|  |
| --- |
| Maximilien LAROCHE [1937-2017]  Professeur retraité de littérature haïtienne et antillaise à l'Université Laval de Québec. Docteur Honoris Causa de l'Université McMaster en Ontario.  (1989)  La découverte de l’Amérique par les Américains.  *Essai de littérature comparée.*  **LES CLASSIQUES DES SCIENCES SOCIALES** CHICOUTIMI, QUÉBEC <http://classiques.uqac.ca/> |



<http://classiques.uqac.ca/>

*Les Classiques des sciences sociales* est une bibliothèque numérique en libre accès, fondée au Cégep de Chicoutimi en 1993 et développée en partenariat avec l’Université du Québec à Chicoutimi (UQÀC) depuis 2000.



<http://bibliotheque.uqac.ca/>

En 2018, Les Classiques des sciences sociales fêteront leur 25e anniversaire de fondation. Une belle initiative citoyenne.

**Politique d'utilisation  
de la bibliothèque des Classiques**

Toute reproduction et rediffusion de nos fichiers est interdite, même avec la mention de leur provenance, sans l’autorisation formelle, écrite, du fondateur des Classiques des sciences sociales, Jean-Marie Tremblay, sociologue.

Les fichiers des Classiques des sciences sociales ne peuvent sans autorisation formelle:

- être hébergés (en fichier ou page web, en totalité ou en partie) sur un serveur autre que celui des Classiques.

- servir de base de travail à un autre fichier modifié ensuite par tout autre moyen (couleur, police, mise en page, extraits, support, etc...),

Les fichiers (.html, .doc, .pdf, .rtf, .jpg, .gif) disponibles sur le site Les Classiques des sciences sociales sont la propriété des **Classiques des sciences sociales**, un organisme à but non lucratif composé exclusivement de bénévoles.

Ils sont disponibles pour une utilisation intellectuelle et personnelle et, en aucun cas, commerciale. Toute utilisation à des fins commerciales des fichiers sur ce site est strictement interdite et toute rediffusion est également strictement interdite.

**L'accès à notre travail est libre et gratuit à tous les utilisateurs. C'est notre mission.**

Jean-Marie Tremblay, sociologue

Fondateur et Président-directeur général,

LES CLASSIQUES DES SCIENCES SOCIALES.

Un document produit en version numérique par **Anderson Layann PIERRE**, bénévole, étudiant en communication à la Faculté des sciences humaines de l’Université d’État d’Haïti. [Page web](http://classiques.uqac.ca/inter/benevoles_equipe/liste_pierre_anderson_layann.html). Courriel: [andersonpierre59@gmail.com](mailto:andersonpierre59@gmail.com)

à partir du texte de :

Maximilien LAROCHE

La découverte de l’Amérique par les Américains. Essai de littérature comparée.

GRELCA (Groupe de recherche sur les littératures de la Caraïbe). Québec : département des littératures, Université Laval, 1989, 280 pp. Collection : Essais, no 6.

L’auteur nous a accordé le 19 août 2016 son autorisation de diffuser en libre accès à tous ce livre dans Les Classiques des sciences sociales.

Boite_aux_lettres_clair Courriel : Maximilien Laroche : [maximilien.laroche@sympatico.ca](mailto:maximilien.laroche@sympatico.ca)

Police de caractères utilisés :

Pour le texte: Times New Roman, 14 points.

Pour les notes de bas de page : Times New Roman, 12 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2008 pour Macintosh.

Mise en page sur papier format : LETTRE US, 8.5’’ x 11’’.

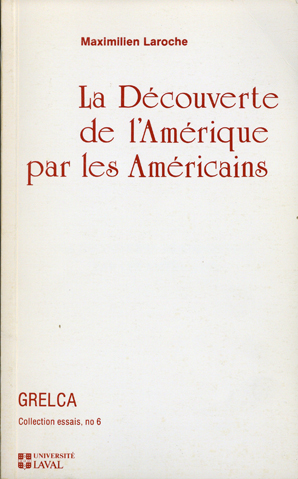
Édition numérique réalisée le 18 septembre 2019 à Chicoutimi, Québec.

fait_sur_mac

Maximilien LAROCHE

Professeur retraité de littérature haïtienne et antillaise à l'Université Laval de Québec.  
Docteur Honoris Causa de l'Université McMaster en Ontario.

La découverte de l’Amérique par les Américains.  
*Essai de littérature comparée.*



GRELCA (Groupe de recherche sur les littératures de la Caraïbe). Québec : département des littératures, Université Laval, 1989, 280 pp. Collection : Essais, no 6.

Merci aux universitaires bénévoles  
regroupés en association sous le nom de:

**Réseau des jeunes bénévoles  
des Classiques des sciences sociales  
en Haïti**.

Un organisme communautaire œuvrant à la diffusion en libre accès du patrimoine intellectuel haïtien, animé par *Rency Inson Michel* et *Anderson Layann Pierre*.

Page Facebook :

<https://www.facebook.com/Réseau-des-jeunes-bénévoles-des-Classiques-de-sc-soc-en-Haïti-990201527728211/?fref=ts>



Courriels :

Rency Inson Michel : [rencyinson@gmail.com](mailto:rencyinson@gmail.com)

Anderson Laymann Pierre : [andersonpierre59@gmail.com](mailto:andersonpierre59@gmail.com)

Ci-contre : la photo de Rency Inson MICHEL.

|  |
| --- |
| Un grand merci à [**Ricarson DORCÉ**](http://classiques.uqac.ca/contemporains/Dorce_ricarson/auteur_photo/dorce_ricarson_photo.html), directeur de la collection “[***Études haïtiennes***](http://classiques.uqac.ca/contemporains/etudes_haitiennes/etudes_haitiennes_index.html)”, pour nous avoir prêté son exemplaire de ce livre afin que nous puissions en produire une édition numérique en libre accès à tous dans Les Classiques des sciences sociales.  jean-marie tremblay, C.Q.,  sociologue, fondateur  Les Classiques des sciences sociales,  Rency_2016_med18 septembre 2019. |

|  |
| --- |
| [ASBC_logo_50](http://www.scienceetbiencommun.org/)Ce texte est diffusé *en partenariat* avec [*l’Association science et bien commun*](http://scienceetbiencommun.org/), présidée par Madame Florence Piron, professeure à l’Université Laval, et [l’Université d’État d’Haïti](http://www.ueh.edu.ht/).  Merci à l’Association d’avoir permis la diffusion de ce livre dans Les Classiques des sciences sociales, grâce à la création de la collection : “*Études haïtiennes*”.  Jean-Marie Tremblay, C.Q.,  Sociologue, professeur associé, [UQAC](http://www.uqac.ca/)  fondateur et p.-d.g, [Les Classiques des sciences sociales](http://classiques.uqac.ca/)  18 septembre 2019. |

**Note pour la version numérique** : La numérotation entre crochets [] correspond à la pagination, en début de page, de l'édition d'origine numérisée. JMT.

Par exemple, [1] correspond au début de la page 1 de l’édition papier numérisée.

Maximilien Laroche

La Découverte de l'Amérique  
par les Américains

Essais de littérature comparée

Collection « Essais » n° 6



GRELCA  
1989

[4]

|  |  |
| --- | --- |
| Traitement de texte | Chantale Gagnon Département des Littératures |
| Graphisme | Lorraine Paquet Service des ressources pédagogiques de l'Université Laval |
| Impression | Les Ateliers graphiques MarcVeilleux inc. |
| Édition | Groupe de recherche sur les littératures de la Caraïbe (GRELCA) |
|  | Département des Littératures Université Laval Sainte-Foy, Québec Canada, G1K 7P4 |

Cet ouvrage a été publié grâce à l'appui du département des Littératures et avec une subvention du vice-rectorat à la recherche du Fonds FCAR (rapports et mémoires de recherche).

Copyright GRELCA 1989

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays

Dépôt légal, 4e trimestre 1989

Bibliothèque nationale du Canada Bibliothèque nationale du Québec ISBN 2-9800571-7-7

[279]

**La découverte de l’Amérique  
par les Américains.**

Table des matières

[Prologue](#decouverte_prologue) [5]

[La découverte de l'Amérique](#decouverte_pt_1) [9]

I. [Du cannibalisme politique](#decouverte_pt_1_I) [12]

II. [De l’anthropophagie culturelle](#decouverte_pt_1_II) [14]

III. [De l’esthétique de la manducation](#decouverte_pt_1_III) [16]

[Rêve/récit/nostalgie](#decouverte_pt_2) [25]

[Sur une figure price-marsienne de Madame Bovary](#decouverte_pt_2_I) [27]

*D’une figure de rhétorique* [28]

*Une figure du discours haïtien* [30]

*Du choix d’une discipline* [32]

*Conclusion provisoire* [35]

[Rêves sur *Hadriana dans tous mes rêves*](#decouverte_pt_2_II) [37]

*Les mille et une nuits haïtiennes* [37]

*Haïti chérie / douce France* [39]

*Zombi futé* [42]

[La figure des Iwa marasa dans le récit haïtien](#decouverte_pt_2_III) [45]

*La figure des jumeaux de Stella à Ti dife boule sou istoua Ayiti* [46]

*Le récit haïtien revu et son interprétation corrigée* [50]

*Marasa et Dosa* [57]

*Conclusion* [65]

[Le conte à la croisée des chemins](#decouverte_pt_2_IV) [67]

*L’oralisation de la mémoire* [71]

*Produire, reproduire, se produire* [74]

*D’un tragique haïtien* [80]

[Kont chante, kont pale, kont pou dan ri](#decouverte_pt_2_V) [85]

*Konbe jan n’ka rakonte istwa ?* [86]

*Egzamen alawonnbadè* [92]

*Asebi* [99]

*Valembrun* [99]

*Oraliti ak literati* [101]

*Kozé répété fè kont* [103]

*Finisman* [105]

[Roman des plantations : le vert paradis des amours en allées](#decouverte_pt_2_VI) [107]

*L’anti-roman des plantations : tragédie véritable et épopée* [125]

[Méthodes](#decouverte_pt_3) [133]

[La littérature haïtienne comparée](#decouverte_pt_3_I) [135]

*De l’innovation* [136]

*Le contenu : thèmes, personnages et situations* [137]

*La forme du contenu : le rapport de l’oral et de l’écrit* [140]

*Le mode de communication du contenu : la rhétorique* [145]

[Structure du récit latino-américain et référence à la révolution française](#decouverte_pt_3_II) [151]

*Décor des lieux et espace de la conscience* [152]

*Parole – décor – action* [162]

*Histoire concrète – histoire idéale* [165]

[Le mythe du zombi : nouvelle interprétation](#decouverte_pt_3_III) [171]

[Lecture filmique de *La légende d'un peuple* de Louis Fréchette](#decouverte_pt_3_IV) [179]

[Lecture filmique du *Cahier d'un retour au pays natal*](#decouverte_pt_3_V) [189]

I. *L’enchaînement des plans* [190]

[Lecture filmique de *Calendrier en blanc et noir de l'Antillais*](#decouverte_pt_3_VI)[195]

[Découvertes](#decouverte_pt_4) [207]

[Découverte](#decouverte_pt_4_I) [209]

*Le modèle haïtien* [210]

*L'image de Cuba* [215]

*Rose Normil, l'anti-Emma Bovary* [221]

*De la réalité au rêve* [221]

*De l’accouchement d’un* *rêve* [222]

*Du bovarysme collectif au réalisme merveilleux* [223]

[L'amour aux temps de la solitude](#decouverte_pt_4_II) [225]

*L’amoureux solitaire* [225]

*Refus d’un monde / naissance du monde* [228]

[Il n'est bon bec que de Port-au-Prince](#decouverte_pt_4_III) [235]

*Haïti chérie* [235]

*La vida es sueno* [238]

[Dyaz, rap, mereng : créativité dans la musique et dans la langue haïtiennes](#decouverte_pt_4_IV) [243]

*Le rap et tabou combo* [243]

*Réécriture – intertextualité* [247]

[Épilogue](#decouverte_pt_5) [255]

[*Chanter, lutter, rire*](#decouverte_pt_5_I) [257]

[NOTES](#decouverte_notes) [263]

Table des matières [279]

[5]

**La découverte de l’Amérique  
par les Américains.**

PROLOGUE

[Retour à la table des matières](#tdm)

[6]

[7]

PROLOGUE

Cela s'est passé très exactement en juillet 1979, quand je mis le pied, pour la première fois, à São Salvador de Bahia de todos os Santos.

D'abord on m'offrit une coupe de « Château Duvalier » et je ris jaune en me demandant si qui vous savez n'était pas un actionnaire des vignobles. J'eus envie de jeter quelques libations par terre pour conjurer les mauvais Iwa.

Puis l'on m'amena voir la geôle, gueule ouverte sur la mer, par où arrivaient les prisonniers de l'île de Gorée. J'eus un frisson dans le dos, rétrospectivement, et me signai, bénissant le Ciel d'être né dans notre siècle fortuné, désesclavagisé et quasiment libre.

Et je me mis à découvrir une Amérique que je reconnaissais fort bien. Ne la portais-je pas en moi depuis l'enfance ? Le tafia dans la cachaxa, le vodoun qu'on appelait candomblé, le raborday qu'on rebaptisait forro, frevo, samba...

Les visages se replacèrent alors instantanément ; les lieux redevinrent familiers et même les voix se mirent à parler haïtien en portugais, en espagnol, en anglais tout comme elles le faisaient déjà en français.

La littérature pouvait dès lors commencer à perdre son mystère tout en gardant sa magie. J'entrevis Boisrond-Tonnerre en grande conversation avec Oswald de Andrade ; Machado de Assis devisant tranquillement avec Juan Rulfo et Marie Chauvet, de leurs mémoires [8] posthumes sans doute ? Alejo Carpentier, convoqué, je ne sais comment, arrivait en toute hâte, suivi bientôt par Jacques Stéphen Alexis, pour se joindre à Roumain et Guillen, non loin de Césaire, de Langston Hughes...

La place était déjà presque comble. Bientôt on allait devoir gagner la rue... Cela parlait haut et fort, au Sud, au Nord, au centre... L'Amérique n'était plus un désert ni une île mais un grand meeting, grouillant d'une foule que je soupçonnais fort d'être des « Carnavaleux » résolus, même sans avoir ouï parler de Bakhtine ou de Rabelais.

Nul besoin de commencer alors par un protocolaire : « Mesdames, messieurs, la société... » Je n'avais qu'à dire : « Et d'une !... Et de deux !... Et de toutes les Amériques ! Et le défilé commença. Dans mes souvenirs comme dans mes anticipations.

[9]

**La découverte de l’Amérique  
par les Américains.**

La découverte  
de l’Amérique

[Retour à la table des matières](#tdm)

[10]

[11]

La découverte de l’Amérique  
par les Américains ou  
la métamorphose du cannibale

[Retour à la table des matières](#tdm)

Être anthrophage, même culturellement, c'est renverser dans la culture le cannibalisme de l'Europe à notre égard. Gilbert Varet a montré que le racisme (par lui l'esclavagisme mais par ce dernier l'exploitation de classes et de races) n'est rien d'autre qu'un cannibalisme. L'exploiteur boit la sueur de l'exploité ; le dominateur suce le sang du dominé ; le colonialiste néo­colonialiste impérialiste dévore tout cru le sous-développé. Comme Rodney Harris l'a montré, le premier-monde sous-développé le tiers-monde. Il le fait de façon neutre : sans membres ostensiblement déchiquetés, par dettes, prêts et FMI complice. Alors quelle riposte à cette néo-dévoration ? Contrdévorer ? Ou passer de la dévoration à la manducation ? De l'éthique à l'esthétique ?

Il est possible de faire une lecture de ce qu'on pourrait appeler la conquête de l'identité américaine mais que je préfère dénommer la découverte de l'Amérique par les Américains à travers des poèmes haïtiens, en français ou en créole, dans l'éclairage du concept d'anthropophagie culturelle. L'hypothèse étant au fond que cette approche peut se systématiser et être adoptée pour d'autre corpus américains, du Nord, du Sud ou de la Caraïbe.

Me sentant personnellement aussi latino-américain que francophone mais me situant comme latino-américain [12] écoutant le discours européen, j'adopte tout à fait la position des modernistes brésiliens.

J'estime même que le concept d'anthropophagie culturelle prônée par Oswald de Andrade [[1]](#footnote-1) est un concept plus opératoire qu'on ne le croit puisqu'il peut être étendu à la politique et à l'esthétique et que, surtout, s'il a été énoncé formellement en 1922, il a été mis en pratique dès le commencement du XIXe siècle. C'est même par un acte d'anthropophagie culturelle mais appliquée à la politique que l'Amérique a vu le jour, c'est-à-dire a commencé à prendre conscience d'elle-même et de son identité. En d'autres mots, les indépendances des diverses nations américaines, au début du XIXe siècle, ne sont pas autre chose que le résultat de ce qu'on pourrait appeler une première étape de cannibalisme politique.

I. Du cannibalisme politique

En débarquant dans ce monde qu'ils disaient nouveau, les Européens ont-ils vraiment trouvé des cannibales, comme ils l'affirment ?

Les prenant au mot, en tout cas, les révolutionnaires haïtiens, en 1804, leur ont appliqué la règle d'un cannibalisme bien compris en leur rendant la monnaie de leur pièce. En effet si nous nous fions non plus aux paroles mais aux faits ce sont plutôt les Européens qui se sont révélés cannibales puisque se jetant, en 1492, sur les populations amérindiennes, ils les ont proprement dévorées.

Avec les nègres amenés d'Afrique, ils auraient voulu faire de même. Mais ceux-ci étaient plus coriaces. Loin [13] de se laisser manger par les colons, señores de engenio, fazendeiros et autres « conquistadores », ils se sont révoltés et, en 1804, en Haïti, ayant mis fin à la domination européenne, ils appliquèrent à leurs anciens oppresseurs le châtiment qu'ils méritaient. En décrétant immédiatement après l'indépendance haïtienne un massacre général des anciens colons français, Jean-Jacques Dessalines, le libérateur d'Haïti, accomplissait un acte de farouche détermination politique dont son porte-parole, Boisrond-Tonnerre, avait énoncé le principe, dans une métaphore que nous pouvons aujourd'hui qualifier d'anthropophagique : « Pour écrire l'acte d'indépendance d'Haïti, s'était-il écrié, il faut la peau d'un blanc comme parchemin, son sang comme encre et son crâne comme encrier. »

Cette violence noire appliquée en rétorsion contre la violence blanche dont ils avaient souffert, les révolutionnaires haïtiens de 1804 ne voulaient cependant pas en faire un acte de simple vengeance. Ils entendaient au contraire l'exercer aussi bien en leur nom propre qu'en celui des premiers habitants de l'île. En redonnant au pays qu'ils venaient de libérer le nom originel d'Haïti qu'il portait au moment de l'arrivée des Européens, ils marquaient leur volonté de rompre définitivement avec le passé colonial et de commencer une nouvelle Histoire.

Malheureusement le cannibalisme ainsi instauré comme pratique politique dégénéra bien vite puisqu'il sera détourné de son objectif premier. Entre eux les révolutionnaires haïtiens se mirent à s'entre-dévorer. Pis encore, entre Américains se réinstalla une forme de cannibalisme qui n'était que la copie conforme de celui que les Européens exerçaient sur nous.

Si 1804 marque la fin de la conquête européenne de l'Amérique, 1821 marque le début d'une nouvelle [14] conquête des Américains par l'un d'entre eux. À cette date en effet, et par la doctrine de Monroe, les États-Unis d'Amérique du Nord n'ont rien fait d'autre que proclamer, unilatéralement, leur droit à la succession des Européens. La guerre des Malouines, l'invasion de la Grenade tout récemment, ou un peu avant, l'occupation militaire, en 1915, d'Haïti, du Nicaragua et de la République dominicaine, ont été parmi bien d'autres des gestes réitérant cette volonté de conquête.

De cette tutelle exercée sur nous par le plus gros d'entre nous à nos guerres civiles, révolutions de palais, pronunciamentos et autres coups d'État, il n'y a que des variantes d'un cannibalisme politique inter ou intra-américain, d'une « entredévoration » des Américains.

II. De l'anthropophagie culturelle

La théorie de l'anthropophagie culturelle d'Oswald de Andrade est venue nous permettre de mettre fin à cette déviation idéologique.

En Boisrond-Tonnerre, le général haïtien, rédacteur de la proclamation de 1804, l'essayiste brésilien avait un précurseur. Mais là où le militaire haïtien énonçait une vérité limitée au seul champ de bataille politique, l'écrivain brésilien proposait une théorie générale de la lutte pour l'affirmation de l'identité culturelle américaine.

En 1920, comme en 1804, une même référence : les premiers habitants de ce continent. Mais pour mieux radicaliser notre identification, les modernistes brésiliens décidèrent de monter en épingle la pratique anthropophagique qui leur était attribuée et de la revendiquer comme une règle d'action.

Il y a, dans le système de représentation que met en place la théorie de l'anthropophagie culturelle une [15] conceptualisation reposant sur une mythification. Là où Boisrond-Tonnerre procédait à une simple métaphorisation de la pratique de l'anthropophagie, Oswald de Andrade élève cette pratique à la hauteur d'un concept opératoire, applicable à tous les domaines de la lutte culturelle des Américains contre les Européens (et contre les successeurs des Européens !). Et il n'a pu arriver à cette généralisation que par une mythification.

Reprenant à son compte le mythe du sauvage cannibale, propagé par les Européens, mais inversant son symbolisme de négatif en positif, revenant en somme au mythe du bon sauvage, il en fait une arme, un outil et finalement une vertu.

Inutile d'insister sur le caractère nationaliste (à la dimension du continent) de cette opération intellectuelle effectuée par Oswald de Andrade. Il y a là quelque chose qui, par bien des côtés, rappelle ce que les écrivains de la Caraïbe francophone, avec Césaire notamment, effectueront dans le cas de la négritude [[2]](#footnote-2). Avec cette différence cependant que là où la négritude demeure enfermée dans le concept de race, l'anthropophagie culturelle, elle, d'emblée le déborde puisqu'elle propose à tous les Américains, de quelque race qu'ils soient, de se rallier au modèle indien.

La réserve que l'on peut émettre à propos de la théorie de l'anthropophagie culturelle, c'est qu'on ne peut passer son temps à faire la guerre. Si l'on préfère, l'anthropophagie culturelle ne met au menu qu'un plat unique. Nous vivons et c'est aussi, surtout même, pour nous aimer, nous-mêmes et les nôtres. On ne peut donc vivre indéfiniment à partir des modèles étrangers, que se soit pour les perpétuer ou pour les dévorer.

C'est donc à ce point que la politique cannibale proposée par Boisrond-Tonnerre, élargie en une [16] philosophie anthropophage par Oswald de Andrade, me semble devoir céder la place à ce que l'on peut décrire comme une esthétique de la manducation.

III. De l'esthétique de la manducation

L'image du cannibale ou de l'anthropophage est sans conteste un legs de l'Europe. Dévorer son semblable est une tare dont les historiens européens ont accusé les peuples amérindiens et africains. Et si les hommes politiques ou les intellectuels américains de ce continent ont répondu à cette accusation en assumant ce vice dont ils ont finalement fait une vertu, ils ne continuent pas moins, tout au long du renversement de sens qu'ils ont effectué, de se situer dans une perspective prédéterminée par l'autre. La figure de l'anthropophage, de Boisrond-Tonnerre à Oswald de Andrade, et de négative à positive, conserve un trait qu'il présente depuis les premières relations de voyage, celui d'être une menace. Or si en tant qu'anthropophages nous devons être menaçants pour les autres, nous ne saurions l'être pour nous-mêmes et entre nous.

Affonso Romano de Sant'Anna a montré dans son livre *O Cannibalismo amoroso* [[3]](#footnote-3)que dans la poésie amoureuse du Brésil, le rapport entre homme et femme était représenté dans une perspective « cannibalique » héritée de l'Europe. En particulier dans le cas des rapports entre l'homme blanc et la femme noire. « Manger la femme noire, la dévorer » « cannibaliquement » est un schème représentatif des relations érotiques interraciales que les poètes brésiliens ont développé par mimétisme de néo-colonisé et comme un héritage légué par les colonisateurs esclavagistes.

De là les images de femme-fruit, de femme-repas et finalement de femme-proie.

[17]

Cette représentation, on le sait, n'est pas exclusivement brésilienne. Léon-François Hoffmann [[4]](#footnote-4) en a ébauché l'analyse pour la poésie amoureuse haïtienne. Pour ma part, j'ai poursuivi l'examen de cette question, essayant même de faire voir qu'à travers une évolution de la représentation de la femme, on pouvait saisir les étapes du développement non seulement de la lyrique amoureuse mais même de toute la littérature haïtienne [[5]](#footnote-5).

Il ne fait pas de doute, comme l'a démontré Sant-Anna pour les textes brésiliens, que même après l'émancipation de la tutelle européenne, même après l'abolition de l'esclavage, l'inconscient du texte américain nous révèle que l'énonciateur a conservé le regard du colon blanc sur la femme de couleur. En tout cas, un poème haïtien comme « Choucoune » nous fait voir que même après l'indépendance, la personne de l'ancien colonisateur et non pas seulement sa figure, pouvait s'interposer dans les rapports du couple haïtien.

Mais ce regard de colonisateur s'est-il conservé intact ? Ne s'est-il pas transformé ? Dans la mesure même ou la colonisation intellectuelle s'est effectué selon ces étapes que marquent le cannibalisme politique et l'anthropophagie culturelle, n'y aurait-il pas une décolonisation affective en parallèle ?

L'Histoire, en somme, ne pourrait avoir connu des développements dans les champs politique et intellectuel sans en connaître aussi dans le domaine de l'affectivité des sujets concernés. Surtout quand ce développement de l'Histoire s'est traduit, comme c'est le cas pour Haïti depuis déjà presque deux siècles, par un passage de la présence du dominateur blanc durant la période coloniale à un effacement sinon à une quasi-disparition de cette présence après l'indépendance.

Autrement dit, si dans une littérature comme celle du Brésil, l'inconscient des textes nous révèle la persistance [18] du regard dominant blanc sur la femme noire, qu'en est-il pour une littérature comme celle d'Haïti où la présence du Blanc est moins évidente sinon même imperceptible ?

Cette question à laquelle il serait éventuellement possible de faire une réponse, en ce sens que l'indépendance culturelle et politique donnerait aussi la mesure de la désaliénation, comporte en elle-même la proposition qui permet de lui trouver une réponse. Proposition d'abord d'examiner les textes du point de vue de leur historicité. Proposition ensuite de rapporter les schèmes de représentation ou images de la relation amoureuse à une structure conforme à leur développement historique.

Citons trois exemples. Le premier, un proverbe populaire : « Fanm se zaboka. Kon li mi, li tonbe. Kon li tonbe, kochon manje li ». (La femme est comme l'avocat. Parvenu à maturité, l'avocat tombe et alors le porc le mange). Le deuxième exemple, il nous est fourni par le poème « Marabout de mon coeur » d'Emile Roumer.

Marabout de mon coeur

Marabout de mon coeur aux seins de mandarine,

tu m'es plus savoureux que crabe en aubergine.

Tu es un afiba dedans mon calalou,

le doumboueil de mon pois, mon thé de Z'herbe à clou.

Tu es le bœuf salé dont mon coeur est la couane

L'acassan au sirop qui coule en ma gargane.

Tu es un plat fumant, diondion avec du riz,

des akras croustillants et des thazars bien frits.

Ma fringale d'amour te suit où que tu ailles ;

Ta fesse est un boumba chargé de victuailles.

Emile Roumer

[19]

Ce poème est devenu tellement célèbre en Haïti qu'on peut le considérer comme une sorte de déclaration d'amour-lieu commun. Et le troisième exemple, il est constitué par un autre poème, « Mariana » de Paul Laraque.

Mariana

Mariana dous pasé kann krèól

ay manman son tablèt lakól

Tout tan do'l pa touché tè

ou pa kab di ou amatè

min kou ou pasé pié

se li ki pi présé

Mariana dous pasé kann kréól

ay manman son tablèt lakól

Vant li fré tankou nannan kók olé

li cho pasé tizon difé

se jodi ou fi-n bout

Mariana ap di ou chéri pa banm tout

Paul Laraque [[6]](#footnote-6)

Comme Affonso Romano de Sant'Anna l'a souligné dans son essai, il y a une historicité des images qui conditionne leur développement et fait d'elles comme des plantes dont les générations successives de poètes assurent le développement :

O fato é que as imagens e metâforas têm sua historicidade. E a esse propósito é bom lembrar Bachelard, tão interessado na fenomenologia das imagens. Ele assevera que se pode perceber a imagem como una planta, que tem necessidade da terra e do céu, substância e de forma. As imagens encontradas pelos homens evoluem lentamente e com dificuldade. E é assim que se compreende a profunda observaçao de Jacques Bousquet : uma [20] imagem custa tanto trabalho à humanidade quanto e elaboracao de uma nova especie por uma planta.

... certas imagens são as condutoras temporais de uma determinada força. São o veiculo do desejo. O desejo é o elemento global e comum, e as metáforas que o exprimem exprimen-no enquanto représentantes circunstanciais de um desejo que flui historicamente (p. 118). [[7]](#footnote-7)

Parmi ces trois pièces, il y en a deux auxquelles on peut donner une date certaine, du moins celle de leur publication, « Marabout de mon coeur » est de 1920 et « Mariana » est de 1976.

Il est difficile de donner une date à un proverbe. Le moins qu'on puisse dire, c'est que fruit de l'élaboration d'une tradition orale, il est le dépositaire d'une certaine forme de la sagesse collective. En somme, c'est par rapport à un texte comme un proverbe qui traduit sinon une intemporalité mais une « anhistoricité » que l'on peut et même devrait dater d'autres textes à l'historicité plus certaine. Le proverbe faisant figure de paramètre temporel, ou alors de point de départ de l'Histoire.

Or on peut constater trois choses dans ces trois textes, toutes concernant le temps d'un repas à faire et qui serait constitué par la femme. Si le proverbe nous situe dans l'optique de la préparation du repas et de la nécessité d'être patient si l'on veut arriver au moment de la dégustation, le poème d'Emile Roumer nous place plutôt dans la perspective des multitudes de repas possibles, et notons-le bien, en une seule et même femme. Le marabout, selon Roumer, est aussi bien fruit (mandarine) que légume (aubergine) que repas cuit. Et alors sa comestibilité varie du cru au cuit, du sucré au salé, de la chair terrestre à la chair aquatique, du solide au liquide, du bouilli au grillé, du chaud au froid. Autrement dit, et c'est le dernier vers qui fait cette synthèse, la fesse (ce singulier est significatif !) est le [21] point focal où se concentrent toutes les saveurs gustatives du monde.

« Mariana » de Paul Laraque, au lieu d'évoquer ce panorama multidimensionnel de la gastronomie, polarise l'attention en focalisant ses images gustatives sur un seul plan : le sucré, les desserts. Pour tout dire, le poète nous porte plutôt à considérer le temps de la fin du repas. Or nous nous apercevons que cette fin est prometteuse de recommencement :

Se deja ou fin bout

Mariana ap di ou

Pa banm tout

Car si l'on veut bien revoir, comme en un flash-back qui nous ferait remonter le cours du temps, le déroulement de ce repas, il y a eu désynchronisation dans le démarrage respectif des partenaires. Le mangeur dont la voix - et même on pourrait dire le monologue intérieur - nous est rapporté par l'énonciateur du texte, est parti le premier. Mais alors qu'il est arrivé au bout de sa course, il s'aperçoit que son repas, la femme qui était censée n'être qu'un objet passif, tout juste bonne à être consommée, est entrée dans le jeu, s'est transformée en partenaire de la dégustation, laquelle de solitaire est devenue réciproque, et que la dégustation de l'énonciateur, terminée, celle de son vis-à-vis ne fait que commencer.

L'image de la femme-fruit qui, nous dit Sant'Anna, doit être placée dans une chaîne métaphorique (femme-fleur/femme-fruit-femme-proie) par ainsi s'inscrit dans le cadre d'une poursuite. Mais nous constatons alors que dans « Mariana », si d'abord cette poursuite était censée se dérouler comme une course solitaire, voici qu'elle se transforme en course à relais, en une course à répétition où les rôles s'inversent au fur et à mesure que se déroule le temps.

[22]

Cette perspective que nous pouvons trouver dans le poème récent de Paul Laraque, à vrai dire, elle était déjà présente dans le texte d'Emile Roumer. Des images terrestres en effet, « Marabout de mon coeur » nous fait passer à des images aquatiques (thazar, boumba) pour mieux évoquer cette poursuite (te suit) réversible. En effet, du Je mangeur qui dégustait des poissons (tu es... des thazars bien frits), nous passons à l'image opposée de ce même Je (Ma fringale d'amour) devenu poisson et à son tour pris à l'hameçon du désir que suscite désormais le tu. On ne peut manquer ici de songer à un autre poème de Paul Laraque qui développait explicitement cette image du désir-hameçon :

Fenêtre

assise au chambranle des rêves

tu inscris ta jambe dans l'aire de la rue

et le passant dont le regard dérive

s'immobilise

l'imagination prise à l'hameçon du désir.

Cette image du désir comme hameçon se prête bien à la représentation de la réversibilité de l'attraction amoureuse. Par là aussi nous voyons combien il faut être attentif, dans l'examen de l'image de la femme/repas, à l'historicité interne et externe des images. Les représentations doivent être rapportées à une structure conforme à leur développement historique. En l'occurrence, pour les deux poèmes que nous avons examinés et qui sont séparés par un intervalle de deux générations (1920 et 1976), le passage d'une structure rigide de la juxtaposition à la structure souple et flexible de la contiguïté. En somme, il convient de noter dans cette représentation de la femme/repas par un énonciateur masculin, la « métonymisation » qui s'effectue progressivement et [23] qui aboutit à cette réversibilité du sens initial de l'image.

D'ailleurs, si l'on revient à « Marabout de mon coeur », on serait peut-être porté à y trouver une application quelque peu mécanique du procédé de la juxtaposition dans ce parallélisme des huit premiers vers qui sont la répétition d'un même énoncé. « Tu es... » Mais ces huit premiers vers ne font qu'encadrer les deux vers de la fin qui viennent renverser ou plutôt rétablir la perspective. Car si pour commencer, le sujet affectait de parler de tu (Marabout... tu), c'est à l'avant-dernier vers qu'il commence à parler de lui-même (Ma fringale) et alors décidant non plus de regarder l'autre mais de se voir, il constate que loin d'être le sujet et l'agent de l'action, il est plutôt l'objet et le patient.

Si cette transformation s'opère dans le poème de Roumer d'une façon brusque sinon mécanique, dans « Mariana », la structure des strophes qui fait alterner refrain et couplet et se répéter celui-ci, donne plus de souplesse au mouvement progressif qui se réalise. D'autant plus que le contraste du froid et du chaud, l'antithèse du rapide et du lent sur lequel le poème s'appuie est bien propre à suggérer ce réchauffement graduel, cette accélération progressive qui aboutit au renversement final.

Renversement qui n'a rien d'ailleurs de définitif ou de clos. Le cycle des allers et des retours étant désormais enclenché, la machine du poème est lancée et peut désormais tourner indéfiniment en nous. C'est ainsi que nous aboutissons à une représentation du temps suspendu, ou pour mieux dire, du temps dominé puisqu'indéfiniment « répétitible » selon la volonté du sujet. Ce qui est la représentation même de l'Histoire maîtrisée.

[24]

L'Américain de la sorte, par le biais de cette figure du sujet que dessinent ces poèmes haïtiens, aurait achevé son appropriation de la métaphore de la « dévoration », empruntée aux Européens et d'abord tournée contre eux mais maintenant devenue paramètre du propre bon plaisir du sujet américain.

Il y aurait là une métamorphose étonnante, et du cannibale devenu gastronome et de son image détournée de son utilisation initiale et devenue pleinement nôtre.

[25]

**La découverte de l’Amérique  
par les Américains.**

Rêve - récit -  
nostalgie

[Retour à la table des matières](#tdm)

[26]

[27]

**Rêve - récit - nostalgie**

Sur une image price-marsienne  
de Madame Bovary

[Retour à la table des matières](#tdm)

S'il ne devait rester dans nos mémoires qu'une phrase de toute l'œuvre du docteur Price-Mars, sans doute serait-ce celle tançant les Haïtiens sur leur bovarysme collectif. Cette phrase a d'emblée fait mouche et depuis lors n'a cessé d'être répétée même si l'on doit supposer qu'après plus d'un demi-siècle les Haïtiens ont dû certainement corriger quelque peu « cette curieuse démarche que la métaphysique de M. de Gaultier, appelle un *bovarysme collectif,* c'est-à-dire la faculté que s'attribue une société de se concevoir autre qu'elle n'est [[8]](#footnote-8) ».

Le succès non seulement de cette phrase mais des idées de Price-Mars ; leur incarnation dans des mouvements comme celui de l'indigénisme ou de l'École des Griots ; la préfiguration des analyses que devait faire Frantz Fanon ; l'évolution critique et le développement des idées indigénistes dans leur rencontre avec la théorie de la négritude et l'idéologie marxiste ; l'éclosion d'une littérature en haïtien et finalement, après les soubresauts de l'Histoire politique récente, la nouvelle position du vodoun et de la culture populaire dans l'idiosyncrasie des élites haïtiennes, tout cela devrait nous porter à penser que la critique qu'énonçait l'Oncle, en 1928, a porté fruit.

Nous ne nous arrêterons pas cependant à aller vérifier dans quelle mesure le bovarysme est vraiment mort en Haïti. Un coup sinon fatal, du moins mortel à plus ou moins long terme, lui a été porté dans [*Ainsi parla l'oncle*](http://dx.doi.org/doi:10.1522/030151754)*.* Nous pouvons donc le laisser mourir de [28] sa belle mort et entreprendre d'examiner un autre aspect des questions soulevées par cette phrase.

D'une figure de rhétorique

Quoiqu'essayiste avant tout, et même ethnologue ou historien par dessus tout, le docteur Price-Mars n'est pas moins un styliste. Il a tâté de la critique littéraire plus d'une fois [[9]](#footnote-9) et s'est même essayé à l'écriture de la fiction. Pierre-Raymond Dumas, dans son anthologie de nouvelles [[10]](#footnote-10), n'a-t-il pas retrouvé une page de l'oncle qui relève de l'écriture d'imagination ? Nous pouvons donc bien examiner sa référence au bovarysme collectif du point de vue de la rhétorique.

Parler de bovarysme en effet c'est faire une figure : une allégorie à rebours ! Attribuant aux Haïtiens les caractéristiques d'un être de fiction, Price-Mars d'abord procède à rebours de la technique de l'allégorie qui va de l'inanimé à l'animé, qui humanise, anthropomorphise les réalités non-humaines. Il y aurait par-là allégorie à rebours puisque dans *Ainsi parla l'oncle* on va de l'animé à l'inanimé, de l'humain réel à l'humain fictif (le livresque, le textuel). Price-Mars en somme fictionnalise son comparé.

Cette façon de procéder a été analysée par Michel Foucault dans son *Archéologie du savoir.* Et c'est Edward Saïd, dans son livre sur *L'Orientalisme,* qui d'une part nous a montré comment cette façon de décrire mais aussi de voir a été appliquée par les Européens aux autres : les Orientaux. Mais ici on pourrait songer aux Haïtiens.

Ainsi donc cette attitude textuelle [[11]](#footnote-11) ou plus exactement cette « textualisation du réel : pratique qui consiste à appliquer à la réalité ce qu'on a appris dans les livres », dont on trouve un exemple parfait dans le comportement du Don Quichotte de Cervantes et qui a [29] été la pratique constante des Européens ou des intellectuels du Premier-Monde à l'égard des habitants et des réalités du Tiers-Monde, se retrouverait dans cette comparaison des Haïtiens avec Madame Bovary ? Price-Mars en leur appliquant ce qu'il trouve dans un livre et de surcroît à la suite ou à l'exemple de ce qu'un prédécesseur du Premier-Monde fait (ne dit-il pas qu'il reprend une image de M. de Gaultier ?) répéterait le modèle européen, français, étranger, alors même qu'il plaide, dans son livre, contre une telle pratique ?

Ce serait d'autant plus grave que c'est d'une semblable attitude textuelle, d'une pareille textualisation du réel haïtien (on pourrait en termes plus ordinaires parler de représentation stéréotypée, à l'aide de clichés et de préjugés) qu'Haïti a toujours souffert. Michael Dash qui s'inspire d'ailleurs de l'exemple d'Edward Saïd a montré, dans son étude de l'image d'Haïti aux yeux des États-Uniens, que cette image relevait de cette textualisation typique du regard colonialiste et impérialiste sur le dominé et le sous-développé [[12]](#footnote-12).

Mais il faut tout de suite noter que cette contre-allégorie, allégorie à rebours disais-je, est également para-allégorie. Price-Mars ne reprend pas à son compte une représentation du Tiers-Monde par le Premier-Monde. Sur le modèle d'une image du Premier-Monde pour lui-même, il fait une comparaison des Haïtiens avec Madame Bovary. Le procédé relève du parallélisme et non du syllogisme et c'est pourquoi je parle de para-allégorie. Autrement dit tout comme le Premier-Monde fait pour lui-même, Price-Mars le fait pour Haïti. Il fait bien plus que comparer les Haïtiens comme êtres vivants à Madame Bovary, être de fiction. Il compare les Haïtiens aux Français. Et ce faisant il se place sur un pied d'égalité avec eux. S'il avait repris une image française d'Haïti il aurait adopté l'attitude textuelle. Mais ici sous la comparaison à rebours d'êtres [30] humains à un être textuel, il y a la comparaison d'êtres humains entre eux, par l'application ici du procédé en usage là-bas.

De contre-allégorie à para-allégorie nous aboutissons à une antiphrase. La figure du bovarysme collectif des Haïtiens, de biais et indirectement dit avant même de dire. Elle est antiphrase : une parole qui dit son contraire ou autre chose ; une parole qui en énonce une autre avant même de proférer ce qu'elle paraît dire. Il y a une litote entre les deux paroles, entre les deux facettes de la figure : la contre-allégorie et la para-allégorie.

Ce qui est implicite, non pas tû mais sous-entendu, présupposé, c'est la situation de l'énonciateur haïtien, du comparateur Price-Mars qui, dans l'usage du comparant (Bovary) et du comparé (Haïtien), se place à côté, en face, à égalité du premier comparateur, M. de Gaultier.

Il y a une chaîne de comparateurs : de Flaubert à Price-Mars, et par là même des positions diverses et successives à l'égard des termes de comparaison utilisées. Et Price-Mars, par le mode d'utilisation des comparants et des comparés dans sa phrase, illustre concrètement les idées qu'il développe par ailleurs sous une forme théorique. Sa rhétorique, autrement dit, est conforme à sa position théorique et les deux, à leur tour, sont conformes à l'évolution du discours haïtien.

Une figure du discours haïtien

L'allégorie, en effet, est une figure-clé de la rhétorique haïtienne. On pourrait remonter à Boisrond-Tonnerre pour en retrouver les premières traces : « Le nom français lugubre encore nos contrées. » Ce néologisme hardi, le verbe « lugubrer », n'est pas seulement, comme on a voulu le souligner, l'effet d'un [31] style imprégné de la rhétorique des lumières, des encyclopédistes ou des jacobins et donc de l'esprit du XVIIIe siècle européen. C'est aussi la marque d'un discours naissant, jeune et frais éclos, qui pour désembroussailler le réel du rêve, l'utopie de la réalité, s'articule d'emblée sur les deux figures de l'allégorie et de l'ironie.

La rhétorique de Boisrond-Tonnerre oscille entre ces deux figures et le verbe « lugubrer » illustre cela fort bien. Oser, en pleine gloire napoléonienne, alors que l'Aigle plane sur les sommets et dans la lumière, parler de ténèbres, c'est jouer en apparence sur le paradoxe.

Mais toute la rhétorique de la « Proclamation du général en chef » rédigée par Boisrond-Tonnerre repose sur l'antithèse d'abord, l'allégorie ensuite (les Français y sont tour à tour vautours puis tigres). Et ce jeu de figures qui s'appuient, par une ironie constante, sur un paradoxe aboutit à cette représentation, à cette vision du jour naissant (donc à la résolution de l'antithèse de la lutte contre les ténèbres) et aussi à l'image de l'enfant faisant ses premiers pas (donc au triomphe de la vie sur la mort) « Imitons l'enfant qui grandit : son propre poids brise la lisière qui lui devient inutile et l'entrave dans sa marche ».

Cette image de l'enfant, on notera en passant, et pour nous comparer à nos voisins latino-américains, qu'elle se retrouve par exemple dans l'hymne national brésilien [[13]](#footnote-13). Mais il faut surtout noter que d'emblée, par cette image de l'enfant, de l'enfant contradictoire, des jumeaux marassa en somme, il se développera une figure de la gémellité qui peut être considérée comme le fil conducteur du discours haïtien puisqu'on la retrace depuis *Stella* (1859) d'Émeric Bergeaud jusqu'à *Folie* (1968) de Marie Chauvet, donc du premier roman haïtien jusqu'au tout récent récit anti-duvaliériste. Et [32] dans l'entretemps cette image de la gémellité est repérable au fil des récits haïtiens, de langue haïtienne ou française, populaires ou savants, comme je l'ai fait voir dans *Le Patriarche, le Marron et la Dossa* [[14]](#footnote-14)à travers les figures antiques de Romulus et Rémus et puis vodouesques de Bwapiro ak Grennpronmennen.

En se servant de l'allégorie et d'une façon critique, Price-Mars se situait dans la droite ligne de la rhétorique du discours haïtien dont les pôles réalistes et merveilleux se sont toujours appuyés sur les figures de l'allégorie et de l'ironie.

Madame Bovary, à ce compte, fait figure de fausse jumelle, de l'individu non pas redoublé, et donc surhumain, ce « géant au berceau » qu'évoque l'hymne national brésilien, mais du personnage divisé en lui-même, dédoublé au point de s'autodétruire. L'héroïne de Flaubert est même l'inverse de la dossa. La sœur ou le frère puiné des jumeaux, nous le savons, est leur égal et dispose de pouvoirs égaux à ceux des jumeaux marassa. Le dossou ou la dossa est donc l'être redoublé, celui qui a résolu ses contradictions, le contraire donc de Madame Bovary.

On peut dire alors que non seulement Price-Mars par l'image de madame Bovary se situait dans la droite ligne du discours haïtien et même qu'il en faisait une illustration concrètement positive de sa théorie indigéniste mais qu'il proposait du même coup plus largement un modèle de l'imitation positive et originale.

Du choix d'une discipline

Il ne faut pas oublier qu'[*Ainsi parla l'oncle*](http://dx.doi.org/doi:10.1522/030151754)est un essai directement inspiré par la situation historique que vivait Haïti en 1928 : celle de l'occupation militaire du pays par les soldats des États-Unis.

[33]

Or cette situation venait, si l'on peut dire, trancher brutalement un débat pour le moins théorique qui avait éclaté en 1900 parmi les intellectuels. Au moment où d'une part les poètes de « La Ronde », en pleine exaltation francophile, ne juraient que par l'imitation de la France, ce qui devait faire reconnaître à Haïti sa pleine condition de collectivité négro-latine, des esprits plus rassis, du moins qui s'estimaient tels, au vu de la menace imminente que constituaient les interventions des États-Unis dans la politique haïtienne, ces esprits positifs donc, croyaient qu'il fallait choisir les valeurs anglo-saxonnes, dans ce choix de disciplines auquel le pays leur paraissait confronté.

Dans [*Ainsi parla l'oncle*](http://dx.doi.org/doi:10.1522/030151754)*,* Jean Price-Mars fait le procès de notre imitation de la latinité, de notre admiration béate de la France, en reprenant une image tirée par un philosophe français d'une œuvre de fiction française. On ne saurait être à première vue plus imitateur des modèles latins, à le faire ainsi non pas même de première main mais de seconde main.

Mais Price-Mars le fait de façon critique, par l'aspect para-allégorique que je signalais dans le parallélisme de sa comparaison. Et surtout il propose l'exemple à ne pas suivre, le modèle à ne pas imiter, par son ironie.

Ainsi donc doublement antiphratistique, l'image price-marsienne du bovarysme collectif attire les regards sur les pièges à éviter et parle donc indirectement, de biais, en disant sans le dire (antiphrase, litote) les bons coups à répéter, les exemples à suivre. Le premier d'ailleurs étant de veiller avant tout à ne pas répéter les erreurs déjà commises par nos prédécesseurs.

Il y a là, sur le mode implicite, tacite, une proposition pour l'imitation et valable d'ailleurs pour tous les modèles : ne prendre chez eux que ce qui peut [34] être bon pour nous, en commençant par ne considérer que ce qu'eux-mêmes ont préalablement retenu après un tri.

L'allégorie doit être tempérée de critique, ou si l'on préfère d'ironie. Après tout on peut dire que tout n'est pas bon chez eux. Eux-mêmes le reconnaissent. Et même dans ce qu'ils retiendraient nous devons encore faire notre choix. Nous n'avons pas à gober leurs discours comme paroles d'Évangile. Le plus sûr encore c'est d'éviter de faire ce qu'ils reconnaissent eux-mêmes comme des erreurs de leur part. Ce serait déjà par là même nous considérer comme leur égal puisque nous avons à faire autant sinon mieux qu'eux.

Quoiqu'il en soit, le principal n'est pas de fixer notre attention sur les autres. Si cette mise en garde contre le bovarysme collectif est placée au début d'[*Ainsi parla l'oncle*](http://dx.doi.org/doi:10.1522/030151754)*,* comme préface, et constitue l'antithèse à éviter, tout le reste du livre développe la synthèse, la recommandation de ce qu'il faut faire : étudier notre folklore, notre langue, nos contes, nous imiter nous-mêmes.

Cette synthèse, après l'antithèse que constitue l'image price-marsienne du bovarysme collectif, venait après une thèse en honneur au début du siècle : celle de l'imitation du modèle latin, chez les membres de « La Ronde », ou du modèle anglo-saxon chez leurs adversaires.

L'antithèse constitue d'ailleurs une intéressante façon de replacer le débat dans sa véritable ligne dialectique. Ceux qui avaient les yeux tournés vers l'extérieur : la France ou les États-Unis, argumentaient en fonction d'un présupposé erroné : celui que nous étions déjà d'un âge mur et que pour continuer notre chemin il s'agissait de choisir entre la voie de droite ou de gauche [35] qu'empruntaient nos compagnons de route latins ou anglo-saxons.

En réalité nous sommes encore cet enfant dont parlait Boisrond-Tonnerre, dont les pas assurés n'ont pas à s'engager dans une voie déjà tracée et qui doit surtout veiller à ne pas repasser par les mêmes chemins aujourd'hui abandonnés par les autres, ainés ou pas.

L'image price-marsienne de Madame Bovary, contrairement à ce qu'on pourrait d'abord penser, ne fait pas de nous-mêmes ainsi représentés comme enfants des mineurs mais des successeurs. Car nous n'avons pas, en considérant Madame Bovary, une ainée à suivre mais une morte à ne pas ressusciter en nous.

Par ce dernier aspect, Price-Mars se situe bien dans la tradition haïtienne où les morts ne sont pas uniquement des figures négatives. Même mort, l'occident euro-étatsunien peut être un exemple dont nous pouvons tirer des leçons positives. Mais nous savons trop bien qu'il est encore dangereusement vivant. Il nous faut donc apprendre à vivre notre vie de ses vivants comme de ses morts.

Conclusion provisoire

En guise de conclusion bien provisoire, et même partielle, puisque ceci n'est qu'une esquisse d'examen de la rhétorique du discours haïtien on peut dire que Price-Mars, sur le plan des rapports de la littérature haïtienne avec les littératures soeurs de l'Amérique latine, nous offre, à sa manière, une vision analogue à celle de l'anthrophagie culturelle qui avait cours au Brésil à la même époque.

En effet nous devons choisir nos modèles, et en fonction du bien qu’ils nous peuvent nous faire. Un peu comme celui qui a intérêt à manger ce qui va le [36] fortifier. Ce qui est l'essentiel de la théorie de l'anthrophagie culturelle avec en moins la note agressive que donne l'évocation d'une dévoration d'être humain. À cet égard si, pour reprendre une image de Paul Valéry, le loup est fait de beaucoup de mouton assimilé, a fortiori le lion, pour ne pas dire le tigre. Et à ce compte la tigritude, pour ne pas parler de négritude ou d'indigénisme, peut, et de fait est composée de pas mal de blanchitude ou d'européanitude. L'inverse d'ailleurs peut être aisément démontré. L'européanitude se fonde sur la dévoration de pas d'africanitude, d'américanitude, d'asianitude...

Mais au fait sur ce plan même de la doctrine indigéniste sinon de la négritude auquel on associe normalement Price-Mars, ce qui pourrait en faire le héraut d'un nationalisme sinon d'un ethnisme culturel quelque peu étroit, on peut dire qu'il nous propose une leçon bien plus universelle qu'il n'y paraît par l'image enfin positive de l'orphelin.

Contrairement à d'autres situations collectives en Amérique où la perte des parents est source de désespoir, ici la mort des géniteurs intellectuels, culturels ou spirituels n'es pas vue d'un œil triste.

Déjà on pouvait le voir dans le discours de Boisrond-Tonnerre qui peut être considéré comme l'apostrophe d'un fils au père qu'il vient de tuer pour lui faire comprendre qu'il n'entend pas le voir ressusciter.

Price-Mars, quant à lui, semble nous dire que nous pouvons tirer parti de la mort de la mère même si elle n'est pas la dossa que nous souhaitons et attendons.

[37]

**Rêve - récit - nostalgie**

Rêves sur  
*Hadriana dans tous mes rêves*

[Retour à la table des matières](#tdm)

Quels peuvent bien être tous ces rêves de l'auteur ? Et le lecteur qui voudrait rêver sur Hadriana, que peut-il faire sinon insérer tous ses rêves dans tous les rêves de l'auteur ?

Les mille et une nuits haïtiennes

Cette imbrication à l'infini des rêves, suggérée déjà par le titre du roman de René Depestre, évoque irrésistiblement les Mille et une nuits. Mais à l'haïtienne ! Car dans ces mille et une nuits haïtiennes que vont générer Hadriana et tous les rêves de l'auteur, les jours et les nuits seront aussi bien en amont qu'en aval du temps présent.

Schéhérazade nous contait des histoires où à leur tour ses personnages nous en racontaient d'autres et ainsi de suite, à l'infini. Depestre, lui, nous conte des histoires qu'on lui conte ou qu'il se conte et qui nous font à notre tour nous en conter de nouvelles : tous ces rêves de l'auteur sur Hadriana et puis ceux des lecteurs sur ces rêves de l'auteur et sur leurs propres rêves. Et ainsi de suite, au fil des lectures successives et des nouveaux lecteurs.

C'est la tradition haïtienne maintenue et renouvelée, adaptée au goût de l'auteur et offerte à la fantaisie du lecteur. C'est la veillée de contes tirée des soirs sereins d'Haïti et installée dans la conscience de chacun de nous.

Car Depestre se fait tireur de contes à la mode haïtienne. C'est-à-dire qu'il nous conte d'abord ce qu'il [38] se raconte lui-même et ensuite ce que lui racontent un chauffeur de taxi haïtien et Hadriana en personne. Partant de son enfance pour aller à son présent d'homme mûr, d'un général du temps de sa jeunesse au taxidriver new-yorkais, et enfin de la bien-aimée de ses rêves d'adolescent à la femme qu'il possède en son âge adulte, il fait le bond du passé au présent et de son présent il fait un tremplin pour le futur qu'il évoque pour le lecteur.

Mais cette avancée dans le futur est tout autant une remontée dans le passé. Et l'on peut même voir que plus il s'avance dans l'avenir, vers la possession d'Hadriana, cette quintessence de tous ses rêves, plus il doit s'enfoncer dans le passé. Du présent, pour tout dire, il se projette donc simultanément au long des deux axes du temps.

Depestre a bien raison d'affirmer que partout où il s'installe à sa table de travail, c'est en Haïti qu'il écrit. Lezygnan-les Corbieres n'est qu'un autre nom pour Jacmel, la ville qu'il n'a jamais quittée, à travers ses errances et ses exils.

Les mille et un jours de ses absences d'Haïti sont abolis dans ces Mille et une nuits toutes remplies d'Haïti. Une Haïti rêvée, plus belle et finalement plus vraie que celle de la réalité, puisque permanente, égale à elle-même d'hier à aujourd'hui à demain et qui s'est installée à sa table de travail, l'accompagnant partout, plus fidèle que l'Haïti oublieuse des travaux et des jours ; une Haïti merveilleuse, celle de toutes ses nuits, de ce temps où l'homme peut rompre tous les interdits, enfreindre tous les tabous, se tirer tous les contes et ainsi réaliser l'exploit même de notre vraie vie : le mentir-vrai.

[39]

Haïti chérie/douce France

Il devrait être permis, en grammaire française de tous les français, de substantiver tout un syntagme pour le qualifier de tout un syntagme adjectivé. Alors je pourrais dire : Haïti chérie douce France. Et ce faisant j'aurais un nom de pays : Haïti-France, qualifié par une épithète : chérie douce.

Est chéri ce qui est cher, précieux, rare, lointain, absent, manquant. Exemples : les diamants ou l'or que je n'ai pas ; les fonctions, titres ou pouvoirs qui me manquent.

Exemple aussi : Haïti qui est d'autant plus chérie qu'elle manque aux Haïtiens ; Haïti qui est chérie parce qu'elle est absente, lointaine, pauvre, exploitée...

Othello Bayard le laissait bien entendre :

Ayiti chéri, pi bon peyi pase ou nan pwen

Fok mwen te kite ou pou m'te kapab konprann

valè ou.

René Depestre, dans *Hadriana dans tous mes rêves,* à sa façon mais aussi d'une façon bien traditionnellement haïtienne, nous le dit, en évoquant une Française, Hadriana. Belle, mais pas seulement cela, douce aussi.

Car est doux ce qui est proche, présent, dont on peut jouir, profiter, maintenant et même toujours. Exemple : le fruit que je goûte et dont le suc et le sucre me sont doux. Car j'en profite, j'en jouis, là, aujourd'hui. La douceur est un confort, une aisance, un bien-être, un bonheur. Tout le contraire de ce qui est cher, chérie, précieux mais est rare et manquant.

[40]

Paul Laraque, autre poète, le laisse comprendre :

Mariana dous pase kann kréyol!

Ay, manman, s'on tablet lakol !

Est doux ce qui est permanent et cher, ce qui est éphémère.

Ce n'est pas sans raison que les poètes haïtiens, caribéens, latino-américains comparent toujours la femme à un fruit, à un plat succulent, en font un objet de dégustation. La femme-fruit plutôt que la femme-fleur ! Et mieux encore la femme nourriture, aliment, repas, plat tonique plutôt que platonique, n'en déplaise à Louis Dantin !

Et alors ce n'est pas seulement Emile Roumer qui rencontre Jorge de Lima à la table d'Haroldo de Campos, c'est Depestre qui, par un long détour, du temps des flamboyants arrive à l'heure d'Hadriana.

Mais ce merveilleux féminin, le véritable, l'éternel, le passé - présent - avenir de l'homme, son bonheur pour tout dire, est aussi la figure en creux de ses malheurs. Là ce qui aurait pu nous être doux se révèle cher.

Oswald Durand, dans « Choucoune », faisait s'affronter ti Pyè et un p'tit blanc. Mais ce dernier, pas si petit que cela, car ayant les joues roses, la montre au gilet, et surtout parlant français a tôt fait d'évincer l'amoureux haïtien pour dévoyer, bien sûr, sa bien-aimée.

Et voilà figuré celui qui peut s'offrir d'avoir la douceur que nous ne pouvons que chérir.

[41]

En contrepoint, l'alter ego inversé de notre image en creux, la Française, devient, à été la figure de cette être doux-chéri que nous désirons et qui nous échappe.

Dans *Stella* d'Émeric Bergeaud, en 1859 donc et dès le premier roman haïtien, il y avait une Française : Stella. Elle donne son nom au roman et son sens à l'action romanesque.

Sadiquement persécutée, à l'égal de Marie l'Africaine, avec cette différence cependant qu'elle n'en meurt pas et surtout n'est pas engrossée par le colon français, elle devient l'inspiratrice de Romulus et Rémus, les deux jumeaux qui personnifient le noir et le mulâtre haïtiens. Elle prend en fait la succession de la mère des deux révolutionnaires.

Elle aurait pu devenir leur amante. Pour ces deux gaillards, assez virils, à en juger par leurs exploits, elle demeure une adjuvante toute intellectuelle et qui s'évapore à la fin du récit.

René Depestre a dû trouver que c'était dommage. Cet être idéal aurait pu être en même temps de chair. Et pourquoi pas ? Marie Chauvet, dans *Amour,* avait bien montré que c'était possible en faisant de Jean Luze, le beau Français à la diction parfaite, cultivé et sensible, la coqueluche des trois soeurs Clamont.

Et nous voilà donc en présence du rêve qui a pris chair et corps : Hadriana, belle Française devenue Haïtienne à Jacmel. Et figure d'abord chérie par l'adolescent pour qui elle n'était qu'un rêve inaccessible mais devenant à la fin du roman la femme douce du narrateur dans son âge mûr.

Haïti - chérie - douce - France ! Femme douce et pas seulement chérie ! Pays non plus seulement rêvé [42] mais réel ? La parole surtout abolissant la contradiction des figures et confondant les désirs.

Zombi futé

Le monde est plein de zombis. Et il y en a bien plus que ne l'aurait jamais crû le vodouisant le plus fervent.

Wade Davis fait de la science à propos du zombi pendant qu'Hollywood en fait du cinéma. Le sénateur Dole, honorable et sérieux aspirant au titre de candidat à la présidence des États Unis, traite le budget du non moins honorable et sérieux président Reagan de « voodoo économies ». Et nous ne parlerons pas des zombis de la police française, chargés de combattre les trafiquants de drogue ou des zombis beaucoup plus rassurants encore que sont les cocktails qu'on nous sert dans les bars fashionables de Paris, de Londres ou de Washington.

Il fallait réagir à cette exploitation de notre matière vraiment première : nos mythes et croyances ; montrer que nous, les vrais et premiers croyants aux zombis, n'allions pas être pris de court par cette popularité internationale de nos morts-vivants et que nous pouvions leur révéler l'existence de zombis qu'ils ignoraient.

En effet on connaît en Haïti le zombi soumis. C'est le plus commun. On l'appelle zombi doux, en haïtien. Il fait ce qu'on attend de lui : il se laisse exploiter sans mot dire. C'est le grand nombre.

Il existe aussi, en plus petit nombre, des zombis bossales. Ceux-là sont rétifs, insubordonnés, de la graine de révolutionnaire ! Du genre de ceux qui feront 1804, à nouveau. Peu nombreux, ils ne sont pas moins présents et actifs. Et c'est sur eux que nous [43] comptons pour secouer la masse de nos zombis plutôt résignés à leur sort.

Il y a enfin les zombis manmannan. La nature de ces derniers est plutôt problématique car ce sont surtout les enfants qui y croient. On se demande d'ailleurs si ces chers petits ne se trompent pas sur leur identité vu qu'ils seraient plus coquins qu'enfantins, plus érotiques que ludiques.

Zombi manmannan, wi w'a kenbe ti poulet ! ban

mwen !

Ti poulet sove ! ban mwen !

Denpi yè oswa ! ban mwen !...

Qu'est-ce que cette « petite poulette » que chassent nos zombis manmannan ? Et de nuit par surcroît ? Après sa fuite, en plus ! Il y a quelque chose de louche, et en dépit des appels à l'aide de toutes les voix enfantines, on doute que nos chasseurs nocturnes, rattrapant leurs proies, les ramènent aux enfants qui si innocemment les appellent à l'aide.

Quoiqu'il en soit, René Depestre a compris que nous n'avions pas fait la revue de tous les types de zombis. Et c'est pour cela qu'il nous offre avec Hadriana, une nouvelle figure de zombi.

En effet, qu'est-ce que ce zombi, Hadriana, qui endormi selon les règles de l'art, se réveille plus complètement que d'habitude ? Pourtant les zombificateurs ne semblent pas avoir manqué à quelque prescription du manuel de zombification. Il y a eu d'abord « la potion magique » versée dans la limonade et bue par Hadriana puis, au cimetière, le réveil, selon toutes les règles de l'art apparemment.

Mais ne voilà-t-il pas qu'Hadriana qui normalement aurait eu besoin d'ingérer du sel pour ce faire, dès son [44] réveil, se met à penser avec lucidité et même avec tant d'efficacité qu'elle se sauve et parvient à semer ses poursuivants éberlués.

Nous sommes en face du zombi futé, personnage encore non répertorié dans nos contes ou chez nos romanciers. Celui qui en a appris de ses adversaires mêmes, qui profite de leur faiblesse ou de leur maladresse, qui sait voir le défaut de leur cuirasse, la débilité de leurs manœuvres.

On parle beaucoup du zombi, ces temps-ci. On en parle tellement que certains zombis futés en apprennent non pas seulement sur eux-mêmes mais sur leurs pseudo-maîtres. Et ils apprennent au point de commencer à sécréter en eux-mêmes le sel de leur libération.

[45]

**Rêve - récit - nostalgie**

La figure des Iwa Marasa  
dans le récit haïtien

« Tata na mapasa ! »Heureux père de jumeaux ! (compliment en lingala)

[Retour à la table des matières](#tdm)

C'est dans *Folie,* roman de Marie Chauvet, paru en 1968 que nous trouvons la première évocation de la figure des Iwa marasa dans le récit haïtien de langue française. À bien des égards, ce récit mérite d'occuper une place à part dans l'évolution du roman francophone d'Haïti. Mais à la vérité, c'est la trilogie elle-même, *Amour, Colère, Folie,* qui passera à l'Histoire littéraire comme un accomplissement remarquable et un tournant dans l'écriture romanesque haïtienne. Et cela non pas seulement du point de vue de la thématique anti-duvaliérienne mais de la symbolique haïtienne et tout particulièrement de celle des marassa, comme le chiffre trois l'indique déjà dans la structure triadique de ces 3 romans publiés pourtant comme une seule œuvre.

L'œuvre de Marie Chauvet, et en particulier *Folie,* constitue un carrefour, au sens vodouesque du terme, dans la littérature haïtienne. Mais pour bien s'en rendre compte, il faut remonter jusqu'à *Stella,* le premier roman haïtien afin de retracer d'abord l'évocation de la figure de la gémellité, son haïtianisation ensuite, son enracinement enfin dans la tradition narrative haïtienne et son actuelle transformation en une symbolique à la fois traditionnelle et universelle qui fait des Iwa marasa la figure emblématique de la problématique haïtienne.

[46]

La figure des jumeaux de Stella  
à Ti dife boule sou istwa Ayiti

On peut dire que dès le premier roman haïtien, *Stella,* d'Émeric Bergeaud, paru en 1859, la figure des jumeaux, d'emblée, a été prise pour symboliser la dualité haïtienne. On connaît l'intrigue de ce premier roman. Romulus et Remus, fils de Marie l'Africaine, et tous trois esclaves du Colon, leur maître français, subissent leur triste condition bien malgré eux. Mais le colon n'a de cesse d'inventer chaque jour de nouveaux moyens de torturer ses esclaves. Un accès de fureur lui fait fouetter à mort Marie. Révoltés par cet acte de barbarie, les deux jeunes hommes décident de mettre fin à la tyrannie de leur maître. Ils commencent donc la lutte contre lui, aidés par une jeune française, Stella, que l'odieux Colon séquestrait dans les caves de sa maison et que nos deux amis libèrent. Cette lutte à trois contre l'oppresseur après bien des péripéties conduit nos valeureux combattants à la victoire qui consacre leur droit à la liberté.

On aura bien vite reconnu là une représentation fortement allégorique de la lutte des Noirs et Mulâtres haïtiens pour la conquête de l'indépendance d'Haïti. En effet *Stella* est à la fois ce récit allégorique de la lutte des esclaves de St Domingue et des Affranchis pour leur liberté et en même temps une sorte de parabole invitant les diverses factions politiques de l'époque de Soulouque, à se souvenir de la devise nationale : l'union fait la force, et à songer aux raisons qui l'ont fait choisir : la nécessité pour les Noirs et les Mulâtres de toujours faire front commun contre l'adversaire extérieur au lieu de s'affronter entre eux.

En somme dès le premier roman, la littérature haïtienne non seulement se représentait sa problématique fondamentale comme celle des frères [47] ennemis mais elle faisait de la figure des jumeaux le symbole de cette lutte fratricide.

De *Stella* (1859) à *Romulus* (1906), c'est-à-dire d'Émeric Bergeaud à Fernand Hibbert ou si l'on préfère encore du roman allégorique vagissant aux premiers récits réalistes à fortes visées satiriques, les jumeaux qui nous servent de figures pour notre représentation sont étrangers puisqu'il s'agit des figures de la mythologie romaine, Romulus et Remus.

Il faudra attendre le tournant de l'indigénisme et le retour à la culture populaire pour voir à partir du *Romancero aux étoiles* (1960) de Jacques Stephen Alexis, apparaître des jumeaux ou du moins une paire de figures jumelles d'origine carrément vodouesque : Bwapiro ak Grennpronmennen.

On doit signaler qu'au même moment où Alexis évoque ce couple de personnages célèbres de nos contes et légendes populaires, Claude Innocent en faisait de même dans ses poèmes et saynètes écrits en haïtien. Il y a donc conjonction d'efforts de la part de nos écrivains pour transporter la représentation gémellaire de la problématique haïtienne du champ de représentation exotique de la culture gréco-romaine à celui de la culture populaire vodouesque et néo-africaine. J'ai examiné ailleurs les divers aspects de cette application du programme indigéniste, notamment le passage de l'allégorie ou du merveilleux à la satire et au réalisme qui s'effectue de Bergeaud à Hibbert, et les synthèses réalistes merveilleuses qu'opérait la génération d'Alexis.

On doit tout particulièrement signaler la double synthèse que Jacques Stephen Alexis a opérée et la double étape qu'il a du même coup fait franchir à la représentation de l'identité haïtienne. Non seulement nous fait-il passer de Romulus et Remus à Bwapiro ak Grennpronmennen, dans le prologue du *Romancero aux* [48] *étoiles,* mais dans l'adaptation qu'il fait du conte « Tatezoflango » nous le voyons substituer aux jumeaux doubles du conte originel : Bandilion et Bandilia, les jumeaux triples : Paulo, Jacquot et Pierrot. Ce qui était rapprocher davantage encore la représentation de la gémellité de la figure des marasa qui, nous le savons, sont des jumeaux triples.

Il ne restait plus dès lors qu'à franchir la dernière étape de cette évolution de la représentation des jumeaux : l'évocation des Iwa marasa eux-mêmes. Et c'est ce qu'a fait Marie Chauvet dans *Folie* dont j'ai fait une analyse dans un essai intitulé : [*Trois études sur Folie de Marie Chauvet*](http://classiques.uqac.ca/contemporains/laroche_maximilien/Trois_etudes_sur_FOLIE/Trois_etudes_sur_FOLIE.html)*.*

C'est à partir de ce moment, de ce point de jonction d'une claire représentation de la gémellité, et sous les traits des Iwa marasa comme figures fondamentales de l'ambiguïté haïtienne, qu'il était possible de passer à une interprétation de cette figure emblématique des Marassa, c'est-à-dire de s'en servir d'abord pour définir l'identité ou la problématique fondamentale de la société haïtienne et ensuite pour proposer, à la lumière de cette image, un mode de résolution de cette problématique c'est-à-dire une synthèse des aspects opposés de notre contradiction. En saisissant la forme de nos oppositions nous passions de la sensation de l'ambiguïté à la description de la contradiction.

Et c'est ce qu'a fait Michel-Rolph Trouillot en 1977 dans son livre *Ti dife boule sou istoua Ayiti* qui, rappelons-le, est à la fois un livre d'Histoire, au sens le plus solennel ou sérieux qui se puisse, celui d'Histoire d'Haïti, mais en même temps au sens le plus fantaisiste, ludique, onirique ou fictionnel du terme : celui d'istwa, de kont que l'on tire ou même que l'on chante puisque le récit de Trouillot, en son entier, dès l'introduction, [49] se déroule sous l'égide des personnages légendaires que sont Bwapiro ak Grennpronmennen.

Mais en même temps il est question dans *Ti dife boulé,* de kontradiksyon-marasa, et par ce concept, Michel-Rolph Trouillot, combinant marxisme et vodoun, ajoute au vocabulaire (philosophique, politique, économique...) de l'analyse de la contradiction. Rappelons-nous : Hegel, Marx, Mao, pour ne pas remonter plus avant ! Un terme de kontradiksyon-marasa qui à la fois actualise la réflexion haïtienne en la marxisant mais aussi haïtianise le marxisme en le vodouisant.

En proposant ainsi de ne plus parler de contradiction dans les termes simples d'opposition de contraires homogènes mais dans la perspective complexe, doublement, triplement dialectique d'opposition de contraires jumeaux, c'est-à-dire tout à la fois semblables entre eux et doubles en eux-mêmes, s'opposant donc tout en s'attirant, s'identifiant tout en se contredisant, en eux-mêmes et entre eux, *Ti dife boule* faisait de la figure des Iwa marasa, l'étalon de la représentation et de l'interprétation de la problématique haïtienne.

Le même Trouillot marque donc, d'une certaine façon, le point d'arrivée d'une évolution commencée avec *Stella.* Les dernières œuvres d'Alexis et de Chauvet constituant les dernières étapes accélérées d'une véritable révolution du récit haïtien. Celui-ci ne se contente pas, en passant de Romulus et Remus à Bwapiro ak Grennpronmennen, d'opérer un déplacement de niveaux de représentation. En passant de la contradiction simple à la contradiction gémellaire, divisible en principale et secondaire, et susceptible d'être ramenée aux oppositions successives de première et de seconde, nous sommes dans la représentation [50] d'une opposition aux aspects non pas successifs mais simultanés et non plus séparables en niveaux distincts mais se déroulant sur plusieurs niveaux.

Point d'arrivée, bien plus encore que point d'aboutissement puisque point de départ pour une réinterprétation du réel haïtien et de sa représentation.

Le récit haïtien revu  
et son interprétation corrigée

Ce qu'en effet un tel concept de contradiction-marassa et surtout l'émergence de la figure des Iwa marasa comme modèle de représentation et d'interprétation apporte, c'est la possibilité, je dirais même plutôt la nécessité, de réinterpréter le récit haïtien.

Et d'abord de réexaminer non seulement le récit de langue française mais également nos contes et nos légendes et de mieux saisir la liaison entre les récits populaires de langue haïtienne, et les adaptations savantes des écrivains de langue française.

L'adaptation de *Tatezoflango* par Jacques Stephen Alexis dans une version qu'il rebaptisera *Tatezoflando* est significative. Non seulement y voyons-nous Alexis passer des doublets aux triplets mais il effectue bien d'autres transformations ou substitutions qui jettent un éclairage tant sur sa propre vision que sur la problématique représentée dans le conte populaire.

Nous sommes ainsi amenés à mieux considérer les contes populaires en eux-mêmes et à y voir la représentation d'une gémellité dont nous ne prenions pas en compte tous les aspects. Bouki ak Malis, Jan Sot ak Jan Lespri sont des couples de personnages qui ne font pas que s'opposer entre eux. Ils sont aussi liés par des liens de parenté. Ils sont neveu (Malis) et oncle [51] (Bouki). Ils sont frères (Jan Sot ak Jan Lespri). Cela les distingue de couples célèbres comme Renart et Ysengrin... En somme ils sont jumeaux, comme l'étaient Romulus et Remus, et frères ennemis comme Etéocle et Polynice. Leur opposition est plus souvent qu'il n'y paraît une guerre fratricide. Pis encore leur histoire, comme c'est le cas dans un conte de Bouki ak Malis, a parfois pour objet de savoir qui dévorera la mère de qui. Et nous savons qu'ils finissent presque toujours, tous les deux, par perdre leurs mères.

Les contes populaires haïtiens prennent donc un sens nouveau sous l'éclairage de cette figure de la gémellité. Et paradoxalement cela les rapproche davantage des récits plus réalistes écrits en français.

Nous pouvons aussi mieux comprendre pourquoi ces contes populaires ont toujours inspiré les écrivains et en quoi ils sont susceptibles d'offrir le cadre pour une représentation de la réalité contemporaine, dans des textes qui s'intitulent par exemple : Bouki au Paradis (de Franck Fouché) ou Ti Malice au pays des Lettres (Manuel de lecture) ou Ti Malis à New York.

Mais c'est surtout le récit de langue française qu'il nous faut revoir et réexaminer même quand, en apparence, il n'y est pas question des jumeaux ou des Iwa marasa.

Nous pouvons commencer par les romans de Marie Chauvet, dans sa trilogie *Amour, Colère, Folie.* Bien sûr, nous n'insisterons pas sur *Folie* qui met carrément en scène les Iwa marasa en en faisant des acteurs en quelque sorte du récit, par les positions diverses que prennent à leur égard les personnages du texte.

Mais par exemple, si nous prenons *Colère,* nous nous apercevons que l'action de ce récit est bien plus un drame familial et psychologique qu'il n'y paraît. À [52] première vue il s'agit d'une horrible histoire de torture d'une jeune fille de la haute société qui se fait violer pendant trente jours de suite par un affreux Tonton Macoute dénommé le gorille. En réalité, et c'est par là qu'il s'agit d'un drame familial, ce récit met en scène le désarroi, la lâcheté et le sursaut de résistance que la famille Normil tente d'opposer à l'ignoble action du gorille. Et c'est donc l'occasion pour nous d'assister à la variété des réactions au sein de la famille et finalement à ses déchirements, à ses dissensions et à sa désunion. Face à l'ennemi extérieur cette famille est désunie. Il lui faudrait en somme, comme jadis Romulus et Remus, trouver le principe d'une union qui ferait sa force.

Mais c'est là qu'entre précisément en jeu la figure des jumeaux, c'est-à-dire le principe de la répétition de l'identité des contraires, du dédoublement en quelque sorte. La famille Normil représente certes Romulus et Rémus face au Colon. Mais ne serait-ce pas Rémus qui subirait la vengeance de Romulus pour lui avoir fait subir ce que le Colon leur infligeait jadis à tous deux ? Autrement dit il y a dans le récit de Marie Chauvet la répétition d'une histoire où s'est effectuée une inversion des rôles.

À partir de cette première constatation on se met à trouver toutes sortes de répétitions et d'inversions qui font du roman une véritable représentation de la contradiction marasa.

Dans la famille, par exemple, le grand-père s'appelle Claude Normil. Etant donné son grand âge, on comprend aisément qu'il ne soit pas de taille à faire face aux hommes en noir, armés jusqu'aux dents, qui envahissent sa propriété. Mais son petit-fils, qui porte le même nom que lui et qui est son alter ego du point de vue moral, car il a le même caractère que lui, est un infirme. Il est donc frappé de la même incapacité [53] physique que le grand-père face aux envahisseurs. Ainsi Claude Normil 2, le jeune, serait le double parfait de Claude Normil 1, le vieux. Et la preuve : ils s'entendent à merveille. Pourtant le premier est noir et le second, mulâtre. Et le vieux semble avoir pour les mulâtres, en la personne de sa bru, la même aversion que les hommes en noir semblent porter aux mulâtres et aux membres des classes possédantes en général.

Ainsi le vieux Normil d'une part se trouve objectivement et pratiquement dans un camp, celui que symbolisent par la couleur de leur peau, sa bru et son petit-fils. Par contre subjectivement, il semble garder de ses origines rurales des sentiments qui s'apparenteraient à ceux de la servante Mélie et des hommes en noir auxquels il est opposé. Il y a donc un chassé-croisé des intérêts et des sentiments qui font se retrouver les mêmes personnages dans des positions ou des camps opposés. Et c'est pourquoi à bien considérer la famille Normil, telle que nous la représente Marie Chauvet dans *Colère,* on observe d'abord une sorte d'indistinction des noms. Trois générations se trouvent en scène et dans la façon dont l'auteur désigne ses personnages on n'est jamais très certain du caractère de père, de fils ou de petit-fils du personnage qu'on nous présente. Car le grand-père, Claude Normil 1, est fils quand il parle de l'aïeul, son propre père. Le père, Louis Normil, est fils par rapport au vieillard et ses enfants, ses fils donc, sont des petits-fils, par rapport à Claude Normil 1. Or nous avons vu combien le petit-fils, Claude Normil 2, était semblable au grand-père, Claude Normil 1. Nous voyons en même temps combien les fils que sont Paul, Rose et Claude Normil 2, peuvent être différents entre eux et aussi combien le père, Louis Normil, par rapport à Claude Normil 1, peut lui ressembler dans son comportement de fils à l'égard de ''aïeul.

[54]

Dans ce roman en somme il y a sur deux plans : celui de la parenté et celui de la position sociale, des ressemblances et des différences qui font de la contradiction des personnages une contradiction des doubles, une contradiction-marassa.

Cette indistinction même des noms dont l'auteur se sert pour désigner ses personnages semble résulter d'une indéfinition des rôles familiaux et d'une inversion des rôles sociaux. Claude Normil 1 est le grand-père mais il joue le rôle de père pendant que son fils, Louis Normil, n'arrive pas à tenir ce rôle vis-à-vis de ses propres fils. Tout le monde semble se comporter comme des fils à l'égard du grand-père, qui lui, semble continuer de jouer le rôle de fils qu'il tenait auprès de son propre père, l'aïeul. Ainsi finalement tous se trouvent réduits à la condition de fils d'un patriarche décédé dont la présence n'est manifeste que par sa tombe curieusement située dans le jardin de la maison familiale et par les récits du grand-père qui ne cesse d'évoquer la figure de ce père mythique. On retrouve dans ce dernier trait un aspect de la structure narrative traditionnelle du récit haïtien qui est récit d'un récit antérieur. Dans *Colère* l'écrasement des Normil par cette figure d'un père monstrueux dont l'autorité continue de s'exercer par la parole de son fils devenu aujourd'hui le grand-père témoigne d'un double écrasement : par le père ancien et par ces pères nouveaux que sont les hommes en noir. Mais ceux-ci, on l'apprend par le roman, ne sont que des fils révoltés.

Comme on peut le constater, au lieu de renverser la tyrannie de l'ancien père ils ne font que lui substituer un tyran lie inverse mais analogue. Inversion et réversibilité. Nous sommes en plein dans le jeu des contraires semblables, en plein dans la contradiction-marassa : celle qui ne se déploie pas dans le temps, dans la successivité et dans l'historicité et qui pourrait ainsi [55] passer des degrés du principal au secondaire. Nous tournons en rond dans le cercle des oppositions réversibles qui nous renvoient non pas d'un contraire à l'autre mais à la division du même.

Aussi les personnages sont-ils tiraillés entre la soumission et la révolte les uns à l'égard des autres. Seule Rose finit par sortir de la passivité à laquelle les condamne cette contradiction-marassa. Mais elle n'y parvient qu'en se soumettant délibérément à cette domination que semble traduire la condition de sa mère.

Dans le cadre de la situation familiale il y a donc simultanément identité et différence chez les personnages. Leur situation, dans son évolution historique, si l'on peut ainsi appeler ce tourne-en-rond qu'elle effectue, donne l'image de la répétition d'une inversion. Les Normil, à l'origine, ont eu à régler de manière violente le problème de la propriété de leur terrain. Et les voilà aujourd'hui en train d'être victimes d'une dépossession violente de ce même terrain.

Enfin Rose semble répéter de manière positive le sort de sacrifiée qu'a connue sa propre mère. Et si celle-ci, à cause de la couleur de sa peau, a été la victime de l'intolérance de son beau-père, voici sa fille, en train de subir, pour les mêmes raisons les violences du gorille.

Il y a donc répétition, sur tous les plans : de la psychologie des personnages aux rapports de force, en passant par le langage où il y a tant de répétitions que l'on finit par se rendre compte que *Colère,* en tant que roman, est la narration répétée d'un même et unique fait. Mais celui-ci est confronté avec ses variantes dans le temps, selon les personnages, les sexes, les objectifs (économiques pour l'aïeul et le grand-père, érotiques pour le père, culturels ou éducationnels pour les fils) et [56] finit par cette série d'oppositions ou de contraires jumeaux par nous révéler combien ce dont il s'agit est une division du même, un problème d'ambiguïté pour tout dire, c'est-à-dire de précontradiction. De l'étape antérieure à l'avènement d'une contradiction qui se déploierait dans le temps historique.

Si la famille Normil, dans *Colère,* peut être tenue pour une unité, à l'égal de la conscience de Claire, dans *Amour,* cotte unité double du même divisé, ne peut passer au travers de sa propre contradiction pour retrouver une nouvelle identité qu'en s'incarnant dans les trois formes dialectiques (thèse, antithèse, synthèse) que représente la figure des Iwa marasa.

Et c'est pourquoi, dans *Amour,* nous retrouvons comme dans *Colère* et comme dans *Folie* une structure triadique à tous les niveaux et dans tous les rapports. De même que *Colère* mettait en scène trois générations de Normil, *Amour* nous représente 3 soeurs Clamont. Mais si Rose, dans *Colère,* pour sauver ce qui doit être sauvé, doit répéter la passivité de sa mère dans son comportement à l'égard du gorille, Claire, dans *Amour,* doit tourner contre Calédu l'agressivité dirigée d'abord contre sa sœur puis contre elle-même. Dans un cas, il s'agit de trouver la libération familiale ou collective en changeant la sorte de passivité individuelle, en répétant en des espaces différents la même attitude de sacrifice de soi. Il en va de même pour Claire qui doit réorienter l'énergie qu'elle déploie contre les siens et contre elle-même pour la canaliser au profit de tous, en assassinant le bourreau de sa ville.

Pour le personnage divisé en lui-même, dont l'énergie est utilisée à s'autodétruire, il s'agit de transformer son activité négative en positive, d'employer à se libérer ce qui sert à le détruire. Et pour cela il faut faire au dehors ce que l'on fait au [57] dedans et à partir de ce transfert obtenir que les effets de nos efforts passent du signe négatif au positif. Une autre façon de dire que l'union fait la force.

Les Iwa marasa dont on sait qu'ils sont des esprits enfants mais qui n'en sont pas moins redoutés ne peuvent avoir cette force qui les fait tant craindre que parce qu'ils sont trois ou, si l'on préfère, parce qu'ils savent unir leurs forces. Du fait d'être trois ils représentent la contradiction résolue, la synthèse retrouvée après le dépassement d'une opposition. La figure symbolique des marasa sous la forme des triplets, c'est la représentation spatialisée, atemporelle du développement d'une contradiction du même. Il est possible à des esprits, êtres absents, d'incarner simultanément les trois formes et les trois étapes d'une contradiction. Mais pour des êtres humains le recours à l'histoire est un détour inévitable.

Marasa et Dosa

Voilà sans doute pourquoi dans le récit haïtien bien plus que les marasa nous voyons représenter la dosa. À défaut ou en attendant sans doute de pouvoir mettre en scène le dossou. Ou alors comme personnage complémentaire du dosa.

Dans le mythe, les Iwa marasa sont trois. Mais dans la vie quotidienne les jumeaux sont ordinairement deux. Par contre le dossou ou la dossa, garçon ou fille, puiné de jumeaux et leur égal, est seul à posséder les mêmes pouvoirs qu'eux.

La gémellité, dans la religion populaire comme dans la pratique de la vie quotidienne, est donc représentée sous la figure de triplets. Sauf qu'en passant du ciel à la terre, des esprits aux hommes, la représentation de la gémellité s'historicise, en se dédoublant en quelque sorte. La gémellité ou division du même est bien vue à [58] travers trois figures. Mais celles-ci se regroupent en deux aînés et un cadet, en un temps d'opposition et en un temps de synthèse. Dans son *Diksyonnè kreyol-fransé,* L. Peleman nous dit que le parler populaire prévoit un distinguo linguistique qui rend compte de ce distinguo logique. On y parle de marasa pour désigner les jumeaux au sens habituel. Mais on précise, Marasa twa pour désigner soit des triplets soit les jumeaux et leur frère ou sœur puinés, les dossou ou dosa.

Dans le récit haïtien de langue française, la figure des jumeaux est constamment représentée et de façon souvent imperceptible pour des yeux inattentifs. Ainsi dans *Gouverneurs de la rosée,* si l'on veut bien y faire attention, la rivalité de Manuel et de Gervilen est au fond celle des frères ennemis puisque Manuel et son adversaire descendent du même patriarche : le général Lonjeannis, père commun des habitants de Fonds-Rouge. La bataille entre Sauveur Jean-Joseph et Compère Dorisca pour le partage d'un héritage commun est la représentation typique d'un affrontement fratricide. Et à bien considérer les choses, le sacrifice de Rose, dans *Colère* de Marie Chauvet, équivaut à la mort de Manuel dans [*Gouverneurs de la rosée*](http://classiques.uqac.ca/classiques/roumain_jacques/gouverneurs_de_la_rosee/gouverneurs_de_la_rosee.html)*.* Le fond de la rivalité est le même. La coloration que prend la lutte diffère selon les enjeux, la localisation et surtout la personnalité des protagonistes.

Manuel est un homme et Rose, une femme. Cela en ferait un dossou et une dossa, dans la symbolique haïtienne. Un fils ou une fille, cadet de jumeaux mais possédant les mêmes pouvoirs que ceux-ci. Et de fait le pouvoir de transformation de la situation conflictuelle est le même théoriquement chez les deux. Ils parviennent également, par leur sacrifice, leur mort et l'acceptation de leur assassinat, à renverser le cours des événements, à obtenir l'objet de leur quête.

[59]

Peut-être faudrait-il simplement souligner que du rôle d'adjuvant que remplit d'abord Annaïse, avant de passer à celui de sujet de quête, nous avons, avec *Colère,* une histoire où d'emblée c'est l'objet de la quête qui est au centre du récit et un personnage, Claire, qui dès le départ est investi du rôle de sujet de quête.

Dans l'affrontement des frères ennemis, la dosa parachève la représentation du futur. En effet si dosou et dosa sont, parce que puinés de jumeaux, troisième dans l'ordre du temps du récit et de l'espace de l'action, chacun d'eux est deuxième, dans l'ordre de l'espace de la narration et le temps de leur conscience de sujets. Doublés par la force gémellaire qu'ils détiennent respectivement, ils ne sont pas moins moitiés, chacun, dans la dialectique des sexes.

S'il faut voir la figure de la gémellité comme la représentation symbolique d'une double contradiction : dans l'espace et dans le temps et de la nécessité d'opérer la transformation du passé en futur, alors apparaît du point de vue d'un narrateur masculin, la nécessité de l'intervention d'un personnage féminin, la dosa.

Pour mesurer la place et l'importance de cette figure de la dosa dans le récit haïtien, il faudra répertorier les rôles d'adjuvants, de sujets et d'objets de quête. Il faudra relever quand ces rôles sont tenus par des personnages féminins pour en établir une liste cumulative et la comparer avec celle des personnages masculins correspondants.

On peut en effet ramener la structure de base du récit haïtien à un affrontement du Patriarche et du Marron, c'est-à-dire d'un père et d'un fils. Ce qui est déjà un conflit familial. Mais ce conflit prend une signification particulière, celle d'une contradiction marasa quand on se rend compte qu'il ne s'agit pas seulement pour le fils de s'opposer au père mais de le [60] remplacer aussi. Il ne doit pas seulement renverser le père mais devenir lui-même un nouveau père. Ce qui le fait tout autant s'opposer à lui-même que s'opposer à un autre. La contradiction est à la fois avec un autre et avec soi-même.

Romulus et Rémus, dans le roman *Stella,* tout comme les fondateurs de l'indépendance haïtienne, avaient pour tâche autant de se débarrasser du maître esclavagiste français que de constituer un nouveau père. Sinon ils n'allaient que reproduire entre eux l'ancien Colon. Et c'est parce que les pères de l'indépendance haïtienne après avoir combattu l'esclavage pratiqué par les autres n'ont fait que simplement la reproduire désormais à leur profit que dans la réalité historique Haïti voit se répéter des malheurs analogues à ceux que connaissent les personnages de *Colère.* Les Normil se voient dépossédés de leur terrain de la même façon qu'ils avaient usé de violence contre le premier propriétaire parce qu'à leur tour ils ne se sont pas montrés meilleurs propriétaires que leur prédécesseur.

Dans *Stella* Romulus et Remus étaient encadrés par deux femmes : leur mère, Marie l'Africaine, et Stella, la jeune française. Ces deux personnages féminins incarnent symboliquement les origines africaines des Haïtiens et l'apport de la France. Mais elles jouent structurellement parlant les rôles de proto-sujet et d'adjuvant en même temps que les rôles familiaux de mère et de sœur. Marie est au fond celle qui lance et oriente la quête des deux jumeaux. Voilà pourquoi je l'appelle proto-sujet ou sujet par anticipation ou délégation Elle meurt en confiant à ses fils une tache qu'ils se chargent de remplir. Quant à Stella, la figure de la Révolution française et d'une manière générale de la culture française, elle est l'adjuvant de Romulus et de Rémus qu'elle seconde dans leur lutte.

[61|

Ainsi en va-t-il d'Annaïse dans [*Gouverneurs de la rosée*](http://classiques.uqac.ca/classiques/roumain_jacques/gouverneurs_de_la_rosee/gouverneurs_de_la_rosee.html)qui d'abord adjuvant de Manuel devient à sa mort, son substitut, celle qui est chargée de parachever son œuvre et notamment de préparer leur fils, le futur père, à sa tâche.

Les rôles de mères, veuves comme Annaïse ou célibataires chargées d'élever seules leurs fils, ne manquent pas dans le roman haïtien. Or ces femmes jouent un double rôle. Elles sont des pères par substitution après avoir été des épouses. Elles deviennent des sujets ou proto-sujets après avoir été des adjuvants. Ainsi après la tâche de donner naissance à un fils, elles sont chargées d'en faire l'homme nouveau qui deviendra un père nouveau par la nouvelle éducation qu'elles lui donneront. Elles doivent transformer la famille par la naissance du fils et transformer ce fils pour une nouvelle transformation de la famille. Ce qui revient à changer d'objet de quête puisque l'on passe de la transformation de la famille ou de la cellule sociale à celle de l'homme, élément de cette société en microcosme.

Ce dernier rôle par lequel le personnage féminin est chargé de définir le nouvel objet de quête, nous pouvons k trouver chez le personnage de Claire, dans *Amour.*

Dans ce récit autodiégétique, l'exploit à réaliser, et de fait accompli par Claire, consiste à se transformer soi-même, à passer d'un personnage égoïste et introverti à celui de personnage extroverti et altruiste. Claire doit s'enfanter elle-même. Tout comme les mères éducatrices solitaires de leurs fils devaient les réenfanter moralement après les avoir faits physiquement, en passant du rôle de mère au sens biologique à celui de père au sens psychologique.

[62]

C'est une transformation de ce type qu'accomplit Claire dans *Amour* parce que le sujet nouveau qu'elle doit enfanter, c'est elle-même. Rose y parvient aussi dans *Colère* dans la mesure où celui qu'elle doit enfanter, son propre frère, a le temps de se métamorphoser de par l'action accomplie par sa sœur.

Dans d'autres romans nous pouvons mesurer la tâche du personnage féminin à y reconnaître cette double fonction d'accouchement du présent et de l'avenir.

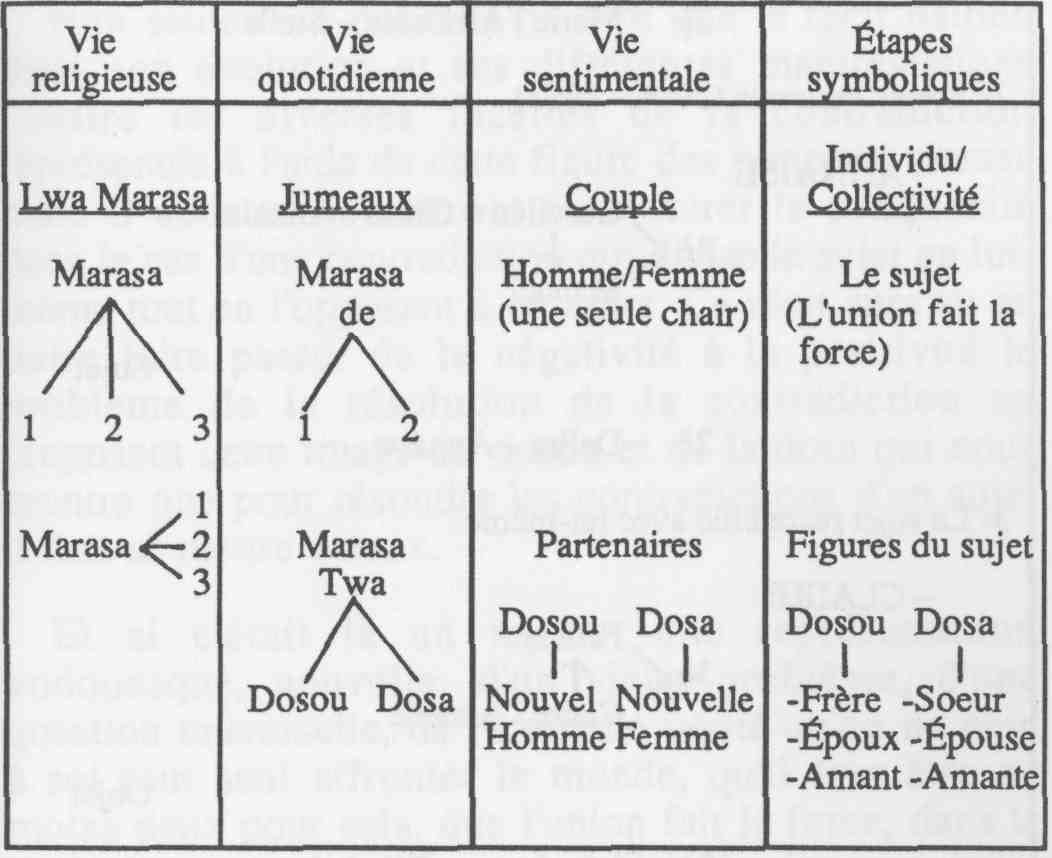
Dans cette perspective le fils remplit toujours, dans le roman masculin, un rôle de précurseur dans la mesure où dans son affrontement avec le Père il ne réussit pas à accomplir la tâche entière de recommencement du temps et doit confier à une femme le soin de parachever son œuvre.

Le roman *Folie* de Marie Chauvet est exemplaire en ce sens. René, le bien nommé, poète et rêveur de la vie future (la Renaissance) meurt et monte au ciel, laissant à sa bien-aimée le soin de poursuivre sur terre la réalisation de son rêve. Mais si l'on veut bien s'en rendre compte, c'est ce que fait Hilarion, dans *Compère général Soleil,* et avant lui, Manuel dans *Gouverneurs de la rosée.*

Le personnage féminin, dans le récit haïtien, dans le roman masculin faudrait-il préciser, et cela dès l'origine, est d'abord cette sœur puis épouse puis amante, puînée de jumeaux, égale à ceux-ci, dont le défi est d'achever de résoudre la contradiction de l'Histoire vécue par tous et dont son alter ego masculin avait commencé de défaire le nœud.

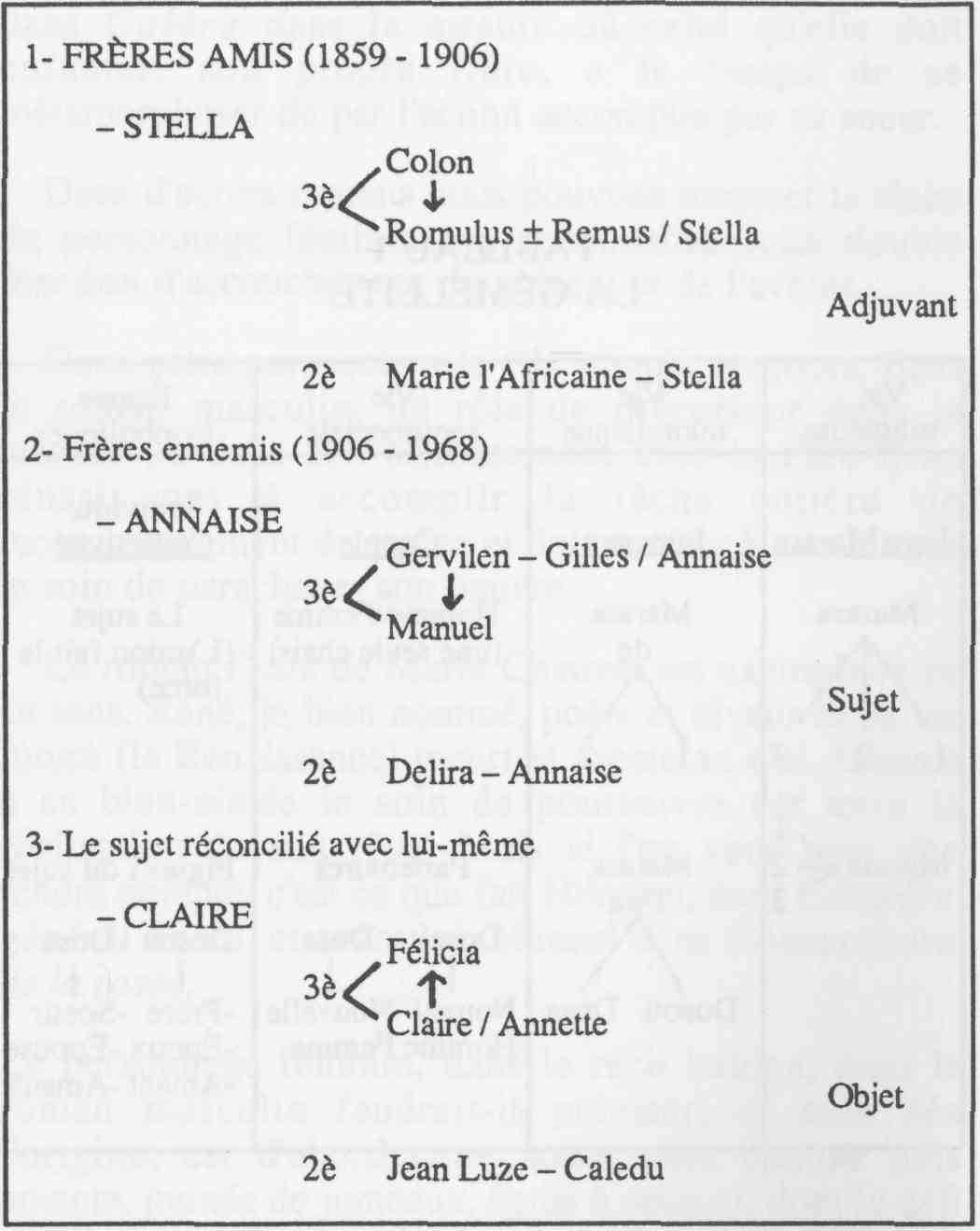
[63]

TABLEAU 1  
LA GÉMELLITÉ



[64]

TABLEAU 2  
LWA MARASA / LA DOSA



1. Stella, d'opposant du colon devient adjuvant de Romulus et de Remus et par ainsi devient le substitut, le double de Marie l'Africaine.

2. Annaise, d'abord devient adjuvant de Manuel puis le remplace comme sujet, se substituant à Délira dans le rôle de mère du fils de Manuel et d'elle-même.

3. Claire, opposant de Félicia, se fait doubler par Annette, puis en tuant Caledu rejeté les deux objets de sa quête.

[65]

Conclusion

Les Iwa marasa, dans la tradition vodouesque et les jumeaux marasa de la vie quotidienne, sont perçus comme des figures du désordre et de l'anarchie puisqu'ils se caractérisent fondamentalement par leur irascibilité, par leur volonté dictatoriale d'imposer leurs désirs à leurs parents et par la menace de vengeance sans rémission qu'ils font planer sur tous ceux qui les contrarient.

Non seulement pourra-t-on dire que le récit haïtien dans son évolution et ses différentes manifestations illustre les diverses facettes de la contradiction représentée à l'aide de cette figure des jumeaux marasa mais il aura su notamment en montrer la complexité dans le cas d'une contradiction qui divise le sujet en lui-même tout en l'opposant à un autre. Ce récit aura su en outre faire passer de la négativité à la positivité le problème de la résolution de la contradiction en proposant cette image du dosou et de la dosa qui nous montre que pour résoudre les contradictions d'un sujet il faut se mettre à deux.

Et si c'était là un mythe, une représentation vodouesque, nouvelle, d'un vieux problème, d'une question universelle, de l'éternelle vérité qu'on ne peut à soi tout seul affronter le monde, qu'il faut être au moins deux pour cela, que l'union fait la force, dans la société comme dans le couple ? Cela ferait se rejoindre amour et politique de façon bien inattendue !

[66]

[67]

**Rêve - récit - nostalgie**

Le conte à la croisée des chemins

[Retour à la table des matières](#tdm)

« Près de la cuisine, Antoine, une tasse de café en main, pose des devinettes. Ce sont surtout les jeunes qui l'entourent. Ce n'est pas que les habitants plus âgés n'y prennent pas plaisir, mais ça n'a pas l'air très sérieux et on tient, n'est-ce pas vrai, à sa réputation d'homme grave et sévère. Il se pourrait qu'à une malice inattendue de cet Antoine, on soit obligé de rire. Alors, ces jeunes nègres n'auraient plus de respect pour vous : ils sont toujours prêts à vous croire leur pareil et leur camarade, ces petits macaques-là.

Antoine commence :

— En entrant dans la maison, toutes les femmes enlèvent leurs robes ? Les autres cherchent. Ils se creusent l'imagination. Ah, bah, ils ne trouvent pas.

— Qu'est-ce que c'est ? demande Anselme.

— Les goélettes carguent leurs voiles en entrant au port, explique Antoine.

Il avala une gorgée de café :

— Je vais chez le roi. Je trouve deux chemins, faut que je les prenne tous deux ?

— Le pantalon, crie Lazare.

— C'est ça. Mais celle-ci, je ne m'appelle pas Antoine si vous la trouvez : la petite Marie met son poing sur sa hanche et dit : je suis une grande fille ?

[68]

C'est difficile, oui, c'est difficile.

— Vous n'êtes pas assez intelligents. Bande de nègres à tête dure que vous êtes.

Et positivement, ils ont beau s'efforcer, c'est en vain, ils ne devinent pas.

Antoine triomphe :

— La tasse.

Il tient la sienne par son anse, il la leur montre et il rit son content.

— Encore une, tonton Antoine, encore une, s'il vous plaît, réclament-ils en chœur.

— Chhh... vous faites trop de bruit, et en vérité, vous êtes insatiables.

Il feint de se faire prier, mais il ne demande qu'à continuer, Antoine. Dans toute la plaine, on vous dira qu'il n'y a pas plus fameux pour les contes et les chansons.

— Bon, fait-il, je vais vous faciliter : Ronde comme une boule, longue comme le grand chemin ?

— Pelote de fil.

— Je brûle ma langue et donne mon sang pour faire plaisir à la société ?

— La lampe.

Ma veste est verte, ma chemise blanche, mon pantalon rouge, ma cravate noire ?

— Melon d'eau.

[69]

— Anselme, mon fi, dit Antoine. Va remplir cette tasse de clairin, mais à ras bord, tu m'entends ? Ça ne se ménage pas le clairin de veillée, faut faire honneur au défunt. Si c'est commère Destine qui à la bouteille, dis-lui que c'est pour Laurélien. Par précaution, mon fi, par précaution. Parce que cette Destine et moi, nous nous entendons comme le lait et le citron. Nous avons le coeur tourné rien qu'à nous regarder.

C'est ainsi que la veillée se poursuit : entre les larmes et le rire. Tout comme la vie, compère : oui, tout juste comme la vie [[15]](#footnote-15).

Dans ce passage de [*Gouverneurs de la rosée*](http://classiques.uqac.ca/classiques/roumain_jacques/gouverneurs_de_la_rosee/gouverneurs_de_la_rosee.html)*,* Jacques Roumain nous décrit une veillée funèbre, avec sa séance de contes. Ici, il s'agit de devinettes. Mais en Haïti, devinette ou histoire, tout est conte. Car en créole haïtien le mot « conte » est synonyme d'histoire, de devinette, de proverbe aussi bien que de vire-langue ou de jeux de mots. Et puis comme dit Roumain « Il faut faire passer le temps dans les veillées. Les cartes, les cantiques, et le clairin ne suffisent pas. La nuit est longue [[16]](#footnote-16). »

D'autant plus longue que la communauté haïtienne a toujours été historiquement dans la situation de la veillée funèbre. Situation de veillée du zombi collectif qui impose la nécessité de déchiffrer l'énigme de la mort ; de « sa mort » plus précisément puisque celle-ci semble tellement affectée d'un caractère particulier qu'en Haïti, on l'a dit, personne ne croit qu'on meurt de mort naturelle. La parole devient alors l'espace de résolution symbolique et pratique de cette énigme fondamentale. Ce qui à toutes fins pratiques place tout un chacun, tout conteur du moins, dans la situation d'Oedipe représentant, face au Sphinx, Thèbes menacée par la peste.

[70]

La parole, force vive mais force maîtrisable par l'homme, instrument de sa puissance et moyen de sa survivance, est la source de ce plaisir de raconter des histoires, de poser des devinettes, de tirer des kont, comme on dit en Haïti, donc de rire et de s'amuser, au beau milieu de la veillée funèbre, tout à côté du mort dont on veille le cadavre. Celui-ci ne représente-t-il pas la menace qu'il convient de parer, le danger à surmonter par la vertu du verbe ?

La veillée funèbre est simultanément déploration d'une défaite et célébration d'une victoire. C'est le lieu et le moment où l'échec existentiel est instantanément réparé. Car la vie ne doit connaître aucun hiatus et l'ellipse de notre désarroi doit être comblée par ce paradoxe, cet oxymore d’une cérémonie associant les pleurs au dedans de la maison et les rires au dehors. *Rires et pleurs,* titrait Oswald Durand, pour le premier recueil de poèmes à marquer vraiment la naissance de la littérature haïtienne. Contradiction, paradoxe, oxymore de la vie en Haïti qui est carrefour des sens contraires, croisée des chemins en somme, à l'image de la veillée funèbre où le rire et les pleurs s'entremêlent.

Ce n'est pas sans raison alors que la croisée des chemins, le carrefour, est un endroit-clé, en Haïti, et constitue un symbole si important dans le vodoun. En effet c'est là que les fidèles déposent leurs offrandes aux lwas. Mais attention ! Ces offrandes ne sont pas inoffensives. Le passant qui s'en emparerait risque de voir retomber sur lui le malheur dont voulait se débarrasser celui qui avait déposé ces offrandes.

Le carrefour est donc un endroit ambivalent : bénéfique et dangereux, le lieu où se fait l'échange du malheur avec les esprits et entre les hommes. Il faut passer par le carrefour et on doit l'éviter. On doit s'en éloigner et il faut y revenir. Comme dans le conte où [71] l'on troque le bonheur (d'une leçon) contre le malheur (d'une histoire).

Mais heureusement un esprit veille : Legba, Papa-Legba, le Iwa des carrefours, l'esprit qui ouvre et ferme les barrières, le portier suprême qui seul peut laisser monter nos prières et faire retomber les bienfaits du ciel.

Papa-Legba ! Ouvre les barrières ! Celles du Destin et du Bonheur ! Ferme la porte au malheur ! Pour nous, pour notre pays, pour notre peuple, pour tous les hommes de bonne volonté !

C'est la grâce que réclament les contes haïtiens ; la prière que font les conteurs ; le vœu, l'espoir et le désir auxquels ces conteurs s'efforcent de donner réalité, corps et vie, dans leur inlassable reproduction des mythes traditionnels.

L'oralisation de la mémoire

Par conteurs, il faut entendre tous les raconteurs d'histoires. Cela englobe même les romanciers. Car en Haïti le roman lui-même se modèle étroitement sur la forme narrative des contes oraux.

Ainsi la structure narrative des récits romanesques reproduit la hiérarchisation des voix qui, dans le conte traditionnel, fait de la parole du narrateur présent l'écho de la voix d'un supernarrateur absent. Celui qui nous parle, reproduit la voix d'un autre. Il prend sa place pour tenir son discours. Ainsi l'histoire contée dans le présent redouble celle qu'un narrateur absent aurait contée.

Cette structuration de la narration, et forcément de la représentation, est si commune et si profondément enracinée chez les artistes haïtiens qu'on peut la [72] retrouver même dans la peinture populaire. Ce qui permet de parler de l'image comme écho [[17]](#footnote-17), l'image picturale en effet se faisant le double, l'écho d'une voix, celle de la langue.

Voilà pourquoi dans la grande métamorphose qui s'opère actuellement dans la société haïtienne, et dont le phénomène central est celui du passage de l'oral à l'écrit, il faut parler bien moins de scripturalisation que d'oralisation de la mémoire.

Si l'on envisage en effet dans sa globalité le phénomène du passage de l'oral à l'écrit en Haïti l'une des premières constatations que l'on peut faire porte sur la modernisation de la communication orale traditionnelle. La constitution d'une diaspora haïtienne en Amérique du Nord, dans la Caraïbe et même en Europe et en Afrique a eu trois conséquences. Tout d'abord un désenclavement, pour ne pas dire une déghettoïsation, de la langue haïtienne par la popularisation notamment des chansons interprétées en cette langue. Ensuite une objectivation de l'esthétique de la langue haïtienne par le succès de ces chansons en particulier. Enfin une modernisation des modes de communication en créole haïtien par la création d'une industrie du disque liée à la multiplication des orchestres et à la prolifération des enregistrements musicaux.

Qu'il suffise de mentionner sur ce dernier point : celui de la modernisation, le succès de l'audiencier Maurice Sixto dont les histoires enregistrées sur disques à New York ont rapidement conquis les auditoires de la diaspora comme ceux de l'intérieur d'Haïti, se taillant une place à la radio et rejoignant le public d'une manière nouvelle.

C'est sans doute cette objectivation, cette valorisation et cette modernisation de la langue qui expliquent la [73] place des kont dans les imprimés, dans les revues notamment, publiés dans le cadre du mouvement d'alphabétisation.

Dans *Bon Nouvel* et dans *Boukan,* les deux revues confessionnelles, la première catholique, la seconde, protestante, liées au mouvement d'alphabétisation, il y a abondance de kont. Et ils sont utilisés à des fins diverses : pour divertir autant que pour faire réfléchir. Pour poser aussi des problèmes pratiques dans le cadre des représentations traditionnelles. Et alors cela peut aller de questions touchant aux droits de l'homme jusqu'aux conseils relatifs à l'hygiène.

Ce qui nous fait assister à un phénomène parallèle à celui de démythologisation-remythologisation qui s'opère dans les textes littéraires de langue française. Chez les écrivains contemporains de langue française on peut en effet constater un passage de la mythologie antique à la mythologie vodouesque [[18]](#footnote-18) par le biais d'emprunts aux kont. Les personnages de Bwapiro ak Grennpronmennen se substituent à ceux de Romulus et Rémus comme figures de la contradiction haïtienne. Avec cette différence que dans les écrits en langue haïtienne la chose peut s'effectuer de façon plus naturelle au point de passer presque inaperçue.

Et pourtant il s'agit d'une même réinterprétation des mythes traditionnels qui se fait en français comme en haïtien. Sauf que le changement de focalisation est moins perceptible dans ce dernier cas parce qu'il ne se fait pas en changeant de langue mais à l'intérieur d'une même langue et non pas en substituant à des figures exotiques des figures traditionnelles mais en réorientant celles-ci vers de nouvelles significations.

Telle version actuelle en haïtien des aventures de Bouki et de Malis, personnages incarnant traditionnellement la sottise et la ruse, ne s'interdira pas de les [74] amener à New York, par exemple. Mais le plus souvent, c'est en Haïti même, et dans les lieux où se déroulent traditionnellement leurs aventures qu'on verra celles-ci prendre un sens nouveau en fonction des débats politiques, religieux ou sociaux du moment.

Les figures de la mythologie haïtienne et les histoires où elles sont représentées, les kont donc, constituent la matrice de la culture haïtienne, l'espace où se représentent les formes symboliques de la réalité quotidienne.

Actuellement tout un travail sur le kont s'effectue aussi bien en poésie qu'en prose, tant en chansons qu'en audiences, dans les œuvres de Félix Morisseau-Leroy, de Claude Innocent, de Franck Fouché, de Maurice Sixto, de Jean-Claude Martineau, de Michel-Rolph Trouillot, de Lyonel Vilfort, et j'en passe.

Une poétique de la littérature en haïtien ne pourra pas s'élaborer sans une réflexion approfondie, attentive, minutieuse sur les kont puisque même en français, le renouvellement du discours des écrivains haïtiens n'a pu se faire sans passer par là. À ce propos le travail de Morisseau-Leroy devra tout particulièrement retenir l'attention, lui qui est passé de *Natif-Natal,* conte en vers franc ; is, à *Ravinodyab,* conte en prose en haïtien, à *Vilbonè,* jonte en vers en haïtien. Toute réflexion sur l'esthétiqu : des genres de la langue haïtienne devra examiner ce remarquable cheminement, comme à rebours, d an des pionniers de l'actuelle littérature en haïtien.

Produire, reproduire, se produire

Le conte est donc bien un carrefour, une croisée de chemins pour Haïti, aujourd'hui. C'est là que les écrivains, comme en un miroir, essaient de se représenter les figures du malheur et du bonheur. C'est [75] là que par le travail sur la langue et la reproduction des formes traditionnelles, ils s'efforcent de se produire, de troquer les images de leur malheur pour celles de leur bonheur, d'échanger avec les Iwas leurs échecs contre une victoire, leur retard pour un grand bond en avant.

Ce travail de production, de reproduction et d'auto-production au sens dénotatif aussi bien que connotatif, je le perçois dans l'image de la femme que nous représentent les écrivains. Image qui atteint son expression la plus significative dans la figure de la dossa. Là en effet me paraît se révéler le mieux ce travail de production de soi-même dans le récit haïtien qu'effectuent les narrateurs et avec eux les auditeurs-lecteurs.

Je prendrai trois exemples : le premier d'un conte en haïtien de la tradition orale et populaire : « Sanmangalé » ; le second d'un conte « Tatez-o-Flando », dont la transposition de l'haïtien au français a été faite par Jacques Stephen Alexis et enfin un roman de ce dernier auteur : *Les arbres musiciens.*

« Sanmangalé nan Angola » nous conte une histoire merveilleuse : celle d'une ville interdite aux femmes et où leur présence déclenchait automatiquement la sonnerie de toutes les cloches de la cité. La téméraire Sanmangalé n'hésita pas à s'aventurer dans cette ville interdite mais en prenant la précaution de se déguiser en homme. Cela n'empêcha pas les vigilantes cloches de révéler la présence de l'intruse en sonnant à toute volée. Comme Sanmangalé était déguisée il fallut aux hommes la soumettre à l'épreuve afin de vérifier son identité. Une première tentative ayant échoué, on croyait qu'elle ne mangerait pas de mets très pimentés qu'on lui avait servis, on décida que tout le monde irait se baigner nu à la rivière. Sanmangalé alors qui avait feint de se soumettre à ce nouveau test, juste avant le moment [76] fatidique de se déshabiller, parvint à s'échapper en enfourchant un cheval qui ne payait pas de mine mais dont elle avait su deviner les qualités de bon coursier.

Par delà des connotations sexuelles manifestes, il y a là l'histoire d'une victoire directe et frontale d'une femme sur l'assemblée des hommes ligués contre elle. Et par là on peut dire qu'il s'agit d'une histoire merveilleuse et non pas réaliste.

Dans Tatez-o-Flando dont j'ai déjà parlé ailleurs [[19]](#footnote-19), il y a aussi victoire d'une femme sur un homme mais indirectement, par personnes interposées et non par suite d'une collision frontale. Une femme en effet est mariée à un homme qui la bat. Et son sort est apparemment sans espoir puisque son martyre se poursuivra tant qu'elle ne découvrira pas le nom de son mari. Ce à quoi elle s'essaie en vain et pendant de longues années jusqu'au jour où ses enfants devenus grands découvrent le nom de leur père et le révèlent à leur mère qui peut ainsi se libérer.

Cette fable au dénouement tout aussi optimiste que le conte de Sanmangalé est cependant une histoire réaliste. La victoire est obtenue mais par suite d'une action concertée entre la mère et les enfants et par l'intermédiaire de ceux-ci. La solution du problème cesse d'être magique pour devenir pratique. Et il faut encore faire une différence entre la représentation de la Fable de Tatez-o-Flando que propose la tradition orale et populaire et celle de Jacques Stéphen Alexis qui accentue le réalisme de la solution du problème.

Quoiqu'il en soit dans ces deux cas la femme a pu triompher soit par la production de stratagèmes : le déguisement et la fuite à cheval soit par sa reproduction : en recourant aux enfants auxquels elle a donné le jour. En somme en se produisant ou en se [77] reproduisant la femme, disons plus généralement le sujet, assure sa victoire future contre le Destin.

À travers ce schéma d'une femme affrontant son destin, c'est en somme à une représentation de la figure du sujet haïtien en général que nous avons affaire. À la représentation du sujet en tant que personnage capable de triompher du destin ou, si l'on préfère, capable de produire des solutions à ses problèmes, de se reproduire et par là de se redoubler. Capacité que traduisent bien les pouvoirs des jumeaux, et dans le cas de la femme, de la dossa, celle qui sans être apparemment jumelle n'en possède pas moins tous les pouvoirs :

« L'enfant qui, dans l'ordre des naissances, suit immédiatement les jumeaux - le dossou si c'est un garçon, la dossa, si c'est une fille, unit en sa seule personne la puissance des deux et possède donc un pouvoir plus étendu que le leur. » Le dossou est plus fort que les marassa, plus fort que les loas. [[20]](#footnote-20)

Et c'est bien ce sujet victorieux par sa capacité de se dédoubler pour faire face à son destin que sont les héros des contes. Sanmangalé, dans le conte du même nom, est une figure de la gémellité puisque, double déjà par son déguisement, elle parvient ensuite à se tirer d'embarras grâce au cheval qu'elle avait eu le soin de garder caché non loin d'elle. Ce qui constitue un redoublement. Le premier la rendait conforme à l'image du jumeau ordinaire. Mais en se transformant en cavalière grâce au cheval qu'elle tenait caché elle résoud un second problème par un nouveau redoublement. Ainsi elle est bien dossa puisque capable, comme cavalière, donc à la fois seule et double, de berner les hommes autant qu'elle l'avait fait par son déguisement. Mais nous pouvons surtout voir que dans le deuxième cas c'est en se donnant un adjuvant, un [78] double extérieur, objectif et non pas collé à sa personne comme le déguisement, qu'elle règle son problème.

Voilà pourquoi c'est avec le personnage de la mère dans la Fable de Tatez-o-Flando qu'apparaît mieux la figure de la dossa. En effet en tant que génitrice de jumeaux (soit deux : Bandilion et Bandilia, dans la version populaire, soit trois : Paulo, Jacquot et Pierrot, dans la version d'Alexis), la femme se trouve à avoir préséance sur ses enfants et en même temps en les ayant comme adjuvants à disposer de toute leur force. La figure de la mère de jumeaux, du sujet d'abord capable de produire la force suprême et doté par la maternité de la capacité de se reproduire comme force irrésistible, symbolise le personnage capable de conjurer le malheur et d'atteindre l'objet de sa quête : le bonheur.

Et de fait dans le roman haïtien, depuis [*Gouverneurs de la rosée*](http://classiques.uqac.ca/classiques/roumain_jacques/gouverneurs_de_la_rosee/gouverneurs_de_la_rosee.html)*,* à quoi assistons-nous sinon à cette quête où la femme, la mère plus précisément, s'efforce par l'intermédiaire de ses enfants de parvenir au but qu'elle vise. Une quête où l'homme passe par la femme, où la femme prend la relève de l'homme et s'en fait le substitut. Parce que précisément elle seule est dotée de la capacité de donner à l'action (manifeste ou implicite) de l'homme ce début ou même cette forme de réalisation qui ne peut se faire que par les enfants.

Dans la fable de Tatez-o-fando cela n'est peut-être pas très évident que la femme est un substitut de l'homme. Pourtant celui-ci lui demande de trouver son nom et ce défi, il le sait bien, s'il était relevé, amènerait sa disparition. C'est un peu comme s'il demandait à sa femme de faire la preuve qu'elle pouvait le battre. Mais cela devient plus clair dans [*Gouverneurs de la rosée*](http://classiques.uqac.ca/classiques/roumain_jacques/gouverneurs_de_la_rosee/gouverneurs_de_la_rosee.html)ou [*Compère général Soleil*](http://classiques.uqac.ca/classiques/Alexis_Jacques_Stephen/Compere_General_Soleil/Compere_General_Soleil.html)et dans tous les romans où la femme devient veuve. Ce qui en fait, comme on dit, le [79] chef d'une famille monoparentale. Situation courante à la fois dans la réalité sociale autant que dans la fiction haïtienne et qu'on peut voir représentée notamment dans *Les arbres musiciens,* la grande fresque réaliste merveilleuse de Jacques Stéphen Alexis.

Ce roman conte l'histoire de deux femmes : Léonie Osmin et la mère de Gonaibo. Or si les événements placent Léonie à l'avant-scène de l'intrigue, c'est pour montrer son échec, malgré le formidable atout que constituaient ses trois fils : l'un avocat, le second prêtre et le troisième, officier de l'armée. Celle qui réussit, de façon anonyme d'ailleurs et indirecte, c'est la mère de Gonaibo. Mais c'est que son fils manifestement réussit à se montrer à la hauteur de la situation dans laquelle il se trouve et cela grâce à la formation qu'il a reçue de sa mère. Celle-ci est déjà morte, au moment où se déroule l'action du roman. Mais tout ce qui s'y passe ou du moins tout ce que fait son fils est directement inspiré par elle, par son souvenir et son enseignement.

Le premier roman haïtien, *Stella* (1859), racontait la même histoire puisque c'est celle d'une esclave, Marie l'Africaine, qui meurt en laissant à ses deux fils, Romulus et Rémus, la mission de se libérer de l'esclavage et de mettre fin à la domination de leur maître. Cette parabole de l'Histoire nationale correspond sans aucun doute à une réalité socioculturelle puisque si nous repassons la suite des romans haïtiens depuis *Stella* jusqu'à présent nous retrouvons sans cesse le personnage de la femme dans ce rôle de mère donc de productrice en même temps reproductrice d'une force, les enfants, capable de contrebalancer l'adversaire qu'elle affronte. Ce qui au fond fait de la femme le symbole du sujet capable de se produire lui-même pour le combat qu'il doit mener.

[80]

Ce qu'il y a d'étonnant, mais peut-être qu'au contraire cela est-il tout à fait logique et il ne devrait y avoir rien là de surprenant, c'est que cette même fonction de production, de reproduction et d'auto-production qui est dévolue sur le plan thématique à la femme, dans le récit urbain, c'est elle aussi qui sur le plan linguistique et formelle est attribuée au conte. Celui-ci en effet ne doit-il pas, selon l'usage qu'en font les écrivains, permettre de produire un nouveau récit qui soit à la fois une reproduction des anciens récits et la production d'un récit original ? Production, reproduction et auto-reproduction des formes, de la langue !

Le conte haïtien à la croisée des chemins ? L'écrivain haïtien plutôt au carrefour des contes d'hier et de demain, à la croisée des histoires de toujours.

D'un tragique haïtien

Selon Fernand Lafargue [[21]](#footnote-21), quand on envisage l'avenir dans les religions de l'Ouest africain, on s'aperçoit qu'il n'y est pas prévu d'eschatologie, c'est-à-dire d'intervention possible mais imprévisible de Dieu, à la fin des temps.

« La régénération du temps ne va pas jusqu'à l'origine, il n'y a pas de perspective de régénération du temps primordial dans lequel Dieu redeviendrait proche et où la mort disparaîtrait. Les traditions africaines nous présentent un premier volet événementiel : la création par Dieu, l'éloignement de Dieu et l'apparition de la mort. Mais il n'y a pas de deuxième volet qui serait véritablement eschatologique et dans lequel à la suite d'autres événements Dieu se rapprocherait, la mort disparaîtrait et la création serait renouvelée. La tradition africaine reste donc ouverte sur un avenir vide [[22]](#footnote-22). »

[81]

Ce recommencement à vide, dont parle Fernand Lafargue, est le corollaire de la vision du Dieu lointain et de l'homme solitaire, donc laissé à lui-même. Car l'homme est solitaire même si les Iwa sont proches. C'est peut-être même parce que les esprits du vodoun, les Iwa, sont si proches qu'il revient à chaque homme de se débrouiller et de s'arranger avec eux. « Debouye pa pèche » dit un adage. Dès lors il faut se débrouiller pour sortir de son enfermement, de son île, pour se faire ouvrir les barrières. Et s'il y a un esprit des barrières, c'est bien parce que les hommes sont enfermés. Le rôle de Papa Legba est donc précisément de mettre fin à cet enfermement et d'opérer cette ouverture préalable des portes du ciel avant toute libération, c'est-à-dire avant toute action.

Et dans ce cadre : devinettes, énigmes, kont, autrement dit le récit, de quelque forme que ce soit, ce qui par rétroaction fait de tout récit une énigme à déchiffrer, le récit haïtien donc, kont oral de la tradition populaire ou roman de la littérature urbaine, est fondamentalement récit énigmatique.

Dans cette perspective d'un récit qui serait énigme, oracle même à déchiffrer, il ne faut pas écarter la possibilité de la présence d'une vision tragique dans le kont ou dans le roman haïtien. Mais la question serait mal posée si pour y répondre on commençait par se référer au modèle grec. Wole Soyinka a bien démontré l'existence d'un tragique yorouba bien différent de celui des Hellènes. Alors pourquoi pas un tragique à l'haïtienne, plus proche sans doute de celui des yoroubas que de celui des Grecs ?

D'abord rappelons-nous que le vodoun comme les religions de l'Ouest africain est une religion du Dieu lointain. Ensuite songeons au fait que dans le rituel des cérémonies vodouesques, Legba, l'esprit des barrières, [82] le Iwa des carrefours est un esprit-clé, celui par lequel on doit passer pour établir toute communication avec le sacré. « Papa Legba ; ouvre les barrières » commencent par chanter les fidèles au début de toute cérémonie du culte vodoun.

Mais alors si le ciel est fermé par une barrière dont il faut implorer l'ouverture, c'est que la terre est une prison, une île, un segment détaché du continent (du Paradis ?) où l'homme est enfermé ? Entre l'espace du sacré et celui de la quotidienneté il y a des frontières, une barrière dont Legba détient les clés. Et l'homme est non seulement éloigné mais séparé, isolé de Dieu. Les Iwa sont alors les intermédiaires obligés dans ce dialogue entre deux espaces irrémédiablement coupés.

Les kont, c'est-à-dire la majorité des formes discursives de l'oraliture populaire, constituent un ensemble de genres dont on doit examiner l'intention poétique autant que les procédés rhétoriques.

Récits énigmatiques à déchiffrer, les kont sont les discours que l'auditeur/narrataire doit décoder dans leur forme tout autant que dans leur contenu.

Dans leur forme musicale puisque les kont sont divisés en kont non chantés à rire ou à s'émerveiller sinon à pleurer, et en kont chanté où la mélodie, le rythme, la musique de la langue et les résonnances affectives et symboliques de ses sonorités sont éléments de sens tout autant que le rapport des personnages. Dans le rapport déjà inscrit dans les noms des personnages à cause des connotations du créole haïtien (Bandilior/Bandilia ; Bouki/Malis ; Sanmangalé...) et finalement dans la structure spiralée de la narration dont la fin renvoie à un commencement.

On connaît ce mouvement paradoxal, à la fin de la narration, d'un retour à sa source, et par là d'un renvoi [83] de la voix narrative, présente et identifiable, à une voix autorisée, celle d'un supernarrateur logé dans un espace mythique et lointain.

Le narrateur présent et visible du kont traditionnel haïtien est en quelque sorte l'analogue du Iwa dont la puissance est une délégation du Dieu lointain. Et les formules d'introduction : « Krik ? Krak ! Tim, Tim ? Bwazaboka ! Konbe li pote ? ... » constituent les équivalents narratifs des prières d'introduction à Legba. Dans le rituel profane du kont comme dans les rites du vodoun, il faut passer par un ouvreur de barrière, un déchiffreur d'énigme, un porteur de clés, pour entrer dans l'univers des sens intelligibles. Au fait le rôle du kont n'est-il pas précisément d'ouvrir, par et dans la parole, un univers de sens intelligibles, une voie de passage de notre quotidienneté au sacré qui éclaire tout ?

À la fin d'un kont nous sommes toujours renvoyés dans cet au-delà du monde réel, dans cet espace merveilleux du Yo, incarnation de la toute-sagesse et de la toute-prévoyance. D'un Yo, figure collective qui n'est pourtant pas une Providence. En effet, outre qu'il délègue assez brutalement le conteur auprès de son auditoire (Se sa m'tal wè Yo ban'm you ti kout pye, m'vin tonbe jouk isit pou m'rakonte nou sa !) le supernarrateur n'intervient, et par procuration, que si on requiert son aide par l'appel convenu que constituent les formules d'introduction de la narration (Konbe li pote ?).

Dieu lointain du vodoun, supernarrateur mythique du kont, c'est donc à la représentation du temps dans le kont, et finalement dans le récit haïtien lui-même, que nous devons en arriver.

Dans sa thématique comme dans sa structure narrative, ce récit adopte une forme spiralée qui fait de [84] la fin un commencement, du point d'arrivée un point de départ. Éternel recommencement ? Non pas ! Car cela n'a rien de pessimiste ni de fataliste. Bien au contraire !

On recommence à la fin du roman haïtien pour partir vraiment, après avoir longtemps marqué le pas avec l'illusion d'avancer. Mais c'était parce que l'énigme de notre vie n'était pas encore déchiffrée. C'était avant que le conte n'ait tiré le sens du monde du mystère des mots.

Pour en revenir à la proposition de Lafargue selon qui l'avenir dans les religions africaines n'ouvrait pas sur une eschatologie, c'est-à-dire sur une intervention imprévisible de Dieu, serait-ce que cet avenir serait sinon vide du moins toujours ouvert à l'homme ?

L'Histoire alors ne serait pas une fatalité imposée par les dieux et encore moins par d'autres hommes mais une construction toujours négociable entre tous les Hommes.

[85]

**Rêve - récit - nostalgie**

Kont Chante, Kont Pale, Kont pou dan ri

[Retour à la table des matières](#tdm)

Le m'te pale premye fwa ak Michel Ange Hippolyte, m'te di'l tit konferans lan se « Pwetik lang kreyol ». Nan tèt mwen m'te vie kontinye pale menm jan m'te konmanse fè nan yon teks m'te pibliye nan *Espace créole.* M'ta kontinye réfléchi sou ki jan i ta pi bon pou n'ta fè si n'vle ekri kreyol.

Apre, dezyèm fwa m'pale nan telefon ak Jean-Robert Placide, rr 'di li tit-la se : « Kont chante, kont kriye, kont pou dan ri ». Li mande'm : « E pwetik lang kreyol-la*! »* M'di li : « Se menm bagay, se toujou pwetik lang kreyol-la m'pral egzaminen men pito ou mete dezyèm tit m'ba ou-la ».

Anpi jodi-a m'ap konmanse di nou tit vreman vre-a, tit tout bon-an, se : « Kont chante, kont pale, kont pou dan ri ».

Sa pa vie di anyen chanje denpi premye fwa m'te bay premye tit-la. Se selman m'ap seye yon bô mete pi plis presizyon nan lide'm. Pou sa m'ap seye trouve mo ki pi an fom. Men an menm tan tou m'ap ajiste lide pa'm ak lide lot moun ki déjà pale anvan'm. Kont chante, kont kriye te fè yon bel ti balanse dé bô dapre mwen. Yon bô m'ap chante, lot bô w'ap kriye. Men le m'ai pran Emmanuel C. Paul [[23]](#footnote-23), m'gade byen sa l'di. Nan tèt mwen, m'di pito m'mete chante nan plas pale tankou Paul te di-a pase si sa pa pi bel men li pi djanm nan koze-a da ; »re jan Paul eksplike li-a anpi dapre jan m'konnen ^oze-a tou.

Menm jan-an tou m'te déjà eksplike [[24]](#footnote-24) ki jan dapre mwen se *ç* ou n'ta fè separasyon kont ak lodyans : yonn aswè lot lajounen, yonn koze abiye, lot koze toutouni, [86] yonn ki j-en tout jan regleman li, lot-la ki paret pouryen, san pwoblèm. Men m'deside mete yon twazyèm j. n : « Bay doub ». Sa ki fè se pa selman sou kont (kont chante, kont pale ak kont pou dan ri) m'ta renmen ko^e. M' ta renmen pale sou ni kont ni lodyans ni bay doub poun'ta wè ki jan n'ta ka soti nan lobey, wè ki regleman ki déjà la men n'ponkô wè aklè nan tout istwa istwa.

Men tout mounn gen dwa konprann denpi koulyè-a m'pa fouti pretann yon grenn aswè-a wete mete, wete dezod mete lod, règle pwoblèm nan zafè ekri nan kreyol tankou n'ta ka règle sikilasyon nan lari.

M'a seye pale sou kont selman. Anpi m'a pran yon sel kont. M'pa konnen si se pa trop menm. M'a wè ki jan sa ta ka pèmet nou klere je nou sou yon premye pwoblèm, apenn si se troket-la ! Ki jan n'ta ka wè ekri kont, si n'ta vie konnen ki jan kont nou ta ka ekri. Si n'ta vie konnen menm lè-a tou si nan latradisyon pa te déjà gen kek regleman pou chak jan kont. Paske nou met gen dva fè sa n'vle, se ak sa ki nan men nou n'a ka realize ide ja nou.

Menm jan yo di ou pa ka fè san soti nan woch, se nan kont, nan, stwa, nan jan yo te déjà konn fè yo-a pou n'fè soti istwa ak kont yo ponko janm fè.

Konbe jan n'ka rakonte istwa ?

Le nou di : « L'ap tire kont ! » Ki sa sa vie di ? Sa ka vie di l'ap tire yon kont chante oswa l'ap mande devinet. Men kont chante ? Eske sa vie di l'ap tire yon kont ki gen chante ladan 1', l'ap tire kont pou li ka chante pou kont pa li ? Oswa pou li ka fè nou chante ak li ? Paske n'konnen nan yon kont chante menm chante-a répète de twa fwa. Sa ki fè apwe dezyèm fwa-a, tout moun gen dwa konmanse chante ansanm.

[87]

Le n'ap tire kont se fouti poutèt tou le twa bagay sila yo an menm tan oswa pou yon sel nan chak. Men mwen se poutèt twazyèm rezon-an m'pi enterese nan tire kont.

Le yon moun ap tire kont, anpi se kont chante l'ap tire, se pou l'fè n'chante. Si pa sa, se pou l'pale ak nou oswa pou dan ri, pou plezi.

Nou ka chante pou kè kontan. Pou lapenn tou. Men chante se met kè nou deyo, fè l'soti pran lari, pou tout moun okouran. Chante se fè konnen sa ki nan kè nou. Chante se priye, se di tanprisouple.

Dapre mwen menm menm chante se li menm ki pwezi yo rele lirik-la. Ou pa ka chante pou ap fè konbinezon, fè plan, fè konplo, mare lalo. Le w'ap chante ou louvri kè ou, ou mete'l devant ou tankou machandiz nan bak machann nan mâche. W'ap ofri li. Ou pap vann li paske ou pa mande okenn pri pou li. W'ap bay sa k'a vie pran li-a, pou li ba ou sa l'vle, nan sa ou ta vle-a, nan sa w'ap mande. Ou pap vann men w'ap mandî troke.

Réfléchi se mâche pran. Se chache pran. Se fè plan pou pran. Mare konbinezon, mare lalo.

Mwen kwè nou rive yon pwen, yon mezi, koulyè-a, fok nou konmanse ranje kont nou-yo, tankou anpil lot bagay, tankou tout bagay an Ayiti. Fok nou ranje yo pil pa pil, paket pa paket, pou nou ka konnen kilè yo ban nou mezi nou, kilè pou n'mande degi.

An Ayiti nou gen ranjman pou n'fè. Pa mande pou lapolitik ak lajistis, nou konnnen sa denpi lontan. Men ranjman sa-a se toupatou nan tout bagay pou n'fè li. Nou gen ranjman pou n'fè denpi ki jan ti moun dwe pou tête manman yo jouk ki dwa granmoun gen pou yo konmande ti moun. Nou gen pou n'mete anpil lod nan [88] dezód, reglemen nant tout salmannaza, nan tout voksal, nan tout deblozay, nan tout vlennbendeng...

Si m'pale de ranjman se pase, pou pran yon ka, yonn nan mezi Revolisyon franse te pran âpre di set san katreven nef se te pou chanje kalite mezi tankou pye, lonn, twaz, karo pou santimet, lit ak gram. En ben, nou gen pou n'fè menm bagay la tou pou n'konn ki jan n'ap mezire twel, diri, siwo ak grenn bannan. Fok nou konnen le n'ap acheté si se yon gode o si se yon kilo diri, si se yon lonn syanm o si si se yon met, si se yon boutey lèt o si se yon lit, si se de grenn bannan o si se yon kilo. Paske pou koulyè-a nou pa fouti di de grenn bannan nan bak isit-la peze menm jan ak de grenn bannan ki pi devan-an. Yon mamit ki te gen bè pa kenbe menm jan ak kannistè-a ki te gen mantèg. Longé bwa mouche k'ap vann twel isit-la pa menm ak kina mouche ki nan lot magazen tou pre-a.

Men pou alèkile tout voum se do. Sa fè nou bije toujou ap mande ranje. Nou bije nan di tanprisouple, machann. Nou menm k'ap achte, nou toujou pè yo pa ban nou panzou, yo pa ban nou pakala, yo pa mete papye nan fon mamit-la, pa gen woch nan diri-a, lèt-la pa koupe ak dlo.

Si gen regleman, si zafè nou ranje nan bon mezi si tout moun konnen regleman yo anpi tout moun ap respekte y o, kafe nou pap koule ak ma, siwo nou pap koupe, n'a ka konnen ki le pratik ban nou ranje san nou pa te menm mande.

Nan zafè ekri, fè penti, fè mizik, danse, ekri pwezi, tire kont, sa ki enterese piblik-la se pou atis-la ba li degi san l'pa mande. Piblik-la sa li bezwen se resevwa ranje san zatann. Li vie mâche chache sis pou li jwenn douz. Pase se sa ki bay mezi fos ak kouray, mezi teknik ak pratik atis-la. M'ta di mezi fyel li tou. Kote ou wè yon pwezi gen lasimok se le li di ou pi plis pase ou t'ap [89] tann, le li pale ou pi pliskoze ou te kwè. Yon woman damou bon le li rantre nan nannan koze lanmou-a, ki pa fouti rete nan lanmou sèlman, ki dwe pou plonje pi lwen, gaye nan lot koze, rantre nan fon anpil pwoblem. Sa ki vie di nèg-la te pwomet ou pou li pale ou damou anpi me li ba ou yon ti kras tou sou zanmitay, sou vwazinay, sou yon ban koze ki nan lantouray lanmou. Neg-la ba ou degi. Woman sa-a bon tankou chante-a di nou Yoyo bon gason pou fanm ki annafè ak li.

Chante-a di li aklè :

Lo ou mande l'pou senk

Li ba w pou dis

Le ou mande l'pou dis

Li ba w pou kenz

Le ou mande 1' pou kenz

Li ba w pou ven

Ak tout degi ladan 1'.

Chante-a di tou :

Sepandan Yoyo pa bel gason

Mèzalo Yoyo trè senpatik.

Se pou sa si n'mande tèt nou poukisa Yoyo bel, m'pap pale de Yoyo kom gason, m'ap pale de chante-a, chante ki rele Yoyo-a, se yon bel chante paske tankou gason-an ki rele Yoyo-a li ban nou pi plis pase sa nou t'ap tann. Le w'ap koute chante-a, si ou byen konprann lang kreyol ou, ou byen konnen se pa bouche selman Yoyo ye. I vann viann, wi. Men gen plizyè kalite viann yon gason ka vann. Yoyo pa ta fouti popilè jan l'popilè-a si se te viann bèf, mouton ak kabrit selman i t'ap vann. Msye ta fè fayit lontan. Anpi medam yo, se pa piyay viann zannimo ki enterese yo pi plis. Se viann kretyenvivan, viann gason, kit li pa bel gason, men si se bon jan viann, viann bon gason, si yo ba yo li ak tout degi ladan 1', se sa yo pi pito.

[90]

Nou ka di sa yo rele metafo, imaj, lapwezi, la, travay yon atis, se ban nou pi plis pase sa nou t'ap tann tankou chante Yoyo-a k'ap pale nou de yon bon bouche yo rele Yoyo men an menm tan tou k'ap pale nou de yon lot aktivite Yoyo espè ladan li. Sa fè chante-a ap rakonte nou yon istwa anpi nan menm istwa sa-a l'ap rakonte nou yon lot istwa. Chanté k'ap chante istwa Yoyo-a ap chante yon istwa men nou menm k'ap koute li-a n'ap tande de istwa. Se konsa yon bon atis fè. Nou vin pou tande yon istwa anpi le n'konmanse koute 1' nou sezi pou nou wè me yonn, me de, me twa, me yon bann istwa l'ap rakonte ban nou an menm tan, nan yon grenn istwa l'ap di-a.

M'ta ka di se pa pase Yoyo bel gason chante sou Yoyo-a bel. Men se pase pwèt ki fè chante sou Yoyo-a resi fè yon bel chante. E pou li te ka fè yon bel chante fok li te resi fè tankou li fè-a, rakonte de istwa nan yon sel istwa. Fè yon istwa, yon imaj, yon metafo tounen yon bann lot istwa, imaj ak metafo. Atis ki an fom reyèlman sa yo rele an fom lan gen dwa rakonte n' yonn, de, twa, kat, yon bann ak yon pil istwa nan yon grenn ak menm istwa-a. Sa ki vie di istwa n'ap li oswa tande-a ap rakonte yon dezyèm istwa ki li menm ap rakonte yon twazyèm istwa answit answit. Le sa-a nou gen ranje sou ranje, degi sou degi. Nou mande pou senk, yo ban nou pou dis, pou kenz, pou ven, trant ak tout degi ladan 1'.

M'pap antre nan detay ki sa ki bon ak ki sa ki bel, kouman sa ki bon ka fè tounen sa ki bel. Poukisa, ki jan, ki manyè. Konfiolo sa-a, m'mèt kite li pou yon lot jou.

Tou sa n'bezwen konnen, fok nou gen bon jan machandiz, bon jan mezi, bon jan regleman, bon jan lod nan deblozay pou n'ka fè bel kont, bel pwezi, bel woman, bel pyès teat.

[91]

Le yo di yon moun ap tire kont, men se kont pale, sa vie di se yon istwa ki pa gen chante l'ap rakonte. L'ap pale l'selman tankou anpil istwa Bouki ak Malis. Oswa tou se ka yon devinet l'ap mande. Pase si m'mande sa ki : « Kaptenn dèyè pot ; Pi piti pi fo... ? » se kont tou m'ap tire. Se toujou kont, se toujou istwa m'ap rakonte. Menm yon devinet, menm yon imaj, yon metafo se yon ti istwa tou kout, tou piti li ye.

Yo tout se kont, Si l'gen chante la dan 1', se pase m'vle fè moun kap koute m'yo chante ak mwen oswa kriye, sa ki ta vie di mete men nan tèt, oswa griyen dan. Se pousa m'ta renmen n'pale de twa kalite kont : kont chante, kont pale, kont pou dan ri. Twa kalite kont pou twa kalite bagay nou ta vie : chante pou n'mande, pou n'ofri, poun'mete kè n'atè tankou n'ta mete ti lo mayi n'gen pou ofri-a devan nou nan bak machandiz nou-an.

Pale, pou n'chache pran, mâche chache pou n'ka pran, mâche chache pou n'konnen ki jan n'a fini pran. Dabitid kont Bouki ak Malis pa gen chante. Bouki ap fè plan, Malis ap fè plan pi rèd. Anpi nou menm k'ap koute istwa de mesyé sa-yo fok nou fè plan pi fô toujou pou n'demele manniget yo.

Nan istwa Bouki ak Malis se pa yon istwa yon ti fi bel mè li voye li larivyè kote l'ap jwenn yon vye granmoun k'ap mande l'pou li frote do li ki plen moso boutey kase anvan li ba li yon ti chante k'a fè ti fi-a pare manniget bel mè-a. Nan istwa Bouki ak Malis, se tankou sa yo t'a rele yon istwa Rechechkriminel, yon istwa lapolis ak volé. De mesye yo ap fè konbinezon yonn sou do lot. Anpi nou menm, tankou pil sou pil, fok nou bat yo nan fè konbinezon pi rèd pase yo, konprann ki kote kilè mannigèt-yo pa bon.

Kant pou devinet-yo, se pou dan ri. Yon devinet, se Bakalorea pèp la. Se la li fè tèt li pase egzamen sou lang kreyol l'ap pale-a, pou li ka wè si li pale yon kreyol rèk [92] oswa yon kreyol penyen-lage. Se la li gen dwa wè tou si li konnen kote l'ap viv-la, ak tout bagay l'ap sévi ak yo chak jou oswa k'ap pase devan je li, si li ka rekonnèt yo.

Men se yon bakaloreya pou dan ri. Nan pwen moun ki desann nan egzamen sa-a ki pa monte. M'ta di se desann-lan menm ki monte-a tou. Se nan pase egzamen n'ap aprann. Se pa nan resi ki fè n'ap aprann. Egzamen-an fèt pou n'pase l'men nan pwen boule ak resi. Se le n'pa konn répons yo n'aprann pi plis. Se le sa-a n'ap pran plezi n' tou pi plis. Le n'griyen dan nou, se dan n' k'ap ri sou tèt nou menm menm. Se sa m'ta rele egzamen pou dan ri, tire kont pou dan ri.

Olye m'ta di se yon egzamen, m'ta ka di se yon antrènman. N'ap tire fos ponyèt, pou n'prepare n' pou demen, pou yon lot jou. Paske nan zafè lavi toujelou, ak lang n'ap pale-a, pa janm gen egzamen final, nan pwen diplom tou ki bay yon nonm tit doktè lavidiran. Fok tout tan n'ap tire fos ponyet ak lavi toulejou-a. Fok nou goumen ak lang kreyol-la chak jou, tout tan. Lavi ak lang lan, yo la ak nou lavidiran men nou pa fouti di nou met yo avi.

Nou ka di se yon egzamen jwèt. Men yon jwèt ki jwèt san n'pa konnen ki le k'a gen krokanjanm ladan 1'.

Egzamen alawonnbadè

Anverite twa fwa, tankou Antwan Langonmye ta di : « Lavi s'on egzamen alawonnbadè ! ». Egzamen toupatou, tout jan, tout manyè. Egzamen pare papare. Menm gen egzamen nou bije pase tèt nou nou menm menm.

Alos m'sipoze se sa yo rele lasyans-lan : si yon nonm levé kanpe pou l'di yon bagay, pou pran yon pozisyon, pou fè yon deklarasyon, fok li bije pase tèt li yon [93] egzamen menm lè-a tou devant toun moun. Sa ki vie di fok li kite pawol pran koze pou li mete koze atè anpi pou poze koze sou koze : egzaminen sa li di-a dapre sa li ta vie di-a.

Kidonk si m'di an nou fè twa katye ak zafè tire kont-lan : yon tire kont pou m'ka chante, yonn pou m'ka pale ak yon dènye pou dan ri, ki sa sa vie di ? Si n'pi pito si m'ta pran kont nou yo anpi m'di se nan twa lo sa-yo, se nan twa pil sa yo m'pwal mete yo, ki sa sa pwal bay ?

Le n'gade latradisyon kont nou yo pou n'wè si y'ap ban nou twa kalite kont m'soti pale nou-an, pou konmanse sa ap ban nou premye tablo sila :

[94]

Kont/ Istwa

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Tire kont | Kont | Kont chante | Tatezoflango | Chante | Merveilleux |
| Kont pale | Bouki ak Malis | Lite | Réaliste |
| Kont pou dan ri | Dlo kanpe (Devinèt) | Ri | Ludique |
| Bay Lodyans | Lodyans |  | Fanm ak gason |  |  |
|  | Politik |  |  |
|  | Zen |  |  |
| Bay Doub | Doub |  | Blag |  |  |
|  |  |  | Mojwèt |  |  |
|  |  |  | Pwovèb |  |  |

Références :

Kont chante/kont pale : Emmanuel C. Paul, *Panorama du Folklore haïtien,* P. au P., Impr. de l'État, 1962, p. 5.

Bay Lodyans : Maximilien Laroche, *L'image comme écho,* Montréal, Nouvelle Optique, 1978, pp. 21-32.

Doub : L. Peleman, *Diksyonnè kréyàl-fransé,* P. au P., Bon Nouvel, 1978, p. 53.

Tatezoflango : Maximilien Laroche, *Contribution à l'étude du réalisme merveilleux,* Québec, GRELCA, Université Laval, 1987, pp. 55-68 ; Emmanuel C. Paul, *Panorama du Folklore haïtien,* pp. 25-27.

[95]

Men poukisa tablo sa-a ? Enben pou tèt sa Emmanuel C. Paul te di nan liv li-a ki rele : *Panorama du folklore haïtien* [[25]](#footnote-25)anpi ak sa mwen menm m'te déjà di nan *Portrait de l'Haïtien* ak nan *L'image comme écho* [[26]](#footnote-26).

M'ap bay Emmanuel C. Paul lapawol. Li di kon sa yo sépare kont nou yo pou fè ranjman tout jan. Men pèp-la, li menm menm, se de kalite kont li rekonèt : kont chante ak kont pale. Premye kalite kont-la se kont ki gen chante nan yo. Nan pwen chante nan dezyèm kalite a.

Pètèt nou ta renmen tou swit m'pran kek kont pou montre si sa Emmanuel C. Paul di-a se vre. Men pètèt tou nou ta renmen pi plis m'montre ki jan olye n'fè de lo tankou Paul di-a fok nou sépare kont yo pou fè twa lo pito : kont, lodyans ak doub.

Enben m'pwal pran yon kont ki rele « Tatezoflan-go ». Michelson Paul Hippolyte te pibliye 1' nan liv li-a, *Contes dramatiques haïtiens*[[27]](#footnote-27)*.* Anpi n'a egzaminen li. Men anvan n'fè sa fok n'di nou de bagay : yonn olye n'pale zafè tire kont selman n'ap pale zafè rakonte istwa. Sa va ede n'tounnen pi byen alawonn koze-a. Dezyèmman n'pap bezwen répète sa m'te déjà di nan *Portrait de l'Haïtien* ak nan *L'image comme écho,* m'ta sipoze tout moun konnen sa déjà.

Men fok m'bay Emmanuel C. Paul lapawol yon lot fwa pou sa li te di sou devinet pase nan kont « Tatezoflango » - a gen yon devinet ladan li. Se akoz de sa li yon kont chante ak yon kont devinet an menm tan.

Sou zafè devinèt-la, Emmanuel C. Paul di nou fouti gen yon devinèt sou non yon moun. Alekile pou jwenn non sa-a fok ou konnen jan yo konn kache 1' nan kont-yo. E se pa dot jan pase pou ou pran yon silab pa mo [96] nan plizyè mo ki nan kont lan. Anpi mete chak silab sa-yo ki ba ou yon lide yonn sou lot joukatan ou refè nom w'ap chache-a [[28]](#footnote-28). M'te déjà egazaminen kont « Tatezoflango » - a nan *Contribution à l'étude du réalisme merveilleux* [[29]](#footnote-29)*.* Jodi-a Sa m't'a vie ajoute sou sa m'te déjà di se pou n'wè « Tatezoflango » tankou yon kont chante ak yon kont devinet an menm tan. Alos nou annik egzaminen kont sa-a pou n'gen yon bonegzanp ni kont chante ni kont pale ni kont devinèt. Nou konnen pa gen dot diferans pou kont chante ak kont pale pase yonn gen chante men lot-la pa gen.

Sa ki fè si n'seye réfléchi sou kont « Tatezoflango » ak premye tablo n te déjà montre nou-an, sa ap ban nou dezyèm tablo sila :

[97]

Tatezoflango

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
|  | FO NON : DODO | NON TOUT BON : TATEZOFLANGO | |  |
| DO | Premye silab mo ki di sa n'fè le lannuit rive | TA | Premye silab nan mo pou di yon nèg ki bwè anpil | TA(FIATE) |
| DO | Dènye silab menm mo-a | TE | Dènye silab nan mo pou di sa nèg sa-a fè le l'gen yon boutey nan men li. | (TE)TE |
|  |  | ZO | Premye silab nan mo pou di yon fwi. | ZO(RANY) |
|  |  | F | Premye lèt nan mo pou di yon fwi | F (IG) |
|  |  | L |  |  |
|  |  | AN | Yon vwayèl ki répète de fwa nan mo pou di yon fwi | (Z)AN(N)AN(NA) |
|  |  | GO | Dènye silab nan mo pou di yon fwi | (MAN)GO |

Références :

1) « Tatezoflango » : Michelson Paul Hyppolite, *Contes dramatiques haïtiens,* tomel, P. au P., Impr. de l'État, 1951, pp. 79-88.

2) Devinettes : Emmanuel C. Paul, *Panorama au folklore haïtien, P. au P., Impr. de l'État,* 1962, pp. 24-27.

[98]

Kont « Tatezoflango » - a gen yon bann ak yon pil bagay ladan li, denpi istwa de jimo marasa : Bandilion ak Bandilia jis zafè move Papa (Papa Dok, Papa Bok..) move Tonton (Tonton makout..) k'ap toupizi madanm li, pitit li, tout fanmi li-an. Ta gen anpil bagay nou ta ka di sou chak eleman sa yo nou jwenn nan istwa sa-a. Men m'te vie montre selman nou gen dwa jwenn kont chante sel ki sépare ak kont pale ak kont devinet. Men si nou jwenn tou le twa kontre nan menm istwa-a, sa fè n'gen dwa wè yo chak gen kalite pa yo pou n'ta ka egzaminen apa. Paske m'pa gade ni zafè chante-a, sa ki fè kont sa-a s'on kont chante, ni zafè pale-a, de ki de kwa yo pale, ki jan yo pale, sa pale-a bay, sa l'vle di, sa ki fè s'on kont pale. M'rete sou koze devinet - la pou tèt se li ki dènye koze m'tap chache egzaminen nan kont « Tatezoflango »-a. Sa m'te déjà di se zafè kont pale-a sitou [[30]](#footnote-30).

Sou zafè lodyans-lan m'pap trô raie pase sa pi plis jodi-a. M'te déjà di de mo nan *Portrait de l'Haïtien* ak nan *L'image comme écho.* M'ap rete sou sa pou koulyè-a. Yon lot fwa pètèt nou ta ka gade ki jan Maurice Sixto, nan plak li yo, bay lodyans yon bon bourad pou fè li soti nan bout kwen, nan ban sou laplas, nan anba potolanp pou menmen li nan radyo, fè 1' gaye tou patou nan peyi-a.

Sou zafè bay doub-la, mesye dam lasosyete, ak pèmysion nou, si m'ta ka pa rantre trô fon pou koulyè-a nan depatman sa-a, m'ta kontan ampil.

Blag ak doub : se menmman-pareyman. Men mezanmi, menm jan blag se bagay ki enteresan pou bay, pi plis anko pou koute, li di pou etidye. Kant blag ki genyen ! prop, sal, sou bon moun sou move moun, an kreyol rek an franse mawon. Ki jan pou n'fè pou n'ta rive mete 'od nan tou sa, jwenn ki ranjman ki ta pèmet nou mete c hak blag nan ranje pa li, nan pil pa li, nan lo pa li. Anto ika se pa jodiswa nou ta fini travay sila. Kite [99] m’li de blag selman, sou « Asebi » ak sou « Valembrun », nan liv Jean M. Fourcand te pibliye ki rele : *Grains de Bambou*[[31]](#footnote-31)*.*

Asebi

« Acéphie, petite paysanne espiègle, venait de verdre un coui de lait à Tonton Djo. Comme le vieillard n'avait sur le champ aucun récipient pour transvaser le lait, la petite Acéphie était partie faire d'autres commissions pour repasser prendre son coui au retour. Aussi, quand elle revint, le vieillard lui remettant le coui, s'était mis à lui vanter la qualité du lait, ce qui fit éclater de rire la petite paysanne, en se tordant les reins.

— Mais de quoi riez vous ainsi ? lui demanda Tonton Djo.

— Adié ! Tonton, répondit Acéphie, map ri manman'm qui té dit'm que laite là pas p'vend'n parce que gnou sourite té tombé lad. ns'l oui.

— Hein ! s'écria affolé, Tonton Djo, couman, ou fait m boue reste sourite, vermine !

Alors, vexé, le vieillard leva haut le coui qu'il allait remettre à la petite paysanne et l'écrasa net contre le sol.

— Roye ! Roye ! s'écria en pleurant Acéphie, gadé M'ssieu ya crasé coui man-mam'm fai pipi ya... »

Valembrun

« Valembrun entrait déjà en âge quand il se décida à épouser Monette, une brunette [100] fringante et très en forme. Mais sachant qu'il n'était plus là... qu'il avait voyagé... et qu'il voulait être très en forme pour le grand soir alla trouver le pharmacien P... à la grand-rue qui lui vendit un médicament très remontant que Valembrun devait prendre une heure avant le grand moment. Mais par oubli, Valembrun avait oublié d'avaler son médicament. Comme il allait souper d'un plat de vermicelle avant de se coucher, il lui vint à l'idée de mettre le médicament dans la vermicelle ce qui lui permettrait de l'absorber en mangeant. Après s'être déshabillé quelle ne fut pas la surprise de Valembrun, en se mettant à table, de constater que les vermicelles se tenaient raides dans l'assiette telles des morceaux de fer. »

Nou ka wè sa ki mete pikliz nan nan yon blag se jan yo sévi ak lang kreyol-la pou rakonte yon istwa pi plis pase sa ki nan istwa-a menm. Doub oswa blag, se bagay ki pou sévi pou egzaminen lang kreyol-la. Poutèt sa m'ta ka di tou pi plis n'a konn lang kreyol-la se pi plis n'a ka egzaminen doub yo.

Se pou sa nan bay doub sa ki pi enteresan-an se mojwèt. Sa m'rele mojwèt-la se sa yon nèg ki rele Louis Jean-Calvet, nan liv li-a : *La tradition orale*[[32]](#footnote-32)*,* rele « virelangues ». Sa ki vie di tout kalite jwèt ak mo nou wè ti moun ap fè, ki pa gen le pase ti plezantri men ki nan fon se yo ki egzamen gramè, vokabilè ak tout prononsyasion lang ayisyen-an. Menm jan nan lang franse-a nou gen de bagay tankou « Les chausettes de l'archiduchesse sont-elles sèches ? » nan lang ayisyen-an ou gen de mojwèt tankou ; « Ou chita alez kon Blèz w'ap manje salez sou bô yon falez ». Oswa yon palejagon tankou ; « Ougou chigitaga agalègez kongon Blègez sougou bôgô yongon fagalègez agapege manganjege sagalègez ».

[101]

Devinèt se egzamen oraliti pèp-la. Se yon tes sou ki jan li konn sévi ak metafo, ak imaj, ak tou sa yo ta rele retorik lang-la. Pwovèb yo se egzamen filozofi ak tout lamoral pèp-la. Mojwèt yo, nou ta ka di se egzamen lingwistik pep-la. Si se ti moun ki sévi sitou ak mojwèt se pase se yo k'ap konmanse fè lapratik lang-la. Granmoun yo li yo an dwa pase lot jan egzamen ak pwovèb yo, ak blag yo oswa ak devinèt yo.

Tankou n'ka wè nan premye tablo-a, tout kalite doub : sa ki vie di blag, mojwèt ak pwovèb tou pre devinèt. Nou ta ka di yo tout se ti istwa tou kout. Nou ta ka di ni devinèt ni doub se kont pou dan ri. Yo la pou fè pase tout kalite egzamen : kit se sou oraliti, kit se sou filozofi oswa lamoral, kit se sou lingwistik lang ayisyen-an. Sel bagay pèp-la pa rele doub kont. Men li di devinèt se kont. Poukisa ? Pètèt doub ak devinèt pa te fèt menm le ni nan menm kondisyon. Yo pa mande devinèt menm le lajounen kon ou gen dwa bay doub. Nan lespri lakilti pep-la yon devinèt pa gen menm plas ak yon pvovèb ni ak yon blag. Fo n'ta wè tou si yo chak pa raxonte yon jan istwa pa yo ki pa menm pou kek rezon.

Se poutèt sa m'ta kwè si n'vle mete yon konmansman lod nan tout djobolode istwa kont sa yo nou ta dwe konmanse sépare kont ak lodyans ak doub. Nou ta ka di nan kont gen kont chante, kont pale ak kont pou dan ri. Twa kalite kont dapre sa pèp la li menm menm li rele kont. Men gen de lot kalite istwa yo ka rakonte anko : se lodyans ak doub.

Alèkilé le n'ta fini fè separasyon sa-a n'ta ka konmanse egzaminen yo chak yonn âpre lot.

Oraliti ak literati

M'pa pwèt ni pwetan pou konmanse touswit konsa kalite egzamen sa-a. Men m'kwè li ta bon pou anmenm [102] tan n ap gade latradisyon oraliti-a pou n ta konsidere sa literati a ap fè sou bo pa li. Kijan ekritè nou yo ap demele yo ak latradisyon oraliti-a. Sa ka ban nou kek bon ranseyman sou sa ki anba chai nan oraliti-a. Ofon si n ta vie konprann sa m vle di, atis yo, nan pwezi, kont ak tou sa yo déjà ekri fouti konmanse travay lakritik m'ap mande pour fè a. Premye jan pou kritike yon bagay se pou ou fè yon lót bagay, pou pa di fok ou fè yon bagay ki pi bon. E kisa mesye ekritè nou yo fè ?

Si n'pran Moriso-Lewa, li ekri *Vilbonè.* Li rele li kont chante. Men kouman n'ta ka fè pou ekri kont chante ? Chante se bat bouch, se pa kenbe bwa plim. Si n'ta dwe pou asekte yon kont ki ekri tankou yon kont chante, sa vie di n'gen dwa chante san n'pa bat bouch nou, san n'pa louvri bouch nou pou kite okenn son soti. Chante-a vin tounen yon chante bèbè ki nan kè, ki pa nan bouch ni ki pa pou zorey, men yon chante k'ap chante pou zye. Alèkile n'a pwal li, n'a pwal gade chante sa-a. Kalite chante sila-a ki pa soti nan tronpèt bouch nou, ki fèt pou zye pi plis pase pou zorey, li vin pran yon lot fom, li vin prezante l'yon lot manyè.

Chante alèkile vie di gade lavi tankou le nou nan domi, tankou le n'ap fè rèv. Chante toutbon vre ak bouch le Moriso-Lewa ap ekri kont chante koulyè-a vin tounen pale tankou jan n'ap gade lavi le n'ap rêve nan domi. Se pètèt pou sa Moriso sépare *Vilbonè* pa ti moso li rele premye, dezièm ak twazyèm nwit. Yon kont chante dapre Moriso, yon kont chante ki ekri, s'on rèv landomi. Se sa, tankou le nou kouche, de zye nou fèmen, kè nou, memwa nou, lespwa nou, fos ak kouray nou ak tout pwen sansib nou ap fè nou wè.

Menm jan-an tou, si n'di yo pa tire kont gran jou men se lannwit pou sa fèt, lodyans ki fèt pou bay selman le soley klere, vin tounen istwa je klere, ki pa pawol landomi. Se pou sa nou pa ka di *Ti dife boule* [103] *istwa Ayiti,* se kont li ye menm si Michel-Rolph Trouillot mete anpil koze kont chante ladan li. Nou ta ka di li plis lodyan, anpi lodyans serye pase se kont. Menm j an-an tou nan *La famille des Pitite Caille* Justin Lhérisson di nou se aswè Golimin rakonte li istwa Pitit Kay, men n'pa ka di se kont istwa sa-a ye.

Menm jan Moriso Lewa ap fè nou chanje kont chante-a pou rev landomi eske Trouillot ak Lhérisson pap fè nou bliye kesksyon lajounen ak lannwit-la le pou nou pale koze serye ? Eske yo pa vie di nou nou gen dwa bay lodyans nenpot ki le, kit se lajounen kit se lannwit, denpi n'ap pale ak prinsip serye, ak lide an fom, ak je klere tankou soley-la ta la ? Kont chante vin tounen sa yo ta rele « conte merveilleux ». Kont pale, tankou Michelson Paul Hippolyte te di-a, se « contes dramatiques ». Anpi kont pou dan ri se « contes ludiques ». Bay lodyans, tankou Lhérisson ak Cinéas te fè n'konprann, se woman pèp-la. Doub se tout ti istwa zagribay nou pa kwè ki enpotan men ki gen bon jan enpotans pa yo le nou gade sa byen.

Raie mennen kase, koze vire tètanba. Mesye ekritè yo ap fè batriba nan latradisyon tire kont ak bay lodyans. Y'a mennen nou jouk lót bó dlo. Se nan pran kont kon sa, fè yo fè lakilbitzonbi n'a ka tire lot kalite kont, ekri lót jan kont, rakonte ak menm vye kont yo tout kalite istwa nef yo ponko janm rakonte menm si y 'ap pase déjà anba je nou.

« Koze repete fè kont », yon ti istwa m'te li yon jou nan *Bon Nouvèl*[[33]](#footnote-33)*,* dapre mwen ta ka ban nou sekrèmagik sa mesye ekritè yo ap fè ak kont nou yo :

Kozé répété fè kont

Yon jou, msié Aza mété tout ti kôb madanm lan té ginyin nan kay la nan jouet bôlèt. Li té kouè nan boul dyab.

[104]

Apre tiraj, msié Aza pèdi. Madanm Aza mové. Timoun yo ap kriyé, grangou nan ko yo.

Madanm ap jouré yon bô, timoun yo ap kriyé lot bô. Lôbèy pété. Kay la tèt anba. Msié Aza vi-n ront.

Papa msié Aza trouvé bagay la lèd. Li voyé 10 goud bay madanm lan. Si se pat sa konpè, jouèt la tap viré an kôbôy.

Msié Aza mandé madanm li padon.Yo vi-n rékonsilié. Kèk moua apré, msié ak madanm Aza té aie vizité paran madanm lan. Minm rivé yo rivé, madanm Aza kômansé rakonté manman-1 kijan mari li té jeté tout kôb li nan bôlèt. Msié Aza fâché. Li té konprann bagay la té fini dépi lontan. Papa-1 té remet kôb la, li té mandé madanm li padon, li té kité jouèt bôlèt.

Monchè, se réyèlman vré : Bay kou bliyé, pôté mak sonjé. Min ou minm madanm, fôk ou sonjé tou : Kozé répété fè kont. »

Sa sa vie di ? De bagay dapre mwen. Yonn : kont, deblozay, batay, ring-rang, tou sa soti nan chache répète, rekonmanse yon bagay. Premye fwa madanm lan te fè nèg-la reproch, sa te fini byen. Men dezyèm fwa l'ai rekonmanse fè menm reproch yo, sa fè kont, sa vie di sa fè deblozay, batay, goumen.

Men de sa vie di tou kont, istwa, n'ka rakonte yo si n'repete yon dezyèm fwa yon koze ki te déjà fèt o swa yo te déjà di. Pou n'rakonte yon istwa, pou n'tire yon kont, fok nou répète koze-a, men nan mo pa nou, nan jan pa nou, ak lide pa nou anpi pou kont pa nou.

Pou n'ekri kont, rakonte istwa, fok nou piye sou kont, rekonmanse goumen ki te déjà fèt ak mo yo. Fok nou goumen ak mo ki te déjà sévi pou n'konnnen si n'a mete yo nan bwatsekrè nou o si n'a chanje yo, goumen [105] ak sa mo yo vie di pou n'konnen si n'a fè yo répète menm bagay-la o si n'a fè yo di lot vérité.

Nan tanlontan yo te konn fè istwa Bouki ak Malis. Yo pa te menm bezwen di kote istwa sa yo ap pase. Nou wè jodi-a y'ap ekri : Malis New York, Bouqui au Paradis... paske koze fè kont. Si n'pa reprann vye modèl yo nou pap ka rakonte istwa nèf.

Finisman

Pou kont pa'm, m'seye répète Emmanuel C. Paul anpi m'seye répète tèt mwen, men yon jan pou m'ka vanse de pa paske m'gen kèk kont pou m'regle ak keksyon tire kont, ekri kont, soti nan oraliti pase nan literati, ekri nan lang aysiyen-an, san kouri-kite latradisyon men san rete-kanpe ladan li tou.

Kont chante, kont pale, kont pou dan ri ! Le n'chante se nan fon lestonmak nou son-an bouyi anvan li soti. Le n'pale se nan machwè nou son-an gonfle pou l'ai ronfle deyo. Le n'ri, se dan nou ki griyen de van tout moun. Pi plis lapawol monte soti nan lestonmak nou rive nan dan nou se pi plis tou nou alez pou n'di nou kontan jwi lavi.

Chante se tankou priye, rele, joure. Pale se tankou lite, boule, woule de, twa bo. Ri li se jwe ak betize, pran plezi ak jwi lavi si tèlman se pa nou menm sel ni lestonmak nou ni bouch nou ki kontan. Men dan nou ki gen dwa ap griyen, ap ri pou kont pa yo.

[106]

[107]

**Rêve - récit - nostalgie**

Roman des plantations :  
le vert paradis des amours  
en allées

[Retour à la table des matières](#tdm)

Quelles ont été les conséquences esthétiques de la Révolution haïtienne de 1804 ? Je serais tenté, mais c'est une simple tentation, je m'empresse de le dire, de penser que le titre de mon texte propose une réponse à cette question en laissant entendre que l'indépendance d'Haïti d'emblée a invalidé toute pastorale qui prend la plantation américaine pour cadre.

Aborder de cette façon le roman des plantations, c'est essayer d'adapter à la littérature de la Caraïbe une notion pertinente avant tout pour la littérature sud-étatsunienne, ce que les critiques appellent « The Southern literature ». Lucinda H. Mackethan, dans « Plantation fiction, 1865-1900 » [[34]](#footnote-34)a donné l'essentiel de ce qui caractérise ce courant de la littérature sudiste des États-Unis dans le cadre de l'étude de cette « Southerr literature », elle-même partie intégrante d'un domaine littéraire plus vaste.

Cette acclimation que je tenterai donc d'une notion plutôt excentrique par rapport à la perspective haïtienne ne peut se faire qu'en reposant le problème sous un nouvel angle, propre à la Caraïbe d'abord, donc en particularisant davantage encore, si cela se pouvait, cette notion de littérature ou de roman des plantations. Mais, et c'est la surprise, c'est par là même aussi que cette typologie peut prendre un caractère plus général, extensif d'ailleurs non seulement à la Caraïbe mais à d'autres régions, et sans doute à toute littérature d'origine coloniale, toute littérature qui reprend la langue de l'autre pour lui faire dire autre chose, toute [108] littérature qui fait partager par les uns et les autres des thèmes et des problèmes, mais pour les aborder avec des questions différentes et pour trouver sans doute des réponses différentes.

De toutes façons l'angle particulier que j'ai choisi pour parler des romans de plantation est d'une part conforme à une réalité géo-politique. On peut parler de la plantation en pays où il n'y a pas eu de destruction du système qui l'encadrait. C'est ce qui s'est passé aux Etats-Unis, sans aucun doute, et c'est en tout cas une opinion de ce genre qui porte Reynaldo Arenas, dans *Central,* poème traduit en français sous le titre de *Plantation*[[35]](#footnote-35)*,* à croire que de la Découverte de l'Amérique à nos jours les Cubains ont toujours été prisonniers de la plantation.

On peut partir, au contraire, du point de vue de celui qui estime devoir se placer dans la perspective d'un pays où l'on a tenté au moins de détruire la plantation. Ce qui est mon cas. Et à ce moment-là, il devient intéressant de considérer la question du roman des plantations comme le faisceau réunissant plusieurs problèmes : celui de la métamorphose d'un genre, la pastorale qui d'européenne est devenue américaine, comme de nombreux critiques étatsuniens l'ont montré. On peut citer le cas de Lewis P. Simpson [[36]](#footnote-36), en particulier, pour le sujet qui nous concerne. La pastorale qui pose, dans la perspective de William Empson, une question plus large : celle de l'art prolétarien. Cette même pastorale héritée de l'Europe qui peut n ms renseigner sur la genèse des littératures américaines et sur la place dans ces littératures d'une tradition maintenue mais en même temps à transformer. Et finalement ce genre de la pastorale qui nous aide à mieux situer certains auteurs qui se trouvent à cheval, pour ne pas dire en porte à faux entre deux traditions littéraires.

[109]

Le roman d'Amédée Brun, *Deux amours*[[37]](#footnote-37)*,* paru à Port-au-Prince en 1895, me semble illustrer ces diverses problématiques. Ce roman inconnu, ou au mieux condamné, mais pour des raisons qui ne sont pas les plus pertinentes, pourrait être tenu soit pour une variation sur le thème choisi par Émeric Bergeaud dans *Stella* [[38]](#footnote-38)*,* le premier roman haïtien, publié en 1859, ou encore, et c'est bien plus significatif pour un envers de l'histoire qu'Henrich von Kleist racontait dans *Les Fiançailles à Saint-Domingue*[[39]](#footnote-39)*.* Il s'agissait, si l'on s'en souvient, de la révolte générale des esclaves et de la guerre de treize ans qu'ils livrèrent aux forces coloniales avant d'aboutir à l'indépendance d'Haïti. Mais alors que chez Kleist ces événements feront obstacles aux amours de Toni Bertrand et de Gustave von der Ried, dans le roman d'Amédée Brun leur effet principal sera de dénouer le dilemme de Danielle partagée entre deux amours.

Au fait est-elle vraiment partagée entre les deux hommes qui l'aiment ? N'est-elle pas plutôt amenée, et de façon fort maladroite par le récit, à prendre Jean-Louis pour époux, après la disparition de celui qu'elle-même nous présente comme son fiancé, Henry Lermant ?

Je vous fais grâce de l'analyse des détails de l'intrigue et de l'étude des caractères des personnages ou de leurs rapports, cela ne ferait que mettre en relief la maladresse et surtout l'ambivalence idéologique du narrateur. Je soulignerai simplement que la guerre de l'indépendance haïtienne étant ramenée dans *Deux amours* à la simple fonction de décor du dilemme amoureux de la protagoniste, nous sommes bien en face d'une pastorale, très mauvaise en plus.

[110]

Le roman des plantations comme pastorale

Le roman des plantations, à mon avis, peut être défini comme le récit qui met en scène la vie des maîtres et des esclaves dans les plantations américaines, au XIXe siècle, mais c'est surtout un récit où le narrateur adopte le point de vue des maîtres.

Défini comme tel, le roman des plantations est un texte européen par l'inspiration sinon par la facture. En amont il prend sa source dans la tradition de la pastorale européenne des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles et en aval il se prolonge dans le roman colonial, le roman exotique et toute la variété des romans policiers ou d'espionnage qui prennent pour décor les anciens pays de plantations.

Le roman des plantations doit donc être considéré comme une variante parmi ces versions de la pastorale dont William Empson a parlé dans son livre, *Some versions of Pastoral* [[40]](#footnote-40)*.* Son insertion dans ce genre de la pastorale doit se faire dans l'optique des considérations qu'Empson fait sur l'art prolétarien, autrement dit sur la représentation de l'univers de l'autre mais pour soi. À ce titre le roman des plantations peut nous éclairer sur la pastorale européenne et en particulier sur une pièce comme *La tempête* de Shakespeare. N'y voit-on pas ce dernier utiliser comme argument de son intrigue ce qui fonde la mécanique de la pastorale, la substitution d'espaces, le passage d'un monde à l'autre, et très précisément le passage de l'Ancien au Nouveau Monde ? La caricature qui y est faite des habitants de ce Nouveau Monde, en la personne de Caliban, rejoint tout à fait, nous le verrons, celle que fait le roman des plantations de certains de ses personnages.

Quand Edouard Glissant m'a proposé ce sujet, je dois avouer que j'étais loin de me douter qu'il pouvait [111] exister un roman haïtien des plantations. J'étais même tout à fait persuadé que pareille chose ne pouvait exister. Si la Révolution haïtienne a eu pour objectif (sinon pour résultat, hélas, nous nous en apercevons maintenant !) de mettre fin au système de plantation et si la littérature haïtienne, comme on s'en persuade, commence avec la proclamation de l'indépendance d'Haïti, il ne pouvait, à mon sens, exister un roman haïtien de plantation. Et de fait *Stella* nous raconte la sortie de la Plantation, si je puis parler dans ces termes bibliques. Ce roman est une allégorie de la guerre de l'indépendance haïtienne. En se révoltant contre le colon, Romulus et Remus mettent fin à son règne. Ils ferment en quelque sorte la plantation. Plutôt que de poser le problème du système des plantations dont il nous décrit la liquidation, le roman annoncerait plutôt la question de la réforme agraire sur laquelle Dessalines butera bientôt, c'est-à-dire la question du partage des terres entre les deux vainqueurs du colon.

Haïti étant un pays créé afin de transformer la plantation, pour constituer un nouvel espace, l'espace moderne, oserais-je dire, elle ne pouvait théoriquement plus fournir de matière à la représentation de l'espace d'antan, celui de l'ère de la plantation.

Quelle ne fut pas ma surprise de découvrir dans le roman d'Amédée Brun, le seul peut-être en son genre, un véritable roman des plantations. Non seulement parce qu'à la différence de *Stella,* l'action prend place avant le déclenchement de la Révolution de 1804 et donc dans l'espace et dans le temps des plantations mais parce que dans le texte, c'est-à-dire dans le style de la narration et dans la focalisation du narrateur on retrouve une vision anachronique, dépassée du monde. Un texte moderne donc par bien des aspects, contextuels notamment, se trouve à être en même temps passéiste par sa facture. Ce faisant il nous fournit la preuve d'une [112] représentation contradictoire du monde, la preuve de son inadéquation à son propre objet.

Les incongruités de style qui révèlent l'anachronisme de la vision du narrateur constituent, à mon avis, les marques les plus évidentes pour reconnaître un roman des plantations. Pour ce genre d'oeuvre, il s'agit de maintenir de façon plus ou moins subtile la différenciation de classes et de races qui est constitutive de l'univers des plantations. Car il y a les maîtres et il y a les esclaves. Et les premiers sont blancs et les seconds, noirs.

Cette représentation manichéiste se déguisera donc en se présentant comme une division morale. Bien sûr on n'ira pas jusqu'à présenter grossièrement tous les blancs comme bons, intelligents et distingués tandis que les noirs seraient uniformément stupides, ignorants ou méchants. On évite une mathématique où les proportions seraient si évidemment partiales. On mélangera donc les traits moraux et physiques de façon à ce que méchanceté et bonté soient en apparence équitablement distribuées dans les deux camps. Mais selon une arithmétique subtile où il entre sans doute de la bonté et de la méchanceté certes mais également d'autres traits. On pourrait résumer la norme implicite de comparaison des races et des classes en parlant de force intelligente et de force brute ou mieux encore, pour parler en termes d'analyse narratologique, en disant qu'il y a d'une part activité et de l'autre passivité.

Dans un camp, celui des Blancs, planteurs évidemment, il y a l'activité et le dynamisme. Dans l'autre, celui des Noirs il y a évidemment la passivité. Et encore une fois, cela n'est pas nécessairement ou toujours connoté en termes de bien et de mal. Dans le bien, la quête de l'amour de Danielle par exemple, on peut voir qu'Henry Lermant est plus actif que Jean-Louis, [113] dans *Deux amours.* Lermant, le Blanc, ancien intendant de la plantation du père de Danielle, combat aux côtés des Noirs. Ne soyons pas trop regardants pour les invraisemblances. Il apparaît nettement plus énergique, courageux et dynamique en somme que son rival. Celui-ci adopte comme amoureux une attitude d'adorateur qui a le côté désagréable de nous rappeler son ancienne condition d'esclave. D'ailleurs le narrateur commet la faute stylistique de le qualifier d'« esclave » alors qu'il est déjà un insurgé luttant pour sa liberté.

La deuxième caractéristique du roman des plantations consiste dans l'imagerie animale qui sert invariablement à caractériser une partie des personnages : les esclaves, les Noirs, bien sûr ! « Comme un chien que son maître a battu, Jean-Louis avait reculé [[41]](#footnote-41) ». Voilà une image stupéfiante, puisqu'elle sert au narrateur à décrire l'attitude d'un amoureux, Jean-Louis, face à celle qu'il aime. Mais à celle-ci, Jean-Louis venait de crier : « Maîtresse ! Est-ce bien vrai ? Oh ! Quel bonheur ! [[42]](#footnote-42) », autre phrase qui nous met dans l'inconfort de ne pas bien savoir si celui qui parle c'est l'esclave d'hier ou le révolutionnaire du moment de son discours. Jean-Louis a beau être demeuré le même amoureux de toujours, il n'était pas obligé de continuer à utiliser un vocabulaire imposé (maîtresse !) ou des attitudes forcées (chien que son maître a battu). Mais nous avons, en plus, la surprise d'entendre Danielle parler ainsi à Henry : « Que t'importe le reste, s'exclama la jeune fille, et ta parole donnée et ta promesse à cet esclave ! [[43]](#footnote-43) ». L'esclave dont il est ici question c'est encore Jean-Louis, l'homme qui aime Danielle depuis le temps où il était esclave certes, mais qui dans le moment où cette parole est prononcée est un rebelle dans un pays où fait rage la lutte révolutionnaire.

[114]

Ces deux traits : la vision de classe et la représentation animalière, nous permettront de caractériser la pastorale que constitue le roman des plantations.

Tous les critiques [[44]](#footnote-44) s'accordent à reconnaître le même trait dans la pastorale européenne des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles : celui d'un genre conventionnel et factice où le déguisement des personnages aussi bien que celui des réalités naturelles, économiques, sociaux ou politiques, permettent à une classe dominante de se donner le plaisir de jouer au peuple ou de jouer tout simplement au milieu du peuple mais en l'ignorant et même en le travestissant. Les aristocrates européens se déguisaient en faux bergers dans leurs pastorales. Les planteurs américains, eux, déguisent leurs esclaves en animaux.

Il résulte d'une pareille déformation de la réalité que seuls les planteurs sont humains, intelligents, et actifs, fût-ce dans le mal ! Leurs esclaves sont ou stupides ou méchants ou surtout passifs.

En somme dans un univers naturel, paré d'une végétation luxuriante et peuplé d'animaux de toutes sortes, les seuls êtres humains qu'on voit agir, ce sont les colons, les planteurs blancs. Les autres personnages à visage humain sont au pire des animaux féroces, au mieux de bons toutous.

On comprend la réaction indignée des lecteurs d'aujourd'hui vis-à-vis du personnage de l'Oncle Tom. Dans le roman d'Harriett Beecher Stowe [[45]](#footnote-45), le personnage central est un parangon du bon toutou. Peut-être l'auteur voulait-elle représenter une sorte d'archétype de la foi chrétienne. Mais les fils des anciens esclaves des plantations étatsuniennes ont toutes les raisons de trouver là une insidieuse propagande visant à les inciter à demeurer passifs.

[115]

Dans la vision du narrateur qui s'identifie à l'idéologie du planteur d'autrefois, le roman des plantations est une pastorale, c'est-à-dire une action se déroulant dans un cadre bucolique, un vert paradis dont nous savons qu'il n'existe plus nulle part, la machine ayant depuis belle lurette envahi tous les jardins de la terre, selon l'image de Léo Marx [[46]](#footnote-46). Ce décor vert est le lieu d'amours menacées, malheureuses même le plus souvent. Nous sommes dans un vert paradis mais les amours s'en vont, sont déjà en allées.

On pourra relire dans cette optique *Idylles et chansons ou essais de poésie créole* [[47]](#footnote-47)*,* un recueil de pièces « bucoliques » publiées en 1811 par un auteur anonyme qui se dénomme « un habitant d'Hayti ». Les situations évoquées correspondent en fait à l'époque révolue du temps où l'esclavage régnait à Saint-Domingue. On comprend alors que le narrateur extra-diégétique se donne le beau rôle de conter les déconvenues de l'esclave amoureux puisqu'il sait fort bien qu'en ce temps-là la défaite de son rival, l'esclave noir, auprès de la femme noire était fatalement assurée par sa position de maître. De là le succès d'un poème comme « Lisette quitté la plaine » qui fit fureur jusqu'à Paris où Jean-Jacques Rousseau, lui-même, le mit en musique sous le titre de « Chanson nègre ».

Dans *Deux amours,* le rapport sentimental qui est au centre du récit c'est celui de Danielle de Chamay et d'Henry Lermant. Cet amour cède la place à celui de Danielle et de Jean-Louis mais à la toute fin du récit et par suite de circonstances qui nous paraissent plutôt des stratagèmes du narrateur. Rappelons brièvement les faits. Danielle recueillie par Jean-Louis qui la sauve ainsi de la vengeance des esclaves révoltés, est recherchée par Henry Lermant. Au moment où celui-ci finit par arriver sur les lieux où elle se trouve, il doit se faire soigner par Jean-Louis pour des blessures reçues [116] en défendant la cause des Noirs. Il promet à son sauveur de retourner combattre avec lui pour la liberté. Avant de mourir en remplissant sa promesse, il demande à sa fiancée d'accepter l'amour de Jean-Louis en remplacement du sien.

*Les fiançailles à Saint-Domingue* d'Henrich von Kleist, au rebours de la fable d'Amédée Brun et en cela plus fidèle à la réalité historique, est le récit des amours ratées de Toni Bertrand, une jeune mulâtresse, et du colonel d'origine suisse, Gustave von der Ried. Même si le récit de Kleist n'est exempt d'aucun des clichés de la pastorale des plantations, son côté pathétique et par là même poétique, est finalement ce qui lui donne une vraisemblance, au sens le plus large du mot. Car le récit prend le caractère d'exemple d'occasion ratée. La rencontre des personnages a lieu trop tard ou était de toute façon condamnée d'avance puisque c'est manifestement le destin qui intervient pour empêcher l'épanouissement de leur sentiment.

Dans la nouvelle de Kleist le temps, c'est-à-dire l'Histoire, les événements de la Révolution haïtienne, joue le rôle de catalyseur du quiproquo fatal, de la méprise tragique qui porte le colonel à tuer la jeune métisse au moment même où celle-ci s'activait à le sauver. Les apparences trompeuses auxquelles cède un peu trop impétueusement le passionné colonel constituent un piège du destin. Même si Kleist cède à tous les préjugés de son époque, de sa société et de sa classe en regardant la situation haïtienne et les Haïtiens à travers la lunette déformée de son idéologie de planteur, il ne se représente pas moins la vie d'une façon qui fait des événements historiques les manifestations d'une manipulation dirigée de plus loin que la scène terrestre. Les hommes, même hiérarchisés Selon les préjugés du narrateur, sont tous des marionnettes dans les mains d'un destin cruel.

[117]

Le roman des plantations comme caricature

Sous la plume de Kleist le récit des amours en terre de plantation prend une couleur tragique qui fait de l'idylle représentée l'objet d'une évocation nostalgique et mélancolique. Le roman des plantations nous fait pleurer sur des amours en allées parce que désormais impossibles sans doute. Cela n'est évidemment jamais dit de manière directe. Par toutes sortes d'artifices au contraire, on s'ingéniera à nous présenter de fausses raisons de cette impossibilité des amours en terre de plantation. Pastorale oblige ! La convention du genre étant de déguiser la réalité, le narrateur en commençant par se déguiser lui-même et en travestissant les autres a beau jeu de pleurer sur des amours qui ne pourront plus se vivre, en allées pour des raisons diverses. La plus commune de ces artifices étant d'attribuer au destin, à une force aveugle l'échec de sentiments que l'absurdité même de leur contexte condamnait. En effet l'innocence du décor, sa virginité en quelque sorte, étant un masque qui cache la perversion des rapports humains, il était inéluctable que des rapports établis sur une telle base fussent condamnés à échouer. Mais le reconnaître aurait forcé le narrateur à enlever son propre masque et cela, il ne pouvait se le permettre sinon en sabotant le genre ou en tuant ses personnages.

Il faudra réexaminer à cet égard le suicide du colonel Gustave von der Ried dans *Les fiançailles à Saint-Domingue* aussi bien que la mort tout à fait prévisible d'Henry Lermant dans *Deux amours* comme les signes d'une condamnation de ces personnages et à travers eux du régime qu'ils personnifiaient. Cependant la différence entre Kleist et Brun réside dans l'habileté du premier et dans la maladresse du second à transposer dans une fiction vraisemblable la condamnation déjà prononcée et en voie d'exécution d'une certaine réalité historique.

[118]

On peut mesurer le degré de cette habileté ou de cette maladresse à la somme des caricatures que contient le roman. Le récit de Kleist n'en est point exempt. Dès le premier paragraphe, nous tombons sur une épithète et une dénomination qui font sourire :

« À Port-au-Prince, dans la partie française de l'île de Saint-Domingue, lorsque les Noirs y massacrèrent les Blancs, au début de ce siècle, un terrible vieux nègre du nom de Congo Hoango vivait sur la plantation de monsieur Guillaume de Villeneuve [[48]](#footnote-48) ».

D'entrée de jeu la cause est entendue et la condamnation prononcée puisque sans qu'il lui soit fourni d'explication le lecteur est brusquement informé d'un fait qu'il ne peut que condamner : le massacre d'être humains pour des motifs racistes apparemment et surtout par des individus qualifiés péjorativement de terribles et de vieux à travers celui qui les incarne. Congo Hoango est un assassin au demeurant ridicule par le nom invraisemblable qu'il porte. Imagine-t-on un personnage qui s'appellerait États-Unis Willy ou Cuba Samba ? Et naturellement le nom de Congo Hoango fait contraste avec le patronyme très B.C.B.G. monsieur Guillaume de Villeneuve. La racaille et l'aristocratie, la dépravation et le bon goût, quoi !

La suite du récit est à l'avenant. Du côté des Noirs, les noms sont : Zippy, Nanky, Toni, Babecan et Congo Hoango. Du côté des planteurs ou de leurs alliés : Guillaume de Villeneuve, Gustave von der Ried et monsieur Stroemli.

Kleist ne s'embarrasse guère de nuances et de subtilités pour dépeindre le caractère des personnages. Il accumule même les contradictions et les paradoxes. Il nous dépeint un Congo Hoango sauveur de la vie de son maître, employé de confiance de celui-ci, grassement [119] récompensé, et de diverses façons, pour toute une vie de bons et loyaux services apparamment mais saisi tout à coup, la soixantaine passée, d'une véritable folie de vengeance qui lui fait inlassablement parcourir des kilomètres à la recherche de Blancs à massacrer. Et il aura commencé par se faire la main sur son propre maître et bienfaiteur, bien entendu.

Kleist est tout de même un écrivain de génie et puis sa nouvelle est brève. Le récit par son rythme accéléré, trépidant traduit plutôt l'inexorable marche du destin dont le mécanisme une fois mis en branle s'avance d'une manière fulgurante. Nous en oublions de nous attarder à détailler le côté ridicule des Noirs. Plus préoccupé de tragique que de caricature Kleist ne concentre pas son attention sur ces aspects pourtant bien présents chez ses personnages.

On ne retrouve pas moins dans *Les fiançailles à Saint-Domingue* comme dans *La case de l'oncle Tom* par exemple des clichés qui sont à la base de la caricature des personnages de Noirs.

Au physique ils ont quelque chose de monstrueux, reconnaissante à leur stature colossale. « Un vrai mastodonte » est-il dit quelque part à propos de Tom. Celui-ci, dans le roman d'Harriett Beecher Stowe est paradoxalement un géant à la force physique extraordinaire mais doux comme un agneau pour ne pas dire comme un toutou.

« Tom étant le héros de notre histoire, nous devons le photographier pour nos lecteurs. C'était un homme puissant et bien bâti : large poitrine, membres vigoureux, teint d'ébène luisant, un visage dont tous les traits, purement africains, étaient caractérisés par une expression de bon sens grave et recueilli, uni à la tendresse et à la bonté. Il y avait [120] dans tout son air de la dignité et du respect, mêlé à je ne sais quelle simplicité humble et confiante [[49]](#footnote-49) ».

En qui donc Tom pouvait-il être confiant sinon en Dieu ? Cela ne serait pas un tort ou un défaut en soi si nous ne constations que dans *La case de l'oncle Tom* le seul esclave qui se révolte en se sauvant au Canada est un mulâtre, Georges. Et il le fait les armes à la main, encouragé, aidé et guidé, il est vrai, par des Blancs quakers. On aura noté que le premier chapitre du roman a pour titre : « Où le lecteur fait connaissance avec un homme vraiment humain ». Ce pléonasme du titre : l'homme vraiment humain a pour but de caractériser Tom, présenté comme un rare sujet.

Serait-ce qu'il y aurait des hommes vraiment humains et d'autres qui ne le seraient pas vraiment ? Que parmi les hommes, la couleur de la peau distinguerait les possesseurs de qualités humaines différentes (la confiance humble d'une part et la fière résistance de l'autre) pour ne pas parler de la généreuse assistance aux opprimés par ailleurs ? En tout cas ce qui peut laisser perplexe c'est que chez les Noirs il y aurait souvent la présence d'une cruauté non seulement diabolique mais proprement stupide. Car si Legree, le propriétaire d'esclaves qui martyrise Tom le fait au nom de projugés de race, on voit mal pourquoi Sambo et Quimbo (toujours ces noms stéréotypés !) « deux gigantesques Noirs » le font à un congénère à qui ils n'ont rien à reprocher. Cette méchanceté à l'état pur est comme la preuve d'une sorte d'animalité en somme.

Toutes les descriptions concourent à cette animalisation caricaturale. Le narrateur du récit *Deux amours,* pour nous décrire à la fois la force et l'endurance physique de Jean-Louis nous parle de son galop. C'est le grotesque qui prédomine aussi dans les descriptions de la vieille Babecan par Kleist, ou d'Agathe et de Sor Rose par Amédée Brun. Et sans [121] doute le comble de la caricature sera atteint quand Ian Fleming nous dira d'un personnage noir qu'il avait une tête en forme de ballon de football. Car du roman des plantations d'hier aux histoires de Tarzan ou à certains romans policiers ou d'espionnage d'aujourd'hui, c'est la même vision caricaturale qui persiste.

Face à ces monstres noirs, il y a les elfes, sylphides et anges que sont les femmes à peau blanche, les héroïnes surtout comme Danielle dans *Deux amours* ou la petite Éva, dans *La case de l'oncle Tom.* Toute grâce et toute beauté, ces pâles héroïnes sont de par leur transparence, si l'on peut dire, la figuration d'une luminosité à côté de la noirceur et des ténèbres de leurs vis-à-vis. Le décor du roman des plantations est fait ainsi d'ombres et de lumières. Certains personnages, on voit qui, sont placés à l'avant-scène en pleine lumière. Ils sont d'ailleurs pour certains à proprement parler déjà lumineux. Quant aux autres, ils sont rélégués dans l'ombre à laquelle la couleur de leur peau les condamnait déjà manifestement.

Remarquons que nos auteurs ne s'embarrassent pas de contradictions. Même si elle est moins sympathique que sa fille, la mère d'Éva, par sa maladie, participe de la même pâleur ou blancheur. Par contre, si la pâleur d'Éva due à la phtisie qu'elle a contractée est positive, la phtisie oe Babecan qui « lui a été infligée comme une impitoyable punition dans sa jeunesse » ne la rend que plus grot sque. Du point de vue de l'esthétique romantiqui pourtant la phtisie était généralement bien cotée. Mais comme on peut s'en rendre compte cela dépendait le la couleur des personnages qui en étaient affectés.

Cette division caricaturale de l'univers en noir et blanc et des personnages en délicats et balourds débouche tout naturellement sur la figuration des [122] personnages en hommes vraiment humains et en hommes plutôt animalisés. Et pour aller tout de suite à l'extrême d'une telle représentation on peut dire que *Tarzan l'homme singe* d'Edgar Rice Burroughs est la représentation du rêve colonial à son plus haut degré. L'Afrique, terre des hommes noirs, est ramenée à une jungle peuplée d'animaux plus ou moins féroces dont le plus proche de l'homme est un singe. Et si Tarzan est le seul homme vraiment humain, ce n'est pas que dans l'univers de la jungle il n'y ait pas d'autres êtres humains. Mais les Pygmées hostiles à Tarzan sont plus animaux que cet animal humain qu'est le singe Chita qui, lui, est le bon serviteur de Tarzan. Ainsi Chita et les domestiques noirs, les porteurs, sont placés sur le pied.

Sans atteindre d'emblée à cette caricature suprême puisque le roman et les films de Tarzan sont une sublimation de l'entreprise de colonisation de l'Afrique on ne retrouve pas moins des marques diverses de cette animalisation des personnages noirs dans le roman des plantations.

Dans *Deux amours,* Henry Lermant, croyant sans doute justifier par là une sorte de distribution variable des qualités parmi les hommes, déclare à Jean-Louis : « Vos forces physiques ne sont-elles pas incontestablement au-dessus des nôtres ? [[50]](#footnote-50) ». Et le narrateur commente : « Il parlait avec un accent sincère de conviction [[51]](#footnote-51) ». Un peu plus loin parlant de l'attaque d'un fort par les révolutionnaires haïtiens, le narrateur nous dit encore : « Ce fut antique [[52]](#footnote-52) ». Et il précise : « ...sur le mur, tous...grimpent, des ongles, des dents, des pieds, comme de belles bêtes glorieuses [[53]](#footnote-53). »

L'oxymore de cette image animalière est gênant. Il n'est pas repréhensible d'utiliser une métaphore [123] animale. Elle peut même être prestigieuse et positive. Par exemple : « Le tigre n'a pas à proclamer sa tigritude ». Mais ici comme l'image de « bêtes » fait immédiatement penser à l'opposition classique entre homme et bête, il devient dès lors peu flatteur de comparer les assaillants avec des bêtes même glorieuses.

Dans *La case de l'oncle Tom,* l'orientation idéologique de l'image animalière devient même choquante : « Mais que sont donc ces misérables chiens, vos compagnons, pour que vous vouliez souffrir à cause d'eux ? [[54]](#footnote-54) » demande Cassy, une mulâtresse esclave elle-même, à Tom.

Kleist, pour sa part use très habilement de l'antiphrase pour faire passer cette image de chiens. En effet Hoango qui, selon la représentation que nous en donne le narrateur, fait figure de véritable chien enragé, traite tout le monde de chien, à commencer par les deux femmes qui l'aident dans ses assassinats. « Chiennes, coupées de mulâtres et de blancs, comme il nous appelle », dit Babecan [[55]](#footnote-55). Cette violence du vocabulaire et du comportement de Hoango est d'ailleurs un phénomène généralisé à tous les habitants de l'île »...la féroce exaspération de fureur dont tous les habitants de l'île sont possédés [[56]](#footnote-56) » est-il dit dans le texte. De la sorte les « malheureux Français » et davantage encore « le plus misérable et le plus malheureux des hommes [[57]](#footnote-57) », c'est ainsi que se désigne lui-même ie héros du récit, sont jetés au milieu d'une véritable meute de chiens enragés et noirs, uniquement préoccupés de massacrer « ces chiens blancs » comme les appelle Hoango.

L'antithèse des races et l'animalisation de l'une d'elle consolident le symbolisme du récit qui n'est qu'une illustration de l'idéologie des planteurs.

[124]

L'image du chien devient ainsi une figure particulièrement significative puisque, chien couchant et bon toutou qu'on caresse ou chien enragé qu'on doit dompter, nous voyons cette image revenir souvent sous la plume des romanciers. Dans *La case de l'oncle Tom* il s'agit d'une image récurrente. On peut comprendre l'ambivalence de ce passage de *La case de l'oncle Tom* où le narrateur semble apparamment plaider en faveur des Noirs mais où ceux-ci sont en réalité ridiculisés parce que comparés pour leur défense à des chiens noirs.

« Adolphe se retira en marchant fort élégamment ; Tom le suivit d'un pas pesant.

« C'est un vrai mastodonte ! » dit Marie [[58]](#footnote-58).

De joyeux éclats de rire, partis de la cour, pénétrèrent à travers les rideaux de soie. Saint-Clare alla au balcon, entr'ouvrit les rideaux et rit aussi.

« Comment pouvez-vous la laisser faire ? dit Ophelia.

— Et pourquoi non ?

— Pourquoi ? Je ne sais...cela m'effraye !

— Vous savez bien qu'un enfant peut, sans danger, caresser un gros chien...même quand il est noir !... Et quand c'est une créature qui pense, qui raisonne, qui sent, qui est immortelle ? Vous frissonnez ! Avouez-le, cousine ! [[59]](#footnote-59) ».

La dernière partie de ce passage semble reconnaître à Tom les qualités d'être humain complet, par l'allusion à un être qui pense, raisonne... Mais cela ne laisse pas d'être gênant de voir le personnage comparé à un chien noir. Surtout que dans un autre passage des Noirs moins sympathiques, Sambo et Quimbo, sont eux carrément [125] identifiés à des chiens et de plusieurs façons. D'abord par leur identification à un maître blanc qualifié lui-même de bouledogue et ensuite parce qu'ils sont appelés par ce maître à faire les pitres devant lui pour remplacer ses chiens qui refusent de tendre la patte.

Le rêve, pas du tout inconscient, que caresse le narrateur de cette pastorale invraisemblable qu'est le roman des plantations aurait été de vivre dans un vert paradis peuplé de chiens couchants, fidèles serviteurs de ses désirs et de ses caprices quand ils n'auraient pas été des victimes consentantes de son sadisme. Aussi pour représenter ce rêve, fallait-il comme dans les bergeries aristocratiques d'autrefois se déguiser et maquiller le monde.

L'anti-roman des plantations :  
tragédie véritable et épopée

Le roman des plantations a fleuri au XIXe siècle. Mais on peut parler de beaucoup de romans contemporains comme des avatars du roman des plantations. La série des James Bond ou les romans et films de Tarzan en sont de bons exemples.

Ainsi même situés en dehors du cadre précis de la plantation, certains romans qui mettent en scène les descendants des esclaves ou les pays et sociétés autrefois régis par le système des plantations sont des suites, des sous-produits ou des avatars des véritables romans de plantation. Sous le titre de « Péril rouge dans l'île verte », Charles W. Mills a analysé le thème de la menace communiste contre la Jamaïque tel qu'il est évoqué dans certains romans d'espionnage [[60]](#footnote-60).

Mais heureusement qu'il n'y a pas que des néo-romanciers des plantations à écrire en Europe sur les sociétés américaines. Il y a aussi ceux-là qui rejettent l'idéologie des planteurs et qui écrivent ces contre-romans [126] que sont par exemple : *Le mariage de Port-au-Prince* de Hans-Christoph Buch [[61]](#footnote-61) par rapport au *Fiançailles à Saint-Domingue* ou *Le cassé de l'oncle Tom* de Chester Himes [[62]](#footnote-62) par rapport à *La case de l'oncle Tom.* En tant que tentatives de réécriture ou même de parodie de leurs modèles avoués, ces récits se signalent comme des œuvres qui entendent corriger une représentation erronée.

Mais il y a surtout les œuvres qui prennent le contrepied de l'idéologie du planteur et qui s'efforcent de montrer l'autre face de l'univers illusoire du roman de plantation soit en dépeignant la tragédie du nouveau planteur soit en évoquant l'épopée de l'habitant d'aujourd'hui.

Les deux termes : plantation et habitation, ne l'oublions pas, sont synonymes. Un roman du Louisianais, Alfred Mercier, *L'habitation St Ybars* [[63]](#footnote-63)*,* le démontre fort bien. Mais si plantation a un sens extensif au point de donner des expressions tels que système ou régime de plantations, époque ou ère des plantations, le mot habitation, lui, connote une réalité plus limitée, au moins dans l'espace : le logement individuel. Par là même il traduirait fort bien le phénomène consécutif à la Révolution haïtienne ou à ses analogues historiques, l'abolition de l'esclavage, les indépendances nationales en Amérique : le mouvement de prise de possession des plantations par les anciens esclaves. N'oublions pas que dans les langues créoles, ce sont les mots habitations et habitants qui ont remplacé ceux de plantation et de planteur. Ce dernier convenant mal à la situation des petits propriétaires terriens que sont maintenant les descendants des esclaves d'hier.

On est donc passé, dans les sociétés américaines, d'un roman des plantations, représentation du monde des planteurs, les esclavagistes d'hier, à un roman des [127] habitations décrivant l'occupation des anciennes plantations par les habitants d'aujourd'hui.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
|  | PASTORALE | ÉPOPÉE |  |
|  | *Deux amours* (1985) | 1. *Stella* (1859) |  |
| Romans des plantations |  | 2. *Gouverneurs de la rosée* | Romans des habitations |
|  | CARICATURE | TRAGÉDIE |  |
|  | *Deux amours* (1895) | Colère (1968) |  |

[*Gouverneurs de la rosée*](http://classiques.uqac.ca/classiques/roumain_jacques/gouverneurs_de_la_rosee/gouverneurs_de_la_rosee.html) [[64]](#footnote-64)de Jacques Roumain est un bon exemple d'une telle conquête de la plantation tandis que *Colère*[[65]](#footnote-65)de Marie Chauvet nous dépeint la déroute des nouveaux propriétaires qui ont cru pouvoir succéder impunément aux planteurs de jadis. Car à la faveur de la destruction du système de plantation certains, les nouveaux planteurs, ont cru pouvoir opérer un tour de passe-passe, une substitution de rôles qui maintiendrait l'ancien ordre des choses dans la réalité nouvelle. Mais il se retrouvent parfois, dans un « dispossessed garden », selon le mot de Lewis P. Simpson [[66]](#footnote-66). À propos de ce mot jardin, souvenons-nous de femme-jardin *(Alléluia pour une femme-jardin).* Il y a dans la sémantique de certains mots : jardin, plantation, habitation, habitant, et non seulement en français mais en créole haïtien, une filiation d'abord et une dérive aussi dont nous nous doutons fort peu ou qu'il nous reste à mettre à jour. Ainsi en tout cas peut-on saisir toute l'ambiguïté de ce dispossessed garden, jardin non pas dépossédé mais perdu pour certains et à posséder pard'autres, jardin retrouvé pour d'autres. Paradise lost, paradise reconquered ! Jusque dans les mots les points de vue, pour ne pas dire les mythes, divergent.

[128]

Dans *Colère* Marie Chauvet nous raconte la dépossession de la famille Normil qui se voit dépouillée de son domaine par des inconnus, les hommes en noir qui ne sont en fait que les descendants des esclaves d'hier frustrés de voir la victoire de leurs pères escamotée par ceux de leurs congénères qui veulent les tenir à l'écart du processus de répartition des biens nationaux.

On peut constater quelle filiation lie les anciens romans des plantations aux actuels romans des habitations à suivre la métaphore du chien telle qu'elle est filée d'un genre de roman à l'autre. Dans *Colère,* la narratrice autodiégétique, Rose, nous parle du gorille, espèce de Tonton Macoute, qui lui fait subir les pires sévices que peut infliger à une femme un amoureux pervers et sadique. Et pourtant elle semble le comprendre d'une certaine façon. Ce qu'elle exprime par la métaphore du chien :

« Ce sont ses mains qui me trompent parce qu'elles sont longues et velues, mais ce n'est qu'un chien ; un pauvre chien en quête de tendresse et qui par réaction, adopte l'attitude d'un loup. Couple bestial fait pour s'entendre. Panthère lascive et insatiable ! Je lacérerai mon corps impur de mes ongles. Je le verrai se traîner à mes pieds. J'obtiendrai de lui ce que je voudrai. Ce n'est qu'un chien qui mord pour se défendre, un pauvre chien habitué aux coups de pieds et qui aboie et qui mord pour prouver qu'il est autre chose qu'un chien [[67]](#footnote-67) ».

En somme la révolution haïtienne a permis de chasser des planteurs étrangers mais d'autres planteurs, sortis des rangs mêmes des révolutionnaires, les ont tout de su.te remplacés. Ainsi la révolution restait à faire. Et la situation décrite comme contemporaine dans *Colère,* nn pense à une sorte de parabole sur le [129] duvaliérisme, n'est que la tragique répétition de ce qui s'était passé autrefois.

Tragédie véritable, cette fois, puisque ceux qui se voient massacrés et dépossédés le sont de par leur faute, pour n'avoir songé hier, au moment de la fin du régime de la plantation, qu'à en masquer la continuation.

Il ne sert donc plus à rien d'essayer de refaire le coup de la pastorale et de vouloir maquiller les rapports et les enjeux dans les sociétés américaines. Du moins dans la fiction narrative que se représentent les citoyens des Amériques. Voilà pourquoi *Colère* est une tragédie crue et nue où certains ne peuvent pas, au contraire de ce qui se passe dans *Les fiançailles à Saint-Domingue,* se draper dans des poses de victimes ou nous convaincre de déplorer la perte du vert paradis de leurs amours en allées. Lâches et veules, déjà engagés dans toutes les compromissions, les nouveaux planteurs doivent payer le prix de leurs erreurs en essayant de se tirer d'affaire au moindre coût. C'est ce que fait Louis Normil, sans vergogne ni fausse pudeur. Ce que fait surtout sa fille en toute lucidité et abnégation et qu'accepte Paul, son frère, en toute mauvaise conscience et désillusion.

Cet anti-roman des plantations, pure tragédie, a son pendant, cette fois-ci héroïque épopée, dans [*Gouverneurs de la rosée*](http://classiques.uqac.ca/classiques/roumain_jacques/gouverneurs_de_la_rosee/gouverneurs_de_la_rosee.html)*.* Si l'on peut dire que la révolution haïtienne est demeurée inachevée pour n'avoir pas su remettre les plantations aux esclaves qui y travaillaient, on peut légitimement penser qu'il restait à ces esclaves ou à leurs descendants, après l'épopée rouge de la conquête de la liberté politique, à réaliser l'épopée verte de la conquête de la terre.

S'emparer de la plantation, la distribuer équitable-ment entre les anciens esclaves ou leurs fils, organiser la nouvelle propriété ainsi établie de façon rationnelle [130] et efficace, tel est au fond ce qu'entreprend Manuel et qu'il ne peut commencer à réaliser qu'au prix de sa vie.

Après avoir accepté de mourir pour la patrie afin de se transformer d'esclaves en citoyens, les Haïtiens privés de la terre, donc d'un lieu où exercer leur liberté, doivent consentir à mourir pour changer la plantation en habitation. Ils doivent en somme, après s'être changés d'esclaves en citoyens, se transformer en habitants dj leur patrie.

Au fond, le voyage de Manuel à Cuba est le parcours nécessaire à une distanciation, à une prise de conscience faisant comprendre comment, pourquoi et par qui la terre, hier propriété de planteurs étrangers, pouvait aujourd'hui n'être que la propriété de nouveaux planteurs déguisés là en directeurs d'usines, ici en chefs de sections, lieutenants, juges et autres usuriers confiscateurs de biens.

Pour faire la première Révolution haïtienne, il avait fallu attendre la secousse venue d'ailleurs, celle de la Révolution française. Pour la deuxième Révolution haïtienne, il aura fallu faire l'apprentissage de l'émigration dans d'autres plantations. Le roman des plantations, ce n'est donc pas seulement ce récit que contait autrefois un narrateur étranger et nostalgique parce qu'il voyait disparaître le monde illusoire qu'il avait édifia pour masquer son intérêt de classe. C'est aussi le récit que continue de conter le même narrateur étranger, eu son successeur, mais qui sous des fables nouvelles 1 ous raconte les mêmes mensonges anciens.

Par contre, filiation forcée d'une certaine manière, parentée contre-naturelle mais obligée, nous prenons forcément la relève du discours et de l'histoire des autres. Ainsi que nous apprendrait l'onomastique si nous comparions les *Contes de l'oncle Rémus* du sud étatsunien et *Romulus,* le roman haïtien de Fernand [131] Hibbert ? Ou bien s'il y a un complexe du vainqueur vaincu, quel parallèle nous fera-t-il faire entre les voix qu'entend Maria Chapdelaine et celles qui parlent à Scarlett O'Hara de la terre ?

Il y a filiation et parenté mais heureusement et surtout un récit nouveau, anti-roman des plantations, qui nous est conté par un narrateur nouveau. Celui-ci, successeur non plus des planteurs mais de leurs esclaves, nous représente la difficulté de se défaire des anciennes illusions, des anciens discours et des anciennes réalités. Il nous apprend à mieux connaître la fatalité de l'Histoire et la tragédie des idéologies. Il nous enseigne la difficulté d'édifier la nouvelle réalité, celle qui correspond à une histoire vraiment nouvelle : la réalité des amours à venir dans la vie rêvée que nous nous promettons de vivre.

[132]

[133]

**La découverte de l’Amérique  
par les Américains.**

MÉTHODES

[Retour à la table des matières](#tdm)

[134]

[135]

**Méthodes**

La littérature haïtienne comparée

[Retour à la table des matières](#tdm)

Il y a deux façons d'aborder une littérature : la méthode comptable et la méthode comparatiste. La première consiste à envisager la culture, et donc la littérature qui l'exprime, comme une addition, une somme de traits ethniques. On distinguera donc dans le cas d'Haïti l'apport culturel de la France de celui de l'Afrique et on s'efforcera de dresser le bilan de ces apports. Ce qui fera rapporter chaque écrivain, chaque mouvement littéraire, chaque théorie ou manifeste d'école à son créancier français pour évaluer la dette haïtienne. C'est la méthode qui a été jusqu'à présent utilisée et qui fait parler du romantisme, du symbolisme ou du parnasse haïtiens et fait ranger Magloire St-Aude parmi les surréalistes ou Frankétienne dans le groupe des épigones du nouveau roman.

Il paraît préférable d'adopter la méthode comparatiste qui ne part pas du passé pour descendre vers le présent mais s'efforce de remonter du présent vers le passé et le futur à la fois. Non pas dans un double mouvement contradictoire mais dans un mouvement unique qui réconcilie hier et aujourd'hui en s'efforçant de suivre la ligne du dynamisme collectif qui anime la langue et ses utilisateurs et les porte d'hier à demain.

L'enseignement de la littérature nationale dans un pays diglotte comme Haïti où le français est utilisé en parallèle avec l'haïtien, la langue créole d'Haïti, pose divers problèmes. D'abord celui de la définition du texte littéraire haïtien du point de vue de la langue : française, haïtienne ou mixte : franco-créole [[68]](#footnote-68). Le [136] problème ensuite du rapport de la littérature nationale avec la littérature française et celui des conditions respectives de leur enseignement. Je n'entends pas cependant examiner ici ces questions. Je veux plutôt, dans un cadre à la fois plus précis et concret, envisager sous quelle forme l'innovation est possible dans l'enseignement de la littérature haïtienne. Depuis 1979 en effet, on a entrepris une réforme de l'éducation haïtienne dont les deux objectifs principaux sont la prise de conscience de l'identité culturelle et le développement de l'esprit communautaire. Ces deux axes constituent une double invitation à innover puisque l'on peut poser pour acquis que jusqu'à présent l'enseignement de la littérature nationale n'a pu procéder que de manière imitative en reproduisant le seul modèle dont on disposait : celui de l'enseignement des auteurs français.

De l'innovation

Dans le cas d'Haïti ou de tout autre pays du Tiers-Monde, l'innovation ne saurait être, comme le définit l'auteur d'un récent ouvrage : « l'introduction d'un nouveau procédé, d'une nouvelle technique ou d'un nouveau produit dans la société [[69]](#footnote-69) ». L'innovation est plutôt l'introduction de quelque chose de différent. Car il y va de l'innovation dans l'enseignement comme dans l'économie. Innover, ce n'est pas introduire une nouveauté qui ne saurait être que la répétition du modèle, ancien à maints égards, que proposent ou même imposent les pays dits développés mais découvrir quelque chose d'autre, quelque chose de différent qui transforme la réalité sans pour autant faire singer un modèle : l’étatsunien ou le français. On parle souvent du développement comme d'une course entre pays riches et pays pauvres. Mais comme on l'a aussi démontré il s'agit d'une course perdue d'avance pour [137] les pays sous-développés puisque le rattrapage est impossible pour eux.

À vouloir courir dans le même couloir que ceux qui les devancent des pays comme Haïti ne peuvent que davantage accuser leur retard. Il ne leur reste qu'une seule possibilité : prendre un autre couloir, courir vers une autre destination. Innover c'est donc aller ailleurs et non pas là où sont déjà parvenus ceux qui ont pris une avance sur nous. Mais pour cette destination différente, quel point de départ choisir ? En ce qui concerne l'enseignement de la littérature haïtienne j'en verrais trois qui se ramènent au fond à trouver l'équivalent du principe selon lequel il faut compter sur ses propres forces. Mais dans ce cas, ce principe reformulé serait qu'il faut partir de ses besoins. Or ceux-ci me paraissent pouvoir se définir selon trois paramètres : premièrement à partir du contenu des oeuvres, deuxièmement à partir de la forme de ce contenu et enfin selon le mode de transmission de ce contenu.

Le contenu : thèmes, personnages et situations

Les thèmes, les personnages et les situations des oeuvres littéraires constituent leur contenu. De ce point de vue l'examen de la figure du roi Christophe me paraît un des meilleurs exemples pour chercher à innover dans l'enseignement de la littérature haïtienne.

Il y a en effet un premier paradoxe à constater que c'est surtout en dehors d'Haïti que des écrivains ont scruté la figure du roi Henri Christophe. Ce paradoxe se renforce quand on s'aperçoit que c'est même à l'aide de cette figure que ces écrivains ont pu écrire des chefs-d'oeuvre qui ont profondément marqué des littératures nationales auxquelles celle d'Haïti est liée par une communauté ou de langue ou d'histoire ou de situation géo-politique. Je pense ici à Aimé Césaire dont *La* [138] *tragédie du roi Christophe* constitue un monument de la littérature négro-africaine de langue française, ou à Alejo Carpentier dont le roman *El reino de este mundo* est à l'origine d'une des théories les plus fécondes de la littérature caribéenne et latino-américaine, celle du « real maravilloso ».

Dans les littératures soeurs de la Caraïbe, des écrivains francophones (Aimé Césaire), hispanophones (Alejo Carpentier, Enrique Buenaventura) [[70]](#footnote-70), anglophones (Derek Walcott) [[71]](#footnote-71) ont su donc tirer du destin des protagonistes de l'histoire d'Haïti, et notamment de celui du roi Henri Christophe, des oeuvres-clés. Par contre, et il est frappant de le constater, les écrivains haïtiens ont plutôt négligé la figure du roi Christophe. La raison, selon moi, tient à cet envers de l'esprit communautaire, le régionalisme (ailleurs on aurait parlé de tribalisme) qui marque inconsciemment les écrivains haïtiens. Il ne faut pas oublier en effet qu’Henri Christophe, roi d'Haïti, n'a en fait régné que sur la partie Nord du pays et qu'à sa mort c'est le président de la république rivale de Port-au-Prince qui a pris sa succession. Cela fait songer, par anticipation, à des situations analogues qui prévaudront dans l'Afrique décolonisée des années soixante. À celle du Zaïre, par exemple, à qui Césaire consacrera sa pièce, *Une saison au Congo.*

La relaive absence du roi Christophe dans les oeuvres de fiction des écrivains haïtiens est la marque d'un régionalisme qui est la traduction plus ou moins consciente de l'idéologie de la république de Port-au-Prince. On s'en convainc quand on constate qu'aujourd'hui encore, dans le langage ordinaire des Port-au Princiens, parler de mentalité Christophienne équivaut à parler des gens du Nord d'Haïti. Ce qui a pour effet de ramener le personnage du roi Christophe au rang de figure régionale. Or en dehors d'Haïti, c'est-à-dire [139] dans les littératures cubaine, martiniquaise, saint-lucienne ou colombienne, Henri Christophe est perçu comme un personnage universel, une figure-clé d'une problématique qui dépasse le cas du Nord d'Haïti et d'Haïti elle-même pour englober le sort des pays du Tiers-Monde.

Dans la figure d'Henri Christophe à la fois comme personnage historique et comme personnage de fiction, il y a une leçon à tirer et une voie possible pour l'innovation dans l'enseignement de la littérature haïtienne. Sur les thèmes, sur les personnages et sur les situations abordées par les écrivains haïtiens il importe de jeter désormais un regard dont l'orientation doit être déterminée par nos besoins. Ceux-ci que j'assimilerais à nos faiblesses, l'envers donc de nos forces, ne peuvent être pointés du doigt que par nos alliés, nos compagnons de route et de lutte, ceux qui partagent notre sort.

Mais comment l'enseignant haïtien peut-il apprendre des œuvres écrites par des écrivains de la Caraïbe, d'Afrique ou du Tiers-Monde à mieux interpréter les oeuvres littéraires haïtiennes ? En procédant à l'étude de ce qu'Ambroise Kom préconisait comme une littérature comparée du monde noir [[72]](#footnote-72) et que je propose de dénommer plutôt une littérature comparée des univers communautaires. Car le destin d'Haïti ne concerne pas seulement l'aire restreinte d'une région du pays : la république de Port-au-Prince, il peut s'élargir aux dimensions de la Caraïbe, du monde négro-africain ou même du Tiers-Monde. Et après Césaire, C.L.R. James, Guy de Bosschère et bien d'autres, Bernard Mouralis, par exemple, l'a montré en comparant l'image de l'indépendance haïtienne chez quelques écrivains du Tiers-Monde [[73]](#footnote-73).

[140]

Cela a d'ailleurs été esquissé chez des critiques haïtiens. Ainsi Pradel Pompilus, dans son *Histoire de la littérature haïtienne,* profitant de l'examen d'une pièce sur Henri Christophe écrite par l'Haïtien Vergniaud Leconte, se demande pourquoi Césaire, dans sa *Tragédie du roi Christophe,* a jugé bon de « changer un roi politique en un roi penseur et quasi métaphysicien [[74]](#footnote-74) ».

Il faut s'aider de Glissant [[75]](#footnote-75) et de Dadié [[76]](#footnote-76) pour interroger les oeuvres haïtiennes écrites sur Toussaint Louverture, s'appuyer sur Vincent Placoly [[77]](#footnote-77) pour Dessalines, et partir d'Alejo Carpentier et du « real maravilloso » pour ausculter la théorie du réalisme merveilleux de Jacques Stephen Alexis. L'image que l'on doit se faire de soi-même est celle que consacre une communauté de regards animés par une communauté de besoins. Là, nous pourrons chercher les thèmes, les personnages et les situations qui illustrent nos forces et nos raisons d'espérer et de lutter.

La forme du contenu : le rapport de l'oral et de l'écrit

L'essentiel de l'actuelle réforme de l'enseignement haïtien se déroule au niveau du cycle de l'alphabéti .ation, au niveau primaire donc, et consiste dans l'introduction à l'école de l'étude de l'haïtien, la langue créole d'Haïti. Le nouveau rapport des langues ainsi créé aura de multiples conséquences sur la vie culturelle en général. Mais l'on peut d'ores et déjà considérer que la principale conséquence de ce bilinguisme institutionnalisé sera d'obliger le locuteur, et plus encore le scripteur, à faire face à la disparité des moyens d'expression des deux langues d'usage. Si le français est aujourd'hui parfaitement adapté à l'expression écrite, le créole haïtien, lui, langue jusqu'à [141] présent parlée, doit se développer, s'adapter et même se transformer en fonction des exigences de l'écriture.

Des travaux de recherche sur la créativité lexicale dans le créole haïtien ont été entrepris au Centre de linguistique appliquée de Port-au-Prince afin de permettre aux enseignants de donner au contenu, c'est-à-dire à l'étude de la langue haïtienne, sa forme naturelle, autrement dit les caractéristiques d'une expression conforme au code de la langue.

Mais le problème a été aussi posé à un autre niveau. Au colloque tenu à Ste-Lucie en mai 1981, les membres du comité international des études créoles, notamment ceux que l'on désigne du nom de chercheurs natifs : les linguistes, littéraires, géographes et sociologues créolophones, ont senti la nécessité, après la phase de défense des langues créoles, de passer à celle de leur illustration. On ne saurait indéfiniment étudier des langues et décrire la complexité de leur fonctionnement...dans d'autres langues. Ce serait invalider d'une certaine façon les résultats mêmes des recherches effectuées puisque ces langues que l'on prétend autonomes auraient besoin du truchement d'une autre langue pour se faire décrire ou comprendre, et surtout s'avéreraient incapables d'exprimer adéquatement les réalités sociologiques, économiques ou artistiques qui ont présidé à leur formation et qui contribuent à leur maintien.

Une langue, comme une communauté, ne peut prétendre à l'autonomie qu'à partir d'un certain degré d'auto-suffisance. Il faut ici revenir au principe selon lequel on doit compter sur ses propres forces. Ce qui exige qu'on puisse évaluer correctement ses faiblesses et ses forces.

Il s'agit au fond du problème du passage de l'oral à l'écrit, donc de la manière d'effectuer ce passage et [142] surtout des raisons de ce passage. Car la question ne se résume pas à savoir si, pour parler en haïtien des œuvres littéraires écrites en haïtien, il suffit d'emprunter un certain nombre de concepts à la poétique contemporaine et de les créoliser phonétiquement et graphiquement. « Grammatologie » donnerait « gramatoloji » et le tour serait joué. Il s'agit, au moment d'emprunter de savoir à quel degré d'haïtianisation ou de créolisation du concept ou du mot à emprunter il faut procéder. Car la langue haïtienne comporte un certain nombre de procédés de fabrication de néologismes, il importe de savoir quand les appliquer ou non. De plus le mot n'étant jamais innocent, mais traduction phonétique, graphique et sémantique d'un univers idéologique, il s'agit surtout de savoir si le concept et le mot qu'on emprunte doivent être ou non transformés idéologiquement. Car il ne se pose pas seulement un problème de linguistique et notamment de sémantique mais également un problème de perspective idéologique puisqu'il s'agit d'adapter la forme du contenu à celui-ci.

Un exemple de solution à ces diverses questions nous est fourni par la démarche de Michel Rolph Trouillot. Dans *Ti difé boulé sou istoua Ayiti,* ayant décidé d'écrire une histoire d'Haïti en créole haïtien, pour mieux adapter la forme du contenu à celui-ci, il a choisi de raconter les événements de l'histoire d'Haïti dans les formes de narration qu'emploient traditionnellement les conteurs populaires. À ce premier choix il a ajouté celui de forger un terme original pour décrire le fonctionnement de cette Histoire, c'est-à-dire les rapports des personnages et des classes sociales en fonction des besoins économiques, sociaux et politiques. Il a donc forgé le terme de « kontradiksyon-marassa » à partir de la théorie de la contradiction que le marxisme a développée d'Hegel à Mao en passant par Marx et Lénine. Mais ce concept de contradiction il [143] l'associe à celui de la figure de la gémellité telle qu'elle est symbolisée dans le vodoun haïtien par les esprits marassas.

Ces esprits qui sont personnifiés sous la forme d'enfants jumeaux sont dotés, selon les croyances vodouesques, de grands pouvoirs et commandent à l'intérieur du culte vodoun des rites et des pratiques bien précis. Du point de vue de la mythologie haïtienne, c'est-à-dire de l'ensemble des croyances et pratiques traditionnelles du peuple haïtien, on peut dire que les marassas symbolisent les rapports dialectiques qu'entretiennent unité et contradiction au sein d'un même être. Par le concept de « kontradiksyon-marrassa », Michel Rolph Trouillot haïtianise en somme le concept marxiste de la contradiction, en y faisant sentir combien pour s'appliquer en Haïti il doit inclure les liens dialectiques, donc variables et réversibles, que les facteurs ethniques et culturels entretiennent avec les facteurs proprement économiques des rapports de classe.

On peut d'ailleurs faire la preuve de la pertinence du concept novateur de « kontradiksyon-marassa » en l'appliquant à la pièce de Césaire et pour résoudre ce qui semble bien être un conflit de points de vue et même très clairement un conflit entre un point de vue haïtien et un autre non haïtien sur le personnage du roi Christophe. Pradel Pompilus, comparant la pièce haïtienne de Vergniaud Leconte, *Henri Christophe,* à l'œuvre martiniquaise de Césaire, *La tragédie du roi Christophe,* se demande pourquoi Césaire a jugé bon de changer un roi politique en un personnage de métaphysicien. De même à propos du titre de la pièce de Césaire et m'opposant en cela à l'interprétation de Lilian Lagneau-Kesteloot, je récusais, du point de vue de l'histoire d'Haïti, tout caractère tragique au destin du roi Christophe [[78]](#footnote-78).

[144]

Car si pour certains, l'histoire d'Haïti est une tragédie [[79]](#footnote-79) d'un autre point de vue, que l'on pourrait considérer comme s'inspirant, implicitement ou spontanément de cette perception d'une kontradiksyon-marassa, le destin de Christophe ou d'Haïti n'a rien de tragique, c'est-à-dire de fatal et donc d'inéluctable. Le personnage de Christophe tout comme Haïti, n'est pas la proie de contradictions que l'on peut ordonner en principale et secondaire, mais de contradictions jumelées, se renforçant dialectiquement de leur puissance équivalente.

On en a d'ailleurs la preuve, à considérer la conduite du personnage césarien qui ne parvient pas à dialoguer vraiment avec son adversaire Pétion dont il rejette les arguments sans être capable de les réfuter. Ou bien encore dans ce déroulement sur deux plans de l'intrigue de la pièce de Césaire. En effet nous n'y assistons pas à la lente chute du roi haïtien dans le mutisme et la paralysie mais en même temps à l'irrépressible progression de la parole en créole et des danses vodouesques, à travers des personnages comme Madame Christophe et Hugonin. Il y a donc deux plans parallèles et simultanés, jumelés de l'action qu'il nous faut considérer et entre lesquels choisir de fixer notre point de vue.

Or si, du point de vue précisément des idées sur le mode de développement économique et culturel du pays que préconise le personnage de Césaire on peut parler d'échec ou de tragique, on se rend compte que cet échec en lui-même pourrait bien ne pas être si regrettable, d'un autre point de vue. Mais ce serait se placer dans un couloir différent de celui où se situait Christophe pour qui le développement ne pouvait résulter que de l'application des mesures édictées par l'envoyé de la TESCO, l'organisme supranational d'aide et de coopération.

[145]

En somme, et c'est là l'intérêt de comparer ces points de vue différents à partir d'un concept novateur, les jugements sur les œuvres littéraires ne font pas abstraction des représentations que nous nous faisons de la réalité et de la confrontation ou de la conformité entre ces représentations « réelles », si l'on peut dire, et les représentations « fictives » des œuvres littéraires. On doit donc dans un cas comme celui d'Haïti, se préoccuper tout autant de la « kontradiksyon-marassa » des personnages réels et des personnages fictifs, que de la « gémellité » le plus souvent inconsciente chez nous, ou masquée chez nos contradicteurs, des critères dont nous nous servons.

Le mode de communication du contenu :  
la rhétorique

On peut considérer que la préoccupation d'innover dans le vocabulaire, comme le fait Michel Rolph Trouillot, constitue déjà une façon de se préoccuper du mode de transmission du contenu et non pas seulement un moyen de donner au contenu la forme par laquelle il peut être le plus adéquatement communiqué. Prêcher d'exemple, trouver les mots et concepts conformes au code de la langue et à l'idéologie de la communauté haïtienne relèverait donc d'une bonne pédagogie tout autant que d'une bonne rhétorique.

Mais il convient ici de mettre en évidence un aspect pour le moins négligé de la rhétorique : son côté pratique et même politique. La rhétorique a particulièrement bonne presse, par ces temps-ci, auprès des poéticiens d'Europe ou des États-Unis. On ne peut rien lire qui ne commence par l'inévitable référence à Aristote et les livres se multiplient sur la rhétorique élargie comme la rhétorique restreinte. Face à cette prolifération des traités de rhétorique, l'enseignant haïtien ne doit pas oublier que l'activité rhétorique tient [146] déjà une place extrêmement importante dans son propre travail. Mais dans la mesure où il participe à une culture qui relève encore de la tradition orale et qu'il s'agit pour lui d'aménager le passage de l'oral à l'écrit, il doit surtout prendre conscience de la spécificité de son activité rhétorique.

Tout d'abord, il ne doit pas perdre de vue, comme on semble vouloir le faire (à dessein ?) que l'activité rhétorique ne peut être ramenée à cette pratique unidimensionnelle qui s'exerce au ras de la page écrite. L'activité rhétorique originelle, indépendante de l'écriture, se déroule dans un contexte oral, celui du discours proféré de vive voix par un locuteur et en présence d'interlocuteurs. Cela confère à la rhétorique un caractère multidimensionnel puisque toutes sortes de systèmes de signes sont mises à contribution en fonction de multiples contextes de signification, mais surtout cela empêche d'en faire cette activité unilatérale du scripteur ou du lecteur qui peuvent en tout temps s'annuler à volonté. La rhétorique, dans un contexte d'oralité, bien plus qu'un art du discours, est un art du dialogue, et par ce côté dialectique, elle s'insère dans une pragmatique pour ne pas dire une politique. Ce n'est d'ailleurs pas sans raison que les grands orateurs ou rhéteurs de l'antiquité gréco-romaine sont avant tout des hommes politiques : Démosthène, Cicéron... L'erreur serait donc d'oublier ce côté pragmatique ou politique pour croire que la rhétorique peut se restreindre à l'activité passablement restreinte qui consiste à dépister des figures dans un texte.

Mais surtout il y aurait oubli regrettable de la part de l'enseignant de la littérature haïtienne à méconnaître la situation de diglossie qui a été à la source d'une sorte de perversion de la rhétorique en Haïti. À cause du fait que le français, langue écrite, se superposait à l'haïtien, il s'est développé une rhétorique creuse qui consistait [147] pour certains à parler comme des livres ou, pour reprendre une expression de Jacques Stephen Alexis, à devenir des « papegeais de la culture ». On sait qu'Alexis voulait ainsi stigmatiser l'attitude de certains poètes haïtiens qui au mépris de toute décence ou de tout bon sens poussaient le souci d'imitation de leurs modèles jusqu'à regretter de n'avoir pas été des courtisans à Versailles.

Le bon usage de la rhétorique dans le contexte haïtien est inscrit dans les objectifs même de la réforme actuelle de l'enseignement qui prétend axer la formation de l'enseigné sur les besoins de la communauté et sur la prise de conscience de l'identité culturelle. Il a été aussi fort bien évoqué par des observateurs étrangers. Retraçant les raisons de l'actuelle réforme, Alain Bentolila et Léon Gani, décrivent la situation qui prévaut encore, dans les termes suivants :

« Un des traits essentiels de la réforme est d'avoir dénoncé l'aberration qui consiste premiers pas scolaires dans une langue qu'il ne possédait pas. Non seulement l'enfant apprenait peu et mal mais encore il ne pouvait parvenir à la maîtrise de la langue d'enseignement, n'en retenant que des stéréotypes étroitement scolaires au prix d'un effort de pure mémorisation...

Élèves et instituteurs étaient amenés à donner le spectacle d'une école « en français mais, incapables de maîtriser cette langue dans leurs rapports mutuels, ils utilisaient un mésolecte dans lequel les stéréotypes et les mots français prenaient une fonction symbolique...

...les exigences historiques font que le créole doit créer rapidement un registre de langue didactique. Cela lui impose de couvrir des à vouloir contraindre l'enfant à effectuer ses

domaines lexicaux qu'il ignorait jusqu'ici, et surtout d'assumer un [148] discours rhétorique d'un type nouveau, spécifique d'une civilisation écrite [[80]](#footnote-80) ».

Trois points de ce texte me paraissent intéressants à commenter. Tout d'abord celui qui concerne le discours rhétorique spécifique d'une civilisation écrite. Toute la question est de savoir si l'écriture exige que nous nous soumettions à une rhétorique spécifique ou si plutôt la rhétorique de l'écrit n'est pas une rhétorique restreinte à un ou des champs qu'englobe la rhétorique plus large de l'oral. Ainsi l'option restreinte ou élargie que choisira l'enseignant haïtien et de par la situation de diglossie qui a réparti jusqu'ici en des langues différentes les fonctions de l'oral et de l'écrit, peut avoir des conséquences incalculables en ce qui concerne la fonction symbolique, c'est-à-dire au fond l'orientation idéologique du langage.

Or c'est de cette orientation idéologique qu'il faut se préoccuper à propos de la question de la mémorisation. La civilisation de l'écrit, informatisé de surcroît, et qui dispose d'ordinateurs qui lui servent de mémoires artificielles à beau jeu de jeter le blâme sur ces systèmes d'enseignement oral qui passent par la mémorisation verbale. On oublie trop facilement (mais est-ce un oubli ou une distorsion idéologique ?) que peu importe le procédé, on mémorise toujours. Le tout est de savoir ce que l'on accepte d'oublier et ce que l'on choisit de garder en mémoire. Le critère décisif, en fin de compte, est la pertinence pour ne pas dire l'efficacité des souvenirs emmagasinés dans la mémoire naturelle ou artificielle.

Manifestement dans le cas d'Haïti et dans le cadre du système traditionnel l'on n'a pas fait jusqu'ici un bon choix des souvenirs à garder. Et c'est finalement de cela qu'il faut se préoccuper déjà par le langage. C'est-à-dire dans ce que l'on dit, bien sûr, mais avant même, par la manière de le dire.

[149]

D'où pour revenir au cas du roi Henri Christophe et de l'oubli dont il a été la victime de la part des écrivains haïtiens une question qu'on peut se poser à partir de la réflexion de Pompilus. Ne s'est-on pas préoccupé de problèmes métaphysiques plutôt que de problèmes concrets et politiques, celui de la sorte de démocratie qu'il pouvait instaurer par exemple ? Car il est frappant, quand on prend le cas de souverains comme Pierre Le Grand, Louis XIV ou Napoléon, de constater le point de vue subjectif, national et finalement régional en vertu duquel, dans leurs pays respectifs, mais aussi en fonction de la communauté culturelle à laquelle ces pays appartiennent on en fait de grands hommes d'abord et on choisit ensuite de ne se souvenir que de l'aspect positif et non pas négatif de leur gouvernement.

Entre les choses et les mots grâce auxquels on les traduit, de multiples médiations s'effectuent. L'une d'elles, la principale peut-être, me paraît être la médiation communautaire. C'est en vertu de cette influence déterminante de la communauté d'où l'on vient, pour laquelle on parle ou écrit, que Pascal pouvait affirmer : « vérité, en deçà des Pyrénées, erreur, au-delà ». Le lieu auquel nous appartenons, la communauté à laquelle nous sommes rattachés, nous emprisonne en nous opposant à certains, nous affranchit en nous unissant à certains autres. Ce sont finalement nos alliés, et cette communauté que nous formons avec eux, et donc le combat que nous menons ensemble qui nous rend universels, donne à notre message une valeur intercommunautaire.

L'enseignement de la littérature haïtienne doit donc passer par la prise de conscience du terrain où elle se situe et du combat dans lequel elle s'insère. De la communauté d'intérêts qu'elle défend, en somme. À ce moment l'innovation sera possible. Elle commencera en effet avec la découverte du point de vue différent à [150] partir duquel les Haïtiens auront choisi de considérer désormais leur réalité et les mots par lesquels on peut l'exprimer.

[151]

**Méthodes**

Structure du récit latino-américain  
et référence à la Révolution française

[Retour à la table des matières](#tdm)

Je crains fort de m'être aventuré dans une sorte d'Amazonie en annonçant imprudemment que j'allais parler du récit latino-américain. En effet s'il existe, pour sûr, une telle chose comme le récit latino-américain, la preuve de son existence cependant se trouve seulement dans notre conviction. Il n'y a pas de critère objectif pour déterminer quel récit est latino-américain (français, haïtien, québécois...) ou pas. Cela ne peut être en effet dans la nationalité de l'auteur. Même pas dans celle du sujet énonciateur de la narration. Et encore moins dans celle des personnages ou des lieux de l'action.

Seulement la sanction des narrataires, destinataires du récit, peut conférer une nationalité au texte. Et encore là faut-il qu'il y ait entente, accord, pour ne pas dire convention entre les divers publics nationaux pour départager les nationalités d'un texte. Car il peut arriver, comme pour les territoires en litige ou même pour de simples citoyens, que des textes, des auteurs ou des faits, la Révolution française par exemple, puissent faire l'objet de réclamations « nationales » de la part de plusieurs publics de lecteurs. Alors il ne faut pas hésiter, tout comme pour les différents frontaliers, à recourir à l'arbitrage et à accepter le principe que des textes ou des auteurs puissent avoir la double nationalité.

On peut d'ailleurs penser que c'est par suite d'une telle entente tacite et généralisée (en supposant que ce ne soit pas imposé) que dans certains cas on puisse [152] parler d'universalité, voire d'éternité de certaines œuvres. L'universalité n'est qu'une forme de plurinationalité et l'éternité n'est qu'une façon de reporter dans le temps le principe de l'abrogation des frontières nationales du texte littéraire.

Comme on peut s'en rendre compte, l'expression plutôt hasardeuse, en théorie sinon en pratique, de récit latino-américain pose un problème : celui de la spatialisation de la littérature sur le modèle des états nationaux. Et dans le cas qui nous occupe, il pose ce problème à propos d'un fait historique : la Révolution française.

Nous sommes donc confrontés à la question de savoir comment un événement historique : la Révolution française, phénomène spatial par l'épithète qui nationalise le mot Révolution, peut être intégré dans l'espace du texte littéraire considéré comme espace national puisque nous parlons de récit latino-américain.

Décor des lieux et espace de la conscience

Il est frappant que la question de l'espace et singulièrement celle de l'espace national ait fort peu intéressé la théorie littéraire européenne pour l'examen de ses propres textes. Pourtant elle en a fait grand usage quand il s'agissait de définir les autres littératures. Antonio Candido [[81]](#footnote-81) souligne que la critique brésilienne doit beaucoup à Fernand Denis et à une certaine école de pensée française pour la revendication de son caractère national.

Les Latino-Américains par contre se sont toujours préoccupés de cette question de la nationalité du texte littéraire. On peut dire que l'esthétique carpentérienne du « real maravilloso americano [[82]](#footnote-82) » pose au premier chef le problème de la nationalité de l'espace esthétique. S'il faut considérer cette esthétique comme un fleuve [153] alimenté en amont par le « realismo-magico [[83]](#footnote-83) » et débouchant en aval sur le « réalisme merveilleux des Haïtiens [[84]](#footnote-84) », on s'accordera aisément pour penser que la problématique fondamentale de l'esthétique des écrivains latino-américains est avant tout celle de l'espace national.

Carpentier a fort bien aiguillé cette préoccupation spatiale et nationale en assignant à l'écrivain latino-américain la tâche de construire un décor approprié au réel américain [[85]](#footnote-85). Car, à son avis, dans les textes des écrivains du vieux continent, le réel nous est toujours donné d'emblée accompagné de son décor. Sous la plume des écrivains européens, le réel national sort toujours tout armé de la plume des écrivains européens. Le décor devant être en effet assimilé à une arme puisque, dans l'esprit de Carpentier, la création du décor par l'écrivain américain est comparable à une parade qu'il exécuterait dans une sorte de combat contre ses pairs du vieux continent.

Mais avant de voir comment dans *Le royaume de ce* monde [[86]](#footnote-86).Carpentier a construit ce décor américain qu'il réclame et comment il y a intégré la Révolution française, ce qui revient à voir comment son roman met en perspective espace américain et espace européen en insérant dans l'espace-temps de la Révolution haïtienne le temps-espace de la Révolution française, il nous faut parler du décor du récit latino-américain en général.

On peut le faire à l'aide de trois romans : *Mémoires posthumes de Bras Cubas* de Machado de Assis, *Pedro Paramo* de Juan Rulfo et *Folie* de Marie Chauvet [[87]](#footnote-87). Ces trois récits, brésilien, mexicain et haïtien (je leur attribue une nationalité en dépit des réserves que j'exprimais tantôt !), ont l'avantage de représenter trois langues et de se situer à trois époques successives. De la sorte ils peuvent bien témoigner de la permanence [154] d'une tradition narrative que je n'hésiterais pas, pour mieux les rapprocher de l'œuvre de Carpentier, à identifier au courant réaliste-merveilleux du récit latino-américain.

Le point commun à ces trois romans, c'est que la voix du narrateur autodiégétique se situe dans un espace idéal (au fond merveilleux et magique) pour parler à un narrataire qui, lui, est bien dans l'espace du réel. Ce saut par-dessus la frontière de l'irréel et du réel, du magique et du quotidien, s'opère de la même façon dans les trois cas : le narrateur nous parle après sa mort, d'au-delà de la vie.

Le titre du roman de Machado de Assis est suffisamment explicite : *Mémoires posthumes de Bras Cubas.* Celui qui nous parle est déjà mort. Voilà pourquoi les mémoires qu'il rédige sont posthumes. Théoriquement la fiction romanesque contredit sa pratique puisque le narrateur ne devrait plus être en mesure de tenir une plume et encore moins de pouvoir continuer à parler. Mais Machado de assis, écrivain d'une époque positiviste pourtant, n'a cure de cette exigence de la vraisemblance.

Dans *Pedro Paramo,* Juan Rulfo n'a pas plus de souci de cette élémentaire vraisemblance de la fiction romanesque qui exigerait qu'on se taise après sa mort. Son héros, Juan Preciado, bavarde sans retenue et même après sa mort. Comme à sa conversation se mêlent toutes sortes d'autres propos de toutes sortes de gens, vivants ou morts, nous finissons par perdre toute notion d'espace et de temps, au sens réaliste de ces termes, et nous allons de ci de là, franchissant toutes les barrières du vraisemblable. Ainsi le roman se déroule moins dans des espaces et des temps organisés par la géographie ou les horloges que dans un décor posé par la conscience du sujet énonciateur. À cet égard Monica [155] Mansour [[88]](#footnote-88) nous a bien fait comprendre combien dans *Pedro Paramo* ce sujet énonciateur du discours, dans la mesure où on le relie à Juan Rulfo, doit être situé dans le contexte historique de « la novela mexicana de la Revolucion ».

Quant à *Folie* de Marie Chauvet, inutile d'insister sur ses liens avec la littérature réaliste merveilleuse dont Jacques Stephen Alexis a formulé la théorie ou de faire voir ses rapports avec le contexte idéologique de la dictature duvaliériste. Qu'il suffise de rappeler que là aussi nous sommes en présence d'un récit dont le narrateur autodiégétique nous parle du ciel où il est déjà rendu après avoir été fusillé par les Tontons Macoutes.

C'est comme si Gabriel Garcia Marquez au lieu de suspendre in extremis l'exécution du colonel Aureliano Buendia, scène par laquelle commence *Cent ans de solitude,* laissait les événements suivre leur cours. Il aurait pu alors, s'il voulait garder le colonel comme protagoniste de son roman, le faire parler du ciel ou de l'enfer, selon l'endroit où il se serait rendu. Et Machado de Assis, Juan Rulfo et Marie Chauvet se seraient retrouvés ensemble alors à ses côtés pour raconter en même temps que lui ce qui semble bien être la saga commune des Latino-Américains.

C'est en tout cas ce que fait Marie Chauvet qui nous fait assister à la mise à mort de René, le protagoniste et narrateur de *Folie.* Mais au lieu de se taire après la salve mortelle, car il n'a pas la chance d'Aureliano Buendia, René, narrateur autodiégétique, continue de parler, comme si de rien n'était, du ciel où, nous dit-il, les anges l'accueillent. Le héros de Marie Chauvet n'a peut-être pas la chance du colonel Buendia mais il a sa ferveur politique et en plus une exaltation de poète qui vaut bien l'humour de Bras Cubas ou la flegmatique [156] assurance de Juan Preciado puisqu'il accomplit le même exploit qu'eux : faire survivre sa parole à son élimination physique.

Rappelons, pour le bénéfice des lecteurs curieux de savoir par quel stratagème Marie Chauvet réussit à nous faire accepter l'invraisemblance de ce passage de l'espace réel à l'espace merveilleux, que ce changement s'effectue à la toute fin du roman, de manière subreptice, et que le discours posthume de René s'étend seulement sur quelques lignes avant que le récit ne se termine.

Marie Chauvet nous transporte de la terre au ciel ou plutôt nous fait enjamber la barrière de la mort sans que nous prenions garde. Et son personnage peut tenir un discours merveilleux qui garde tout de même un air réaliste.

Je ne sais s'il faut penser que de Machado de Assis à Marie Chauvet il y a une évolution des procédés de « vraisemblabilisation » du merveilleux qui pousse les romanciers à se faire de plus en discrets dans leur façon de représenter ce merveilleux. Car dans *Mémoires posthumes de Bras Cubas,* c'est d'entrée de jeu que nous apprenons que nous sommes dans l'au-delà, donc que le narrateur nous parle d'un espace merveilleux alors que nous demeurons ici-bas, dans le réel, à écouter sa voix venant d'outre-tombe.

Peut-être que Juan Rulfo a trouvé le procédé un peu cavalier. II choisit d'opérer en douceur son changement d'espace. Il le fait au milieu du roman alors que le narrateur meurt et continue néanmoins de parler, comme si de rien n'était.

Marie Chauvet, elle, attend la toute fin du roman, pour nous transporter in extremis, dans l'au-delà, par un déplacement qui est quasiment escamoté [157] puisqu'intervenant au beau milieu du discours du narrateur-personnage. Celui-ci bascule dans un autre univers, sans crier gare, au moment le plus inattendu et en même temps le plus propice. Contrairement à Machado de Assis qui croyait loyal de nous prévenir dès le départ qu'il n'entendait pas rester sur le terrain de la réalité positive et allait basculer dans celui du merveilleux, Rulfo et Chauvet préfèrent nous prendre par surprise, en nous transportant à notre insu dans un autre monde.

Il est fort possible que Machado de Assis, à son époque, ne pouvait faire accepter sa fantaisie que sous couvert d'humour alors que de nos jours l'on peut très sérieusement nous faire accepter ce qui jadis aurait semblé une énormité. Tout comme aussi il était peut-être moins facilement toléré dans un genre comme le récit ce qui était acceptable en poésie lyrique, par exemple. Car pendant qu'au Sud nous voyons nos romanciers s'exercer ainsi à enjamber la barrière de la mort, au Nord, Walt Whitman n'affirmait-il pas dans *Leaves of Grass :*

« Has anyone supposed it lucky to be born?

I hasten to inform him or her it is just as lucky to

die, and I know it

I pass death with the dying and birth with the new. »

À cet égard, sans qu'il faille déjà commencer à chercher la cause commune d'une pratique apparemment si répandue, il n'est pas sans intérêt de faire un curieux parallélisme. Au Nord, il s'opère un retour du Peau-rouge, le « vanishing american » de Leslie Fiedler ou le Magoua de Jacques Ferron. Au Sud, les vaincus d'hier retrouvent la parole, si l'on en croit Eduardo Galeano, pour nous raconter une histoire de leur point de vue et non plus de celui des conquérants. Au centre enfin, c'est-à-dire un peu [158] partout, en Haïti comme aux États-Unis ou ailleurs, les Africains qui ont survécu à la mort de l'esclavage, racontent leur destin de morts-vivants. Au fond, quand le brésilien et moderniste Oswald de Andrade se reconnaissait Tupi pour se proclamer anthrophage culturel, il redonnait la parole et l'action à des morts ou supposés tels. Il rendait ces morts vivants.

Pour en revenir aux *Mémoires posthumes de Bras Cubas,* à *Pedro Paramo* et à *Folie,* le pacte de lecture explicitement proposé par l'écrivain brésilien du siècle passé devient, vers la moitié de ce siècle, avec l'écrivain mexicain, une convention tacite intervenant un peu par surprise, au beau milieu du récit. La romancière haïtienne, elle, nous force à accepter sans préavis un changement de convention, en renversant à la dernière minute les bases de l'entente préalable.

Quelles sont les conséquences de ces renversements sur la fiction romanesque ? Un narrateur mort parle ou continue de parler à un narrataire vivant, comme le lecteur réel. Ce fait établit d'emblée une contradiction d'espaces à de temps, merveilleux d'une part, réels de l'autre. Il pose surtout un décor particulier pour le déroulement de l'action.

Il y a en effet superposition de deux espaces dans le texte : un espace réel : celui de la vie dont le lecteur fait l'expérience, et un espace merveilleux : celui de ce lieu idéal d'où parle le narrateur autodiégétique.

Ne nous interrogeons pas trop sur la nature de ce lieu d'où parlent les morts narrateurs. Il semble que ce soit le ciel chrétien dans *Folie* de Marie Chauvet puisque le narrateur extra-autodiégétique nous dit qu'il y est accueilli par des anges. Ce lieu est moins précisément situé pour le narrateur-personnage des *Mémoires posthumes de Bras Cubas* et de *Pedro Paramo.* Cela n'a au fond pas tellement d'importance. [159] Dans l'un ou l'autre cas, lieux réels et lieux merveilleux ne sont que les dimensions d'un même espace : celui de la fiction. Le texte nous représente un espace fictionnel divisé en deux univers : l'un réel et l'autre merveilleux.

Il faudrait d'ailleurs dire plus précisément que l'espace de la fiction hiérarchise ces deux univers en superposant les lieux merveilleux à ceux du réel. Dans *Folie* cène disposition à la verticale est nettement saisissable Dans le roman de Machado de Assis et dans celui de Juan Rulfo, cette supériorité du lieu merveilleux est décelable dans le pouvoir même qui est attribué au narrateur de continuer à parler alors qu'il devrait être frappé de mutisme. On peut d'ailleurs penser que l'humour même du narrateur de Machado de Assis provient de sa conscience de détenir ce pouvoir supplémentaire. Car après la mort et outre-tombe, le personnage aurait dû naturellement perdre son droit et son pouvoir de parler, entre autres.

Or il continue de parler. Et même il exerce ce droit et ce pouvoir avec une sorte d'invulnérabilité puisqu'il n'est désormais plus menacé de perdre la parole pour cause de mort. Perdre la vie, perdre la parole ne sont plus synonymes. La parole n'est plus cette arme précaire qu'elle était du temps de la vie terrestre du fait même que parler, c'était s'exposer à mourir. Maintenant le narrateur peut parler sans risquer de mourir. Celui qui parle après sa mort n'est plus menacé de perdre laparole puisqu'il ne peut plus perdre la vie. Sa parole acquiert une « toute puissance » qui lui vient de ce qu'on ne peut la lui enlever. Il en dispose librement et peut l'exercer selon son bon vouloir, sans les restrictions qu'il connaissait dans la vie réelle.

Le pouvoir supplémentaire qui est accordé au narrateur en même temps personnage, ne l'oublions [160] pas, est en fait un pouvoir supplémentaire attribué à un acteur de l'histoire racontée. Et si on peut penser que l'humour du narrateur des *Mémoires posthumes de Bras Cubas* traduit sa conscience de détenir ce pouvoir supplémentaire on doit en faire de même pour l'ironie des esclaves noirs à l'égard de leurs maîtres blancs dans *Le royaume de ce monde.* L'invulnérabilité de Mackandal qui est à l'origine de leur ironie est aussi à la source du discours par lequel ils expriment la conscience de leur supériorité sur leurs adversaires. Or cette ironie et cette conscience, ne l'oublions pas, sont partagées et cautionnées par le narrateur du roman de Carpentier. Il faut donc lier les pouvoirs des personnages à ceux du narrateur et les voir comme les éléments d'un pouvoir global pour lequel on lutte au-dedans comme au-dehors de la fiction narrative. Entre ce dedans et ce dehors, il y a plus que de l'analogie mais une identité.

La faculté que détiennent des personnages, et tout particulièrement le narrateur autodiégétique, narrateur-personnage autrement dit, de passer d'un lieu réel à un lieu merveilleux permet le maximum d'identification entre le dedans et le dehors du texte : entre personnages intradiégétiques et narrateur extra-autodiégétique mais aussi avec les narrataires extradiégétiques.

Dans les romans considérés, une communication réversible se fait donc et sur plusieurs plans : entre les deux pôles extérieurs que sont le narrateur et le narrataire mais aussi, par le narrateur et les personnages, de l'extérieur vers l'intérieur et vice-versa. Les messages réciproques, complémentaires donc, circulent librement et dans tous les sens. Le résultat obtenu, sinon l'objectif visé par une telle structuration du récit est que la parole du narrateur extra-autodiégétique est un espace de pouvoir accru qui [161] se dote d'emblée d'un décor en nous représentant simultanément la réalité et le rêve, le désir et la possibilité de conquérir le pouvoir absolu de parler. La vie est représentée comme un espace à deux étages où la vie merveilleuse, la vie rêvée, surplombe la vie réelle, la vie vécu : L'espace de la fiction qui est un espace de parole se divise elle-même en espace de la parole menacée et précaire et en espace de la parole libre et débarrassée de toute tutelle.

On peut dire qu'en plus de nous donner simplement une représentation cette fiction nous fait vivre l'expérience du passage d'une parole et d'une vie à l'autre par notre identification de narrataire avec le narrateur et par lui avec les personnages.

L'analogie, pour ne pas dire l'identité du fictif et du vécu, présuppose alors que dans la réalité quotidienne, l'exercice de la parole se fait dans la contrainte, que la parole de l'espace réel est une parole diminuée, dominée qui cherche à se transformer en parole libre. La fiction renvoie en somme au réel à la fois comme représentation et comme volonté.

Cela pc t se constater dans *Le royaume de ce monde* où la situ, don révolutionnaire qui s'installe à Saint-Domingue fait se dresser esclaves noirs contre maîtres blancs àla faveur du même événement : la Révolution française. Mais à l'intérieur même du discours de la Révolution française de 1789, la Révolution haïtienne de 1804 entendait énoncer son propre discours, parallèle et divergent. Et ces deux discours au fil des événements vont s'énoncer selon ce rapport de parole réelle et rêvée, de vie réelle et merveilleuse que représente le roman de Carpentier.

[162]

Parole - Décor - Action

Il n'y a pas cependant que les paroles qui s'affrontent. Les actes des personnages tout autant que leurs perceptions d'une même situation sont aussi des modes d'affrontement et de résolution du conflit que nous avons situé déjà dans les instances de parole.

Dans *Le royaume de ce monde* les personnages de Mackandal et de Ti Noël détiennent le pouvoir de se métamorphoser en toutes sortes d'animaux et d'échapper ainsi à la mort dont on les menace. C'est le cas lors de l'exécution publique de Mackandal. Nous retrouvons là cette scène emblématique par laquelle commence *Cent ans de solitude* de Gabriel Garcia Marquez et par laquelle se termine *Folie* de Marie Chauvet.

Il est manifeste que la focalisation dans le roman de Carpentier fait s'identifier le narrateur extradiégétique au personnage de Mackandal par le biais des liens de ce dernier avec Ti Noël notamment.

Si on relit attentivement la relation que nous fait le narrateur de l'exécution publique de Mackandal on ne sait plus de manière certaine, réaliste dirais-je, si le héros a échappé ou non à la mort. Mais on s'aperçoit de deux choses. D'abord que deux opinions ou visions de la même situation s'affrontent à propos de cette exécution et que le narrateur évite de prendre parti personnellement sur la réalité ou non du sauvetage miraculeux de Mackandal qui aurait, de manière merveilleuse, selon l'opinion qui s'accrédite chez une partie des spectateurs, échappé aux flammes du bûcher auquel il était attaché.

Le narrateur se contente de façon objective apparemment de nous rapporter que les blancs [163] esclavagistes pensent avoir tué Mackandal alors que les esclaves noirs, eux, sont persuadés que s'étant transformé en mouche Mackandal a échappé aux flammes. Bien vite nous nous apercevons que cette neutralité est feinte et n'est qu'une couverture que se donne le narrateur pour éviter d'avoir à expliquer la nature des phénomènes exacts qui se sont passés et de ceux qui se dérouleront. Car la narration nous fait voir qu'il penche ostensiblement du côté des esclaves noirs dont il se garde de critiquer les idées alors qu'il ne se prive guère d'ironiser sur les attitudes de Lenormand de Mezy.

Ainsi donc sans prendre parti lui-même ouvertement pour une vision merveilleuse le narrateur ne la cautionne pas moins par sa focalisation sur les personnages et sur leurs visions des choses. Et d'ailleurs vers la fin du roman, ce même narrateur nous affirme que Ti Noël se métamorphose en diverses sortes d'animaux. Ce qui confirme rétrospectivement la justesse de l'interprétation des spectateurs noirs du supplice de Mackandal.

Il y a donc un décor qui est posé dans le récit latino-américain. D'un point de vue spatial il superpose deux lieux : l'un merveilleux qui est situé outre-tombe et l'autre, réel, qui est logé ici-bas, dans le monde que nous connaissons. Ce décor comporte une dimension temporelle par le fait même d'avoir la mort pour séparation. Et cette dimension temporelle prend la forme d'une catastrophe : l'exécution, la fusillade qu'il est possible d'éviter en se métamorphosant.

Le décor du récit latino-américain est un espace-temps dont les frontières ou les limites ne sont pas données par les limites de la vie réelle telle que nous la vivons présentement ni par ses contraintes ni non plus par les pouvoirs qu'on nous reconnaît, pour ne pas dire [164] qu'on nous refuse, dans l'espace-temps de la réalité quotidienne. En effet que nos véritables pouvoirs soient symbolisés par les métamorphoses spectaculaires de Mackandal ou de Ti Noël ou par les transgressions verbales et narratives moins spectaculaires mais tout aussi magiques des narrateurs-personnages, ils témoignent à la fois de nos désirs et de nos rêves mais également, qui sait ? de nos possibilités. Plus sûrement encore ils sont la preuve de notre refus de nous soumettre à un espace-temps modelé, contrôlé, dominé par d'autres. Or la langue déjà, quand nous nous servons d'une langue européenne, et les conditions d'exercice de la parole pour nous définir témoignent de cette tutelle d'un autre, de cette mort que nous abolissons quotidiennement de façons qui sont tenus pour réalistes parce qu'on n'y fait pas attention mais qui en vérité sont magiques.

Le décor du récit latino-américain, quand on observe le rapport des voix narratives avec l'espace, est celui d'un univers double où à l'avant-scène nous avons la vie réelle, le royaume de ce monde qui fonctionne selon les règles du réalisme européen et de la vraisemblance que la science positive et expérimentale nous permet d'établir.

Mais à l'arrière-scène, on devrait plus exactement dire au niveau supérieur, car il surplombe cet avant-scène même s'il est placé en retrait par rapport à lui, à l'arrière-scène donc se trouve ce lieu merveilleux d'où le sujet peut continuer à parler même mort, s'il s'agit du narrateur. Il s'agit d'un lieu où l'on aboutit tout autant que d'un lieu de départ puisque nous voyons Mackandal en revenir pour continuer son action dans la réalité quotidienne.

Quand nous connaissons les liens qui unissent le narrateur au personnage et le narrateur au narrataire [165] nous comprenons que le pouvoir merveilleux d'un acteur de l'histoire et le pouvoir magique du narrateur sont en vérité les figures analogues de la représentation du conflit entre histoire idéale et histoire concrète que nous content les romanciers latino-américains.

Histoire concrète - Histoire idéale

Or c'est précisément à ce conflit entre histoire concrète et histoire idéale que nous assistons dans *Le royaume de ce monde.* Conflit mais aussi effort d'ajustement des pouvoirs de dire du narrateur et des pouvoirs de faire des personnages.

Pour prendre d'abord les personnages, nous voyons ceux-ci agir dans le cadre d'un décor qui intègre le merveilleux au réel, qui double l'espace de la vie où l'on se comporte comme tout le monde et où l'on peut mourir, d'un espace où l'on peut en se métamorphosant en mouche par exemple, échapper à la mort et continuer à agir.

Lenormand de Mezy vit dans un univers unidimensionnel, platement réaliste, a-religieux et uniquement politique. Ti Noël et Mackandal vivent dans un univers à deux dimensions : politique et religieux, concret et idéal, pratique et mystique, réaliste et merveilleux.

Les personnages américains, Mackandal et Ti Noël, sont dotés de pouvoirs supplémentaires parce qu'ils vivent dans un univers doté d'un espace supplémentaire. Que cela leur vienne du vodoun, comme dans *Le royaume de ce monde,* des croyances des paysans mexicains, dans *Pedro Paramo,* ou d'un rêve de l'auteur, dans *Mémoires posthumes de Bras Cubas,* cela importe peu. Encore moins importe-t-il de savoir si ces pouvoirs leur viennent de la puissance réelle de ces croyances ou du simple fait d'y adhérer. Il suffit, [166] Machado de Assis et Alejo Carpentier le prouvent, que l'auteur le veuille, puisque c'est après tout lui, le maître de la parole et le détenteur de son pouvoir de nous convaincre.

Car il s'agit au fond d'un vouloir-dire du narrateur qui se transpose en pouvoir-faire des personnages. Et c'est leur conjonction qui découpe la représentation narrative en espaces dont les différences sont connotées géographiquement sinon nationalement. Le narrateur s'arroge d'emblée comme le fait ostensiblement Machado de Assis ou plus subrepticement Juan Rulfo et Marie Chauvet, le droit de découper dans sa représentation un espace américain organisé selon des perspectives hiérarchiques et à la verticale, comme nous l'avons vu, et où les acteurs américains se voient dotés de pouvoirs que ne possèdent point les acteurs relevant d'un espace étranger. Toute la trame de *Folie* est traversée par l'interrogation sur la différence des deux espaces : haïtien et européen, et sur leurs pouvoirs respectifs.

L'identification du narrateur avec certains personnages, ceux d'Amérique plutôt que les autres, comme en témoigne la focalisation dans *Le royaume de ce monde,* différencie les espaces américains et étrangers à travers la confrontation des personnages et le rapport de leurs pouvoirs respectifs.

Le pouvoir merveilleux du vodoun devient dans la théorie esthétique comme dans la pratique romanesque de Carpentier, un pouvoir américain, celui de certains personnages mais aussi celui du narrateur. L'essentiel on le devine étant que ces pouvoirs permettent aux personnages de mener efficacement la lutte dans laquelle ils sont engagés et qui n'est qu'un double du combat du narrateur lui-même contre la langue et [167] contre les formes ou modes de son expression, le discours et le récit notamment.

Ce pouvoir de dire que s'arroge le narrateur de découper ainsi des univers distincts et de les situer dans des positions différentes du décor donne immédiatement à un phénomène comme la Révolution française la fonction excentrique de prétexte et d'incident par rapport à un événement central qui est la Révolution haïtienne.

De par l'extranéité de l'espace qui la régit la Révolution française devient un événement extérieur qui s'inscrit de façon circonstancielle dans la trame des faits qui marquent le déroulement de l'histoire de la Révolution haïtienne.

Les personnages dynamiques et importants dans le cadre de cette Révolution, ce sont Mackandal, Ti Noël et Henri Christophe et non pas Danton, Robespierre ni Bonaparte. Ce dernier se fait même damer le pion par sa sœur Pauline.

Le France elle-même, malgré l'influence de sa Révolution sur celle d'Haïti, devient un lieu secondaire de l'espace fictionnel qui a son centre dans la Caraïbe.

D'Haïti (Saint-Domingue) on se déplace vers Cuba, autre lieu de la Caraïbe, qui devient important dans la mesure où Ti Noël en revient avec la possibilité de regarder d'un œil différent la situation haïtienne. L'Italie bien plus que la France devient un lieu important quand les personnages doivent fuir Haïti.

En somme à la périphérie d'Haïti, l'Europe, et singulièrement la France, joue un double rôle de stimulateur et de frein. Elle représente le réel à dépasser pour accéder au merveilleux. Car la Révolution haïtienne est une brèche dans le réel de [168] l'esclavage. Bonaparte aurait voulu la fermer. Mais ce fut trop tard. Les disciples de Mackandal avaient déjà fait irruption dans l'espace de la liberté et sur la scène de l'histoire idéale. Bien plus que modèle, la France est barrière qu'il faut franchir.

Haïti constitue dès lors le centre de l'univers romanesque. Lieu autonome et fonctionnant selon la loi de son double espace, elle reçoit certes des impulsions de l'extérieur mais elle s'en sert à ses fins propres. Elle entretient donc des rapports dialectiques en elle-même et avec divers milieux extérieurs. Elle tourne à son rythme propre, à la force d'une énergie orientée vers ses propres fins.

Cette image mécanique ou cybernétique, je la voudrais aussi automatique ou robotique et même anthropomorphique. Car le moteur de l'espace américain, son mode de fonctionnement et surtout le combustible qui l'anime, la source d'énergie qui l'alimente, n'est pas uniquement physique et naturelle mais surnaturelle, religieuse, mystique et spirituelle. C'est l'opinion même de Carpentier que confirme l'exemple de ses compagnons d'écriture, de Machado de Assis à Marie Chauvet, en passant par Juan Rulfo, Gabriel Garcia Marquez et bien d'autres.

Il faudrait d'ailleurs, à la lumière de l'expérience vodouesque parler même d'un espace du chevauchement tel que cela se passe dans la crise de possession où le Iwa, l'esprit, chevauche l'âme du criseur.

Cette possibilité magique de transgresser aussi bien les barrières de la vraisemblance que celles de la rhétorique narrative, en faisant prendre la parole à un mort qui peut ainsi s'adresser à nous vivants s'apparente fort bien, en tant que discours d'outre-tombe, à la prise de possession qui permet à un esprit de parler par la bouche d'un possédé qui n'est plus qu'un porte-voix.

[169]

Le roman latino-américain, de la sorte, serait donc dans le champ littéraire, une manifestation de cette crise de possession vodouesque qui a permis aux révolutionnaires haïtiens de s'emparer de la Révolution française pour lui faire prononcer un autre discours que celui qu'elle prétendait tenir. Exploit que le romancier latino-américain s'emploie sans cesse à rééditer en s'emparant de la rhétorique narrative de l'Europe pour faire triompher le discours américain.

[170]

[171]

**Méthodes**

Le mythe du Zombi :  
nouvelle interprétation

[Retour à la table des matières](#tdm)

Marcel Fournier fait une distinction fort pertinente parce que tout à fait opératoire entre « intellectuels de la modernité » et « spécialistes de la modernisation ». « La volonté ou la prétention des premiers est d'introduire la rationalité (scientifique) dans la compréhension et la gestion de la réalité sociale. Par contre les seconds constituent la modernisation de la société... comme objet d'étude et participent à la professionnalisation des savoirs (mise sur pied de départements universitaires, création de revues spécialisées, organisation de colloques, etc.) [[89]](#footnote-89)

Cette distinction correspondrait, en gros, à la séparation entre théoriciens et praticiens. Mais l'on peut dire que le critique qui essaie d'introduire la rationalité dans son objet d'étude et qui, par l'application même de méthodes rationnelles, professionnalise le savoir littéraire puisqu'il en propose de nouveaux modèles d'analyse, synthétise dans sa démarche les deux façons d'aborder le problème de la modernité culturelle dont parle Marcel Fournier.

Nous faisons donc, j'espère, une démarche doublement valable, en abordant le problème du passage de la Tradition à la Modernité dans les littératures francophones d'Afrique et d'Amérique. Et c'est dans cet esprit que je voudrais proposer une nouvelle interprétation du mythe haïtien du zombi. Cela s'insère d'ailleurs, à mon avis, dans la perspective d'une réinterprétation de bien d'autres figures, celle du roi Christophe, par exemple, ou de la nécessité de

[172] réévaluer d'une façon concrète les apports possibles de la littérature comparée.

« La modernité, comme le souligne Jean Baudrillard que cite Yvan Lamonde, n'est pas un concept social, politique ou historique et elle ne repose ni sur une loi ni sur une théorie. Elle serait surtout un mode de civilisation qui s'oppose au mode de la tradition, une logique et plus précisément un processus idéologique ». De ce point de vue, Haïti, de par sa position dans l'Histoire des pays du Tiers-Monde, serait bien placée pour nous offrir une ample matière à réflexion sur les problèmes du passage de la tradition à la modernité.

Sa littérature qui fait figure de pionnière des littératures francophones et singulièrement le mythe du zombi qui fait l'objet de tant de controverses en anthropologie, en ethnobotanique ou en psychiatrie mais qui est au coeur des discours tant oraux qu'écrits des Haïtiens est bien propre à nous faire réfléchir sur ce problème aigu d'affrontement de la tradition et de la modernité dans un pays dit en voie de développement, dans cette veille du vingt et unième siècle.

Or si l'on veut bien s'arrêter pour y songer, ce qu'il importe, avant tout, à propos du mythe du zombi comme du vodoun en général, c'est moins de trouver une explication à des phénomènes qui peuvent nous sembler mystérieux que de leur donner une interprétation.

Les explications ne manquent pas en effet. Elles sont nombreuses et variées. Mais comme l'a fait voir Laennec Hurbon, dans *Le Barbare imaginaire,* ces explications ou réponses correspondent toujours aux questions que nous posons et par là même traduisent l'étroitesse et les limites de nos points de vue ou de nos préoccupations.

[173]

Comme le dit Barthes dans *S/Z,* à propos du sens du mot interpréter : « Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait ». Ce qu'il nous faut donc, à propos du mythe du zombi, c'est une nouvelle interprétation qui fasse ressortir cette signification plurielle qu'il contient.

Du point de vue de l'analyse actantielle, par le sens de l'histoire contenue dans le mot zombi, nous avons affaire à un personnage en qui trois situations se trouvent couplées. On peut même dire qu'il s'agit de trois situations préalables à la situation, dernière ou première, c'est comme on voudra, qui marque, pour le zombi, le passage de l'état d'infra-personnage à celui de personnage autonome, sujet de plein droit et de plein pouvoir.

Car il s'agit de pouvoir puisque nous sommes d'emblée dans la relation de maître et d'esclave.

Le zombi en effet est le personnage réduit à l'état d'esclave. On dit mort-vivant et cela indique la position ontologique du personnage qui oscille entre la vie et la mort, qui se trouve par conséquent dans un véritable no man's land où l'on ne sait plus s'il est un être vivant, donc une personne de droit, ou un mort et donc une non-personne, un pur et simple objet.

Disons que d'un point de vue narratologique le zombi représente une histoire à trois épisodes. D'abord celui du sujet sur qui plane la menace d'une zombification. Ce sujet est opposant à la volonté de celui qui veut faire de lui son objet. Après l'étape de la zombification, c'est l'épisode du personnage devenu partiellement objet mais qui demeure partiellement sujet puisqu'il n'est ni mort ni vivant et qu'il se trouve dans un état intermédiaire. L'action de son adversaire n'ayant pas eu pour conséquence d'éliminer toute [174] volonté ou conscience en lui, d'en faire un objet parfait, demeure en quelque sorte inachevée, pour ne pas dire précaire. Le zombi certes a perdu sa liberté mais pas sa conscience. Il demeure donc partiellement autonome, juste assez pour travailler pour son maître mais pas assez pour travailler pleinement pour lui-même. Du moins pas de manière active. Son esprit demeure tout de même en éveil et il attend. Il est même prêt à saisir la première chance de libération qui se présentera. Il est donc objet-opposant-sujet mais à moitié dans chacun des trois cas.

Ainsi donc d'abord dans une première étape pleinement sujet et opposant, il est menacé d'être objet. Devenu objet dans la seconde étape, mais partiellement, il demeure aussi partiellement sujet et opposant. Cette opposition par laquelle il traduit sa qualité de sujet est néanmoins indirecte. Elle passe par cette attente qui est le désir et la volonté de reconquête de soi. Au fond, c'est à chercher à être son propre objet, à se reconquérir soi-même que passe la caractéristique de sujet et d'opposant du zombifié. On pourrait dire que son activité désormais est celle du résistant et du marron, après avoir été celle du défenseur, et attendant de le redevenir.

Comme demeurent pour lui non seulement l'espoir mais la possibilité d'être dézombifié en mangeant du sel, le zombi peut en effet recouvrer sa liberté et redevenir un sujet à part entière. C'est cette possibilité qui fait de lui un demi-sujet, susceptible et même en train de reconquérir son propre être. L'esclave qui s'enfuyait dans les bois reconquérait la partie perdue de sa liberté mais surtout il privait le maître de l'objet qu'il était devenu jusqu'à un certain point. De même la dézombification est une action directe et positive du zombi sur lui-même et en même temps une action indirecte et négative contre le maître. Cette [175] transformation, à la fois positive et négative, renversement des positions antérieures, constitue la troisième étape de l'histoire du zombi. Cette histoire, comme on le voit, consiste, dans sa courbe définitive, à évoquer la régression d'un sujet à une position inférieure avant qu'il ne revienne à sa position initiale. Il s'agit donc d'un triple mouvement de bascule, d'équilibre instable et finalement de rétablissement dans la position antérieure. On pourrait presque songer aux étapes d'un combat où deux adversaires se mesurent à la force du poignet et où celui qui après avoir tenu le coup paraît faiblir mais parvient à opérer un rétablissement sensationnel.

Trois situations se trouvent donc couplées dans le personnage du zombi : celle du défenseur, celle du résistant et celle du conquérant de soi-même. Le zombi, dans sa triple dimension actantielle est un sujet-marassa. Sujet triple : colonisé, marron et puis décolonisé. Ce qui reproduit très bien sur un plan symbolique l'aventure de l'Africain métamorphosé en Haïtien. Avant-hier défenseur malheureux de sa liberté contre les négriers de toutes sortes, hier et encore aujourd'hui marron contre les colonisateurs et les néo-colonisateurs, contre les esclavagistes étrangers et contre les exploiteurs nationaux, il lui reste, après avoir privé les maîtres étrangers de leur objet en proclamant son indépendance, à renverser le joug de ses exploiteurs nationaux, à se reconquérir soi-même, pour parachever sa dézombification.

On croyait, en 1804, avoir opéré une libération mais comme on se trouve, en 1934 et puis en 1986 à devoir parler de 2e ou de 3e indépendance, on doit bien reconnaître que le marronnage se poursuit et qu'on attend la véritable libération, le recouvrement de la pleine autonomie qui pouvait exister avant 1492.

[176]

Si nous revenons aux trois séquences ou épisodes que se trouve à contenir la situation du zombi, nous devons constater que ces trois phases en succession constituent en fait une progression qui s'effectuent à rebours de l'ordre normal des choses.

Le sujet qui de la phase 1, la menace de zombification, passe à la phase 2, la zombification, doit alors essayer de se reconquérir, c'est-à-dire s'efforcer de recouvrer son autonomie perdue. Nous sommes en présence d'un sujet qui évolue à contre courant de l'histoire, dont la transformation est d'abord une régression et qui doit se transformer lui-même, se conquérir (manger du sel) pour revenir tout simplement à son état premier, celui dans lequel il se trouvait dans la phase 1.

Nous n'avons donc pas une évolution linéaire, rectiligne, d'arrière en avant, de 1 à 2 et puis à 3 mais de 1 à -1 et à 1, une sorte de circuit, de boucle, de tourne en rond, et même de descente et puis de remontée en spirale, sur des points qui en apparence coïncident mais qui en réalité se trouvent à des paliers et à des pôles distincts : celui de l'état premier (la menace de zombification), puis de l'état second (la zombification) et à nouveau de l'état premier (la dézombification).

Il est important de noter que l'état de zombi est un état d'attente active, de résistance, comme je disais, de marronnage en somme. Car le zombi n'est pas un objet, il est mi-objet, mi-sujet. Partiellement passif partiellement opposant, résistant, sujet qui guette la chance de s'échapper, qui obéit malgré lui et tant qu'il n'y peut rien mais qui à la première ouverture s'échappe. Sujet dont la liberté n'est qu'en veilleuse et l'opposition atténuée par la force des choses mais qui [177] attend précisément que faiblisse cette force des choses (Bondye bon !) pour se ressaisir.

Le personnage du zombi a fait l'objet de multiples examens, ces derniers temps. Des psychologues (Emerson Douyon), des psychiatres (Lamarque Douyon), des ethnobotanistes (Wade Davis) sans compter les anthropologues (Laennec Hurbon) n'ont cessé d'en parler. Ce personnage traditionnel, s'il en faut, pose le problème du passage à la modernité haïtienne puisqu'il peut nous révéler un mode de fonctionnement de notre corps social, si nous parvenons à bien reconstituer le mécanisme psychologique, idéologique ou tout simplement pharmacologique dans lequel il faut le replacer pour le comprendre. Mais il peut aussi, par les questions que nous lui poserons, par notre mode d'interrogation et les réponses que nous soutirerons nous permettre de nous situer entre notre tradition d'hier et leur modernité d'aujourd'hui pour savoir quelle synthèse théorique et pratique opérer, dans les actes de notre vie quotidienne.

Ainsi l'on n'a pas encore examiné le personnage du zombi du point de vue de la théologie de la libération. Celle-ci, on le sait, définit la religion soit comme institution soit comme prophétie et par là même inscrit d'emblée la problématique religieuse au cœur de préoccupations collectives et non pas individuelles. Du même coup elle fait de la religion une force libératrice ou dominatrice selon qu'on y voit l'annonce d'un futur dont rien n'interdit l'accomplissement ici et maintenant ou au contraire qu'on y voit un espace d'évasion qui permet de supporter le présent en attendant le royaume de l'autre monde.

Quoiqu'il en soit une perspective qui met l'accent sur la dimension collective du phénomène religieux est aussi une perspective dynamique car elle oblige à [178] considérer le sujet dans son rapport avec un double temps futur : l'individuel et le collectif. Et de ce point de vue dialectique qui oblige à mettre en rapport ces deux futurs, le zombi ne peut plus être considéré comme un pur objet, un patient, un sujet tout à fait passif. Il devient au contraire une figure de la résistance, la promesse d'une résurrection et la certitude d'un retour à la vie.

Ce qui rejoint la vision que nous proposions en réexaminant le schéma actantiel inscrit dans la figure du personnage du zombi. Car on s'aperçoit que selon l'éclairage : institutionnel ou prophétique, nous verrons le zombi, personnage incarnant une vision religieuse sans aucun doute, tantôt comme un mort surtout tantôt comme un vivant surtout, un sujet mi patient mi agent, en attente du retour de son dynamisme, exerçant entretemps une activité réduite à son plus bas niveau mais qui n'attend que la première occasion pour redevenir pleinement vivant. Le schéma actantiel n'est pas un paramètre neutre, on le voit bien, mais qui doit être interprété en fonction des situations concrètes.

Interpréter Haïti, c'est au fond saisir le sens profond du mythe du zombi. Celui-ci illustre la nécessité de la double transformation que n'a su faire l'Haïtien : sortir de l'esclavage et sortir de la volonté de reproduire l'ancien maître. Car il n'y a de zombi que parmi ceux qui, libérés de l'esclavage, veulent recréer entre eux le système imposé jadis par d'autres. La zombification ou esclavage de soi par soi-même n'est que le corollaire de l'inachèvement d'une révolution. La transformation révolutionnaire de l'Haïtien en 1804 exigeait qu'il se débarrassât de l'image du colon en même temps qu'il débarrassait le pays de celui-ci. Autrement il ne demeurait qu'un commandeur qui s'installait à son compte.

[179]

**Méthodes**

Lecture filmique de  
*La légende d’un peuple*  
de Louis Fréchette

[Retour à la table des matières](#tdm)

L'hypothèse est de lire *La légende d'un peuple*[[90]](#footnote-90)comme on regarde un film afin d'y retrouver l'ordonnance des images en des séquences elles-mêmes régies par un strict montage.

De fait si l'on entreprend une étude de la genèse du texte de Fréchette, comme l'a fait Fernand Fortier [[91]](#footnote-91), on s'aperçoit que *La Légende d'un peuple* est un collage puisqu'elle se compose pour moitié de pièces de circonstances écrites et publiées à diverses époques et d'une série de poèmes rédigés peu avant 1887 pour être ajoutés aux premières. Il s'agit donc bien, de la part de Fréchette, d'une opération de collage effectuée à l'aide de textes écrits non seulement à des périodes diverses, mais sur des sujets fort éloignés.

Cela explique le morcellement de l'œuvre et la disparité de ton qu'on y observe. Les quelque cinquante pièces de *La Légende d'un peuple* sont constituées pour la plupart d'alexandrins, mais il n'est pas rare de trouver un poème rédigé en octosyllabes (« Le drapeau anglais »). Quant à la division strophique des poèmes, elle semble répondre à des exigences pour le moins capricieuses. On n'y retrouve aucunement la régularité qui ferait songer, par exemple, à l'organisation en laisses des chansons de geste mais un beau désordre qui laisse supposer que le poète s'est davantage préoccupé de diviser son texte selon l'intérêt dramatique de son sujet et des épisodes qu'il développait, donc pour des raisons de fond et non pas en fonction d'une esthétique du genre épique.

[180]

Cette prépondérance du fond sur la forme explique sans doute comment ce collage, malgré tout, présente une grande unité d'intérêt. On peut à cet égard reprendre en le complétant le jugement de Mgr Emile Charrier :

Qu'est-ce que *La légende d'un peuple ?* Une série de tableaux sans suite, qu'unit un seul objet, chacun d'eux nous montrant les triomphes qu'a remportés au Canada, comme à travers le monde, le symbole de la mère-patrie [[92]](#footnote-92).

En effet, si le critique a raison de voir dans *La Légende* une apologie de la France - le poème entier culmine dans l'épilogue, qui est un péan entonné en l'honneur de la France - il néglige de constater que l'hommage rendu à la mère-patrie n'est que le détour forcé pour chanter la patrie tout court, c'est-à-dire le Canada français. Comme dit Mgr Chartier : « Il serait trop long de faire voir, par de multiples exemples, cette unité de h pensée dans la diversité des récits » ; l'on peut néanmoins saisir un dédoublement du Canada français dans la figure de la France.

D'abord il s'agit bien d'une figure, d'une image de la France qu'évoque Fréchette, à l'instar des autres poètes de son temps pour qui ce pays n'était pas une puissance qui s'est lancée à travers le monde à la conquête de territoires, mais la civilisatrice universelle dont les fils ont pour mission de répandre partout les bienfaits. Dans le prolongement logique de cette image, les Canadiens français, dont la présence résulte d'une telle action, perpétuent par leur seule existence cette action bienfaitrice de la France.

Par un raccourci saisissant, cette vérité d'évidence pour Fréchette est exprimée à la fin du poème qu'il consacre au Saint-Laurent :

[181]

Ce jour est déjà loin ; mais gloire à toi, Cartier !

Gloire à vous, ses vaillants compagnons, groupe altier

De fiers Bretons taillés dans le bronze et le chêne !

Vous fûtes les premiers de cette longue chaîne

D'immortels découvreurs, de héros canadiens,

Qui, de l'honneur français intrépides gardiens,

Sur ce vaste hémisphère où l'avenir se fonde

Ont reculé si loin les frontières du monde [[93]](#footnote-93).

À l'aide d'un pronom, le « vous », désignant Cartier et son groupe mais renvoyant au « je » du locuteur énonciateur, et de deux épithètes : « héros canadiens » et « honneur français » qui renvoient, le premier (canadien) à un sujet de l'action, et le second (français) à l'objet qui constitue l'enjeu de cette action, Fréchette opère cette identification de la France et du Canada français, Car si le « vous » de Cartier et de son groupe est le premier maillon d'une chaîne qui renvoie à un espace (découvreurs, héros canadiens), le « je » du locuteur qji fait face au « vous » dans le présent de renonciation renvoie à une Histoire. Par ce circuit verbal, « canadiens » et « français » se trouvent réunis, et dans l'espace et dans le temps, dans une figure collective qui fait de l'ensemble des personnes évoquées un « nous » dont l'objectif commun est de garder l'honneur français.

La figure du canadien français est une figure gémellaire où « canadien » et « français » se conjoignent pour donner ce qui ne sera que plus tard dénommé « le québécois ».

En dépit de l'apparente séparation des mots (canadiens et français) ou de l'émiettement du texte, il y a un sens qui circule entre les mots et les poèmes de *La légende d'un peuple,* qui les soude même et c'est pourquoi ce qui pouvait sembler n'avoir été qu'un [182] collage arbitraire nous paraît faire l'objet d'un découpage et même d'un montage très efficaces.

Tout d'abord, constatons que la succession des textes de *La légende d'un peuple* en trois époques successives correspond très bien au développement de l'histoire du Canada français de 1534 (Cartier) à 1885 (Riel). À cet égard, il faut reconnaître que l'auteur ne fait nul mystère de ses sources et qu'il s'attache même dans d'abondantes notes à la fin de son livre à indiquer l'origine de son inspiration. Aussi bien loin de vouloir exagérer la part d'invention que contient son poème, il s'attache plutôt à en montrer « l'objectivité », comment sa poésie reproduit une vérité historique établie scientifiquement, si l'on peut parler ainsi. Par là il fonde l'illusion réaliste grâce à laquelle l'œuvre filmique exerce sa séduction sur nous.

Or c'est dans cette volonté affichée d'objectivité scientifique que nous devons rechercher le secret de l'idéologie qui gouverne le texte, autrement dit le principe de son montage.

D'abord remarquons le découpage et le montage effectués dans la succession des époques. Si *La légende d'un peuple,* de sa première à sa troisième époque, va de 1534 à 1885, elle revient dans l'épilogue à l'Europe de la Renaissance pour ensuite, par un bond en avant, en arriver à la France d'après la guerre de 1870. Analepse ou *flash-back* et prolepse ou accélération dans le temps qui lui permettent en somme de retomber au moment de la composition du poème, donc au temps historique de renonciation du discours. Ce va-et-vient dans le temps a pour effet de situer notre perspective à partir du moment historique et idéologique de 1'énonciation du texte.

Il y a aussi la volonté de nous faire découvrir à travers la succession ou plutôt le contraste des trois [183] époques la ligne d'une évolution dialectique. Une première époque (1534-1760) est placée sous le signe du commencement. Les titres des poèmes sont significatifs à cet égard : « La renaissance », « Première messe », « Première moisson », « Première nuit », « Premières saisons », « Le pionnier ». Nous sommes à l'âge des débuts où tout est premier. Nous passons abruptement à une seconde époque où tout est dernier : « Le dernier drapeau blanc », « Le dernier coup de dé », « Les excommuniés », « Le drapeau fantôme », « Vainqueurs et vaincus ». Après une ère de commencement, nous passons sans transition à celle de la fin. Et c'est pourquoi nous pouvons, dans la succession contradictoire des poèmes de la troisième partie (1760-1885), voir l'évocation par le poète d'une ère de recommencement, c'est-à-dire la période de résolution ou de synthèse des tendances contradictoires évoquées dans la première et la deuxième époques.

On peut en trouver la preuve dans les deux poèmes : « Le drapeau anglais [[94]](#footnote-94) » et « Nos trois couleurs [[95]](#footnote-95) ». Un père entreprend de faire la leçon à son fils. Lui montrant l'Union Jack, il l'incite à le vénérer :

C'est le drapeau de l'Angleterre

Sans tache, sur le firmament

Presque à tous les points de la terre

Il flotte glorieusement.

Un jour, notre bannière auguste

Devant lui dut se replier ;

Mais, alors s'il nous fut injuste

Il a su le faire oublier...

Et, mon enfant, puisqu'aujourd'hui

Ce drapeau flotte sur nos têtes,

Il faut s'incliner devant lui.

[184]

Mais l'enfant rétroque :

Mais père, pardonnez si j'ose...

N'en est-il pas un autre à nous ?

La gageure n'était pas tellement de montrer un enfant qui en remontre à son père en fait de patriotisme mais de nous faire voir que c'est le même personnage qui au premier signe d'encouragement change complètement de langage. C'est en effet le père qui, après avoir loué le drapeau d'Albion, entonne un hymne à la gloire du tricolore. Il y a d'ailleurs dans les marques du discours renvoyant aux personnes en présence un net changement de perspective quand on passe du drapeau anglais à nos trois couleurs. Outre le fait qu'au drapeau anglais, objectivé par l'article « le », est opposé un tricolore que subjective le possessif (nos trois couleurs), on constate que d'un récit du fils rapportant le discours du père : « Regarde, me disais mon père » (« Le drapeau anglais »), on passe à un discours du père à son fils. Cela nous est révélé à la fois par le sous-titre du poème, par sa dédicace et par le style direct :

à mon fils

Regarde, mon enfant, ce chiffon souverain

(« Nos trois couleurs »)

Il y a une fusion, une identification des personnes du père et du fils dans le discours du locuteur. Et cela n'est certainement pas involontaire car ce procédé relève du même principe de dédoublement dont nous trouvions déjà un exemple dans le poème « Le Saint-Laurent » à propos des mots (héros) canadiens et (honneur) français et qui repose sur cette identité (honneur) maintenue à travers des espaces différents (canadien et français) chez des hommes (héros) qu'une même histoire associe. On peut dire que c'est cette liaison de deux espaces par [185] un temps solidaire (l'histoire) qui est le fil conducteur de l'œuvre de Fréchette et qui lui confère son unité.

Cette unité dans l'émiettement apparent, ce montage d'éléments qui paraissent n'avoir été que juxtaposés dans un simple collage, nous en trouvons la clé dans la permanence d'un regard qui change d'angles de vision.

Le découpage du texte en trois époques nous fait assister à un déroulement chronologique du temps, de 1534 à 1885, et constitue le balayage d'un champ spatial qui nous fait aller d'abord du Nord au Sud (« Le Saint-Laurent »/« Jolliet ») puis d'Est en Ouest (« Châteauguay »/« Le gibet de Riel »). Cet espace, que l'on pourrait croire canadien, est plus largement américain. Car par l'épilogue et le début de la première époque (« La Renaissance »/« Saint-Malo ») et par les deux derniers poèmes de la troisième époque (« Nos trois couleurs »/« Sous la statue de Voltaire »), l'espace d'ici est opposé à l'espace européen.

Nous avons de la sorte un regard qui, à partir d'ici et de maintenant (1887), effectue un parcours de l'espace d'ici mais en partant d'ailleurs, de là-bas. Il y a donc à l'origine un dédoublement puisqu'un regard d'ici prend le parti de se regarder avec des yeux situés ailleurs. C'est qu'il y a au départ un *flash-back* initial qui a transporté le sujet énonciateur là-bas, le fait s'identifier avec ces découvreurs qui regardent l'Amérique, avec le regard de celui qui arrive d'Europe. Relisons les poèmes « Mississipi », « Jolliet », « Le Saint-Laurent ». Ainsi sans sortir d'ici, le sujet s'est mis à regarder ici d'un autre œil. Le dédoublement de soi équivaut à une rotation sur soi permettant de changer d'angle de vision sans changer ostensiblement de position. Puisque le même mouvement inaperçu qui a permis, tout en restant ici, de se placer du point de vue [186] de là-bas permettra de revenir ici sans avoir paru se déplacer.

Le principe de fonctionnement de ce mouvement de va-et-vient est évidemment d'ordre idéologique. Car il repose sur l'identité posée du père et du fils (« Le drapeau anglais », « Nos trois couleurs ») des Canadiens et des Français (« Le Saint-Laurent ») et qui permet à la parole du locuteur dans le poème d'être à la fois celle du père et celle du fils, à l'action des personnages du récit d'être à la fois celle des Français et celle des Canadiens.

Cette action commune, identique, menée pourtant par deux agents séparés dans l'espace et dans le temps rend possible ces prises de vue à partir de perspectives différentes. Perspectives dont la différence est le contraire d'une contradiction mais le signe d'une transformation, c'est-à-dire ce mouvement de commencement vers une fin et vers un recommencement. Mouvement de rotation d'un sujet sur lui-même qui debout puis couché se remet ensuite sur ses pieds pour reprendre sa marche. Mouvement d'un sujet encore en évolution.

Ces mouvements d'un sujet et d'un regard, équivalents des mouvements d'une caméra fixant les images qui seront offertes à notre lecture, sont déjà reconnaissables dans le prologue de *La légende d'un peuple.* Cet hymne à la gloire du continent américain est entonné par un énonciateur qui est déjà en Amérique mais qui salue son continent comme s'il y arrivait pour la première fois avec Cartier. Il refait le voyage de découverte de ce dernier mais avec un nouveau regard. Il recommence l'épopée de 1 534 mais avec le bagage de son expérience américaine préalable.

Ce prologue installe d'emblée la nouvelle lentille grâce à laquelle le cinéaste refait le film de l'Histoire [187] d'ici en regardant les choses d'un œil informé par l’déologie de son époque.

[188]

[189]

**Méthodes**

Lecture filmique du  
*Cahier d’un retour au pays natal*

[Retour à la table des matières](#tdm)

La proposition de lire un poème, nommément le *Cahier,* comme un film devrait nous conduire à une double conclusion. D'abord que l'œuvre d'art est en position achronique, c'est-à-dire qu'elle regarde l'histoire bien en face et n'est pas surplombée par elle. Ensuite qu'il y a analogie des procédés utilisés par le créateur d'un pays dominé et ceux des pays dominants de sorte qu'il est sans intérêt d'employer les termes de modernisme ou d'avant-garde à propos de l'œuvre d'un artiste d'un pays dominé. Un poème comme le *Cahier d'un retour au pays natal* est le fruit de l'histoire d'un sujet individuel, inscrit bien sûr dans le champ de l'histoire de sa collectivité mais non pas enfermé dans cette histoire. Car c'est précisément par la représentation de la libération d'une conscience individuelle que le *Cahier* se trouve tout à la fois dans et hors du champ de l'histoire martiniquaise, caribéenne ou négro-africaine, désignant les clôtures de ces histoires mais aussi les moyens de les franchir.

Un film, selon Henri Agel, est l'analogue d'un poème. Car « loin de représenter d'une façon idéalisée le réel...il fait signifier à ce réel autre chose que ce qu'il nous livre au premier regard ». Et dans les deux cas, ce même résultat est atteint de façon analogue. Car, ajoute encore Henri Agel : « Dans le domaine du cinéma, les facteurs d'expression poétique seront l'enchaînement des plans, procédant d'une logique non cérébrale mais lyrique - leur beauté intrinsèque et ouverte sur le mystère - la « lumière qui les [190] baignera - la variété des cadrages et des mouvements de la caméra ».

1. L'enchaînement des plans

Cet enchaînement des plans, dont parle Henri Agel, et qui, précisément, procède d'une logique non cérébrale mais lyrique, c'est celui que déroule le discours césarien et dont on a déjà distingué les trois grandes étapes que Petar Guberina dénomme trois actes : le regard vers le pays natal ; l'arrivée au pays ; le réveil du pays et du poète.

Ces épisodes dont on pourrait aisément, à des fins d'analyse textuelle, opérer le découpage en séquences ou groupes d'images et en sous-séquences, images isolables, permet de reconstituer le parcours narratif du texte de Césaire.

Mais déjà dans le titre : *Cahier d'un retour au pays natal,* on saisit l'articulation des deux grands axes de l'espace et du temps qui vont ordonner ce parcours, lui donner tantôt le sens d'une progression tantôt celui d'un retour en arrière (flash-back). On constate aussi que ce double mouvement prend la forme de l'emboîtement d'un travelling à l'intérieur d'un zoom.

Le retour, mouvement du dehors vers le dedans, parce qu'opposant la terre d'exil, point de départ, au pays natal, point d'arrivée, est un « zoom in », procédé dont j'ai déjà signalé combien, dans la littérature haïtienne, par exemple, il était tout à fait usuel, avant Jacques Roumain. Regarder le pays : Haïti, la Martinique, à partir de la France, de Paris, était la technique favorite des romanciers haïtiens vers 1900. Justin Lhérisson, il est vrai, avait dénoncé cette façon de comparer, ou plus exactement de rapporter le pays natal à un modèle étranger, fût-il français. Boutenègre, personnage-clé de *La famille des Petite-Caille,* affirmait [191] péremptoirement : « N'allez pas pli loin avec votre la France... La France, ce la France, Haïti, ce Haïti... »

Cette affirmation en apparence tautologique, constituait la prise de conscience d'une vérité d'évidence qui semble bien être le point de départ de la volonté césarienne de retourner au pays natal. Il y a donc, comme chez Roumain dans *Gouverneurs de la rosée,* reprise d'un procédé traditionnel (lié on le comprend bien à la pesanteur de traditions pour ne pas dire de carcans idéologiques). Mais en même temps il y a chez Césaire un détournement, un renversement, une transformation du procédé. Car si d'une part, dans la vision initialement dévalorisée du pays natal, on retrouve l'attitude traditionnelle des écrivains caribéens du début de ce siècle (Hibbert et Marcelin comparaient défavorablement l'anarchie politique haïtienne à la démocratie française) il y aura finalement prise en charge du pays tel qu'il est par Césaire.

C'est que le « zoom in », procédé qui consiste à regarder le pays à travers la loupe déformante parisienne, est couplé dans le *Cahier* avec un « travelling in » qui non seulement fait parcourir de long en large le pays, dans ses turpitudes, ses misères et son infériorisation mais pousse la prospection jusqu'au tréfond de la conscience même du sujet regardant, donnant ainsi un panoramique de la situation concrète de l'objet et du sujet regardant.

Ainsi le flash-back qui s'apparentait à une régression, provoque la transformation du sujet et constitue alors un mode de progression. De l'espace-temps du pays, nous passons à l'histoire d'un espace individuel, celui de la conscience du sujet énonciateur du discours. Et par la métamorphose qui s'opère dans cette conscience, nous assistons à la représentation d'une libération. De là surgira la notion de négritude, et mieux encore celle de [192] solidarité caribéenne et tiers-mondiste. Car le fameux vers : « Haïti où la négritude se mit debout pour la première fois », c'est à la fois cette notion de négritude mais aussi, par la référence à Haïti, cette solidarité caribéenne et au-delà de la Caraïbe et des liens ethniques, cette appartenance de tous les damnés de la terre à un même pays natal, terre de souffrance qui s'étend à tous les continents où se trouvent des exploités, des dominés et des colonisés.

Partir

Comme il y a des hommes-hyènes et des hommes-panthères

je serais un homme juif

un homme cafre un homme-hindou-de-Calcutta

un homme-de-Harlem-qui-ne-vote-pas

vous savez que ce n'est point par haine des autres

races

que je m'exige bêcheur de cette unique race

Cadrage - découpage - montage

Ce que dans les termes d'analyse du récit on dénomme mise en abyme et que nous assimilons ici au procédé du « zoom in », par le couplage avec le flash-back à la fois sur un objet, le pays natal, et sur le sujet lui-même, dans un fondu-enchaîné que permet le travelling, aboutit à un cadrage. Car de plan en séquence et de séquence en épisode, nous aboutissons en effet à un résultat : l'émergence d'une figure nouvelle du sujet. Révolté et décidé :

Et elle est debout la négraille

……….

debout et

libre

[193]

Sujet cependant rasséréné, lucide et confiant :

enroule-toi, vent, autour de ma nouvelle croissance

pose-toi sur mes doigts mesurés

je te livre ma conscience et son rythme de chair...

…

lie, lie-moi fraternité âpre

Le poème entier, par ces vers qui le terminent et à la faveur du flash-back initial, devenant zoom et travelling tantôt sur le pays tantôt sur le sujet du discours, aboutit à la fixation d'une image, celle d'un sujet qui renaît au terme de son périple, d'un sujet qui, en quelque sorte, trouve son âme. On pourrait parler d'Orphée opérant sa descente aux enfers ou du zombi retrouvant ses esprits tenus captifs jusqu'alors. Ce cadrage définitif fixant l'image finale du sujet est le résultat d'un découpage et surtout d'un montage tout à la fois bien ordinaire et fort surprenant. En Haïti, en tout cas, le « jônosé satan » (équivalent du vade rétro satanas !) qui interdit le matin de s'adresser à qui que ce soit avant d'avoir répandu sur le pas de sa porte l'eau dont on a empli sa bouche aux premières ablutions ou encore les imprécations contre les « bouch madiok », porteuses de mauvais sorts, sonnent tout à fait comme le

« Va-t-en... gueule de flic, gueule de vache, va-t-en, je déteste les larbins de l'ordre et les hannetons de l'espérance... »

Et pourtant le poème brasse un vocabulaire qui va de l'érudit à l'ésotérique, du scientifique au vernaculaire, de l'exotique au local. Tout y passe. Mais s'il y a découpage, donc choix, c'est bien à travers ce filtre que sont les procédés de zoom et de travelling qui aboutissent de proche en proche à focaliser l'attention, à déplacer en quelque sorte l'objectif, d'un objet vers un sujet.

[194]

Nous avons ainsi, dans le *Cahier d'un retour au pays natal,* une opération à caractère technique et idéologique, une marche à rebours, une descente qui se transforme en ascension. Car en même temps que le discours du poète nous fait reculer, nous éloigner, descendre et plonger dans les abysses, nous voyons monter, grandir et émerger un autre, un double, dans un mouvement de va-et-vient qui métamorphose le sujet.

Ce sujet qui maudissait et pestait au début (va-t-en, lui disais-je, gueule de flic.) est le même qui invoque, concède et prie à la fin (lie, lie-moi, fraternité). Mais son interlocuteur a changé. Non plus le flic mais la fraternité.

Par sa technique de la répétition et de l'accumulation, le poème de Césaire est un cahier de charges, un acte d'accusation. Mais il ne sert de rien de maudire ou de pester contre un diable sourd. Mieux vaut se tourner vers un Dieu attentif. Dans le mouvement giratoire de son discours qui tourne autour de son sujet comme une caméra sur ses rails pour un travelling, Césaire a fait, et nous avec lui, un tour sur lui-même. De la Métropole d'où il parle et dont il n'est pas sorti, il a fait le tour de son île pour revenir, en apparence, à son point de départ et dans sa position initiale. Mais c'est pour regarder sur un autre plan et en sens inverse. Non plus de là-bas, position dominante, vers ici, position dominée, mais d'ici vers ailleurs. C'est-à-dire à l'horizontal et autour de soi. Le mouvement ainsi opéré aura fait passer le sujet d'un plan à un autre, c'est-à-dire de l'univers de la dépendance à celui de la prise en charge de soi.

[195]

**Méthodes**

Lecture filmique de  
*Calendrier en blanc et noir  
de l’Antillais*

[Retour à la table des matières](#tdm)

La lecture filmique repose sur un postulat idéologi­que et ensuite sur des critères techniques.

L'idéologie, pour commencer, c'est le refus de ces notions contradictoires de traditionnel et de moderne, en matière d'art. Le postulat est donc qu'un art soit disant traditionnel mais en réalité nous dirions populaire, peut fort bien utiliser des techniques que l'on croirait réservées aux artistes savants des pays dominants. Fellini vaut bien un audiencier comme Maurice Sixto car à examiner leurs œuvres on peut y retrouver des procédés de narration et de représentation analogues.

Du côté technique maintenant il demeure entendu que parler cinématographiquement d'un texte fait pour la lecture impose de renverser les perspectives. On a jusqu'à présent toujours parlé littérairement du cinéma. Mais si pour un film on peut utiliser tout le vocabulaire de la rhétorique ou de la sémiotique littéraires, rien n'interdit de métamorphoser ces critères et d'assimiler flash-back à analepses, de parler de cadrage, de montage, de travelling mais en transposant ces notions au domaine de l'écriture. Celle-ci aboutissant à une représentation, en fin de compte, ajuste pour le regard non plus physique mais mental, un spectacle qu'elle ordonne, oriente, compose et structure comme le ferait le cinéaste dans un film.

Cette idée m'est venue à l'analyse de [*Gouverneurs de la rosée*](http://classiques.uqac.ca/classiques/roumain_jacques/gouverneurs_de_la_rosee/gouverneurs_de_la_rosee.html)où l'on peut assister au « zoom out » puis [196] « zoom in » que les personnages effectuent par rapport à Haïti. Ils vont la regarder du dehors puis ils reviennent la considérer au dedans, effectuant un va et vient qui s'apparente au mouvement de l'objectif d'une caméra.

La plume de l'écrivain, le discours du narrateur est cet objectif, cet œil de la caméra qui trace un parcours, effectue des liaisons, télescope des images, les cadre, en fait le montage, dans ce qui finalement devient un film : série de séquences ordonnées selon les exigences d'une double transformation de fond et de forme.

En guise de conclusion à ce tryptique sur l'analyse filmique, en prenant l'exemple de « Calendrier en blanc et noir de l'Antillais » de Davertige, j'aimerais pousser un peu plus avant les considérations que j'ai esquissées plus haut.

Étant donné que les exemples que j'ai déjà pris : le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire et *La légende d'un peuple* de Louis Fréchette étaient des poèmes épiques, donc des textes présentant un caractère narratif assez marqué, je soulignerai d'abord qu'en ce qui concerne le poème lyrique rien ne nous interdit d'y voir une narration. Laurent Jenny [[96]](#footnote-96) a bien fait voir que le texte lyrique nous contait en fait les aventures d'un Je et qu'à ce titre le discours du poème était narration aussi.

Mais plus que le mode de présentation par séquences qui serait une des premières caractéristiques du récit, il y a la nature même de l'image poétique qui fait du film et du poème des modes de représentation similaires du réel. Henri Agel évoquant la finalité poétique du cinéma [[97]](#footnote-97) nous rappelle que le film, tout comme « la poésie a toujours fait appel à un mode de réceptivité qui ne dépendait ni de la stricte intelligence ni de la stricte perception ». Le cinéma d'ailleurs, selon l'expression d'Edgar Morin, n'est-ce pas l'espace de « l'homme [197] imaginaire » ? Henri Agel, dans le texte déjà cité, analysant les procédés cinématographiques, nous fournit du même coup le moyen de transposer pour la lecture du poème la grille d'analyse du film :

Il semble dès lors que le cinéma soit par sa nature même, l'expression la plus accomplie d'une magie poétique ou, plus exactement, poétisante. Rien de moins réaliste que cet art qui, par sa technique seule, nous livre tout autre chose que la reproduction du monde extérieur : le simple fait de passer sur une pellicule est le premier stade de cette transfiguration ; puis vient la transposition, soit en noir et blanc, soit en couleurs plus vives ou plus amorties que celles de notre expérience ; puis c'est la lumière, la gamme des éclairages, qui incite ou noie les contours ; viennent alors la diversité des plans (l'orchestration d'une scène), le cadrage, le montage et, souvent, la musique. Chacun de ces éléments impose à notre appréhension toujours confuse et sommaire du monde une densité plastique et une portée qui donnent précisément au cinéma tout son pouvoir. Le simple fait de rédiger un découpage qui donne aux êtres et aux objets, quel que soit ce découpage (analytique ou synthétique) une intensité, une proximité ou une noblesse insolite, le seul fait de promener sur un décor de studio ou sur une vraie rue les pinceaux de la lumière, accomplissent une métamorphose des données ordinaires de la perception [[98]](#footnote-98).

Cadrage ou focalisation de l'objectif, donc de l'œil ; découpage et montage, donc syntaxe de la vision ; éclairage ou balayage du champ visuel, mouvement de la caméra ou du regard et par conséquent distanciation ou approximation dans l'espace : « zoom in » ou « zoom out », panoramique, travelling, dans le temps : flash-back, anticipation... Nous avons dans le texte d'Agel les principaux éléments d'une analyse dont la correspondance avec les figures du récit cataloguées [198] par Genette sont tout de suite évidentes. Notons d'ailleurs que la pratique est bien établie depuis Christian Metz et d'autres critiques d'analyser les films comme des récits littéraires. Faire l'inverse : jeter sur le texte poétique le même regard que sur la pellicule filmique ne serait pas seulement adopter une position commune pour des objets identiques mais tout simplement garder pour des objets différents l'attitude unique correspondant à un fonctionnement uniforme de notre machine oculaire.

Une description de la mécanique de la vision nous fait réaliser en effet que notre œil ne procède pas autrement qu'une caméra quand nous regardons les choses. Ce qui permet de parler de la vision naturelle dans les termes d'une scène de tournage : « La concentration de la tâche scopique est d'abord une focalisation de l'attention, dans le système perception-conscience. Focalisation en tous points semblables au zooming [[99]](#footnote-99) ».

À cet égard, j'ai déjà, à propos du roman, fait ressortir que des écrivains réalistes du début de ce siècle : Marcelin, Lhérisson, Hibbert aux indigénistes : Roumain notamment, l'on pouvait observer un changement de vision s'apparentant à un changement de procédés cinématographiques. Chez Hibbert on regarde Paris tout en étant en Haïti ; chez Roumain, on regarde Haïti, à partir de Cuba. *Dézafî* de Frankétienne qui nous situe en Haïti mais effectue un va et vient entre Port-au-Prince et l'arrière-pays a fait évoluer ce regard. D'un zoom qui rapprochait le modèle étranger (zoom in) ou éloignait le pays natal (zoom out) on passe à un travelling qui fait parcourir désormais le pays.

Un film peut être défini comme une succession d'images en mouvement. Sur la base de cette définition minimale on s'aperçoit que par le seul titre du poème : [199] « Calendrier en blanc et noir de l'Antillais » il est possible de commencer à lire ce texte comme on regarderait un film. Car Davertige dans le titre déjà met en place un dispositif complexe lui permettant d'effectuer un cadrage, de procéder à un découpage, de réaliser un montage et de jeter un éclairage ou d'évoquer des mouvements de son appareil aussi bien que des sujets qu'il veut représenter.

Par le mot calendrier, évocateur des pages qu'on tourne au fil des mois... s'effectue la mise en place des séquences d'une vie, d'un destin. Et si le mot « antillais » focalise davantage encore l'attention sur un objet, disons plus précisément sur un personnage saisi en quelque sorte en gros plan, il nous situe aussi au niveau d'une syntaxe visuelle. En effet le *Robert* (1970) qui ne mentionne d'ailleurs pas Antilles mais seulement antillais, et encore dans le supplément, nous dit que ce mot s'emploie spécialement pour les petites Antilles (Guadeloupe, Martinique, Trinité, îles sous le vent) et que pour les grandes Antilles on emploie plutôt les adjectifs particuliers : cubain, haïtien, jamaïcain, portoricain. Autrement dit là où Antillais est particularisant pour un Haïtien, Caribéen serait généralisant. Compte tenu de l'haïtianité potentielle du sujet énonciateur, il y a là une image de rétrogradation qui est suggérée et donc un mouvement, en forme de flash-back qui est amorcée.

Ce qui vient confirmer d'ailleurs la position des mots dans le syntagme « blanc et noir ». Car d'ordinaire nous voyons les choses en couleurs ou en « noir et blanc ». En tout cas les photos ou les films que nous faisons sont ainsi caractérisés. Le changement de position des mots noir et blanc équivaut ici à un renversement de l'ordre habituel ou normal des mots et donc de la perception des choses. Et puisque le mot calendrier ne faisait pas seulement que mettre en place [200] et cadrer mais évoquait un mouvement, on peut dire que celui-ci constitue bien une marche arrière. Le sens figuré par le mouvement du discours est celui d'un sujet qui au lieu de progresser recule ou même plus paradoxalement progresse à reculons, c'est-à-dire perd du terrain au fur et à mesure que le temps passe. Cela correspondrait tout à fait avec l'éclairage pessimiste, pour ne pas dire désespéré, que jettent sur les choses les mots noir et blanc.

On peut alors comprendre que ce poème soit comme une roue qui tourne mais sur place. Divisée en cinq séquences marquées par le retour d'un vers-refrain : « Quelle heure est-il ; quelle heure il est » le poème revient en quelque sorte cinq fois à son point de départ puisque ce qui est répété, c'est le premier vers du poème. Les cinq strophes ou séquences deviennent de la sorte les développements d'une même interrogation sans cesse reprise et demeurant toujours sans réponse.

À remarquer d'ailleurs que la question posée passant de la forme directe (quelle heure est-il) à la forme indirecte (quelle heure il est) il y a une aggravation du recul puisque le sujet énonciateur passe du dialogue au monologue et, renonçant à interroger un autre pour s'interroger lui-même, voit diminuer ses chances de trouver une réponse à sa demande.

Et de fait la séquence finale où le mot « jour » remplace « heure », marquant en somme l'accélération du tournoiement, se termine par une adjuration désespérée. L'interlocuteur anonyme et collectif auquel s'adresse le sujet n'est révélé in extremis, à la toute fin du texte, que pour recevoir la supplication de ce sujet qui s'identifie aux victimes de ces possédants :

« Souvenez-vous de vos victimes allongés près des victimaires ».

[201]

Cette image ultime sur laquelle se termine le poème, par le mot « victimaires », prêtres qui frappaient les victimes offerts aux dieux en sacrifice, vient jeter un éclairage, une coloration religieuse, sur le destin de cet antillais dont le poète nous dit qu'il est son frère, son double :

« Ah bêtes, qui regardez pâlir votre image

………

Êtes-vous bien semblables à moi à mon frère l'antillais.

Ce qui soit dit en passant pourrait permettre d'étendre à Davertige et à d'autres écrivains de la même période du groupe Haïti littéraire l'interprétation de caractère théologique que Claude Souffrant fait de l'œuvre de Phelps. Un chercheur et professeur de l'Université de Porto-Rico, Pedro A. Sandin-Fremaint, vient justement de présenter sa thèse de doctorat où l'œuvre de Marie Chauvet est considérée comme représentation du réel politique et social d'Haïti que transforme une vision religieuse.

Mais revenons au texte de Davertige. Nous savons que cet antillais dont il nous parle est paradoxalement un homme millénaire puisque son ascendance le fait remonter jusqu'aux constructeurs des pyramides, à l'Égypte et à l'Afrique donc. Nous voilà, de par ce texte qui s'enroule plus qu'il ne se déroule, car l'histoire qu'il nous conte est une répétition qui va en s'aggravant, en train d'assister à un véritable film d'horreur. Que dirait-on en effet si l'on voyait sur l'écran le héros d'un film, angoissé de se voir toujours en train de s'enfoncer dans le passé plutôt que d'avancer vers l'avenir, s'interroger constamment sur l'heure qu'il est et finir par s'effondrer pour supplier à genoux de redoutables prêtres-bourreaux qui s'apprêtent à l'immoler [[100]](#footnote-100) ?

[202]

La composition filmique du poème nous est donnée par le découpage selon les catégories de l'espace et du temps. Ici les Antilles, là-bas : l'Égypte ; aujourd'hui : le temple, hier : les tombeaux. Ces images réversibles et dialectiquement liées s'ordonnent en un panoramique se déployant en forme de marche arrière ou de flash-back qui se termine par cette accélération que marque le passage d'heure à jour. Et cela non sans faire alterner travelling in nous projetant dans la conscience du sujet énonciateur et travelling out nous représentant le monde extérieur.

Le cadrage est donné notamment par le gros plan sur les pyramides, image permettant non seulement de lier temple et tombeaux, et c'est l'éclairage religieux et politique tout à la fois, mais encore l'Egypte et les Antilles, et cette fois c'est l'éclairage spatial et ethnique. On notera ici qu'il y a, et c'est un mode de liaison de la géographie et de l'histoire, une manière de fondu enchaîné entre images d'Afrique et d'Amérique car la pyramide où officient les prêtres sacrificateurs de victimes humaines semble plus nous renvoyer aux rites des Aztèques précolombiens qu'à ceux des pharaons. Mais c'est peut-être en cela que consiste l'éclairage personnel que Davertige jette sur une situation qu'il représente selon une image somme toute assez répandue chez les écrivains de sa génération.

Phelps, Marie Chauvet et jusqu'à René Depestre évoquent tous le même personnage que Frankétienne a dénommé Mac Abre dans *Ultravocal.* On pourrait même dire que ce personnage hante leurs œuvres. On s'explique ainsi que l'énonciateur du discours, dans le texte de Davertige, puisse conclure le poème en s'adressant aux possédants d'aujourd'hui comme à des réincarnations des victimaires d'hier. Cela fait irrésistiblement songer à Papa Doc et au personnage funèbre, silencieux et invariablement vêtu de noir, qu'il [203] s'était composé pour mieux disait-on, accréditer l'idée qu'il était la vivante incarnation de Baron-Samedi.

Le destin tragique de l'Antillais ainsi évoqué prend une allure d'autant plus terrifiante pour le lecteur familier de la situation haïtienne de 1962 qu'il lui fournit toutes les raisons d'apparenter la situation de cette époque historique aux rites sacrificatoires d'une religion exigeant le sacrifice de ses propres adeptes.

On ne peut s'empêcher, par le mot « possédants » auquel l'énonciateur adresse sa supplique, de voir tout un tableau des rapports sociaux en Haïti se dessiner sous nos yeux et en même temps par l'allusion aux pyramides, à l'Egypte et à l'Afrique de voir tout le côté pervers, néfaste, de ce culte d'auto-adoration que pouvait constituer le noirisme duvaliérien de ces années 60.

D'ailleurs les images des massacres perpétrés, des sévices endurés, des exécutions publiques au cimetière de Port-au-Prince, de toutes les exactions commises en ces années 60 avec la bénédiction de François Duvalier nous reviennent à la mémoire, si jamais nous les avions oubliées, et s'imposent à notre esprit en lisant les vers de « Caler hier en blanc et noir de l'Antillais ».

Davertige a vécu ce tourbillon des années sinistres du duvaliérisr.ie alors que plus on avançait plus on avait l'impression de s'enfoncer dans un trou sombre, irrémédiablement, sans rémission, comme en expiation d'une faute que nous commettions malgré nous.

C'est ce film d'horreur que déroule le poème considéré ici mais que tous les autres poèmes de Davertige représentent à leur façon. Et c'est ce même film d'horreur que nous voyons représenté dans *Ultravocal, Dézafi* et *Mur à crever,* dans *Amour, Colère, Folie,* dans *Moins l'infini, Mémoire en colin-maillard* [204]ou dans *Haïti, Haïti,* c'est-à-dire chez les romanciers de la génération de Davertige et chez ceux qui par la suite voudront évoquer Haïti sous le régime duvaliériste.

Il faudra un jour, à l'aide des théories de René Girard sur les figures du bouc émissaire analyser cette étrange situation de bourreau de soi-même dans laquelle François Duvalier s'est plongé et avec lui a plongé tout le peuple haïtien au cours des années 60. La figure du victimaire qu'utilise Davertige nous y invite.

Des œuvres poétiques de Davertige comme de ceux des autres poètes « d'Haïti littéraire » nous pouvons faire une lecture naïve, univoque, si elle est impressionniste, et plurivoque si elle admet la polysémie du texte littéraire. De toute façon notre lecture est subordonnée aux mots. C'est par là que nous pouvons saisir le fil explicatif de la représentation dans le désordre apparent de la réitération, dans les retours en arrière, les gros plans, les zooms et les travellings faits par certains mots sur certaines situations. C'est grâce aux mots que nous pouvons, sémantique, idéologie et esthétique liées, retrouver l'ordonnance des séquences et des plans, la focalisation qui donne le point de vue ainsi que le découpage et le montage qui assurent la logique du discours.

Le poème cependant n'est pas uniquement un objet et il ne fournit pas seulement matière à une lecture. Il est aussi écriture, c'est-à-dire une action qui s'exerce à divers niveaux. De l'auteur sur lui-même, c'est la valeur cathartique ; et de l'auteur, par nous lecteurs, sur le monde. Car le texte littéraire, on l'a souligné, exige déjà dans la lecture notre coopération pour prendre vie.

Nous nous en rendons bien compte dans « Calendrier en blanc et noir de l'antillais ». Cette interrogation inlassable qui structure le poème qui [205] s'achève en supplication, en adjuration et avertissement prend une nette valeur conative. Il y a là une injonction moins en direction de l'interlocuteur désigné (les possédants et victimaires) dont l'action néfaste est dénoncée, que de nous lecteurs, adeptes potentiels de cette religion d'autant plus cruelle que nous y célébrons le culte de nous-mêmes, sous l'égide de fantômes qui nous mènent inexorablement au suicide, c'est-à-dire à notre auto-immolation.

Ce film sanglant que le poète déroule sous nos yeux prend toute sa force du fait d'être un documentaire traduisant l'histoire réelle des années de terreur vécues par la communauté haïtienne au moment de la rédaction et de la publication du texte. Mais il tire aussi sa valeur d'être une représentation très personnelle par le ton, par l'éclairage, par l'interprétation qui est donnée aux choses et de la signification qu'elles acquièrent finalement.

L'art de Davertige se caractérise autant par la force des images que par l'irrépressible tristesse, la désespérance absolue du chant. Ses poèmes, à côté des récits de Marie Chauvet, seront les témoignages les plus poignants de la douleur de vivre à un certain moment de notre histoire collective. Et cette douleur, elle n'est pas seulement historique et existentielle. Elle est aussi métaphysique, congénitale au fait pour nous humains d'être tels que nous sommes. De cela Davertige exprime toute la violence et toute la cruauté par le sombre éclat de purs diamants noirs de ses poèmes.

Par là aussi ces textes gardent, en dépit de leur référence socio-historique, un caractère d'insondable mystère qui nous fait éprouver à les lire, par delà les références d'époque, de lieux et de personnes, l'angoissante perplexité que suscite la vie elle-même. Car tout comme un film ils ne racontent ni n'expliquent [206] les choses. Ils nous les donnent à voir, à ressentir, comme magiquement, en nous plongeant au coeur chaud et palpitant d'un sujet atterré et désespéré souvent par l'horreur de vivre mais en fin de compte enthousiasmé par le rêve de cette merveille, épilogue peut-être de toute vie, qui nous métamorphoserait en nous-mêmes, en nous débarrassant de notre double, « cette ombre folle... cet autre du passé... ce voleur de nous-mêmes ».

Encore une fois il faut citer cet « Épilogue de merveille » où passe enfin, à la toute fin, comme le rêve d'un ultime achèvement, le chant de la splendeur de vivre :

Mon épilogue a pris la rue Les trottoirs sont ouverts à tous

Au tournant du passé s'agrippe une ombre folle

C'est l'autre c'est lui le voleur de moi-même

……..

M'hallucinant un soir j'ai connu l'autre du passé

…….

Nous avons rendu le cornet à l'ombre

Le maître de la nuit sur le tambour de la

métamorphose

L'aube au miroir croîtra la source

…….

La cloche muette des solitudes sonnera comme le jour

pour l'homme rendu à la terre

À ce chant d'un poète de la « Mystique d'ici-bas et d'au-delà » qui chantait « À la recherche de ma croyance », « Pour la construction d'un Christ de charbon » et « Pour reconstruire le temple-raison » que pouvons-nous répondre sinon : « Ainsi soit-il ! ».

[207]

**La découverte de l’Amérique  
par les Américains.**

DÉCOUVERTES

[Retour à la table des matières](#tdm)

[208]

[209]

**DÉCOUVERTES**

Découvertes

[Retour à la table des matières](#tdm)

Ce livre aurait pu s'appeler *Les lettres américaines* s'il avait raconté les aventures d'un Caribéen au Nord et au Sud de l'Amérique. Mais il valait mieux, en cette veille de '92, faire un pied de nez à Colomb.

Et puis il n'y a pas plus étranger, en Amérique, que les Américains. La preuve ? Les uns se sont fait voler leur nom par d'autres qui n'ont pas hésité à s'en approprier si effrontément que les vrais, les premiers et supposés Américains doivent se rabattre sur un prête-nom d'Indiens ou au mieux d'Amérindiens.

En fait plus personne ne se reconnaît en terre américaine. Et surtout pas les premiers venus depuis que les derniers venus ont babélisé la toponymie et qu'on se voit, sans en être encore satisfait du résultat, obligé de distinguer géographiquement des Nord et des Sud-américains, ethniquement de parler d'Afro-américains et culturellement ou linguistiquement de distinguer des latino-américains des autres. Mes amis Bernabé, Chamoiseau et Confiant vous mettraient tout ce monde dans un même sac : celui de la crédité. Mais il resterait de la place et il faudrait y loger d'autres créoles : mascarins, polynésiens...

De toutes façons, on le voit, nul besoin d'aller chercher des Persans ou des Parisiens, pour venir nous regarder avec des yeux d'étrangers. Nous avons amplement de quoi nous distancier à nos propres yeux.

Et puis quand cela ne suffit pas que nous soyons ailleurs ici même, nous nous créons des diasporas, des [210] exils et des émigrations. Nous nous pourchassons et expulsons, quand nous n'allons pas jusqu'au massacre et nous fuyons l'enfer ou cherchons le paradis ici-même.

En vérité l'Amérique a besoin d'être découverte par les Américains eux-mêmes afin de se reconnaître sinon de se connaître tout simplement.

Le modèle haïtien

L'Afrique a été, à partir de la fin du XIXe siècle, le support de la quête d'un modèle par les Haïtiens. Il faut constater qu'il s'agit d'un modèle bien littéraire sur lequel on se rabattait faute de pouvoir faire accepter les modèles précédents qu'Haïti avait proposés et qui, eux, n'étaient pas littéraires.

La liaison que j'établirais entre la triade de héros que sont Toussaint Louverture, Jean-Jacques Dessalines et Henri Christophe, c'est celui des modèles dont ils ont été, chacun à son tour, le concepteur et dont ils ont fait au monde la proposition avec le succès qu'on connaît, pour parler par euphémisme et paradoxe.

En effet si on doit considérer le destin de Toussaint Louverture, à la lumière de nos idées contemporaines et tout particulièrement dans la perspective de l'hommage qui lui a été rendu, au terme du troisième sommet francophone de Dakar, on peut dire qu'il a été le premier à proposer à la France l'établissement d'un Commonwealth de nations de langue française. L'idée était sans doute trop avant-gardiste pour que Bonaparte l'acceptât. Il n'est pas sûr d'ailleurs que les Britanniques eux-mêmes n'auraient pas trouvé « chocking » ce mode de relations internationales. Le mot même leur était à l'époque encore inconnu. De sorte que l'on peut supposer qu'à la vue du spectacle de Dakar, couronnant le sommet francophone et rendant hommage au général haïtien, deux hommes ont dû se retourner dans leurs [211] tombes. En sens inverse, est-il besoin de le préciser ? Toussaint, pour se rengorger d'être enfin compris, même après deux siècles et Bonaparte, pour traduire son dépit de recevoir un camouflet. C'était bien la peine de faire assassiner Toussaint au Fort de Joux si c'était pour se faire ainsi désavouer deux cents ans plus tard ! Bonaparte a dû changer de position pour ne plus continuer à regarder vers Dakar. Il aurait dû d'ailleurs s'attendre à cette rebuffade. Car à l'époque même, sa machination contre Louverture et les Noirs de Saint-Domingue n’avaient guère donné les résultats escomptés. Tout au contraire ! À peine le modèle louverturien avait-il été rejeté que Jean-Jacques Dessalines surgissait pour en proposer un autre.

Et cette fois, le modèle n'était ni civil ni politique comme le précédent mais militaire. « Castriste et guévariste » même avant l'heure. De quoi ébranler le vainqueur d'Austerlitz qui sera d'ailleurs tout simplement, débouté, à Vertières où ses ambitions connurent la défaite que l'on sait. Sur le plan militaire précisément où il entendait régler les problèmes dont il se refusait à envisager les solutions politiques. Mais la politique n'est pas seulement le corps individuel d'un bras armé. Elle est corps individuel, social, collectif... En somme elle a son versant intérieur et aussi extérieur, national et international. Et la guerre, comme bras armé, doit jouer son rôle sur tous les plans. Ce fut donc par la guerre, civile, cette fois et non plus par celle de la libération nationale qu'entre Dessalines et ses compagnons d'armes se régla le problème politique interne d'Haïti qui ne pouvait être qu'un corollaire du problème politique extérieur.

Faute d'un accord politique au niveau international, pas de victoire militaire complète. Victorieux au dehors, Dessalines fut défait au dedans. Tout comme Henri Christophe le sera après lui. Surtout que le [212] monarque bâtisseur de la Citadelle Laferierre prétendait apporter des solutions purement administratives, techniques en somme, au problème politique difficile à l'intérieur, insoluble à l'extérieur.

Aimé Césaire a bien raison ! Henri Christophe, avant l'heure et dans des conditions autrement plus propices, par certains aspects, a voulu proposer un modèle de développement pour Haïti. L'aide ou l'assistance technique, on ne la lui imposait pas. Il la choisissait. Malgré cela, on le sait, la guerre civile eut raison de ses efforts.

C'est donc dire qu'en trois étapes symbolisées par trois figures-clés, Haïti a successivement proposé et essayé trois modèles d'action collective.

Que la longue paix intérieure de Boyer, plus de vingt-cinq ans de pouvoir stable, ait coïncidé, soit dû plutôt penserais-je, à la paix conclue à l'extérieur, avec la France, à la fin d'un blocus et d'une quarantaine qui isolaient Haïti derrière un rideau de bayahondes, comme la Russie l'a été par un rideau de fer ou la Chine par un rideau de bambou, prouve deux choses. D'abord que le modèle haïtien, fondamentalement politique avec Toussaint Louverture, puis militaire avant tout avec Dessalines et enfin administrative et technologique surtout avec Christophe, était rejeté dans la mesure même ou il gardait de manière avouée quelque chose de politique qui était incompatible avec un ordre international fait par et pour les puissances qui d'hier à aujourd'hui n'ont jamais cessé d'être dominantes. Mais cela prouve surtout que ce modèle a été remplacé en fait par un anti-modèle, celui du néo­colonialisme et de l'impérialisme de qui vous savez, dont l'astuce a été de cacher son propre caractère politique pour paraître s'accommoder du projet d'indépendance politique d'Haïti. Ainsi il n'y a pas eu, [213] comme le souhaitaient les Haïtiens, de Révolution en 1804 mais une Substitution en 1821 et en 1825. Là où Toussaint puis Dessalines et Christophe ont cru remplacer l'ordre saint-dominguois par un ordre haïtien, il y a eu la doctrine de Monroe et l'ordonnance de Charles X. L'acte rédigé par Boisrond-Tonnerre a disparu. Certains pensent qu'il se trouve à la Bibliothèque du Congrès. Qu'à cela ne tienne ! Nous avons de toute façon les actes du président étatsunien et du monarque français.

Les Haïtiens ont eu beau accomplir des prouesses de toutes sortes : politiques avec Toussaint, militaires avec Dessalines et administrativo-technologiques avec Christophe, ils ne sont pas parvenus à imposer le modèle qui aurait permis à leur société de s'épanouir sur le triple plan de l'indépendance du système de justice sociale, de défense nationale et d'administration publique dont ils rêvaient. Au contraire s'est imposé à eux un autre modèle, celui que Pétion déjà ne rejetait pas en acceptant de discuter avec les émissaires de la France et que Boyer, successeur à tous les titres de Pétion, acceptera de consacrer dans les faits par l'entente de 1825.

La voie de la réalisation d'un modèle pratique étant fermée, il ne restait que le champ symbolique et notamment celui de la littérature où expérimenter des modèles compensatoires.

Le débat entre indigénisme et universalisme qui est en fait la question de savoir jusqu'à quel point il faut mettre de l'haïtien dans son français ou au contraire dans quelle proportion il faut déshaïtianiser son français, car c'est à cela qu'on peut ramener le conflit entre les écoles esthétiques, se situe sous l'éclairage de la recherche coincée d'un modèle.

[214]

La voie étant fermée pour une expérimentation tout azimuth, libre, autonome et surtout pleinement consciente du relais entre les idéologies nationales et internationales, l'on a en somme jusqu'à *Gouverneurs de la rosée* c'est-à-dire de Coriolan Ardouin (1825) à Jacques Roumain (1844) joué avec une alternative simple qui plaçait le discours national sous la tutelle d'un discours international préénoncé.

Le grand argument des adversaires de la langue haïtienne qui estiment que celle-ci isolerait les Haïtiens traduit grosso modo l'attitude des hommes politiques qui ont toujours préféré s'isoler de la masse du peuple plutôt que des élites dominantes étrangères.

La possibilité de formuler, de proposer, d'expérimenter et de juger de la validité d'un modèle haïtien de société, de culture et de civilisation, donc de littérature et d'esthétique, commence avec la possibilité de se représenter un modèle d'histoire propre.

Or pour cela faut-il le faire dans les termes (mots, concepts et significations) propres, c'est-à-dire de la langue dans laquelle ordinairement, quotidiennement et collectivement nous nous contons, à notre satisfaction habituelle, des histoires. Maintenant que cela commence à se faire, le défi se pose de passer d'un modèle compensatoire à un modèle pratique. Autrement dit de revenir de la littérature à la politique après avoir dû retraiter sur des positions littéraires faute de pouvoir tenir sur le front politique.

Car s'il est une leçon littéraire à retenir de l'expérience duvaliériste, c'est que les mythes littéraires peuvent devenir des ballons politiques qui nous bouchent toute vue sur le ciel et ne nous écrasent que davantage au sol. François Duvalier qui avait commencé comme le critique littéraire des *Tendances d'une génération* puis était devenu le poète des [215] « sanglots d'un exilé » et qui s'est finalement mué en l'essayiste des *œuvres essentielles* illustre bien cette perversion de l'indigénisme en noirisme. Mais l'indigénisme n'était-il pas déjà une esthétique coincée ?

Quand on est coincé on ne peut avancer qu'en reculant ou en s'enfonçant sous terre. À moins de tout faire sauter. Mais pour cela il faut de la lucidité et du courage.

L'image de Cuba

La Dominicanie est trop proche physiquement de nous et certains diraient trop semblable à nous. Ne s'efforce-t-elle pas de se distancier (ô euphémisme) constamment de nous ? Elle ne peut donc jouer le rôle que joue Cuba dans notre littérature. Comme à la France il faut la distance de la Manche pour ajouter à la séduction de l'Angleterre, le canal du vent qui sépare la pointe du Môle St-Nicolas de la presqu'île de Santiago constitue la barrière et le lien qui font de Cuba l'autre pôle du cœur des Haïtiens.

Et cela remonte à l'époque d'avant l'indépendance d'Haïti, comme Alejo Carpentier l'a montré par le personnage de Ti Noël, dans *Le royaume de ce monde.*

Au XIXe siècle, les Haïtiens ont suivi avec une sympathie fraternelle la lutte des Cubains pour leur indépendance. Marti est venu au Cap-Haïtien et Fernand Hibbert dans un de ses romans, *Romulus,* mentionne la présence de volontaires cubains parmi les combattants de Miragoane. Dans un autre roman il nous conte les manœuvres érotico-financières, couronnées de succès d'ailleurs, d'un aventurier cubain dans le milieu des bourgeois port-au-princiens du début de ce siècle.

C'est sans doute l'immigration haïtienne vers les plantations de sucre de Santiago, au milieu des années [216] vingt, qui devait donner avec *Viejo* de Maurice Casséus et surtout [*Gouverneurs de la rosée*](http://classiques.uqac.ca/classiques/roumain_jacques/gouverneurs_de_la_rosee/gouverneurs_de_la_rosee.html)la représentation définitive de Cuba comme pôle de l'imaginaire et même du rêve haïtien. L'ailleurs en même temps ici où l'on peut aller pour mieux se retrouver. Car c'est cela au fond la trajectoire de Manuel. Il sort de Fonds-Rouge et se rend à Cuba pour revenir à Fonds-Rouge mais métamorphosé, transformé en cet autre lui-même qu'il portait en lui sans le savoir. Cet autre, meilleur, plus grand et plus fort parce que lucide, courageux et généreux. Et c'est à Cuba que Manuel apprend à devenir ainsi ce double supérieur de lui-même.

Ne retenons que la médiation géographique et non pas tant l'aspect idéologique de prise de conscience : le passage au socialisme. Parce que ce socialisme qu'il apprend à connaître à Cuba, Manuel, de retour en Haïti, se verra obligé de l'adapter au combite traditionnel.

Cuba n'est point tant l'école où l'on apprend les recettes du salut que cet Orient où l'on va pour renaître. Et à cet égard la géographie est trompeuse si on ne l'associe pas à la terminologie. Car c'est cette dernière qui fait de Santiago et de la province d'Orienté, pourtant à l'Ouest d'Haïti, le pôle magnétique de la renaissance du héros de Roumain.

Si l'on compare [*Compère général soleil*](http://classiques.uqac.ca/classiques/Alexis_Jacques_Stephen/Compere_General_Soleil/Compere_General_Soleil.html)à [*Gouverneurs de la rosée*](http://classiques.uqac.ca/classiques/roumain_jacques/gouverneurs_de_la_rosee/gouverneurs_de_la_rosee.html)*,* on y retrouvera finalement le même parcours initiatique. D'un point de vue thématique, la vérité du roman d'Alexis serait même plus référentiellement symbolique. Pourtant le symbolisme du récit de Roumain est plus suggestif. En tant qu'Oriente, lieu du soleil naissant, Cuba est un Eden. En soi. Mais situé à l'Ouest d'Haïti et site de la plantation où l'on peine, Cuba est une « frontière ». « Go west, young man ! » Eden et frontière ? Cuba est symbolique, c'est-à-dire doublement et [217] paradoxalement significative. La Dominicanie qui est à l'Est d'Haïti mais où Hilarion, le héros d'Alexis, meurt est d'une signification trop univoque. L'histoire récente condamne trop l'imaginaire, après les massacres de Trujillo et l'esclavage des Haïtiens dans les bateys, à n'y voir qu'un endroit de mort sans renaissance possible. Trop proche de nous la Dominicanie obscurcit l'imaginaire. À la fois proche et lointaine, Occident et Orient, pays socialiste pour une Haïti macoutique, Cuba est le site de la vie réelle telle qu'elle est rêvée, le lieu où il est possible à l'imaginaire haïtien de rêver à refaire la vie, de rêver d'une vie réelle nouvelle.

Et c'est ce que Jacques Stephen Alexis se proposait de représenter dans la suite de *L'espace d'un cillement.* Il n'a pas eu le temps de mettre ce projet à exécution. Mais on peut reconnaître là encore un aspect de l'imagination invinciblement historienne et technique d'Alexis à la différence de la sensibilité plus mythique et nostalgique de Roumain. Irrésistiblement fixé les yeux sur l'avenir, Alexis échafaude ses rêves avec les moyens les plus sophistiqués de la science ou de l'histoire. Roumain davantage tourné vers un âge d'or passé, songeons à la description du bon vieux temps de Fonds-Rouge, voit avec les yeux du cœur et parle selon les souvenirs de la mémoire.

Et tout laisse croire que fondamentalement pour les peuples cubain et haïtien la pratique des plantations d'autrefois et du travail en commun d'hier constitue l'expérience d'un compagnonnage et non d'une rivalité comme en Dominicanie. Les récits de Cubains se remémorant les souvenirs de la présence de braceros haïtiens à côté d'autres travailleurs des autres îles ou l'image que se font les Haïtiens de leurs compagnons demeurés en Oriente le confirment.

[218]

Cuba et Haïti, de plus, au départ, n'ont pas été opposés par des projets colonialistes ou impérialistes mais bien plutôt toujours reliés par un pont de solidarité.

Les Cubains cultivent précieusement la tradition musicale de la « tumba francesa » qui serait mieux nommée si l'on parlait de « tumba haïtiana ». Mais qui dira le prix de la musique cubaine pour les Haïtiens ? Dans le manifeste sur le réalisme merveilleux des Haïtiens, Jacques Stéphen Alexis invitait les nationalistes sourcilleux à ne pas trop s'énerver d'une prépondérance momentanée de la musique cubaine en Haïti. Il s'agissait, leur rappelait-il, de courants d'échanges permanents entre des arts frères, jumeaux même dirais-je, où la propriété est vraiment collective sur les rythmes puisque tout autant que la création, l'interprétation et bien sûr la réception de nos musiques sont affaires d'un public où les nationalités sont confondues.

C'est que la culture en général et la civilisation, ce mode de jouissance intellectuelle autant que physique des créations matérielles, nous sont communes, dans la Caraïbe.

Il s'y ajoute sans doute chez l'Haïtien un brin d'admiration, d'émerveillement et de nostalgie pour cette civilisation du Cubain, pour sa philosophie par rapport à la culture commune. À l'intérieur de ce que nous partageons, nous trouvons à l'admirer pour sa façon propre de vivre la même vie que nous.

C'est ce que Manuel a appris à Cuba. C'est ce que Jacques Stéphen Alexis représente chez le personnage de El Caucho. Ce nom renvoie à la souplesse du caoutchouc dont la démarche élastique du héros de *L'espace d'un cillement* donne une image. Mais ce nom [219] El Caucho ne fait-il pas songer, phonétiquement et mélodiquement à El Gaucho ?

Haïti est une terre de montagnes. Il n'y existe pas de pampas. Et encore moins de gauchos. Et les troupeaux de bétail y sont pratiquement inexistants. Pourtant les Haïtiens qui n'ignorent rien de la musique latino-américaine de la Caraïbe à l'Argentine, eux qui écoutaient Miguel Aceves Mejias et le trio Los Panchos, qui se laissaient bercer par les mélodies de Pedro Vargas et de Daniel Santos, qui partagent en somme les rêves de tous leurs voisins Caribéens et Sud-américains ne trouveraient-ils pas dans le Cubain, la plus proche image de ce héros mythique qu'incarne le Gaucho, le cowboy, l'homme de la frontière en somme ?

Les Haïtiens n'ont jamais entendu la fameuse phrase : « Go west, young man ! » Et pourtant à peu près tous ils ont entendu et même répété : « Adios, pampa mia ! » Même s'ils ne connaissent rien de la pampa ils savent tout de la traversée de la mer, de Port de Paix à Santiago, à Nassau et à Miami. Montagnards certes, parce qu'habitants d'une île dénommée d'après son relief accidenté, ils sont aussi des insulaires et par là, au fil des ans et par la force de l'histoire, des Ulysse forcés d'errer par toute la Caraïbe, de la Martinique à la Guyane, des Bahamas à la Floride, sans parler du passage en Dominicanie.

Ils savent surtout cheminer sans arrêt sur ces sentiers de montagne qui les mènent du bourg à la ville, de jour comme de nuit, affrontant les mille et un dangers, réels ou imaginaires, que leur misère sociale ou leurs croyances religieuses dressent comme autant de barrières sur leurs routes.

Sans être gauchos ou cowboys, les Haïtiens connaissent l'art du voyage et leur mythologie du cheval pour n'être pas identique à celle des hispano-américains, [220] celle des gauchos notamment, est tout aussi réelle. Le langage, les proverbes, les dictons et jusqu'à la crise de possession vodouesque sont traversés par un discours sur les rapports de l'homme et du cheval. Et finalement si personne n'a écrit de *Platero y yo,* tout le monde, en Haïti, peut sans aucune difficulté goûter cette fable.

Pour un peuple pédestre mais qui par cela même est sensible comme pas un à la métaphore équestre, l'image de gaucho/caucho, c'est-à-dire de ce cavalier-marcheur que développait Alexis est sans doute la plus expressive qui soit pour illustrer un original et étonnant rapport à une imagerie qu'on s'accorderait à reconnaître comme bien hispano-américaine.

Cuba n'est certainement pas tellement plus un pays de pampa qu'Haïti. Mais puisque nous parlons en terme de mythologie, de rêve et de symbolisme, il est certainement la porte d'entrée et la voie d'accès à un Eden, sorte de pampa boisée, de plaine remplie d'arbres feuillus (ne craignons pas les paradoxes, nous sommes en train de rêver) où galopent en liberté des chevaux, ou plutôt des équidés africains : des zèbres.

Mais ce rêve surréaliste n'est-ce pas celui que le plus réalistement, le plus figurativement du monde, si l'on préfère, nous représentent les peintres populaires haïtiens ? Fernand Pierre, entre autres ?

L'image de Cuba n'est pas uniquement dans une représentation topographique, dans des références thématiques, linguistiques, historiques ou politiques. Elle se trouve dans cette culture commune, dans cette philosophie distincte pour chacun, quoique collective, que les peuples de la Caraïbe partagent et où, pour Haïti, Cuba occupe une place privilégiée.

[221]

Rose Normil ou l'anti-Emma Bovary

Eça de Queiroz est-il, comme l'affirme Silviano Santiago, l'auteur de *Madame Bovary* ou Jacques Godbout, comme nous le dit Eunice Galery a-t-il récrit *Madame Bovary* au Québec ?

Les romanciers latino-américains, à mon avis, ne refont pas *Madame Bovary* avec quelques différences, comme le voulait Borges pour le *Quichotte* de Pierre Ménard. Ils nous racontent une tout autre histoire dont l'héroïne, pour commencer est tout le contraire du personnage de Flaubert. Ainsi Rose Normil, la protagoniste de *Colère* de Marie Chauvet, peut être considérée comme l'anti-Emma Bovary. Sans doute parce que nous savons que Rose Normil n'est pas Marie Chauvet mais surtout parce que nous n'ignorons pas que nous tous, auteur et lecteurs confondus, si nous n'y prenons pas garde nous risquons bien d'être Rose Normil.

Il ne s'agit plus ici d'illusion mais de menace. Et c'est du sens différent que prend la réalité qu'il s'agit.

De la réalité au rêve

Emma Bovary passe de son mari, Charles, à son amant Rodolphe, et elle tombe du rêve dans la plate réalité. Son parcours est celui d'une désillusion qui la fait dégringoler du ciel pour atterrir sur le bien dénommé plancher des vaches.

Tout autre est le parcours de Rose Normil qui s'efforce d'accéder au rêve pour sortir, ne serait-ce que quelques instants, de la cruelle réalité. Elle tente avant d'être violée, de connaître quelques instants d'amour auprès du docteur Valois. Et c'est une démarche qu'elle entreprend sans véritable illusion mais comme pour se [222] gratifier elle-même de quelques moments conformes à ses désirs et non imposés par l'impitoyable règle des choses.

Ce faisant elle dessine une trajectoire de sa vie qui est bien différente de celle de l'héroïne de Flaubert.

Elle n'a point été lancée contre son gré dans l'aventure qu'elle vit. Elle l'a lucidement acceptée. Avec toutes ses conséquences. Mais aussi pour un objectif bien précis. Et dès lors son histoire n'est pas celle d'un avortement mais d'un accouchement.

De l'accouchement d'un rêve

Rose Normil met au monde son frère et son père aussi ! Dans le cas du premier cela nous est suggéré par une situation d'un symbolisme presque physique puisqu'elle lui assure le moyen d'avoir l'argent qui lui permettra de quitter le pays, d'aller étudier à l'extérieur et ainsi de revivre ou plutôt de vivre enfin. De la vie de l'esprit. Celle dont il manquait le plus.

Cette mise au monde, sorte d'expulsion du ventre maternel du pays marâtre, délivrance qui est payée de souffrances sans nom par Rose fait d'elle une mère symbolique. Nous sommes à tous points de vue, en train de voir la réalité accoucher d'un rêve. Que l'on considère que par son martyre Rose met bas son rêve, lui permet de s'incarner dans le réel ou que par l'accession à un certain pouvoir que donne l'argent notamment il s'agisse d'une ascension menant de la réalité au rêve, il n'importe. Il s'agit dans les deux hypothèses d'un rapport à la verticale de Rose et de ses rêves dont elle finit par s'emparer, par s'approprier.

Et peu importe même que dans le cas du personnage flaubertien comme dans celui du personnage chauvetien l'aventure finisse mal, individuellement ou égoïstement [223] parlant. Il faut mettre ce rapport du personnage avec ses rêves en relation avec le futur objectif de la micro­société dans laquelle il s'insère et surtout avec les résultats positifs pour les autres personnages qui l'entourent.

Non seulement la mort de Rose n'est pas pour les autres le signe d'une faillite personnelle mais c'est le moyen de leur résurrection. Cette mort, du point de vue même du personnage concerné, est un sacrifice consenti pour atteindre l'objectif de sauver les siens.

La réalité fait donc office, dans un cas, de test de l'aliénation, du bovarysme d'un personnage illusionné, et dans l'autre cas de la détermination et de la lucidité d'un personnage qui fait face courageusement aux exigences du monde dans lequel il vit.

Du bovarysme collectif au réalisme merveilleux

L'histoire de Rose fait figure de parabole, d'un sens différent, et non pas simplement contraire à celle d'Emma.

Rose est l'héroïne débovarysée, débarrassée de ce qu'on a appelé le Bovarysme collectif en ce sens qu'elle ne prend pas la réalité d'ici pour celle d'ailleurs, pour autre qu'elle n'est. Elle accepte de jouer le jeu d'ici, tel qu'il se joue mais non sans viser à plus que de simplement jouer selon les règles établies et pour le gain prévu.

Elle veut autre chose. Mais comme il faut l'atteindre ici, elle fait preuve de réalisme critique, c'est-à-dire qu'elle joue le jeu mais à sa façon et pour ses objectifs.

C'est cette lucidité, cette détermination, c'est-à-dire cette orientation d'une analyse des faits vers une certaine fin et par une démarche consciente qui fait de [224] Rose une anti-Emma Bovary. Elle n'est point emportée par la dérive de l'histoire sans qu'elle n'emporte avec elle quelques morceaux de ses rêves qu'elle s'arrange pour faire passer sur l'autre rive même si elle ny atteint pas elle-même. Ainsi tout ne sera pas perdu pour les autres.

[225]

**DÉCOUVERTES**

L’amour aux temps de la solitude

[Retour à la table des matières](#tdm)

Le dosou est double en réalité et donc complet. Mais en apparence, il n'est que moitié, donc solitaire. Ce changement de statuts correspond à un changement de situation et par conséquent de perspective. Dans le premier cas nous envisageons les choses d'un point de vue généalogique ou biologique, ou encore diachronique et historique. Dans le second, par contre, nous nous plaçons au point de vue conjugal et social, sur le plan de l'espace des consciences et de leur association.

Le mythe des jumeaux et les figures de dosou et de dosa se retrouvent dans la peinture de l'amour que fait le roman haïtien. Non pas dans la relation consanguine des personnages mais dans l'atmosphère, l'ambiance qui entoure ces personnages. Nous ne retrouverons pas des jumeaux d'une façon dénotative. Mais connotativement le rapport gémellaire peut se reconnaître dans nos histoires d'amour.

Cela apparaîtra plus clairement si nous comparons un roman comme *Amour* de Marie Chauvet à *L'amour aux temps du choléra* de Gabriel Garcia Marquez.

L'amoureux solitaire

Ce qui fait de Claire Clamont et de Florentino Ariza des personnages similaires, c'est qu'ils sont des amoureux solitaires. Pour les deux : le sentiment qu'ils éprouvent bute sur une hostilité générale. Il y a une contradiction qui les oppose à l'objet de leur amour et qui est autant d'ordre physique (complexion de [226] Florentine, couleur de la peau de Claire) que de caractère social (différences de statuts social et économique de Florentino et de Fermina ; préjugés socio-culturels et ethniques qui inhibent Claire par rapport à ses amoureux surtout français, et en particulier par rapport à Jean Luze).

Cet obstacle à leur amour est finalement de caractère plus social, collectif ou historique, voire politique, que de toute autre nature. En tout cas si pour Claire il y a obstacle psychologique, et de son point de vue à elle, pas forcément pour les autres, c'est par une conséquence des obstacles ou préjugés sociaux, par l'effet de ces préjugés sur sa psychologie.

Et la meilleure preuve que ces obstacles, aussi bien dans le roman de Garcia Marquez que dans celui de Marie Chauvet sont d'ordre extérieur et non intérieur, d'ordre historique et temporel, c'est que dans les deux cas les amoureux finissent par obtenir l'objet de leur désir.

Et ils y parviennent également par l'effort consenti d'abord sur eux-mêmes pour se transformer mais surtout par la transformation de leur condition sociale et économique et par la réalisation d'un acte de caractère social, économique ou politique qui les propulse en quelque sorte à la hauteur de celui ou de celle qu'ils aiment. En devenant le directeur de la compagnie de navigation fluviale, Florentino, l'ancien garçon téléphoniste, peut se donner le statut qui lui permettra d'épouser la veuve du docteur Juvénal Urbino. De même en tuant l'officier macoute, Calédu, Claire Clamont peut enfin devenir admirable aux yeux du révolutionnaire Jean Luze et passer pour autre chose qu'une vieille fille tout juste bonne à s'occuper des affaires domestiques.

[227]

Ce franchissement de la barrière qui les sépare de l'être aimé constitue essentiellement une promotion socio-économique ou idéologique pour Florentino et Claire. Car dans le fond leur sentiment n'a pas varié et chez leurs vis-à-vis, il s'est agi plus de s'imposer, de se faire reconnaître que de véritablement opérer une conquête véritable. Car leurs vis-à-vis n'avaient jamais été des opposants véritables. L'opposition venait davantage du monde extérieur, des autres ou plus exactement, dans le cas de Claire, de la façon dont elle se situait par rapport à ce monde extérieur. Position fausse ou même illusoire en ce qui concerne Claire qui faisait davantage le jeu de ses complexes d'infériorité qu'elle n'était la victime d'une hostilité objective.

Chez Garcia Marquez et chez Marie Chauvet, le personnage amoureux, tel que représenté par Florentino Ariza et Claire Clamont est un être solitaire. Être isolé plus précisément par l'ambiance, les conditions dans lesquelles doit se vivre son amour. Et le triomphe sur sa propre solitude n'est qu'une autre facette de son triomphe sur le système social tel qu'il existe et qui, sous sa forme actuelle, lui interdit d'espérer vivre ou réaliser l'amour qu'il poursuit comme un idéal.

Au fond quand Garcia Marquez parle de choléra, il aurait pu éprendre le mot du titre de son précédent chef-d’œuvre et parler de solitude. Florentino Ariza doit vivre cent ans de solitude. Et l'amour tel que nous le voyons vivre aussi bien chez Marquez que chez Chauvet est une longue patience, l'accomplissement d'un désir qui ne peut s'assouvir avant un siècle de luttes, d'espérance et d'attente.

Comme pour la paix et la justice sociales, le bonheur conjugal qui est aussi un idéal social, l'objectif à [228] atteindre à deux, exige une longue patience, cent ans d'espérance. Et donc impose une persistante solitude.

Inutile de rappeler la solitude farouche de Claire réduite à se contenter de plaisirs solitaires et ne vivant vraiment que dans la solitude de sa chambre, là où elle écrit sa vie. Florentino Ariza, écrit, lui aussi. Cette réflexion de leurs vies sur le seul miroir de la page blanche et non dans un dialogue avec un autre sujet constitue une autre preuve de la solitude des personnages qui ne peuvent s'ouvrir qu'à un interlocuteur anonyme, le lecteur.

Par ailleurs Florentino connaît d'innombrables aventures sexuelles. Mais aucune d'elles n'ébranle la conviction majeure de sa vie. Le sacrifice qu'il fait de sa dernière et jeune conquête, America Vicuna, le démontre fort bien. Ce sacrifice, à première vue surprenant, de la part de Florentino, d'une jeune femme pour une vieille, de cette conquête présente aux charmes indéniables pour un objet ancien d'adoration correspond tout à fait à la renonciation finale de Claire quand elle repousse Jean Luze après avoir assassiné Calédu.

Refus d'un monde / naissance du monde

Fermina Daza représente pour Florentino Ariza un amour de jeunesse ou plutôt l'amour de sa jeunesse. Que dans son âge plus que mur, il ait pu conquérir le cœur d'une toute jeune femme ne change en rien le fait que sa vie amoureuse n'a jamais pu vraiment se développer, de par l'interruption brutale de ses amours avec Fermina Daza.

Bien plus que la réalisation d'un rêve de jeunesse, épouser Fermina Daza représente pour Florentino Ariza l'épanouissement de son rêve fondamental. En somme sa vie trop tôt interrompue n'a jamais pu [229] vraiment commencer et en épousant Fermina Daza, à la fin de l'histoire, il ne conclut pas une histoire d'amour mais la fait vraiment commencer. Ou encore, si l'on considère que pour parvenir à ce résultat, il a dû triompher d'obstacles sociaux, on peut dire qu'en épousant Fermina, Florentino nous montre quels efforts préalables on doit consentir avant de pouvoir commencer à vivre une histoire d'amour telle qu'on la rêve initialement. Il faut transformer en bienveillance l'hostilité du monde. Le monde qu'il souhaitait mettre en place, celui de sa jeunesse, un nouveau monde en somme, ne pourra s'installer que lorsqu'il aura réussi à se défaire de l'ancien monde.

C'est dans cette perspective qu'il faut voir la fin du roman de Marquez où le couple enfin réuni semble voguer à la dérive du fleuve, sans destination précise. En réalité toutes les destinations sont possibles, comme quand on commence. Un nouveau monde commence à exister et pour tout ce qui est nouveau, il est difficile de faire des prévisions certaines.

La fin *d'Amour* est du même ordre : « J'aperçois par la fenêtre les torches qui vacillent dans le vent. Les portes des maisons sont ouvertes et la ville entière, debout ».

Une nouvelle vie commence pour Claire et sa collectivité. Une vie qui met fin surtout à la solitude de l'héroïne. Tout comme dans le cas de Florentino et de Fermina, c'est le couple mais il vaudrait mieux dire que c'est le microcosme social qui est enfin formé selon le désir ou le rêve ou l'idéal ancien jusqu'à présent retardé. La fin du récit est commencement par la fin d'une solitude et d'une attente. Cent ans de solitude, cent ans d'attente, le récit est donc un long piétinement avant le démarrage réel de l'action souhaitée par les protagonistes.

[230]

La ville debout, illuminée (par l'action de Claire ?), et les portes ouvertes, c'est la sortie de Claire de l'univers carcéral de sa chambre. Elle est désormais sortie de son ego et est allée rejoindre les siens. Elle a renoncé à ses anciens préjugés (c'est ce que laisse deviner sa renonciation à Jean Luze) tout comme elle a rejeté ses anciennes phobies (le meurtre de Calédu nous porte à le croire).

Claire s'est libérée de ses carcans et peut rejoindre la ville, les autres, la collectivité. Elle s'est mise debout, et par là peut se mettre au diapason de ses concitoyens eux aussi dressés contre l'ordre ancien des choses. Un nouveau couple sur le plan social s'est formé, préfigurant le couple d'individus dont l'harmonie est inséparable de celle du groupe dans lequel ils doivent s'insérer.

La solitude du personnage amoureux correspond à sa position dans un monde hostile. La fin de cette solitude, la réalisation de son rêve amoureux doit donc se traduire non seulement par la fin de ce monde hostile mais par la naissance d'un monde favorable à ses sentiments.

Marie Chauvet et Garcia Marquez, au fond, nous parle moins d'amour à vivre par des sujets individuels qu'univers à créer pour la vie à deux. Ce faisant ils nous parlent de la création du monde. Et nous devrions être attentifs aux efforts, aux sacrifices, aux luttes et à la persévérance des personnages amoureux. À leur patience surtout et enfin à leur foi. Car cet amour est une mystique ou alors une « Folie », comme l'annonce le titre d'un autre roman de Marie Chauvet.

Le personnage de René, le bien nommé, protagoniste de *Folie,* le troisième roman de la trilogie dont fait partie *Amour,* ne sépare pas ses sentiments amoureux de ses convictions politiques ni de ses préoccupations [231] d'écrivain. Et tout cela se combine en une étrange conviction que nous pourrions qualifier de religieuse si la romancière elle-même ne s'était dépêchée de la dénommer « folie ».

Mais ce terme est trompeur. On pourrait aussi parler de folie dans le cas de l'étrange sentiment que ressent Florentino Ariza pour Fermina Daza.

Ce qui cependant doit nous interdire de parler, au sens strict, aussi bien de politique que de religion mais d'amour et dans un sens plus extensif que celui d'un rapport de personnes de sexes différents mais dans le sens de cette création du monde, d'édification d'un univers où enfin les relations interpersonnelles seront telles que rêvées, c'est le fait que l'histoire qui nous est contée est moins celle d'un espace que d'un temps.

Ce qui surtout raconté et représenté en particulier, ce n'est pas tant un espace qu'un temps. Et non un temps objectif mais ce temps subjectif d'un personnage qui change le monde en se changeant.

*Amour* de Marie Chauvet est un récit où la narration extradiégétique est aussi autodiégétique. Cela nous place au cœur même du sujet narrant. Dans *L'amour aux temps du choléra,* en apparence, le narrateur nous conte plus objectivement une histoire qui n'est pas la sienne propre.

Il n'empêche que ces deux romans par des voies distinctes nous ramènent à la même problématique : celle du personnage qui ne pourra changer le monde qu'en se changeant. Ce qui nous fait sortir de la problématique traditionnelle du dilemme amoureux et de l'analyse psychologique. Il ne s'agit pas de montrer les états d'âme d'un personnage mais de voir la correspondance entre la modification des états d'âme, le monde intérieur, et celle du monde extérieur. Il s'agit [232] non plus de s'expliquer, comme aurait dit qui vous savez, mais de se transformer pour transformer le monde et le rendre ainsi propice à nos rêves qui, eux, n'auront pas changé.

L'amour n'est donc pas vécu comme une passion mais comme une action. Florentino Ariza et Claire Clamont ne se posent pas tant de questions sur l'état de leurs sentiments. Ils agissent pour les réaliser. Et ils agissent d'une façon qui ne laisse pas d'être assez cynique des fois ou de façon plutôt prosaïque alors que leur objectif pourrait si aisément passer pour idéal ou merveilleux.

La poésie de leurs sentiments est une poésie concrète, faite d'actions, tournée vers le changement du monde et son ajustement à leurs rêves. Certains pourraient reprocher à Florentino d'être un crypto-capitaliste ou à Claire de n'être une militante politique que par un pur hasard. Mais peut-être que nous ferions des distinctions là où et l'un et l'autre ne voient globalement qu'un monde ancien à jeter par-dessus bord et un monde nouveau à mettre sur pied. Ce sont des personnages qui sont moins animés par des idées que par un rêve et une conviction.

Pour eut donc, ce n'est pas le temps des autres qui compte mais celui de leur idéal de sujet agissant. Or un idéal précisément n'a pas de temps. Du moins n'est pas soumis à d'autre temps qu'au sien propre, à celui de sa réalisation, à notre patience. Rien d'étonnant alors que Florentino épouse dans sa vieillesse une vieille femme et pour cela délaisse une jeune et que tout ce qui l'inquiète vraiment soit de mourir avant de pouvoir épouser Fermina.

On peut en dire de même pour Claire. Peu importe qu'elle ne puisse devenir elle-même l'amante de Jean Luze si elle peut le jeter dans les bras d'Annette, sa [233] sœur cadette. Elle pourra même renoncer à lui de son plein gré, pourvu qu'elle puisse venir à bout de sa contradiction avec Felicia, sa sœur aînée, à bout de sa contradiction au fond avec elle-même, avec cette part ancienne d'elle qui fait obstacle à ses sentiments.

L'amour aux temps de la solitude est ce sentiment que vit l'amoureux que nous représentent Chauvet et Garcia Marquez, celui qui habite un pays où un nouveau monde est à découvrir. Le navigateur solitaire qu'est cet amoureux ne peut se fier qu'à sa boussole intérieure. Et son voyage est la traversée d'une nuit au bout de laquelle il rejoindra celle qu'il aime et tous ceux avec qui il pourra vivre la vie rêvée.

[234]

[235]

**DÉCOUVERTES**

Il n’est bon bec que de  
Port-au-Prince

[Retour à la table des matières](#tdm)

À un candidat au baccalauréat qui viendrait me trouver pour me demander le tuyau permettant d'apprendre par coeur l'essentiel de la littérature haïtienne et de la littérature française, je proposerais d'écouter une chanson et ensuite de lire un poème.

Haïti chérie

La chanson, contrairement à ce qu'on pourrait penser, ne sera pas l'œuvre d'Othello Bayard même si cette meringue, à vrai dire, demeurera à l'horizon de nos réflexions. Je proposerais plutôt d'écouter « Léogane » des frères Déjean. Une chanson démodée, pensera-t-on ! Qui n'a en tout cas rien de l'actualité et de l'engagement d'une composition comme « Véyé yo » des Frères Parent par exemple.

Pourtant « Léogane » propose une représentation fort significative de la réalité, comparable à bien des égards à la problématique que pose « Haïti chérie ». Il s'agit au fond d'un dithyrambe. En terme moins pédant on dirait un éloge et en langage haïtien on pourrait tout simplement parler d'un ochan, chant de louange en l'honneur de Port-au-Prince.

Dans « Léogane » comme dans « Haïti chérie », l'éloge se fait à l'aide d'un parallélisme. Interne, si l'on peut ainsi parler, dans le premier cas alors qu'il serait plutôt externe dans le second. Port-au-Prince est comparée à Léogane en effet dans la chanson des Frères Déjean tandis qu'Othello Bayard, lui, compare Haïti à des pays étrangers.

[236]

Mais il faudrait plutôt parler de parallélisme objectif et jubilatoire dans « Léogane » puisque ce qui y est comparé ne l'est pas comme dans « Haïti chérie » sur le mode de l'évocation nostalgique et sentimentale. Parallélisme enfin ironique et surtout non textualisé dans « Léogane » que soulignent les : « Men se Potoprens, mon chè ! » qui non seulement expriment l'agacement du protagoniste à répondre aux questions supposément stupides de son interlocuteur mais nous renvoient à un contexte d'énonciation, à une situation référentielle et non textuelle, puisque les arguments ne sont jamais explicités mais simplement évoqués comme une évidence.

Othello Bayard, lui, tout au contraire met sans cesse côte à côte, dans son discours, les qualités d'ici et les défauts de là-bas. Par là même il donne à son texte un pouvoir de convaincre supplémentaire par rapport au texte des Frères Déjean. Le texte de Bayard construit sa propre argumentation sans avoir à se référer au contexte, c'est-à-dire à une extratextualité : la présence de l'énonciateur du discours et de l'auditeur-lecteur qui écoutent en Haïti, ou mieux encore à Port-au-Prince.

On pourrait d'ailleurs aller plus loin et souligner l'habileté d'Othello Bayard qui ne pouvant profiter de son contexte d'énonciation a dû compenser à l'aide des mots le désavantage de devoir parler du dehors d'Haïti. En effet nous savons qu'« Haïti chérie » fut composée à Hambourg. Pourtant Bayard feint de parler comme s'il était en Haïti, du dedans en somme. Il prend cependant bien soin de ne pas tabler sur ce pseudo contexte d'énonciation pour donner à ses parallèles un caractère d'évidence. En somme, au dehors, il feint d'être au-dedans et d'adopter malgré tout une position neutre, véritablement objective donc. D'une objectivité véritablement littéraire surtout qui ne s'en remet pas au [237] contexte oral mais au texte, c'est-à-dire aux seuls rapports que conditionnent l'écriture et la lecture.

Il y a cependant dans « Léogane » un mode de traitement du parallélisme qui mérite de retenir l'attention. Un provincial arrive à la Capitale. Et ce sont de sa part les : « Sa sa ye sa ? » perplexes, éberlués, « égarés », auxquels répondent les ironiques, railleurs et un tantinet supérieurs : « Men se Potoprens, mon chè ! » de son cicérone.

Port-au-Prince vue de Léogane, c'est Haïti d'en haut vue par Haïti d'en bas. Ce premier regard est ensuite renversé et redoublé puisqu'Haïti d'en haut regarde à son tour sa consœur d'en bas la regarder. Puis il y a un nouveau renversement-redoublement si l'on considère que du dehors un auditeur-lecteur regarde ce chassé-croisé de regards. Et c'est ici que la lecture-audition prend une dimension spatio-historique. Ce regard du dehors pourrait être celui que de la diaspora on jetterait sur ce double, triple regard du dedans sur lui-même.

Nous n'irons pas jusqu'à songer à l'étagement de tous les autres regards possibles. « Quand est-ce que tu rentres ?... Que penses-tu de la situation en Haïti ?... » Toutes ces questions qu'en dehors d'Haïti un Haïtien de la diaspora se fait poser et qui placent celui qui regarde du dehors, à son tour, sous le regard d'autres regards : sympathiques, hostiles, incrédules, naïfs, condescen­dants...

Il faut prendre conscience de l'ambivalence de la situation du narrateur port-au-princien dans « Léogane ». Ironique à l'égard du Léoganais mais prêtant lui-même, en contexte de lecture, à l'ironie de sa propre situation. Au fond il y a une radicale ambiguïté dans le regard haïtien sur Haïti. Car, veut veut pas, ce ne peut être que regard sur un regard qui se sait lui-même objet d'autres regards. Nous sommes [238] en liberté très surveillée au dedans, au dehors et jusqu'en nous-mêmes. L'expérience de ces trente dernières années nous a appris que le nationalisme, l'ethnisme, comme dirait Saussure, est une drogue à consommer à doses soigneusement mesurées. Mais l'internationalisme qui inspirerait le parallélisme ou plutôt l'étagement presqu'à l'infini des regards est devenu, tout autant que certaines autres choses, une réalité incontournable de l'histoire présente.

Le « Sa sa ye sa ? » du Léoganais, à tout prendre, n'est finalement plus aussi simpliste que le narrateur port-au-princien voulait bien le faire paraître. Et la réponse de ce Port-au-princien, suffisante sans doute, dans le sens qu'il clôt le bec à son interlocuteur, en réalité est loin, bien loin, fort loin même d'être suffisante dans le sens qu'il éclairerait notre lanterne d'auditeur de la chanson. « Men se Potoprens, mon chè ! » affirme-t-il. Mais qu'est-ce que Port-au-Prince ? Qu'est-ce qu'Haïti ? Une nation pathétique opinerait Jean Métellus et nous serions déjà bien loin de l'assurance et de la complaisance du narrateur de « Léogane ». Un pays qu'il faut comprendre en tout cas dirait Laennec Hurbon qui n'y voit pas l'Ile magique comme d'aucuns l'affirment mais pas non plus l'antre du Barbare que plusieurs s'imaginent.

La vida es sueno

C'est ici que nous pourrions de l'audition d'une chanson en haïtien passer à la lecture d'un poème en français. Quand François Villon écrivait sa « Ballade des dames de Paris », il se trouvait peu ou prou dans la situation de notre Léoganais arrivant à Carrefour et apercevant les « fanm panyól » qui l'éblouissent.

Peut-être même que Villon bien loin d'être aussi naïf que notre Léoganais venu patrouiller pour la première fois de sa vie le quartier réservé de Port-au-Prince se [239] faisait consciemment du cinéma... Éloigné de force de Paris, de ses bordels et de ses mauvais lieux, en proie à la nostalgie de ce « paradis perdu », un peu comme Othello Bayard coincé dans les neiges et la froidure de Hambourg, il idéalise, sublime, compense, et confirmant ou illustrant par avance les théories de Freud, il dépense en écriture poétique l'énergie qu'il aurait plus volontiers consacrée à des activités moins intellectuelles.

L'exemple de Villon est éclairant parce qu'il nous fait bien voir, comme l'affirmera un peu plus tard Calderon, que la vida es sueno y los suenos, suenos son.

Port-au-Prince, Haïti sont des rêves comme Paris, la France ou les États-Unis... Le général de Gaulle, après la catastrophe de l'Occupation de 1940 parlera d'une certaine idée de la France. On s'étonne qu'après des siècles d'existence il ait fallu parler d'une idée plutôt que d'une réalité bien concrète, historiquement incontestable, non seulement de l'existence et de la permanence mais de la grandeur même de la France.

Il faut en revenir à Calderon : la vie, la nôtre comme individus mais encore plus celle de nos collectivités, est grandement constituée de nos rêves. La dégradation inévitable de la vie n'est pas la preuve d'une inexistence mais tout simplement le défi que doivent relever nos rêves pour se changer en réalité. La réalité est l'Histoire que précède la préhistoire de nos rêves.

Le Paris du XVe siècle que chantait Villon, ne l'oublions pas trop vite, ne connaissait ni les folies bergères ni le french cancan. On ne devait pas y déguster les vins et fromages dont nous nous délectons maintenant. Encore moins devait-on y fleurer les parfums que nous connaissons présentement ou y voir la haute-couture d'aujourd'hui. On ne pouvait surtout [240] pas encore s'enorgueillir des figures de Descartes, de Racine et d'Hugo que nous révérons tant.

Villon anticipait, diraient certains. Il rêvait, dirais-je plutôt. Comme Othello Bayard dans « Ayiti chéri ». Et encore une fois parce que comme ce dernier il était exilé et donc porté à ajouter un regard supplémentaire à celui qu'il projetait d'ordinaire sur sa réalité.

La réalité n'est pas fixe quoiqu'il en semble. Il y a bien sûr un réel naturel, relativement stable. Mais le réel est aussi historique. Ce qui lui confère une grande mobilité. La parole qui prétend reproduire le réel ne peut donc se figer. La double nature du réel et surtout son caractère historique lui donnent par conséquent un statut foncièrement ambigu.

Il est ainsi des moments, périodes ou époques où cette ambiguïté est sinon plus radicale du moins plus évidente et surtout moins facilement ignorable. Quand l'Histoire a pris son élan et semble suivre un cours irrésistible le réel peut sembler se figer. En fait il ne fait que coïncider avec les apparences. À la question : « Men sa sa ye sa ? » la réponse : « Men se Potoprens, mon chè ! » paraît évidente et aller de soi. Mais à vrai dire cette réponse n'est qu'une affirmation tautologique qui ne démontre rien et renvoie plutôt à une démonstration ou à une preuve déjà établie censément, à une vérité antérieurement fondée, supposément.

Quand l'Histoire par contre au lieu de se poursuivre, commence ou recommence ; quand les vérités sont non pas antérieures mais futures, à une question il faut répondre par d'autres questions. Une interrogation, ce sentiment d'une contradiction, au lieu de recevoir une solution, la proposition d'une synthèse en somme, renvoie à d'autres contradictions. L'ironie, signe d'une critique, d'un scepticisme ou d'un doute ne peut plus [241] être unilatérale et unidirectionnelle mais généralisée et multidirectionnelle. Car notre regard se redouble dans le regard ironique, sceptique, dubitatif de tous ceux qui nous regardent pendant que nous-mêmes nous nous regardons. Comme maintenant. À Port-au-Prince. En Haïti. En dehors d'Haïti.

Certes il y a toujours la solution provisoire de se dire que nous sommes dans une préhistoire et de faire comme Descartes qui proposait, en son temps, des règles provisoires pour penser. Règles provisoires qui n'ont toujours pas été remplacées, que je sache, par des règles définitives.

En fait on est toujours, d'une certaine façon, dans une préhistoire. Il y a toujours un rêve à matérialiser, un grand bond à faire, tant qu'on n'est pas couché raide mort. « Tout tan nou pa kouche tou long say, n'ap fikse tèt zótèy nou... » disait Claude Innocent.

Notre vie, le simple fait d'être debout, d'avancer, de danser au rythme des chansons des Frères Déjean ou d'Othello Bayard, est rêve. Un rêve que nous réalisons. La vida es sueno y los suenos, suenos son. Mais nos rêves, nous en sommes les maîtres. Nous pouvons toujours dire : « Il n'est bon bec que de Port-au-Prince », comme Villon le disait jadis de Paris. Ou encore à la question du Léoganais, sorte de Persan d'Haïti, se demandant en Haïti même : « Men sa sa ye sa ? » nous pouvons toujours répliquer péremptoirement : « Men se Potoprens, mon chè ! ». Il restera à donner à cette affirmation, à cette certitude donc, le poids concret d'une évidence autre que celle des mots.

[242]

[243]

**DÉCOUVERTES**

Dyaz, Rap, Mereng :  
créativité dans la musique  
et dans la langue haïtiennes

[Retour à la table des matières](#tdm)

Les artistes haïtiens qui utilisent la langue créole se sont engagés dans un processus de réécriture de leurs textes. À Ste-Lucie, j'en ai donné quelques exemples et montré que le changement de graphie pouvait être lié au problème du passage de la tradition à l'innovation [[101]](#footnote-101).

Aujourd'hui, par un exemple tiré de la musique, je voudrais montrer que ce processus de réécriture touche autant des formes que des contenus de la langue et suppose aussi bien une nouvelle représentation qu'une révision. Car pour qu'il y ait innovation, il faut commencer par une réévaluation de la tradition elle-même.

Le rap et tabou combo

L'exemple dont je veux me servir est celui de la pièce musicale « Boléro » (rap) jouée par le jazz Tabou Combo [[102]](#footnote-102). J'utilise à dessein le mot « jazz » dans le sens que lui donne le créole haïtien et qui est celui d'ensemble musical, d'orchestre et non pas celui de type de musique, qu'il aurait dans la langue française. Dans les années 20 et 30, en effet, le créole d'Haïti a adopté de l'anglais étatsunien le mot jazz mais il lui a donné le sens que je définissais tantôt. Et c'est à partir de ce sens consacré depuis lors qu'est apparu dans les années 60 le mot dérivé : « mini-jazz » qui désigne des formations réduites qui ont cultivé un style musical différent de celui d'une formation traditionnelle des années 40 comme le « jazz des jeunes ».

[244]

La pochette du premier disque produit par le groupe Tabou Combo nous retrace l'histoire de cette formation musicale. Son succès auprès du public a commencé après que le groupe eut remporté le 31 décembre 1968 le premier prix du concours des mini-jazz de Radio-Haïti.

Et d'ajouter le présentateur ou préfacier : « *Sur ce disque, cher public friand et connaisseur de bonne musique, nous vous invitons à goûter le fruit de deux années d'effort, de persévérance et de recherches continues* [[103]](#footnote-103)*»*.

Si l'on juge par la renommée actuelle du groupe et par le travail de réécriture auquel il n'a cessé de se livrer, on peut estimer que ce souci de recherche ne s'est pas démenti.

En effet « Boléro », la pièce figurant sur un disque de 1983, avait déjà été enregistrée en 1981 sous le titre de « Boléro joue li jou [[104]](#footnote-104) ». Mais de 81 à 83 il y a eu changement. De « Boléro joue li jou », titre de 1981, on est passé en 83 à « Boléro » suivi du mot rap, entre parenthèses. Entre ces deux versions du même morceau, il y a un processus d'acculturation. Nous allons essayer de l'examiner pour comprendre ce que peut représenter le passage de : « Boléro joue li jou » à « Boléro Rap ».

Et d'abord qu'est-ce que le « rap » ? Robert Elms en donne une définition lyrique :

« *Les graffiti, le break dance et le rap : voilà les trois formes d'art que pratiquent les tribus de nos cités nouvelles...*

*Le rap, c'est la bande sonore du break dance, c'est le graffiti de nos oreilles.*

[245]

*Le rap met le feu au derrière de New York ; il fait coucou comme un polichinelle à chaque feu rouge ; il gronde dans chaque note d'une basse qu'on pince dans un taudis. C'est une échauffourée sur la Quarante-deuxième ou une réunion d'amis à Harlem. Mais ces jours-ci on l'entend partout en ville.*

*Le chanteur rap est le crieur de nos villages modernes. Il vous fera rire, hurler et pleurer. Mais avant tout il vous mettra de l'électricité au corps. C'est ça le génie du rap* [[105]](#footnote-105)*»*.

Sans doute qu'une étude de la psychologie du récepteur et plus exactement du danseur de « Boléro » (rap) serait la manière adéquate de saisir l'innovation que comporte cette pièce. On pourrait décrire les sensations et les émotions différentes suscitées par les deux versions de la pièce et puis constater leur traduction dans une nouvelle gestuelle. Mais je ne me lancerai pas dans une telle sémiotique.

Il serait aussi possible d'effectuer une analyse musicologique de l'utilisation des instruments ou des voix, des variations mélodiques, de l'harmonisation et de l'interprétation différente des mêmes thèmes musicaux. Mais je me contenterai plus simplement d'une analyse de surface des procédés de composition qui s'apparentent à des procédés narratifs.

De « Boléro joue li jou » à « Boléro rap » nous voyons en effet le titre du morceau passer de quatre à deux mots. Et déjà dans cette réduction nous avons le principe de la transformation du morceau. Car de la première à la seconde version il y a, si l'on peut dire, une dramatisation par le resserrement, la concentration et la simplification des éléments utilisés.

« Boléro joue li jou » se divise en trois parties : un prologue, le boléro lui-même et la reprise du boléro [246] après une intervention du public. Ces trois parties forment très nettement les trois temps d'un récit. Dans le premier temps, nous apprenons, par les paroles qui sont chantées, comment une jeune femme succombe aux charmes du rythme de Tabou Combo. La deuxième partie illustre en quelque sorte le savoir-faire de l'orchestre et dans la troisième il y a reconnaissance de ce savoir-faire par le public qui est invité à exprimer son opinion.

« Boléro Rap » ne garde que la partie centrale de « Boléro joue li jou ». Cette deuxième version nous jette donc *in médias res.* Il est vrai que le temps d'introduction ou de préparation est remplacé par un « battement de tambour » qui nous fait fort bien sentir, et d'entrée de jeu, que ce boléro qu'on nous invite à écouter et à danser est un boléro d'un genre nouveau. Rappelons que le boléro dans la musique afro-cubaine est un rythme plutôt langoureux, bien différent de celui du morceau que joue Tabou Combo. Ainsi, dès la première version, nous nous trouvions dans une sorte de métalangage. La première version de boléro était déjà une musique qui forçait à prendre une certaine distance par rapport à un rythme original dont elle se démarquait.

La deuxième version, « Boléro Rap » étant donc réduite à ce qui constituait la partie centrale de « Boléro joue li jou », nous constatons que le développement s'y effectue non pas sur le mode vertical et chronologique qui prévalait dans la première version mais à l'horizontale et comme de manière spatiale. Autrement dit, on passe de la narration d'un récit sur Tabou Combo à l'énonciation d'un discours de Tabou Combo puisque le préambule et l'épilogue de la première version sont éliminés. Les procédés changent donc. Contraste et juxtaposition, contrepoint et contrechant, les procédés dans « Boléro » (rap) visent [247] moins à transformer en rap un boléro qui de toute façon n'en était pas un qu'à établir des équivalences entre deux rythmes voisins, à provoquer une sorte de dérive d'un rythme à l'autre. Sur le mode de la syncope et du swing, procédés musicaux utilisés aussi bien par les Noirs étatsuniens que par les Haïtiens, Boléro (rap) vise à faire glisser le récepteur d'Haïti jusqu'aux États-Unis, de la meringue vers le jazz, du dedans vers le dehors.

Du point de vue des langues en contact : le créole haïtien et l'anglais et des ressources phoniques sur lesquelles elles jouent, pour la communication quotidienne ou artistique, la tâche était aisée.

La langue créole d'Haïti est aussi friande d'onomatopées, d'ellipses, de jeux de sens sur les redoublements ou les contrastes de sons que le black english étatsunien. Ainsi la correspondance ou l'équivalence qui est établie par l'intermédiaire du contraste des mots boléro et rap l'est finalement entre rythme haïtien et rythmes étrangers mais frères : des Etats-Unis, de la Caraïbe, du monde... Cela est évoqué dans les « paroles » chantées en créole qui énumèrent les conquêtes successives de Tabou Combo. Et même une brève phrase « *Se frekante men pa kólè »* est à la fois une réminiscence musicale d'un morceau martiniquais et sémantiquement une évocation du type de relations intertextuelles que veut établir « Boléro (rap) » par analogie avec le rapport que le morceau établit entre le danseur et la danseuse.

Réécriture - intertextualité

La réécriture de « Boléro joue li jou » par Tabou Combo doit être envisagée dans une large perspective qui comprend cette même opération de réécriture des textes littéraires en langue créole dont j'ai parlé dans « Tradition et innovation dans la littérature en [248] haïtien ». Je soulignais alors que le développement d'une linguistique du créole avait eu pour effet de porter les écrivains à ajuster de mieux en mieux la graphie à la phonie des mots. Cette opération peut s'apparenter à un effort pour mieux accorder la musicalité du créole à sa représentation visuelle. Car sans parler des aspects logiques de la chose on peut considérer que le résultat de ce mouvement du point de vue de l'esthétique est de faire émerger un son créole, de lui rendre justice, c'est-à-dire de permettre à sa beauté et à son efficacité d'être reconnues et utilisées. De lui permettre ainsi de s'épanouir. En d'autres termes de faire en sorte que naisse, croisse et vive un son, une phonie, une musicalité de la langue créole.

Or précisément l'une des voies de cet épanouissement passe par l'établissement d'une intertextualité propre aux langues créoles. Rappelons ce que Moreau de St-Méry disait de la langue des nègres de Saint-Domingue :

« *Chez les nègres, comme chez tous les peuples non-civilisés, les gestes sont très multipliés et ils forment une partie intrinsèque du langage. Ils aiment surtout à exprimer les sons imitatifs. Parlent-ils d'un coup de canon ? Ils ajoutent boume ; un coup de fusil, poum ; un soufflet, pimme ; des coups de fouet, vlap vlap. Est-on tombé légèrement ? C’est bap ; fort, c'est boum ; en dégringolant, blou coutoum ; et toutes les fois qu'on veut rendre un son augmentatif, on le répète loin, loin, loin qui exprime une grande distance*[[106]](#footnote-106) *»*.

Or rien de cette passion pour les onomatopées, les jeux sur les sons et le rythme n'a changé chez les descendants des esclaves, aux États-Unis et en Haïti. Et c'est même ce qui a donné le rap. Ce qui a plutôt changé aujourd'hui, c'est le changement de perspective et même d'esthétique qui fait passer de la dépréciation à [249] l'appréciation de cette virtuosité phonique et rythmique. L'habitant de Saint-Domingue, vraisemblablement un Blanc, ancien propriétaire d'esclaves, auteur des « *Idylles et chansons, ou essais de poésie en langue créole »*, publiées en 1811, à Philadelphie, serait étonné aujourd'hui non seulement de constater la vogue que connaît le rap par exemple mais surtout de mesurer la différence de point de vue qui sépare les critiques actuelles sur la production verbale des fils d'anciens esclaves de ses propres positions.

« *La langue créole,* affirmait-il, *est cependant peu propre à la poésie. Les transpositions qu'elle a adoptées y ramènent fréquemment un choc de voyelles que le poète ne pourrait éviter*[[107]](#footnote-107) *»*.

Or ce sont précisément ces chocs, ces explosions de voyelles et de sons, cette habitude de casser, briser (break) le rythme et la mélodie qui font parler de « genius of rap », de graffiti pour les oreilles, et de bandes sonores pour la gestuelle du break dance.

Cet habitant de Saint-Domingue s'étonnerait surtout de voir quel parti les fils des esclaves d'hier ont su tirer précisément de ce qui lui semblait un handicap de leur parler.

Les temps changent donc, et avec eux les œuvres. Il est par conséquent nécessaire de constater « ce qui demeure », à travers ces transformations. Si nous comparait, des poèmes écrits en langue haïtienne, pendant deux siècles, c'est-à-dire de « Lizèt Kite la plenn » (1774) à « Mariana » (1976), nous pouvons voir qu'il s'effectue une opération qui vise à assurer un renouvellement et à maintenir en même temps une fidélité.

Sur le plan de la thématique, je l'ai déjà montré [[108]](#footnote-108), nous assistons à travers les images successives de la [250] femme (Lizèt, Choukoun, Lola, Mariana) que nous proposent les poètes, à la synthèse de deux problématiques : celle de la relation amoureuse et celle des conflits de classes et de races, au double problème de vouloir faire l'amour et de devoir faire la guerre. Et par l'intermédiaire de cette synthèse, nous voyons se transformer et l'objet représenté (l'amour et la guerre) et le sujet écrivant, le lecteur aussi du même coup. Ce qui témoigne d'une adaptation aux temps nouveaux, à un renouvellement donc.

Mais en même temps, sur le plan de la forme et de la langue nous assistons au maintien d'une fidélité, par la progressive reconnaissance d'une tradition et par l'établissement d'un tissu intertextuel qui est tout à la fois patrimoine esthétique et espace de confraternité.

En empruntant au rap des noirs étatsuniens, comme le fait Tabou Combo, en s'inspirant du samba brésilien comme le fait Gérald Merceron, en puisant dans le trésor musical de toute la Caraïbe, anglophone, hispanophone ou créolophone, comme les jazz et mini­jazz haïtiens n'ont cessé depuis toujours de le faire, les artistes haïtiens n'ont fait qu'exercer un droit de tirage dans une FMI ou une Banque Mondiale qui leur serait vraiment propre dans le domaine culturel.

Mais pour savoir tirer parti pleinement de ce trésor commun, faut-il encore savoir quelle richesse collective nous partageons. Et pour cela, il s'impose de remonter à la source même des mots dont nous nous servons quotidiennement et de revenir au point de départ de ce qui fonde notre art de vivre. C'est ce que fait Jean Fouchard dans son livre *La meringue, danse nationale d'Haïti.* Au terme d'une longue enquête menée en vue de découvrir le sens du mot meringue, voilà la conclusion à laquelle il arrive :

[251]

« Alors, d'où vient le mot meringue en désignation de notre langue nationale ? En définitive, il faut rechercher ses origines ailleurs que dans l'acception française de meringue-pâtisserie...

Il nous est offert l'indication que le mot meringue a pu être introduit à Saint-Domingue vers la fin de la colonisation, et de manière certaine, en tout cas par les esclaves mozambiques.

...L'ère de la Traite négrière à destination de Saint-Domingue en ce qui concerne l'Afrique Orientale comportait Madagascar, l'île Maurice et surtout les ports négriers échelonnés sur le continent le long du vaste canal du Mozambique : Madagascar où les indigènes des régions basses et côtières (Sakaleva, Vezo...) sont des nègres ainsi que les Bara au Sud des hauts plateaux du Centre...

L'île Maurice fut également peuplée d'Indo-mélanésiens et d'Africains avec la même langue créole que nous Haïtiens, la danse « sega » très proche de notre meringue... De continuelles migrations à travers l'Océan Indien et le canal du Mozambique ont formé le caractère général et musical de la région désignée sous le nom générique de « nation » mozambique au regard du commerce négrier.

Eh bien ! Le mot meringue vient de cette aire orientale de la Traite négrière. C'est une danse bantoue nommée « mouringue » et que (décrit) Jean Desrives dans « Tamtan mouringue »... Le mot meringue n'est pas tombé du ciel. Le mot meringue est bien de « nation » mozambique. Autant que la marimba-maringouin et les longues complaintes à bouche fermée de certaines chansons folkloriques. Quant à la danse meringue, pour nous répéter, nous ne saurions dire dans quelle mesure et par quels aspects elle dérive de la « mouringue ». Nous ignorons les caractéristiques [252] nouvelles qui furent imposées par les nègres créoles et créolisés dans l'adaptation et la naturalisation sous les tonnelles de Saint-Domingue des cadences nouvelles amenées par les frères venus de la lointaine Afrique Orientale pour partager avec eux les lourdes peines de l'esclavage. Ils apportaient une danse charriant les parfums de vanille de l'Océan Indien. C'était une offrande de prix, un don désormais cher à nos cœurs [[109]](#footnote-109) ».

En 1920, la présence en Haïti des États-Unis nous a apporté le jazz. En 1980, notre présence aux États-Unis nous fait emprunter le rap. Mais il n'y a pas que cette acculturation forcée. De 1940 à 1960 nous avons emprunté aux autres Caribéens le boléro, le calypso, le reggae et tant d'autres rythmes. Maintenant que les ensembles musicaux haïtiens ont pris l'habitude de faire le tour de la Caraïbe et des trois Amériques, qu'ils ont même entrepris le retour en Afrique, peut-être que commence l'ère de l'acculturation libre et fraternelle qui nous permettra de remonter jusqu'à la source mozambicaine en passant par toute la gamme de ses innombrables affluents dont l'indianocéanienne.

[253]

Tableau synoptique

|  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Aires géographiques | | Instruments | Danses | Aires chorégraphiques | Gestuelles | Danseurs | Personnages |
| I. | Aire ibérophone |  | Boléro Tango/samba Chachacha | Salon  Cercle en rond | Epaules | Sambista  salsero | Chulito |
|  |  |  |  |  |  |  |  |
|  |  |  | Rumba Guaracha/frevo Pachanga Salsa | Rue  allée en long | Jambes | Pasista  roquero | Malandro |
|  |  |  | Meringue Konpa/zouk Kadans | Paillote  anba tonèl kabann | Tête collée | Zoukè | Macho  filè |
|  |  |  |  |  |  |  |  |
| II. | Aire francophone |  | Koudyay/vidé Rara | Boîte  bal pinding nan frontyè | Hanches  (rein) gouyad kaladya | Karavachè | Banbochè |
|  |  |  | Reggae  Breakdance | Inside ballroom | Pieds | Rastafarian | Jogger (cool) |
|  |  |  |  |  |  |  |  |
| III. | Aire anglophone |  | Calypso/soca Disco | Road march | Bras | Calypsonian | Jumper (hot)  sauter chauffer |

[254]

[255]

**La découverte de l’Amérique  
par les Américains.**

ÉPILOGUE

[Retour à la table des matières](#tdm)

[256]

[257]

**ÉPILOGUE**

Chanter, lutter, rire

[Retour à la table des matières](#tdm)

Le premier jour, le nègre chanta et le monde se mit à tourner différemment. Syncope, pour casser l'ancien rythme, marquer une pause avant de faire demi-tour. Swing, pour glisser d'ici à là-bas, du réel tragique à la merveille rêvée.

Ainsi naquirent le jazz états-unien bien sûr. Mais la meringue haïtienne, le reggae jamaïcain, la biguine martiniquaise, le calypso trinidadien et aussi la rumba, la guaracha, le son cubains, toutes ces musiques dites afro-américaines, afro-latino-américaines, et donc le samba.

Ce chant qui était naturellement danse donna force et courage au nègre et il put dévorer ses adversaires. Il les mangea, aurait dit Oswald de Andrade ! Car n'en déplaise au théoricien de l'anthropophagie culturelle, ce ne sont pas les Tupis-Guaranis ou les - Caraïbas totalement ou partiellement dévorés par les conquérants européens mais bien les nègres, vainqueurs de leurs anciens maîtres, qui ont illustré dans nos Amériques sa théorie de la dévoration symbolique. Alejo Carpentier affirme que si l'on dessinait une carte des révoltes d'esclaves qui eurent lieu au cours des quatre siècles séparant l'arrivée de Colomb de la Révolution haïtienne et qu'on représentait ces révoltes par des points lumineux, on verrait l'Amérique entière s'illuminer progressivement de mille feux. Et le tout culminerait dans l'embrasement de l'indépendance d'Haïti en 1804. Car cette libération conquise, arrachée et non octroyée est l'étape ultime du marronnage dont les Quilombos de Palmarès ont été le plus éclatant exemple.

[258]

Les anciens esclaves d'Haïti, à l'aube du XIXe siècle, ont dévoré leurs maîtres français. Car si en partant d'Afrique ils ignoraient tout de l'art militaire à l'européenne, ils ont su apprendre des soldats même de Napoléon comment les battre.

Alors le nègre put rire car désormais l'avenir, comme une porte, était ouvert.

« Kou pou kou Bondye ri [[110]](#footnote-110) » dit le proverbe. Cela signifie que si le rire est le propre de l'homme, c'est parce qu'il est d'abord la force de Dieu. Celui qui est certain de son bon droit et sûr de sa force, il peut rire car il regarde les autres hommes droit dans les yeux, sur un pied d'égalité, convaincu que le futur se conjugue seulement au pluriel et que la clé de l'avenir est dans les mains de tous.

Tout cela pourrait être une esquisse du mythe de la création du nouveau monde par le nègre arraché d'Afrique et jeté de force sur ce continent. C'est en fait le commentaire indirect d'un poème de Langston Hughes :

I, too, sing America

I, too, sing America

I am the darker brother

They send me to eat in the kitchen

When company comes,

But I laugh

And eat well

And grow strong

Tomorrow

I’ll be at the table

When company comes

Nobody ’Il dare

Say to me,

[259]

« Eat in the kitchen »,

Then.

Besides,

They'll see how beautiful I am

And be ashamed –

I, too, am American

Mais ce commentaire d'un poème écrit au Nord de l'Amérique, et dans une langue européenne, l'anglais, pourrait tout aussi bien être la paraphrase d'un poème de la Caraïbe, écrit en langue haïtienne, donc dans une langue américaine, forgée ici-même, à partir de ce qui a pu être sauvé d'Afrique, de ce qui a été trouvé sur ce continent et de ce qui a été emprunté à l'Europe.

Dès le premier vers, vers-refrain d'ailleurs, de son poème, « Kalinda-a la pou l bat », Claude Innocent pose la même problématique que Langston Hughes et développe les mêmes thèmes :

« Tout tan nou pa kouche tou long say n'ap fikse tét zótèy nou

Kalinda-a la pou-1 bat [[111]](#footnote-111) »

Car chanter, et il n'y a pas de différence avec danser, c'est retrouver l'espoir, la confiance en soi. Par la prière, s'il le faut, aux esprits dont les visages ont pris les traits des ancêtres.

Lutter, c'est retourner contre l'adversaire ses propres armes en apprenant de lui comment les manier. Le vaincre en somme en le dévorant culturellement.

Rire enfin, c'est retrouver la sérénité, prometteuse de félicité.

[260]

Ainsi ces propos pourraient finalement n'être que le commentaire d'une image paradoxale d'un vers de Gilberto Gil : « A felicidade do negro é guerreira ».

La découverte de l'Amérique, a-t-on dit, devrait être considérée comme une conquête. On sait contre qui a été menée cette conquête, et au prix de la sueur et du sang de qui elle a pu se poursuivre. La redécouverte, vraie découverte de l'Amérique, la contre-conquête ou la repossession de l'Amérique, cette prise de possession du monde mais aussi de la conscience des hommes et de leur identité aliénée ne peut se faire que dans la lutte. C'est ce que la littérature illustre. Si, comme l'enseigne la théorie littéraire, toute transformation est représentation d'une action et donc d'une lutte, la poésie, le roman, le théâtre et l'essai, tous les écrits des descendants d'Africains transplantés en Amérique donnent bien l'image de cette lutte multiple. Lutte d'abord contre la langue elle-même pour lui faire avouer d'autres vérités. Un écrivain haïtien, décrivant cet effort de l'écrivain se colletant au lexique, à la syntaxe et à la sémantique pour leur faire rendre gorge, en a évoqué les affres et a même parlé de trahison :

**Trahison**

Ce coeur obsédant, qui ne correspond

Pas avec mon langage et mes coutumes,

Et sur lequel mordent, comme un crampon,

Des sentiments d'emprunt et des coutumes

D'Europe, sentez-vous cette souffrance

Et ce désespoir à nul autre égal

D'apprivoiser, avec des mots de France,

Ce coeur qui m'est venu du Sénégal ?

Léon Laleau

Lutte surtout de l'écrivain contre l'idéologie, cette fausse vision du monde qui non seulement s'installe [261] dans les énoncés explicites de la langue ou dans l'interprétation apparente des faits mais encore s'insinue dans l'ordonnance séquentielle et la trajectoire des modèles de récits que fournit la langue et sa tradition et qui enfin se situe dans le point de vue qui commande toute représentation.

Écrire devient d'emblée une opération de réécriture, et de l'histoire dans sa globalité, et des récits dans leurs particularités et finalement des discours. Cela peut même aller, selon la situation, jusqu'à la création d'une langue nouvelle. C'est le cas de l'Haïtien, du papiamentu, du martiniquais, du guadeloupéen, du saramacan, de ces langues créoles qui sont apparues aussi bien en Amérique que dans la périphérie de l'Afrique et dans l'Océan indien.

Le poème de Claude Innocent, « Kalinda-a la pou'l bat » et toute la littérature en haïtien qui a pris son essor à partir des années cinquante mais dont la tradition remonte au XVIIIe siècle s'explique par là.

L'écrivain américain descendant des Africains jadis amenés de force dans ce continent lutte donc pour raconter cequi aux yeux de certains pourrait sembler un mythe nais qui est en vérité : « L'INCROYABLE ET POLTTANT VÉRIDIQUE HISTOIRE D'UN GROUPE D'HOMMES DÉCIDÉS À TRANSFORMER UN MONDE NOUVEAU, RÉSERVÉ À QUELQUES-UNS, EN BIEN COMMUN DE TOUS CEUX QUI L'HABITENT ».

[262]

[263]

**La découverte de l’Amérique  
par les Américains.**

NOTES

Pour faciliter la consultation des notes en fin de textes, nous les avons toutes converties, dans cette édition numérique des Classiques des sciences sociales, en notes de bas de page. JMT.

LA DÉCOUVERTE DE L'AMÉRIQUE PAR LES AMÉRICAINS OU LA MÉTAMORPHOSE DU CANNIBALE

[Retour à la table des matières](#tdm)

La découverte de l'Amérique par les Américains ou la métamorphose du Cannibale. Ce texte a d'abord fait l'objet d'une conférence (A descoberta da America pelos Americanos : a metamorfose do Canibal) prononcée à la Faculdade de Filosofia, Letras e Ciencias humanas de la Universidade de São Paulo, le 25 octobre 1984 puis d'une communication au colloque Monde latino-américain et monde francophone, à la Universidad autonoma de Mexico, du 15 au 19 avril 1985. Il a paru dans les Actes : *Coloquio Mundo latino americano y mundo de habla francesa,* Mexico, Union de Universidades de America latina, 1986, pp. 203-211.

[264]

RÊVE - RÉCIT - NOSTALGIE

Sur une image price-marsienne de Madame Bovary

« Sur une image price-marsienne de Madame Bovary » est le texte d'une conférence prononcée le 4 février 19. 9, à l'Université de Toronto, dans le cadre [265] du colloque : « Théoriciens de l'Afrique, des Amériques et de la Caraïbe.

La figure des Iwa marasa dans le récit haïtien

« La figure des Iwa marasa dans le récit », conférence prononcée à Howard University, à Washington, le 14 avril 1989, dans le cadre de la rencontre « Haïti : Caliban without Prospero » organisée par le « Haïtian Institute for Cultural and Scientific Research » et l'Université Howard.

[266]

1. Sur l'origine et les sens du mot Marasa.

« Jumeau, adj. et n. Marassa ; massa. Tym. L'étymologie populaire veut que marassa soit une agglutination des mots fr. "ma race ça", c'est-à-dire "de ma race celui-là !" On raconte en effet qu'un père blanc à la vue de deux jumeaux nouveaux-nés qu'il aurait eus d'une négresse se serait écrié en prenant dans ses bras l'un d'entre eux, celui qui avait la peau très claire : « c'est ma race, ça ! » Ceci paraît tiré par les cheveux car on ne connaît sûrement pas l'origine du mot. Dans certains idiomes africains, on a relevé le terme "maça" qui s'applique à la banane. Serait-ce pour désigner le fruit jumelé qu'on rencontre fréquemment parmi les bananes d'un régime ? Au surplus, le terme marassa est très usité dans les mystères du vaudou, notamment dans la cérémonie dite "manger marassa", espèce de festin en l'honneur des jumeaux. C'est ainsi qu'on leur attribue certain pouvoir mystique. Il en est de même chez certains animaux : le taureau massa est un animal redoutable. Il y aurait donc des raisons plausibles de faire remonter à l'Afrique l'origine de Marassa. » (Jules Faine, *Dictionnaire français-créole,* Ottawa, Leméac, 1974, p. 267).

« Marasa/mahasa : appellation des jumeaux dans les rites VD ; marasa dé : jumeaux ; marasa toua : marasa et dosou, trois jumeaux. » « Dosa, dosou : fille, garçon né après des jumeaux. »

(L. Peleman, *Diksyonnè Kréyol-fransé,* Port-au-Prince, Bon Nouvel, 1978, pp. 126,53).

Selon VèVè Clark (Marassa, images of women from the other Americas, *Woman of Power,* 1,1, spring 1984, p. 58-61) le mot Marassa est plutôt la [267] contraction de MAWU-LISA, les noms de deux divinités, mâle et femelle, créatrices du monde, dans la croyance dahoméenne.

2. Il faudrait relever les utilisations qui sont faites du mot frère dans [*Gouverneurs de la rosée*](http://classiques.uqac.ca/classiques/roumain_jacques/gouverneurs_de_la_rosee/gouverneurs_de_la_rosee.html)*.* Ainsi Annaise s'adresse dans les termes suivants à Manuel qui est pourtant son futur époux :

« Ay, Manuel, ay frère, toute la journée ils affilent leurs dents avec des menaces ; l'un déteste l'autre, la famille est désaccordée, les amis d'hier sont les ennemis d'aujourd'hui et ils ont pris deux cadavres pour drapeaux et il y a du sang sur ces morts et le sang n'est pas encore sec. » (Jacques Roumain, *Gouverneurs de la rosée,* Port-au-Prince, Reproduction Fardin, 1975, p. 135).

Le conte à la croisée des chemins

« Le conte haïtien à la croisée des chemins », conférence prononcée le 26 novembre 1988, au Musée de la civilisation, à Québec, dans le cadre de la Semaine autour du conte « la fête autour du conte ».

[268]

Kont chante, Kont pale, Kont pou dan ri

« Kont chante, kont pale, kont pou dan ri », conférence prononcée devant les membres de Sosyete Koukouy, à l'Université du Québec à Montréal, le 31 mars 1989.

Referans :

[269]

Roman des plantations :  
le vert paradis des amours en allées

« Roman des plantations : le vert paradis des amours en allées », communication présentée à la Louisiana State University, à Bâton rouge, le 29 avril 1989, lors du colloque sur « Le système des plantations » organisé par le Centre pour les études françaises et francophones.

[270]

[271]

[272]

MÉTHODES

La littérature haïtienne comparée

« La littérature haïtienne comparée », ce texte a paru sous le titre « L'innovation dans l'enseignement de la littérature haïtienne » dans *Recherche, Pédagogie et Culture,* no 57, avril-mai-juin 1982, vol IX, pp. 89-93.

[273]

Structure du récit latino-américain et référence à la Révolution française

« Structure du récit latino-américain et référence à la Révolution française », communication préparée pour les 7e SÉDIFRALE de Belo Horizonte (30 juin au 7 juillet 1989) sur le thème : « L'esprit de 1789 et l'Amérique latine ».

[274]

« Le mythe du zombi : nouvelle interprétation »

« Le mythe du zombi : nouvelle interprétation », ce texte a paru d'abord dans M. Laroche, présentés par, *Tradition et modernité dans les littératures francopho­nes d'Afrique et d'Amérique,* Actes du colloque tenu à l'Université Laval, le 5 mars 1988, Québec, Université Laval, GRELCA, 1988.

Lectures filmiques

1) « Lecture filmique de La légende d'un peuple de Louis Fréchette » a été publiée dans Cécile Cloutier-Wojciechowska et Réjean Robidoux, *Solitude rompue,* textes en hommage à David M. Hayne, Ottawa, éditions de l'Université d'Ottawa, 1986, Cahiers du CRCCF, pp. 208-213.

2) Lecture filmique du « Cahier d'un retour au pays natal » a paru dans *Aimé Césaire ou l'athanor d'un alchimiste,* Actes du premier colloque international sur l'œuvre littéraire d'Aimé Césaire, Paris, Éditions Caribéennes, 1987, p. 165-171 et dans Annales martiniquaises, série sciences humaines no 3, 1985, pp. 23-24.

3) Lecture filmique du « Calendrier en blanc et noir de l'Antillais ».

[276]

DÉCOUVERTES

Il n'est pas bon bec que de Port-au-Prince

« Il n'est bon bec que de Port-au-Prince », ce texte a paru dans le quotidien de Port-au-Prince *Le nouvelliste,* du 2 mai 1988, p. 8-9.

Dyaz, rap, Mereng : créativité dans la musique et dans la langue haïtiennes

Communication présentée au colloque Bannzil à Saint-Denis, île de la Réunion (du 9 au 15 avril 1984). Ce texte a d'abord été publié sous le titre de « Dyaz, rap, mereng : fenesas dann la mizik e dann la lang [277] ayisyen » tradiksyon Alain Armand, dans *Sobatkoz,* no 3, revue du Grec, Rannkont Kabar Bannzil/Actes du colloque Bannzil, Éditions Ziskakan, mars 1985, p. 132-145. Puis il a paru sous le titre de « Le rap et Tabou Combo » dans *Carbet,* revue martiniquaise de sciences humaines et de littérature, no 2, juin 1984, p. 74-79.

[278]

Chanter, lutter, rire

« Chanter, lutter, rire ». Dans sa version portu­gaise : « Cantar, lutar, rir », cette communication a été présentée à la rencontre : « Perfil da literatura negra - Mostra Internacional de Sao Paulo » organisée par la Secretaria Municipal de cultura da Cidade de Sao Paulo, le 22 mai 1985.

[279]

TABLE DES MATIERES

Prologue [5]

La découverte de l'Amérique [9]

Rêve/récit/nostalgie

Sur une figure price-marsienne de Madame Bovary [27]

Rêves sur *Hadriana dans tous mes rêves* [37]

La figure des Iwa marasa dans le récit haïtien [45]

Le conte à la croisée des chemins [67]

Kont chante, kont pale, kont pou dan ri [85]

Roman des plantations : le vert paradis des amours en allées [107]

Méthodes

La littérature haïtienne comparée [135]

Structure du récit latino-américain et référence à la révolution française [151]

Le mythe du zombi : nouvelle interprétation [171]

Lectures filmiques :

*La légende d'un peuple* de Louis Fréchette [179]

*Cahier d'un retour au pays natal* [189]

*Calendrier en blanc et noir de l'Antillais* [195]

Découvertes

Le modèle haïtien [210]

L'image de Cuba [215]

Rose Normil, l'anti-Emma Bovary [221]

L'amour aux temps de la solitude [225]

Il n'est bon bec que de Port-au-Prince [235]

Dyaz, rap, mereng : créativité dans la musique et dans la langue haïtiennes [243]

Épilogue

Chanter, lutter, rire [257]

NOTES [263]

Table des matières [279]

[281]

Liste des publications du GRELCA

Déjà parus :

Maximilien Laroche, [*Trois études sur Folie de Marie Chauvet*](http://classiques.uqac.ca/contemporains/laroche_maximilien/Trois_etudes_sur_FOLIE/Trois_etudes_sur_FOLIE.html)*,* Québec, Université Laval, GRELCA, 1984.

Céline Babin, Marcia Brown, Pedro A. Sandin-Fremaint, *Le roman féminin d'Haïti : forme et structure,* présentation de Maximilien Laroche, Québec, Université Laval, GRELCA, 1985.

Cécilia Ponte, *Le réalisme merveilleux dans Les arbres musiciens de Jacques Stéphen Alexis,* Québec, Université Laval, GRELCA, 1987, coll. essais no 1.

Maximilien Laroche, [*Contribution à l'étude du Réalisme merveilleux*](http://classiques.uqac.ca/contemporains/laroche_maximilien/Contributions_etude_realisme/contributions.html)*,* Québec, Université Laval, GRELCA, 1987, coll. essais no 2.

Maximilien Laroche, [*L'Avènement de la littérature haïtienne*](http://classiques.uqac.ca/contemporains/laroche_maximilien/Avenement_litterature_haitienne/Avenement_litterature_haitienne.html)*,* Québec, Université Laval, GRELCA, 1987, coll. essais no 3.

Maximilien Laroche, [*Le patriarche, le marron et la dossa*](http://classiques.uqac.ca/contemporains/laroche_maximilien/Patriarche_Marron_Dossa/Patriarche_Marron_Dossa.html)*,* Québec, Université Laval, GRELCA, 1988, coll. essais, no 4.

Maximilien Laroche, présentés par *Tradition et modernité dans les littératures francophones d'Afrique et d'Amérique,* actes du colloque tenu à l'Université Laval, le 5 mars 1988, GRELCA, 1988, coll. essais, no 5.

Fin du texte

1. Oswald de Andrade, « Manifestes anthropophages *urope »*, *Le Modernisme brésilien,* 57e année, mars 1979, pp. 43-49. [↑](#footnote-ref-1)
2. Maximilien Laroche, « Négritude et nationalisme ou du marronage caribéen à l'anthropophagie culturelle brésilienne », *Antilla* magazine, no 4, mars 1984, p. 35-38. [↑](#footnote-ref-2)
3. Affonso Romano de Sant' Anna, *O cannibalismo amoroso,* São Paulo, Editora Brasiliense, 1984. [↑](#footnote-ref-3)
4. Léon-François Hoffman, « L'image de la femme dans la poésie haïtienne », *Présence Africaine,* n° XXKIV-XXXV, octobre 1960, janvier 1961, Paris, p. 201-210. [↑](#footnote-ref-4)
5. Maximilien Laroche, *La littérature haïtienne, langue, identité, réalité,* Montréal, LEMÉAC, 1981, pp. 107-122. [↑](#footnote-ref-5)
6. Traduction de *Mariana*

   |  |
   | --- |
   | *Mariana*  Mariana, sucre de la canne à sucre !  Seigneur Dieu, quel délice !  Elle n'est pas encore au lit,  Vantez-vous de vos exploits. Sitôt accolés,  Déjà vous perdez pied.  Mariana, sucre de la canne à sucre !  Seigneur, Dieu, quel délice !  Fraîche comme une brise,  Brûlante comme un boucan,  Vous n'en pouvez plus,  Elle vous répète : chéri, pas trop !  (Traduit par M. Laroche) |

   [↑](#footnote-ref-6)
7. Affonso Romano de Sant'Anna, *op. cit.,* p. 118. [↑](#footnote-ref-7)
8. Jean Price-Mars, [*Ainsi parla l'oncle*](http://dx.doi.org/doi:10.1522/030151754)*,* New York, Parapsychology Foundation In. 1954, p. 11. [↑](#footnote-ref-8)
9. Jean Price-Mars, [*De Saint-Domingue à Haïti,* essai sur la culture, les Arts et la littérature](http://dx.doi.org/doi:10.1522/030174842), Paris, Présence Africaine, 1959. [↑](#footnote-ref-9)
10. Pierre-Raymond Dumas, « Anthologie de nouvelles haïtiennes », *Conjonction,* nos. 177-178-179, Port-au-Prince, Institut français d'Haïti, 1988. [↑](#footnote-ref-10)
11. Edward Saïd, *Orientalism,* New York, Vintage, 1979, p. 92. [↑](#footnote-ref-11)
12. Michael Dash, *Haïti and the United States,* London, MacMillan, 1988. [↑](#footnote-ref-12)
13. Giganie pela propria natureza.

    …

    Deitado eternamente em berço esplendido...

    (Par la grâce de la Nature, tu es un géant...

    qui se repose à tout jamais dans un berceau splendide). [↑](#footnote-ref-13)
14. Maximilien Laroche, [*Le Patriarche, le Marron et la Dossa*](http://classiques.uqac.ca/contemporains/laroche_maximilien/Patriarche_Marron_Dossa/Patriarche_Marron_Dossa.html)*,* Québec, GRELCA, Université Laval, 1988. [↑](#footnote-ref-14)
15. Jacques Roumain, [*Gouverneurs de la rosée*](http://classiques.uqac.ca/classiques/roumain_jacques/gouverneurs_de_la_rosee/gouverneurs_de_la_rosee.html)*,* Port-au-Prince, Édition Fardin, 1975, pp. 284-287. [↑](#footnote-ref-15)
16. *Ibid.,* p. 284. [↑](#footnote-ref-16)
17. Maximilien Laroche, [*L'image comme écho*](http://classiques.uqac.ca/contemporains/laroche_maximilien/Image_comme_echo/Image_comme_echo.html)*,* Montréal, Nouvelle Optique, 1978. [↑](#footnote-ref-17)
18. Maximilien Laroche, [*Le Patriarche, le Marron et la Dossa*](http://classiques.uqac.ca/contemporains/laroche_maximilien/Patriarche_Marron_Dossa/Patriarche_Marron_Dossa.html)*,* Québec, GRELCA, Université Laval, 1988. [↑](#footnote-ref-18)
19. Maximilien Laroche, [*Contribution à l'étude du réalisme merveilleux*](http://classiques.uqac.ca/contemporains/laroche_maximilien/Contributions_etude_realisme/contributions.html)*,* Québec, GRELCA, 1987, pp. 121-132. [↑](#footnote-ref-19)
20. Alfred Métraux, *Le vaudou haïtien,* Paris, Gallimard, 1958, pp. 131-132. [↑](#footnote-ref-20)
21. Fernand Lafargue, « Avenir et Eschatologie dans les religions africaines traditionnelles », *L'Avenir,* actes du XXIe Congrès de l’Association des sociétés de philosophie de langue française, Paris, Vrin, 1987, p. 267-270. [↑](#footnote-ref-21)
22. Idem. [↑](#footnote-ref-22)
23. Emmanuel C. Paul, *Panorama du folklore haïtien,* P. au P., Imprimerie de l'état, 1962, p. 9. [↑](#footnote-ref-23)
24. Maximilien Laroche, [*L'image comme écho*](http://classiques.uqac.ca/contemporains/laroche_maximilien/Image_comme_echo/Image_comme_echo.html)*, ,* Montréal, Nouvelle Optique, 1978, pp. 21-27. [↑](#footnote-ref-24)
25. Emmanuel C. Paul, *Op. cit.* [↑](#footnote-ref-25)
26. Maximilien Laroche, [*Portrait de l'Haïtien*](http://classiques.uqac.ca/contemporains/laroche_maximilien/Portrait_de_l_Haitien/Portrait_de_l_Haitien.html)*,* Montréal, Éditions de Ste-Marie, 1968, pp. 31-35. [↑](#footnote-ref-26)
27. Michelson Paul Hippolyte, *Contes dramatiques haïtiens,* tome 1, P. au P., Imprimerie de l'état, 1950, pp. 79-88. [↑](#footnote-ref-27)
28. Emmanuel C. Paul, *Op. cit.* [↑](#footnote-ref-28)
29. Maximilien Laroche, [*Contribution à l'étude du réalisme merveilleux*](http://classiques.uqac.ca/contemporains/laroche_maximilien/Contributions_etude_realisme/contributions.html)*,* Québec, GRELCA, Université Laval, 1987, coll. essais no 2, pp. 55-68. [↑](#footnote-ref-29)
30. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-30)
31. Jean M. Fourcand, *Grains de Bambou,* P. au P. Impri. des Antilles, 1957, pp. 15-20. [↑](#footnote-ref-31)
32. Louis-Jean Calvet, *La tradition orale,* Paris, P.U.F. 1984, coll. Que sais-je ? no 2122. [↑](#footnote-ref-32)
33. « Koze répète fè kont », *Bon Nouvel,* fevriye, 1977, p. 19. [↑](#footnote-ref-33)
34. Lucinda H. Mackethan, « Plantation fiction, 1865-1900 » in Louis D. Rubin jr. *The History of Southern Literature,* Baton-Rouge, Louisiana State University Press, 198, pp. 209-218. [↑](#footnote-ref-34)
35. Reinaldo Arenas, *Plantation,* Paris, Seuil, 1983. [↑](#footnote-ref-35)
36. Lewis P. Simpson, *The Dispossessed garden,* pastoral and history in Southern Literature, Athens, University of Georgia Press, 1975. [↑](#footnote-ref-36)
37. Amédée Brun, *Deux amours,* Port-au-Prince, Imprimerie Vve J. Chenet, 1895, 199 p. [↑](#footnote-ref-37)
38. Émeric Bergeaud, *Stella,* Paris, Dentu, 1859. [↑](#footnote-ref-38)
39. Henrich von Kleist, *La marquise d'O,* Le tremblement du Chili, Fiançailles à Saint-Domingue, L'enfant trouvé, texte français d'Armel Guerne, Paris, Éditions Phébus, 1976. [↑](#footnote-ref-39)
40. William Empson, *Some versions of Pastoral,* a study of the pastoral form in Literature, Middlesex, England, Penguin Books, 1966, 237 p. [↑](#footnote-ref-40)
41. A. Brun, *Op. cit.,* p. 145. [↑](#footnote-ref-41)
42. *Ibid.,* p. 145. [↑](#footnote-ref-42)
43. *Ibid.,* p. 172. [↑](#footnote-ref-43)
44. M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms,* New York, Holt, Rinehart and Winston, 1964; Etiemble, « Pastorale », *Encyclopedia Universalis.* [↑](#footnote-ref-44)
45. Harriett Beecher Stowe, *La case de l'oncle Tom,* Monte Carlo, S.A.M., Éditions Vedette, 1952. [↑](#footnote-ref-45)
46. Léo Marx, *The Machine in the garden,* technology and the pastoral idea in America, New York, Oxford University Press, 1967, a Galaxy Book. [↑](#footnote-ref-46)
47. *Idylles et chansons ou essais de poésie créole,* par un habitant d'Hayti, Philadelphie, Imprimerie J. Edwards, 1811, reproduit dans Edward Larocque Tinker, *Gombo cornes to Philadelphia,* Worcester, Massachusetts, American Antiquarian Society, 1957. [↑](#footnote-ref-47)
48. H. von Kleist, *op. cit.,* p. 137. [↑](#footnote-ref-48)
49. H. Betcher-Stowe, *op. cit.,* p. 20. [↑](#footnote-ref-49)
50. A. Brun, *op. cit.,* p.152. [↑](#footnote-ref-50)
51. *Ibid.,* p. 152. [↑](#footnote-ref-51)
52. *Ibid.,* p. 152. [↑](#footnote-ref-52)
53. *Ibid.,* p. 180. [↑](#footnote-ref-53)
54. Harriett Beecher Stowe, *Op. cit.,* p. 164. [↑](#footnote-ref-54)
55. H. von Kleist, *Op. cit.,* p. 148. [↑](#footnote-ref-55)
56. *Ibid.,* p. 146. [↑](#footnote-ref-56)
57. *Ibid.,* p. 144. [↑](#footnote-ref-57)
58. H. Beecher Stowe, *Op. cit.,* p. 66. [↑](#footnote-ref-58)
59. *Ibid.,* p. 67. [↑](#footnote-ref-59)
60. Charles W. Mills, Red péril to the green island : The « communist threat to Jamaica in Genre Fiction, *Estudios del Caribe-Caribbean* studies-Études des Caraïbes, volumen 20, num 3-4, 1988, pp. 1-23. [↑](#footnote-ref-60)
61. Hans-Christoph Buch, *Le Mariage de Port-au-Prince,* Paris, Grasset, 1986. [↑](#footnote-ref-61)
62. Chester Himes, *Le cassé de l'Oncle Tom,* Retour en Afrique, Paris, Pion, 1964. [↑](#footnote-ref-62)
63. Alfred Mercier, *L'habitation Saint-Ybars,* ou Maîtres et esclaves en Louisiane, Montréal, éditions Pierre-Clément-de Laussat, 1982. [↑](#footnote-ref-63)
64. Jacques Roumain, [*Gouverneurs de la rosée*](http://classiques.uqac.ca/classiques/roumain_jacques/gouverneurs_de_la_rosee/gouverneurs_de_la_rosee.html)*,* Port-au-Prince, Reproduction Fardin, 1975. [↑](#footnote-ref-64)
65. Marie Chauvet, *Amour, Colère, Folie,* Paris, Gallimard, 1968. [↑](#footnote-ref-65)
66. Lewis P. Simpson, *op. cit.* [↑](#footnote-ref-66)
67. Marie Chauvet, *Amour, Colère, Folie,* p. 293. [↑](#footnote-ref-67)
68. Maximilien Laroche, [*La littérature haïtienne,* langue, identité, réalité](http://classiques.uqac.ca/contemporains/laroche_maximilien/litterature_haitienne/litterature_haitienne.html), Montréal, Leméac, 1981. [↑](#footnote-ref-68)
69. André Ouellet, *Processus de recherche,* une approche systémique, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1981, p. 54. [↑](#footnote-ref-69)
70. Enrique Buenaventura, *La tragedia del rey Christophe,* pièce primée par l'Unesco en 1965. [↑](#footnote-ref-70)
71. Derek Walcott, *Henry Christophe,* a chronicle in seven scènes, Barbados, Advocate, 1950. [↑](#footnote-ref-71)
72. Ambroise Kom, « Pour une littérature comparée du monde noir », *Présence Africaine,* printemps 1978, no 16, pp. 33-46. [↑](#footnote-ref-72)
73. Bernard Mouralis, « L'image de l'indépendance haïtienne dans la littérature négro-africaine », *Revue de littérature comparée,* 48e année, no. 3 et 4, juillet-décembre 1974, pp. 504-535. [↑](#footnote-ref-73)
74. F. Raphaël Berrou et Pradel Pompilus, *La littérature haïtienne illustrée par les textes,* Tome II, Port-au-Prince, Éditions Caraïbes, 1975, p. 710. [↑](#footnote-ref-74)
75. Edouard Glissant, *Monsieur Toussaint,* Paris, Seuil, 1961. [↑](#footnote-ref-75)
76. Bernard Dadié, *Iles de tempête,* Paris, Présence Africaine, 1973. [↑](#footnote-ref-76)
77. Vincent Placoly, *Dessalines ou la passion de l'indépendance,* La Habana, Casa de Las Americas, 1983. [↑](#footnote-ref-77)
78. Maximilien Laroche, « La tragédie du roi Christophe et l'histoire d'Haïti » dans [*L'image comme écho*](http://classiques.uqac.ca/contemporains/laroche_maximilien/Image_comme_echo/Image_comme_echo.html)*,* Montréal, Éditions Nouvelle Optique, 1978, pp. 95-109. [↑](#footnote-ref-78)
79. Jack Corzani, *La littérature des Antilles Guyane Française,* tome IV, La négritude, Fort-de-France, Désormeaux, 1978, p. 347. [↑](#footnote-ref-79)
80. Alain Bentolila, Léon Gani, « Langues et problèmes d'éducation en Haïti », *Langages,* « Diglossie », no. 61, mars 1981, pp. 123-124. [↑](#footnote-ref-80)
81. Antonio Candido, *Introduccion a la literatura de Brasil,* Caracas, Monte Aviles editores C.A., 1968, colleccion estudios, p. 2. [↑](#footnote-ref-81)
82. Alejo Carpentier, De lo real maravilloso americano, *Tientos y diferencias,* La Habana, UNEAC, 1974, pp. 85-101. [↑](#footnote-ref-82)
83. Jean Weisgerber, sous la direction de, *Le réalisme magique,* Bruxelles, l'Age d'homme, 1987. [↑](#footnote-ref-83)
84. Jacques Stephen Alexis, [Le réalisme merveilleux des Haïtiens](http://classiques.uqac.ca/classiques/Alexis_Jacques_Stephen/Du_realisme_merveilleux_Haitiens/Du_realisme_merveilleux_Haitiens.html), *Présence Africaine,* no 8-9-10, juin-novembre 1956, pp. 245-271. [↑](#footnote-ref-84)
85. Alejo Carpentier, Problematica de la actual novela latino americana, *Tientos* y *diferencias,* pp. 7-35. [↑](#footnote-ref-85)
86. Alejo Carpentier, *Le royaume de ce monde,* Paris, Gallimard, 1954, La croix du Sud. [↑](#footnote-ref-86)
87. Machado de Assis, *Mémoires d'outre-tombe de Braz Cubas,* Rio de Janeiro, Atlantica editora, 1944.

    - Juan Rulfo, *Pedro Paramo,* Paris, Gallimard, 1979, coll. l'imaginaire.

    - Marie Chauvet, *Amour, Colère, Folie,* Paris, Gallimard, 1968, nrf. [↑](#footnote-ref-87)
88. Monica Mansour, Rulfo y el realismo magico, *Casa de las Americas,* mayo-junio 1981, no 126, pp. 40-47. [↑](#footnote-ref-88)
89. Marcel Fournier, « Intellectuels de la modernité et spécialistes de la modernisation », dans Yvan Lamonde, Esther Trépanier, *La modernité culturelle au Québec,* Québec, Institut québécoise de recherche sur la culture, 1986, pp. 231-247. [↑](#footnote-ref-89)
90. Louis Fréchette, *La légende d'un peuple,* Montréal, Beauchemin, 1941. [↑](#footnote-ref-90)
91. Fernand Fortier, édition critique de *La légende d'un peuple,* de Louis-Honoré Fréchette, Québec, 1969, 159 p., thèse D.E.S., Université Laval. [↑](#footnote-ref-91)
92. Mgr Emile Chartier, *Au Canada français, La vie de l'esprit,* 1760-1925, Montréal, Édition Bernard Valiquette, 1925, p. 135. [↑](#footnote-ref-92)
93. Louis Fréchette, *op. cit*. p. 41. [↑](#footnote-ref-93)
94. *Ibid*., pp. 195-196 (« Le drapeau anglais »). [↑](#footnote-ref-94)
95. *Ibid*., pp. 197-200 (« Nos trois couleurs »). [↑](#footnote-ref-95)
96. Laurent Jenny, « Le poétique et le narratique », *Poétique,* no 28, 1976, pp. 440-449. [↑](#footnote-ref-96)
97. Henri Agel, « Finalité poétique du cinéma », dans Etienne Souriau, présenté par, *L'univers filmique,* Paris, Flammarion, 1953, p. 193. [↑](#footnote-ref-97)
98. *Ibid.*, pp. 193-194. [↑](#footnote-ref-98)
99. J.P. Aubert et al. *Du cinéma selon Vincennes,* Paris, Pierre Lherminier, 1979, p. 40 (Départe­ment d'études cinématographiques et télévisuelles de l'Université Paris VIII). [↑](#footnote-ref-99)
100. La réalité dépasse la fiction plus souvent qu'on ne croit. En 1986, l'un des tortionnaires-chefs du régime duvaliériste, lors du procès qu'on lui a fait avec comme preuve à l'appui les enregistrements sur bandes magnétiques des sévices qu'il infligeait à ses victimes, prétendra malgré tout qu'il n'était qu'un doux et humble pasteur religieux. [↑](#footnote-ref-100)
101. Maximilien Laroche, « Tradition et innovation dans la littérature en haïtien », dans Maximilien Laroche, [*L'avènement de la littérature haïtienne*](http://classiques.uqac.ca/contemporains/laroche_maximilien/Avenement_litterature_haitienne/Avenement_litterature_haitienne.html)*,* Québec, Université Laval, GRELCA, 1987, pp. 143-160. [↑](#footnote-ref-101)
102. « Boléro (rap), *Tabou Combo super star s,* TLCP 8025, sterio, 33 1/3 PM, 1983, Face 2 (distribué par Chancy Records and Tapes Division of Tabou Combo Records and Tapes, 723 Flatbush Avenue, Brooklyn, NY, 12226. [↑](#footnote-ref-102)
103. *Tabou Combo Haïti,* Ibo, ILP 146, 33 1/3 RPM, Ibo records Inc., 40-10 Hampton street, Elmhurst, NY, 11373, s.d. (1970). [↑](#footnote-ref-103)
104. *Tabou Combo super stars,* TCLP 8005 stereo, 33 1/3 RPM. [↑](#footnote-ref-104)
105. Genius of Rap, ISSP 4007, 33 1/3 RPM, Island records Ltd, 22 St-Peter Square, London W6, 1982. [↑](#footnote-ref-105)
106. Moreau de Saint-Méry, *Description topo graphique, physique, civile, politique et histographique de la partie française de l'isle de Saint-Domingue,* Nouvelle édition, Paris, Société de l'histoire des colonies françaises et Librairie Larose, 1958, p. 56. [↑](#footnote-ref-106)
107. *Idylles et chansons ou essais de poésie créole* par un habitant d'Haïti, Imprimerie V. Edwards, 1811, publié dans Edward Larocque Tinker, *Gombo cornes to Philadelphia,* Worcester, Massachusetts, American Antiquarian Society, 1957, p. 42. [↑](#footnote-ref-107)
108. Maximilien Laroche, [*La littérature haïtienne*](http://classiques.uqac.ca/contemporains/laroche_maximilien/litterature_haitienne/litterature_haitienne.html)*,* identité, langue, réalité, Montréal, Leméac, 1981. [↑](#footnote-ref-108)
109. Jean Fouchard, *La Meringue,* danse nationale d'Haïti, Montréal, Leméac, 1973, p. 106-111 (collection Caraïbes). [↑](#footnote-ref-109)
110. « Il vous tape, vous le tapez, Dieu s'esclaffe ». [↑](#footnote-ref-110)
111. « Tant que nous ne serons pas étendus raide morts, nous la danserons, la danse ». [↑](#footnote-ref-111)