

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.

(1978)

L'image comme écho.

Essais sur la littérature et la culture haïtiennes

Collection "Études haïtiennes"

Ce livre est la **8,000^e publication** diffusée dans

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.

UQAC

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

En 2018, Les Classiques des sciences sociales fêteront leur 25^e 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 **Xin DU**, bénévole, épouse de l'auteur. [Page web](#). Courriel: Xin DU : duxinquebec@hotmail.com.

à partir du texte de :

Maximilien LAROCHE

L'image comme écho. *Essais sur la littérature et la culture haïtiennes.*

Montréal : Les Éditions Nouvelle Optique, 1978, 241 pp. Collection : "Matériaux".

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.



Courriel : Xin DU, épouse de l'auteur et ayant droit :
duxinquebec@hotmail.com.

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 30 janvier 2021 à Chicoutimi, Québec.

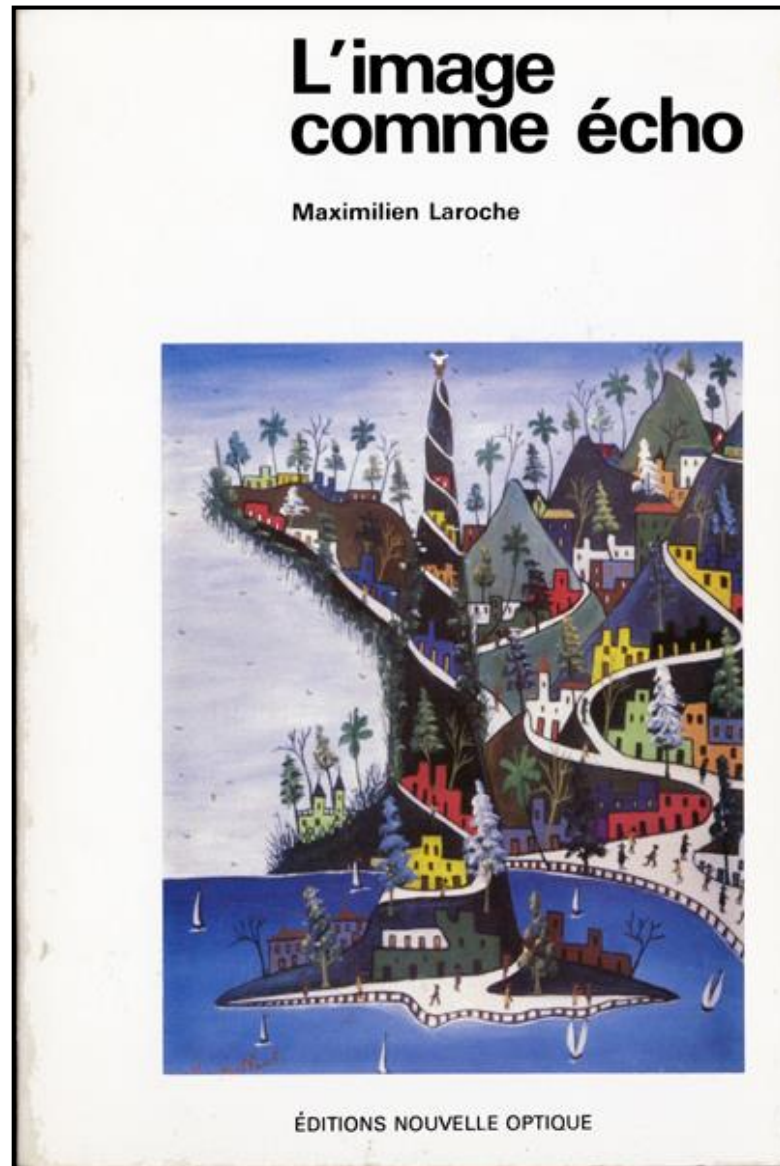


Maximilien LAROCHE [1937-2017]

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

L'image comme écho.

Essais sur la littérature et la culture haïtiennes.



Montréal : Les Éditions Nouvelle Optique, 1978, 241 pp. Collection :
“Matériaux”.

Un grand merci à Madame Xin Du, épouse de l'auteur, non seulement 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, mais également pour avoir révisé le texte numérique des Classiques des sciences sociales.

jean-marie tremblay, C.Q.,
sociologue, professeur associé, UQAC,
fondateur des Classiques des sciences sociales,
Le 31 janvier 2021.

Ce livre est la 8,000^e publication
diffusée dans Les Classiques des sciences sociales

8,000e titre: Maximilien LAROCHE, *L'image comme écho. Essais sur la littérature et la culture haïtiennes*, Montréal, Édition Nouvelle Optique, **1978**, 241 pp. Collection : "Matériaux".



7,000e titre: Jean Ziegler, *Le livre noir du capitalisme*. Pantin, France: Le temps des cerises, **1998**, 427 pp.

6,000e titre: Guy Coutu, *CHICOUTIMI, 150 ANS D'IMAGES*. Chicoutimi, Le Musée du Saguenay—Lac-Saint-Jean, 1992, 317 pp.

5,000e titre: *Vincent Lemieux*, *LES PARTIS ET LEURS TRANSFORMATIONS. LE DILEMME DE LA PARTICIPATION*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2005, 221 pp.

4,000e titre: *Nicole Laurin-Frenette, Danielle JUTEAU et Lorraine DUCHESNE*, *À la recherche d'un monde oublié. Les communautés religieuses de femmes au Québec de 1900 à 1970*. Avec la collaboration de Maria Vaccaro et Françoise Deroy et la participation de Carolle Roy, Danielle Couillard, Marie-Paule Malouin et Myriam Spielvoege. Montréal: Les Éditions Le Jour, 1991, 424 pp.

Le 3,000e titre: *Russel Aurore Bouchard*, *Du racisme et de l'inégalité des chances — au Québec et dans le Canada* —. Suivi de Lettres éparses adressées à mes accusateurs publics et à quelques témoins. Chicoutimi, Saguenay, La Société du 14 juillet, 2002, 178 pp.

Le 2,000e titre: *Georges NIVAT*, *Soljenitsyne*. Paris: Les Éditions du Seuil, 1980, 189 pp. Collection: Écrivains de toujours, no 104.

Le 1,000e titre: *Guy Rocher*, *Talcott Parsons et la sociologie américaine*. Paris: Les Presses universitaires de France, 1972, 238 pp. Collection: SUP-le sociologue, no 29.

L'image comme écho.
Essais sur la littérature et la culture haïtiennes.

Quatrième de couverture

[Retour à la table des matières](#)

Collection *Matériaux*

Maximilien Laroche est né au Cap-Haïtien en 1937. Il a fait ses études supérieures au Québec et en France. Il détient un doctorat de 3ème cycle de l'Université de Toulouse-Le-Mirail (France). Il est actuellement professeur à la Faculté des Lettres de l'Université Laval (Québec).

Selon l'expression célèbre d'Aimé Césaire, Haïti est le premier pays où la négritude s'est mise debout. Mais de par sa position géographique ou à cause d'elle, ce morceau d'île des Caraïbes a le regard fixé sur les rives occidentales de l'Atlantique, et le dos tourné à l'Afrique. De celle-ci ne lui parviennent donc plus que des échos.

Aussi le folklore, la religion, l'art et la littérature d'Haïti sont-ils autant d'efforts pour changer les échos du passé en images, en réalités où temps, espaces, souvenirs viennent se fondre de façon à faire de l'Histoire le double du Mythe.

Ce livre puise son matériel à même les questions et réponses, les interrogations et affirmations des contes, des poèmes, des romans, des mythes, des légendes et du langage créole.

Il tente, dans ce double mouvement du sujet haïtien de saisir le mode de transformation qui, métamorphosant ce sujet en lui-même, lui permet de relier l'Afrique au Nouveau Monde, le souvenir à l'action et hier à aujourd'hui.

Éditions Nouvelle Optique

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.

[4]

DU MÊME AUTEUR !

[Haïti et sa littérature](#)

AGEUM, Montréal, 1963

[Le miracle et la métamorphose](#)

essai sur les littératures d'Haïti et du Québec

Éditions du Jour, Montréal, 1970

[5]

L'image comme écho

*essais sur la littérature
et la culture haïtiennes*

MAXIMILIEN LAROCHE

ÉDITIONS NOUVELLE OPTIQUE

[6]

MAQUETTE DE LA COUVERTURE :
Une tête et plus, graphistes

PHOTO :
Élévation de Préfète Dufaut
collection *M. Laroche*

ISBN 0-88579-007-3

Dépôt légal / 1er trimestre 1978
Bibliothèque nationale du Québec

© LES ÉDITIONS NOUVELLE OPTIQUE
case postale 1824, succursale B, Montréal, P.Q. H3B 3L4

[241]

L'image comme écho.
Essais sur la littérature et la culture haïtiennes.

Table des matières

[Quatrième de couverture](#)

[INTRODUCTION](#) [9]

- I. [La construction du sujet](#) [17]
 - 1. [La fonction anti-idéologique du héros](#) [19]
 - 2. [La figure du sujet dans « Le Roi Moko » de Rassoul Labuchin](#) [43]
 - 3. [La métaphore du guerrier dans la poésie érotique](#) [61]
 - 4. [La « Tragédie du Roi Christophe » et l'Histoire d'Haïti](#) [95]

- II. [Sujet collectif et discours](#) [111]
 - 1. [Image du nègre et rhétorique](#) [113]
 - 2. [Le discours de la guerre dans le récit haïtien](#) [121]
 - 3. [Le théâtre haïtien et la conscience du peuple](#) [131]
 - 4. [À propos de la négritude](#) [139]

- III. [Le sujet singulier](#) [149]
 - 1. [Magloire St-Aude, l'exilé de l'intérieur](#) [151]
 - 2. [Du collage au montage : « Dézafi » de Frankétienne](#) [165]

- IV. [Formes et images de l'expression populaire](#) [177]
 - 1. [Mythe africain et mythe antillais : le personnage du zombi](#) [179]
 - 2. [Le Kanzo ou l'initié](#) [199]
 - 3. [Le Rochan, une forme de la lyrique haïtienne](#) [207]
 - 4. [L'image comme écho : sur un tableau de Préfète Dufaut](#) [235]

[7]

*Erzuli, chéri, koté ou a pralé ?
M'a pralé nan dlo, m'a pralé siyin non'm !
Ou a pralé nan dlo, chéri, ou a pral siyin non
ou
E mouin minm koté ou ap kité'm ?*

(chanson populaire)

[8]

[9]

L'image comme écho.
Essais sur la littérature et la culture haïtiennes.

INTRODUCTION

La question du point de vue

[Retour à la table des matières](#)

Entre les essais qui forment ce livre, il y a un lien évident : la recherche d'un point de vue à partir duquel faire une critique juste des œuvres littéraires qui sont une part non négligeable de la réalité haïtienne.

Car on peut regretter, je parle de regret et non de reproche, que même les plus lucides de nos critiques littéraires n'aient pas poussé la logique de leur entreprise jusqu'à son point extrême et obligé : le renversement de la perspective européocentrique qui jusqu'à présent a dominé notre mode de perception de nous-mêmes et de nos productions. Sans cette opération radicale qui détrônera la perspective dominante de nos modes de raisonnement, il n'y aura pas de transformation véritable de notre façon de nous appréhender nous-mêmes. Pas d'avènement non plus d'un point de vue non seulement haïtien mais juste permettant de faire une critique véritable des œuvres littéraires produites en Haïti ou au sujet d'Haïti, par des Haïtiens ou pour les Haïtiens.

[10]

Pour illustrer mon propos, il ne sera pas nécessaire de remonter à un précurseur comme Edgar La Selve et de parcourir les critiques sur la littérature haïtienne parues jusqu'aux livres récents de Pompilus et Berrou ou de Fignolé. Un exemple suffira : celui de l'Oncle, le docteur

Price-Mars. Il servira à illustrer ce que j'appellerais l'illusion de l'identité culturelle ou la confusion des points de vue.

La gloire du docteur Price-Mars est d'avoir su diagnostiquer le mal de la culture haïtienne : ce bovarysme collectif dont il a fait, en 1929, la description et la dénonciation dans *Ainsi parla l'oncle*. Pourtant, quand, trente ans plus tard, en 1959, l'Oncle se met à la critique littéraire, en fonction de la contradiction qu'il avait lui-même dénoncée : cette impossible postulation d'une double identité, africaine et française, il ne parvient pas à opérer de synthèse véritable, c'est-à-dire à nous proposer un mode d'élimination valable de l'un des deux termes de la contradiction haïtienne, autrement dit de l'ambivalence culturelle.

Voici la conclusion du premier chapitre intitulé : « essai sur la littérature et les arts de 1900 à 1957 » de son livre : *De Saint-Domingue à Haïti*.

Et, maintenant, si, à la fin de cette étude, trop sommaire, il nous était demandé de tirer une conclusion générale de l'exposé que nous avons fait en ce qui concerne les efforts réalisés par l'intellectualité haïtienne pour doter notre communauté d'une littérature et d'un art qui soient nôtres, nous ferions remarquer que l'observation la plus pertinente qui ressort de notre essai, c'est que la littérature et l'art haïtiens après s'être dégagés de l'emprise française, ont cherché leur voie dans une production dont l'originalité consiste à *donner un cachet indigène à l'expression de notre pensée*. Ils n'en nourrissent pas moins la haute ambition d'incarner en même temps, sur ce coin de la planète, l'un des moments fugitifs de la durée et l'un des aspects irréductibles du travail humain. ¹

J'ai pris la liberté de souligner le membre de phrase évoquant l'image du « cachet indigène de notre pensée ». D'abord si un cachet est ce qui scelle, se superpose en venant joindre, [11] clore, fermer une ouverture, il faudra s'inquiéter du caractère superficiel de ce sceau et surtout s'interroger sur le mystère de cette ouverture, béance, trou que bouche ainsi le cachet. Mais c'est davantage encore la concessive qui suit l'image du sceau qui est significative. Si, malgré ce qui vient d'être dit,

¹ Dr Jean Price-Mars, *De Saint-Domingue à Haïti*, essai sur la culture, les arts, la littérature, Paris, Présence africaine, 1959, p. 71.

les Haïtiens ne persistent pas moins à nourrir une ambition, c'est que celle-ci est contredite par la situation précédemment évoquée. Leur ambition ne peut apparaître que comme contradictoire si elle fait l'objet d'une concession. Elle achoppe normalement à ce cachet qui se pose sur la réalité sans véritablement lier ses antagonismes. Autrement dit, ou bien le cachet est artificiel ou bien l'ambition est chimérique parce que sans possibilité d'accomplissement, l'opposition du cachet constituant la synthèse à laquelle cette ambition voudrait se substituer. Dans l'un et l'autre cas, l'affirmation énoncée dans l'image du cachet est frappée d'incertitude puisque la concessive, ne l'oublions pas, est aussi une restrictive. La contradiction qui paraissait résolue demeure donc pendante.

Cela se vérifie au deuxième chapitre du même livre quand il est question de la langue créole. Sur la question de la possibilité d'une littérature créole, la position du Dr Price-Mars est assez nette. Elle part d'un « éclectisme clairvoyant » (p. 107). Quant à l'enseignement du créole, l'Oncle adopte la position qui veut qu'on l'enseigne afin d'en faire « une étape vers une plus facile et rapide acquisition du français » (p. 113). C'est pourquoi « désolé à l'idée qu'il pourrait y avoir une équivoque sur sa position », il s'écrie un peu plus loin :

Ah ! je vous en prie, je vous supplie de bien comprendre le sens de mon exposé. Je serais désolé qu'il y ait équivoque là-dessus. Je ne demande pas, ni ceux de mes amis qui pensent comme moi, nous ne demandons pas que le créole soit substitué au français dans l'enseignement ou ailleurs. C'eût été une stupidité dont on peut nous faire grâce.

Nous demandons que parallèlement, simultanément il y ait un enseignement du créole et un enseignement du français et que cet enseignement élémentaire du créole [12] soit un rapide acheminement au français pour que tout le monde sache lire et écrire et afin qu'il y ait une certaine homogénéité sociale de notre communauté quant à notre mode d'expression collective. ²

Je ne m'arrêterai pas ici à me demander à qui s'adressait cette prière (je vous en prie !) dans une conférence prononcée, nous est-il dit en note, à l'Institut Haïtiano-Américain, le 11 décembre 1953. Mais je

² *Ibid.*, p. 116-117.

constaterai simplement que ce passage conduit tout droit à la conclusion du chapitre qui affirme que :

si pendant 150 ans, notre production intellectuelle a manqué de relief pendant une grande partie de ce laps de temps, c'est qu'elle a également manqué une masse de consommateurs pour l'absorber, en stimuler la profusion, en féconder la qualité... ³

Si le salut de la littérature haïtienne est dans la création d'une masse de consommateurs de textes écrits en français (l'enseignement du créole ne doit-il pas être un rapide acheminement au français pour que tout le monde sache lire et écrire afin qu'il y ait une certaine homogénéité sociale de notre communauté quant à notre mode d'expression collective ?), le moins que l'on puisse dire, c'est que nous ne sommes pas près de nous guérir de notre bovarysme collectif. C'est, on l'avouera, une médication paradoxale de la part du médecin qui avait précisément diagnostiqué le mal de la culture haïtienne.

Mais ce paradoxe s'éclaire quand nous lisons le dernier chapitre. Entre la position d'Haïti et celle de la culture française en Amérique, l'oncle voit plus qu'une solidarité : une identité. C'est en tout cas ce que l'on peut déduire quand il reprend à son compte l'image célèbre qui fait d'Haïti « le phare avancé de la latinité en Amérique » ou quand il définit les Haïtiens comme « les héritiers des traditions et de la civilisation de la France », « redevables donc envers la France et envers le monde de la gestion de ce patrimoine spirituel » (p. 153).

C'est charger d'un bien grand poids l'ensemble de la population haïtienne quand on sait que, pour plus des trois quarts [13] de celle-ci, ce « patrimoine spirituel » n'est pas une réalité aussi familière que pour la classe cultivée.

Solidaires sans doute, les cultures haïtienne et française ne sont sûrement pas identiques. Et la France le reconnaît en appuyant le mouvement créole en Haïti. Mais on pourra mieux parvenir à comprendre la perspective qui commande la position du Dr Price-Mars si on relit le passage suivant d'*Ainsi parla l'oncle* :

³ *Ibid.*, p. 119.

C'est pour sauver de la destruction du Temps ces manifestations de la conscience populaire que nous avons écrit ces essais. Et c'est parce que nous avons trouvé une belle exploitation littéraire de telles traditions dans les *Esquisses martiniquaises* de Lafcadio Hearn que nous allons maintenant interroger la littérature haïtienne sur l'emploi qu'elle a fait des thèmes de notre folklore. ⁴

Que pensent les Martiniquais des *Esquisses* de Lafcadio Hearn ? Il faudrait peut-être commencer par là. Il est clair cependant que la langue ne communique pas la réalité, mais plutôt des modèles de réalité. Et c'est par là que des Martiniquais pourraient ne pas se satisfaire des *Esquisses* d'un Lafcadio Hearn même animé des meilleures intentions. Autrement dit, si la différence des langues est synonyme d'incommunicabilité, l'identité de la langue de communication n'est pas forcément une garantie de l'identité des positions (ou points de vue) des locuteurs. Toute l'histoire d'Haïti est là pour le démontrer. Proposer, comme le fait le Dr Price-Mars, un modèle à imiter présuppose une prise de position à l'égard du modèle à imiter et constitue, bien entendu, une certaine attitude envers celui qui doit imiter.

Tout ce que peut dire, en la circonstance, le neveu respectueux que j'entends demeurer, c'est que l'Oncle, en dépit de lui-même, peut-être, n'est point parvenu à se convaincre que toute transformation d'Haïti et de sa culture (en l'occurrence l'éradication de notre bovarysme collectif) ne peut qu'entraîner une transformation correspondante de la position des pays et des cultures qui sont à la source de ce bovarysme. À celui-ci il ne sera donc point mis véritablement fin si, dans notre for [14] intérieur, nous continuons de percevoir notre culture comme satellite d'une culture étrangère.

À moins, bien sûr, de considérer qu'Haïti et la France, les Haïtiens et les Français, ne sont pas différents mais identiques. Une enquête récente de Bastide, Morin et Raveau sur *Les Haïtiens en France* ⁵ est venue toutefois détruire cette illusion.

⁴ Dr Jean Price-Mars, *Ainsi parla l'oncle*, New-York, Parapsy-chology Foundation Inc., 1954, p. 184-185.

⁵ Roger Bastide, Françoise Morin, François Raveau, *Les Haïtiens en France*, Paris, Mouton, 1974.

En s'éloignant de la terre natale, les Haïtiens s'aperçoivent vite, selon les auteurs de cette enquête, qu'ils n'ont plus le choix qu'entre une mère idéalisée (la France) et une marâtre lucidement acceptée (les États-Unis d'Amérique). Les esclaves saint-dominguais avaient, en somme, bien raison de penser que la rupture politique avec la France les transformait dans tous les sens du mot en « sans-maman ». Ne chantaient-ils pas :

*Grenadié a laso
sa ki mouri zafè a yo
nan pouin manman*

... ..

On pourrait plus exactement dire qu'ils rejetaient une mère pour s'en donner une autre. En baptisant du nom d'Haïti le pays qu'ils créaient, ces esclaves, transformés en citoyens libres, donnaient naissance à leur propre mère. Cette relation paradoxale et inédite (qu'on devrait situer par rapport au processus de nomination) est le modèle fondamental des relations de l'Haïtien avec sa terre-mère.

Pour l'Haïtien éloigné de sa patrie, « le retour au pays natal » ne peut s'effectuer selon des schémas stéréotypés, c'est-à-dire selon ce symbolisme dualiste qui fait de lui un être bicéphale : à la fois Africain transplanté et Français expatrié. N'ayant pas d'autres points de référence qu'en lui-même et dans sa terre natale, l'Haïtien, par le biais de la critique d'une symbolique périmée, ne peut aboutir qu'à la critique de la réalité que marquait cette interprétation illusoire de lui-même.

Ainsi même quand on parle d'une autonomie de la littérature haïtienne, on rêve en réalité d'une intégration des œuvres haïtiennes dans la littérature française. Et l'un des signes de cette confusion, c'est qu'on n'a jamais pensé que, même en paraissant [15] répéter les mouvements littéraires de Paris, les Haïtiens pouvaient avoir des raisons tout à fait spécifiques de le faire et pouvaient, de la sorte, être d'autres types de romantiques, de symbolistes ou de surréalistes. Romantiques, par exemple, les Haïtiens, les Antillais, les Noirs l'ont été pour des raisons qui n'avaient rien à voir avec le rejet du classicisme, mais avec le désir « d'un retour au pays natal », au sens césairien. Surréalistes, les Haïtiens l'ont été pour d'autres raisons que le simple refus du cartésianisme : pour le rejet d'une logique généralisée aussi

bien à la philosophie qu'à l'économique et au politique. Ainsi non pas surréalistes, ils étaient plutôt réalistes.

Cette identité de la France et d'Haïti, des Français et des Haïtiens, ce dédoublement de la France, en Amérique, en la personne d'Haïti, c'est l'illusion à partir de laquelle les intellectuels haïtiens ont pensé l'utilisation de la langue française par les Haïtiens. Voyant les choses sous l'angle de l'identité, ils n'ont pas été attentifs aux différences, oppositions et contradictions de toutes sortes qui même dans l'utilisation d'une langue commune : le français, pouvaient séparer les littératures haïtienne et française.

Or c'est cette interprétation illusoire que l'on a jusqu'à présent dénoncée, mais non pas changée en pratique. Sans doute, dans l'espérance qu'une combinaison de points de vue différents peut résoudre leur contradiction. C'est ériger le « calbindage » ⁶, qui ne peut être qu'une tactique, à la hauteur d'une stratégie. Mais celle-ci a été définie depuis belle lurette dans la chanson des grenadiers de 1804.

[16]

⁶ Compromis.

[17]

L'image comme écho.
Essais sur la littérature et la culture haïtiennes.

I

LA CONSTRUCTION DU SUJET

[Retour à la table des matières](#)

[18]

[19]

L'image comme écho.
Essais sur la littérature et la culture haïtiennes.

I. LA CONSTRUCTION DU SUJET

1

La fonction anti-idéologique du héros

[Retour à la table des matières](#)

Je me propose d'examiner trois problèmes : celui du héros haïtien, celui de sa fonction anti-idéologique et celui du récit haïtien. Je commencerai par la fin, c'est-à-dire par la question du récit. Quand on dit récit haïtien, il faut se demander de quel récit il s'agit et en quelle langue. La différence est d'importance, comme nous allons le voir, selon les réponses qu'on fait à ces questions préliminaires.

Les Théoriciens de langue française ne nous proposent pas toujours une définition nette et claire du mot récit. Ainsi avec une précision obscure, Ducrot et Todorov nous disent : « Le récit est un texte référentiel avec temporalité représentée. »⁷ Maurice Jean Lefebvre, par contre, avec une clarté imprécise, nous explique longuement :

Convenons d'appeler récit tout discours qui nous donne à évoquer un monde conçu comme réel, matériel et spirituel, situé dans un espace déterminé, un temps déterminé [20], reflété le plus souvent dans un esprit

⁷ Oswald Ducrot & Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 378.

déterminé qui, à la différence de la poésie, peut être celui d'un ou de plusieurs personnages aussi bien que celui du narrateur.⁸

Comme les auteurs de la *Rhétorique générale*⁹ et Claude Brémont lui-même dans sa *Logique du récit* se sont gardés d'enfermer la notion du récit dans le cadre d'une définition simple et claire, nous devons essayer de dégager cette notion des critères sur lesquels ces auteurs se sont appuyés pour analyser le récit.

Je retiendrai des premières lignes de l'avant-propos du livre de Claude Brémont le mot-clé pour définir le récit : séquence.

Le travail, dit-il, dont nous donnons ici les conclusions provisoires a son origine dans une lecture de la *Morphologie du conte* de Vladimir Propp. La possibilité de déceler sous la luxuriance des péripéties et des personnages du conte de fée russe, une séquence d'un petit nombre d'actions s'enchaînant dans un ordre rigoureux — les fonctions — et se répétant identiquement d'un conte à l'autre, a été pour nous un trait de lumière...¹⁰

Ducrot et Todorov, disaient aussi : « L'Unité supérieure à la proposition qu'on repère dans les récits est la séquence constituée par un groupe d'au moins trois propositions. »¹¹

Séquence ou suite d'événements mettant en présence des personnages liés par des fonctions précises, le récit est donc bien avant tout « temporalité représentée » comme le disaient Ducrot et Todorov. Et c'est dans cette perspective d'une représentation du temps qu'il faut essayer de caractériser le récit haïtien. Pour cela, je commencerai par examiner deux types d'activités narratives : « Tiré kont et Bay lodians ». Après, nous pourrons mieux considérer le personnage du héros et sa fonction anti-idéologique.

⁸ Maurice-Jean Lefebvre, *Structure du discours de la poésie et du récit*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1971, p. 116.

⁹ J. Dubois et al., *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970.

¹⁰ Claude Brémont, *Logique du récit*, poétique, Paris, Seuil, 1973, p. 7.

¹¹ Ducrot et Todorov, *op. cit.*, p. 378.

[21]

I. Tiré kont et Bay lodians : le récit haïtien

Le mot créole « kont » vient du français. Il désigne tantôt des histoires fabuleuses, les « kont chanté », tantôt des histoires satiriques qui forment un cycle à la manière du Roman de Renart « les kont de Bouki et Malis ». Mais en plus de ce sens tout à fait orthodoxe, par rapport au français, le mot « kont » désigne aussi, en créole, des proverbes, des devinettes, des adages, des dictons... de sorte que « tiré kont », l'activité qui consisterait à raconter des histoires en français, c'est, en créole, aussi bien raconter des histoires que poser des devinettes ou proposer des maximes de sagesse à la réflexion d'un auditoire ou encore participer à des manières de joutes verbales dont l'enjeu consiste à déchiffrer des énigmes, des rébus et même à faire des calembours. Le sens du mot créole « kont » déborde donc celui de son homonyme français. Son ambiguïté nous oblige à le comparer au mot créole « lodians » pour arriver à cerner la notion de récit haïtien.

« Bay lodians » est une activité parallèle à celle de « tiré kont » avec cette différence capitale que les contes se narrent le soir, et les audiences se content le jour. Dans un cas, « tiré kont », il s'agit d'une activité nocturne, rituelle, alors que dans l'autre cas, « bay lodians » il s'agit d'une activité diurne, relevant de la libre fantaisie des narrateurs et des auditeurs. J'ai déjà, dans *Le Portrait de l'Haïtien* ¹², essayé de décrire ces deux types d'activité. Je voudrais simplement rappeler quelques traits de ces deux modes de narration. Alors que le « conte » est impersonnel, et prend un caractère quasi magique par les tabous qui l'entourent (défense de raconter des « contes » avant la tombée du jour) qu'il peut être triste ou gai, mais comporte toujours une valeur pédagogique, un enseignement, « bay lodians » est une activité strictement profane qui n'est soumise à aucun interdit, rite ou condition. On peut donner des *audiences* n'importe où et n'importe quand, pourvu, bien entendu, que l'ardeur de la canicule ne s'y oppose pas. La fonction de l'audience est strictement divertissante et l'on pourrait même dire

¹² Maximilien Laroche, *Portrait de l'Haïtien*, C.S.M. 10. Montréal, Les éditions de Ste-Marie, 1968.

qu'elle a moins [22] pour but de proposer un enseignement ou même de donner une information que de permettre au narrateur de mettre en valeur ses talents d'« audiençier ».

Sur cette différence capitale entre « conte » et « audience », il suffit de repasser nos divers lexicologues. Pradel Pompilus ¹³ nous donne pour « tirer des contes » le sens de « proposer des énigmes ». Ce qui confirme cette extension de sens par rapport au français dont je parlais. Pompilus encore nous dit qu'« audience » est « récit » d'un fait vrai ou fictif, mais plaisant et, par extension, conversation sur des sujets badins ou familiers ¹⁴.

Définition qui rejoint celle de Roc J. Raymond ¹⁵ : « Audience (*baille audience*) : conter goguettes (tout autre est le sens d'audience en français. Déjà Jules Faine, dans le glossaire placé à la fin de sa *Philologie créole* ¹⁶ signalait comme sens premier du mot « conte » en créole, querelle, sur le modèle de l'espagnol « cuenta ».

On peut donc dire pour ces deux activités narratives que sont « tiré kont » et « bay lodians » que la différence consiste principalement en ce que le conte est sérieux alors que l'audience est fantaisiste. Et en l'absence d'une théorie littéraire, c'est-à-dire d'une étude des formes et techniques particulières de ces deux types de narrations orales, donc assez proches dans leur façon d'utiliser le langage, je signalerai la situation du « je » du narrateur, selon qu'il s'agit du « conte » ou de l'« audience ».

Dans le « conte » le « je » du narrateur n'est pas dissociable du vous des auditeurs. Il y a une complicité que révèle la formule terminale des « contes » : « *Se sa m't'ap kouté, yo ban'm yon ti kout pié m'vin tonbé jouk isit pou rakonté nou sa* » : C'est ce à quoi j'assistais quand d'un coup de pied l'on m'a fait retomber ici pour vous raconter cela ». C'est,

¹³ Pradel Pompilus, *La Langue française en Haïti*, Paris, Institut des Hautes études de l'Amérique latine, 1961, p. 184.

¹⁴ *Ibid.*, p. 179.

¹⁵ Roc-J. Raymond, *Du créole au français, Petit guide pratique*, Port-au-Prince, Presses Nationales d'Haïti, 1966, p. 9.

¹⁶ Jules Faine, *Philologie créole*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, 1937, p. 227.

d'ailleurs, par cette complicité ou communion que peut prendre effet la valeur pédagogique ou morale des « contes ».

Dans « l'audience » une telle complicité n'existe pas. Si l'« audience » n'a pas pour but de permettre au narrateur de se payer la tête de ses auditeurs, il n'y a pas moins, dans le cadre de « l'audience », un rapport d'antagonisme qui fait du narrateur [23] et de l'auditeur des sortes d'adversaires. J'en veux pour preuve ce que Dantès Bellegarde nous dit de l'écrivain Justin Lhérisson :

Pour se tenir sur la corde raide du journalisme haïtien, rester indépendant, fronder la tyrannie, accomplir des prodiges d'ingéniosité, il jouait avec le gouvernement de l'époque comme souris et chat. Il avait juré de ne pas se laisser dévorer : il sut échapper aux pièges les plus subtils. Il avait inventé un genre d'article, qui n'appartenait qu'à lui : chaque lundi, il écrivait une « petite revue » dans laquelle il était censé résumer tous les faits importants de la semaine écoulée. Cela n'avait pas plus de quinze lignes, mais c'était de la critique quintessenciée, concentrée, sublimée. Il n'y disait rien, et cependant on y lisait tout, et quelque chose encore. La phrase la plus anodine était hérissée d'intentions malignes. Dans les milieux gouvernementaux, on disséquait ces articles du lundi pour essayer d'y découvrir la parole imprudente qui pût justifier quelque mesure violente contre le directeur du « Soir ». Mais Lhérisson restait insaisissable. ¹⁷

Or Lhérisson est celui qui a fait passer l'« audience » de la tradition orale à la tradition écrite et même du créole au français puisque ses deux romans : *La Famille des Pitite-Caille* et *Zoune chez sa nainaine*, il les a expressément caractérisés comme des « audiences », à la manière haïtienne ¹⁸.

Voici ce qu'il fait dire au narrateur, au début de *La Famille des Pitite-Caille* : « Ce ne sera ni une charge, ni un roman ; ce sera tout simplement une *audience* à la vieille manière haïtienne, à la bonne franquette. Ça t'amusera, ça te fera méditer, et j'espère que ça te consolera de bien des choses. »

¹⁷ Dantès Bellegarde, *Ecrivains haïtiens*, 1ère partie, Montréal, Éditions Henri Deschamps, 1950, p. 249-250.

¹⁸ Justin Lhérisson, *La Famille des Pitite-Caille*, typographie Firmin-Didot, Paris, 1929.

C'est par là qu'il a fait école. Jean-Baptiste Cinéas ne se réclame-t-il pas expressément de lui pour la forme même du roman qu'il a adoptée ? Et ne fait-on pas des romanciers les plus éminents qui l'ont suivi, de Jacques Roumain à Jacques S. Alexis, ses disciples pour ce style où s'allient français et créole ?

[24]

Sans doute, me dira-t-on, tout « audientier » ou donneur d'audience n'a pas pour auditeur-lecteur un censeur gouvernemental tout prêt à lui tomber dessus. Et l'« audience » n'a pas la politique comme seul objet. Mais peut-être pourrais-je répondre en citant Lhérisson lui-même :

Renoncer à la politique ! Vivre en dehors de la politique !

Quoi de plus facile à dire, mais aussi de plus malaisé dans ce pays !

La politique ! mais on ne s'occupe que de ça, on met et on voit ça dans tout et partout ; on ne respire que ça, on ne vit que de ça ; tout est ça et ça est tout. Comme les animaux de la fable, si nous n'en mourons pas tous, tous nous en sommes frappés... ¹⁹

Et de fait, si l'« audience » n'a pas toujours la politique comme matière, elle ne présuppose pas moins des relations politiques, pourrais-je dire, du narrateur et de son auditeur. Relation politique, en effet, car l'« audience » pose le principe d'une distinction du narrateur et de l'auditeur, le principe d'une rivalité même puisque, censeur gouvernemental ou simple interlocuteur, l'auditeur n'est pas moins celui qui doit prendre garde à la fantaisie du narrateur, à son individualité. Or la langue créole place plutôt l'accent sur le « nous » et le côté collectif des rapports entre interlocuteurs. « Je » en créole, dans ses relations avec les autres personnes admet un « tu », mais pas un « vous » pluriel. De la sorte, « je » est toujours un « nous », il est plus collectif qu'individuel. Et de fait en créole, « nou », c'est à la fois le « nous » et le « vous » du français.

Ce rapport spatial des personnes dans la langue créole est aussi rapport temporel, dans le cadre du récit haïtien de langue créole. Puisque les personnes sont l'incarnation de certaines fonctions, et que

¹⁹ *Ibid.*, p. 89.

le récit est la suite (séquence) des événements mettant en présence ces fonctions et les personnages qui les incarnent, l'on comprend que « la temporalité représentée » dans un récit en langue créole est quelque peu différente de celle que représente un récit en langue française où les relations de [25] personnes sont d'un ordre différent. Ainsi tel récit ou « conte chanté » mettant en scène une femme déguisée en homme, représente non pas cette temporalité mécanique que serait le déguisement, mais cette simultanéité de la condition de l'être androgyne. Les métamorphoses des personnages dans le cadre des « contes haïtiens » relèvent d'une *représentation du temps*, d'une vision du monde, dont il faut chercher les clés notamment dans la religion populaire haïtienne, le vodou. Comme on le voit l'« ambiguïté » du mot créole « conte » révèle une ambiguïté du récit haïtien. Ou plutôt nous force à admettre l'existence de deux récits haïtiens.

La distinction entre « tiré kont » et « bay lodians », dans le cadre même du rapport des pronoms de la langue créole, nous le faisait pressentir. D'autres critères plus formels et qui ne sont pas étrangers à ce rapport des pronoms pourront nous en convaincre davantage.

Les « kont chanté » sont des contes de fées, des histoires fantastiques qui mettent en scène des rois et des princesses, des animaux personnifiés, des personnages fabuleux et dont l'origine est sans aucun doute africaine. Adaptées, il est vrai, au contexte haïtien, ces histoires sont cependant des récits, des mythes et des légendes que se racontaient déjà les plus lointains ancêtres des Haïtiens.

Les « Contes de Bouki et de Malis », par contre, même si on veut y voir des adaptations antillaises des aventures africaines du lapin, sont des histoires qui portent très nettement l'empreinte de la société haïtienne telle que nous pouvons la connaître. Un ethnologue réputé, Emmanuel C. Paul, a vu dans ces « contes de Bouki la transposition en fiction de notre histoire sociale et économique. Bouki représenterait le peuple haïtien et Malis, les exploiters de tout acabit de ce peuple ». Par là s'expliquerait tout à la fois les liens de parenté unissant Bouki et Malis qui sont oncle et neveu, et le fait que les histoires de Bouki et de Malis sont les mésaventures sans cesse recommencées d'un lourdaud, Bouki, qui se fait rouler par un malin, le bien nommé Malis.

[26]

Quant à l'« audience », s'il faut en croire Pradel Pompilus ²⁰, le mot et la chose seraient d'origine récente puisque leur apparition remonterait à la période d'avant l'occupation américaine quand les présidents haïtiens recevaient « le dimanche au palais national les principaux fonctionnaires et employés publics et même les simples citoyens pour leur adresser la parole et répondre à leurs questions ».

Certains traits de la structure des contes chantés et des contes de Bouki ou encore de l'« audience » peuvent s'expliquer par leur origine et leur date de composition. Au caractère mythique des « contes » chantés est liée leur structure mélodique et répétitive. Par contre, le fait que les histoires de Bouki et de Malis ainsi que l'« audience » soient davantage la traduction d'une réalité contemporaine explique leur contenu social et politique et le mode de développement linéaire qu'on y constate. Dans ces histoires, la composition emprunte la forme d'un développement progressif et rectiligne plutôt que de procéder par ces constants retours en arrière et répétitions que connaissent les « contes chantés ». D'ordinaire il y a peu ou pas de chansons dans les contes de Bouki. Peu ou pas de répétitions dans les épisodes, les thèmes et les séquences. Le conte se développe de manière progressive et continue entre une exposition et un dénouement que le nœud ne sépare pas trop longtemps.

Le caractère plus contemporain des contes de Bouki et Malis se confirme d'ailleurs par un fait d'expérience. On n'a pas inventé de nouveaux esprits dans la religion populaire ni dans les légendes des personnages autres que ceux de la tradition : le roi, sa fille et son bien le plus précieux, ordinairement son trône ; le mari, sa femme et les enfants de l'un ou de l'autre. Les contes chantés, même si leur collecte est loin d'être entièrement faite, n'ont donc pas été renouvelés quant à leur personnage ou à leur thématique. Il en va autrement pour les histoires de Bouki et de Malis qui comportent, je l'ai dit, de véritables branches à la manière du roman de Renart. J'ai personnellement trouvé une histoire de Bouki qui date des années 1940 et porte la marque de l'événement par excellence de [27] cette époque, la campagne

²⁰ Pradel Pomoilus, *op. cit.*, p. 179.

antisuperstitieuse menée par le clergé catholique pour forcer le peuple à rejeter les croyances aux esprits ancestraux.

On peut s'expliquer alors que les « contes de Bouki et de Malis » ainsi que l'« audience » aient pu non seulement passer du mode de narration orale à celui de l'écrit, mais encore aient pu être transposés en français. Car dans ces dernières catégories de récit, l'on passe d'un discours au « nous » à un discours au « je ». « Je » de la collectivité haïtienne dans les histoires de Bouki et de Malis, le « je » individuel du narrateur dans l'audience. Et c'est par là que de tels récits se rapprochent de la forme du récit que décrit la rhétorique européenne.

Ainsi il existe en Haïti un ensemble « d'histoires » qui ont été inventées pour être dites. Parmi ces « histoires » ou « contes », les plus récents, les contes de Bouki et Malis et les audiences ont pu fournir la matière à la composition de récits originaux, écrits et composés pour être lus. Avec cette deuxième génération des contes haïtiens, l'ont peut observer un passage de l'oral à l'écrit. On se retrouve, en somme, en face du problème de la diglossie haïtienne qui ne confère de statut défini qu'à la seule langue française. Ce qui place le créole en arrière-plan et nous maintient dans l'ignorance de sa rhétorique.

On comprend donc que par récit haïtien, j'entende ici le récit écrit en français où le « je » du narrateur se distingue le plus radicalement aussi bien par l'orientation du texte, divertissement plutôt que promotion du sentiment communautaire, que par le langage qui renforce ces tendances initiales. J'englobe donc sous la dénomination de récit haïtien les contes ou les audiences transposées en français et même d'une manière plus générale toute histoire haïtienne rédigée en français en tout premier lieu l'histoire d'Haïti, elle-même. C'est dans ces récits que le « je » narrateur se singularise le plus et, par le fait même s'incarne en un héros haïtien identifiable, en particulier du point de vue de sa situation sociale et donc de la fonction anti-idéologique qu'il remplit.

[28]

II. Dessalines, figure du héros haïtien

Dans un récit, le héros, ou agent, est l'incarnation du point de vue de l'auteur, le personnage à travers lequel le narrateur projette son « je »,

sa personnalité. C'est en ce sens qu'on peut parler d'un héros haïtien, c'est-à-dire d'un personnage de récit chez qui l'on retrouve des caractéristiques similaires à celle de l'Haïtien que l'expérience nous fait connaître.

Si l'on peut parler de l'Haïtien en termes de néocolonisation et de sous-développement, on peut dire du héros haïtien qu'il reproduit rigoureusement la condition de son référent. Voici comment Jean Benoist décrit la condition de l'homme d'un pays sous-développé ou décalé :

Plutôt que de pays sous-développés ne devrait-on pas parler de pays décalés, et ce décalage peut tenir à bien des causes et souvent aux gestes de coureurs moins honnêtes qui, à la tête du peloton s'arrangent pour freiner ceux qui les suivent, et même utilisent pour eux-mêmes une partie des efforts de ces derniers ? Car ainsi que l'écrit Fernand Braudel : « Il y a toujours eu un « Tiers-monde ». Son tort régulier est d'accepter le dialogue qui lui est toujours défavorable. Mais on l'y oblige, le cas échéant. ²¹

Coureur s'efforçant de dépasser ses concurrents, l'homme décalé est perpétuel second. Tel est le héros haïtien. Héros donc agent, il est cependant patient. Non pas alternativement agent et patient, comme le suppose Claude Bremond mais simultanément. Tout comme ce coureur qui s'essouffle, mais en vain, à vouloir dépasser celui qui le précède, qui par ses efforts mêmes contribue à maintenir son décalage, le héros haïtien est un agent-patient, un mort-vivant, un zombi.

À cet égard, le personnage du héros dans le récit haïtien peut aider à fixer un point particulièrement intéressant de la théorie littéraire. Dans un article sur le livre de Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* et sous l'intitulé : [29] « La victime est le héros », Jacques Goimard souligne que Todorov « ... ne remarque pas non plus que le fantastique est un des rares genres où le personnage principal soit une victime et non un héros » ²². Mais ce qui est fantastique en pays développé, le zombi, le mort-vivant, le héros-victime, ne l'est pas en

²¹ Emerson Douyon et autres, *Culture et développement en Haïti*, Montréal, Leméac, 1972, p. 213.

²² Jacques Goimard, La Théorie du genre selon Todorov, *Le Monde*, 15 août 1970, p. 10.

pays « décalé ». Et l'on peut s'expliquer qu'un tel personnage soit inconnu et paraisse même paradoxal en pays développé au point que la critique littéraire ne puisse pas l'imaginer et le décrire. Or c'est ce personnage du héros haïtien que je voudrais ici décrire afin de dégager sa fonction anti-idéologique.

Alors que, dans les « contes chantés », on constate la présence d'un héros positif, dans le sens où l'entend Serge Daney²³, déjà dans les contes de Bouki et Malis, on est avec Bouki, en présence d'un anti-héros, d'un personnage dont la positivité résulte de son caractère de victime. Cela est particulièrement évident dans l'audience, à la manière de Justin Lhérisson, où la victoire consiste à ne pas se faire prendre. Je dirais même à ne pas se faire prendre davantage puisque l'audiencier est dans la position de la souris entre les pattes du chat. Or ce schéma vaut pour tous les récits haïtiens.

Philippe Sellier résume ainsi les principales étapes de la vie du héros traditionnel : « La vie d'un héros est rythmée par l'alternance naissance-mort-renaissance »²⁴. Normalement, la vie d'un héros se termine par une apothéose. Or s'il en est bien ainsi dans les « contes chantés » où l'on assiste à de nombreuses résurrections de héros préalablement découpés en morceaux et enterrés, mais dont le corps avait bourgeonné en des plantes parlantes, il n'en va plus de même pour Bouki dont les aventures sont loin de culminer en apothéose puisqu'il se fait toujours rouler par son compère Malis. Quant au héros romanesque ou même historique, on retiendra le fait que le roi Christophe lui-même, l'un des héros les plus prestigieux de l'histoire nationale, s'était donné pour emblème le phénix et pour devise : « Je renais de mes cendres », ce qui est davantage une promesse ou un espoir d'apothéose qu'une certitude ou une réalité présente. Ce qui vaut pour Manuel, le héros assassiné de [Gouverneurs de la rosée](#), [30] dont Annaïse nous dit qu'il n'est pas mort, en songeant à l'enfant qu'il lui a fait.

On peut donc constater un parallélisme frappant entre l'histoire d'Haïti, ce récit de faits véridiques, et les romans ou contes haïtiens, récits de faits inventés, fictifs. Un parallélisme qui permet de tracer la figure du héros haïtien dans ces divers types de récits. Récits, ne

²³ Serge Daney, Le Héros positif, *Cahiers du Cinéma*, no 244, février-mars 1973, p. 54-58.

²⁴ Philippe Sellier, *Le Mythe du héros*, Paris, Bordas-connaissance, 1970, p. 17.

l'oublions pas, qui possèdent un statut et sont soumis à un mode d'appréhension qui sont l'apanage exclusif du français. Récits doublement traduits donc, puisque racontés par écrit à un peuple qui parle et écoute surtout, écrits en français pour un peuple qui parle le créole et apprend à peine à le lire. Récits traduits qui exigent donc du lecteur une contre-traduction puisqu'ils font du héros non plus le véritable protagoniste, l'agent autonome de son destin, mais l'agent-patient, le personnage en qui s'entrecroisent deux fonctions. Car ce héros n'est pas pour le lecteur le substitut innocent dans un dialogue (celui du narrateur et du lecteur) qui serait lui-même innocent. Il est au centre d'un double jeu, celui que la narration, l'écriture, le langage de la traduction, voudraient lui faire jouer et celui que le lecteur attend de lui. Au centre de la confrontation de deux idéologies.

L'exemple que j'apporterai sera tiré de l'histoire d'Haïti, mais comme il sera aisé de s'en rendre compte, dans les récits fictifs des romanciers, le héros même le plus positif n'est guère différent du modèle que nous fournit Dessalines, le premier des héros haïtiens.

On connaît les circonstances dans lesquelles furent rédigés l'Acte de l'indépendance et la proclamation au peuple qui l'accompagne. Les voici telles que nous le rapporte le Docteur Dorsainvil dans son *Manuel d'histoire d'Haïti* :

Dessalines, après avoir récompensé tous les combattants du haut du Cap, les dispersa dans leurs cantonnements respectifs, où le peuple les fêta ; mais tous devaient être présents à un rendez-vous général, aux Gonaïves, le 1er janvier 1804. Dessalines voulait, par une cérémonie solennelle, célébrer la proclamation de l'indépendance. En [31] attendant, pour bien montrer qu'il fallait oublier la France, il redonna à Saint-Domingue son nom indien d'Haïti.

Le 31 décembre, les généraux se réunirent aux Gonaïves, chez Dessalines, pour entendre lire l'Acte de l'indépendance et la proclamation du général en chef à la population d'Haïti. Dessalines avait confié le soin de rédiger ces deux documents à Charéron, le plus ancien de ses secrétaires. Charéron ayant longtemps vécu aux États-Unis, s'était inspiré de la déclaration d'indépendance du Congrès américain, et avait composé quelque chose d'abstrait, d'allure juridique, sans vie ni chaleur et où rien ne passait des sentiments violents qui émeuvent les âmes. Ce fut dans un morne et lourd silence qu'on en écouta la lecture. Boisrond Tonnerre intervint brusquement : « Tout ce qui a été fait n'est pas en harmonie avec nos

dispositions actuelles : pour dresser l'acte de l'indépendance, il nous faut la peau d'un blanc pour parchemin, son crâne pour écritoire, son sang pour encre et une baïonnette pour plume ! » D'un bond Dessalines se dresse : « Boisrond, je te charge d'exprimer au peuple mes sentiments à l'égard des blancs. » ²⁵

Ce texte que l'on fait apprendre aux écoliers haïtiens, dresse pour nous le cadre, et par là j'entends le cadre matériel, l'atmosphère, la mise en scène presque, du récit haïtien puisqu'il nous décrit les circonstances qui ont entouré le début de l'histoire d'Haïti. En cette veille du premier janvier 1804, cette description des circonstances, ou plus exactement des paroles, et même des échanges de propos, du dialogue, par lequel commence ce récit de la vie du peuple haïtien qu'est l'histoire d'Haïti, ce dialogue donc, résume le contexte sous-jacent au discours par lequel l'on fera naître Haïti. Nous avons là les éléments que les discours du premier janvier ne répètent pas, mais qu'il faut connaître pour bien les situer.

Que saisissons-nous d'abord ? Que le changement de nom de Saint-Domingue pour Haïti est expliqué par les paroles ou plutôt la parabole de Boisrond-Tonnerre. En effet, la reprise du [32] nom indien d'Haïti est une volonté de rompre avec une tradition historique qui faisait de l'île d'Haïti une possession des Blancs. L'on se rappellera que les Espagnols qui massacrèrent les premiers habitants d'Haïti avaient dénommé l'île Hispaniola et que les Français qui avaient pris la succession des Espagnols en la rebaptisant Saint-Domingue, n'avaient fait que marquer leur volonté de poursuivre la tâche entreprise par les Espagnols. En effet, n'ayant plus d'esclaves indiens à exploiter, ils s'étaient dépêchés d'aller chercher des nègres en Afrique pour peupler Saint-Domingue. À la vérité, dès 1505, les Espagnols avaient déjà commencé à faire la traite des nègres. Les Français, en poursuivant l'œuvre des Espagnols prétendaient faire des Africains de nouveaux Indiens.

²⁵ Dr. J. C. Dorsainvil, *Manuel d'histoire d'Haïti*, Port-au-Prince, F.I.C., 1934, p. 164-165.

Le dialogue des langues

Ainsi la reprise du nom indien de l'île traduit la volonté de Dessalines de renouer avec la tradition d'avant la venue des Blancs en effaçant jusqu'à leur possession nominale de la terre haïtienne. Cette intention est en quelque sorte explicite dans les paroles de Boisrond-Tonnerre. Il y a même dans les images violentes des propos de Boisrond-Tonnerre, un parallélisme avec la situation que l'on voulait changer, l'opposition d'une contre-violence à la violence exercée jusque-là, l'usage de la violence pour retourner à la situation pacifique d'avant la venue des Blancs.

Mais en passant de Dessalines à Boisrond-Tonnerre, l'on passait de la violence du geste à la violence du verbe, de l'action à la parole. Je dis : « on passait », je devrais dire « on régressait » parce qu'ici la parole, dans son éclat même, traduit un recul, le retrait derrière un paravent. Les mots ici font écran, dans la bouche de Boisrond-Tonnerre. À son insu peut-être.

Et d'abord, l'on a l'opposition de deux langues : l'indienne, par le nom d'Haïti qui est redonné au pays et la française qui est celle des propos de Boisrond-Tonnerre. Il y a même une [33] troisième langue qui est en cause dans ce dialogue des langues, la créole, et dont on ne fait pas mention. Dessalines était-il assez lettré pour s'écrier comme on le rapporte : « Boisrond, je te charge ..., etc. » ? L'on peut en douter. Parmi les rares paroles authentiques qu'on connaisse, la plus célèbre est : « Koupé têt, boulé kay » ce sont des paroles en créole. À part cela, tous les propos rapportés du fondateur de l'indépendance sont traduits du créole. L'on sait, d'ailleurs, cela est raconté par Dorsainvil, un peu plus loin, dans son Histoire, que le 1er janvier, c'est en créole que Dessalines s'adressa au peuple haïtien :

« À sept heures, tandis qu'un soleil radieux illuminait la cité, Dessalines, entouré du brillant cortège des généraux, fendit la foule, gravit les marches de l'autel de la Patrie et rappela, dans un véhément discours en créole, tous les tourments que les indigènes avaient endurés sous la domination française. En terminant, il s'écria, le bras tendu en avant : « Jurons de combattre jusqu'au dernier soupir pour l'indépendance de notre pays ».

Le docteur Dorsainvil, auteur de ce texte est-il sensible au paradoxe presque humoristique de ces phrases françaises qu'il rapporte comme venant couronner le « véhément discours en créole » de Dessalines ? Les écoliers qui étudient l'histoire d'Haïti n'en sont pas toujours conscients parce que ce paradoxe n'est pas relevé. Et pourtant, il révèle le mode de traduction ou plutôt de substitution par lequel, d'une langue à une autre, ce n'est plus seulement un sens qui est trahi, c'est-à-dire détourné de sa direction, mais qui est inversé, qui revient en sens inverse, prend, en somme, la direction opposée à celle qu'il avait au point de départ, à celle qu'il affirme en apparence.

En effet, que veut dire Boisrond-Tonnerre par ces images violentes de crâne, de sang, de peau et de baïonnette ? Qu'il faut tuer la tradition hispano-française en Haïti ou plutôt dans le cœur des Haïtiens. Que ceux-ci doivent se faire Indiens, retrouver, en somme, un vouloir-vivre, un sens de la vie qui était celui d'avant la venue des Blancs. En d'autres mots, il faut rompre avec la tradition colonialiste imposée depuis 1492. Or que fait-il ? [34] Au moment même où il dit cela, il maintient cette tradition. Le sens des mots est en contradiction avec le geste de parler, l'acte physique d'utiliser une langue précise, celle-là même des colons répudiés. Les paroles de Boisrond-Tonnerre, tout en répétant et même en amplifiant, du côté du sens, le geste de Dessalines de rétablir le nom indien de l'île, contredisent ce geste. Il y a donc une continuité de sens, mais un divorce des actes. La naissance d'Haïti se situe donc dans cette contradiction des actes et des mots, dans ce démenti opposé aux actes par les mots, dans ce hiatus entre le sens apparent, officiel et le sens réel, véritable. Car pendant longtemps dans l'Histoire d'Haïti la parole a précédé des gestes qui n'ont pas suivi, et pour cause.

Il ne faut pas oublier qu'au moment même où parlait Boisrond-Tonnerre, le créole existait bel et bien déjà. Dessalines en fait usage pour s'adresser au peuple. Et du temps même de la colonisation française, quand Southonax, représentant de la « Constituante » voulut rétablir le dialogue avec les esclaves insurgés, les réconcilier avec la France, c'est en créole qu'il leur adressa ses proclamations. La reconnaissance du droit à la liberté de ces mêmes esclaves sera inscrite dans une proclamation rédigée en créole. Quand Leclerc, dépêché par Bonaparte à la tête d'une armée d'invasion, se présentera devant le Cap-Français, aujourd'hui Cap-Haïtien, c'est en créole et en français qu'il fera distribuer ses proclamations aux habitants de Saint-Domingue.

Ainsi dans ce dialogue des trois langues : indienne, française et créole, c'est aux péripéties d'un choix d'abord que nous assistons, à cette équivoque qui en résulte et grâce à laquelle, un sens, une intention et une volonté ont pu être maintenus et affirmés, tout en étant contredits par les actes qui les concrétisèrent. Cette contradiction a pu, de la sorte, inverser le sens sans qu'il y paraisse parce que par le choix d'une langue, c'est à un retour de celui qui était chassé qu'on assiste. Le colonisateur rejeté, dans le sens des mots, revenait dans le choix des mots eux-mêmes et de la langue qui le désignaient. Empruntant au colonisateur ses mots pour le désigner, l'ex-colonisé, sans s'en [35] apercevoir, adoptait l'optique de ce colonisateur, se replaçait sous la domination de ce colonisateur par l'acquiescement au sens implicite des mots.

Et de fait, il n'est que de reprendre les trois principaux éléments de l'image développée par Boisrond-Tonnerre : la peau, le crâne et le sang. Si, pour dresser l'acte de l'indépendance des Noirs d'Haïti, il n'avait fallu que la peau, le crâne et le sang d'un Blanc, cette indépendance aurait été drôlement liée aux Blancs. Au point qu'elle aurait été possible par le simple sacrifice volontaire d'un Blanc qui, de son chef, aurait décidé de donner sa peau, son crâne et son sang. Au point qu'à la limite, les Noirs auraient pu n'avoir rien à faire pour conquérir cette indépendance. Au point que cette indépendance des Noirs aurait pu être une simple concession des Blancs. L'on voit tout ce que ces images contiennent de proposition implicite. En somme, par le choix même de ces termes de référence, c'est à une mise entre parenthèses du Noir que l'on assiste. Telle n'était pas l'intention de Boisrond-Tonnerre, sans doute. Mais tel n'est pas moins le résultat auquel il risquait d'aboutir et que ces éléments préliminaires du récit haïtien mettaient en place.

La suite de l'histoire d'Haïti ? L'élimination de Dessalines et de Christophe d'abord, les gouvernements de Pétion et de Boyer ensuite, et enfin la succession des gouvernements de *doublure* ont été une consolidation de cette mise entre parenthèses du langage créole et de la partie du peuple haïtien qui ne parlait que ce langage. Face à Dessalines et à Christophe qui étaient censés représenter l'obscurantisme, la tyrannie et le militarisme aveugle, Pétion et Boyer ont voulu se faire passer pour les libéraux compréhensifs, partisans éclairés du compromis et de la démocratie. Dans le prolongement de ce mode d'approche de la situation haïtienne, la politique de doublure a été la synthèse pratique, grâce à laquelle un Noir illettré hissé au pouvoir

pouvait maintenir aux yeux de la grande masse de la population un certain sens de l'histoire, une volonté de révolution, de rupture d'avec la tradition coloniale qui était contredite dans les faits. Le langage de l'histoire d'Haïti, dès ce soir [36] du 31 décembre 1803, s'engageait donc dans la voie de la contradiction, et le récit haïtien, cette histoire d'Haïti narrée dans les manuels et dans les propos officiels allait afficher un sens en apparence fidèle à ses origines, mais en réalité niée et démentie. Entre le dit et le fait de l'histoire d'Haïti allait s'installer un hiatus, dont le langage même était le lieu puisque ce qui était dit, raconté, narré, écrit, l'était dans une langue de traduction et que ce qui était réalisé l'était par des gens qui ne parlaient pas la langue dans laquelle leurs faits et gestes étaient rapportés.

Dans l'histoire d'Haïti, ce récit, cette narration des faits et gestes du peuple haïtien, il y a un traducteur invisible, celui qui s'interpose entre l'exorde créole et la péroraison française du discours de Dessalines. Que ce traducteur soit l'ex-colonisateur ou, si l'on préfère que la traduction se fasse de la langue des ex-colonisés à celle de l'ex-colonisateur, explique pour une part le fait que le sens de la révolution haïtienne, cette rupture d'avec la tradition coloniale, soit nié en même temps qu'il est affirmé, explique le caractère contradictoire du langage haïtien.

III. La lutte du héros contre sa victimisation

Le héros haïtien est un anti-héros parce que, dans le récit haïtien, le mythe du héros se présente d'une manière inversée. Non pas processus de libération, d'exaltation, menant de la vie à la sur-vie, mais plutôt processus de régression ramenant le héros de la vie au néant. La séquence des événements se déroule à contre-courant du désir du héros. Ainsi non seulement Manuel, dans [*Gouverneurs de la rosée*](#), retournant dans son pays y constate une lente dégradation de la situation collective, mais lui-même qui espérait édifier son bonheur personnel avec Annaïse trouve plutôt la mort à Fonds-Rouge. Il en va de même pour Dessalines ou le roi Christophe. La liberté qu'ils ont apportée à leurs concitoyens ne leur a valu que d'être assassiné dans le cas premier, ou d'être obligé de se suicider dans le cas du second.

[37]

La séquence, la suite des événements, dans laquelle se trouve entraîné le héros haïtien, témoigne donc déjà, par son ordonnance même, d'une volonté antérieure à celle du héros. Autrement dit, le héros, incarnation du « je » dans le présent du récit est soumis à un passé antérieur qui est l'effet d'un « je » lui-même antérieur à l'apparition du héros. Antérieur au héros, ou si l'on veut supérieur au héros. C'est pourquoi le héros est anti-héros et que, d'un point de vue mythique, il est celui qui se lance lucidement dans une entreprise de zombification personnelle. L'état de zombi, de mort-vivant, d'agent-patient, est un état de paralysie, d'immobilisme. Le héros l'accepte pour le dynamiser, il se fait agent en acceptant jusqu'au bout sa condition de victime de façon à vivre sa mort jusqu'à sa résurrection. Il rompt le cercle clos de la paralysie et remet en branle le mouvement de la vie du héros dont nous parlait Philippe Sellier : vie-mort-apothéose.

La fonction anti-idéologique du héros consiste donc à transformer une régression individuelle vers la mort en un passage collectif vers la vie. Le héros, dans le récit haïtien, se fait zombi parmi les zombis pour donner à tous le sel libérateur. Et c'est en acceptant sa condition de victime, en la faisant reconnaître donc qu'il la dénonce, et par là même s'attaque à la victimisation dont il est, avec les siens, l'objet.

La criminologie a étudié, ces dernières années, cette notion selon laquelle fort souvent la victime est le vrai coupable. La victime est en quelque sorte celui qui a armé le bras de son assassin. Ezzat Fattah ²⁶, entre autres, a abondamment traité de cette question. Cette notion, à vrai dire, recouvre ce qui autrefois faisait qualifier certains personnages de théâtre « d'héauton-timorouménos » (bourreau de soi-même). Il arrive en effet que la victime se fasse le bourreau d'elle-même. Mais pourquoi ? Il faut s'interroger là-dessus. Et comment surtout parvient-elle à cet étonnant renversement des rôles ? Si l'on poursuivait l'enquête policière au-delà de la simple constatation du sadomasochisme de la victime, on s'apercevrait que le bourreau a pu s'arranger parfois pour que la victime fasse appel à lui. Libre [38] en apparence, la victime peut cependant être conditionnée de manière à se changer en son propre assassin. C'est ce que nous retrouvons dans la description de Jean Benoist et de Fernand Braudel. En particulier, quand ils parlent de ce

²⁶ Ezzat Abdhel Fattah, La Victime est-elle parfois le vrai coupable ? *Psychologie*, novembre 1973, no 46, p. 29-36.

dialogue forcé auquel les pays développés contraignent les pays décalés qui se trouvent ainsi obligés de courir sans pouvoir jamais rejoindre celui qui les précède.

Qu'est-ce que la victimisation, sinon une zombification ? Le zombi est la victime idéale, puisque c'est l'individu qui une fois conditionné par les techniques magiques appropriées se conduit comme son propre bourreau, n'a plus d'autre volonté que celle de son maître, de son bourreau, de son assassin.

Dessalines, héros de l'histoire, Manuel, héros de roman, Bouki, héros de contes, sont des personnages qui ont voulu rompre ce dialogue défavorable auquel ils étaient contraints. Voilà pourquoi Dessalines meurt assassiné par les siens, comme Manuel l'est par un cousin, comme Bouki est en butte aux malices de son neveu. Voilà pourquoi la renaissance, la métamorphose du héros haïtien n'a pas lieu dans le cours du récit, mais est renvoyée à plus tard. Ce héros n'a pas moins rempli sa tâche puisque, pour le moment, le principal est de démasquer le traducteur qui fausse le dialogue et qu'il remplit ce rôle précisément au prix de sa vie. Il se fait volontairement victime mais non pas bourreau de soi-même. Du moins dans la mesure où il peut par sa mort entraîner celle de son bourreau, il assure sa renaissance véritable. Car cette renaissance est plutôt celle de sa communauté, de son je collectif et non celle de son je individuel.

Il y a un étonnant parallélisme à observer. Dessalines, héros réel, doit passer par Boisrond-Tonnerre (je te charge d'exprimer mes sentiments) pour s'adresser au peuple. Manuel, dans *Gouverneurs de la rosée*, héros de fiction, doit passer par le scribe du village pour faire sa demande de mariage à Annaïse. Bouki, héros des contes, doit passer par Malis qui est l'intermédiaire obligé de ses désirs. Il n'y a que dans les « kont chanté » et dans la chanson que l'on trouve le héros positif dont [39] je parlais, c'est-à-dire qui joue d'emblée le rôle d'agent et non par cette fonction double d'agent-patient.

La chanson bien connue « Papa Gédé bel gason » me paraît illustrer en un raccourci saisissant la carrière de ce héros positif.

*Papa Gédé bel gason
Gédé Nibo, bel gason
Lé labiyé toutan blan
Pou lal monté au palè*

*Lé labiyé toutan blanc
Li semblé yon deputé
Lé labiyé toutan noua
Li semblé yon senaté.*

Les Gédés sont des esprits de la mort et des cimetières. Ce personnage métaphysique ici se métamorphose en personnage politique : député puis sénateur. Il passe même de l'état de père (Papa Gédé) à celui de fils (bel gason) d'une condition esthétique horrible (la mort), à cette situation esthétique et pratique admirable (bel gason — député — sénateur) par un changement d'habit tout à fait significatif puisqu'il passe d'une vraisemblable nudité (un esprit n'a pas besoin d'habits) à des habits blancs puis noirs. Enfin l'on remarquera dans cette série multiple de transformations le dynamisme, la progression qui mène de la mort à la vie la plus pleine terrestrement parlant : le pouvoir politique, du député, du sénateur et pourquoi pas du Président qui est le Papa de la nation.

Ainsi de Papa métaphysique et négatif, il sera passé au Papa physique et positif. Et, dans quelques vers, le poète aura conté le récit même de l'Odyssée haïtienne, du néant à la vie, de l'esclavage à la liberté, de l'état de victime à celui de héros.

[40]

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.

[41]

[42]

[43]

L'image comme écho.*Essais sur la littérature et la culture haïtiennes.***I. LA CONSTRUCTION DU SUJET****2**

*La figure du sujet
dans “Le Roi Moko”
de Rassoul Labuchin **[Retour à la table des matières](#)

Avec un peu de présomption, j'aurais pu donner à cette communication le titre suivant : « Pour en finir avec la négritude ! » Mais je n'ai pas tant d'illusion. Je n'oserai pas mener une telle attaque frontale. Je parlerai donc de négritude, mais par le biais, en examinant avec vous la figure du sujet dans *Le Roi Moko* de Rassoul Labuchin.

La négritude, en effet, me paraît n'être qu'une subjectification. Cette figure, on se le rappelle, est ainsi définie par Fontanier :

...dire d'une chose physique ou abstraite par laquelle un sujet agit ou s'annonce, et qui en est l'organe, l'instrument, ou enfin un attribut quelconque, ce qui, à la rigueur, ne peut se dire et s'entendre que du sujet lui-même, considéré par rapport à cette chose. ²⁷

* Colloque « *Identité culturelle et francophonie dans les Amériques* », Halifax, Université Dalhousie, 3 avril 1975.

²⁷ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 118.

[44]

Si, dans le rapport maître-esclave et ses variantes historiques, le Noir est bien cet « instrument » dont parle Fontanier, revendiquer sa négritude ne peut être pour lui que cette subjectification par laquelle sans sortir de sa condition d'instrument, d'objet donc, il revendique ce qui ne peut se dire et s'entendre que du sujet, en l'occurrence, le Blanc.

Cette constatation que j'ai eu l'occasion de faire valoir ²⁸, m'a porté à me demander comment le Noir, et plus précisément l'Haïtien, pouvait se figurer comme sujet dans sa langue propre. Et c'est pourquoi j'ai choisi d'examiner un poème en créole, *Roi Moko*, tiré d'un recueil portant ce titre, d'un des plus brillants poètes de la littérature haïtienne d'aujourd'hui : Rassoul Labuchin.

1. Le sujet en créole

Mais pour commencer, que faut-il entendre par le mot sujet ? Ce mot est équivoque. Deux sens s'y retrouvent tellement confondus qu'on ne les distingue guère. Il s'agit des notions de sujet et d'objet. Le Robert donne comme premier sens à sujet : « ce qui est soumis à l'esprit, à la pensée ; ce sur quoi s'exerce la réflexion. » Puisque ce qui est soumis d'abord à la pensée, ce sur quoi s'exerce avant tout la réflexion, c'est soi-même, cela revient à dire que le mot sujet renvoie à la notion de personne. Ajoutons à cela que parler de sujet, c'est faire référence à un processus de dédoublement de la personne qui distingue l'être réfléchissant de ce même être sur qui porte la réflexion.

Ce caractère double du sujet, qui le rend sujet et objet, ou encore qui ne permet de parler du sujet, du verbe, par exemple, qu'en posant un sujet antérieur s'objectivant par la parole comme agent de l'action de ce verbe, est d'ordinaire peu souligné. Ducrot et Todorov font ainsi remarquer que : « ... lorsqu'on parle, en linguistique, d'énonciation, on prend ce terme dans le sens d'empreinte du procès d'énonciation dans

²⁸ Maximilien Laroche, « Image du nègre et rhétorique dans la littérature haïtienne », *Études littéraires*, À propos de la « Négritude », *Revue canadienne des Études africaines*, vol. 8, no 1, 1974, p. 162-166.

l'énoncé. » ²⁹[45] Autrement dit, on ne parle jamais de renonciation que comme d'un énoncé, en maintenant hors du champ de l'analyse le phénomène même de renonciation.

D'où il ressort que parler du sujet, c'est parler d'un dédoublement qui fait du « je » dans le texte la figure d'un « je » hors du texte. Mais là où, en français, un tel dédoublement peut passer inaperçu, il ne le peut pas en créole. En français ³⁰ il y a « je » et « me » qui indiquent les cas patents de dédoublement. En créole, sujet et objet sont plus explicitement rapprochés. L'équivoque maintenue en français est dévoilée en créole. Les linguistes haïtiens s'accordent à reconnaître que « je », en créole : « mouin », vient du français « moi ». De la sorte, « je » est d'emblée « moi » ³¹. « Je » est fondamentalement posé comme double, à la fois sujet et objet. Cela apparaît clairement quand on examine la forme réfléchie du pronom personnel. « Je me donne un coup de poing à moi-même » se traduit par « M'Ba tèt mouin yon kout pouin. » Moi-même, se rend par « tèt muoin ». La personne, le corps, si l'on préfère, est ainsi dédoublé en un poing tourné contre la tête considérée comme le siège de l'être. Un même mouvement, dans un même corps considéré comme un circuit, fait se retourner contre soi l'énergie, le dynamisme, qui anime l'être. Et pour souligner ce qui en français et même dans le geste serait un paradoxe, « se donner un coup de poing au derrière », par exemple, se traduirait par : « M'bay tèt mouin yon kout pouin nan dèyè » (se donner à la tête un coup de poing au derrière).

Suzanne Comhaire-Sylvain nous dit : « Le « Mwè, mwé » de la première personne du singulier provient de l'ancien « mwè » correspondant à la prononciation du « moi » au XVII^e siècle. » ³² Jules Faine est encore plus précis puisqu'à propos de « moue, mouin, mou, min », il déclare : « ce ne sont nullement des corruptions créoles, mais

²⁹ Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 405.

³⁰ Paul Zumthor, *La Problématique semble passablement différente dans la langue et la poésie médiévale. Voir Langue, énigme, texte*, Paris, Seuil, 1974.

³¹ Jules Faine, *Dictionnaire français-créole*, Montréal, Leméac, 1974, (voir à « je » et à « moi »).

³² Suzanne Comhaire-Sylvain, *Le Créole haïtien*, morphologie et syntaxe, Wette Ren, Imprimerie de Meester, 1936, p. 65.

bien des variations dialectales de l'angevin, du normand, du picard, du poitevin, etc... communiqués sans modification à l'idiome »³³.

Il faut croire que, tout en adoptant des formes françaises, les Haïtiens y ont glissé un sens créole, car c'est par la notion [46] de personne telle qu'elle est conçue en Afrique que l'on peut comprendre ces paradoxes du créole. En français, personne c'est quelqu'un et nul être. En somme, l'être et le néant à la fois. En créole, il en va tout autrement. Ou on est quelqu'un : « moun », ou l'on n'est rien : « ou pa moun ».

Je me permettrai ici de faire une rapide digression sur la notion de personne telle que les mots même peuvent nous y renvoyer. L'ambiguïté personne-nul être du français se vérifie mieux quand, par exemple, on passe du français à l'anglais. Personne, en anglais, se rend dans le dictionnaire à la fois par « body » et par « nobody ». Cette perspective spatiale et horizontale de corps-absence de corps peut-être mise en parallèle avec la perspective verticale et temporelle du créole où *kor* (le body) a pour synonyme *têt*, nous l'avons vu. Or il existe dans la mythologie haïtienne un personnage fabuleux qui s'appelle « têt san kor ». Dans l'ordre proprement symbolique du mythe, ce personnage qui paraît monter dans l'échelle de l'humanité est pourtant un être maléfique. Son trop d'humanité, en apparence, est une déshumanisation en réalité. Ce paradoxe permet de comprendre qu'on puisse dire d'une personne : « pa moun ». Son humanité n'est qu'apparente. Il y a donc un ordre vertical dont il ne faut jamais perdre de vue le double plan : apparent et réel.

Le but de cette digression est de relier ces rapports de sens avec des perspectives esthétiques. Si Lucien Goldman a pu parler d'un « dieu caché » de la tragédie française, c'est dans une perspective spatiale du body-nobody. Par contre, si, pour les religions négro-africaines, on parle de Dieu lointain, c'est plutôt dans une perspective « moun-pa moun ». La notion même de tragique, le caractère esthétique de l'œuvre, en somme, ne peut qu'être liée à la notion de la personne définie non pas seulement par une philosophie particulière, comme l'a fait voir Roland Caillois, mais par la culture, la civilisation, dont cette philosophie est partie intégrante.

³³ Jules Faine, *Philologie créole*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, 1937, p. 105.

Dans son livre, *Quelques mœurs et coutumes des paysans haïtiens*, le docteur Jean-Baptiste Romain, à propos de la théorie [47] de la mort, décrit comme suit les éléments de la personnalité haïtienne : « Le vodouisant considère l'homme comme composé d'un corps support matériel et de deux principes spirituels : le gros bon-ange et le petit bon-ange. »

Il ajoute, par après, ces précisions :

Le gros bon-ange ressemble à l'âme des chrétiens et se comporte comme elle, dans l'ensemble. Il dirige l'être, synthétise toutes ses facultés. Seulement — et c'est par là qu'il diffère de l'âme des chrétiens, — certaines techniques permettent de le capturer, voire de l'enfermer dans une bouteille, à des fins de sorcellerie.

Le petit bon-ange est un esprit (vodou) une force (lwa) d'origine africaine. Il protège l'individu. À ce rôle protecteur, il ajoute celui de dispensateur de puissance et de richesse... À Milot, on considère qu'il précède le gros bon-ange dans le processus de la formation de l'individu.

Il règne entre le petit bon-ange et le gros bon-ange un conflit latent dont l'enjeu reste l'emprise sur l'individu. ³⁴

Que la langue créole préfère voir l'individu comme double et non pas comme être et néant, à la manière de la langue française, est un fait qu'il faut relier aux origines africaines de l'Haïtien. Françoise Michel-Jones, avec un grand souci des nuances et une extrême prudence que justifie le volumineux dossier sur lequel elle s'appuie, a résumé la caractéristique fondamentale de la notion de personne en Afrique, dans ces termes :

Lorsque l'on considère la composition de la personne, la notion de pluralité des composantes semble s'imposer, mais celle-ci n'est pas synonyme de non-intégration. ³⁵

³⁴ Dr Jean-Baptiste Romain, *Quelques mœurs et coutumes des paysans haïtiens*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, 1958, p. 204, 205-206.

³⁵ Françoise Michel-Jones, « La Notion de personne » dans Marc Auge (sous la direction de). *La construction du monde*, religion, représentation, idéologie, Dossiers africains, Paris, Maspero, 1974, p. 41.

Cette précaution que prend Françoise Michel-Jones de faire remarquer qu'il n'y a nulle incompatibilité entre pluralité des composantes de la personne et équilibre ou intégration pourrait, me semble-t-il, aider à tempérer la crainte que semblent éprouver certains sociologues ou psychanalystes à propos de [48] « l'ambivalence haïtienne »³⁶. L'étude du Bori hausa qu'a faite Jacqueline Monfouga-Nicolas dans son livre, *Ambivalence et culte de possession*, ainsi que la préface de Roger Bastide sont, de ce point de vue, tout à fait éclairantes. Roger Bastide écrit : « ... l'idée que les Africains se font de la personne est une idée plurale ; tout individu a plusieurs âmes... » (p. XV) — et à propos du terme « jument des dieux » qui désigne l'individu possédé dans les communautés afro-brésiliennes : « Quoiqu'il en soit, la jument des dieux se situe sur la ligne verticale qui rejoint le monde surnaturel au monde de la nature ; ligne verticale, puisqu'on dit des dieux qu'ils « descendent » dans la tête de leurs filles ou bien encore qu'ils « montent » sur leurs chevaux ; elle constitue le lieu où ces deux mondes s'entrecroisent, la frontière par laquelle ils communiquent. » (p. XVI) ... « toute ambivalence est dans une double identification ... est le verso subjectif d'un marginalisme de position. » (p. XVI-XVII) ... « De là le dynamisme des cultes de possession, et leur caractère positif, dont on trouve dans le Bori hausa une magnifique illustration. » (p. XVIII).

Sur un plan plus strictement linguistique, ces origines africaines de la pensée haïtienne peuvent fournir une réponse aux remarques en forme d'interrogations que faisait Jules Faine :

... le créole n'aime pas employer le mot « personne ». Les pronoms réfléchis français Me, te se, etc. n'ont pas dans le créole d'équivalents exacts : ce dernier se sert d'une périphrase au moyen des mots tête ou corps suivis du pronom personnel correspondant.³⁷

³⁶ Achille Aristide, « Le Problème de l'ambivalence en Haïti », *Le Nouvelliste*, Port-au-Prince, 14, 15, 17, 18, 19 février 1975. Dr Legrand Bijou, *Contribution à l'étude de l'homme caraïbéen, Une théorie générale de la personnalité de l'Haïtien*, p. 18, Cours d'été de l'Université d'Haïti, juin 1974. Jacqueline Monfouga-Nicolas, *Ambivalence et culte de possession*, Paris, Éditions Anthropos, 1972.

³⁷ Jules Faine, *Philologie créole*, p. 269, 109.

D'ailleurs, sur la question précise de l'utilisation de « corps » pour marquer la forme réfléchie, Suzanne Comhaire-Sylvain affirmait : « Dans beaucoup de langues soudanaises, le réfléchi se forme à l'aide du mot « corps ». En wolof on emploie « bob », « tête ». ³⁸

Et elle fournit d'autres points de comparaison entre les pronoms du créole et ceux des langues africaines :

[49]

... chez les Ewé, le mot « mi » représente à la fois la 1^{re} et la 2^e personne du pluriel (sujet et objet) comme en créole. Les formes créoles, quoique probablement tirées du français en tout ou en partie, ne sont pas sans analogie, nous dit-elle, avec les formes africaines. Dans tous les dialectes éwé, « m » est une forme contractée de la première personne du singulier, la 3^e personne du pluriel dans ces mêmes dialectes est représentée par « wo, o, yo, ye », la 2^e personne du singulier en anfoùgbé et en adannpé (dialectes éwé) est « U », comme en créole. La forme « ni, i » pour la 3^e personne du singulier existe dans les dialectes de la Côte d'Ivoire. ³⁹

Quoiqu'il en soit, et c'est ce qu'il est surtout important de relever, tout cela a des conséquences d'abord sur la notion de personne telle qu'on peut la saisir dans l'œuvre littéraire, mais ensuite sur le mode de déroulement de l'action telle qu'elle est accomplie par les personnages du récit que constitue l'œuvre, et enfin sur la critique littéraire, dans la mise au point des critères grâce auxquels elle s'efforce de dégager la signification de l'œuvre.

Car qu'est-ce que critiquer se demande Georges Poulet et, il ajoute :

... sur quoi, en fin de compte, la critique s'appuierait-elle, sinon sur la plus rigoureusement subjective des préférences ; ... car ce qui doit être atteint, c'est un *sujet*, c'est-à-dire une activité spirituelle qu'on ne peut comprendre qu'en se mettant à sa place et dans ses perspectives, bref qu'en lui faisant jouer de nouveau en nous son rôle de sujet. ⁴⁰

Cette activité spirituelle recommencée, cette productivité du texte effective parce que nous nous faisons producteurs, Émile Benveniste,

³⁸ Suzanne Comhaire-Sylvain, op. cit., p. 65-66.

³⁹ Suzanne Comhaire-Sylvain, op. cit., p. 65-66.

⁴⁰ Georges Poulet, réponse, *Les Lettres nouvelles*, 7^e année, n.s., no 17, 24 juin 1959, p. 10-11.

en termes techniques, l'a décrite comme le fait que : « L'écrivain s'énonce en écrivant et à l'intérieur de son écriture il fait des individus s'énoncer. » ⁴¹

[50]

Dans tous les cas, il s'agit d'un accord, pour ne pas dire d'une complicité, dont la clé est cette reconnaissance mutuelle, cette identification commune de l'auteur et du lecteur à une même notion de la personne.

POÉSIE ET RECIT

Nous pouvons donc ici commencer à écouter le poème de Rassoul Labuchin.

<i>ROI MOKO</i>	<i>LE ROI EUNNUQUE</i>
<i>Tit roche galette</i>	Galet,
<i>Coté ous praller</i>	Où t'en vas-tu ?
<i>Mouin praller</i>	Je m'en vais
<i>Caille grand Roi Moko</i>	Voir le grand Roi Eunnuque
<i>Grand Roi Moko</i>	Le grand Roi Eunnuque
<i>Conne manger tit roche</i>	Avale les galets,
<i>Si ous aller la manger ous tou</i>	Le sais-tu ?
<i>Bric colobric</i>	Bric colobric
<i>Bric colobric</i>	Bric colobric
<i>Toute tit roche tomber lan bois</i>	Tous les galets se mettent à couvert
<i>Tit fie tête gridape</i>	Fillette,
<i>Coté ous praller</i>	Où t'en vas-tu ?
<i>Moin praller</i>	Je m'en vais
<i>Ouè grand Roi Moko</i>	Voir le grand Roi Eunnuque
<i>Si'ous té connin</i>	Le sais-tu ?
<i>Qui mouné qui Roi Moko</i>	Qui est le grand Roi Eunnuque ?
<i>Grand jamais</i>	Fillette, si tu savais
<i>Ous pas ta janme aller</i>	Jamais tu n'irais
<i>Bric colobric</i>	Bric colobric
<i>Bric colobric</i>	Bric colobric

⁴¹ Émile Benveniste, (*Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1968, p. 17) *Langages*, no 17, 5^e année, mars 1970, p. 18.

<i>ROI MOKO</i>	<i>LE ROI EUNNUQUE</i>
<i>Tit fie péter'oun cousse couri</i>	La fillette a pris les jambes à son cou
<i>Cété youn jou conça</i>	Un jour pareil à ce jour
<i>Toute tit mounne</i>	Les enfants se sont mis à chanter
<i>Té prend chanter</i>	
[51]	
<i>Oui Roi</i>	Oui roi
<i>Grand Roi Moko</i>	Grand roi Eunuque
<i>Oui Roi</i>	Oui roi
<i>Grand Moko</i>	Grand roi Eunuque
<i>Jou vini</i>	Un jour
<i>Jou va aller</i>	Ce sera votre tour

Je dis écouter, et non pas lire, même s'il s'agit d'un texte écrit, parce que ce poème s'insère dans une tradition de l'oralité et non de l'écriture. D'emblée, le poème de Labuchin chante dans la mémoire, au rythme et sur la mélodie d'une chanson populaire :

<i>TI ZOIZO</i>	<i>OISILLON</i>
<i>Ti zoizo</i>	Oisillon
<i>Koté ou pralé</i>	Où vas-tu ?
<i>Mouin pralé</i>	Je m'en vais
<i>Kay fiyet lalo</i>	Chez Fillette lalo
<i>Fiyet lalo</i>	Fillette lalo
<i>Kon mangé ti moun</i>	Mange les enfants
<i>Si ou alé la mangé ou tou</i>	Tu te feras manger
<i>Brit colobrit</i>	Brit colobrit
<i>Brit colobrit</i>	Brit colobrit
<i>Rosiyol mangé korosol !</i>	Le rossignol mange les corossols
<i>An sortan</i>	En sortant
<i>Lavilokan ^a</i>	De la Vilokan ^a
<i>Tout bêt</i>	Tous les oiseaux
<i>Tonbé lan boua</i>	Ont pris leur envol

Cette chanson, par son caractère sapiential et par sa forme dialoguée, nous fait retrouver dans le poème de Labuchin la structure du « kont

^a Vilokan : cité mythique où habitent les esprits vodouesques.

chanté » haïtien qui est fondamentalement dialogue. Par un rituel d'introduction et de conclusion, le kont est une sorte de lieu où le conteur et l'auditeur s'interrogent et se proposent des réponses. Mais le dialogue du kont, il faut tout de suite le préciser, a pour fonction de faire surgir le « je » du narrateur au terme de cette épreuve qu'est la narration. Car c'est [52] d'ordinaire à la fin du « kont » et par une formule consacrée : « Se sa m'tal ouè, yo ban mouin ion ti kout pié m'vin bay manti a isit »^b, que le narrateur se révèle, en essayant d'ailleurs de camoufler contradictoirement son rôle puisqu'il prétend avoir vu de ses yeux ce qu'il affirme être un mensonge, autrement dit un conte. Mais, par conte, il faut entendre histoire symbolique.

Et c'est dans la structure symbolique du récit qu'il faut saisir la signification, en l'occurrence la figure du sujet. Que le récit soit une épreuve dont l'enjeu est de faire surgir la figure du narrateur témoin d'un mouvement dialectique (va-et-vient, question-réponse, interrogation-affirmation) qui ne peut se développer qu'à partir de cette ambivalence de la personne, de cette personnalité double des interlocuteurs en présence dans la narration du « kont chanté », à partir de cette figure de la personne comme mouvement.

Or dans le poème de Labuchin, tout est mouvement. Par les questions d'abord qui portent sur la direction, le chemin, l'objectif des deux personnages : roche galette (galet), ti fie (fillette), mentionnés successivement dans les deux premières strophes. Mais ce mouvement spatial, physique, est mouvement de la vie, du temps, puisque de roche galette nous passons à ti fie (fillette) puis à ti moun (enfant), ce qui est aller du règne minéral au règne vivant, et même d'un vivant au féminin (ti fie) à un vivant au sens générique, ti moune étant l'enfant de sexe indifférencié. Ce mouvement ascendant est donc aussi mouvement vers le futur, et ici, du malheur au bonheur, comme le laisse entendre la strophe finale :

^b C'est ce à quoi j'assistais quand d'un coup de pied l'on m'a fait retomber jusqu'ici et je suis venu vous en faire le récit.

Oui Roi
Grand Roi Moko
Oui roi-Grand Roi Moko
Jou vini
Jou va aller ^b

[53]

où le personnage même du Roi Moko est envisagé comme mouvement, changement, transformation puisqu'un parallèle est fait entre « Grand Roi Moko » et le « Jou » ^c, et que l'image de celui-ci, celle d'un va-et-vient

Jou vini
Jou va aller ^d

assimile le personnage du Grand Roi Moko au temps qui est fondamentalement mouvement, changement.

Cela nous pousse à relire les divers poèmes du recueil comme les étapes d'un changement puisque si le recueil porte le titre *Roi Moko*, le poème qui justifie ce titre est le dernier, et constitue donc le terme d'un voyage. Or quand on parcourt les poèmes du recueil, on s'aperçoit qu'ils sont plaintes, soupirs, lamentations, que le poète, sous la forme collective du « nous » se chante comme individu, pays et race, et que l'adversaire du nous qui se dessine partout au long des vers présente les traits mêmes de l'oppression impérialiste. Le Roi Moko, roi eunuque, au sens figuré, mais au sens littéral roi sourd, dont on a coupé les oreilles, autant dire les parties vitales dans la perspective de l'oralité, est ce vivant déjà promis à la mort, face à qui celui qui paraît mort, le mort-vivant, le zombi, est pourtant celui qui porte tous les espoirs de vie.

La figure du sujet tel qu'il paraît se dessiner dans *Le Roi Moko* de Rassoul Labuchin ne peut se saisir que comme mouvement et dans un

^b C'est ce à quoi j'assistais quand d'un coup de pied l'on m'a fait retomber jusqu'ici et je suis venu vous en faire le récit.

^c Jou le jour

^d Jou vini le jour s'en vient
 Jou va aller le jour s'en ira

mouvement. Si l'être double est celui qui maintient constamment la tension, le dialogue entre les deux pôles de soi, le mode de présentation de cet être en mouvement est forcément mouvement aussi. Autrement dit, la forme même du récit ne peut que se modeler sur les personnages qu'il met [54] en rapport, et notamment sur le sujet puisque « l'action se caractérise par le fait qu'il s'agit de transformer le sujet lui-même, l'homme »⁴².

Or le poème, discours qui camoufle le récit, en français, ne se présente en créole comme récit ou dialogue que pour tenir un discours. Et le sujet de ce discours, le poète, le lecteur, l'auditeur, trouve déjà sa figure dessinée dans la langue même du poème.

LA FIGURE DU SUJET

Dans le recueil *Roi Moko*, nombreux sont les poèmes où le poète semble se définir comme nègre. Ainsi ce bref poème sans titre :

<i>Moin cé nègue Congo</i>	Nous autres, nous venons du Congo
<i>Mouin cé nègue Arada</i>	Nous sommes du pays Arada
<i>Mouin cé nègue Ibo</i>	Nous sommes du pays Ibo
<i>Mouin cé nègue Danda</i>	Nous sommes du pays Danda
<i>Mouin cé pitite quate vent</i>	Nous sommes fils des quatre-vents
<i>Dépi lan Guinin</i>	Depuis toujours
<i>Vié nègue ap batte tanibou</i>	Nous battons le tambour
<i>Nous souffler lambi</i>	Nous soufflons dans les lambis
<i>Nous souffler vaccine</i>	Nous soufflons dans les vaccines
<i>Cou armonica lan diol blanc</i>	Aussi bien que l'homme blanc peut jouer de l'harmonica

Dans le créole haïtien, « nèg » (sans la finale « re » de nègre) est homme au sens de mâle, par opposition à nègès : femme. Homme, dans le sens générique de homo, c'est moun. À ce mot de base peuvent être

⁴² Antonio Muniz de Rezende, Mutation culturelle et révolution politique, *Champs d'application*, no 2, Trois-Rivières, Printemps 1974, p. 9.

rattachés nèg-nègès pour différencier les sexes, ti zorey ^a pour caractériser le physique, d'Haïti-Thomas ^b [55] pour le moral, et Ayisiyin et kamokin pour désigner le citoyen ou l'apatride. Moun a d'emblée un sens temporel, car il renvoie à ti-moun (enfant) et à grand moun (adulte) dont les superlatifs sont : tonton, papa, roi. Par là il peut être mis en parallèle avec « Kor » dont les équivalents sont « Têt » ou « Kadav » ^c à la forme pronominale réfléchie pour illustrer cette perspective verticale selon laquelle la personne est perçue dans le créole. Cela est, d'ailleurs, confirmé par l'adage créole qui veut que « lan mor en ba pié » (la mort est sous nos pieds).

L'être est ainsi mouvement, élan, et la vie est envol. De là cette image de la première strophe du poème que je viens de citer. « Mouin ce pitite quate vent » où le poète se caractérisant comme fils du vent, oiseau, être d'ascension, se définit fondamentalement par ce mouvement vers les espaces supérieurs. Jacques Stéphen Alexis, lui aussi, on s'en souvient, plaçait les contes de son *Romancero aux étoiles* sous le patronage du « vieux vent Caraïbes » personnage mythique qu'il avait inventé de toutes pièces, en apparence.

Ce mouvement d'envol comme symbole même de la vie, on le retrouve, d'ailleurs, chez nombre de poètes. (Jean F. Briere dans *Black Soûl* ; Regnor Bernard dans *Altitude et Paysage et paysans...*) On peut même, sans trop s'aventurer, avancer l'hypothèse que l'œuvre d'un poète comme Magloire St-Aude s'explique non par le délire du verbe, mais par celui du langage tout entier, le français, où il ne parvient pas à loger son « je » créole. À preuve, cette impossibilité permanente de se mouvoir qu'il décrit sans cesse dans ses vers. Mais il faut aussi voir non seulement dans les poèmes mais dans la langue créole comment cet envol, ce mouvement à la verticale, peut avoir une double signification. « Dèyè morn gin morn » ; « pi ta pi tris » ; « sa [56] ou pa konin gran pasé ou » ^d, sont des proverbes qui traduisent la double perspective selon laquelle toute chose peut s'envisager puisque même une action

^a ti zorey : petites oreilles.

^b D'Haïti-Thomas : Thomas d'Haïti. Les Haïtiens se font une réputation d'être aussi sceptiques que l'apôtre Thomas qui ne voulait pas croire à la résurrection du Christ avant d'avoir mis les doigts dans ses plaies.

^c Kor (corps) ; têt (tête) ; kadav (cadavre).

^d Au-delà d'une montagne, il y a encore d'autres montagnes ; plus tard, plus triste ; notre ignorance, voilà notre maître.

aussi positive que l'envol n'est pas une garantie de victoire définitive. Car un bond en avant ne nous place pas radicalement au-dessus de tous, mais simplement un peu moins en dessous de quelque chose, de quelqu'un qui nous dépasse, nous dépassera.

La figure du Roi Moko nous renvoie par litote à la figure du sujet, ce personnage double formé de l'auteur et du lecteur. Dans son unicité, sa mutilation, le Roi Moko est transitoire, éphémère, passager, mortel, bien plus en tout cas que le lecteur-auteur dans son unité double. À partir du modèle même que lui fournissait la langue, cette figure de l'être double et en mouvement, Rassoul Labuchin, selon le génie même du créole, nous propose une variante originale, c'est-à-dire personnelle et circonstanciée, des relations interpersonnelles du malheur présent et du bonheur futur, de l'action et de l'espérance. Le Roi Moko du poète est un double du « têt san kor » de la mythologie, ce personnage en qui paraît n'être que l'essentiel de la vie : la tête, et qui n'est, en réalité, qu'un ventre toujours affamé.

Le Roi Moko est aussi un double du sujet, le lecteur-auditeur, un double qui n'est pas un autre, comme dans la négritude. Le sujet peut donc ainsi se définir en s'opposant, mais pas à un autre et selon les critères de cet autre. Autrement dit, il n'y a aucune aliénation à se définir comme le fait Rassoul Labuchin puisqu'en s'objectivant, on n'est pas moins certain de se retrouver.

Comme le voulait Paul Verdier⁴³, la structure syntaxique de la langue est bien la structure du conte, c'est-à-dire du récit mythique, autant dire du symbolisme d'une collectivité puisque la langue est le dépositaire de ce symbolisme collectif. Dans le cadre de la compétence de la langue qu'il utilise, et je reprends à ma façon les postulats de Paul Verdier qui s'appuie sur les [57] théories de Chomsky, Rassoul Labuchin a su trouver les moyens de réaliser ce que l'on peut véritablement considérer comme une performance.

À partir de l'exemple du poème de Rassoul Labuchin, il est vraisemblable de penser qu'une définition de la poésie n'est possible que comme une traduction dans et par le langage de la notion de

⁴³ Paul Verdier, Le Conte et la structure syntaxique, *Annales de l'Université de Madagascar*, no 12, séries lettres et sciences humaines, p. 129-164.

personne. À propos du personnage de théâtre, Roland Caillois déclarait :

La personnalité ne peut être montrée, le « je » n'existe que pour lui-même tandis que les personnages n'existent que par nous et n'ont pas de « je » véritable, ils ne sont que joués sur la scène. En ce sens, on ne peut parler sans absurdité de personnalité d'un personnage. Mais peut-on parler plus sensément de son caractère ? Encore une fois : il est un caractère.

Cependant nous ne pouvons comprendre un personnage moderne sans recourir au concept de personnalité. Quel est donc l'élément de la présentation du personnage qui est l'indice, l'évocation d'une subjectivité personnelle ? N'est-ce pas la poésie, expression de la subjectivité ? C'est la parole propre à chaque personnage s'opposant aux autres et proposant une image du monde, créant autour de lui le décor poétique (cosmique) plus réellement que le décor scénique. Au-delà du caractère prosaïque dessiné par le sens littéral du texte, par le contenu conceptuel des paroles et des gestes, la poésie évoque la sourde présence du principe subjectif. ⁴⁴

Mais un personnage de poème n'est-il pas l'égal du personnage de théâtre puisque, depuis Bakhtine, il faut bien considérer le langage comme essentiellement dialogique et tout personnage comme une figure de relations interpersonnelles ?

Je reviendrai donc, pour terminer, à la négritude, et dans une image que je voudrais haïtienne, je dirai qu'elle est un grand bond en avant effectué paradoxalement comme un saut en arrière. S'il fallait absolument revendiquer le mot nègre et le garder dans le vocabulaire universel, il faudrait lui supprimer le [58] « re » final. Mais alors on aura fait un bond du français au créole, de la lutte des langues à leur égalité, à celle des hommes aussi qui n'auront plus besoin pour se définir de renverser le langage de l'autre par la subjectification. On aura, en somme, donné la parole aux « dits nègres » pour qu'ils puissent faire entendre qu'ils ne s'identifient que comme « êtres humains ».

⁴⁴ Roland Caillois, « La Tragédie et le principe de la personnalité », *Le Théâtre tragique*, Paris, CNRS, 1970, p. 471-477.

[59]

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.

[60]

[61]

L'image comme écho.*Essais sur la littérature et la culture haïtiennes.***I. LA CONSTRUCTION DU SUJET****3**

*La métaphore du guerrier
dans la poésie érotique*

« Que t'est le bouclier de tes seins
Quand ma flèche t'abat comme un vautour »

JACQUES LENOIR

[Retour à la table des matières](#)

Le peuple haïtien a la réputation d'être affable, courtois, hospitalier et la vie en Haïti est synonyme de douceur de vivre. Les étrangers, meilleurs juges en la matière, l'ont proclamé maintes fois. Et bien sûr, les Haïtiens qui ne demandent qu'à se laisser convaincre n'ont pas manqué de le redire. À preuve cette chanson, à saveur nettement publicitaire, qui chantait Lumane Casimir :

<i>Isit an Ayiti</i>	Ici, en Haïti
<i>Nou konnin bel koutouazi</i>	nous sommes courtois
<i>Lor yon touris nan péyi isit</i>	le touriste qui nous visite
<i>For kan minm li étoné</i>	ne peut que s'étonner
<i>Li pa jouin kontrariété</i>	de ne pas avoir de contrariété
<i>Ki pou ran li ébété</i>	

[62]

Quel Haïtien, par ailleurs, n'a pas, un jour, fredonné « Haïti chérie » :

<i>Haïti chérie, pi bon pays posé ou lan poin</i>	Haïti chéri, pays sans pareil
...
<i>Lor ou lan pays moin, coté ou pasé tout long chemin</i>	Dans mon pays, partout
<i>Cé bonjou compè et macommè et pitite la yo ?</i>	on se salue : bonjour compère ! bonjour commère ! comment vont les enfants ?
...
<i>Lor ou lan pays blanc, si ou pé prominnin, nuïte cou jou, Toute moun pé maché pressé pressé oua dit cé chin fou</i>	À l'étranger, quand on se promène, de jour ou de nuit, on voit les gens courir partout comme des « chiens fous ».

Mais on pourrait rappeler que ces mots ont été écrits par un poète éloigné de la terre natale, et qui chantait ainsi sa nostalgie. Il faudrait alors se demander comment « Haïti chérie » a pu devenir pour les Haïtiens, à l'intérieur même de leur pays, un chant si fortement évocateur. Cette douceur de vivre évoquée dans les vers cités plus haut, les mêmes Haïtiens qui la chantent avec les mots d'Othello Bayard pourraient s'en proposer une représentation bien différente. L'image de « chin fou » qu'utilise Othello Bayard, la sagesse créole, l'emploie pour caractériser la vie même en Haïti quand elle parle de « chin manjé chin »⁴⁵ comme d'une règle en usage plus souvent qu'il ne faudrait. Cette même sagesse populaire est, d'ailleurs, d'un pessimisme, ou d'un réalisme, comme on voudra, quand elle affirme : « Dépi lan Ginin nèg ap kouyonnin nèg. »⁴⁶ En Haïti, la douceur de vivre est inséparable d'une douleur de vivre, et il n'y a aucun paradoxe à ce que la poésie amoureuse soit le lieu d'une représentation de la guerre.

Comment s'étonner, d'ailleurs, de cette contradiction apparente quand on sait que le peuple haïtien n'a pu commencer à vivre qu'au

⁴⁵ Les chiens dévorent les chiens.

⁴⁶ L'homme a toujours été l'exploiteur de son semblable.

moment où il a paradoxalement accepté de mourir ? En 1803, les soldats haïtiens qui montaient à l'assaut des positions françaises ne chantaient-ils pas :

[63]

<i>Grenadié alaso</i>	Grenadiers, à l'assaut !
<i>Sa ki mourì</i>	Ceux qui mourront
<i>Zafé à yo</i>	tant pis pour eux
<i>Nan pouin manman</i>	il n'y a plus de mère
<i>Nan pouin papa</i>	plus de père
<i>Sa ki mourì</i>	Ceux qui mourront,
<i>Zafé à yo</i>	tant pis pour eux !

Cette détermination de vivre ou de mourir peut fournir un début d'explication de ce paradoxe d'une douceur en même temps désespoir de vivre à l'haïtienne. Quand la vie qu'on nous fait est une guerre, la paix à laquelle nous rêvons est cette douceur que nous vivons en creux, sous forme d'absence et de manque, douceur que peuvent mieux saisir les étrangers ou que nous ne pouvons saisir qu'au passé, quand nous nous regardons du dehors, de loin, avec des yeux d'étrangers, comme dans « Haïti chérie » d'Othello Bayard.

Le paradoxe de l'image d'une vie à la fois guerre et paix, ne peut se comprendre que dans la perspective de cette situation qui force l'Haïtien à se regarder avec des yeux d'étrangers. Situation d'une indépendance-vie rêvée par les grenadiers de 1804 devenue une dépendance-mort endurée par leurs descendants, avec la transformation du colonialisme en néo-colonialisme.

1. Poésie érotique ou poésie amoureuse ?

Mais avant tout, une question mérite d'être posée : faut-il parler de poésie érotique ou de poésie amoureuse ?

Dans les années trente, un critique québécois, Louis Dan-tin, parlant d'une anthologie de poètes haïtiens déplorait que certains de ceux-ci aient rimé un amour simpliste qui n'avait rien de platonique et qui serait

bien plutôt « le plat tonique » de Jean Richepin ⁴⁷. Dantin citait Oswald Durand en qui il voyait le théoricien de ce genre d'amour et dont la profession de foi s'exprimait dans les vers suivants :

[64]

Le feu de nos veines circule
 Sous le ciel de notre pays
 Les rayons de la canicule
 Dorent les fronts et les maïs ;
 Nous n'avons pas l'amour rempli de crainte
 Chantant, le soir pour deux brins de cheveux ;
 De nos bras noirs la vigoureuse étreinte
 Vaut bien les plus tendres aveux.
 Pour vous, mes maîtresses,
 Griffonnes et négresses,
 Et jaunes mulâtresses,
 Vers aux doux sons,
 Chansons.

La muse haïtienne n'était pas là tout entière. Dantin le reconnaissait :

Ces passionnés connaissent aussi les touches délicates de l'émotion et de la tendresse ; ils savent dire les risques et les surprises des jeux éternels du cœur ; et parfois leur amour sonne l'élan idéal, le sentiment altier qui s'élargit jusqu'au dévouement et s'élève jusqu'au culte. ⁴⁸

L'adverbe « parfois » constituait une concession que ne fait même plus le critique haïtien, Yves L. Auguste, en 1963 :

... l'expérience sentimentale de nos poètes, toute individuelle n'a pas eu de résonance, dans la plupart des cas, au-delà du cercle étroit de leur propre personne et de celle de l'être aimé, ou tout au plus au-delà du cadre local. À quoi attribuer cet état de choses ? L'expression manquerait-elle de cette perfection qui rende le sentiment digne de retenir l'attention ? Serait-elle trop limitée et trop pauvre ? Les sentiments eux-mêmes ne seraient-ils pas

⁴⁷ Louis Dantin, *Poètes de l'Amérique française*, Louis Carrier et Cie, Montréal, Les éditions Mercure, New York et Londres, 1928, p. 236.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 237.

assez élaborés pour que chacun puisse y retrouver le reflet de ceux qui germent dans son cœur ? ⁴⁹

[65]

Le critique étranger et le commentateur haïtien se rejoignent donc pour évoquer une même pauvreté ou insuffisance du sentiment amoureux chez les poètes haïtiens. Cependant, dans les explications de cette prétendue carence, nous saisissons combien le critique haïtien tout comme son homologue québécois, font leur lecture avec des lunettes mal ajustées aux réalités d'Haïti. Ainsi Yves L. Auguste ajoute :

Faudrait-il rechercher plus loin les causes de cette limitation ? L'amour ne serait-il point le plus souvent qu'un prétexte littéraire sur lequel on s'amuserait à broder des variations ? N'aurait-il qu'un caractère purement superficiel chez un peuple dont la sociologie ne manque de dénoncer les aspects volages et les tendances invétérées au papillonnage — héritage des mœurs africaines ou séquelles des dépravations de la colonie française ? ⁵⁰

Cette explication sociologique fait sortir le chat du sac, en l'occurrence la norme implicite qui sépare l'amour platonique du « plat tonique » dont parlait Dantin. Les deux critiques semblent considérer qu'il y a, en soi, des modes d'aimer inférieurs et supérieurs. Ils croient qu'un modèle idéal d'aimer a pu être proposé, une fois pour toutes, par une société et à une époque précise. Dantin évoque le platonisme.

Yves L. Auguste oppose, dans son texte, le papillonnage africain ou la dépravation coloniale française à l'amour idéal tel que les poètes européens : Dante, Pétrarque et Lamartine l'ont chanté !

Ils méconnaissent le fait que platonisme, pétrarquisme, romantisme ou amour courtois ne sont pas des formes préétablies de l'amour, mais des mises en scène circonstanciées du sentiment amoureux, des théâtralisations historiques grâce auxquelles l'amoureux européen en se dédoublant pouvait s'offrir le luxe et la volupté d'être à la fois spectateur et acteur du drame qui se jouait dans son cœur.

⁴⁹ Yves L. Auguste, « L'Amour dans la littérature haïtienne », Port-au-Prince, *Le Nouvelliste*, no 25955, 24-25 décembre 1963, p. 1.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 4.

Ils oublient que ces théâtralisations sont liées à une culture et à des époques et, comme telles, reflètent les conditions qui [66] ont prévalu dans les sociétés et aux époques où elles ont été à l'honneur. Denis de Rougement a bien fait voir que l'amour, en Occident, était l'amour à l'occidentale et, comme tel, résultait de conditions historiques et sociales précises.

Ainsi l'amour et l'érotisme, du moins dans la perspective de ce texte, ne renvoient pas à une hiérarchie des sentiments amoureux. Au contraire, par poésie érotique, il faut entendre une poésie amoureuse qui ne se manifeste pas dans les théâtralisations qui sont feintes et masques dont on serait porté à oublier la signification idéologique.

Si j'ai retenu le terme de « poésie érotique », c'est pour mieux examiner une situation qu'évoque l'image du « plat tonique » et peut-être même pour faire voir qu'au contraire de ce que pense Dantin, c'est fondamentalement comme « plat tonique » qu'il faut envisager l'amour quand on le considère dans la poésie haïtienne.

II. Femme-fruit et femme-fleur

En effet, une typologie des images permet d'opposer, comme l'a fait Léon-François Hoffmann, « la femme-fruit » à « la femme-fleur ». La poésie haïtienne où la femme est perçue métonymiquement comme fruit que l'on mange s'opposerait à une poésie européenne où la femme serait considérée métaphoriquement comme fleur que l'on regarde. La tradition européenne, par l'image de la rose, privilégie le regard et opère une théâtralisation, métaphorisation du sentiment amoureux. L'image du fruit, au contraire, est une métonymisation qui tend vers une évocation synesthésique ou, si l'on préfère, vers un mode de reproduction symbolique de la situation de l'amoureux haïtien. Hoffmann se garde d'opposer l'amour à l'haïtienne à l'amour à l'européenne. Il explique cependant l'image de la femme-fruit par sa connotation sensuelle :

[67]

Si la femme est un fruit plutôt qu'une fleur, c'est, nous semble-t-il, que la sensualité haïtienne ne se contente pas d'un plaisir purement esthétique. La beauté d'une fleur suffit à la rendre précieuse ; la qualité d'un fruit ne se révèle que lorsqu'on le goûte... La caractéristique la plus frappante de la poésie haïtienne est sans doute la sexualité obsédante dont elle est imprégnée. ⁵¹

Cela pourrait porter à voir dans cette sexualité la manifestation d'un « érotisme de corps de garde ». Mais pour Hoffmann, il y a plutôt un effet de l'environnement naturel et même une démarche métaphysique :

À quoi pouvons-nous attribuer cette particularité de l'imagination haïtienne ? Il y a bien une explication assez prosaïque : la terre d'Haïti est fertile en fruits, mais produit relativement peu de fleurs. La monoculture et le déboisement ayant épuisé le sol de cette île jadis tellement riche, le paysan doit exploiter pour vivre chaque parcelle de jardin : il ne peut se permettre de cultiver les fleurs, guère utiles pendant les périodes de disettes. Mais cette explication purement économique est loin d'être entièrement satisfaisante. ⁵²

À la vérité, cette explication simplement économique n'est pas satisfaisante du tout, car pourquoi ne pas penser que la rareté même des fleurs aurait pu en faire les symboles par excellence de la femme aimée. Il n'est pas plus facile d'aimer en Haïti qu'ailleurs nous le verrons, et la sensualité haïtienne, selon Hoffmann, s'expliquerait davantage par un mécanisme de sublimation puisqu'il serait une forme de religiosité.

⁵¹ Léon-François Hoffmann, « L'image de la femme dans la poésie haïtienne », *Présence africaine*, no XXXIV-XXXV, octobre 1960 -janvier 1961, Paris, p. 201.

⁵² *Ibid.*, pp. 200-201.

Parler à son égard de religiosité sexuelle ne serait pas abusif. En effet, la sexualité dans la poésie haïtienne ressemble étrangement à un moyen de connaissance ou, si l'on préfère, à une démarche métaphysique. Il s'agit pour le poète haïtien de retrouver l'accord fondamental entre l'humain et le naturel. La femme lui semble participer de ce monde des éléments, dont la monstrueuse fécondité sera toujours sujet d'étonnement et d'angoisse. ⁵³

[68]

S'il faut regarder du côté de l'économique, c'est en l'élargissant au politique et finalement au social. En particulier, quand on admet que, par poésie haïtienne, il faut entendre non seulement celle qui est écrite en langue française, mais aussi la poésie de langue créole.

Or en adoptant une telle perspective méthodologique, on s'aperçoit que parler de sexualité obsédante dans le cas de la poésie de langue française, obligerait pour les poèmes en créole à trouver des superlatifs inédits. La preuve en est que si des poèmes créoles mis en musique et chantés ont souvent fait l'objet d'interdictions de la part de la censure officielle, cela ne s'est jamais vu pour des textes écrits en français de semblable teneur.

Faisant l'objet d'une mise en sourdine dans les poèmes en français, « la sexualité » ne se donne libre cours qu'en créole. Du moins est-ce là qu'elle prend le caractère le plus subversif. Il faudrait donc s'interroger sur les raisons de cette sourdine. Léon-François Hoffmann nous fournit quelques éclaircissements à cet égard :

Le poète haïtien se trouve au départ placé devant un dilemme : s'exprimera-t-il en créole ou en français ? Le créole, compris de tous ses compatriotes, est certes plus savoureux, plus propre à exprimer la réalité haïtienne. Mais c'est une langue parlée, qu'il lui faudra transcrire phonétiquement, ce qui la rend bien artificielle. En outre, il ne peut espérer trouver des lecteurs que dans l'élite puisque près de 90% des Haïtiens sont illettrés ; et l'élite, nous l'avons dit, tend à mépriser le créole. Enfin l'usage du créole lui enlève la possibilité de se faire une réputation en France... or, Paris reste, malgré tout, la Mecque littéraire. ⁵⁴

⁵³ *Ibid.*, p. 203.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 187.

Ainsi non seulement la sexualité ou si l'on veut l'érotisme, peut être tenu pour un caractère général de la poésie haïtienne, mais c'est d'abord dans la poésie de langue créole qu'il faut essayer d'en saisir le sens. Dans les poèmes de langue française [69] intervient, en effet, l'influence d'un modèle étranger par lequel s'opère ce voilement, cette mise en sourdine de la sexualité.

Il resterait cependant à trouver une explication de l'image de la femme-fruit par laquelle se manifeste cette « sexualité » de la poésie haïtienne. Les chansons créoles ne manquent pas qui chantent la femme comme « noix de coco », « ananas ». Et à cet effet, on peut s'interroger sur le sens de certaines comptines que chantent innocemment les enfants.

<i>M'apralé o zannanna</i>	Je m'en vais aux ananas
<i>ting ! dang !</i>	ting dang !
<i>Mouin kontré yon vié béké</i>	J'ai rencontré un vieux bègue
<i>ting ! dang !</i>	ting dang !
<i>Li mandé'm ki lè li yé</i>	Il m'a demandé l'heure
<i>Mouin di li i midi posé</i>	Je lui ai dit qu'il était passé midi
<i>ting ! dang !</i>	ting dang !
<i>ting ! dang !</i>	ting dang !
<i>alé, alé o zannanna</i>	Allez, allez aux ananas
<i>ting ! dang ! (ter)</i>	ting dang ! (ter)

ou encore :

<i>Ti fi a soti kominiyin</i>	La fille vient de communier
<i>l'alé manjé mango zabriko</i>	et elle mange des mangues - abricots
<i>a la bagay ki dou</i>	ah ! que c'est bon !
<i>zabriko !</i>	les abricots
<i>a la bagay ki dou</i>	ah ! que c'est bon
<i>zabriko !</i>	les abricots !

ou même sur certaines formes de récréations enfantines : « ti rekin dou ; lago—lago ; zombi man-mannan ; Loulou gainedé » où les chansons et les gestes visent à organiser l'agacement, le titillement des partenaires respectifs de ces jeux de cache-cache. Or l'on sait que pour la danse dont le caractère érotique ne fait pas de doute, les compositeurs ne se

font pas faute de reprendre les rythmes et les airs (lago—lago) de ces [70] jeux enfantins. Il faudrait alors se mettre en campagne pour repérer et décoder partout les images de la personne comme fruit ou aliment comestible, dans les actes de communication.

Quand on sait de quels sous-entendus sont porteurs les mots d'une chanson française aussi anodine qu'« Au clair de la lune » ou encore d'un conte aussi largement connu des enfants que « Le petit chaperon rouge » on se dit que ce serait peine perdue que de se lancer dans pareille entreprise puisque, de toutes façons, le créole, sous ce rapport, n'a aucun complexe à avoir vis-à-vis d'aucune autre langue.

Un proverbe créole achèverait, s'il en était besoin, d'enlever tout complexe à celui qui voudrait examiner l'image de la femme-fruit en Haïti :

Fann sé zaboka, kon li mu li tonbé, kon li tombé kochon manjé li

La brutalité même de l'énoncé a de quoi faire réfléchir. Car, reconnaissons-le, si l'image du fruit, l'avocat (zaboka, peut passer pour dépréciative du consommé, celle du cochon (kochon) n'est guère flatteuse pour le consommateur. Ce qui devient donc important, ce n'est pas la relation consommateur — consommé, mais l'accent mis sur la vertu de patience que requiert la volonté de consommer. Et de ce point de vue, ce proverbe est en parfait accord avec la sagesse haïtienne dont les maximes, dictons, proverbes ou aphorismes recommandent, sur tous les tons, cette vertu de patience :

<i>Trop présé pa fé jou l'ouvri</i>	Rien ne sert de courir
<i>Agaou di si Dié vlé</i>	A la grâce de Dieu
<i>Pi ta pi tris</i>	Qui vivra verra
<i>Kou pou kou Bondjé Ri</i>	À tout coup Dieu rit.

Au-delà de l'image, il faut saisir la situation, ce rapport des personnes qui est rapport de forces, que suppose la relation du mangeur et du mangé. L'image est la représentation d'une [71] transformation du sens, dessinée par le déplacement des mots. On peut donc saisir quelle transformation (rapport futur) des forces est dessinée et surtout quelle

situation (rapport présent) des forces est représentée dans l'image de la femme-fruit.

« Marabout de mon cœur », le poème d'Émile Roumer, en est un bon exemple :

*Marabout de mon cœur aux seins de mandarine,
tu m'es plus savoureux que crabe en aubergine !
Tu es un afiba dedans mon calalou,
le doumboeuil de mon pois, mon thé de z'herbe à clou.
Tu es le bœuf salé dont mon cœur est la couenne
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. ⁵⁵*

Soulignons pour commencer que la femme n'est pas seulement fruit mais, plus largement, objet comestible : « fruit, légume, aliment, met succulent, repas délectable, chair délicieuse ». De l'état de mandarine (fruit), nous la voyons passer à celui de calalou (légume), puis à celui de bœuf (viande) et de thazar (poisson) pour aboutir en fin de compte à l'état de canot (boumba) chargé de victuailles. D'aliment elle est transformée en réceptacle d'aliments. D'objet rempli en creux de liquide (mandarine), elle devient objet plein (boumba chargé) baignant dans le liquide. De fruit surtout (mandarine : aliment sucré), la femme est transformée progressivement en aliment salé (bœuf salé, thazars frits, boumba chargé de victuailles).

L'image centrale du « bœuf salé » est particulièrement significative puisqu'il est dit que le cœur, l'être profond du sujet énonciateur, est l'enveloppe, le contenant de ce corps, chair salée, qu'est la femme. Il y a une identification de l'amant et [72] de sa bien-aimée, une

⁵⁵ doumboeuil : boulette de farine
zherbe à clou : feuille dont on fait des infusions
acassan : bouillie de maïs
diondion : champignons noirs
akras : galettes frites
thazars : poissons
boumba : canot fait d'un tronc d'arbre creusé

incorporation à double polarisation (un cœur devenant corps et un corps devenant cœur) dont le sel est l'élément unificateur.

Mais cette identification est un espoir puisque, dans le présent, la femme est le canot, l'objet mobile et fuyant, que l'homme poursuit. Dans le rapport présent des personnes, la femme est le sel dont l'homme fait la quête.

Le poème de Roumer est significatif, en ce qu'il fait de la femme la synthèse de tout ce qui est bon à manger. Du même coup, l'amour devient l'acte de manger. Or la manducation, n'est-ce pas l'étape ultime de la prédation. On ne peut manger, gagner son pain, qu'à la sueur de son front, c'est-à-dire en travaillant, en luttant, en combattant. Avant le fruit que l'on mange, il y a une cueillette ; avant le gibier que l'on consomme, il y a une chasse : avant la proie que l'on accapare, il y a une lutte. À l'arrière-plan de l'image de la femme-fruit et comestible se profile la métaphore du guerrier.

III. La métaphore du guerrier

Objet de désir, mais d'un désir encore inassouvi, objet donc d'une quête, d'une poursuite surtout, la femme haïtienne n'est fruit, aliment et comestible qu'en tant qu'objet promis à une manducation future.

Il ne faut donc pas se faire illusion sur l'apparente assurance du sujet énonciateur, dans une chanson comme « chap choutè » (sharp shooter).

<i>Pozision kanpé</i>	Debout
<i>m'ap ba ou</i>	je ne rate pas
<i>pozision couché</i>	couché
<i>sé pi rèd</i>	je te touche encore plus sûrement
<i>ay ! m'ap ba ou</i>	ay je ne te raterai pas
<i>chéri, m'ap ba ou !</i>	chérie je ne te raterai pas.

[73]

La censure officielle a maintes fois banni des ondes cette chanson. Pourtant, hydre insaisissable, elle revient périodiquement au programme des orchestres, des postes de radio et est immanquablement sifflotée par des badauds qui voient passer une belle fille. À s'en tenir aux propos énoncés et même à considérer le présent de cette énonciation, il y a, à la vérité, de quoi voir là une provocation. Mais précisément n'est-ce pas surtout une valeur de provocation, de défi et même d'invitation qu'il y a là ? Le présent en créole est une forme progressive, indiquant moins un acte qui serait accompli au moment où l'on parle que le commencement de réalisation de cet acte qui de la sorte est plus à venir que présent.

Ainsi dans cette chanson, c'est d'une invitation qu'il s'agit beaucoup plus que d'une menace ou même d'une exécution de cette menace. D'ailleurs, s'il faut en croire le témoignage recueilli par l'écrivain jamaïcain, Cécile Mc Hardy, dans une table ronde sur « L'amour en Afrique », la chanson du « tireur d'élite haïtien » a son exacte contrepartie en Afrique. Une ghanéenne rapporte en effet :

Il se tient chez nous un festival au cours duquel les jeunes filles se montrent nues en dansant au rythme d'une chanson pleine d'allusions suggestives.⁵⁶

Il n'est pas possible de repasser toute la lyrique haïtienne pour faire voir que l'amoureux si présomptueux de « chap choutè » est paradoxalement fort transi en d'autres cas. Mais songeons, par exemple, à telle autre chanson du même type que « chap choutè » qui se présente, (est-ce un aveu ?) expressément comme rêve :

<i>yé osoua</i>	Hier soir
<i>mouin té nan somey</i>	dans mon sommeil
<i>ala m'révé</i>	j'ai rêvé
<i>ou son bisiklet</i>	que tu étais une bicyclette
<i>ay ! chéri, pédalé</i>	ay chérie, je pédalais
<i>m'ap pédalé ou (bis)</i>	je te pédalais !

⁵⁶ Cécile Mc Hardy, « Love in Africa », *Présence africaine*, no. 68, 4^e trimestre 1968, (Dossier sur la femme africaine), p. 56.

[74]

ou encore à ces déclarations d'amour qui sont surtout supplications et disculpations bien plus qu'affirmations orgueilleuses :

*moin m'pa banbochè
mètié'm sé labourè*

je ne suis pas un fêtard
je suis laboureur

*Ti chéri, si ou rinmin moin
ou a va je kek choz pou moin
chéri si ou rinmin mouin
ou a va fè kek choz pou moin*

chérie, si tu m'aimes
tu ne te montreras pas cruelle
pour moi (bis)

Ce qui nous mène tout droit à « Choucounè », « le seul poème d'amour haïtien de rayonnement quasi-universel » comme dit Yves L. Auguste. L'auteur de « Choucounè », Oswald Durant, est un de ceux à qui Louis Dantin reprochait d'évoquer l'amour comme « plat tonique ». Nombre de ses œuvres, « Idalina » notamment, sont expurgées quand on les reproduit dans des anthologies ou tout simplement passées sous silence. Regnor Bernard, dans « Paysage et paysan », poème dédié à Durand et magnifiant son œuvre, a su fort bien rappeler cet érotisme de l'auteur de « Choucounè ». Pourtant, ce dernier texte, en dépit de quelques discrètes allusions aux « tété douboutt », est tout ce qu'il y a de plus chaste. Par la force des choses, dira-t-on, puisqu'il s'agit d'un poème qui pleure la perte de la femme aimée. Dans l'ordre des images associant l'amour à l'acte de manger, relevons néanmoins le vers qui évoque la manière dont la mère de Choucounè a scellé les amours de celle-ci et du poète, en leur faisant boire du chocolat aux noix :

*Gnon grand moun'qui bien honnête !
Sitôt li ouè moin, li di :*

— *Ah ! moin content ci-là nette !
— nou bouè chocola aux noix ..*

Une honnête vieille dame
dès qu'elle m'a vu, elle s'est
écriée :

Ah ! celui-ci, je l'accepte
et nous avons bu du chocolat
aux noix.

Mais l'amour du poète est un échec parce que Choucouné lui est ravie par un rival :

[75]

<i>Gnon p'tit blanc vini rivé</i>	Un petit blanc est arrivé
<i>P'tit barb roug', bell figu' rose</i>	barbiche rousse, visage rose
<i>Montre sou coté, belle chivé</i>	chaîne de montre, cheveux gominés
<i>Malheur moin, li qui la cause !</i>	il mit fin à mon bonheur
<i>Li trouvé Choucoun' joli...</i>	car trouvant Choucouné jolie,
<i>Li parlé francé, Choucouné aimé</i>	il s'est mis à parler en français.
<i>li...</i>	Choucouné a perdu la tête.
<i>Pitot blié ça, cé trop grand la</i>	Il vaut mieux oublier ça. Cela me fait
<i>peine ...</i>	trop mal.

Inutile de commenter ces derniers vers qui décrivent très clairement le rapport des forces qui sous-tendent l'image d'une femme-proie, objet de la rivalité de deux chasseurs, de deux guerriers dont l'identité et les atouts, les armes, pour parler sans ambages, sont fort bien décrites.

Ce n'est pas impunément que « Choucouné » d'Oswald Durand continue d'être un poème si fortement significatif pour les Haïtiens. Ces derniers sans doute songent davantage aux « zyeux li claire com chandell » et aux « tété douboutt » qu'au p'tit blanc... ». Mais les yeux et les seins, comme toute proie, ne sont-ils pas d'autant plus désirables qu'ils sont soustraits à notre emprise ? Le désir s'exacerbe de toute dérobade et ne peut que s'exprimer alors avec plus de force communicative. La puissance nostalgique du poème de Durand découle, pour une bonne part, de cette exacerbation du désir évoqué.

Un poème est une métaphore du « je » soutenant une organisation métonymique de la parole. Le caractère hyperbolique du « je » haïtien se répercute dans cette métaphore de la guerre que traduisent les images de guerrier, de tireur d'élite (sharp shooter), de dompteur (yè osoua m'rèvé ou son bisiklet) sous lesquels le poète (le mâle haïtien) se représente. Et si dans la langue créole, là où la contrainte d'un modèle étranger est moins fort, ce lien entre le « je » énonçant et les mots énoncés se révèle assez naturellement, on n'est pas moins étonné de retrouver en français aussi, dans ce registre supposé noble, ce même lien, sitôt que le poète rejetant le bovarysme collectif, ne sépare plus

l'amour de son cadre social, le sentiment individuel de son contexte collectif. D'entrée de jeu, Jacques Lenoir déclare :

[76]

*Que t'est le bouclier de tes seins
Quand ma flèche t'abat comme un vautour*

Par cette image initiale du poème « Sur un toit de vent », nous retrouvons le même ton que dans « chap choutè » et le même je guerrier et tireur d'élite. Mais il est étonnant que la femme aimée soit comparée à un oiseau de proie, un vautour. C'est qu'au fond, Jacques Lenoir fait écho à Oswald Durand. Celui-ci aussi visait les seins de Choucouné :

<i>Choucouné cé gnon marabout :</i>	Choucouné était une marabout.
<i>Zyeux li clairé com chandelle</i>	Ses yeux scintillaient.
<i>Li gangnin tété douboutt...</i>	Elle avait des seins mutins.

Mais ces seins lui étaient une proie inaccessible. À peine les a-t-il évoqués, qu'il laisse échapper une plainte :

Ah ! si Choucouné té fidèle ! Ah ! si Choucouné m'était fidèle !

Face à ces seins tentateurs, provocants et objectivement antagonistes, Jacques Lenoir a décidé de rompre d'avec la manière passive de Durand. À la plainte, il substitue l'action, la lutte, la guerre de conquête. D'ailleurs, un peu plus loin dans le poème, ne déclare-t-il pas, toujours à l'intention de sa bien-aimée :

n'objecte la préséance de nul carquois

La beauté paradoxale des vers de Jacques Lenoir vient de ce qu'il va jusqu'au bout de l'inspiration du poète anonyme de « chap choutè » et

qu'il prépare la revanche de l'amoureux de Choucouné. Non seulement se voit-il guerrier, fin tireur, chasseur d'une proie qui est la femme aimée, mais celle-ci, il ne se contente pas de la saisir, de l'accaparer, il l'arrache à son rival, il abat celui-ci, le vautour. La chaîne métaphorique s'est ainsi déroulée jusqu'à son terme. Du « je » sujet et guerrier, nous passons à l'objet, la proie, (le fruit, le comestible) qui n'est, au fond, que le substitut d'un autre sujet, guerrier, lui aussi, mais rival, prédateur antagoniste.

[77]

Nous pouvons ainsi comprendre l'image de la femme-fruit, aliment et comestible par cette transformation dont les vers de Lenoir nous offrent le modèle. La femme n'est objet, proie, que dans la mesure où être aimé, objet désiré, elle est l'occasion d'une guerre. L'amoureux haïtien n'est guerrier que parce que l'amour pour lui est une guerre, parce qu'il ne peut aimer la femme de ses rêves qu'en combattant et parce que son amour est véritablement une conquête.

On saisit dès lors combien la femme, dans la poésie haïtienne, est symbole, figure d'un être individuel et d'une entité collective, symbole du désir double du mâle haïtien : de la paix à conquérir par une guerre à faire. Le corps de la femme est le corps de la terre dont les fruits sont l'incarnation délectable. Comme pour le corps du pays, indépendance et nouvelle indépendance, il faut doublement conquérir le corps de la femme en Haïti.

L'image du boumba dans le poème d'Émile Roumer, est révélateur de la distance qui sépare le mangeur de l'objet à manger, le chasseur (pêcheur) de sa proie. Elle évoque la proie insaisissable et fuyant, comme un poisson dans l'eau. D'ailleurs, le poète dit bien :

« Ma fringale d'amour te suit où que tu ailles » révélant par là même que « les plats succulents auxquels » il associait l'être aimé étaient des formes de son rêve d'amour, ou si l'on préfère des promesses.

Manger, chasser, lutter ne sont que des épisodes d'une même action. L'amour, situation des individus, est indissociable de la situation du pays, position de celui-ci dans un rapport de forces. Oswald Durand l'indiquait discrètement dans « Choucouné ». Frank Fouché, parlant du sentiment national, de l'amour du pays, nous fait voir qu'il ne peut être qu'un double du sentiment des individus.

Nous avons un pays étrange et merveilleux
 un pays si merveilleusement étrange
 qu'il ne se résigne pas encore à mourir

[78]

malgré que sans pitié, sans pudeur,
 les jouisseurs éternels aient sucé
 et pompé son sang généreux (« Notre pays »)

C'est la même image qui est utilisée : celle d'un mangeur, mais cette fois-ci vampire, anthropophage et cannibale (les jouisseurs aient sucé son sang). De l'amour de la femme à celui du pays, on ne peut passer que d'un sentiment à son double, ou au pire, à son envers, son double négatif.

L'image du mangeur et de l'objet comestible est culturelle. Les signes positifs (dans l'amour de l'Haïtienne) ou négatifs (dans l'amour du pays) ne peuvent être compris que si cette image est replacée dans une perspective historique. Sans en appeler au témoignage de Lévi-Strauss, on peut rappeler ce que Jean Pouillon disait dans son étude sur « Manières de table, manières de lit, manières de langage » :

... les représentations cannibaliques servent à signifier autre chose et pas seulement, quoique souvent, d'ordre sexuel.

Métaphore de la sexualité, le cannibalisme peut, dans le langage courant, donner une image excessive d'un excès admissible (dans l'ordre de la tendresse, par exemple) ... La métaphore cannibalique sert donc ici à circonscrire le champ de l'alliance acceptable... Mais elle peut aussi servir à exprimer d'autres oppositions qu'entre conjoints permis et interdits. Opposition de l'humain et du non humain qu'il s'agit de faire coïncider — sans l'inverser — avec celle entre non comestible et comestible, opposition politique et économique du dirigeant et de ses sujets, dont une comparaison alimentaire formule l'insupportable tension : le chef « bouffe » les hommes disent les Hadjerai, et ils ne sont certainement pas les seuls à l'affirmer ; en l'occurrence, c'est l'agressivité, plus que l'oralité, le désir d'absorber, qui se trouve métaphorisée. ⁵⁷

⁵⁷ Jean Pouillon, « Manières de table, manières de lit, manières de langage », dans « Destin du cannibalisme », *Nouvelle revue de psychanalyse*, no 6, automne 1972, Paris, Gallimard, p. 15.

[79]

Que le sentiment amoureux des poètes et l'image alimentaire qui la traduit puissent être associés à des problèmes sociaux et politiques, « Choucouné » d'Oswald Durand et « Notre Pays » de Frank Fouché auraient pu nous permettre de le supposer. Mais nous savons, par ailleurs, que la décolonisation n'est pas simplement un événement collectif. Elle constitue aussi une libération individuelle. Dans le cas particulier d'Haïti, en libérant l'esclave de la tutelle d'un maître, elle le faisait passer de l'état d'objet à celui d'homme libre, de sujet. Or l'un des pouvoirs du maître, n'était-ce pas le droit de cuissage ?

La double situation de la femme noire, objet sexuel et objet économique, dans le contexte esclavagiste, Angela Davis l'a décrite en ces termes très directs :

Historiquement : nous n'avons pas seulement été contraintes, sur le plan économique, de vivre esclaves. Mais notre statut sexuel était de produire de la propriété pour le blanc, maître d'esclaves, tout en étant l'objet de ses désirs sexuels pervers. ⁵⁸

On comprend tout de suite, envisagé du point de vue masculin, le rôle complexe de la femme, en poésie. Symbole du désir de l'homme haïtien, elle est, bien plus qu'un objet, le double du sujet, son alter ego. L'image de la femme, par là-même, renvoie, non pas tant à la condition féminine que de manière analogique, parabolique, à la condition masculine. Dans l'image de la possession de la femme, il faut donc lire à rebours une image de la libération préalable de l'homme. Car, en parlant de la femme, c'est en définitive de lui-même que l'homme parle. C'est encore Angela Davis qui le souligne :

Aucun révolutionnaire ne peut manquer de comprendre la signification sous-jacente de ce dicton : que le succès ou l'échec d'une révolution peut

⁵⁸ Angela Davis, Route de la révolution, Réponses au questionnaire de Michael Myerson, in *Guardian*, 26 déc. 1970, traduites par J.P. Faye et reproduites dans Violence II, *Change*, Paris, Seuil, 1971, p. 71.

toujours se mesurer au degré selon lequel le statut de la femme a été radicalement modifié, dans une direction progressive. ⁵⁹

[80]

L'image de la femme comme objet de consommation ne doit pas seulement nous arrêter à la situation individuelle singulière de la femme, mais à celle collective de l'homme et de la femme. D'une manière plus générale, nous devons essayer de saisir un certain fonctionnement particulier à la poésie haïtienne de cette image de la femme comme objet comestible, car elle est révélatrice d'une position socio-historique et linguistique du poète haïtien.

Comme le dit Jean Pouillon :

Le cannibalisme a donc deux sens... Dans le premier cas, il s'agit, grâce à un interdit important sur certaines catégories de partenaires, de prévenir des relations qui bloqueraient le jeu des alliances dont chaque société définit les normes. Dans le second, il s'agit aussi de définir diverses catégories d'individus, les uns mangeables, les autres non... Dans tous les cas, l'interdit de l'inceste — de relations sexuelles avec certains individus mais pas tous — et l'interdit du cannibalisme — de la consommation de certains individus et pas toujours de tous — renvoient *positivement* à la structure sociale.

... Autrement dit, les deux interdits, dans leur intention profonde, en quelque sorte métaphysique, visent à protéger l'homme des dérèglements auxquels il s'adonnerait s'il vivait « naturellement » : promiscuité et cannibalisme sans frein. ⁶⁰

Dans le cas qui nous occupe, la poésie haïtienne, on peut parler d'un renvoi par la négative à la structure sociale. Il ne s'agit pas de cannibalisme réel, mais métaphysique (la femme n'est que métaphoriquement mangée). Par contre, dans le même temps, il faut parler de danger non pas imaginaire, mais réel : l'appropriation par un autre de la femme, du pays et de la liberté, étant des faits d'expérience.

Dans la métaphore du guerrier (tireur d'élite, chasseur, prédateur, mangeur), il y a une valeur compensatoire, pour le poète, si l'on tient

⁵⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁰ Jean Pouillon, *op. cit.*, pp. 22 et 23.

compte de sa situation socio-historique. Le [81] guerrier qu'il dit être devrait plutôt être considéré comme le guerrier qu'il rêve d'être. Cette représentation hyperbolique de soi n'est pourtant pas uniquement la conséquence d'un rapport socio-historique de forces. Il ne suffit pas, quoi qu'en dise un dicton, de vouloir pour pouvoir. Le poète haïtien n'aurait pas pu vraisemblablement, se représenter comme guerrier s'il ne l'avait pas été réellement, en 1804, et surtout s'il n'avait pas forgé cette langue créole dont on a dit « qu'elle était une arme pour les esclaves ». Une certaine image de soi, du sujet haïtien, dans la poésie érotique, est un effet de la langue utilisée par les poètes, du créole tout particulièrement qui est à l'arrière-plan de tout écrit haïtien.

IV. La représentation de soi dans la culture haïtienne

Le « je » métaphorique du poète haïtien est un « je » hyperbolique puisqu'il se représente comme prédateur d'une proie qui lui échappe encore. Dans « chap choutè », on l'a remarqué, le présent a le caractère progressif d'une action inachevée. Dans les vers de Jacques Lenoir :

*Que t'est le bouclier de tes seins
Quand ma flèche t'abat comme un vautour*

le « quand » introduit en réalité une conditionnelle et non pas vraiment une temporelle. Comme dans la chanson « Yè ossoua », le temps est celui du futur espéré, du rêve. C'est pourquoi Émile Roumer, dans « Marabout de mon cœur » se voit comme un « flibustier », un corsaire, un pirate, suivant à la trace le galion à l'abordage duquel il rêve de monter.

La victoire rêvée par le poète ne sera remportée, plus tard, que par l'accomplissement d'un paradoxe maintenant. Paul Laraque nous en donne un magnifique exemple dans « Mariana » :

Mariana dous pasé kann kréol

Mariana est plus sucrée qu'une
canne à sucre

<i>ay manman son tablet lakol</i>	Ay, ma mère, elle est un fondant aux noix.
[82]	
<i>Tout tan do'l pa touché tè ou pa kap di ou amatè min kou ou posé pié sé li ki pi présé</i>	Tant que tu ne l'as pas fait fléchir Tu ne peux pas crier victoire Dès que tu la chevauches Elle galope plus vite que toi.
<i>Mariana dous pasé kann kréol</i>	Mariana est plus sucrée qu'une canne à sucre
<i>ay manman son tdblet lakol</i>	Ay, ma mère, elle est un fondant aux noix.
<i>vant li fré tankou nannan kok olé li cho pasé tizon difé sé jodi ou fi'n bout Mariana ap di ou chéri pa banm tout</i>	Son ventre, de la gelée de coco Elle brûle plus que braise Tu es déjà rendu à bout Qu'elle te dit : chéri ne va pas jusqu'au bout !

Dans ce poème à la gloire d'une femme, « Mariana », c'est de l'amant qu'il est surtout parlé. Un amant assimilé d'ailleurs au lecteur que le poète interpelle (ou pa kap di ou amatè) par un « ou » (vous) qui, à vrai dire, est plutôt « on » c'est-à-dire la généralité des amants. Cette multiplicité de personnes incluses dans le « ou » découle de l'emploi du pronom mais aussi de la forme du poème qui commençant par un refrain, fait entendre d'abord le cri (*ay manman son tablet lakol*) qui est jugement, réaction, propos de l'amant. Par cette antéposition du refrain qui d'ordinaire vient après le couplet, l'identification du lecteur et de l'amant est établie et le dialogue entre le poète et le lecteur, assimilé à l'amant, devient possible. Par ainsi est préparé le dialogue final entre Mariana et le lecteur-amant. Car le dernier vers rapporte les propos de Mariana (chéri pas banm tout), mais le « ou » auquel chéri est apposé, est prononcé par Mariana. Le poème devient donc dialogue de l'amant et de la femme aimée. Or dans ce face-à-face, la victoire n'est plus remportée par l'homme. Celui-ci n'est plus le « sharp shooter » un peu matamore. Il commence comme un cavalier, un cycliste (*min kou ou pasé pié*) pour finir par se reconnaître vaincu, en son for intérieur. S'il est vainqueur, ce n'est que dans l'illusion qu'il crée, dans la confiance que lui fait Mariana comme la jeune ghanéenne dont il est parlé plus haut ; dans l'adhésion de la femme à une image de la puissance de l'amant :

[83]

*Sé jodi ou fi-n bout
Mariana ap di ou chéri pa banm tout*

L'enjeu de la « guerre amoureuse » est ainsi révélé : il s'agit pour l'amant de conquérir la confiance de la femme aimée, sa foi, si l'on préfère. Mais qui dit foi, évoque aussi un pouvoir de séduction et d'attraction de l'objet de cette foi. Il évoque donc la puissance, la force et l'autorité de cet objet qui s'imposent d'emblée, comme une vérité d'évidence, emporte l'adhésion d'un sujet en dehors de toute démonstration.

« Mariana » nous renvoie à « Choucouné », et le triomphe paradoxal de l'amant, dans le poème de Paul Laraque, à l'échec trop compréhensible de l'amoureux évoqué par Oswald Durand. En d'autres mots, là où Durand nous montrait une femme esclave soumise aux diktats de l'économie, aliénée par les préjugés et la mode :

*Gnou p'tit blanc vini rivé
P'tit barb'roug' bell, figu'rose
Montr'sous coté, belle chivé
Li palé francé, Choucouné aimé li...*

Laraque évoque une femme désaliénée, libérée de l'esclavage d'une histoire pourtant impérative encore. Et c'est là le paradoxe ou plutôt le mythe. Car cette femme selon le cœur du poète est conforme au mythe haïtien. Conforme à ce rêve d'une femme (maîtresse d'Io) capable de rendre l'homme plus homme, conforme au rêve d'une possession (vodouesque) capable de métamorphoser l'homme, de le changer en l'esprit qui l'habite, de le rendre, dans le présent, maître de son passé et de son futur. La femme, autrement dit, incarne le mythe de la liberté à la manière haïtienne. C'est bien pour cette raison qu'elle est aliment salé. Les croyances populaires nous apprennent, en effet, que le zombi se libère en mangeant du sel.

Si la liberté est un problème de temps, c'est bien de cela qu'il s'agit dans « Mariana ». « Ou », dans le texte, est une figure [84] du sujet. Or celui-ci qui est tout à la fois le lecteur et l'amant persiste, survit alors qu'il a déjà disparu et est mort. (Sé jodi ou fi'n bout.) Cela ne se peut

que parce que ce sujet est hyperbolique, posé explicitement comme double, à la fois « je » et un autre. Ainsi il peut persister, survivre parce qu'il était antérieur à lui-même. Nous retrouvons là une conception de la personne que les croyances populaires et la langue créole expriment.

En créole, « je » (m', mouin) est un sujet qui est aussi objet. Cette ambivalence apparaît clairement à la forme réfléchie qui ne dédouble pas le sujet, mais nous fait voir qu'il est triple. « Je » devant alors renvoyer à lui-même se fait représentation, figure du corps qui est découpé en une première partie abstraite « je » (m', mouin) et une deuxième partie « moi » (mouin) dont on s'aperçoit qu'elle n'est qu'à moitié concrète. « Je me suis donné un coup de poing à la tête » se rend par « m'bay tèt moin yon kout pouin nan tèt ». Le mot tèt est donc substantif pour désigner le lieu et pronom pour désigner la personne comme objet. Mais sous cette forme, le mot tèt est une métonymie. La personne en tant que représentation de soi est un axe dressé à la verticale dont les éléments s'articulent, de manière métonymique, des parties au tout, comme une hiérarchie de forces prenant leur source à l'extérieur de l'être. « Je » est à la fois au-dessus et en dedans du corps. Il dépasse le corps tout en s'y insérant. C'est bien là la représentation de la personne que se fait le vodouisant, c'est-à-dire l'Haïtien en général.

La personne, nous dit Jean-Baptiste-Romain, est formée de trois éléments : « Le gros bon-Ange, le petit bon-Ange et le corps ». « Le vodouisant considère l'homme comme composé d'un corps, support matériel, et de deux principes spirituels : le gros bon-Ange et le petit bon-Ange ». Cela explique aussi bien la crise de possession vodouesque que la zombification. Par la crise de possession, le « je » de l'individu est possédé, monté, chevauché par un esprit, le loa vodouesque. « Je » devient un autre plus fort tout en demeurant lui-même. À l'opposé, la zombification change l'individu en un mort-vivant. « Je » [85] dépossédé de sa liberté, devient un autre tout en demeurant lui-même. Mais il est plus faible puisqu'il tombe sous la domination d'un autre homme, quelqu'un qui ne serait qu'un égal, autrement.

Le gros bon-Ange ressemble à l'âme du chrétien et se comporte comme elle, dans l'ensemble. Il dirige l'être, synthétise toutes ses facultés. Seulement — et c'est par là qu'il diffère de l'âme des chrétiens — certaines

techniques permettent de le capturer, voire de l'enfermer dans une bouteille à des fins de sorcellerie.⁶¹

Le zombi, en effet, a un maître (le sorcier) qui l'a tué (en le dépossédant de sa liberté), mais le garde en vie pour le faire travailler (comme un esclave). Il est donc un personnage mythologique en tant qu'il est figure, représentation d'une condition sociale ou politique de la personne en Haïti.

Dans la structure tridimensionnelle de la personnalité haïtienne, il est clair que le sommet de la personnalité est le gros bon-Ange. Car, si gros et petit bons anges peuvent se séparer provisoirement des corps, le départ définitif du premier entraîne la mort. Dans l'histoire du sujet le petit bon-Ange précède le gros bon-Ange dans le processus de formation de l'individu. C'est le chevauchement du gros bon-Ange par un esprit qui change un sujet en supersujet, dans la crise de possession. Par contre, c'est la captation du gros bon-Ange par un sorcier qui change un sujet en infra-sujet, dans la zombification. On peut dire que « je » (m') est sujet et objet tout à la fois dans la mesure où le gros bon-Ange, à tout prendre, est une sorte de réceptacle, de moule dans lequel vient se couler une force qui est toujours plus ou moins d'origine extérieure.

Rhoda Métraux qui a étudié les formes de l'autorité en Haïti, à partir de certaines pratiques de la vie quotidienne, arrive à des conclusions qui corroborent tout à fait ce point de vue :

Le modèle de l'autorité, en Haïti, on peut en résumer le mode de fonctionnement de la façon suivante : au sommet un nœud de rapports fort bien articulés et très puissants, [86] à la base, un réseau très lâche de relations très informelles. Autorité et puissance, droits et devoirs, pouvoir de récompenser ou de punir, tout cela est concentré au sommet. Habituellement le chef est ou un leader naturel ou un élu de la chance. Dans ce dernier cas il lui revient de prouver sans cesse qu'il continue de bénéficier de cette chance. Dans tous les cas, et pour ceux qui exercent le pouvoir

⁶¹ Jean Baptiste Romain, *Quelques moeurs et coutumes des paysans haïtiens*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, 1969, p. 204.

comme pour ceux qui le subissent, l'autorité ne prend pas sa source dans la personnalité d'un individu mais en dehors et au-dessus de lui.⁶²

Les représentations (figure, images) sont tributaires de l'histoire. Et la métaphore de la guerre, dans la poésie amoureuse, est sans contredit un produit de l'histoire de l'homme haïtien. On pourrait, à cet égard, établir un lien direct entre la poésie amoureuse d'aujourd'hui et la « poésie des cocottes » qui a fleuri à St-Domingue et dont « Lisette quitté la plaine » est un échantillon bien représentatif. On s'apercevrait que l'amoureux de Lisette est le même qui pleure la perte de « Choucoun ».

*Si to allé à la ville
Ta trouvé jeine Candio
Qui gagné pour tromper fille
Bouche doux passé sirop
To va créer yo bin sincère
Pendant quior yo coquin tro*
Lisette

Si tu vas en ville
tu verras de jeunes gandins
qui savent des mots enjôleurs
pour tromper les filles
tu les croiras sincères
ce ne sont que des coquins.

Lisette

*Gnon p'tit blanc vini rivé
P'tit barb rouge, bell'figu'rose
Montr'sou coté, belle hivé ...
— Malheur moin, li qui la cause !
Li trouvé Choucoun' joli
Li parlé francé, Choucoun aimé li*
« Choucoun »

S'il fallait trouver à l'amoureux de « Mariana » un avantage sur ses prédécesseurs, il faudrait reconnaître qu'il réside dans la conversion de la bien-aimée. Cette fois, nous n'avons plus un poète élégiaque et plaintif parce que la femme aimée a cessé de croire aux mirages, aux paroles trompeuses des amants exotiques. Désormais, elle met toute sa

⁶² Rhoda Métraux, « Some aspects of hierarchical structure in Haïti », *Acculturation in the Americas, Proceedings and selected papers of the XXIXth International Congress of Americanists*, édité par Sol Tax, Chicago, the University of Chicago Press, 1952, p. 186.

foi dans celui que l'on doit considérer comme son allié dans une guerre commune.

[87]

La métaphore du guerrier dans la poésie amoureuse haïtienne nous apparaît alors comme une représentation faisant partie d'une suite de transformations, l'histoire, d'un système de représentations, la culture. Car cette guerre que livre le poète haïtien, elle a pour ultime champ de bataille la propre conscience du poète et pour objectif cette métamorphose de soi dont la crise de possession vodouesque offre le modèle.

On ne peut s'empêcher ici de faire un autre rapprochement entre la situation haïtienne et la situation africaine telle qu'elle est rapportée dans cet autre témoignage recueilli par Cécile Mc Hardy :

Dans nos sociétés matrilineaires l'art d'aimer prend un aspect inattendu. En effet alors que dans le monde occidental il revient à la femme d'entreprendre les tentatives de séduction, chez nous ce rôle est dévolu à l'homme. Et cela l'oblige à mettre en valeur aussi bien sa beauté physique que ses dons artistiques ou intellectuels. Une réputation de bon danseur, de chanteur, de musicien ou encore des talents de poète et de beau parleur comptent dans la stratégie amoureuse. Bien sûr, il faut faire la part de la volonté de puissance, mais même ce sentiment est quelque peu sacrifié sur l'autel de l'amour. ⁶³

Pour ne donner qu'un exemple parmi beaucoup d'autres de semblables interférences des rôles en Haïti, on pourrait citer le domaine des philtres d'amour. Les femmes sont redoutées pour les « potions » qu'elles sont susceptibles de faire boire aux amants récalcitrants. Mais les hommes ne sont-ils pas craints aussi pour les poudres magiques (ouanga-nègèsse, tavlé) dont ils n'hésitent pas à se servir pour vaincre des résistances trop farouches. La lutte se fait donc à armes égales, bien souvent.

Par ailleurs, si l'initiation africaine est le moyen par lequel le jeune garçon, au sortir de l'enfance, intériorise cette féminité qui lui était barrière et obstacle dans le cheminement vers la virilité, ne peut-on pas

⁶³ Cécile Mc Hardy, *op. cit.*, p. 60.

trouver une semblable situation dans le voyage « enbadlo » (sous les eaux). En Haïti, en effet, la richesse est souvent concédée par la maîtresse de l'eau à ceux [88] qui la visitent dans son royaume sous-marin. La légende de l'arc-en-ciel, serpent merveilleux dont on peut saisir le bonnet quand il va boire à une source, est une autre de ces croyances haïtiennes qui associent la richesse, la puissance économique, à une origine féminine. La force de l'homme serait donc la femme.

La possession amoureuse peut donc être possession vodouesque, cette possession-libération, parce que conversion simultanée de l'homme et de la femme, guerre paradoxale du poète et de sa bien-aimée, dialogue de l'homme et de la femme en une action qui consiste en leur transformation mutuelle.

Dans un poème qui fit scandale en 1954, Jacques Lenoir (Paul Laraque) évoqua, en français, la figure du « loa d'amour » ⁶⁴ :

Loa d'amour

Je t'appuie au poteau d'amour
 J'ouvre la barrière de tes cuisses
 Ta tête chancelle comme une tour
 Sous la tonnelle de la peur
 Sur les épines du désir
 Dans l'herbe touffue de la douceur
 Je t'ai montée comme un loa
 Je t'ai clouée à l'arbre de la douleur
 J'ai hanté ta chair de ma joie
 Erzulie maîtresse Erzulie ayez pitié de moi
 Le vertige du coït te soulève comme une flamme
 Papa je te demande pardon
 Tes yeux chavirent dans l'au-delà

Il est significatif, par contre, que plus tard (1974) ce soit en créole, avec « Mariana », qu'il ait évoqué la possession. Car, si l'on peut envisager et se représenter toute chose selon deux perspectives, le mode actif du sujet et le mode passif de l'objet, il faut reconnaître que c'est sur le second mode que la crise de possession vodouesque est vécue

⁶⁴ Jacques Lenoir, *Loa d'amour*, *Optique* no 2, avril 1954, p. 67.

comme expérience individuelle. Et c'est aussi de ce point de vue qu'il peut prendre valeur de symbole collectif.

[89]

« Mariana » de Paul Laraque aura réussi cette gageure de nous montrer un loa, l'amant, triomphant par défaut, une possédée, l'amante victorieuse sans le savoir, et enfin une guerre, paradoxalement menée pour le bien commun des combattants, unis grâce à une possession qui est métamorphose complémentaire du loa et de la possédée qu'il chevauche.

[90]

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.

[91]

[92]

[93]

[94]

[95]

L'image comme écho.
Essais sur la littérature et la culture haïtiennes.

I. LA CONSTRUCTION DU SUJET

4

*La “Tragédie du Roi Christophe
et l’Histoire d’Haïti” **

[Retour à la table des matières](#)

Pour avoir grandi à l'ombre de cette citadelle Laferrière dont l'image plane sur la pièce de Césaire, je puis me demander quelle lecture un Capois peut faire de *la Tragédie du roi Christophe* ou, plus modestement, m'effaçant derrière plus grand que moi, comment considérer *la Tragédie du roi Christophe* du point de vue de l'histoire d'Haïti.

Je commencerai par parler des fonctions dramatiques, de la mise en scène et du langage, des structures de l'œuvre de Césaire, avant de passer aux interprétations que propose l'histoire d'Haïti. Il faut, en effet, saisir les significations qui ne sont que des interprétations personnelles de l'auteur, confrontables donc avec celles de la tradition haïtienne, dans le réseau secret de ces structures où elles sont logées.

* *Études littéraires*, vol. 6, no 1, avril 1973.

[96]

1. Les structures théâtrales

Le titre même de la pièce nous met déjà sur une piste, la *Tragédie du roi Christophe*. Par ce titre, il est proclamé, l'auteur plus exactement affirme que l'histoire dont il va nous faire le récit est une histoire tragique. D'emblée, Césaire nous suggère son point de vue, pour ne pas dire qu'il nous l'impose. L'histoire du roi Christophe, selon lui, est une histoire marquée au coin d'une fatalité. Il n'est point besoin de recourir au Robert ou au Littré ni même de passer en revue les diverses conceptions du tragique pour se convaincre, à la seule lecture du titre, que l'aventure du roi Christophe est caractérisée par un échec, lequel était lui-même irrémédiable.

Or de cela la situation de base de la pièce, telle qu'elle nous est représentée à la première scène de l'acte I, ne nous laisse pas entièrement convaincu. Dans cette scène, Pétion fait face à Christophe. L'ordre dans lequel l'auteur fait parler les personnages est important, car c'est Pétion qui a l'initiative. Il est le premier à prendre la parole. Et il offre la présidence de la république d'Haïti à Christophe. Que fait ce dernier ? Il refuse. Ou plutôt ne dit ni oui ni non, ne refuse ni n'accepte, même s'il fait très bien comprendre qu'il ne peut accepter une *présidence de doublure*. L'ambiguïté de Christophe est révélatrice de la situation véritable dans laquelle il se trouve et de la fonction qu'il remplit.

Christophe est un demandeur embarrassé d'avoir à refuser ce qu'il désire. Ainsi il ne parvient pas à repousser une offre qu'il voudrait accepter. Il va donc discourir longuement, laissant bien paraître son dépit et sa volonté de ne pas tomber dans le piège que lui tendent Pétion et ses acolytes de Port-au-Prince. Mais en dénonçant précisément ce piège, Christophe s'enlève les moyens de le rendre inoffensif. Il fait savoir à son adversaire qu'il a démasqué son jeu, mais, ce faisant, il se contente simplement de freiner l'avance de son vis-à-vis, sans profiter de l'occasion [97] pour contre-attaquer. Il se place dans la position inconfortable d'avoir à reprendre l'initiative contre un adversaire désormais averti.

En présence de l'initiative prise par Pétion, Christophe n'avait pas d'autre choix que de passer à la contre-offensive, de prendre à son tour une initiative qui n'aurait pas seulement démasqué le jeu de son adversaire, mais aurait retourné les dents du piège contre lui et de chasseur l'aurait changé en chassé. Nous verrons tantôt comment cela s'est effectivement réalisé à un moment de l'histoire d'Haïti. Il y a donc une faille, un déphasage dans la conduite de Christophe, qui est le résultat de son ambiguïté et qui aura pour conséquence de le placer dans la position du bourreau de soi-même, l'héautontimorouménos.

Là nous voyons bien comment, selon la théorie des situations d'Etienne Souriau⁶⁵, psychologie et fonction dramatique d'un personnage sont étroitement liées. Christophe, en effet, ne prend pas de distance à l'égard de Pétion ou plutôt des idées de ce dernier. Il partage, au fond, les mêmes idées que Pétion et les sénateurs de Port-au-Prince. Tout au plus diffère-t-il d'opinion avec eux sur la manière d'appliquer ces idées. Ainsi, à Pétion qui lui lance le mot liberté, il réplique, il enchaîne plutôt : « La liberté, sans doute, mais pas la liberté facile ! »⁶⁶. Il y a accord sur liberté, mais divergence sur la sorte de liberté (facile ou difficile). L'on peut reconnaître aussi cet accord chez Pétion qui ne nie jamais les accusations de duplicité portées contre le Sénat et lui-même par Christophe, mais qui s'attache plutôt à justifier les mesures dont il se fait l'avocat. N'ira-t-il pas jusqu'à demander directement à Christophe : « Et vous vous laisser écarter ! »⁶⁷ reconnaissant implicitement par là que les manœuvres du Sénat et ses propres paroles n'ont pas d'autre objectif.

Or, c'est sur ce fond d'accord d'un personnage qui se reconnaît démasqué et d'un personnage qui se contente de lever ce masque qu'il faut s'arrêter. Une fois dénoncé le jeu de Pétion et une fois ce jeu reconnu par celui-ci, Christophe se place dans la situation de celui qui accepte les règles du jeu qu'on lui impose et s'interdit de leur en substituer de nouvelles. Autrement dit, [98] Christophe, en refusant la présidence, mais en prétendant la conquérir de force, se place dans

⁶⁵ Étienne Souriau, *les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.

⁶⁶ Aimé Césaire, *la Tragédie du roi Christophe* ; Paris, Présence africaine, 1970, acte I, sc. I, p. 22.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 22.

l'illégalité où précisément le Sénat et Pétion voulaient le rejeter. Il devient l'antidémocrate, le violateur de la constitution qui prétend faire prévaloir sa force sur la libre opinion de la majorité. Tous les propos de Christophe respirent ce mépris de la loi et cette préférence de la force :

Je ne suis pas un mulâtre à tamiser les phrases. Je suis un soldat, un vieux prévôt de salle et je vous le dis tout net : le changement apporté à la constitution par le Sénat constitue une mesure de défiance contre moi, contre ma personne ; une mesure à laquelle ma dignité ne me permet pas de souscrire ⁶⁸.

Pétion répliquera très astucieusement : « Je regrette de m'être mal fait comprendre. J'ai parlé principes et vous vous obstinez à parler de votre personne ⁶⁹. » Et Christophe ne lui donnera pas la réplique là-dessus, acceptant donc cette distinction entre principes et personne, acceptant par le fait même d'être rejeté dans le camp des égoïstes, par opposition au groupe des altruistes, dans le camp de la tyrannie, par opposition aux partisans de la démocratie.

Distinction tout à fait juridique et abstraite qui ne tient aucun compte de la situation concrète d'Haïti. Et sans doute, Christophe essaie de faire songer à cette situation concrète, mais comme c'est pour se justifier d'être partisan de la tyrannie et non pour récuser la distinction entre démocratie et tyrannie que fait Pétion, cela explique que ses arguments soient si peu convaincants et même nous laissent plus que sceptiques.

Qu'est-ce que cette distinction entre mulâtre phraséologue et noir traîneur de sabre (Je ne suis pas un mulâtre à tamiser les phrases. Je suis un soldat, un vieux prévôt de salle ...) ? Mais plus encore qu'est-ce que cette vision d'un peuple enfant, peuple pas encore mûr, pas encore adulte, que l'on doit garder sous tutelle ?

⁶⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 20.

[99]

La liberté, sans doute, mais la liberté facile ! Et c'est donc d'avoir un état. Oui, Monsieur le philosophe, quelque chose grâce à quoi ce peuple de transplantés s'enracine, boutonne, s'épanouisse, lançant à la face du monde les parfums, les fruits de la floraison ; pourquoi ne pas le dire, quelque chose qui, au besoin par la force, l'oblige à naître à lui-même et à se dépasser lui-même... ce peuple qu'il faut protéger, qu'il faut corriger, qu'il faut éduquer... ⁷⁰

Pétion est peut-être sophiste, comme il est suggéré ici, de toutes façons, nous n'avons pas à nous occuper de lui, mais Christophe est certainement aveugle, à tout le moins oublieux de cet acte de maturité accompli par le peuple et qui est la conquête de son indépendance. Parler d'un peuple qui vient ainsi de se libérer de la tutelle coloniale, en infligeant de cuisants revers aux troupes napoléoniennes, comme d'un enfant qui a tout à apprendre et qui ne doit songer qu'à recevoir des leçons, équivaut à biffer d'un trait un peu rapide cette leçon magistrale que ce peuple a pu infliger à d'autres et qui est la meilleure preuve de sa capacité de s'éduquer. L'on remarquera que dans *Une saison au Congo*, Lumumba partage la même vision du roi Christophe quand il parle des retards du peuple congolais.

Si Christophe se révèle si malhabile à s'opposer à Pétion, c'est à cause d'une ambiguïté qui lui fait partager, au fond, la même image du peuple que Pétion. Celui-ci ne défendant la liberté que par sophisme, sans donc croire vraiment le peuple capable d'en faire l'exercice, Christophe ne le croyant pas plus, mais préférant par réalisme y habituer de force le peuple. Habituer le peuple non pas à l'exercice de la liberté, mais à la production de ses fruits. Car, par la suite, au long de la pièce, on verra bien que si Christophe prétend imposer sa dictature aux habitants de son royaume, aux paysans notamment, c'est pour les pousser à ne pas paresser, à travailler, à produire :

⁷⁰ *Ibid.*, p. 22-23.

L'ennemi de ce peuple, c'est son indolence, son effronterie, sa haine de la discipline, l'esprit de jouissance et de torpeur ⁷¹.

[100]

à devenir riches (comme l'ancien maître) :

Messieurs, pour l'honneur et la survie de ce pays, je ne veux pas qu'il puisse jamais être dit, jamais être soupçonné dans le monde que dix ans de liberté nègre, dix ans de laisser-aller et de démission nègre suffiront pour que soit dilapidé le trésor que le martyr de notre peuple a amassé en cent ans de labeur et de coups de fouet. Aussi bien qu'on se le dise dès à présent, avec moi vous n'aurez pas le droit d'être fatigués ⁷².

Ce qui revient à reprendre de manière inversée la pratique de l'esclavage, non plus pour justifier, appuyer la thèse de l'infériorité raciale des nègres, mais pour réhabiliter la race noire. Vastey dira à une dame qui lui soulignera le paradoxe qu'il y avait pour Christophe à prétendre servir la liberté par les moyens de la servitude :

Je pense à Christophe, Madame. Savez-vous pourquoi il travaille jour et nuit ? Savez-vous, ces lubies féroces, comme vous dites, ce travail forcené ... C'est pour que désormais il n'y ait plus de par le monde une jeune fille noire qui ait honte de sa peau et trouve dans sa couleur un obstacle à la réalisation des vœux de son cœur ⁷³.

Or, aux yeux de qui peut se réhabiliter un noir sinon à ceux d'un raciste ? Car un noir n'a pas à se réhabiliter aux yeux d'un homme de quelque couleur que ce soit qui serait sincèrement convaincu de l'égalité des races. Christophe, dans la pièce de Césaire du moins, oubliant l'enseignement de Dessalines, s'enfonçait dans les méandres d'un dialogue impossible, dont ses propos à Pétion ne sont que la transposition.

⁷¹ *Ibid.*, acte I, sc. 2, p. 29.

⁷² *Ibid.*, acte I, sc. 2, p. 20.

⁷³ *Ibid.*, p. 82.

Pétion est, au fond, un pessimiste qui adopte la politique du « laissez-grainin » (laissez-faire) par un désespoir souriant et se fait l'apôtre de la démocratie formelle par humour. Christophe, par contre, serait cet optimiste inquiet, angoissé, incertain même, qui ne préconise des mesures draconiennes que pour mieux se convaincre de la possibilité de faire quelque chose. Du premier [101] l'on pourrait dire qu'il ne croit pas qu'il soit possible de tirer grand-chose du peuple, mais que, pour la beauté du geste, il se fait l'apôtre du libéralisme. De Christophe l'on pourrait dire qu'il ne se fait le zélateur de la dictature que pour mieux se persuader qu'il est possible de faire quelque chose du peuple. L'un et l'autre se rejoignent dans une commune sous-estimation du peuple.

Quoi qu'il en soit, sur cet accord de fond, il va résulter une action typique de tels cas d'ambiguïté (deux opposants, au fond, d'accord). La situation sera tronquée en ce que le protagoniste n'ayant qu'un adversaire absent à affronter se retournera contre lui-même pour se faire le bourreau de soi-même.

L'on peut ainsi s'expliquer la maladresse initiale de Christophe qui, démasquant le jeu de Pétion, se contente de dénoncer ce jeu sans songer à le retourner contre son auteur. L'on peut aussi s'expliquer tout le déroulement de la pièce qui est dans la ligne de cette maladresse initiale. Après avoir raté l'occasion de porter un coup direct à son adversaire en retournant contre lui sa propre machine, après avoir désamorcé cette machine infernale mais sans la détruire, Christophe va s'arrêter pile devant Port-au-Prince prête à se rendre pour sonner la retraite de ses armées. Il va se replier dans son royaume du Nord et là, il fera en sorte que ses propres officiers et son peuple, excédés par sa tyrannie, l'abandonneront. Et alors il se retrouvera finalement confronté à lui-même et forcé d'être son propre bourreau en se suicidant.

La Tragédie du roi Christophe est l'histoire des replis successifs d'un personnage ambigu qui, faute de combattre son véritable adversaire, l'adversaire extérieur, se retourne chaque fois davantage contre lui-même, jusqu'au moment où son arme se trouve tournée contre son propre cœur.

Ce qui caractérise la situation tronquée du héros ambigu, c'est l'absence de l'opposant. Le héros ambigu est celui qui lutte contre des ombres, des substituts, des délégués, des représentants d'un adversaire

qui demeure toujours invisible. Christophe [102] et Pétion ne se rencontrent qu'une fois, et dans cet affrontement tronqué de la première scène de l'acte I. Plus jamais ils ne se voient par la suite. Pourtant, au dénouement, c'est Boyer, le successeur de Pétion, qui vient recueillir les fruits du suicide de Christophe. Toute la pièce nous aura donc montré un roi Christophe se démenant contre ses paysans, ses officiers, ses chapelains, sa femme même, dans une lutte contre un adversaire jamais présent mais qui ne paraîtra que pour recueillir les fruits d'une victoire qu'il aura remportée in absentia.

Cette absence de l'adversaire qui fait du combat du héros une lutte contre soi, trouve des correspondances dans la mise en scène où le décor se rétrécit comme une peau de chagrin et enferme de plus en plus le héros en lui-même. *La Tragédie du roi Christophe* qui commence par avoir pour arrière-scène toute la république d'Haïti, n'a plus, au deuxième acte, que le Nord du pays pour décor et, finalement, que la conscience du roi Christophe acculé au suicide. Ce décor qui se rétrécit ainsi nous permet de constater combien les efforts de Christophe ont consisté en un repli sur soi aboutissant à son élimination de la scène politique haïtienne. Car, avec Christophe, évoluent de nombreux personnages et, à côté de lui, si l'on peut dire, il y a le peuple. Celui-ci, en effet, est à l'arrière-plan de l'action et constitue le décor humain de la pièce. De la scène de « gaguère » (combat de coqs) du début qui illustre un égal enthousiasme du peuple pour ses deux champions, à la scène finale de l'enterrement de Christophe, le peuple a progressivement basculé dans le camp de Pétion-Boyer. Le mouvement du peuple, décisif d'ailleurs puisqu'il sonne le glas des rêves du roi Christophe, révèle l'ambiguïté de celui-ci qui méconnaissait le peuple tout en prétendant travailler pour lui.

Nous saisissons aussi cette ambiguïté dans les attitudes et les gestes de Christophe ou dans les objets dont il se sert. Il peut fort bien interdire aux paysans de danser puisque la danse, pour lui, n'est pas le libre exercice des mouvements auxquels les traditions nationales auraient habitué le peuple, mais l'apprentissage ridicule de ces gestes exotiques qu'enseigne l'envoyé de la [103] TESCO. De même le sceptre royal qui aurait dû être le symbole de sa puissance et de son autorité n'est que ce jouet d'enfant, ce hochet, dont il parle lui-même. Il ne se considère pas, en effet, comme l'élu du peuple, investi de cette autorité et de ce pouvoir qu'a conquis ce dernier au cours des guerres de l'indépendance, mais

comme le précepteur, chargé d'apprendre au peuple une leçon qui ne ferait que reprendre le projet colonial.

Le langage lui-même témoigne de cette ambiguïté de Christophe. Celui-ci est séparé du peuple par la barrière de la langue puisque, lui, il ne parle que français, alors que le peuple parle créole. Il y aurait d'ailleurs lieu d'examiner les niveaux du langage qui vont du français compassé et débité en alexandrins surannés jusqu'au créole dont on doit donner la traduction au bas des pages. Entre ces deux extrêmes, il y a le vers libre dont se sert Christophe et qui est le langage adulte, énergique et martial de celui qui prétend être le précepteur de ce peuple-enfant. Il est frappant de constater combien dans les moments de crise ou plus exactement dans ces instants d'échecs, quand il est frappé en pleine église de Limonade par une crise d'apoplexie et au moment de cette cérémonie vodouesque qui marque le crépuscule de ses rêves, le langage de Christophe se laisse peu à peu envahir par le langage du peuple au nom de qui il prétendait si bien parler.

D'ailleurs, cette métamorphose du langage est à mettre en parallèle avec la double métamorphose de Madame Christophe en prêtresse du vodou et d'Hugonin en Baron-Samedi. Il y a là, à la fin de la pièce, un ressac dont l'action de Christophe avait vainement tenté d'endiguer le déchaînement.

2. Le roi Christophe dans l'histoire d'Haïti

Le personnage du roi Christophe tel qu'il est représenté dans cette tragédie devient justiciable de la tradition haïtienne puisque cette pièce nous propose une explication d'un épisode de l'histoire d'Haïti. En Haïti, l'on s'est le plus souvent contenté [104] de se partager en christophiens ou en antichristophiens, c'est-à-dire en partisans ou adversaires de la manière forte, ce qui permettait à tout le monde de communier dans l'admiration du personnage de Christophe, alors même qu'on pouvait ne pas approuver ses façons de faire. En somme, l'on peut être d'autant plus facilement christophien sans pour autant approuver les méthodes christophiennes de gouvernement que l'on sait que d'une façon générale on a souvent fait du christophisme en Haïti sans le proclamer, à

commencer par Boyer dont le *Code rural* a été loin d'être une bénédiction pour les paysans haïtiens.

Mais là n'est peut-être pas la question. Il faudrait commencer par se demander si l'histoire du roi Christophe, telle qu'imaginée par Césaire et en la prenant par hypothèse pour vraie, serait considérée comme tragique au regard de l'histoire d'Haïti car il s'agit de savoir si l'histoire d'Haïti accepte l'hypothèse d'une tragédie. Il ne semble pas. Au coeur de la guerre de l'indépendance haïtienne, les esclaves révoltés avaient coutume précisément de chanter les vers suivants :

<i>Grenadiers à l'assaut</i>	Grenadiers à l'assaut
<i>Ça qui mourì zaffai a yo</i>	tant pis pour ceux qui mourront
<i>Nan poin manman</i>	nous n'avons pas de mère
<i>Nan poin pitite</i>	nous n'avons pas de père
<i>Ça qui mourì zaffai a yo.</i>	tant pis pour ceux qui mourront.

Ce qui laissait fort bien entendre que la mort, l'échec apparent, ne devait pas être considérée comme un obstacle dans une lutte où l'on ne pouvait mourir. Être sans père et mère, être seul au monde, c'est, en effet, être immortel. La mort de l'individu peut être considérée comme une chose négligeable si, en effet, sa vraie vie est collective.

C'est, en somme, à une conception du temps haïtien qu'il faut se référer dont non seulement les faits historiques mais la religion populaire, le vodou, et les œuvres d'art haïtiennes peuvent donner les caractéristiques. Or, si l'on interroge la mentalité populaire et le vodou qui sont, à cet égard, dans le prolongement des mythologies africaines, l'on se rend bien compte [105] que la mort-échec, la mort-fatalité qui caractérise le tragique grec ne se retrouve pas en Haïti. Qu'il s'agisse du zombi, le mort maintenu en vie ou du Kanzo, le vivant qui ne saurait mourir, la mythologie haïtienne ne propose de la mort que des images d'une vie métamorphosée. La mort n'est que transformation de la vie. En ce sens, elle n'est pas tragique à la manière occidentale. Elle est d'autant moins tragique que l'échec dont elle serait le signe, s'inscrit non seulement dans une perspective métaphysique mais aussi politique qui exclut toute fatalité.

3. *Le drame de l'homme libre*

Lilyan Kesteloot dit de la pièce de Césaire :

Cette pièce est une tragédie — Christophe a échoué. L'histoire fut contre lui et le Destin aussi. C'est le prix que paye celui qui viole les tabous, force les lois, trouble l'ordre antique ⁷⁴.

Quels tabous ? Quelles lois ? Quel ordre ? Quel destin ? Edicté par qui ? Au nom de quelle Autorité ?

Car précisément la conquête de l'indépendance qui est l'affirmation de l'égalité de tous les hommes, et notamment celle de l'ex-colonisé et de son ancien colonisateur, n'a-t-elle pas été la démonstration qu'il n'y avait d'autres lois, de tabous, de destin ou d'ordre que celui que les hommes voulaient bien se donner ou se laisser donner ?

De ce point de vue, aucun Haïtien n'est prêt à admettre que l'histoire d'Haïti est une tragédie et à penser que « l'indépendance de cet héroïque petit pays est devenue une tragédie lamentable » ⁷⁵. Car les avatars de l'Histoire ne sont que des leçons pour l'homme libre, celui qui façonne son propre destin, qui se sent tout au moins capable de le faire et est déterminé à ne laisser cette responsabilité à personne d'autre que lui-même. Il y a donc drame là où il n'y a pas de destin autre que celui que se forge la seule liberté de l'homme dont le devoir est de savoir [106] se métamorphoser au rythme des événements. Le guerrier doit savoir redevenir le civil qu'il n'a jamais cessé d'être au fond de lui-même. Il doit savoir, dans sa liberté reconquise, faire fi des mots d'ordre de l'ex-colonisateur. Jean-Jacques Dessalines, tacticien génial, avait bien senti que le terrain de l'indépendance, domaine éminemment militaire, ne pouvait qu'obéir aux règles de l'art de la guerre. Et la première condition de la victoire n'est-elle pas de choisir son terrain ou, en tout cas, de refuser de se battre sur le terrain de l'ennemi ? Au colon qui n'avait d'autre objectif que la récupération de ses richesses, il opposera la

⁷⁴ Lilyan Lagneau-Kesteloot, *la Tragédie du roi Christophe* ou les indépendances africaines au miroir d'Haïti, *Présence africaine*, 3e trimestre, 1964, p. 140.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 141.

politique de « koupé têt, boulé kay »⁷⁶. L'erreur du Christophe de Césaire est de se laisser hypnotiser par les anciens maîtres au point de ne pouvoir se détacher d'eux, après s'être libéré de leur tutelle. Cette erreur n'a rien d'une fatalité, car elle n'était pas inéluctable et n'est surtout absolument pas un échec irrémédiable. Le roi Christophe de l'histoire d'Haïti, à la différence du personnage de la pièce de Césaire, en avait peut-être la conviction puisqu'il s'était donné pour emblème le phénix et pour devise : « Je renais de mes cendres ». Affirmant clairement par là sa conviction qu'aucune erreur provisoire ne pouvait hypothéquer son futur, c'est-à-dire celui de son peuple.

Cette vision du futur permet d'ailleurs de situer justement le personnage de Césaire dans la perspective de l'histoire d'Haïti. Henri Christophe est, on le sait, l'un des trois pères de la nation haïtienne⁷⁷. Lieutenant de Toussaint Louverture et compagnon d'armes de Dessalines, il représente l'un des trois moments de la lutte pour l'indépendance. Toussaint, le précurseur, déblaya la voie, Dessalines, le fondateur, réalisa l'indépendance. Christophe, lui, essaya de la consolider. Son règne n'est donc que l'une des phases d'une entreprise collective. Peut-on, dès lors, parler de tragédie si l'on considère que l'étape à laquelle correspond le règne de Christophe, la consolidation de l'indépendance, est loin d'être close puisqu'au colonialisme a succédé le néocolonialisme ?

Dans ce combat contre le colonialisme qui n'est point terminé, Toussaint Louverture, le premier, a donné l'image du combattant [107] rusé dont Dessalines allait être l'incarnation parfaite. Dessalines qui, d'ailleurs, ne crut pas mieux faire que de donner au pays comme emblème l'image de la pintade, l'oiseau vigilant. Cette ruse, on pourrait la dénommer aussi une « intelligence brechtienne » de la situation politique haïtienne, car si Brecht a codifié en cinq propositions les difficultés de dire la vérité, Dessalines, lui, a fixé en deux adages les moyens de conquérir la liberté. L'un à usage interne : « Plimin poul la min pa kité'l kriyé » (laissez faire tant qu'on ne dépassera pas les bornes). L'autre à usage externe : « koupé têt, boulé kay » (coupez les têtes, brûlez les maisons). Main de velours dans un gant de fer. La

⁷⁶ Coupez les têtes, brûlez les maisons.

⁷⁷ Voir Jean Price-Mars, *Silhouettes de nègres et de négrophiles*, Paris, Présence africaine, 1960.

guerre à outrance aux ennemis extérieurs mais le calbin-dage (compromis) avec les amis-ennemis de l'intérieur. Entre ces deux enseignements, la politique haïtienne a souvent alterné. Mais un personnage historique, Soulouque, dans la situation même que Césaire a imaginée, sut combiner machiavéliquement les deux enseignements de Dessalines. Acceptant benoîtement la *présidence de doublure* et le rôle de fantoche qu'on lui offrait, il s'empressa, dès son installation sur le fauteuil présidentiel, de déclarer qu'on ne pourrait le changer comme une chemise et, après avoir présenté une attitude de « plimin-poule », il se révéla comme un praticien du « koupé têt, boulé kay », au grand étonnement de ceux qui croyaient pouvoir le manipuler.

Cette attitude qui consiste à mettre en perspective le court terme et le long terme, à distinguer le dehors du dedans, apprend à situer ses adversaires dans une optique claire. Ce refus de l'ambiguïté qui pousse le héros à rechercher la contradiction et donc la synthèse dialectique possible, on le reconnaît non seulement dans l'histoire réelle de Soulouque et d'autres hommes politiques haïtiens, mais dans cette histoire fictive que retracent les écrivains. De Justin Lhérisson à Jacques Roumain, l'on retrouve ce personnage du dialecticien habile dont *Gouverneurs de la rosée* nous fait l'éloge dans un raccourci saisissant. Manuel, venu proposer la paix aux habitants de Fond-Rouge, se fait traiter de menteur par l'un d'eux. Plutôt que de répondre à cette insulte, il rappelle une aventure de son enfance alors qu'il n'avait [108] pas craint de se reconnaître comme le coupable d'une faute imputée précisément à son insulteur. Et Larivoire, le vieux sage chez qui se passe cette scène, ne peut s'empêcher en son for intérieur de penser : « C'est un nègre rusé. Il a détourné l'orage. »

La ruse qui est synonyme d'intelligence est digne d'admiration. Manuel qui est, en plus positif, l'alter ego de Boute-nègre, le personnage de *la Famille des Pitite-Caille* de Justin Lhérisson, est le prototype même du héros haïtien tel que la réalité historique ou la fiction nous en propose le modèle.

L'on a déjà, à propos de la pièce de Césaire, examiné les indépendances, africaines au regard de l'indépendance d'Haïti ⁷⁸. Il fallait donc examiner *la Tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire du point de vue de l'histoire d'Haïti. Or le professeur Louis Mercier, suivi

⁷⁸ Lilyan Kesteloot, op. cit., p. 184.

en cela par d'autres, a pour sa part déclaré : « On n'est pas Haïtien si on n'est pas dessalinien. » On peut donc se demander si le roi Christophe d' Aimé Césaire, personnage ambigu et bien peu dialectique, est dessalinien ?

[109]

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.

[110]

[111]

L'image comme écho.
Essais sur la littérature et la culture haïtiennes.

II

SUJET COLLECTIF ET DISCOURS

[Retour à la table des matières](#)

[112]

[113]

L'image comme écho.*Essais sur la littérature et la culture haïtiennes.***II. SUJET COLLECTIF ET DISCOURS****1**

*Image du nègre et rhétorique **[Retour à la table des matières](#)

Image et rhétorique sont liées puisque la rhétorique peut être définie comme une typologie de l'image. Or, si l'on parcourt la littérature haïtienne, l'on s'aperçoit que l'image du Nègre est passée jusqu'à présent par trois étapes. Cela nous oblige à nous situer d'abord dans la perspective de la littérature comparée générale. Ainsi nous pourrions faire le rapprochement entre négritude et subjectification. Mais il nous faudra ensuite nous placer dans le cadre d'une littérature comparée des écrits de langues française et créole des écrivains haïtiens et, par là, nous pourrions parler d'une rhétorique nouvelle.

Dans un premier temps qui correspond à la période pendant laquelle les Haïtiens, après avoir conquis leur indépendance, ont essayé de la consolider, période qui va de 1804 à 1915, l'image du Nègre que se fait l'écrivain haïtien, en gros et en évitant [114] d'entrer dans les détails et les nuances qui s'imposeraient, c'est l'image d'un astre satellite. Le Noir est l'*alter ego* du Blanc, l'autre, pour ne pas dire le second.

Les propos que tient le rédacteur de l'acte de l'indépendance haïtienne, Boisrond-Tonnerre, peuvent choquer par leur violence, mais

* *Études littéraires*, vol. 7, no 2, août 1974.

en réalité leur agressivité était l'expression indirecte de ce qui était éprouvé comme un manque et le désir inavoué de ce qui paraissait un retard. On connaît ces propos : « Pour écrire l'acte de l'indépendance, il faut la peau d'un Blanc pour parchemin, son sang pour encre, et son crâne pour encier. » Il est plus certain qu'il a fallu des milliers, que dis-je ? des millions de martyrs noirs pour réussir cette Indépendance. Si l'on remonte aux victimes des négriers qui ont commencé à déverser leur cargaison de bois d'ébène en Haïti depuis le quatorzième siècle, on admettra que ce sont ces morts anonymes, pendant plus de quatre siècles, qui ont pavé la route des héros de la révolution haïtienne.

Pour faire l'Indépendance haïtienne, il a donc fallu la peau de millions de Noirs, et c'est sur ce parchemin, et avec leur sang, que l'épopée de 1804 a été écrite. Nul besoin de réhabiliter la race noire. Pourtant, *De la réhabilitation de la race noire*, c'est là le titre d'un ouvrage publié à la fin du siècle passé par Hannibal Price. Cet ouvrage semble bien résumer l'attitude des essayistes et des polémistes haïtiens, du baron de Vastey, le secrétaire du roi Henri Christophe jusqu'à l'homme d'État, Anténor Firmin, en passant par Demesvar Delorme et Louis Joseph Janvier, pour ne citer que les plus connus des idéologues haïtiens. Tous, en effet, se sont attelés à la tâche de démontrer d'une certaine façon « l'égalité des races humaines » ; c'est là le titre d'un ouvrage d'Anténor Firmin, dans le but avoué de réhabiliter la race noire. Ce faisant, il poursuivait l'œuvre d'écrivains européens comme l'abbé Grégoire ou l'abbé Raynal qui déjà du temps de la Révolution française avaient entrepris de défendre la race noire et continueront avec l'aide des abolitionnistes anglais à mener le combat en ce sens pendant les premiers tiers du dix-neuvième siècle.

[115]

Ce désir de réhabilitation trouve son écho dans la littérature d'imagination. Et tout d'abord dans le ton des poètes. Ce ton, qui est celui de la plainte surtout, a trouvé son expression majeure dans le fameux poème d'Etzer Vilaire, « les Dix hommes noirs », publié au début de ce siècle et qui est l'histoire d'un suicide collectif. L'on ne peut mieux décrire, paraboliquement, le sentiment tragique de ceux qui se sentaient pénalisés dans leur peau, par un Destin implacable.

Même le roman, au cours de cette période, et sous la plume d'un ironiste féroce comme Justin Lhérisson, décrit aussi l'impossibilité pour

l'indigène haïtien de sortir de sa peau et de s'identifier à ce modèle étranger qui le hante. Le héros de *la Famille des Pitite-Caille*, Eliézer Pitite-Caille, finit lamentablement et son fils qui revient pourtant de Paris où il a été faire ses études, connaît une déchéance pire encore par suite de leur incapacité à se défaire de ce regard d'emprunt qu'ils jettent sur eux-mêmes.

C'est donc bien d'une image du Nègre qu'il s'agit et la deuxième grande période de la littérature haïtienne, celle de l'indigénisme, sera marquée par l'appel du docteur Price-Mars invitant les Haïtiens à se débarrasser de leur bovarysme collectif, ce comportement qui les porte à se voir autrement qu'ils sont. Cette période indigéniste sera provoquée, on le sait, par l'occupation militaire d'Haïti, la colonisation du pays, en somme, par les marines des États-Unis. Cet événement historique venait comme déchirer un voile et desciller les yeux. Puisque les Américains, les Blancs, en somme, n'hésitaient pas à biffer d'un trait l'Indépendance haïtienne, pourquoi continuer à vouloir se réhabiliter à leurs yeux ? Par cet acte qui ternissait en quelque sorte l'image du Blanc, l'Haïtien était renvoyé à sa propre image. À la découverte de son image. Car l'indigénisme haïtien a été à la source du mouvement de la négritude. Et celle-ci, on s'en aperçoit aujourd'hui, n'a fait que proposer au Nègre de se reconnaître dans une image inversée du Blanc.

L'on se rappelle les vers de Césaire :

[116]

Eia pour ceux qui n'ont jamais rien inventé,
Pour ceux qui n'ont jamais rien exploré,
Pour ceux qui n'ont jamais rien dompté ...

De même que le Nègre accepte de ne pas avoir inventé l'électricité, s'en glorifie même, de même il acceptera d'être l'être de sensibilité et non pas de raison, celui qui n'est pas cartésien. Acceptant tout cela, il accepte et même se donne de lui-même une image façonnée par le Blanc.

L'on n'a qu'à parcourir les poètes de la négritude haïtienne : Cari Brouard, Magloire St-Aude, Jean F. Brierre, Roussan Camille, pour s'en convaincre, soit par les thèmes qu'ils développent, soit par leur manière

de les traiter. Le style torturé des poèmes de Magloire St-Aude ne peut pas s'expliquer par son prétendu surréalisme. Ou alors le surréalisme dont on sait qu'il a bien plus annexé un poète comme Césaire que celui-ci ne s'y est incorporé, serait comme cette image inversée que le poète ne parvient pas à intérioriser. Car sitôt qu'il passe du vers à la prose, mais surtout dès qu'il semble ne plus vouloir dans sa prose, se hisser jusqu'à cet impossible Parnasse dont il rêve, non seulement le style de St-Aude, gourmé, mallarméen, ésotérique, s'aère et prend la clé des champs, mais il gambade allègrement dans les plates-bandes du créole et du réalisme le plus ordinaire.

Mais c'est sans doute avec un poète comme Regnor Bernard, et dans un poème de sa première manière, comme « Altitude », que l'on peut saisir le mieux ce trait qui fait de l'indigénisme haïtien, de la négritude en général, une « subjectification », selon les termes de Fontanier, dans son livre sur les figures du discours. Une subjectification, c'est-à-dire l'acceptation pour soi de l'image de soi que propose un autre, par ce renversement qui fait tenir pour positif ce qui est d'abord présenté comme négatif.

Nègre, l'horizon est immense qui t'appelle
et te sollicite : élève-toi, élève-toi,

.....

[117]

... le monde — bouleversé —
regardera un jour — étonné —
ta grande ombre unique et magnifique et noire
qui, à travers l'espace, voudra baiser le soleil.

Ce que poursuit le Nègre, selon l'image que nous donne ici Regnor Bernard, ce n'est pas une proie mais une ombre, autrement dit, le double de lui-même, cet envers de l'autre. Et en effet, il ne s'agit pas de baiser soi-même le soleil, mais de le faire par son ombre, par une projection de soi, un idéal de soi, un soi dessiné selon un modèle différent de celui que l'on vit. Entre le Nègre et le soleil, il y a un hiatus qui ne peut être comblé que par le passage de la réalité à l'ombre, de soi à l'image de soi. Et nous revenons ici à l'acceptation de Césaire : « Ceux qui n'ont rien inventé, rien exploré ... » ou de Jean F. Brierre, dans *Black Souïl* :

Vous étiez la musique et vous étiez la danse

.....
Saviez faire l'amour dans toutes les langues
Toutes les races avaient pâmé
dans la puissance de vos étreintes
.....

La bifurcation de la pensée indigéniste vers le militantisme politique, la renaissance d'une poésie en créole, ont été les signes de la crise du mouvement de la négritude haïtienne, l'expression du désir des poètes de passer de l'abstrait au concret, d'une image inversée à une image normale. En poésie : Dépestre, et déjà Jacques Roumain, Jacques Lenoir, dans le roman : Jacques Roumain, Jacques S. Alexis, Edriss St-Amand ont voulu, sans rejeter l'acquis indigéniste, saisir l'image vraie de cette homme noir haïtien dans la réalité concrète de la politique, de l'économie et des luttes de classes de la société haïtienne.

Leurs efforts ouvrent la voie à une troisième étape qui ne fait que commencer et qui pose non seulement des problèmes [118] de fond, je veux dire, de thèmes, d'idéologie, mais de rhétorique puisque, désormais, le problème de savoir pour qui l'on écrit, à qui l'on s'adresse, qui l'on veut persuader est au coeur de l'interrogation des écrivains haïtiens. L'on a pu voir ainsi plusieurs d'entre eux osciller du créole au français et même aller jusqu'à mélanger français et créole en poésie, tout comme cela se faisait depuis longtemps dans le roman.

Dans son livre *De Saint-Domingue à Haïti*, le docteur Price-Mars a pu dire que l'écrivain haïtien, d'une manière générale, écrit davantage pour un public étranger que pour les gens qui l'entourent. En effet, le faible tirage des livres publiés et la minceur du public lecteur donnent la portée du discours de l'écrivain haïtien en circonscrivant son audience au cercle de ses amis et connaissances.

Il est vrai que tant que cet écrivain se battait pour réhabiliter la race noire, il n'avait pas besoin d'autre public qu'étranger. Aux yeux de qui un Nègre peut-il se réhabiliter sinon de celui qui ne serait pas convaincu de l'égalité des races ?

Il en va de même pour les écrivains de la négritude. La dialectique de cette idéologie est celle de la subjectification qui fait engager la polémique avec un contradicteur, le même personnage qui ne serait pas convaincu de l'égalité des races, dont on prend les opinions à contre-

pied. Là encore, celui que l'écrivain doit convaincre, persuader, c'est l'étranger, un autre et non le public des compatriotes qui l'entourent.

La dialectique nouvelle dans laquelle les poètes, mais aussi les romanciers haïtiens voudraient s'engager, c'est celle de ce dialogue avec leurs interlocuteurs naturels, ceux avec qui ils sont déjà en état de compréhension mutuelle par le langage notamment :

Léon Laleau a écrit ces vers que l'on cite souvent :

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

[119]

D'Europe, sentez-vous cette souffrance
Et ce désespoir à nul autre égal,
D'appivoiser, avec des mots de France,
Ce coeur qui m'est venu du Sénégal ?

A-t-on considéré que ce dont se plaint le poète, c'est de sa position de traducteur ? Ainsi, il regrette d'avoir non pas à exprimer, mais à traduire. Si les écrivains haïtiens s'arrêtent si souvent d'écrire prématurément, cela vient, pour une part, du sentiment qu'ils éprouvent de n'être pas des porte-parole authentiques de leur collectivité, des personnages qui parlent non pas au sein du groupe et en son nom, mais face à lui, et donc un peu du dehors.

Cari Brouard a écrit deux poèmes fort significatifs, le premier intitulé « Nous », et le second « Vous ». Ce qu'il y a de remarquable, c'est que dans le premier poème « Nous », il parle de lui-même et de tous ceux qu'il assimile aux poètes : les gueux, les misérables. Dans le second poème « Vous », il s'adresse à ces gueux et à ces misérables, d'en dehors, pour ne pas dire d'en haut. Et nous constatons alors un flottement, une ambiguïté dans la portée, le sens du pronom « vous ». En particulier, dans ces vers qui n'évoquent plus seulement des problèmes individuels, psychologiques, mais collectifs, sociaux en opposant « vous » à « nous ».

Vous
 les gueux
 les immondes
 les puants
 paysannes qui descendez de nos mornes avec un gosse dans le ventre

Ce qui est ici indirectement et involontairement révélé par l'ambiguïté de sens des pronoms, c'est le problème de l'identification de l'orateur, du poète, à son groupe, de l'ambiguïté de l'image de ce groupe et, par voie de conséquence, de l'ambiguïté du discours que le poète nous fait entendre. Car, contrairement [120] au français, dans le créole haïtien, il n'y a qu'un seul pronom pour la première et la deuxième personne du pluriel et c'est « nous ». Il n'y a donc pas de distinction possible, d'opposition entre un « vous » et un « nous ». Donc pas d'ambiguïté ni de traduction non plus puisque l'auteur est de plain-pied avec ceux dont il parle.

Prenant le personnage de « Dessalines », le libérateur, comme figure du Nègre et de sa volonté de libération, dans son poème en créole « Mèci, papa Dessalines », Félix Morisseau-Leroy prend le soin de préciser que Dessalines n'a pas besoin d'interprète ou de traducteur. La voix de Dessalines doit être entendue par tous naturellement et comprise d'instinct sans qu'il soit besoin de l'expliquer, de la commenter, de la traduire, de l'interpréter.

*Gan nèg qui vlé expliqué
 « Temps jodi pas temps passé
 Et que oui à l'heu qu'il è
 La fraternité humaine
 L'humanité, la civilisation »
 Tout ça, c'é francé.*

Il y en a qui veulent nuancer :
 « Aujourd'hui ce n'est plus comme autrefois
 Et que oui à présent
 La fraternité humaine
 L'humanité, la civilisation »
 bla bla bla !

L'image du Nègre, à travers cette figure d'un héros historique, devient une image que l'on reconnaît d'instinct. Et le discours du poète n'est plus tentative d'expliquer, de convaincre, de persuader un autre, mais dialogue avec les siens.

L'effort des poètes, actuellement, les porte à vouloir résoudre le dilemme, en apparence insoluble, dans lequel était enfermé Léon Laleau et, du même coup, à espérer mettre fin au déchirement

pathétique auquel celui-ci était en proie. Réconcilier en eux la parole et le sens, le langage et le cœur venu du Sénégal, de telle sorte que l'homme noir et son ombre, le Nègre et son image, ressoudés, puissent simultanément baiser le soleil.

[121]

L'image comme écho.

Essais sur la littérature et la culture haïtiennes.

II. SUJET COLLECTIF ET DISCOURS

2

*Le discours de la guerre
dans le récit haïtien*

[Retour à la table des matières](#)

En 1804, après quinze années de guerre soutenue et des décades de luttes sporadiques, les révolutionnaires haïtiens rejetèrent à la mer les débris de la formidable armée d'invasion envoyée par Napoléon Bonaparte pour les mater. Haïti commençait sa vie de nation indépendante, mais avec la crainte de voir sans cesse réapparaître les envahisseurs étrangers qui n'avaient pas désarmé.

Cette crainte se matérialisa en 1915, quand les bataillons du *Marine Corps* des États-Unis débarquèrent et occupèrent Haïti.

La crainte d'un retour offensif des Français qu'éprouvaient les contemporains de Dessalines a donc marqué toute l'histoire d'Haïti et doit être considérée comme l'un des axes sur lesquels s'est bâti le comportement haïtien. La récente occupation de la République Dominicaine par les *Marines* du président Lyndon Johnson prouve d'ailleurs que la crainte d'un retour agressif des étrangers n'est pas du tout, même aujourd'hui, une illusion pour les habitants d'Haïti.

[122]

Ce pays est sans doute l'un des rares exemples de communauté nationale à n'avoir jamais connu d'autre état que celui de la guerre. Depuis sa naissance, et même bien avant, la collectivité haïtienne n'a connu que le régime de la guerre qui lui a été imposé d'abord par les puissances colonialistes et qui continue de lui être imposé par les puissances impérialistes et néocolonialistes. Cela explique que l'on puisse, selon la formule d'André Glucksmann ⁷⁹, parler d'un discours de la guerre.

Aujourd'hui, plus d'un siècle et demi après la victoire sur les troupes napoléoniennes, le jeune Haïtien qui voit défiler des soldats au rythme de la marche « 1804 », spontanément fait chorus à la fanfare militaire pour fredonner à certains passages de la musique d'Occide Jeanty :

« *Dessalines pa vlé ouè blan franse* » Dessalines ne fait pas quartier aux Français

Pourtant, depuis la victoire remportée le 18 novembre 1803 sur les troupes françaises par les soldats haïtiens, bien des choses ont changé. La République d'Haïti et la France sont aujourd'hui réconciliées. Et les Haïtiens sont peut-être maintenant parmi les plus grands francophiles. Pour l'Haïtien, cependant, la musique d'Occide Jeanty n'est pas l'évocation nostalgique d'un passé qui ne serait que souvenir, mais le rappel énergique d'une situation présente. Cette musique, comme la réalité quotidienne, lui tient un discours qui est celui de la guerre. De la guerre qui lui est faite et qu'il doit faire. De la mort dont on le menace et qu'il veut éviter. Car, esclave hier, sous-développé aujourd'hui, zombi dans la réalité de son imaginaire, l'Haïtien est l'être en guerre, le mort-vivant qui tâche de retrouver le sel de la vie. Son discours est celui de la guerre qu'il fait à cette forme inédite de la mort qu'est la zombification qu'on veut lui imposer.

⁷⁹ André Glucksmann : *Le Discours de la guerre*, 10-18, Paris, Union générale d'édition, 1974.

Les logiciens, les sémanticiens définissent l'universalité du discours par sa non-contradiction, mais il n'est rien qui ne soit contradictoire hors la mort que tous peuvent affronter en même temps et sous le même angle. Seule l'épreuve de la mort n'est équivoque ni duplice, seule [123] elle peut centrer un discours dont l'universalité logique serait, sans cette référence, vide. L'universalité ne doit pas être recherchée dans un objet quelconque et le discours qui extérieurement (discours « constatatif ») en parle, elle est du discours (« performatif », « sui-référentiel ») qui se donne pour sa propre origine à partir de la négativité violente de tout ce qui lui est extérieur. Cela, le guerrier le sent, le particulier le sait, la révolution et la littérature le disent... ⁸⁰

Le vodou haïtien en offre une première illustration. On sait que cette religion contribua grandement à la lutte pour l'indépendance haïtienne. A dire vrai, il est difficile de savoir si c'est le vodou qui a été un facteur de la lutte de libération nationale ou si ce n'est pas cette lutte qui a contribué à la formation du vodou. La cristallisation des diverses croyances religieuses des Africains en un culte nouveau, doué d'une relative homogénéité, est un phénomène qui s'est réalisé parallèlement à celui de l'unification des Haïtiens dans le combat antiesclavagiste. Et c'est pourquoi la symbolique du vodou est éminemment politique et militaire. Les « zangnes » ou loas (esprits) sont des généraux, et le terme même de cheval qui est donné à celui qui est possédé par un esprit vodouesque révèle une connotation militaire de chevauchée et de charge de cavalerie. Car pourquoi un loa chevaucherait-il un possédé sinon pour le mener à l'assaut d'une place forte ?

Certains « loas » comme « Linglessou Bassin-sang » se présentent d'emblée sous un jour martial. Mais pour d'autres « loas » ou esprits, il faut savoir écouter le rythme des chansons ou des danses qui leur sont dédiées pour reconnaître leur caractère guerrier comme par exemple, lorsqu'il s'agit d'une danse ibo :

La danse ibo se caractérise par des cadences expliquant le sérieux, la majesté et le cynisme des divinités en l'honneur de qui on la danse. On connaît le ton grave et l'orgueil des Ibos qui, dans la colonie française de St-Domingue, préféraient le suicide à l'esclavage. Ils [124] étaient tellement orgueilleux qu'ils n'aimaient pas le marronnage. À cause de leur esprit farouche, les colons redoutaient les Ibos et passaient

⁸⁰ *Ibid.*, p. 128-129.

des instructions formelles pour que la Métropole n'envoyât plus à St-Do-mingue les éléments intransigeants de cette tribu ⁸¹.

Cette même intransigeance, on la retrouvera dans la chanson :

<i>Grenadié alaso</i>	Grenadiers, à l'assaut
<i>Sa ki mouri</i>	tant pis pour eux
<i>Zajé a yo</i>	qui mourront

que fredonnaient les soldats de l'indépendance en se lançant contre les fortifications françaises. Et de la religion, le vodou, à la politique, l'histoire nationale, la guerre tisse le seul fil conducteur du sens. À l'avènement du président Estimé, on chanta « *Papa Gédé bel gason* ». À sa chute et pour préf-gurer le règne de son successeur, le général Magloire, on chantera : « *Général soti lan Nord* ». Mais déjà, pour annoncer l'avènement prochain de la liberté, on chantait en l'honneur de Dessalines :

<i>Général soti lan Nord</i>	Le Général arrive du Nord,
<i>Li poté ouanga nivo</i> ⁸²	il commence une ère nouvelle

La poésie, et tout particulièrement la chanson populaire, qui est toujours chanson à danser, ne l'oublions pas, dans le cycle de ses répétitions et dans les leitmotive de ses retours, est donc la forme par excellence qu'emprunte le discours du peuple haïtien. Et l'on retrouve des échos de ce discours de la guerre jusque dans la poésie savante de langue française. Chez Jacques Lenoir, par exemple :

J'ai retrouvé l'amour sans vertige
il s'élançait droit comme une tige
déchirant les ombres qui nous assaillent
quand luit enfin le soleil du désir
mon nom jaillit de tes entrailles

⁸¹ Michel Lamartinière Honorât : *Les Danses folkloriques haïtiennes*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, 1955, p. 88.

⁸² Timoléon C. Brutus : *L'Homme d'airain*, tome I, Port-au-Prince, Imprimerie N.A. Théodore, 1946, p. 288-289.

il n'est point de bonheur qui n'ouvre les fenêtres
« Une seule voie »

[125]

Car l'état de guerre collective se répercute même dans les rapports interpersonnels des Haïtiens, et en particulier, dans ceux de la femme et de l'homme haïtiens. « Choucouné » d'Oswald Durand en donne la preuve, si l'on pouvait en douter. Aussi, pour Lenoir, « l'amour » (le sentiment et l'acte) est une découverte :

Voici, Tanagra, tandis que nous partons à la découverte de nos corps
assemblés ...

« Tanagra »

Et même plutôt qu'une découverte, une véritable conquête :

Pour une telle conquête, nous nous mettons côte à côte avec les hommes
et les femmes qui luttent pour que les chaînes se brisent...

« Tanagra »

Une conquête de l'homme par la femme, une réoccupation de soi-même, ou, pour se placer dans la perspective haïtienne et après les multiples occupations militaires, une « désoccupa-tion » :

tes armes naturelles demeurent tes seuls atours

Et voilà les combattants d'hier démobilisés, maintenant placés à
égalité dans ce combat non plus contre la mort mais pour la vie :

J'ai effeuillé la dernière rose noire du désespoir
ses pétales s'envolent en papillons d'oubli
Je te dénude
tes armes naturelles demeurent tes seuls atours...
« Découverte de l'aimée »

Depuis les « audiences » de Justin Lhérisson qui ont immortalisé les personnages du général Beurhomme et du colonel Cadet Jacques, tous les romans haïtiens ont fixé le personnage du « soldat » dans le rôle de double du héros. Double aliéné [126] (le général Santiago des *Fantoches* de Jacques Roumain) ou nuisible (Hilarion Hilaire de *Gouverneurs de la rosée*), le personnage du militaire est celui par rapport auquel le héros définit son combat.

Il n'est pas étonnant alors que le feu d'artifice, l'explosion, l'éclair, le coup de feu, le tonnerre, l'orage soient les images-clés des écrivains haïtiens. Cette image maîtresse est celle d'une transformation instantanée qui renverse l'ordre du monde et métamorphose gens et choses. Dans la connotation militaire des mots et des textes, il faut chercher l'évocation du contexte de toute guerre. Contexte d'orage, de tourmente, de fracas et de bouleversements irrémédiables et instantanés.

Par là, on peut parler de l'art de la guerre. Car la guerre est danse, ce corps à corps, ce mouvement à deux qui est à la fois lutte, amour et prière, qui métamorphose deux partenaires en un seul personnage, un troisième être androgyne. De la guerre à la danse et vice-versa, on peut déjà saisir une des raisons de l'importance de la danse dans la vie et dans l'art haïtiens. La danse est la forme d'une intégration symbolique des données contradictoires de la vie concrète haïtienne.

Nous avons un pays de danses et de chansons
de chansons et de danses ...
Mais c'est toute notre âme, la chanson et la danse
Nous dansons et chantons
quand la joie allume un « boucan »
au fond de nos poitrines bronzées ;
nous chantons et dansons
quand la vie nous lacère le coeur
et accroche une larme au bord de nos prunelles

(Franck Fouché, « Notre pays »)

Justin Lhérisson, sur un ton indéfinissable, car on ne sait plus où s'arrête le badinage et où commence le sérieux, affirme :

Un parfait candidat à la députation nationale doit savoir danser, comme il est aussi nécessaire que les candidats aux ministères de la Guerre et de l'Intérieur et à la Présidence sachent monter à cheval.

[127]

On ne trouvera pas trace de ces obligations dans la constitution, c'est certain ; mais elles sont imposées par nos us et coutumes.

Pitite-Caille, qui n'était pas un nègre d'Haïti pour rien, l'avait toujours compris ainsi : pour lui, en effet : « faire un mauvais pas dans une affaire quelconque, ne pouvait procéder d'autre chose que de ne pas savoir danser ⁸³.

En attendant, la danse est malaisée sur la corde raide de la vie haïtienne. Il y a une dissymétrie dans le comportement de l'Haïtien que j'ai déjà essayé de caractériser comme une attitude contradictoire ⁸⁴ et qui lui vient de la difficulté d'ajuster guerre au dehors et guerre au dedans de lui-même, ou plutôt qui résulte de la tentative illusoire de résoudre à l'intérieur de lui-même une guerre qui, normalement, se déroulerait dans le champ extérieur de sa conscience. En intériorisant la guerre qu'on lui fait, l'Haïtien se révèle un être contradictoire, héautontimorouménos, bourreau de soi-même. Mais alors c'est qu'il néglige de s'interroger sur celui à qui profite son auto-immolation. Pour parler en termes haïtiens, le zombi qui oublie de s'interroger sur le jeteur de sort qui l'a réduit à sa condition de mort-vivant risque de perpétuer cet état contradictoire.

La gentillesse et la douceur de vivre à l'haïtienne masquent une situation fondamentalement inversée. Cette gentillesse et cette douceur ne sont si apparentées que par leur valeur de contraste et de paradoxe. Mais le paradoxe, n'est-ce pas la règle même de la vie en Haïti ? C'est pourquoi la guerre elle-même est considérée avec bonne humeur. Au point que la sagesse populaire doit rappeler le combattant au sens des réalités en lui répétant que « Se pa vin pran Limbe a kout po kan ».

⁸³ Justin Lhérisson : *La Famille des Pitite-Caille*, Paris, typographie Firmin Didot, 1929, p. 57-58.

⁸⁴ Maximilien Laroche : *Portrait de l'Haïtien*, Montréal, Ed. de Ste-Marie, 1968.
Le Miracle et la métamorphose, Montréal, Ed. du Jour, 1970.

Autrement dit, certaines entreprises exigent qu'on ne fasse pas preuve d'une ironie trop distanciatrice.

Il fallait sans doute que le discours haïtien se tienne, en partie, dans la langue de l'autre, pour qu'on soit bien sûr de traduire le discours de celui-ci en lui opposant le nôtre terme à terme.

[128]

Dans le heurt des armées et des cultures, l'incapacité de comprendre les mouvements de l'adversaire est la clef de toute défaite, le meilleur traducteur gagne ⁸⁵.

Maintenant, cette traduction opérée, l'Haïtien peut développer son discours dans la langue même de sa formulation : le créyol. Car, et c'est encore une chanson qui le dit :

<i>Zot paie franse</i>	Vous parlez français,
<i>Mouin m'palé kréyol</i>	Moi, créole
<i>M'kon sa ki bon</i>	Je sais quant à moi
<i>Pou bouch mouin</i>	quel langage tenir

[129]

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.

[130]

⁸⁵ André Glucksmann, op. cit., p. 108.

[131]

L'image comme écho.

Essais sur la littérature et la culture haïtiennes.

II. SUJET COLLECTIF ET DISCOURS

3

*Le théâtre haïtien
et la conscience du peuple*

[Retour à la table des matières](#)

Avant même que ne se pose le problème du théâtre comme conscience du peuple, se pose celui d'un art comme conscience de sa propre nature : le problème en somme de l'espace du théâtre haïtien qui ne peut être que celui de la langue créole. Le théâtre haïtien, mais plus généralement la littérature haïtienne, ne reflétera la conscience du peuple que si les dramaturges et écrivains utilisent la langue nationale et les formes artistiques directement liées au créole.

I. Le créole, espace du théâtre haïtien

Il est évident, depuis *Antigone* de Morisseau-Leroy, que le théâtre haïtien de l'avenir est celui qui se fera en langue créole.

Mais il importe de souligner que, même écrit en langue créole, un théâtre haïtien conçu selon les canons du théâtre [132] européen n'est qu'une première approximation de ce théâtre qui reflétera vraiment la conscience du peuple haïtien. Prenons l'exemple d'un succès récent de

la scène : *Jénéral Rodrig*, de Nono Numa, qui est une imitation du *Cid* de Corneille.

Le choix d'un tel modèle par le dramaturge haïtien est on ne peut plus judicieux. Par sa thématique, le *Cid* est une pièce anti-colonialiste. Elle pose le problème de la résistance à une invasion du territoire national, et cela de manière véritablement dialectique. Corneille, citoyen d'un pays qui résistait à l'agression des Espagnols, retourne contre ceux-ci le schéma même de leur lutte victorieuse contre les Maures. En effet, au moment où le *Cid* est représenté, en 1636, les armées espagnoles campaient à Corbie, à quelques lieues de Paris, qui se trouvait ainsi sous la même menace que la « Séville » de la pièce de Corneille.

L'adaptation par Corneille du modèle espagnol est donc géniale parce que Corneille a su parfaitement renverser à son profit le discours de Guillen de Castro. Il retourne efficacement contre un adversaire le discours même de celui-ci. Ce faisant, il atteint à cet idéal de la rhétorique du discours de la guerre puisque, nous dit André Glucksmann, dans l'affrontement des peuples, qui est aussi affrontement des cultures et des langues, le meilleur traducteur (de la vérité du moment) gagne.

Il ne fait pas de doute que *Jénéral Rodrig* constitue une confirmation éclatante de l'expérience commencée par Morisseau-Leroy avec *Antigone* et par Franck Fouché avec *Oedipe-roi*. On peut même dire que, par rapport à ces œuvres, la pièce de Numa marque une progression. Elle fait voir que le créole est capable de rendre le sérieux, aussi bien traditionnel que moderne. Mais parler du vodoun et du folklore en créole, faire parler des vodouisants et des paysans dans cette langue, ce n'est, en somme, que répéter la réalité, produire une sorte de tautologie, en montrant ce qui est et ce que l'ont voit déjà : le passé. Faire parler Rodrigue en créole pose par contre le problème d'un rapport de forces actuelles : celles du nationalisme et de son contraire, l'internationalisme. Par le dénouement donné à cette [133] contradiction haïtienne d'aujourd'hui, c'est anticiper l'avenir. Et le faire en créole, c'est esquisser la possibilité d'une construction, en créole, de ce futur.

Mais faut-il alors, dans le cas d'une imitation comme *Jénéral Rodrig*, que le passage d'une langue à l'autre se fasse totalement, c'est-

à-dire que toutes les contradictions soient résolues non seulement entre les langues ainsi opposées, mais surtout entre les réalités ou modèles de la réalité auxquels ces langues renvoient ? Même en changeant de langue, on peut ne pas avoir tout à fait changé de modèle de réalité, du moins ne pas avoir résolu la contradiction des modèles de réalité que pose le passage d'une langue à une autre.

La pièce créole de Nono Numa est une adaptation, en apparence, fidèle de l'œuvre de Corneille. Pourtant, cette fidélité, si nous y faisons attention, n'est respectée qu'au prix d'une contradiction non résolue. La pièce française a pour titre *Le Cid*. La pièce créole est intitulée : *Jénéral Rodrig*. Que veut dire Cid ? C'est Don Fernand, le roi, dans la pièce française qui l'explique :

Mais deux rois tes captifs feront ta récompense.
Ils t'ont nommé tous deux leur Cid en ma présence :
Puisque Cid en leur langue est autant que seigneur,
Je ne t'envierai pas ce beau titre d'honneur.
Sois désormais le Cid : qu'à ce grand nom tout cède ; ⁸⁶

Peut-on trouver un sens analogue à « Jénéral Rodrig », le titre de la pièce créole ? Il semble bien, à première lecture :

Dé prizonié yo, se fòti-n pa ou. Ya édédé ou travay tè ou yo gratis. Yo rélé ou « Jénéral » an fas mouin. Nan lang pa yo, « jénéral » sa vlé di : chef, patron, kàmandan, prézidan. M-kontan sò [134] ou, pitit gazon-m ... Dézòmè ; mouin minm, Komandan Diéjis, di Palangrinn, m-vlé pou tout moun rélé ou : Jénéral Rodrig ⁸⁷.

Traduction : Ces deux prisonniers t'enrichiront. Ils cultiveront ta terre gratis. En ma présence ils t'ont appelé général. Ce qui signifie pour eux, chef, patron, commandant, président. Je te félicite, mon garçon. Désormais, je décide, moi, Commandant Dieujuste, dit « Sans quartier », que tout un chacun t'appelle général Rodrigue.

Mais, au fait, par qui ce titre a-t-il été octroyé au Rodrig de la pièce créole ? Par ses prisonniers, comme dans la pièce française. Mais les

⁸⁶ Pierre Corneille, *Le Cid*, acte IV, Sc III, vers 1221-1225.

⁸⁷ Nono Numa, *Jénéral Rodrig*, ak. 4, sèn 2, Pòtoprins, édition Bon nouvel, 1975, p. 47.

prisonniers de la pièce haïtienne contrairement à leurs homologues de l'oeuvre de Corneille, ne sont pas des « Mores », c'est-à-dire des étrangers. Ce sont des « nationaux », des Haïtiens. Dans la pièce, il est parlé d'eux comme de « rebel yo, apatrid yo ». Au fond, ces ennemis sont ce que dans la langue créole, le vocabulaire politique récent a dénommé « kamokin », c'est-à-dire des nationaux qui, de l'extérieur, essaient de revenir au pays pour y établir, par la force des armes, un gouvernement de leur choix.

On voit donc comment, faite par de tels personnages, la reconnaissance de la valeur de Rodrig, serait invalidée, dans la perspective générale de la pièce. Et c'est pourquoi, d'ailleurs, le grade de « jénéral » est octroyé pour la première fois à Rodrig par son propre père.

*Dièg : ... Prézidan an, péyi-a
bézouin ou. Lénmi péyi-a ap
flannin nan mon lan, yo vlé siprann
nou an trèt é piyé séksion an. Rébèl
yo, apatrid yo,... Gason pa kanpé,
aie, jénéral Rodrig ! ⁸⁸*

Traduction : Le président, le pays te le demandent. Les ennemis de la patrie sont déjà cachés dans nos mornes, ils veulent nous tomber dessus par surprise, ces rebelles ! ces apatrides ! Debout, mon fils, en avant, général Rodrigue.

Rodrigue, dans la pièce haïtienne, n'est donc pas celui qui de par la reconnaissance étrangère, celle d'un tiers, se voit élevé à une condition supérieure. Il est plutôt le fils à qui un père confie une mission et en même temps par le « grade » qu'il lui octroie, lui donne la force, le courage et la capacité de remplir cette mission.

L'octroi à Rodrig du grade de « Jénéral » par son propre père, c'est-à-dire par un ancêtre, un mort (à l'extrême) ⁸⁹ nous permet ici d'établir une analogie entre cette scène et certaines pratiques du vodou puisqu'on sait que, dans la religion populaire, il existe la cérémonie funéraire de

⁸⁸ *Ibid.*, ak. 3, sèn 6, p. 42-43.

⁸⁹ *Ibid.*, ak. 1, sèn 3, p. 15.

Dièg dit à sa « machette » : « Le m' pi bézouin ou lan, sélé ou tounin papa gédé bel gason. « Il ajoute d'ailleurs : « M'fini ! » Traduction : Maintenant que je voudrais compter sur toi, tu me fais défaut, te changeant en Papa gédé bel gason (esprit de la mort).

la « dégradation » ou [135] de « dessounin », contrepartie de cette « gradation » qu'est l'initiation. Cette cérémonie qui opère la séparation d'un défunt d'avec son loa, est, en somme, l'envers de la situation dans laquelle le loa devient de « Mèt-têt » d'un vivant, le « possède ». La gradation ou « crise de possession » est donc l'opération par laquelle le possédé qui acquiert force, courage, science ou connaissance accrues, naît à une vie nouvelle.

Il y a donc un schéma proprement haïtien des rapports du fils et du père, de l'opération par laquelle naît l'individu, et qui est esquissé dans cette scène 6 de l'acte 3 de *Jénéral Rodrig*. Mais comme nous l'avons vu, à la scène 2 de l'acte 4, l'auteur fait marche arrière et revient au modèle de rapports qui est celui du *Cid* français et où la naissance du héros, cette acquisition de caractères nouveaux, est due à une source extérieure, étrangère. Nono Numa ne peut donc demeurer fidèle au modèle qu'il imite qu'en acceptant de juxtaposer ainsi deux modèles de filiation, en laissant ouverte et irrésolue une contradiction.

Or ce problème des rapports père-fils est non seulement central dans la pièce de Corneille, mais fondamental dans le théâtre occidental. Jean Paris⁹⁰, dans son étude sur Hamlet, a montré l'importance de ce personnage du fils dans la pièce de Shakespeare. Mais depuis les études d'Ernest Jones⁹¹, on sait que finalement par le personnage d'Hamlet, c'est au personnage et au mythe d'Oedipe qu'il faut en revenir. Oedipe, à tout prendre, n'est que le fils qui a vainement tenté de succéder au père, sans l'accord de ce dernier. Le théâtre occidental, la littérature même de l'Occident, n'a fait que nous offrir des variations multiples et infinies sur ce thème. Par rapport à Oedipe, la chance du Rodrigue de Corneille est d'avoir su trouver un sphinx, c'est-à-dire un tiers, un étranger à la famille, sur qui remporter un triomphe sans ambiguïté. Le fait qu'Hamlet, lui, soit enfermé dans le cercle familial, le condamne à répéter la situation d'Oedipe, c'est-à-dire à demeurer dans l'ambiguïté d'une contradiction qui n'est pas véritablement résolue. Car le fils ne peut vaincre, dépasser, remplacer le père qu'avec l'accord de ce dernier. Sinon il doit se rabattre sur un étranger.

⁹⁰ Jean Paris, *Hamlet ou les personnalités du fils*, coll. « Pierre Vives », Paris, Seuil, 1953.

⁹¹ Ernest Jones, *Hamlet et Oedipe*, Paris, Gallimard, 1957.

[136]

Ainsi la problématique centrale d'Hamlet ; « être ou ne pas être », qui pourrait se transposer en « naître ou ne pas naître » dans le cas d'Oedipe, se trouve posée de manière radicalement différente en Haïti. Peut-être même qu'elle ne se pose pas, l'Haïtien se posant une autre question. La problématique de l'être ou de ne pas être, relève d'une ontologie dont on a dit qu'elle n'est pas possible dans des langues comme le chinois par exemple, qui ne comportent pas de verbe « être ». Or le créole non plus n'a pas de verbe « être ». Et comme le fait remarquer Emile Benveniste ⁹², l'absence du verbe être n'est nullement un handicap, mais le signe que d'autres problèmes sont posés qui ne le sont pas dans la perspective sans issue de la quête d'identité.

Et, de fait, pour celui qui déjà est, il est absurde de se demander s'il faut être ou ne pas être. C'est s'efforcer de s'expliquer le monde alors que certains trouvent qu'il vaudrait mieux s'appliquer à le transformer. L'adoption du créole est donc un premier pas, mais certainement pas le dernier, dans l'édification d'un théâtre haïtien qui refléterait la conscience du peuple.

[137]

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.

[138]

⁹² Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 71.

[139]

L'image comme écho.
Essais sur la littérature et la culture haïtiennes.

II. SUJET COLLECTIF ET DISCOURS

4

*À propos de la négritude **

[Retour à la table des matières](#)

Le livre de Stanislas Adotevi fait le point sur une question controversée : la négritude. Il rendra un service signalé à ceux qui seraient tentés désormais de parler de négritude en les obligeant à se définir préalablement par rapport à certaines exigences qu'Adotevi met en lumière.

Négritude et négrologues peut paraître brouillon. Il brasse mille et une idées dans le déferlement d'une prose toujours polémique où il est parfois malaisé de situer les lignes d'attaques de l'auteur. Car il s'agit bien d'une attaque en règle menée contre le concept de négritude. Mais ce concept recouvre tant de choses qu'il était forcé que l'entreprise menée par Adotevi soit quelque peu chaotique. Aussi vais-je tenter de ramener à trois points les commentaires qu'il me paraît nécessaire de faire sur *Négritude et négrologues*.

* Commentaires en marge du livre de Stanislas K. ADOTEVI, *Négritude et négrologues*, Coll. « 10-18 », Paris, Union générale d'édition, 1972.

[140]

I. Négritude et épistémologie

La question ou le problème de la négritude, le mot désormais fait problème ; en effet, il renvoie au problème de la connaissance elle-même et, en fin de compte, à celui de notre attitude vis-à-vis de l'épistémologie. Soit dans la revue *Présence africaine*, soit au cours de congrès tenus en Afrique, et notamment à Dakar, l'on n'a pas craint d'associer la négritude à toutes sortes de questions, aux mathématiques aussi bien qu'à la politique. Et d'ailleurs, l'un des plus subtiles critiques de la négritude, Marcien Towa⁹³, s'est attaché à mettre en évidence l'inconsistance des présupposés biologiques sur lesquels repose le concept de négritude. On ne peut parler de négritude que si l'on se réfère à une essence nègre qui serait avant tout de caractère biologique. Or ce serait non seulement s'appuyer sur rien, mais retomber dans le type d'argumentation qui a servi à élaborer les thèses racistes antinègres puisque celles-ci reposaient sur une prétendue infériorité biologique du nègre.

Adotevi fait donc porter ses critiques les plus virulentes sur l'ethnologie qu'il nous montre comme une pseudo-science : « propagande bien faite, l'ethnologie est, sur le terrain, le livre journal de l'homme blanc en mission, l'homme blanc, mandaté par la souveraineté historique de la pensée européenne et sa vision singulière de l'homme »⁹⁴

La bonne foi de certains ethnologues ou anthropologues n'est pas ici mise en cause. Il s'agit plutôt de questionner l'orientation d'une science née par et pour l'homme blanc à propos des Noirs, des Jaunes et des Rouges et autres Bororos. On demeure perplexe en effet quand on entend un des grands-prêtres de la science anthropologique affirmer imperturbablement : « Cela revient finalement au même que, dans ce livre, la pensée des indigènes sud-américains prenne forme sous

⁹³ Adotevi le cite avec enthousiasme.

⁹⁴ Adotevi, op. cit., p. 176.

l'opération de la mienne, ou la mienne sous l'opération de la leur. » Comme le souligne Raymond Bellour⁹⁵ qui rapporte cette proposition des [141] *Mythologiques*, c'est redire à la suite de Flaubert, que « tout ce qu'on invente est vrai ». Or il s'agit de savoir pourquoi et pour qui l'on invente.

La théorie est toujours liée à une pratique et la science se révèle toujours au service d'une politique. De ce point de vue, le livre d'Adotevi, malgré son ardeur brouillonne ou plutôt à cause même de son agressivité polémique met le doigt sur la plaie et ne peut que forcer à réfléchir. L'ethnologue-anthropologue, étudie le nègre, mais celui-ci, qui se sent ainsi objet d'une curiosité et d'une recherche, se doit d'en rechercher les objectifs.

Car la constitution d'une science des races, l'ethnologie, qui s'occupe principalement des races dites de couleur, appelle celui qui fait partie de ces races à s'interroger sur sa situation. Va-t-il se cantonner dans son rôle d'objet d'étude faite par un autre ? Ne peut-il pas à son tour devenir sujet ? On a dit qu'en entrant à l'Académie française, Claude Lévi-Strauss allait devoir étudier les structures d'une société de quarante nouveaux Bororos. Le travail sera peut-être fait un jour par quelque Amérindien détaché d'une société protectrice des académiciens européens. Pour le moment, en tout cas, il reste à faire. Et par cette direction unilatérale des études anthropologiques, on peut déjà s'apercevoir des postulats implicites qui régissent les dites études.

La négritude, et c'est là l'essentiel du reproche que lui adresse Adotevi, fixe le nègre dans sa situation d'objet, lui nie tout espoir de se muer en sujet, ne lui offre qu'une illusoire position de sujet en essayant précisément de revaloriser tous ces vieux signes dont on se servait, d'ailleurs, pour l'inférioriser. La prétendue puissance sexuelle, la connaissance intuitive, ou encore l'esprit prélogique, la sensibilité de préférence à la raison cartésienne, voilà ce sur quoi les tenants de la négritude sont obligés de s'appuyer. Ce qui les fait tomber dans un racisme à rebours. Il faut donc commencer par poser le problème d'une science de l'homme qui évite de tomber dans « cette clarté du simplisme » dont parle Bernard Delfendahl dans son livre le *Clair et l'obscur*⁹⁶. S'il faut, comme le souligne Delfendahl dans cette critique

⁹⁵ Lévi-Strauss, dans le *Magazine littéraire*, no 58, p. 18.

⁹⁶ Bernard Delfendahl, *Le Clair et l'obscur*, Paris, Anthropos, 1973.

de l'anthropologie savante et défense de l'anthropologie [142] amateur, que les professionnels acceptent de devenir amateurs parmi les amateurs, cela revient à dire que l'anthropologie doit se dépouiller de ses préjugés implicites.

La négritude pose le problème de la connaissance, de son orientation et de sa manipulation dans le monde où nous vivons. Car une définition du nègre qui enferme celui-ci dans des catégories hier tenues pour péjoratives, aujourd'hui faussement revalorisées, mais dans un monde où les rapports de forces continuent d'être ce qu'ils ont été au temps de l'esclavage, de la colonisation et du capitalisme le plus sauvage, une telle définition ne peut être qu'une fumisterie.

II. Négritude et langage

Là où cependant la démonstration d'Adotevi commence à révéler non pas des lacunes mais des insuffisances plutôt, c'est sur le terrain du langage. Car la négritude est avant tout une invention de littérateurs et, à l'origine, fut conçue surtout comme une arme culturelle destinée à aider ses fondateurs : Césaire, Senghor, Damas et quelques autres à lever la lourde charge de préjugés qui pesaient sur leur esprit. Ce n'est que par une extension de sens, déplorable, Adotevi le fait voir, que du terrain de la littérature on a prétendu faire de ce concept un outil de pensée et même de gouvernement.

Adotevi, est sur ce point, d'accord avec Sartre qui affirmait que la négritude littéraire devait être dépassée et ne pouvait être qu'une étape dans l'évolution de la poésie des nègres. L'un des créateurs du concept, Aimé Césaire ⁹⁷ a, d'ailleurs, reconnu la relativité historique de ce mot *dont la fortune* a sans doute survécu à l'utilité. Il a fait remarquer qu'il ne tenait pas outre mesure à s'attacher à un concept qui ne serait plus d'aucune utilité et qu'il l'échangerait volontiers contre un autre plus approprié.

Instrument d'une prise de conscience et d'une révolte, la négritude est ce retournement du langage par lequel des nègres [143] renvoient aux Blancs les mots que ceux-ci leur lançaient au visage. Le mot

⁹⁷ Aimé Césaire, dans les *Etudes littéraires*, avril 1973.

« nègre » était péjoratif. On fera donc le mot « négritude » qui, lui, sera positif. L'on connaît, en effet, les nuances sémantiques, qui séparaient Noir de nègre, tout comme *black* de *nigger*. Désormais, le poète nègre, dans cette dégradation qui le ravalait à une condition de plus en plus ignominieuse, entreprend une remontée. En commençant par le mot dont la connotation est la plus péjorative il en fait celui dont le coefficient de valeur est le plus élevé.

Il ne faut pas voir dans la « négritude », à son origine, autre chose qu'une opération menée par des nègres à l'intérieur du langage blanc, car si un lecteur blanc, après la lecture d'un ouvrage d'ethnologie, peut se demander comment on peut être Noir, comme le souligne Adotevi, un nègre ne peut se poser semblable question que si lisant ce même ouvrage il se regarde avec les yeux d'un Blanc. Autrement un Noir ne se demande pas comment on peut être Noir. Il s'efforce tout simplement d'être le mieux possible. Ce qui revient à dire, qu'il ne se perçoit comme objet que s'il se lit dans le langage d'un autre. Dans son langage, il est avant tout sujet.

Le langage créole d'Haïti en fournit la preuve qui se sert du mot « nègre » (prononcez *nèg*) pour désigner un homme, n'importe quel homme, un Blanc aussi bien qu'un homme à la peau noire. Par une opération dont l'origine politique est bien évidente, le mot créole *nèg* (homme) donne une extension de sens au mot français « nègre », (catégorie particulière d'hommes à peau noire). Il est litote, car il fait dire le plus par le moins, tout comme la phrase célèbre de Wole Soyinka à propos de la négritude était : « Le tigre n'a pas à proclamer sa tigritude. » Le nègre non plus n'a pas à proclamer sa négritude, mais à affirmer simplement son humanité. Au besoin, contre le français qui, depuis le latin, n'admet une beauté de la négritude qu'avec des réserves. *Nigra sum sed formosa* (Noire mais belle). Le mais est une opposition qui traduit des réserves.

Or c'est dans le langage que le rapport entre négritude et épistémologie est le plus facile à saisir. Plutôt, c'est là qu'il faut [144] commencer par le saisir. Le français possède un verbe être. Emile Benveniste reconnaît que ce n'est pas le cas pour toutes les langues. Ainsi, le créole haïtien... Le verbe français exprime le moment, le mode. Dans d'autres langues, c'est plutôt la notion de durée et d'aspect qui prévaut. C'est le cas pour les langues africaines. Les relations entre les pronoms, notamment ceux qui traduisent les notions de sujet et d'objet

ne sont pas forcément les mêmes dans tous les langages. Et dans les langues africaines, le sujet et l'objet ne sont pas distingués comme en français ⁹⁸. Je donne cet exemple en songeant aux liens qui unissent l'Haïti, d'où je viens, au Dahomey d'Adotevi.

Il ressort donc de tout cela que la langue qui est le moule de la pensée devrait donc être le premier guide de celui qui réfléchit sur les problèmes de la connaissance. Qu'ai-je donc à faire, moi, parlant créole, fongbé, ouolof, ewe' ou nuer, d'une distinction faite par l'ethnologue de langue française, Lévy-Bruhl, entre mentalité logique et prélogique qui repose fondamentalement sur cette distinction entre sujet et objet qu'il privilégie en fonction du système de pensée et de langue qui est le sien : celui de la langue française ? On s'étonne donc de voir Adotevi donner tant d'importance aux fameux carnets de Lévy-Bruhl et, en particulier, au fait qu'il aurait renié ses premières idées sur la mentalité prélogique des peuples dits primitifs par lui.

III. Négritude et rhétorique

On s'aperçoit à ce moment qu'il y a là un problème de rhétorique. J'ai tantôt parlé de litote qui est une figure de rhétorique. Stanislas Adotevi définit lui-même la négritude comme une métastase.

« Pour tous les poètes nègres, « *Pigments* » confirme cette vérité que la négritude tout entière est désir d'eunuque, stérilité mobile métastase » ⁹⁹. Au lieu de métastase que le Robert définit comme : « figure de pensée par laquelle un orateur rejette sur le compte d'autrui ce qu'il est contraint d'aimer », je préfère dire [145] que la négritude est une subjectification. Fontanier ¹⁰⁰ définit ainsi cette figure : « La subjectification consiste à dire d'une chose physique ou abstraite par laquelle on s'annonce et qui en est l'organe, l'instrument, ou enfin un attribut quelconque, ce qui, à la rigueur, ne peut se dire et s'entendre que du sujet lui-même, considéré par rapport à cette chose. »

⁹⁸ Suzanne Sylvain, *Le Créole haïtien*, Wetteren, 1937 (étude divers aspects du Créole en rapport avec les langues de l'ouest africain).

⁹⁹ Adotevi, op. cit., p. 82.

¹⁰⁰ Pierre Fontanier, *Des figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 118.

Cette figure définit donc des rapports entre un sujet et un objet et pose le principe d'un renversement qui permet à l'objet de s'attribuer des qualités qui ne reviennent normalement qu'au sujet. Ce que fait la négritude qui pose le nègre comme le nègre (non comme homme), donc comme homme à peau noire par rapport à un homme à peau blanche et que, dans la perspective même définie par l'homme blanc, ne peut valoriser l'homme noir qu'on valorisant sa sexualité, son mysticisme, en haussant ce qui était hier défaut au rang de qualité, c'est-à-dire à la hauteur du cartésianisme, de la logique lesquels deviennent les normes de tout jugement. Adotevi a cette formule lapidaire qui confirme cette façon de voir : « La négritude, c'est la manière noire d'être blanc ¹⁰¹. »

Or, c'est dans ce rapport entre négritude et rhétorique que se trouvent les raisons qui ont pu nous faire trouver brouillon le propos d'Adotevi, en dépit du bien-fondé de sa position de base. Les concepteurs de la négritude s'adressaient à un interlocuteur dont ils renversaient la parole, mais à qui ils s'adressaient dans sa langue. À la question : « Comment peut-on être Noir ? » ils tentaient d'apporter une réponse, bien entendu à celui qui se posait une telle question, l'Européen. Le Noir, nous l'avons dit, qui ne se scinde pas schizophréniquement en sujet et en objet, étant porté non pas à s'interroger sur sa condition de Noir, mais sur sa condition d'homme. Les tenants de la négritude parlaient donc à l'autre dans une langue autre que celle de leur peuple.

À qui parle Adotevi ? La critique de son livre qu'a publiée le *Nouvel Observateur*, par exemple, a pu montrer que certains Européens de bonne foi ont pu lire avec amertume cet essai qui semblait jeter l'ostracisme sur tous ceux, non-nègres, qui pouvaient [146] s'intéresser aux nègres. Et de fait, Adotevi leur parlait dans leur langue tout en paraissant les exclure de son propos. En même temps, il s'adressait aux nègres, dans une langue étrangère ¹⁰². Le plaidoyer qu'il a fait pour le

¹⁰¹ Adotevi, *op. cit.*, p. 207.

¹⁰² Le passage suivant prouve qu'il lui aurait été facile de pousser jusqu'au bout la logique de son entreprise : « On ne peut parvenir à un véritable discours théorique sur l'Afrique qu'en minant définitivement « la certitude de soi » de l'Occident par une praxis qui libère complètement notre espace conceptuel de ce regard idéologique aliénant qui destine à l'extérieur toute recherche sur l'Afrique. » (Adotevi, *op. cit.*, p. 184.)

Comment se déprendre de ce regard paralysant de l'Occident sinon en adoptant les langues sur lesquelles l'Occident n'a pas de prise. Car autrement

socialisme africain aurait sans doute été plus convaincant du point de vue de la démonstration sinon de l'évocation si ce plaidoyer avait été fait en langue africaine. Là est peut-être la leçon de la négritude. A s'enfermer dans la langue de l'autre, on se définit toujours mal.

Le discours que tient Adotevi, par là même, se condamnait à demeurer entaché d'ambiguïté. On ne peut songer à convaincre l'autre, on ne peut donc dialoguer avec l'autre que si l'on a commencé par dialoguer avec soi-même, si l'on parle dans sa langue. Car alors on n'est point forcé de s'aligner sur les positions de celui qui nous fait face. Entre notre langage et le sien, il faudra trouver un commun déterminateur.

Marx que cite abondamment Adotevi définissait le langage comme la conscience réelle. Plus précisément, dit Tran Duc Thao, qui commente cette pensée de Marx, « la conscience est le langage que le sujet s'adresse à lui-même ¹⁰³ ».

Le socialisme africain que défend si éloquemment Adotevi ne pourra se formuler qu'en des termes, je veux dire le vocabulaire, les mots, que les Africains tireront de leurs langues.

Pour cette raison, le discours d'Adotevi demeure non seulement entaché d'ambiguïté comme je le soulignais, et ceci en dépit de la justesse ou du bien fondé de sa position, mais le dialogue qu'il aurait voulu amorcer est entravé aussi bien avec les parlants français qu'avec les parlants africains.

« *Black is beautiful* » est le titre de la conclusion de son livre. Combattre la « négritude », mot français, pour aboutir à l'adoption de ce slogan de langue anglaise aura été un tourne-en-rond qui se sera

on s'empêtré dans la glu d'une dialectique piégée au départ. Adotevi affirme dans les dernières pages de son livre : « Identité et histoire sont solidaires. Pour faire l'histoire il faut être soi pour soi. Il faut à l'histoire un sujet historique. Or le nègre dans son histoire n'a été jusqu'ici qu'un objet. Son identité c'est sa non-identification. Dès lors, si pour un Noir se retrouver c'est découvrir l'histoire des autres, la seule possibilité qu'il a d'être soi pour soi, d'acquérir son identité, réside dans la nécessité de produire les moyens de sa propre histoire » (...) Comment être soi pour soi dans la langue d'un autre ? Comment raconter, écrire et d'abord faire son histoire dans une autre langue que la sienne ?

¹⁰³ Tran Duc Thao, *Recherches sur l'origine du langage et de la conscience*, Paris, Ed. Sociales, 1973, p. 34.

caractérisé par l'exclusion des véritables mots d'ordre africains : Uhuru, par exemple !

[147]

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.

[148]

[149]

L'image comme écho.
Essais sur la littérature et la culture haïtiennes.

III

LE SUJET SINGULIER

[Retour à la table des matières](#)

[150]

[151]

L'image comme écho.*Essais sur la littérature et la culture haïtiennes.***III. LE SUJET SINGULIER****1**

*Magloire St-Aude,
l'exilé de l'intérieur **[Retour à la table des matières](#)

C'est à l'occasion de son passage en Haïti, vers la fin de la deuxième guerre mondiale, qu'André Breton découvrit le poète haïtien, Magloire St-Aude. En sa qualité de pape, l'auteur de *Nadia* octroya alors à l'écrivain le titre de grand poète surréaliste. Depuis, la critique haïtienne ou étrangère a toujours voulu trouver une explication au caractère obscur de la poésie de St-Aude dans le surréalisme de celui-ci. Un examen de l'œuvre de St-Aude qui serait surtout attentif au langage et s'efforcerait de le réinsérer dans la tradition haïtienne devrait pourtant permettre de déchiffrer cet hermétisme apparent.

Veillée est, je crois, le conte qui doit servir de porte d'entrée dans l'œuvre de Magloire St-Aude. Cet écrit, quelque peu somnambulique par le sujet comme par le style, nous permet pour une fois de trouver une parole articulée chez St-Aude et à propos du personnage le plus significatif de la mythologie [152] haïtienne : le zombi. Ce conte raconte comment le narrateur, au cours d'une veillée funèbre, voit Thérèse, une morte, ouvrir les yeux et se mettre à le regarder.

* « *Présence francophone* », no 10, Printemps 1975.

Surmontant sa peur, le narrateur finit par aller fermer ces yeux inquisiteurs, renvoyant ainsi Thérèse dans l'autre monde.

Entre *La Mimola* d'Antoine Innocent et *Chronique d'un faux amour* de Jacques Stephen Alexis, *Veillée* est un maillon d'une chaîne d'images de ce personnage du zombi dont on peut dire que directement ou indirectement, il est le sujet premier des écrivains haïtiens. Le zombi, le mort-vivant, le symbole de l'être humain réduit à l'état d'une chose sans identité, l'image même de l'esclavage, de l'aliénation et de l'exploitation, n'est-ce pas au fond le sujet sur lequel n'ont cessé de s'interroger nos poètes ou nos écrivains ?

Pour saisir l'image personnelle que St-Aude nous donne de ce personnage traditionnel, personnage obsédant de notre mythologie comme de notre réalité, il importe de remarquer les rapports qu'établit l'auteur entre la morte zombifiée et lui-même, de bien comprendre ensuite le contexte religieux de ce conte, enfin de saisir les analogies que nous pouvons établir entre ce conte et les poèmes de St-Aude.

Constatons d'abord qu'entre la morte qui n'est pas tout à fait morte, entre cette morte-vivante donc et l'auteur, il y a un lien qui est, au fond, rapport d'identité de sorte que l'on peut dire que l'histoire de *Veillée* est sur un plan symbolique le récit d'un suicide :

Dans le demi-jour qui suivit, Thérèse ouvrit grand ses yeux, des yeux étrangement beaux, d'une gaieté sensuelle, inconvenante, jusqu'à la cruauté.

Je me fis violence, et je parvins à me lever, comme un automate, pour clore les paupières de la défunte ... L'épouvante glaça mon sang, et une légère fumée s'échappa de ma veste (p. 15).

Cette fumée qui s'échappe rappelle étrangement cette fumée de l'âme qui quitte le corps au moment de la mort. Surtout [153] cette violence contre soi-même du personnage représenté par « je » est véritablement synonyme de la mort qu'on s'inflige. La fascination de l'auteur, quasiment hypnotisé par cette morte-vivante, est, au fond, un regard sur soi, « le regard inconvenant » de l'introspection qui gêne et que l'on ne peut que détourner si l'on veut trouver cette sérénité dont il est question par la suite. Sérénité de l'oubli, du Léthé, du passage en un monde meilleur, de l'œuvre vers un ailleurs qui est en tout point suicide, assassinat de soi-même dans l'acceptation de sa propre déchéance

(*Déchu*)¹⁰⁴, par la précipitation voulue, consciente et lucide dans l'état de Paria¹⁰⁵. Ce que l'image finale sur laquelle se ferme le conte illustre :

... à l'orient, les étoiles pâlissaient.

Déchéance qui est en même temps sérénité parce que l'état de paria volontairement accepté est refuge, solitude de celui qui voit tout le monde s'écarter de lui (« tous les invités étaient partis »). Nous avons dans ce conte bref une esquisse de la trajectoire de Magloire St-Aude. Trajectoire de sa vie personnelle, courbe aussi de son œuvre.

Car l'analogie est en tous points frappante entre la vie et l'œuvre de St-Aude, d'une part, entre les diverses parties de cette œuvre, de l'autre. On pourrait même dire que, paradoxalement, les vers de St-Aude ne sont que les commentaires de sa prose et ses recueils, des exégèses de ce conte dont je viens de rappeler rapidement quelques éléments. L'ellipse des vers de St-Aude, contrairement aux apparences, est en effet décryptage minutieux des divers éléments de son conflit intérieur. La densité des vers n'est que le raccourci que s'impose l'auteur dans sa volonté de commenter son drame personnel. La position terminale de *Veillée* (1956), par rapport à des recueils qui s'échelonnent de 1941 à 1956, donne déjà une image de la position de pivot de ce conte en prose. L'arrière-plan mythique que le conte donne au drame personnel du poète nous permet surtout de mieux relire les poèmes et d'en saisir la structure symbolique.

Relisons deux poèmes publiés dans l'Anthologie de Maurice Lubin¹⁰⁶. Le premier est intitulé « Poème » et le second « Les [154] miséricordes ». Tout comme dans *Veillée*, nous y retrouvons une ambiance religieuse. Et ce trait nous conduit à mettre en parallèle une situation religieuse collective et une attitude individuelle, religieuse, elle aussi. Ces deux aspects s'articulant l'un sur l'autre, il en résulte un jeu de rapports complexes d'éloignement et de rapprochement qui

¹⁰⁴ Titres des deux recueils de poèmes de Magloire St-Aude.

¹⁰⁵ Titres des deux recueils de poèmes de Magloire St-Aude.

¹⁰⁶ Carlos St-Louis et Maurice A. Lubin, *Panorama de la poésie haïtienne*, Port-au-Prince, Henri Deschamps, 1950.

finissent par évoquer le même isolement, la même image suicidaire de tantôt. Prenons « Poème » :

Hors des dieux las de la sarabande,
Le repos blasé qui lénifie le décor.

Voici l'offrande des colliers, morne fandango.
Et le vide des phrases fatiguées, ô voyageur vague !

Qu'avons-nous fait des ans, compagnons muets,
Et des retours et des soleils condamnés ?

Une pareille ambiance religieuse pour le bohème que fut Magloire St-Aude, l'indifférent sinon l'athée serions-nous portés à supposer qu'il fut, cela ne manque pas, à première vue, de sembler paradoxal. Il faut donc voir comment cette atmosphère est ordonnée.

Il y a un parallélisme dont il faut commencer par montrer l'originalité. Le poète s'adresse à un interlocuteur : « Le voyageur vague ». Dans le même temps, il interroge des compagnons muets : « Qu'avons-nous fait ? ». Mais ce qui est évoqué comme extérieur, la situation du voyageur vague, est commun au « tu » et au « nous ». Car non seulement le voyageur vague et ces compagnons muets sont assimilables comme interlocuteurs du poète (je), mais le tourne-en-rond de l'un est l'équivalent du mutisme des autres. Le poète (je) se met donc en parallèle avec des doubles, le voyageur vague et les compagnons muets, selon un axe qui fait se rejoindre le « nous » et le « tu », et qui est fondamentalement un type de rapport que l'on retrouve dans le créole. La langue créole ignore, en effet, la deuxième personne du pluriel. Le « vous » français, qui objective autrui et fait des autres des êtres différents du « je », ne se retrouve pas [155] dans le créole qui ne connaît que le « nous ». Charles Fernand Pressoir signale cette caractéristique du créole qui le rapproche des langues africaines : « Comme dans la majorité des langues de l'ouest africain, le pronom personnel de la 2e personne du pluriel est en général déficient en créole » ¹⁰⁷. Ce que Jules Faine confirme d'une certaine façon quand il

¹⁰⁷ Charles Fernand Pressoir, *Débats sur le créole et le folklore*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, 1947, p. 11.

admet qu'on ne peut parler de forme passive dans le créole ¹⁰⁸. Cette répugnance du « je » locuteur en créole à se percevoir comme objet ou encore ce refus de se dissocier du « nous » collectif et actif, nous le retrouvons dans cette mise en parallèle de « nous » : « Qu'avons-nous fait ? » et de « tu » : voici (vois ici) comme interlocuteur de « je ». Mais cette mise en parallèle a pour résultat de nous faire découvrir un « je » écartelé puisqu'il se retrouve associé à deux pôles de comparaison. Par entrecroisement, « les phrases fatiguées » du « je », dans le rapport avec le voyageur vague, correspondent au mutisme « des compagnons » tandis que les retours du « je » par rapport aux compagnons muets, renvoient au vague du voyageur.

Le parallélisme des images se greffe donc tout naturellement sur celui du langage. Parallélisme des danses : sarabande-fandango et de la fatigue : repos blasé-phrases fatiguées, parallélisme des axes du temps qui sont aller et en même temps retour. Parallélisme ou plutôt ambivalence d'une image fondamentale : cette même danse tantôt fandango-sarabande tantôt repos blasé-phrases fatiguées ; ces mêmes années passant puis revenant. Dialectique d'un dedans et d'un dehors qui n'arrivent pas à s'ajuster l'un à l'autre. De là l'importance de la préposition « hors » qui situe le « nous-je » décentré du poète par rapport à ces divinités dont il s'agit maintenant de découvrir l'identité. Divinités de la danse mais des danses exotiques, étrangères : sarabande-fandango, elles renvoient, par dédoublement, aux divinités nationales de la danse.

L'on sait combien le vodou, la religion populaire, est une religion des danses. Nos poètes, Jean F. Brierre, Regnor Bernard, Franck Fouché l'ont redit sur tous les tons :

[156]

Nous avons un pays de danses et de chansons
Mais c'est toute notre âme
la chanson et la danse.

(« Notre pays »)

¹⁰⁸ Jules Faine, *Philologie créole*, 2^e édition, Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, 1937, p. 170.

Magloire St-Aude articule, lui aussi, le symbolisme de son poème sur cette gestuelle nationale.

La danse du voyageur vague, qui est parole mais parole adressée à des dieux exotiques, est donc « phrases fatiguées », repos blasé, « parole inutile », vaine parce que parole adressée à contre-courant et à contretemps. De là ce vide, ce cercle, cette ronde sans fin et sans espoir, cette danse des vers décentrés se développant en pure perte hors de leur centre véritable ; cette danse-déchéance, danse de paria, danse somnambule d'un poète et de ses vers zombifiés ; vers devenus cris silencieux, paroles sans écho, « compagnons muets », « soleils condamnés ». La forme rejoint le fond, et le vers traduit la déréliction du poète, son aliénation et son déphasage douloureusement ressentis, clairement perçus et volontairement acceptés.

Les vers de « Les miséricordes » prolongent ceux de « Poème » :

L'homme a perdu les talons qui soulagent
Et ne se soucie point des hymnes qui surnagent.
Donateur important, conducteur de courages,
Mon double renaît et sanglote au flanc des âges.
Le doute t'accompagne, ô triste défenseur.
Pèlerin, offre les flancs aux dons du Seigneur.

La même image de la danse sacrée, parole religieuse et nationale, acte d'appartenance et de reconnaissance revient à la rencontre de ces « talons qui soulagent » et de « ces hymnes qui surnagent ». La même image du double renaît et sanglote dans ce « donateur important » qui n'est nul autre que le « je » du poète : « mon double ... ». « Les miséricordes » semble même fournir dans ses derniers vers une réponse à la question que posait « Poème » :

[157]

Le doute t'accompagne, ô triste défenseur
Pèlerin, offre tes flancs aux dons du Seigneur.

Le voyageur vague, les compagnons muets de tantôt, pèlerin maintenant, triste défenseur, n'a plus qu'à offrir ses flancs aux dons du Seigneur. Quel est-il ce Seigneur qui doit enfourcher les flancs du donateur et le chevaucher ? L'image devient transparente si l'on replace

l'atmosphère mystique des scènes évoquées dans le contexte national. Le vodouisant possédé par son loa, et qui s'en fait l'interprète (le porteparole, le porteur de paroles sonores, vives, non de phrases fatiguées) par sa transe et sa danse devient le défenseur désormais gai, le pèlerin et voyageur certain.

L'on notera, à cet égard, l'ambiguïté du mot Seigneur écrit avec une majuscule et dont le sens est ainsi maintenu en suspens entre une orientation chrétienne et une direction vaudouesque. Cette ambiguïté est parallélisme à l'intérieur même du mot, expression sensible de sa division intérieure, tiraillement qui est à la source de l'aliénation, de la déchéance, de l'état de paria, d'être vague, de bohème et de hère que le poète nous représente.

Le caractère de proposition énonciative affirmative de « Les miséricordes » est sans doute atténué par l'impersonnalité du ton qui substitue le « on » au « je » puisque le poète ici se présente comme « l'homme ». Il ne fait cependant pas de doute que le « je » qui est implicite dans « Mon double » est celui de « l'homme » et que le poète s'identifie à ce dernier. La relation, par le biais des images, est en effet évidente entre cet « homme » qui se perd (a perdu les talons, ne se soucie...) et ce double qui renaît à ce moment précis pour représenter l'espérance et le salut. L'affirmation est donc conditionnelle, hypothétique, nuancée de doute. Elle n'est pas moins là. Et ainsi l'on peut établir des analogies, des parallèles même entre « Poème » et « Les miséricordes », saisir une perspective globale de Magloire St-Aude qui s'exprimerait parcellairement dans ses poèmes. Dans « Poème », l'auteur parle au « je » et regarde sa situation du dedans. Son poème est désespéré et s'achève sur une question [158] qui demeure sans réponse. Dans « Les miséricordes », par contre, s'effaçant pour parler de lui-même en général, « l'homme », il se regarde du dehors. Le poème alors se termine sur un espoir.

L'ambiguïté du poète éclate à nos yeux. Son drame est qu'il a intériorisé les éléments du conflit qui caractérise sa situation et que l'on pourrait résumer en ce dilemme : allégeance à un dieu local ou exotique ? Utilisation d'un langage adéquat ou vide ?

L'inadéquation du langage qu'il utilise (vide des phrases fatiguées, ne se soucie point des hymnes qui surnagent) apparaît singulièrement dans le mot « Seigneur » qui, normalement, par ses connotations,

renverrait au Dieu chrétien, mais désigne le Dieu national. Seul celui-ci peut redonner « les talons qui soulagent », entraîner dans la danse, redonner le souci des « hymnes qui surnagent », peut faire recouvrer au pèlerin, à l'errant, au double fantomatique et vague le contact avec le temps présent. Le parallèle des images : « flanc des âges » et « flanc du pèlerin » et l'offrande de ce dernier flanc au Seigneur décrivent une sorte de courbe qui ferait sortir le pèlerin d'un temps cyclique et sans issue pour lui permettre de situer son présent par rapport à une référence stable : le Seigneur.

Les vers de Magloire St-Aude sont donc véritablement polysémiques, enchevêtrement de signes dont les relations multiples sont cependant déchiffrables par les parallèles multiples qu'ils nous forcent à reconnaître. Et c'est pourquoi l'ambiance religieuse m'a paru d'abord le caractère premier à relever, non pas tellement pour sa valeur dénotative très précise, mais plutôt pour sa valeur de référence mythologique, comme un cadre de l'imaginaire du poète. Par la religion qui est danse et qui, par conséquent, est ou n'est pas vodouesque, par le langage qui est fatigué et qui est ou n'est pas le créole, nous sommes renvoyés à la dialectique fondamentale de la vie nationale haïtienne, dans la mesure où la religion et la langue peuvent nous permettre de saisir les oppositions, les tensions, les ambivalences aussi bien culturelles que sociales et politiques qui tissent la trame de la vie haïtienne.

[159]

Il ne s'agit donc pas de faire de Magloire St-Aude un vodouisant ou un créolisant, encore qu'il soit possible de rechercher des prises de position très claires de sa part sur les questions du vodou et du créole. Je songe pour ce qui est du vodou au jugement qu'il a porté dans ses *Ombres et reflets* sur le poème « Loa d'amour » de Jacques Lenoir ou à propos du créole, toujours dans ses *Ombres et reflets*, au rappel qu'il a fait de cet espoir des écrivains du temps de Boyer, la génération de Coriolan Ardouin, de voir un jour la littérature haïtienne coller vraiment à la réalité créole du pays. Il s'agit de saisir, dans le réseau des images et la structure du poème, ces références à une réalité fondamentale dont la religion et le langage offrent des images privilégiées.

Ainsi les « phrases fatiguées » désignent fort bien le langage étranger et profane qu'est le français. Par contre « les hymnes qui

surnagent » correspondent au créole, langage sacré dont les attaches avec la mémoire, avec les divinités ancestrales et la religion nationale sont évidentes. Ce qui le désigne pour évoquer ces réalités qui surnagent, ou persistent. Si l'on suit la progression de « Les miséricordes », on se rend compte que dans le premier distique, de la danse perdue : « talons qui soulagent », on passe au langage religieux (hymnes) également perdu : « ne se soucie ». Du premier au second distique, par une sorte de hiatus, de coupure qui est d'ailleurs chute, perte, oubli, on tombe dans cette renaissance qui est mutisme (sanglote) permanent (renaît au flanc des âges) puisqu'il accompagne le déroulement du temps. De cette absence, absence de parole (sanglote), absence de temps (renaissance perpétuellement en marge : « au flanc des âges »), de ce vide donc, de ce trou, l'on ne peut sortir, nouvel hiatus et rupture du second au troisième distique, que par cette offrande des flancs au Seigneur. Par ce langage, cette prière qui est acte, danse (offrande des flancs), qui est recouvrement de la parole originelle (des talons qui soulagent), de la parole nationale, parole à la fois nationale et religieuse, parole permanente, celle des hymnes qui surnagent.

[160]

Le poème décrit une boucle et revient sur lui-même, au prix de deux ruptures de sa trajectoire. Deux ruptures qui sont la première un égarement et la seconde une reconnaissance du chemin perdu. Deux ruptures qui sont, finalement, détour suivi d'un redressement, déviation corrigée, affirmation donc par voix d'antithèses, ou plutôt de parallélisme. Les deux premiers vers et les deux derniers se rejoignent pour s'opposer au deux vers du centre. Cette opposition centrale, elle-même, nous indique que le poème n'est affirmation que par un saut au-dessus d'une brèche. L'unité du poème, sa circularité, qui est l'image même de l'unité de la conscience du poète, n'est possible que par le pont qui est jeté sur cette déchirure béante, ce détour, cette déviation centrale, cette faille située au coeur même de l'être du poème comme de la conscience de son créateur.

Cette construction permet de saisir la nécessité, ou plutôt donne l'explication des ellipses et de l'hermétisme du langage de Magloire St-Aude. Ce langage est indirect. Il évoque une unité qui n'est possible que par ce bond au-dessus de l'abîme. Toutes ces images de marche, de pèlerinage, et finalement de bond, comme je le dis plus haut, de marche silencieuse (donc de vide, d'absence) destinée à devenir danse, et donc

marche sonore, sont ellipses, c'est-à-dire images d'un espace morcelé, craquelé, d'un espace traversé par une crevasse centrale.

Or n'oublions pas que c'est en français qu'écrit St-Aude et que ses textes renvoient à un espace linguistique français qui est en conflit avec l'espace du créole dans la conscience de l'Haïtien. La vie de bohème de Magloire St-Aude qui lui faisait fréquenter les quartiers populaires et les bouges ne pouvait qu'accentuer encore le déchirement entre l'espace de son parler quotidien et celui de son écriture. *Parias*¹⁰⁹ qui juxtapose le créole au français nous donne l'image d'un tel espace ambivalent. Cela doit être mis en relation avec les images des œuvres poétiques de ces « compagnons » dont il nous dit dans « Poème » qu'ils sont muets, de ce « double », dont il nous dit dans « Les miséricordes » qu'il sanglote (qu'il est en somme muet, lui aussi). Et il n'est pas sans intérêt de remarquer que [161] « compagnons » est au pluriel et que le « double » qui renaît au flanc des âges est un double pluriel, lui aussi. Il y a donc une image de mutisme collectif et de parole individuelle qui se juxtaposent dans la conscience de l'auteur. Il s'agit de mutisme ressenti douloureusement par l'auteur et d'un mutisme qu'il partage alors même qu'il parle puisque c'est le mutisme de son double. Cela nous ramène à ce parallèle du « je » au « nous », par l'image du double collectif, dont nous avons dit qu'il était tout à fait conforme à la syntaxe créole. Sauf qu'ici il est exprimé en français.

Ce n'est donc plus seulement l'image du poète qui devient ambiguë, mais son langage. Celui-ci devient forcément elliptique et hermétique puisqu'il renvoie à un ordre qui lui est extérieur. Le langage se fait masque pour recouvrir une réalité différente de ce qu'il paraît montrer, et l'on peut mieux saisir la contradiction apparente d'un « donateur important, d'un conducteur de courages » qui est « triste et sanglote ». La synthèse ou l'unité de « l'importance, du courage » et de « la tristesse et des sanglots » ne peut se comprendre que si l'on veut bien accepter la possibilité de sauter par-dessus le creux qui les sépare, si l'on veut bien accepter que ces réalités antagonistes puissent indéfiniment coexister. Or le poète, dans « Les miséricordes » en tout cas, ne voit d'unité possible que dans le retour au langage originel.

La face positive donc du texte chez St-Aude, ce par quoi il est affirmation mais de manière indirecte, détournée, paradoxale, réside

¹⁰⁹ *Parias* (1949), roman de Magloire St-Aude.

dans ce que l'on pourrait appeler sa dénonciation du langage. Utilisant le français, il s'en sert pour en démontrer la faiblesse. L'on ne peut, en effet, ne pas remarquer à quel point revient sous la plume du poète, comme un leitmotiv, cette évocation d'un langage de silence, d'un langage de muet « vide des phrases fatiguées, compagnons muets, (oubli) des hymnes qui surnagent, double qui sanglote ». Son poème, « Sanctuaires », qui reprend les mêmes images religieuses et la même évocation de la danse, dès les premiers vers, situe, en somme, la perspective de St-Aude.

[162]

Étranger, je veux être ton guide
hors de tes négateurs
et en marge des apostasies

Le double du poète est étranger et est associé à d'autres compagnons qui lui font parler un anti-langage, « apostasies », un langage de reniement, un langage qui est abandon de la réalité assimilée ici à la religion.

Le dialogue de St-Aude avec son double est en réalité un monologue, ou encore le dialogue du langage avec lui-même. Dialectique du français et du créole, en définitive, puisque l'antagonisme évoqué à l'intérieur du langage français n'est que l'image d'une réalité dont ne peut rendre compte que le parallèle du français et du créole en Haïti.

Le roman traditionnel haïtien, de Lhérisson à Hibbert en passant par Marcelin, a souvent peint de ces « retours d'Europe » complètement déboussolés et incapables de se réadapter au pays. Cinéas et Chevalier ont continué dans cette veine. Jacques Roumain a voulu montrer dans *Gouverneurs de la rosée* que l'on pouvait partir et revenir pour s'enraciner dans le pays. Magloire St-Aude nous montre qu'il n'est pas nécessaire de sortir d'Haïti pour sortir de soi-même et que l'on peut être en Haïti même, un exilé de l'intérieur. Ce faisant, il plaide, non pas positivement et de manière directe, mais négativement et de manière indirecte, pour l'enracinement, pour un enracinement à venir. Le zombi, la mort-vivante de *Veillée* qu'il n'hésite pas à tuer au prix de sa propre vie, est le symbole d'un rachat collectif qui n'est possible qu'au prix d'un

holocauste individuel. Comme Manuel dans *Gouverneurs de la rosée*, il a donc affirmé une vérité collective en se niant comme individu. Le secret des vers de Magloire St-Aude ne tient pas à un mystère de sa personnalité ou de sa technique, mais à notre aveuglement, au regard voilé que nous jetons, nous, Haïtiens, sur nous-mêmes. Il faut reconnaître qu'en utilisant le français pour parler créole, Magloire St-Aude ne nous a guère facilité la tâche.

[163]

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.

[164]

[165]

L'image comme écho.
Essais sur la littérature et la culture haïtiennes.

III. LE SUJET SINGULIER

2

Du collage au montage :
*“Dézafi” de Frankétienne **

[Retour à la table des matières](#)

Avant de porter un jugement sur *Dézafi*, il faudra attendre de pouvoir le comparer avec les autres œuvres créoles, en prose et en vers, et de tous genres : théâtre, récit, essai ou poème, auxquelles ce roman de Frankétienne aura ouvert la voie ou dont il sera venu fixer la position. Par exemple, comment situer *Dézafi* par rapport à *Diacoute* ou bien *Jénéral Rodrig*, ou même en fonction de « *Choucounne* » pour ne pas parler de « *Lanmou pa gin baryè* » ?

En attendant de pouvoir effectuer ce travail d'évaluation, nous pouvons essayer de situer le livre de Frankétienne du point de vue de la thématique et de celui de la langue. Et encore, ce dernier aspect, nous ne pourrons l'aborder que par le biais de la forme, le problème de la langue créole étant encore une question bien trop complexe pour que nous prétendions le résoudre maintenant.

* *Conjonction* no 131, novembre 1976.

[166]

I. La thématique du zombi

Toute la littérature haïtienne est traversée par la contradiction qui oppose les thèmes à la langue, c'est-à-dire la réalité à notre conscience de celle-ci. Or le roman de Frankétienne permet précisément de rendre compte de cette contradiction en nous faisant constater que « le thème du zombi », choisi par l'auteur, et qui peut sembler inédit, a été un sujet permanent de réflexion pour nos romanciers. C'est même à cause de la permanence du personnage ou plutôt du mythe du zombi chez nos auteurs qu'on peut parler du zombi comme d'un thème.

Prenons l'exemple de ce passage de *La Famille des Pitite-Caille* :

Le razeurisme — qui ne respecte personne — l'a totalement transfiguré. Il a l'air « d'une poule mouillée ». Il est maintenant un spectre, une ombre, un rien ¹¹⁰.

L'emploi que fait ici Lhérisson du mot « rien » est typique de sa manière d'écrire. Son style étant caractérisé par la transposition en « graphie » française de la « phonie » créole, on peut dire que « il est un rien » équivaut à « I pa anyin ; i pa moune ». La façon dont Lhérisson utilise la langue française est conditionnée par la perspective créole qu'il adopte. En effet, seule cette perspective nous permet de comprendre le mot « rien » qui autrement pose des problèmes insolubles.

Pronom indéfini, substantivé pour la circonstance, « rien » ne garde pas moins une valeur « personnelle ». Ainsi il ne rentre plus dans aucune catégorie précise. Comme nom, « rien » signifie : « peu de chose ». Mais dans le texte de Lhérisson, il a plutôt le sens de « néant, de non-être ». Nous aurions donc le paradoxe d'un être-non-être, en l'occurrence Etienne Pitite-Caille !

¹¹⁰ Justin Lhérisson, *La Famille des Pitite-Caille*, Paris, Firmin-Diderot, 1929, p. 14.

Mais ce qui peut être paradoxe pour un Français, ne l'est pas pour l'Haïtien, habitué, par sa langue, le créole, et ses croyances, à parler de zombis ou de gens réduits à l'état de zombis, au propre comme au figuré.

[167]

Ainsi pour ne retenir que ce seul exemple, on peut dire qu'en faisant d'un zombi, Klodonis, le héros de son récit, Frankétienne se place d'emblée dans la tradition du récit haïtien, dans son ensemble, c'est-à-dire des « kont kréyol » de la tradition orale aussi bien que des récits en français. On pourrait en effet repasser les récits haïtiens d'hier ou d'aujourd'hui et montrer que la symbolique fondamentale qui les gouverne est celle de ce mythe national du zombi. D'ailleurs, si le zombi est un personnage bien haïtien, il y a tout lieu de croire qu'il est plus largement un symbole typiquement négro-africain. La preuve en est que l'on retrouve le personnage du zombi (living-dead, mort-vivant) aussi bien dans les œuvres des écrivains haïtiens que dans celles des écrivains africains :

« Certains écrivains se sont inspiré de ce mythe typiquement africain du mort-vivant, pour donner à leurs œuvres un caractère tout-à-fait original, et aussi une cohérence interne et un sens bien africain. Ali Mazrui, dans sa dernière pièce, *Le Jugement de Christopher Okigbo*, s'est servi de cette croyance mi-religieuse, mi-mythologique, à la vie post-mortem pour situer dans une atmosphère appropriée sa peinture de la vie du célèbre poète nigérian disparu au cours de la guerre du Biafra. Les écrivains africains mettent ainsi à contribution des légendes, des croyances et des pratiques traditionnelles pour insuffler à leurs œuvres une plus grande force d'évocation » ¹¹¹.

Ce qu'il est important alors de souligner, c'est que si les romanciers haïtiens d'avant 1915 ont surtout décrit la zombification, c'est-à-dire le processus par lequel on devient, comme dit Lhérisson, un « rien », ce n'est que depuis le roman indigéniste et, avec Jacques Roumain, que l'on a commencé à évoquer la dézombification, le processus qui fait passer le héros de l'état de rien à celui de quelqu'un. Manuel, dans

¹¹¹ Solomon O. Iyasere, « Oral Tradition in the Criticism of African Literature », *The Journal of Modern African Studies*, 13, 1, (1975), p. 117.

Gouverneurs de la rosée, est le premier héros dont la tâche est clairement définie comme une entreprise de désaliénation, et donc de libération. À ce titre, il est le « zombi » qui a goûté du sel de la [168] connaissance et qui veut en faire goûter à ses compatriotes. Dans notre tradition romanesque, l'œuvre de Roumain constitue une étape décisive puisque, avec Manuel, il nous fait voir un héros dont les yeux se dessillent à l'occasion de sa sortie du pays.

C'est d'ailleurs sur ce point précis qu'il faut constater et la rupture que marque *Gouverneurs de la rosée* et le tournant que constitue *Dézafi*. Les prédécesseurs de Roumain nous avaient accoutumés à voir l'aliénation ou la zombification comme le résultat d'un séjour à l'étranger. Etienne Pitite-Caille que Golimin nous décrit comme métamorphosé en « rien », est réduit à cette condition à la suite de son séjour à l'étranger et parce qu'il a ainsi perdu tout sens de la vie haïtienne. D'autres passages du livre de Lhérisson sont d'ailleurs fort explicites sur l'antinomie de la vie à l'haïtienne et de la vie à l'euro péenne, en somme, sur la contradiction de l'enracinement et de l'exil. À Eliezer Pitite-Caille qui oppose la « démocratie à la française » au « républicanisme à la mode haïtienne », les propos de Boutenègre font bien voir dans quel sens il faut envisager l'opposition France-Haïti, aliénation-identification :

— C'est tout ce que vous voudrez ; mais c'est dans ce pays qu'on voit de pareilles choses. À l'étranger, tenez en France où j'ai passé près d'une année ...

Boutenègre l'interrompt brusquement :

— *N'allez pas pli loin avec votre la France ...
La France, ce la France, Haïti ce Haïti...
Nous sommes dans in pays de calbindage, il faut calbinder, voilà tout...* ¹¹²

¹¹² Justin Lhérisson, *op. cit.*, p. 76-77.

Avant Roumain, la zombification était donc toujours associée à l'image de l'éloignement de la terre natale. Qu'il s'agisse de l'exil volontaire d'Etienne Pitite-Caille ou, au contraire, de l'éloignement involontaire d'Alcibiade Catullus Pernier, par exemple, le héros du Choc *en retour* de Jean-Baptiste Cinéas. [169] Car dans l'un et l'autre cas, il s'agissait des résultats d'une même inadaptation aux réalités haïtiennes. Schéma que l'on retrouve dans l'influence du français Hodelin sur *Themistocle Epaminondas Labasterre* ; dans la métamorphose de *Sena* et ses mésaventures à son retour de France ou dans les déboires des Thazar à leur rentrée au pays.

Jacques Roumain, Jacques S. Alexis et les romanciers indigénistes ont donc voulu renverser la vapeur et prendre le contre-pied de la thèse de leurs devanciers, montrer que l'exil était la condition d'une réinterprétation des réalités haïtiennes et donc d'une réadaptation de l'Haïtien à son milieu. On peut cependant considérer que la dialectique qu'ils développaient était encore loin d'aboutir à son terme puisque la victoire de Manuel, par exemple, est loin d'être complète. *Gouverneurs de la rosée* se termine incontestablement par une victoire pour Manuel, mais il s'agit d'une victoire précaire, fragile, in « absentia » et qui devra, de toutes façons, être confirmée, le jour où le fils de Manuel et d'Annaïse pourra enfin vivre en paix sur une terre arrosée et fertile.

C'est que la dézombification, si elle doit être collective, ne pourra jamais être assimilée à la prise de conscience de l'individu isolé qu'est l'exilé. *Dézafi* de Frankétienne, en situant en Haïti la transformation que représente l'opération de zombification-dézombification, en évoquant donc une action qui se déroule dans l'unité du temps et du lieu, pousse encore plus avant la dialectique du thème que Lhérisson et Roumain développaient déjà. Il fait voir, en effet, que toute transformation change une totalité et qu'on ne saurait découper le processus de dézombification. Comme l'a fait voir R.W.B. Lewis, pour « l'American Adam »¹¹³, le mythe est toujours le fruit d'un dialogue de la collectivité. *Dézafi*, sans aucun doute, marque un tournant de la littérature haïtienne puisqu'il nous révèle une transformation de notre

[170]

¹¹³ R.W.B. Lewis, *The American Adam*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1968.

II. La forme chaotique

La forme de *Dézafi* est significative aussi. En effet, dans ce roman, tous les genres se retrouvent : récit, dialogue, chanson, proverbe, jeu de mots, vers, prose... Tous les genres ? Oui, si par là, on entend naturellement ce que les dictionnaire, grammaire, poétique et théorie ont défini comme telles, à partir de modèles en langue française.

Or l'exemple de *Dézafi* nous fait constater que jusqu'à présent, nos romanciers n'ont rien fait d'autre qu'essayer de constituer le récit haïtien comme un objet syncrétique. Pour Justin Lhérisson comme pour Jacques Roumain, en effet, le roman haïtien est mi-créole mi-français, collage en somme, par le moyen des deux langues, de deux modèles : le national et l'étranger.

Dans *Trahison*, Léon Laleau a évoqué la douleur de ceux qui se livrent à cette acrobatie. Seuls ont pu tenir la gageure de se soumettre de bonne grâce à cette épreuve d'écartèlement ceux qui ont accepté, sans réserves, comme à l'époque de La Ronde, notre condition de zombi :

Mon rêve, c'est l'avènement d'une élite haïtienne dans l'histoire littéraire de la France ; la production d'œuvres fortes et durables qui puissent s'imposer à l'attention de notre métropole intellectuelle ; faire reconnaître que nous n'avons pas toujours démerité d'elle ; que *l'esprit français refléurit originalement chez nous, mêlé à la vigoureuse sève africaine* ; que nous ne sommes pas trop indignes de l'hospitalité intelligente et de cette maternelle protection du génie que Paris accorde aux écrivains de la Belgique et de la Suisse romande, par exemple. Ce rêve d'une consécration étrangère n'a rien de commun avec une ambition égoïste ; c'est une ambition éminemment patriotique qui a dirigé tous mes efforts, inspiré la plupart de mes œuvres et dignifié ma vie. Et mon chagrin le plus profond à cette heure, c'est de voir à quel point mes compatriotes s'écartent de ce haut idéal, dans leur désir irréflecti d'improviser une littérature [171] autonome. Ils ne s'aperçoivent pas qu'à force de rechercher une originalité de surface et factice, d'imprimer un caractère de réalisme purement local, étroit et banal à des œuvres impuissantes et avortées, ils mettent à la mode un langage bâtard, qui n'est ni tout à fait le patois créole ni surtout du français. L'on ne me fera pas croire que cette tentative d'une littérature populaire haïtienne — qui serait le triomphe de la sottise — provienne d'un égarement de l'orgueil national :

elle n'est autre chose qu'une inspiration, une misérable ressource de la paresse effrayée des difficultés qu'on trouve à s'appropriier le génie d'une langue étrangère ¹¹⁴.

La régularité formelle, comme le prouve l'exemple des *Dix hommes noirs* est au prix de cette acceptation suicidaire. Et c'est d'ailleurs ce que Césaire, au moment du débat sur la poésie nationale, dans les années cinquante, voulait faire comprendre à Dépestre, quand il le dissuadait de suivre l'exemple d'Aragon :

C'est vrai ils arrondissent cette saison des sonnets
pour nous à le faire cela me rappellerait par trop
le jus sucré que bavent là-bas les distilleries des mornes
quand les lents bœufs font leur rond au zonzon des moustiques
.....
au fait, est-ce que Dessalines mignonait à Vertières et pour le reste
que le poème tourne bien ou mal sur l'huile de ses gonds

Fous t'en Dépestre
Fous t'en laisse
dire Aragon ¹¹⁵

Un beau désordre serait donc bien, comme le prétendait Boileau, un effet de l'art, si ce dernier mot signifie pour nous art original. Or l'on voit, dans le cas des artistes haïtiens, à quoi peut correspondre la notion d'originalité quand il s'agit de l'élection de la langue dans laquelle il faut écrire.

[172]

La forme chaotique de *Dézafi* ne serait donc point tellement un état de ce roman qu'un état de notre perception esthétique de celui-ci. Parce qu'avec la langue créole, Frankétienne a choisi une esthétique de l'expérimentation, nous sommes davantage placés devant l'alternative du connu et de l'inconnu que devant le dilemme du chaos et de l'ordre.

¹¹⁴ Etzer Vilaire, préface des *Poèmes de la mort*, 1907 dans Dantès Bellegarde, *Ecrivains haïtiens*, Port-au-Prince, Editions Henri Deschamps, 1950, p. 246-247.

¹¹⁵ Aimé Césaire, « Réponse à Dépestre, poète haïtien », *Optique*, no 18, août 1955, p. 50-52.

Le chaos de *Dézafi*, pour une bonne part, réside dans le désordre de notre esprit inaccoutumé au langage nouveau et aux formes nouvelles dont le roman est porteur. Par la transformation des formes narratives, nous sommes peut-être sortis de l'ère du « collage » pour entrer dans l'époque du « montage ».

À bien considérer le roman de Frankétienne, on s'aperçoit en effet qu'il reprend et pousse jusqu'à la systématisation un procédé qui était déjà celui de « l'audience » de Lhérisson. La *Famille des Pitite-Caille* peut être considéré comme le développement des deux tautologies parallèles énoncées par Boute-nègre : « *Haïti, ce Haïti ; la France, ce la France.* » Entre ces deux évidences qui forment un parallélisme de similitude, on devine un parallélisme de contraste : « Haïti ce pa la France ». Il y a de la sorte parallélisme, mais aussi répétition. Or c'est cette structure à la fois parallélistique et répétitive qu'utilise à satiété Frankétienne qui non seulement oppose deux à deux les personnages, mais multiplie ce jeu d'oppositions en lui juxtaposant une opposition des formes du langage et en opérant un va et vient entre ces modes divers d'oppositions parallèles.

Il y a là, sans aucun doute, un usage du récit écrit selon l'esprit de la tradition orale ou de l'audience qui art de la parole s'appuie avant tout sur des moyens mnémotechniques pour non seulement fixer et implanter les éléments du récit dans l'esprit de l'auditeur, mais aussi pour les faire germer, en quelque sorte. Car le propre de la parole est de suggérer plus que de dire, de laisser à l'auditeur le soin de compléter ce qui est amorcé. De reposer, en somme, sur un bon usage d'une rhétorique de la litote.

Quoi qu'il en soit, un art ne s'édifie point par la seule volonté d'un créateur, mais repose sur le travail collectif de générations [173] de parleurs et d'auditeurs ou si l'on veut de lecteurs et d'écrivains. En nous forçant à sortir des sentiers battus, *Dézafi* nous dépayse pour nous obliger à nous repayer.

De *Stella* d'Emeric Bergeaud à *Ultravocal* de Frankétienne, les romanciers haïtiens n'ont cessé de chercher le moyen de lier thématique créole et langue française. Ils ne faisaient, en cela, que « traduire » la réalité haïtienne et, de la sorte, continuaient d'accepter leur condition de zombi. Car parler en français du zombi, par exemple, c'est faire oeuvre de « traducteur » puisque c'est parler d'un sujet, mais d'un point

de vue étranger. En effet, zombi, mot (et chose) unique en créole, se rend en français par un mot composé : mort-vivant. En passant du créole au français, on passe d'une perspective unique à une perspective double sur la réalité. En regard de celle-ci, il n'y a donc pas véritablement de correspondance terme à terme du créole et du français ou du créole et de l'anglais puisqu'au plan unique du créole fait contraste le plan double du français (mort-vivant) ou de l'anglais (living-dead). L'antonyme exact du mot « zombi » ne pourra donc pas être trouvé dans l'une de ces deux dernières langues. Seul le créole, ou une transposition en créole, peut permettre de transformer ce mot « zombi » en son contraire exact, c'est-à-dire le mot qui se situera aux antipodes de la réalité mais sur un même plan. La transformation du zombi (mot ou chose) en son contraire ne se fera véritablement que s'il y a renversement de la totalité formée par le sujet et son espace, c'est-à-dire renversement du mot et du plan sur lequel il se situe, transformation du thème et de la langue. Car la forme est aussi le fond.

C'est pourquoi au « zombi », l'être moins-être, on ne peut véritablement opposer que le « kanzo », l'homme-surhomme. Ce qui revient à dire que la transformation de l'homme haïtien ne pourra se faire que par le renversement du processus cognitif et linguistique qui, après avoir fait voir qu'on pouvait être socialement l'équivalent du mythique zombi, montrera que l'on peut socialement devenir l'équivalent du fabuleux kanzo. Car dire, [174] c'est déjà un peu faire. Et ce l'est d'autant mieux que la correspondance entre le langage et la réalité s'établit terme à terme. Ce qui permet de faire déjà la réalité en la parlant.

Un roman comme *Dézafi* qui nous fait passer de l'oralité à l'écriture, d'un univers où la distinction n'est pas encore faite entre prose et poésie, proverbe et jeux de mots, construit d'une certaine façon la réalité en la parlant, propose un modèle du réel en le constituant. En nous proposant *Dézafi* comme roman « kréyol », Frankétienne nous force à nous demander ce que peut être le poème « kréyol » et ce qui peut faire la différence ou l'identité des textes de *Diacoute*, de *Calinda la poul batte* ou de *Konbèlann*. En mélangeant chansons, proverbes, jeux de mots et devinettes, *Dézafi* nous force à nous demander pourquoi, par « tirer kont », le créole désigne indistinctement l'opération de proposer des énigmes ou des devinettes, et celle de raconter des histoires, accompagnées ou non de chansons.

Réponse à une question que nous ne nous étions pas posée, *Dézafi* est moins solution définitive qu'expérimentation commencée par Frankétienne, que poursuivront d'autres créateurs et que les lecteurs mèneront à terme de concert avec les créateurs. Par là, cette œuvre est bien bifurcation, tournant de ce cheminement collectif qu'est notre littérature.

[175]

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.

[176]

[177]

L'image comme écho.
Essais sur la littérature et la culture haïtiennes.

IV

FORMES ET IMAGES DE L'EXPRESSION POPULAIRE

[Retour à la table des matières](#)

[178]

[179]

L'image comme écho.

Essais sur la littérature et la culture haïtiennes.

**IV. FORMES ET IMAGES
DE L'EXPRESSION POPULAIRE**

1

*Mythe africain et mythe antillais :
le personnage de zombi **

INTRODUCTION

[Retour à la table des matières](#)

Pour être traité de manière satisfaisante, le problème de la transformation des mythes africains, en Amérique, et d'une manière plus particulière aux Antilles, devrait faire l'objet d'une étude comparée des mythologies africaines et antillaises. En prenant des exemples dans la littérature orale, les religions, le carnaval ou le folklore, il serait possible de constater quels changements ont été opérés par les Antillais dans leur héritage africain, selon quelle orientation et quels procédés.

Le personnage du *zombi* nous paraît fournir un échantillon particulièrement significatif de ces transformations qu'ont subies aux Antilles croyances, coutumes, légendes et récits que les esclaves ont apportés dans le Nouveau-Monde. Il peut surtout [180] servir à éclairer le sens selon lequel, en Haïti tout au moins, ces croyances, coutumes, légendes, récits ou pratiques ont été adaptés à la situation géographique,

* *Revue Canadienne des études africaines*, vol. IX, no 3, 1975.

politique, économique, sociale et historique nouvelle à laquelle devaient faire face les esclaves africains et leurs descendants.

Parler donc du personnage du zombi haïtien, c'est parler du passage du mythe africain au mythe haïtien, d'une opération par laquelle l'Africain devenant Haïtien a su tout à la fois sauvegarder l'essentiel de son héritage et le renouveler. L'adapter plutôt puisque s'il reprenait les mythes ancestraux, il leur redonnait une nouvelle fonction, les chargeait d'une signification non pas différente de l'ancienne, mais susceptible dans le cadre d'une situation nouvelle de lui rendre le même service qu'autrefois.

I. Qu'est-ce qu'un mythe haïtien ?

Il peut paraître oiseux de poser pareille question. La littérature sur les mythes et la mythologie est si abondante qu'on ne semble plus pouvoir désormais rien faire d'autre que d'écrire sur les écrits sur le mythe, comme le fait remarquer ironiquement Robert Ackerman ¹¹⁶. Pour répondre à notre question, nous n'aurons qu'à remonter à l'étymologie du mot dont nous nous servons : mythe (*muthos*), récit. Mais l'origine grecque de ce mot que nous utilisons pour désigner quelque chose d'haïtien, le mythe haïtien du zombi, nous force à être circonspects. Ce que nous nous demandons, c'est : Qu'est-ce qu'un mythe haïtien ? Qu'est-ce qu'un récit haïtien, si l'on préfère ? Et là nous sommes obligés d'abord de répondre qu'il s'agit d'un récit non pas écrit, mais oral et que la tradition orale dont il s'agit en l'occurrence est négro-africaine.

En effet, le créole qui est la langue des récits haïtiens, du moins des récits populaires, est non seulement une langue dont l'écriture reste à inventer, mais une langue dont la syntaxe d'abord et la sémantique surtout doivent être rattachées à l'Afrique.

¹¹⁶ Robert Ackerman, « Writing about Writing about Myth », dans *Journal of the History of Ideas*, January-March 1973, vol. XXXIV, no 1, pp. 147-155.

[181]

S'il nous faut définir le mythe haïtien, ce n'est donc pas du côté des Grecs ni même des structuralistes comme Lévi-Strauss ou Greimas que nous regarderons tout d'abord, mais du côté de ceux qui ont parlé des mythes africains. Et, à cet égard, Léon-Vincent Thomas a fait un certain nombre de remarques tout à fait applicables aux mythes haïtiens. Tout en reconnaissant au mythe africain le caractère traditionnel d'un récit, Thomas précise que ce récit n'est pas simple histoire, relation de faits passés, mais « système et mode de connaissance qui devient même presque toujours le modèle qui structure l'action » ¹¹⁷.

Car avant d'être récit fixé par l'écriture, le mythe, dans une civilisation orale est la parole, la figure, le geste qui circonscrit l'événement au cœur de l'homme. ¹¹⁸

Le mythe n'est donc pas seulement récit, lettre morte, mais action. Ainsi il unit « le sacré à l'historique », car il convient

d'appréhender le mythe négro-africain dans trois directions : comme récit, en tant qu'il exprime l'ordre du monde et se situe dans la perspective du sacré sans oublier son éventuelle historicité. ¹¹⁹

Le mythe négro-africain possède

un caractère conjoncturel (produit socio-économique, superstructure idéologique inséparable de la formation sociale au sens marxiste du terme). ¹²⁰

¹¹⁷ L.V. Thomas, « Pour une sémiologie de la mort africaine », dans *Ethnopsychologie, revue de psychologie des peuples*, 27^e année, juin-septembre 1972, p. 158.

¹¹⁸ L.V. Thomas, « Réflexions sans titre au sujet des mythes africains », *Cahier des religions africaines*, no 12, 6^e année, juillet 1972, vol. 6, p. 135.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 134.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 139.

Il unit le quotidien, l'éphémère, à l'intemporel, la métaphysique. Récit mais récitation, il est tissu de paroles, de symboles plutôt, ces paroles qui agissent. ¹²¹ Et cela en dépit du caractère fragmentaire sous lequel il peut se présenter en tant que récit. ¹²² De fait, un récit est toujours narration d'une action et, par là, ne laisse pas d'être limité malgré le caractère symbolique de cette action. Aussi cette action renvoie-t-elle à d'autres actions racontées dans d'autres récits. Ce qui revient à dire qu'un mythe est toujours partie intégrante d'une mythologie.

[182]

Ce qu'illustre fort bien le mythe haïtien du *zombi*. Celui-ci peut être non seulement rattaché très directement à des croyances africaines, mais en Haïti même, il est loisible de constater que le *zombi* ne peut être considéré qu'en liaison avec le mythe du *kanzo* et le personnage du « Mardi-gras corne » et qu'ainsi le réseau de liens qu'il convient d'établir entre divers personnages des récits haïtiens ne peut qu'amener à dégager cette mythologie haïtienne dont nous parlons.

L'un des traits fondamentaux de cette mythologie haïtienne comme d'ailleurs des mythologies africaines réside dans son caractère non prométhéen que l'on saisira dans cette remarque faite par René Depestre à propos du *zombi*, savoir que ce dernier est voleur de sel et non voleur de feu. Une explication de ce trait viendrait peut-être de ce fait souligné par Thomas : les religions africaines (comme d'ailleurs le vodou haïtien) sont des religions de la force vitale, de la participation. L'homme à l'égard de Dieu est dans l'attitude de celui qui veut participer à la force vitale divine et non pas la ravir et se l'approprier. Attitude fondamentale qui expliquerait cette constatation faite par Geoffrey Parrinder pour les mythologies africaines et qui vaut tout à fait pour Haïti :

On retrouve ici cette conception bien africaine selon laquelle la mort n'est jamais naturelle et intervient toujours à la suite de quelque méfait humain. ¹²³

¹²¹ *Ibid.*, p. 142.

¹²² *Ibid.*, p. 137.

¹²³ Geoffrey Parrinder, *Mythologies africaines*, Paris, 1969, p. 63.

En Haïti, comme en Afrique, on ne meurt pas par la faute de Dieu. Du moins ce dernier ne veut pas la mort de l'homme. Si celui-ci meurt, c'est toujours par la faute d'un autre homme. Autrement dit, on ne meurt jamais de mort naturelle. Toute mort est toujours artificielle. Cela est d'autant plus vrai que, de toute façon, un mort n'est jamais vraiment séparé de ses proches. Il continue de vivre d'une certaine façon sur terre.

[183]

II. Le « mort-vivant » africain et le « zombi » haïtien

Cette idée d'un mort-vivant (*living-dead*), ce qui est d'ailleurs une autre façon de désigner le zombi, mort-vivant, qui continue d'habiter la terre, de fréquenter les vivants, se retrouve aussi bien dans la religion populaire haïtienne, le *vodou*, que dans les religions africaines. John Mbiti nous a fort bien décrit la situation des living-dead dans le chapitre consacré aux « Spiritual beings, spirits, and the living-dead » de son livre sur la philosophie et les religions africaines :

Ceux qui sont morts depuis moins de cinq générations rentrent dans une classe différente de celle des esprits ordinaires. Même s'ils jouissent d'une immortalité personnelle ils n'ont pas entièrement fait le saut dans l'autre monde. Nous les appellerons pour cela les morts-vivants ... Ce sont ces esprits qui marquent le plus la vie quotidienne des Africains. Ils font encore partie de leurs familles terrestres. Ils sont encore des « humains ». De temps en temps ils redescendent sur terre pour visiter leurs parents et partager leur repas, au moins de manière symbolique. ¹²⁴

Dans le chapitre qu'il consacre à la théorie de la mort des paysans haïtiens, Jean-Baptiste Romain ¹²⁵ nous décrit d'une façon analogue le sort de l'âme, après la mort. Ainsi les rites funéraires du vodou haïtien ont pour but de maintenir les bonnes relations entre les vivants et le

¹²⁴ John S. Mbiti, *African Religions and Philosophy*, London, Heinemann, 1970, p. 83.

¹²⁵ Jean-Baptiste Romain, *Quelques moeurs et coutumes des paysans haïtiens*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, 1959.

mort, son âme devrions-nous dire, car si l'on n'a point rendu à celle-ci les « services et hommages » appropriés, il peut être une nuisance pour les parents qui lui ont survécu. C'est que l'âme du défunt n'est jamais bien loin de son corps et du lieu où il a vécu. Une première cérémonie funèbre appelée « dégradation » consistera à forcer l'âme à quitter définitivement le corps, une deuxième dénommée « casser-canari » organisée plus tard aura pour but de libérer [184] complètement l'âme du mort ou plutôt de l'éloigner, de la transformer au besoin de puissance nuisible en esprit bénéfique pour les vivants.

Car non seulement le mort, son âme, continue d'habiter la terre, de fréquenter les lieux où il a vécu et d'entretenir des rapports avec ceux qui lui ont survécu, mais il peut servir ou desservir les vivants, leur nuire ou leur être utile. Et c'est d'ailleurs à partir de cette présence des morts et de leur pouvoir sur les vivants que prend naissance le mythe du *zombi*.

... L'âme récemment libérée de son support peut être captée au moyen de rites connus des spécialistes et réemployée à des fins multiples sous le nom de *zombi*.¹²⁶

Puisque les morts ne meurent pas vraiment, puisque la mort est presque toujours artificielle, le fait non de Dieu, mais d'un autre homme, la transformation d'un vivant en mort peut être l'opération par laquelle on décide de métamorphoser un vivant en mort afin de mieux utiliser à son profit la puissance dont disposera ce mort sur les vivants.

III. Les récits de « zombi »

Le mythe du *zombi* est né de cette croyance commune aux Africains et aux Haïtiens en l'inexistence d'une véritable barrière entre la vie et la mort. Ce mythe fait l'objet d'innombrables récits populaires en créole qui ont été repris par des écrivains haïtiens de langue française.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 155.

Parmi ceux-ci, Magloire St-Aude est celui qui nous en a fait, dans *Veillée*, la description la plus saisissante :

Je me trouvais assis dans un fauteuil, dans une sorte de couloir-galerie, contigu à la chambre de la morte, juste à la porte de l'appartement d'icelle, en sorte que je faisais vis-à-vis à la défunte.

[185]

En toilette blanche, comme une communiant, rehaussée, aux seins, de brouillons de dentelles, Thérèse, en son immobilité éternelle, n'était pas lugubre. Elle n'avait pas de mentonnière, et sa jupe-cloche, toute droite, ne godait guère.

Les lèvres esquissaient un sourire, imperceptiblement nuancé d'espièglerie. Les cheveux, d'un noir corbeau, noyaient le front.

Mais, en examinant de près le visage (en étendant le bras, je touchais le cadavre), une particularité me fit frissonner : les yeux n'étaient pas hermétiquement fermés, et, entre ses paupières, la morte semblait me regarder ... et me regardait, en effet, avec une fixité qui m'affolait d'angoisse. J'essayai de bouger, mais une crampe intolérable paralysait mes mouvements. Je voulus parler, mais j'étais aphone.

Et Thérèse me regardait toujours.

Moi seul.

Et mon regard, comme aimanté, ne parvenait pas à se détacher de ces yeux d'autre-monde. ¹²⁷

Le *zombi* que nous décrit Magloire St-Aude, dans cet extrait, n'était qu'au début de sa carrière. Car le zombi ou le mort-vivant est le personnage qui meurt, mais en apparence seulement, pour être bientôt ressuscité par ceux qui l'ont ainsi fictivement tué. Ordinairement, nous voulons dire selon les croyances les plus répandues, un sort est jeté sur quelqu'un qui meurt et est enterré. Mais dans la nuit qui suit son enterrement, le jeteur de sort se rend au cimetière et là, à l'aide de formules appropriées, il ramène à la vie, une vie léthargique, le mort qui ne l'était pas vraiment, qui n'était, en somme, que plongé dans un sommeil. Et désormais ce mort redevenu vivant, mais d'une vie sans

¹²⁷ Magloire St-Aude, *Veillée*, Port-au-Prince, 1956.

véritable autonomie, une vie larvaire, est la propriété de celui qui l'avait tué. Il est donc enchaîné à ce maître pour lequel il est réduit à travailler.

Jacques-Stephen Alexis, dans une nouvelle d'allure hallucinée, intitulée « chronique d'un faux-amour ¹²⁸ », nouvelle inspirée [186] par des faits sinon véridiques du moins tenus pour tels et de notoriété générale, a voulu quant à lui non plus nous présenter le zombi du dehors, mais de l'intérieur, nous plonger dans la conscience du mort-vivant qui assiste comme « un étranger » au déroulement de sa propre vie :

... Un cisaillement crève les heures... On me tire, on m'attire ... Un tambour hoquette de peur ... Les vis grincent et hurlent... La bière est ouverte !... On me glisse une cuiller entre les dents ... La vie coule ... Elle pénètre mon gosier qui s'entrouvre ... Elle fuse dans mes bras, elle me parcourt le ventre ... Mon sexe revit et se remet à palpiter ... Mes jambes ... Voilà mon coeur qui repart, forcené, délirant... On m'arrache !... Le tambour fait rafales, cloches et cymbales à mes oreilles... Je suis debout !... Je crie ... Ils me frappent, ils me fouettent, ils me battent, ils me poussent... Je marche... Je marche... Je marche à travers le cimetière, ville lilliputienne qui s'éloigne ... Voici les lueurs de Port-au-Prince, épanouie comme une fleur de rêve ... Je hurle... Ils me fouettent ! Je me débats, je me bats, je mords, je griffe, mais ne peux m'échapper ! Ils m'attachent. Le tambour ronfle parmi les cris de mes geôliers et les sifflets des cravaches...

Comment se présente un zombi, *in vivo*, dans la réalité de sa nouvelle existence ? Voici ce que rapporte Alfred Métraux dans son livre sur *Le Vodou haïtien* :

L'étincelle de vie que le sorcier réveille dans le cadavre ne le rend pas entièrement à la société des hommes. Le zombi demeure dans cette zone brumeuse qui sépare la vie de la mort. Il se meut, mange, entend, parle même, mais n'a pas de souvenir et n'est pas conscient de son état. Le zombi est une bête de somme que son maître exploite sans merci, le forçant à travailler dans ses champs, l'accablant de besogne, ne lui ménageant pas les coups de fouet et ne le nourrissant que d'aliments insipides. L'existence des *zombi* vaut, sur le plan mythique, celle des esclaves de Saint-Domingue. Le houngan, [187] ne se contentant pas du labeur quotidien de ses morts, les

¹²⁸ Jacques Stephen Alexis, *Romancero aux étoiles*, Paris, Gallimard, 1960, p. 145.

emploie à des tâches malhonnêtes, comme de voler les récoltes des voisins. Il existerait une classe spéciale de *zombi*, dits *zombi-graine*, dressés à dérober les fleurs de caféier et à les greffer sur les arbres de leurs maîtres.

On reconnaît les *zombi* à leur air absent, à leurs yeux éteints, presque vitreux, et, surtout, à l'intonation nasale de leur voix, particularité également propre aux *Guédé*, génies de la mort. Leur docilité est absolue à la seule condition qu'on ne leur donne pas de sel. Si, par inadvertance, ils goûtent d'un plat contenant, ne serait-ce qu'un grain de sel, le brouillard qui enveloppe leur cerveau se dissipe d'un coup et ils deviennent subitement conscients de leur affreuse servitude. Cette découverte réveille en eux une immense colère et un incoercible besoin de vengeance. Ils se précipitent sur leur maître, le tuent et ravagent ses biens, puis prennent la route à la recherche de leur tombeau. ¹²⁹

Les *zombi* existent-ils vraiment ? D'ordinaire, l'on montre des personnages qu'on nous dit avoir été des *zombi* et on nous laisse entendre que tel personnage n'est pas mort de mort naturelle, mais qu'il a plutôt été « zombifié ». Il est fort rarement arrivé par contre que quelqu'un ait pu porter le témoignage d'avoir connu un individu avant pendant et après sa « zombification ». A moins d'être le jeteur de sort !

C'est pourquoi il faut parler de mythologie. De croyance dont la réalité est principalement subjective. De même que la croyance que les Grecs pouvaient avoir en Zeus n'a rien à voir avec l'existence de Zeus, de même la croyance que les Haïtiens peuvent avoir en l'existence du *zombi* n'a rien à voir avec l'existence réelle d'un tel personnage. Nous considérons la mythologie gréco-romaine comme un corps de croyances ayant leur autonomie propre et dont il faut moins essayer de vérifier la correspondance avec la réalité qu'examiner la valeur d'usage symbolique. C'est l'attitude qu'adopte André Bonnard dans ses livres sur la civilisation de la Grèce antique. Et c'est par ce [188] biais qu'un ethnologue comme Alfred Métraux dans son livre sur *Le Vodou haïtien* peut comparer la mythologie haïtienne à celle des Grecs antiques.

¹²⁹ Alfred Métraux, *Le vaudou haïtien*, Paris, NRF, Gallimard, 1958, pp. 250-251.

IV. La fonction symbolique

Divers auteurs, dont Thomas, ont insisté sur la fonction symbolique des mythes. Mais Jean Rudhart est sans doute celui qui, dans cette perspective, a le mieux expliqué l'intelligibilité des mythes :

Pour comprendre le mythe, il faut se mettre en état de l'écouter et de le vivre. Il faut reconstituer dans son propre esprit l'ensemble du système, tous les souvenirs et les structures mentales qui conditionnent l'expérience dont le mythe est solidaire et laisser agir sur soi les images, les schèmes, les structures symboliques, tels qu'ils se définissent dans cette vaste ordonnance. Un mythe ne peut être compris que mythiquement. ¹³⁰

Il nous faut donc remonter aux religions d'Afrique pour retrouver une première origine du zombi. Les Haïtiens sont d'anciens Africains. Des Africains transportés en Amérique par les marchands d'esclaves, et qui se sont vus forcés de travailler pour des maîtres dont ils ont fini par se libérer en proclamant leur indépendance. Mais ce que nous résumons en une phrase a pris près de trois siècles pour se réaliser. Entre les années 1500, pendant lesquelles les Espagnols ont amené les premiers Africains en Haïti, et l'année 1804 qui a vu les Haïtiens révoltés contre le colonisateur français proclamer leur indépendance, il s'est déroulé tant et tant de luttes, il a fallu tant et tant de contraintes que cela a fini par provoquer la métamorphose de l'Africain en l'Haïtien, c'est-à-dire a donné naissance à un homme nouveau, obligé d'adapter ses croyances à une situation nouvelle, obligé de se faire une âme nouvelle. Ainsi les religions africaines ont donné naissance au vodou où l'on retrouve des [189] éléments venus d'Afrique mais adaptés à la situation nouvelle d'Haïti. Le personnage du zombi peut nous permettre de saisir cette métamorphose.

Les religions africaines se caractérisent, on le sait, par le Dieu lointain. Dieu, dans les religions d'Afrique, est le créateur jadis vivant aux côtés des hommes sur la terre mais qui, un beau jour et, pour des raisons diverses selon les religions particulières, a décidé de s'éloigner

¹³⁰ Jean Rudhart, « Cohérence et incohérence de la structure mythique : sa fonction symbolique », dans *Diogène*, no 77, janvier-mars 1972, p. 47.

de la terre et des hommes. Désormais, il est loin des hommes. Geoffrey Parrinder ¹³¹ fait ici remarquer combien cette idée de la séparation des hommes et de Dieu propose un schéma parallèle à celui d'Adam et d'Eve chassés du Paradis terrestre. Mais il s'agit d'un parallélisme de contraste. Et l'on peut déjà comprendre comment l'idée de la mort peut être différente selon que l'on se place dans l'optique d'une religion africaine où Dieu s'est éloigné de la terre, y laissant l'homme seul et libre d'y exercer son pouvoir, de l'idée de la mort dans l'optique judéo-chrétienne d'un paradis perdu à retrouver.

Dans la religion populaire haïtienne, la perception de Dieu semble bien la même que dans les religions africaines : celle d'un Dieu lointain qui s'est retiré du monde.

Le mot « Dieu » revient constamment dans la bouche des paysans haïtiens, mais il serait faux d'en conclure qu'ils le craignent ou même qu'ils s'en soucient beaucoup. Le « bon Dieu » est un *Deus otiosus*, s'il en fut. Il n'évoque à l'esprit aucune image précise et il est trop lointain pour qu'il y ait avantage à s'adresser à lui. « C'est un bon papa débonnaire, incapable de se fâcher et de se faire craindre, et avec qui on saura se débrouiller lorsqu'il faudra lui rendre compte de sa vie. Il n'est donc pas besoin de s'astreindre à le servir ». ¹³²

Cette constatation d'Alfred Métraux, juste en gros, respire un peu trop peut-être le scepticisme de l'auteur et ne rend pas assez compte de la situation ambiguë de l'Haïtien qui même « vodouisant », est aussi un chrétien et pour qui Dieu, lointain par sa face africaine, est proche cependant par sa face chrétienne. [190] Elle ne rend surtout pas compte du fait que le Dieu africain ou haïtien, même lointain, n'est pas un Dieu auquel on est indifférent. Car l'Africain ou l'Haïtien ne se placent pas dans une perspective prométhéenne d'hostilité à l'égard de Dieu. Jean-Baptiste Romain est plus nuancé et plus proche de la réalité de la foi des paysans haïtiens que Métraux quand il dit à propos de Dieu :

¹³¹ Parrinder, *op. cit.*, p. 34.

¹³² Métraux, *op. cit.*, p. 72.

« Le grand maître » a créé des loas, esprits intermédiaires, en abandonnant la terre pour des raisons publiées en Haïti. ¹³³

Dieu en Haïti est lointain, mais ce n'est plus tout à fait pour les mêmes raisons qu'en Afrique, ou si l'on préfère, parce que la religion africaine est devenue haïtienne. À preuve, on y a oublié les raisons africaines de l'éloignement de Dieu.

Il en va de même pour la conception africaine de la mort qui s'est « haïtianisée ». Les deux visions se rejoignent cependant en se distinguant de la mort judéo-chrétienne. Sur une terre qui demeure en fin de compte, pour l'Africain comme pour l'Haïtien, le lieu fondamental de l'existence et dont Dieu n'a fait que se retirer, la mort ne peut être qu'éloignement, vie sous une forme différente, façon, en somme, de prendre ses distances, comme Dieu. La mort n'est donc pas coupure, séparation, rupture mais métamorphose, transformation, vie sous une forme différente.

Cette conception de la mort se retrouve dans le vodou haïtien dont on dit aussi qu'il est une religion des ancêtres et qui est, en tout cas, dans certains de ses rites, culte des morts.

V. Le « vodoun haïtien » ; religion et politique

L'Haïtien est un ancien Africain ou, si l'on préfère, un être qui de métaphysique a dû devenir politique de par la contrainte de la colonisation. Et le vodou, religion d'origine africaine, est [191] haïtien précisément par cette dimension politique que prennent ses croyances religieuses. Dimensions politiques, ce qui veut dire, économiques, sociales.

L'on sait que la guerre de l'indépendance haïtienne commença par une cérémonie « vodouesque » : le serment du Bois-Caïman prêté par les esclaves qui jurèrent de vivre libres ou de mourir, et donc de combattre jusqu'à la mort leurs colonisateurs. C'est d'ailleurs ce mépris de la mort qui inspirait le chant qu'entonnaient les soldats haïtiens de la

¹³³ Romain, *op. cit.*, p. 155.

guerre de l'Indépendance au moment où ils se lançaient à l'assaut des troupes françaises :

<i>Grenadier à laso</i>	Grenadiers à l'assaut
<i>Sa ki mouri zafè a yo</i>	Qu'importe la mort
<i>Nan pouin manman</i>	Il n'y a pas de mère
<i>Nan pouin pitit</i>	Ni d'enfant
<i>Sa ki mouri zafè a yo</i>	Qu'importe la mort

Le personnage du *zombi* est une adaptation au contexte haïtien de la croyance africaine de la mort. Il est le symbole de l'esclave, de l'être aliéné, dépossédé de sa volonté, réduit à l'esclavage, obligé de travailler pour un maître. Cela explique sa double signification religieuse et économique. L'on devient zombi quand un sort vous est jeté, à la suite de pratiques qui relèvent de la possession d'une puissance surnaturelle par le jeteur de sort. Mais l'on devient zombi aussi pour des fins très naturelles poursuivies par ce jeteur de sort, pour servir un maître, travailler à son champ, constituer, en somme, une main-d'oeuvre vraiment à bon marché, du *cheap labor*.

Le *zombi*, comme on le voit, n'est pas d'abord un personnage exclusivement religieux. La persistance de la croyance au zombi ne peut s'expliquer en Haïti que par la double fonction du vodou qui est l'adaptation à la situation haïtienne des croyances africaines à des fins politiques, à la fois défensives et offensives.

Défensives, nous l'avons souligné à propos du rôle du vodou au moment de la guerre de l'Indépendance. Les croyances religieuses [192] apportées d'Afrique étaient le ciment de l'unité des Noirs en guerre contre les armées françaises. Elles étaient armes défensives dans la mesure où les Haïtiens pouvaient y puiser espoir, courage et volonté de se battre. Elles étaient une sorte de cuirasse idéologique, affective, spirituelle, si l'on veut, pour l'Haïtien.

Mais du caractère d'arme uniquement défensive qu'il avait dans la situation anticolonialiste, le vodou s'est dédoublé en arme à la fois offensive et défensive, dans la nouvelle situation néo-colonialiste d'après l'Indépendance. En effet, dans la mesure même où il a pu se constituer en religion autonome, dans la mesure où désormais il a dû servir à des hommes non plus seulement pour lutter contre des maîtres,

mais aussi pour lutter entre eux, le vodoun a pris un visage tantôt offensif tantôt défensif. L'Haïtien « vodouisant », après avoir utilisé ses croyances comme un rempart contre l'étranger, dans ses rapports avec ses compatriotes, utilisait le vodou à la fois comme bouclier et comme arme d'agression.

Le *vodou*, en somme, s'est donné un ciel et un enfer. Mais un ciel et un enfer à la portée des hommes, sur terre, avec une mort conforme à la croyance africaine, simple transformation de la vie, métamorphose réversible donc. C'est pourquoi l'état de zombi n'est pas un état permanent. Il peut finir. Quand le zombi parvient à manger du sel, lui à qui l'on ne donne qu'une nourriture fade, ce sel lui redonne la vie, le tire de l'hébétude dans laquelle il est plongé. Le sel est l'agent révélateur de la vie, il est l'antithèse du sort qui était jeté et qui avait suscité l'état de « zombification ». Il est analogue au feu puisqu'il redonne le souffle de vie, puisqu'il redonne l'intelligence. L'état de zombi est un état symbolique parce qu'il est à la jonction d'un réseau de symboles de la vie et de la mort.

Personnage de nature religieuse, mais de fonction économique, il est le symbole d'une situation imposée de façon mystérieuse, mais réversible par la volonté humaine. Il faut donc resituer ce personnage dans le contexte de toutes les croyances et légendes qui constituent la mythologie du vodou haïtien. [193] Personnage de la mort subie, il a pour contrepartie le *kanzo*, l'initié qui a subi l'épreuve du feu ou passé le test du séjour sous les eaux et qui peut braver la mort. Au plus fort des guerres civiles d'autrefois, tel personnage passait pour être invulnérable aux balles. Et certains généraux du temps jadis montaient à l'assaut des troupes ennemies, armés de leur foulard rouge, couleur de feu, insensibles à la pluie de balles qui s'égrenaient autour d'eux.

Et jusqu'à aujourd'hui que ne dit-on pas... ?

La mort, en Haïti, transformation passagère et réversible de la vie, se présente comme menace sous la forme du zombi, qui n'est, au fond, que la forme légendaire, mythique de l'aliénation. De l'aliénation spirituelle aussi bien que matérielle. De la dépossession de soi qui est réduction de soi à sa seule force de travail. Toute malédiction, toute fatalité est menace de « zombification ». Le zombi est l'incarnation de la seule mort redoutée. La fascination éprouvée par les écrivains haïtiens pour le personnage du zombi s'explique par là. Ils y voient

l'image du destin redouté et qu'il faut combattre. Destin tout à la fois collectif et individuel. Ainsi peut s'expliquer l'attitude de l'écrivain Magloire St-Aude devant la morte-vivante de *Veillée*. Cette morte « zombifiée », c'est le double de l'écrivain. Le fait de la tuer est paradoxalement un geste de résurrection pour le poète puisqu'il se redonne à lui-même la vie en conjurant son sort, en éloignant la menace que faisait peser sur lui le regard insoutenable de la morte.

L'on n'a peut-être pas assez fait attention au fait que *Gouverneurs de la rosée* ¹³⁴ de Jacques Roumain, le roman le plus optimiste de la littérature haïtienne, commence par ces mots : « nous mourrons tous ». La mort qu'il décrit, mort lente d'une communauté, mort économique aussi bien que spirituelle n'est qu'une « zombification ». Mort redoutée, mais non pas invincible. Pour l'Haïtien qui n'est pas fataliste si l'on associe ce mot à désespoir, car s'il dit « Bon Dieu bon », c'est précisément pour traduire son espoir radical, le zombi est l'incarnation [194] du destin. D'un destin réversible et donc transitoire. L'un des personnages du roman de Jacques Roumain déclare d'ailleurs avec l'assentiment de tous :

La vie, c'est la vie, tu as beau prendre des chemins de traverse, faire un long détour, la vie c'est un retour continu. Les morts, dit-on, s'en reviennent en Guinée et même la mort n'est qu'un autre nom pour la vie.

VI. Le « zombi » comme personnage d'une mythologie secondaire

Dans *Le Miracle et la métamorphose* ¹³⁵, nous avons proposé de distinguer les mythologies en primaire et en secondaire, distinction qui souligne non pas le caractère original ou non d'une mythologie, mais le fait pour certaines mythologies de s'échafauder à partir de mythes préexistants, de développer dans une direction nouvelle des mythologies déjà existantes. L. V. Thomas souligne fort bien l'impact

¹³⁴ Jacques Roumain, *Gouverneurs de la rosée*, Paris, Editeurs français réunis, 1950.

¹³⁵ Maximilien Laroche, *Le Miracle et la métamorphose*, Montréal, Éditions du Jour, 1970.

de la colonisation sur les mythes africains. L'on comprend que les Africains déplacés en Amérique aient été obligés de réadapter leurs mythes ancestraux à leur nouvelle situation.

Le *vodou* haïtien, la *santeria* cubaine et le *candomble* brésilien pourraient servir à démontrer cette transformation des éléments de la culture africaine en Amérique. Le *zombi* haïtien illustre un mode particulier de cette transformation. Le personnage du *living-dead* dont nous parle Mbiti est un être religieux, non cet être social que représente le *zombi* haïtien. Le *living-dead* africain, c'est la condition du mort qui se trouve à mi-chemin des hommes et des dieux, dans ce lieu de passage où il se tient avant de rentrer définitivement dans la catégorie des esprits et de se détacher complètement de la terre et des hommes. Cet état normal traduit une situation elle-même normale des rapports de l'homme avec Dieu et donc de l'homme dans l'univers.

[195]

Il s'agit donc d'un état naturel, par lequel doit passer tout homme après sa mort et par là même, état neutre en soi, puisqu'il est dans la règle des choses. Il en va tout autrement du *zombi* haïtien, mort-vivant qui n'est réduit à cette condition que par maléfices et par suite d'une action humaine. Si le mort-vivant africain est l'image d'une situation de l'homme dans l'univers, le *zombi* haïtien est plutôt une image de la situation de l'homme parmi les hommes, des relations des hommes entre eux.

Le personnage africain et le personnage haïtien sont les symboles de deux types de réalité. Dans le premier cas, d'une réalité métaphysique, religieuse, dans le second cas, d'une réalité sociale, politique. Doit-on penser avec le philosophe autrichien Kurt Fisher que cette deuxième réalité est la réalité par excellence : « Les relations des hommes entre eux, voilà en fin de compte ce qui est décisif. » Mettons plutôt qu'il s'agit d'une facette de la réalité, facette sociale, humaine qui est complémentaire de la première, la métaphysique, la religieuse et qu'ainsi le principe de distinction des mythologies en primaire et en secondaire ne considère nullement un avantage de l'une sur l'autre, mais plutôt une orientation particulière, le mode propre du mythe de lier l'historique au sacré. À partir d'une vision commune du monde, des générations successives traduisent leurs expériences différentes, leurs désirs différents, dans un aménagement différent des mêmes mythes.

Un aménagement différent qui, en développant une facette nouvelle du mythe, permet d'en saisir toute la complexité.

L'on peut d'ailleurs rapprocher ici cette notion de mythologies primaire et secondaire de celle du langage subjectivé ou objectivé que propose le linguiste Gustave Guillaume. Si le langage objectivé est celui qui permet au sujet parlant d'établir non plus des relations entre les idées du langage, mais entre ces idées stabilisées avec des pensées momentanées, les mythologies, elles aussi, s'objectivent par l'expérience d'un peuple. Et le traumatisme de l'esclavage, le passage de l'Afrique à Haïti, l'expérience de l'oppression coloniale ont de toute évidence, porté les Africains devenus Haïtiens à réajuster leur conception du mort-vivant, [196] à le voir non plus uniquement dans la perspective métaphysique qui était la leur, en Afrique, mais dans l'optique économique, sociale et politique qui est désormais celle des Haïtiens. René Dépestre se fait plus explicite au sujet du sens du mythe du *zombi* :

Ce n'est pas par hasard qu'il existe en Haïti le mythe du zombi, c'est-à-dire le mort-vivant, l'homme à qui l'on a volé son esprit et sa raison en lui laissant sa seule force de travail. Selon le mythe, il était interdit de mettre du sel dans les aliments du zombi, car cela pouvait réveiller ses facultés créatrices. L'histoire de la colonisation est celle d'un processus de « zombification » généralisée de l'homme. C'est aussi l'histoire de la quête d'un sel revitalisant, capable de restituer à l'homme l'usage de son imagination et de sa culture. ¹³⁶

Ces propos de Dépestre rejoignent fort bien la remarque d'un historien à propos de l'échec de la colonisation française d'Haïti :

C'est là vraiment la fin du premier empire colonial de la France, celui qu'avaient commencé Richelieu et Colbert. ¹³⁷

Ces mots par lesquels l'éditeur des lettres du général Leclerc commence son introduction à ces lettres donnent à réfléchir. La

¹³⁶ René Dépestre, dans *Change*, Violence II, no 9, Paris, Seuil, 1971, p. 20.

¹³⁷ Charles Victor Emmanuel Leclerc, *Lettres du général Leclerc*, commandant en chef de l'armée de Saint-Domingue, publiées par Paul Roussier, Paris, Société de l'Histoire des colonies françaises, p.7.

révolution haïtienne marque un tournant de l'histoire de la France. Le point où s'achève la première entreprise coloniale, celle que Richelieu puis Colbert avaient essayé de mettre en place en Amérique. Le point aussi de commencement, en ce début du XIX^e siècle, de l'empire colonial africain dont la France commencera à se doter dès le règne du roi bourgeois Louis-Philippe.

Mais d'un point de vue africain, dont la perspective haïtienne ne peut être séparée, la révolution haïtienne marque le premier échec de la tentative européenne de soumettre l'Afrique. Après avoir essayé de coloniser des Africains en Amérique, les Européens sont allés recommencer l'expérience en Afrique même.

[197]

La victoire de Dessalines n'a pas été seulement une défaite de Napoléon, mais par cette abolition du Code noir que constitue l'acte de l'Indépendance d'Haïti, cette victoire est aussi défaite de Louis XIV, promulgateur du Code noir, mise en échec du rêve de Richelieu et de Colbert. À la jonction de cet échec et de cette victoire, il y a l'Amérique, cet espace mythique où devait naître le nouvel Adam rêvé par l'Europe et où est plutôt apparu l'Haïtien de 1804. L'Amérique, carrefour des mythes, est donc la terre où sont venues mourir, d'une part, et naître, de l'autre, des mythologies issues de l'Europe et de l'Afrique.

Le mythe du *zombi* dont Dépestre nous dit qu'il substitue au voleur de feu le voleur de sel est cet élément d'une mythologie secondaire comparable à l'*American Adam*, le rêve américain des États-Unis, qui n'est qu'un avatar du rêve des *Pilgrim Fathers*, puritains fuyant l'Angleterre de Cromwell et de la Restauration. Vie, mort et renaissance des mythes. Il y a une histoire du rêve humain à faire, à l'intérieur d'un dialogue des peuples, des races et des continents.

[198]

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.

[199]

L'image comme écho.*Essais sur la littérature et la culture haïtiennes.***IV. FORMES ET IMAGES
DE L'EXPRESSION POPULAIRE****2**

Le Kanzo ou l'initié[Retour à la table des matières](#)

Au personnage du *zombi* s'oppose le *kanzo*, le vivant-vivant, celui qui a été initié aux secrets de la vie soit parce qu'il a subi l'épreuve du feu soit parce qu'il a fait le voyage au fond des eaux. L'eau et le feu se rejoignent dans une même signification symbolique en effet. Car on précise toujours que le *kanzo* est « bouilli-boukanin » (ébouillanté et grillé).

Le terme *kanzo* s'applique, d'un point de vue strict, à ceux qui selon les rites du *vodou* ont subi les épreuves de l'initiation religieuse. De là le mot *hounsi-kanzo* pour désigner ces officiantes du culte vodou, officiellement agréées par la communauté comme serviteurs d'un loa auquel elles sont consacrées. Mais le mot *kanzo* dans l'usage quotidien qu'en fait le peuple désigne par extension de sens tout individu qui jouit d'une protection effective des loas soit qu'il ait subi l'initiation officielle ou que, d'une manière plus particulière, le loa qu'il sert lui a fait subir une sorte d'initiation spéciale. D'ordinaire, cette sorte d'initiation [200] officieuse, selon les récits témoignant des privilèges dont jouissent ces *kanzos*, consiste en un voyage sous les eaux où le loa aurait entraîné pendant quelque temps celui qu'il a choisi.

Le personnage du *kanzo*, celui qui est invulnérable aux balles, selon les légendes qui auréolaient certaines personnalités militaires d'antan et même d'aujourd'hui, celui que est « gason-kanson », véritable

« kanson-fè » (caleçon d'acier), celui que l'on ne peut empoisonner, car il vomirait toute décoction empoisonnée qu'on lui ferait boire, celui, en somme, qu'on ne peut zombifier, car armé de la protection des esprits, il ne peut être la victime des maléfices des « borkors » (jeteurs de sorts), le kanzo donc est un personnage mythique à l'égal du *zombi*. Car plus que le *zombi*, il n'existe d'autres preuves ou de démonstration de leur condition que les récits qui en font foi. Ceux qui sont réputés *zombi* nous sont connus d'ordinaire comme l'ayant été dans le passé, et de même ceux qui passent pour être « kanzo » ne sont tenus pour tels que pour un futur hypothétique, celui qu'anticipe leur réputation. Or de cette réputation, les dits individus sont les premiers artisans par leur prétention à ce titre de *kanzo*.

Pas plus que pour le *zombi* il n'est possible de reconnaître le personnage du *kanzo* « in vivo », de le saisir dans sa condition de protégé des loas. Nous ne pouvons essayer de le reconnaître que dans ces figures symboliques dont les manifestations de l'imaginaire collectivité nous donnent des exemples. Et le carnaval dont les livres de Bakhtine et de Eroll Hill ont montré le symbolisme aussi bien aux Antilles qu'ailleurs est une occasion propice de reconnaître la forme que prend le personnage du *kanzo* ou de *l'anti-zombi*.

I. Le défilé carnavalesque haïtien

Selon quel rythme peut-on dire que se déroule le défilé carnavalesque en Haïti ? Selon le rythme à deux temps de la métamorphose recherchée et vécue.

[201]

Avant même que n'apparaisse la bande des masques, le défilé s'annonce à nous par les accents endiablés de la musique que joue une fanfare et par les démonstrations d'un porte-drapeau qui joue les tambours-majors. Nous nous préparons à assister au défilé dans une attente fébrile, électrisés par la musique. Car chaque bande a sa fanfare propre, son rythme particulier et ses mélodies bien personnelles. Ce conditionnement peut être si efficace que l'une de ces bandes, la bande à Mano, du nom du saxophoniste, passait pour avoir des zombis parmi ses musiciens selon une chanson très populaire :

Mano Loup-garou, Mano (Emmanuel) est un Loup-garou
Bann a Mano ginyin zombi la-dan Dans sa bande, il y a des zombi

La bande surgit. Que voyons-nous ? D'abord une théorie plus ou moins longue de personnages terrifiants, les « Mardi-gras-corne » ou « bœufs ». Portant des masques en forme de têtes de bœufs ornées de cornes et armés de longs fouets qu'ils font claquer bruyamment, ils se battent entre eux ou encore avec les « bœufs » des autres bandes. Puis ce sont les « lanceurs » ou « diables » qui ne portent ni masques ni déguisements, mais qui se sont barbouillé le corps d'une mixture noirâtre, rougeâtre ou ocre. L'amusement favori de ce deuxième groupe de masques qui se battent aussi parfois entre eux ou avec des membres de bandes rivales est de terroriser les enfants ou d'effaroucher les femmes en se précipitant soudain en criant « min diab'la ! » sur la foule des spectateurs tout en les menaçant des longues griffes de fer blanc qu'ils portent aux doigts. Tout de suite après ces personnages belliqueux et inquiétants, voici le gros de la bande formé par la fanfare qu'entoure toute une compagnie de joyeux compères et de commères à peine déguisés, tout à la rage de danser, lançant force plaisanteries aux spectateurs attroupés et s'amusant même à se faire reconnaître d'eux.

Sans transition, les spectateurs du défilé carnavalesque sont donc passés de la peur à l'amusement, de la terreur à l'hilarité. [202] En deux temps, de l'appréhension qui précède tout bouleversement à la joie qui résulte de toute transformation, la bande carnavalesque aura ainsi fait connaître à son public la double émotion de toute métamorphose.

L'on pourrait d'ailleurs non seulement dans l'analyse du défilé d'une bande carnavalesque, mais dans celle du comportement de certains masques traditionnels, comme les « mayottes », ces illusionnistes ambulants, montreurs d'objets mystérieux, bonimenteurs et charlatans, retrouver la même provocation successive des deux émotions contradictoires qui caractérisent toute métamorphose : curiosité piquée puis satisfaite, mais de manière paradoxale, crainte suscitée et soulagement procuré, mais de façon inattendue.

Mais je voudrais revenir au personnage du « Mardi-gras-corne », le « bœuf », dont j'ai parlé tantôt et qui est celui qui ouvre le défilé carnavalesque haïtien. Une remarque faite par Aimé Césaire à propos

d'un personnage équivalent du carnaval martiniquais permettra de dégager le sens du « Mardi-gras-corne » haïtien et de voir comment il est figure du *kanzo*, l'*anti-zombi*.

II. Le « Mardi-gras-corne » haïtien et le diable martiniquais

Dans une conférence intitulée « Société et littérature dans les Antilles », Aimé Césaire a rapporté un exemple « très concret, très précis et très personnel » de dépossession culturelle : l'exemple du « diable martiniquais ».

Il y a à la Martinique une grande manifestation qui est très typique et martiniquaise, c'est le carnaval. C'est un des sommets de l'activité à mon avis culturelle martiniquaise parce que ce jour-là, comme pendant les bacchanales, le peuple s'exprime et se défoule. Un des sommets de cette manifestation folklorique est certainement le mardi-gras, jour qui est dominé par l'apparition du bœuf du mardi-gras, que l'on appelle encore le diable. C'est [203] un personnage entièrement masqué, dont le front est orné de cornes de bovidé, dont le corps se prolonge par une queue de bovidé et dont le costume rouge est constellé de petits miroirs ronds, mis côte à côte et qui scintillent au soleil. Ce personnage extraordinaire qui est suivi par des foules innombrables s'appelle, on ne sait pourquoi, le diable. Pourquoi le diable ? Mais surtout qu'est-ce qu'il représente pour les Martiniquais ? Rien. Personne ne sait ce que c'est. On le sait si peu qu'année après année le costume s'appauvrit, se flétrit, s'orne, s'adonne de toutes sortes de fanfreluches inutiles qui finissent par le déformer. Suivre le diable du mardi gras devient un rituel sans signification pour ceux-là mêmes qui participent aux rites et ce rituel, encore une fois, s'appauvrit chaque année davantage.

Or voilà ! un jour, j'ai eu un choc. J'étais au Sénégal, en Casamance, lors d'une grande fête de village ; et brusquement, ça été un véritable déferlement de masques. Brusquement je vois déboucher mon diable, le bœuf du mardi-gras martiniquais avec son habit rouge constellé de miroirs, sa queue et ses cornes de bovidé. Je me précipite sur un villageois, je lui demande des explications, je lui demande ce que c'est, ce qu'est ce masque, et ce qu'il représente pour lui. Il me répond que c'est le masque de ceux qui ont subi l'initiation.

Et Césaire de conclure sa remarque par les propos suivants :

Il m'a expliqué que les cornes de bovidé, c'était le symbole de la richesse temporelle, et que les miroirs mis côte à côte, c'était le symbole de la connaissance, autrement dit le symbole de la richesse spirituelle. Autrement dit, celui qui est initié est riche, pleinement riche, totalement riche, riche dans le temporel, et riche dans le spirituel et dans la sagesse. Bref, ce masque était un masque divin. Passé à la Martinique, qu'est-ce qu'il était devenu ? Une pauvre chose, un objet de carnaval, dénué de sens, incongru et absurde, mieux, vaguement diabolique. Autrement dit le dieu du vaincu était devenu le diable du vainqueur.

[204]

Cet exemple rapporté par Césaire confirme, peut-être davantage qu'il ne le pensait, la thèse qu'il soutenait et selon laquelle il fallait songer à considérer non seulement la destruction des cultures des peuples colonisés, mais aussi la reconstruction de cultures à laquelle ceux-ci procèdent. Et le « diable martiniquais » sans doute, mais le « Mardi-gras-corne » haïtien sûrement illustrent cette idée d'une destruction de la culture des Africains énoncée par Césaire, mais déjà suivie d'une reconstruction originale, nouvelle qui fait d'un personnage en apparence insignifiant un symbole tout à fait riche de sens, mais d'un sens qui ne peut être compris que dans un renversement des perspectives traditionnelles, dans un changement d'optique. Ce qui témoigne bien de cette mythologie secondaire que les Antillais ont édifiée à partir de leur héritage africain saccagé par la colonisation.

Le « Mardi-gras-corne » haïtien ne porte pas un habit de lumière parsemé de miroirs. Mais il est armé d'un fouet, il se bat et c'est même dans sa capacité à triompher dans ces combats à coups de fouet que réside son prestige. L'une des tâches principales de la police haïtienne, en période carnavalesque, est de tracer un parcours qui permet d'éviter ces combats souvent sanglants. Au grand déplaisir du public, surtout des jeunes qui sont friands de tels assauts entre bandes de « Mardi-gras-corne ».

Les « Mardi-gras-corne » en effet se divisent en bandes rivales. Et aux efforts de la police qui met tout en œuvre pour éviter que les bandes ne se rencontrent et ne s'affrontent, celles-ci répondent en essayant de déjouer les plans des policiers. Tout le suspense pour le public est de savoir s'il peut avoir la chance d'assister à une bataille rangée.

Il s'agit alors de combats qui n'ont rien de truqué et qui se terminent souvent de façon sanglante, car les longs fouets de sisal tressé dont sont armées les « cornes » leur servent, selon l'expression consacrée, à « se tailler en pièces ». Ils y mettent toute leur ardeur et la plus grande joie du public est d'assister à ces mêlées terribles.

[205]

L'on peut dire qu'au fond, le personnage du « diable » du « Mardi-gras-corne », de religieux qu'il était en Afrique est devenu politique, aux Antilles. L'initiation que symbolise ce personnage nous est montrée sous sa forme antillaise. Aux yeux des spectateurs haïtiens, l'épreuve que constitue toute initiation ne passe pas par une rencontre seul à seul de l'homme avec Dieu. Désormais, c'est par un affrontement de type politique que se fera l'initiation. L'imaginaire populaire s'adapte ainsi aux nouvelles conditions auxquelles il est soumis. Le fouet, qui est le symbole de l'oppression, est contrebalancé par l'organisation en bandes. En outre, l'épreuve n'est plus imposée, comme en Afrique, par la tradition, la religion ou les coutumes, mais recherchée, provoquée parce que se déroulant dans un autre contexte et prenant une autre signification. Il ne s'agit plus pour l'homme noir antillais de conclure une alliance avec ses dieux, comme en Afrique, mais de trouver avec ses voisins, ses compatriotes, ses frères, des liens de solidarité, d'établir ce pacte humain, politique donc, qui lui assurera, dans le nouveau contexte où il vit, cette force morale et physique que son ancêtre africain recevait du ciel, et qui est le gage de sa victoire sur ses adversaires.

L'homme africain qui vit en harmonie avec ses propres dieux peut tout attendre de ceux-ci. L'homme antillais qui vit sous l'œil d'un Dieu étranger ne peut se fier qu'à lui-même. Son initiation ne peut sortir que d'une rencontre avec lui-même, n'être donc que politique. De l'Afrique aux Antilles, un même symbole se sera donc investi successivement d'un sens religieux puis politique. Deux traits du personnage me paraissent significatifs. D'abord, le port du fouet dont il se sert comme d'une arme et, ensuite, le fait qu'il circule en bandes rivales.

Le fouet est certainement un legs du passé colonial. Dans le carnaval haïtien, d'autres « masques » ou personnages : les « lanceurs » chargés de chaînes, mi-esclaves, mi-diables, constituent aussi des références au passé colonial. Alors que les esclaves étaient soumis à un

« commandeur » nègre tiré du groupe et armé d'un fouet pour activer le travail des autres [206] esclaves. Le fouet, le personnage du « père fouettard » ensuite est, en quelque sorte, la figure du colon. La figure concrète de l'oppression coloniale qui ne pouvait s'exercer que par un intermédiaire tiré du groupe même qu'elle voulait tyranniser et par l'application de la politique du diviser pour régner. L'affrontement de bandes rivales de « cornes » armées de fouets est une réédition du drame colonial joué cette fois-ci comme psychodrame ou, si l'on préfère, comme épreuve d'initiation. Car la conquête de l'indépendance qui a été le passage du nègre haïtien de cette enfance où le colon avait prétendu le rejeter à l'âge adulte permet désormais de rééditer le scénario de son initiation en connaissance de cause. Il s'agit d'une répétition symbolique du drame colonial. Mais d'une répétition ironique puisque le dénouement est déjà connu et aussi est connu le moyen de parvenir à ce dénouement. Le passé est réactualisé, mais c'est pour mieux permettre de lutter dans le présent.

Le remplacement de l'affrontement solitaire de l'esclave et du commandeur par le combat des bandes, personnages collectifs, démontre que le nègre haïtien démasque la politique du « diviser pour régner » qui lui était appliquée. Il lui a substitué celle de « l'union fait la force » que les esclaves révoltés avaient réalisée pour conquérir leur liberté.

Le « Mardi-gras-corne » haïtien et le « bœuf » martiniquais traduisent une expérience du Noir antillais, historiquement distincte de celle de l'Africain. Et cela se reconnaît aux transformations subies, aux Antilles, par le personnage du « bœuf », ce masque que prend l'épreuve de l'initiation, en Afrique.

Le « bœuf » africain, par l'effet de la colonisation, ne s'est pas vidé de son sens. Il s'est plutôt chargé d'un sens nouveau. Et on ne peut plus lire ce sens, directement, comme en Afrique, mais de manière indirecte, inversée même par rapport à la réalité historique.

[207]

L'image comme écho.

Essais sur la littérature et la culture haïtiennes.

**IV. FORMES ET IMAGES
DE L'EXPRESSION POPULAIRE**

3

*Le Rochan, une forme de
la lyrique haïtienne*

« C'est le folklore qui offre les formes de poésie les plus nettement découpées et stéréotypées, et elles se prêtent particulièrement bien à l'analyse structurale ».

ROMAN JAKOBSON

[Retour à la table des matières](#)

Si on prend le mot créole « kont », que j'écris KONT pour le distinguer de son homonyme français « conte », on s'aperçoit que le premier ne recouvre pas le même champ sémantique que le second. Selon le dictionnaire Robert, le « conte » est soit un récit de faits réels soit un récit d'aventures imaginaires soit, par extension, une histoire invraisemblable et mensongère à laquelle on ne croit pas. Ainsi le mot « conte » a pour antonyme : réalité, vérité.

On pourrait donc dire que, du point de vue de la vraisemblance, le conte, en français, est un récit qui se donne pour véridique, mais auquel le lecteur ou l'auditeur peut, à son gré, faire ou non crédit.

Le « kont » haïtien, au contraire, est un récit auquel il est demandé ostensiblement de ne pas croire. Vous connaissez la formule rituelle par

laquelle se termine obligatoirement toute narration de « kont » : « sé sa m't'al ouè, yo ban'm yon ti kout [208] pié, m'vin tombé jouk isit ban'n manti sa-a ». Ainsi la vérité du « kont » est affirmée par antiphrase. Par cette négation (ban'n manti sa-a), le « kont » haïtien, en se présentant d'emblée comme mensonge, affirme une vérité autre que celle des mots et des faits racontés. Son symbolisme doit être saisi autour des mots. Or cet espace périphérique des mots, quel est-il sinon la rhétorique de la langue ?

La rhétorique, nous dit Gilbert Durand, est bien cette pré-logique intermédiaire entre l'imagination et la raison ... Autrement dit, c'est la rhétorique qui assure le passage entre le sémantisme des symboles et le formalisme de la logique ou le sens propre des signes. ¹³⁸

L'espace commun du sujet narrateur et de son vis-à-vis, l'auditeur, cet espace fondamental de la communication qui permet au conte de trouver un point d'ancrage dans la narration du conteur et dans l'audition de l'auditeur, c'est la rhétorique de la langue utilisée. Or le moins que l'on puisse dire c'est que, d'une part, on n'a pas étudié la rhétorique du créole et que, d'autre part, on peut se demander si, pour examiner des œuvres en créole, il convient d'appliquer sans discernement des concepts, notions et critères, des outils, en somme, forgés par et pour le français.

Pour essayer de cerner avec vous certaines caractéristiques de la lyrique haïtienne, je ne procéderai donc pas de manière déductive, mais plutôt de façon empirique, en commençant par la description du rochan.

I. Le rochan haïtien

« Bay rochan » est synonyme de : « saluer, rendre hommage, chanter les louanges ». Sous sa forme la plus solennelle, le rochan est le salut des troupes au président de la république, à l'occasion d'un *Te Deum* marquant une fête nationale, une tournée présidentielle, un

¹³⁸ Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Collections « Études supérieures », Paris, Bordas, 1969, p. 483.

événement important de la vie publique. [209] Il n'est sans doute pas un jeune Haïtien qui n'ait été, à un moment de sa vie, frappé par ce spectacle hautement impressionnant du déploiement des troupes présentant les armes au chef de l'État entouré des plus hauts dignitaires du pays, pendant que la fanfare militaire joue l'hymne présidentiel. En Haïti, on prétend que plus d'une candidature à la présidence ont alors germé dans l'esprit des gosses émerveillés par ce spectacle. Un tel événement, il va sans dire, est plutôt rare, ou du moins ne se répète point trop souvent. Aussi le rochan, sous une forme plus coutumière, est associé surtout au Carnaval. À l'occasion du défilé des masques, ce qui en Haïti ne se fait pas seulement pendant les trois jours gras précédant le mercredi des Cendres, mais au moins à partir du deuxième dimanche de janvier, il est de règle que des ensembles de musiciens, faisant ou non partie d'une bande carnavalesque, aillent de maison en maison donner le rochan aux citoyens. Il s'agit, à la limite, d'une pratique mercantile puisque cette salutation en musique et paroles est faite dans l'espoir d'obtenir une gratification monétaire. Et à cette fin, nos musiciens-louangeurs à gages prennent la précaution de rendre hommage à des citoyens capables d'apprécier convenablement les louanges, pour ne pas dire les flatteries qu'ils débitent. Dans le même temps, ceux qui n'ont cure de rétribuer des hommages de commande font tout leur possible pour éviter d'attirer ces musiciens ou ces bandes. Pour cela ils n'hésitent pas à se dissimuler, allant même jusqu'à s'éclipser ou à fermer leurs portes à l'approche de ces louangeurs professionnels.

Cet hommage en musique et en paroles se retrouve dans le « *koudjay* » qui peut être considéré comme un rochan dansé et chanté par toute une foule qui, en circulant dans les rues d'une ville, veut célébrer la visite d'un personnage important (le chef de l'État, par exemple), fêter la nomination à un poste-clé d'une personnalité bien considérée ou tout simplement manifester sa joie à l'occasion d'un événement important. Comme le *koudjay* a lieu d'ordinaire le soir, il peut s'assimiler à une manière de retraite aux flambeaux. On peut y voir le prolongement nocturne des célébrations diurnes dont le Te Deum, le matin, a pu [210] donner le coup d'envoi. D'ordinaire, quand un président est en tournée dans une ville de province, à son arrivée dans le chef-lieu du département, il assiste à un Te Deum solennel avec salut des troupes tel qu'évoqué plus haut et, dans la soirée, le peuple a toute licence de marquer sa joie par des festivités populaires dont le *koudjay*

est l'élément-clé. Un *koudjay* ne se conçoit d'ailleurs pas sans que le défilé n'ait la maison du célébré pour point tournant de son parcours. Alors, selon une mise en scène, pourrait-on dire, traditionnelle, à la foule qui l'acclame et chante ses mérites, l'homme du jour exprime ses remerciements en faisant un discours du haut de son balcon. Il a aussi le bon goût de manifester d'une manière plus concrète sa satisfaction par quelques largesses, en nature ou en espèces, qu'il pourra faire remettre à tous ses célébrants ou du moins aux musiciens considérés comme les porte-parole du groupe.

À la fois musique et discours, chant et paroles se prolongeant même au besoin dans les gestes et la danse, le rochan est donc une salutation et un acte d'allégeance. Sa caractéristique principale est d'être la traduction de l'attitude du groupe social à l'égard du célébré considéré comme une personnification du groupe, un symbole pour la communauté.

C'est sous cette forme que nous le retrouvons dans le vodou où Harold Courlander nous le définit comme « un salut fait en musique, avec accompagnement de tambours et déploiements de drapeaux, adressé non seulement aux loas mais parfois aussi aux personnages importants de l'assistance ». ¹³⁹

Alfred Métraux et Emmanuel C. Paul ont fort bien analysé la place et l'importance des salutations dans le rituel vodouesque :

Parmi les rites préliminaires de toute cérémonie, nous dit Emmanuel C. Paul, on relève les saluts, la présentation des drapeaux, les libations, les invocations et l'orientation. ¹⁴⁰

Or ce rituel d'introduction des cérémonies s'est parfois tellement développé, nous dit Métraux que « la fonction des cérémonies souvent disparaît sous des pratiques [211] adventices qui prolifèrent dans le rituel. C'est le cas des « saluts », gestes ou postures des officiants se donnant des

¹³⁹ Courlander, Harold, *Haïti Singing, Library of Latin American history and culture*, New-York, Cooper Square publishers, 1973, (cf. glossary : Ochan, p. 253).

Courlander, Harold, *The Drum and the hoe*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1960, p. 76.

¹⁴⁰ Paul Emmanuel C, *Panorama du folklore haïtien*, (présence africaine en Haïti), Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, 1962, p. 297.

marques mutuelles de respect et rendant hommage aux esprits et aux objets sacrés. ¹⁴¹

Ce côté envahissant du rochan à l'intérieur même du culte vodou pourrait porter à croire que la pratique du rochan est passée du domaine du rituel religieux à celui du cérémonial politique. Il faut, semble-t-il, chercher une origine avant tout militaire au rochan. Le vodou lui-même n'a-t-il pas d'ailleurs une origine militaire puisqu'il est un des résultats de la nécessité où se trouvaient les esclaves saint-dominguais de s'unir pour mener à bien leurs luttes émancipatrices ? De toute façon, le vodou est fortement marqué par ce qu'Emmanuel C. Paul a appelé le « militarisme » ¹⁴² et dont toute la culture populaire haïtienne porte l'empreinte. La religion tout autant que l'organisation du travail, par exemple, attestent, nous dit encore Emmanuel C. Paul, de l'omniprésence du modèle militaire. Il ne faut pas s'en étonner quand on sait que, jetés dans la société esclavagiste de Saint-Domingue, les Africains n'y ont rencontré qu'une organisation militaire dont ils n'ont pu se libérer qu'en montant leur propre contre-organisation militaire. C'est cette capacité d'opposer au modèle qui leur était imposé un contre-modèle encore plus efficace qui leur a permis de mener avec succès la guerre de l'Indépendance. Par la suite, ces esclaves devenus libres dans un monde en pleine effervescence colonialiste n'ont pu sauvegarder cette indépendance, jusqu'en 1915, qu'en maintenant sur pied une société militarisée.

On comprend donc que le rochan soit avant tout une salutation de caractère militaire. Deux témoignages, celui de Jules Faine et celui de Constantin Dumervé nous en convainquent. Voici comment Jules Faine définit le mot « aubade » dans son *Dictionnaire français-créole* :

Aubade : (Sérénade, *coup d'yaille*). Ce dernier mot étant une corruption par aphérèse de « pillage ». C'est donc la sonnerie de tambours et de clairons donnant le signal du pillage après la victoire. « À l'époque du régime [212] militaire haïtien, ces tambours et clairons, musiciens improvisés,

¹⁴¹ Métraux, Alfred, *Le Vaudou haïtien*, Paris, NRF, Gallimard, 1958, p. 141.

¹⁴² Paul, Emmanuel C, *Le Folklore du militarisme*, Optique, no 6, août 1954, p. 24-27.

parcouraient aux jours de fêtes et après la parade, les rues des villes donnant des aubades dans toutes les maisons solvables ou sensées l'être ». ¹⁴³

Il complète pour le Rochan par ces exemples : *Sonner aux champs* : (sonnerie militaire) *batte aux champs, aux champs grand pas ; aux champs présidentiels*.

Dans son *Histoire de la musique en Haïti*, Constantin Dumervé nous apprend que :

Haïti devenue une nation, le 1^{er} janvier 1804, le premier soin des dirigeants fut de promouvoir l'essor du nouvel état. Les arts ne furent pas négligés. L'armée trouva dans la musique un appui pour les manifestations pacifiques et guerrières.

Le 30 octobre 1804, lors de la cérémonie du sacre de l'Empereur Dessalines, les cours d'jaill se multiplièrent, le peuple ne put contenir son allégresse.

Grâce à un coup d'jaill de 400 tambours, les batteries sonores se fusionnant avec les fanfares militaires, le premier anniversaire de l'indépendance connut en 1805 un éclat dont le souvenir se conserve encore. ¹⁴⁴

Le même auteur nous dit dans ce chapitre consacré aux « batteries sonores, coup d'jaill, casser d'djanne et sérénade » que :

La sérénade consiste à entonner une musique en l'honneur d'un personnage ou d'une personne remarquable. Cette tradition remonte à Nicolas Ovando, de la période coloniale espagnole. Dans la suite, l'armée haïtienne « offrait les honneurs » aux notables, aux grands dons et les batteries en retour recevaient les gâteries de la maison (grogs, gâteaux, etc... une enveloppe chargée). ¹⁴⁵

Le témoignage de Dumervé est précieux en ce qu'il nous fait voir que la fonction remplie aujourd'hui par des musiciens civils l'était avant 1915 par des militaires qui trouvaient là une occasion d'améliorer leur

¹⁴³ Faine, Jules, *Dictionnaire français-créole*, Montréal, Leméac, 1974.

¹⁴⁴ Dumervé, Constantin, *Histoire de la musique en Haïti*, Port-au-Prince, Imprimerie des Antilles, 1968, p. 290-291.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 293.

ordinaire. Mais il nous paraît pour le [213] moins fantaisiste de faire remonter à Ovando l'origine de cette pratique populaire qu'est le rochan. Sur ce point, les opinions d'Alfred Métraux, d'Emmanuel C. Paul et d'Harold Courlander nous paraissent d'un apport plus sûr.

C'est d'abord Métraux qui, à propos du rituel des salutations dans le vodou, affirme :

Nous retrouvons sur le plan sacré l'étiquette qui, en Afrique occidentale, régit les rapports entre supérieurs et inférieurs. C'est à l'école de l'initiation que ces subtilités sont enseignées aux futurs initiés. ¹⁴⁶

Et pour ce qui est de l'origine africaine, dahoméenne plus précisément, des Haïtiens et de leurs coutumes, cela ne fait pas de doute pour Métraux ¹⁴⁷ ni pour Courlander ¹⁴⁸. Emmanuel C. Paul, pour sa part, nous apporte de ce point de vue un témoignage décisif. Les propos qui suivent sont tirés du chapitre consacré au carnaval dans son *Panorama du folklore haïtien* :

Du point de vue ressources et profits, il y a à distinguer les bandes à fins nettement commerciales dont les revenus consistent en pourboires qu'elles recueillent au cours de leurs tournées pour des exhibitions de danse ou de certaines personnalités auxquelles elles donnent au chant (salut spécial traditionnel exécuté suivant un rythme donné que nous relevons au Dahomey de nos jours au cours de la cérémonie de Togbosou). ¹⁴⁹

Ces propos d'Emmanuel C. Paul, à propos du « rochan » dans le carnaval, sont particulièrement significatifs pour la question du militarisme, car nous savons combien l'ancien royaume du Dahomey, dont était originaire la grande majorité des esclaves de Saint-Domingue, était un état hautement hiérarchisé.

« Le militarisme », pour reprendre le terme d'Emmanuel C. Paul, ne serait, en définitive, que ce sens de la hiérarchie et de l'étiquette, signalé

¹⁴⁶ Métraux, Alfred, *op. cit.*, p. 141-142.

¹⁴⁷ Métraux, Alfred, *op. cit.*, p. 19-25.

¹⁴⁸ Courlander, Harold, *The Drum and the hoe*, p. 8-9.

¹⁴⁹ Paul, Emmanuel C, *Panorama du folklore haïtien*, p. 161.

chez les Haïtiens par Métraux ou Courlander et dont fait état ceux qui ont étudié l'ancienne société dahoméenne, en particulier, Melville J. Herskovits¹⁵⁰. Sens de la [214] hiérarchie et de l'étiquette, perception surtout de l'État, ou plutôt de l'organisation de la vie collective, sous cette forme autocratique et militaire qu'a connue le royaume du Dahomey, le « rochan » est fort vraisemblablement un avatar de la tradition africaine en Haïti. Car, si « bay rochan » est la forme d'allégeance du sujet à son roi, « bay lodians », si nous en croyons le lexicologue Pradel Pompilus, est la contrepartie exacte de « bay rochan » puisqu'il est la gratification, la réponse du président de la république à l'hommage de ses concitoyens :

Audience, n. f. Le mot a désigné une coutume, disparue depuis 1915, d'après laquelle le chef de l'État recevait le dimanche au palais national les principaux fonctionnaires et employés publics et même les simples citoyens pour leur adresser la parole et répondre à leurs questions.¹⁵¹

Ainsi de l'Afrique à Haïti et en Haïti même, le rochan ne peut se comprendre qu'à la lumière des multiples parallélismes que nous pouvons découvrir entre la tradition africaine et les pratiques haïtiennes et pour celles-ci par les recoupements de l'histoire et du folklore examinés comme manifestations des nécessités de la vie quotidienne et du sentiment du destin collectif.

II. Les fonctions du rochan

Pour ces raisons, nous devons reconnaître une triple fonction au rochan : économique, érotique et politique.

Sous la forme solennelle du salut des troupes au chef de l'État, le rochan se manifeste sans doute de la manière la plus accomplie. La pompe de la cérémonie et le fait même qu'en pareille occasion, on joue

¹⁵⁰ Herskovits, Melville J., *Dahomey, an ancient West African Kingdom*, Evanston, North-Western University Press, 1967, 2 vol.

¹⁵¹ Pompilus, Pradel, *La Langue française en Haïti*, Paris, Institut des Hautes Études de l'Amérique latine, 1961, p. 179.

un hymne présidentiel que l'on peut considérer comme aussi significatif que l'hymne national le prouvent. Il faut d'ailleurs considérer ce que j'appellerais les doubles du « rochan » officiel. Chaque président de la république, à son avènement, reçoit l'hommage des chansonniers. Il finit ainsi par avoir « sa chanson » que tout le peuple fredonne en [215] son honneur, que les fanfares militaires même, au cours de leurs concerts dominicaux, jouent en guise de morceau de fin de programme. À travers ces chansons en apparence sans grande prétention, nous voyons à l'œuvre la symbolique même de la vie haïtienne telle que l'imagination populaire la vit. En effet, « papa Gédé » que l'on fredonnait en l'honneur du président Dumarsais Estimé est une chanson du rituel vodouesque consacré au loa Gédé. Quant à « Jeneral soti lan nor » que l'on fredonnait en l'honneur du successeur d'Estimé, Timoléon C. Brutus ¹⁵², nous apprend qu'à l'époque de la guerre de l'Indépendance, on chantait cette chanson en l'honneur de Dessalines. La lignée de nos chefs d'État, dans l'imagination populaire, fait donc l'objet d'un montage, au sens cinématographique. Par ce montage, les présidents sont détachés du cadre de leur règne et replacés à leur véritable rang, dans une continuité qui est aussi une hiérarchie donnée par la conjonction des deux plans, sacré et politique, de la vie collective. Cela permet de comprendre une chanson aussi paradoxale que celle où le peuple demandait au président Estimé de le rouler :

« *Estimé, papa, roulé'm dé bor* »

Quand on sait quelle habile politique a été le président Estimé et surtout quand on connaît quelle image les Haïtiens se font d'eux-mêmes : D'Ayti-Toma, Ayisiyin-tizorey, Bakoulou, Kal-bindè, l'image même de l'intelligence et de la vigilance que symbolise non pas le malfini (l'aigle), mais la pintade, l'oiseau vigilant, la figure totémique par laquelle les Haïtiens depuis Dessalines ont choisi de se représenter, cette chanson se comprend aisément. C'était l'hommage suprême à faire à un chef d'État que de lui demander de rouler un tel peuple puisque, ce faisant, il ne faisait qu'incarner la vertu nationale par excellence. Le rochan, dans cette dernière chanson, consiste donc, par le détour du

¹⁵² Brutus, Timoléon C, *L'Homme d'airain*, vol. 1, Port-au-Prince, Imprimerie N.A. Théodore, 1946, p. 288-289.

paradoxe, à transformer une victoire individuelle en un triomphe collectif ; à faire de l'éloge d'un individu celle de sa collectivité aussi. Autrement dit, à faire d'une pierre deux coups, en séparant deux plans qui en fait se confondent.

[216]

Il serait aisé de démontrer que, dans un poème d'amour comme « Mariana »¹⁵³ de Paul Laraque, l'éloge amoureux emprunte le même cheminement rhétorique que pour la chanson « Estimé, papa, roulé'm dé bor ». Mais je préfère m'en tenir, pour cette fois, à un exemple de rochan dont la fonction, je dirais, est d'ordre économique.

Sous la forme de chants, paroles et musique, composés et exécutés en hommage à une personne, dans le but de faire valoir son mérite, mais aussi avec la volonté très évidente de l'exécutant ou du compositeur de se faire rétribuer pour ce travail, le rochan est une forme de la lyrique populaire dont les œuvres n'ont pas encore été recueillies ni surtout imprimées. Les poètes et musiciens anonymes qui animent les « orchestres » des bandes carnavalesques ou des « koudjay » nous sont pour la plupart inconnus et sans doute, dans leur plus grand nombre, ils se contentent de répéter certaines mélodies auxquelles ils accolent, selon l'occasion, des paroles plus ou moins interchangeables. « Papa Gédé bel gason » et « Jénéral soti lan nor », chansons réadaptées à l'actualité, en sont des exemples.

Mais de la foule anonyme de ces compositeurs de rochans se détachent certains artistes : Kandjo et Théophile Salnave, en particulier, pour ne retenir que deux noms de chansonniers aujourd'hui disparus.

Jacques-Stéphen Alexis, dans un article paru dans le journal Coumbite¹⁵⁴ a parlé de Kandjo comme d'un génial artiste de notre peuple. Je voudrais, aujourd'hui, examiner avec vous une chansonnette de Théophile Salnave dont la carrière peut être mise en parallèle avec celle de Kandjo.

[217]

¹⁵³ Laraque, Paul, *Fistibal*, Montréal, Éditions Nouvelle Optique, 1974, p. 27.

¹⁵⁴ Alexis, Jacques-Stephen, Un génial artiste de notre peuple : (Candjo Linstant de Pradines), *Reflets d'Haïti*, 1^{ère} année, no 4, samedi 22 octobre 1955, Port-au-Prince, p. 1 et 8.

ÇA M'OUÈ ET ÇA M'TANDÉ AU CAP

CHANSONNETTE CRÉOLE DÉDIÉE

À MM. RAYMOND LAROCHE ET ANDRÉ BERTRAND

I

*M'a pé lagué gnou paquette vérité
La Ville au Cap douer fini constater
Gain gnoun Capois toute mouné rélé Christophe
Nègue corasson qui gain en pile étoffe
Moin m' dit ça drole coument yo rélé li
Yo dit m' Ti Christophe pas lan chicriti
Madigras rivé li couché tout longue
Lan gnou cecueil cloche t'ap sonnin pingue pongue.*

Refrain

*Lan tête toute au Cap ap' poté l'
Coté l'yé toute mouné ap rélé l'
Pou li vinn' fait gnou transaction
Pou l' recevoir chèque en pension.
Si Patron fait gnou ti sotie
En pile nègue rété sans la vie.
Au Cap Raymond Laroche cé gnou ti Prince
Toute mouné connin tout coffre fort l' pas mince.*

II

*Cé Rue 23 moin ouè Villa Anna,
Lan toute au Cap pas gain deux conça
Lo moin mandé qui mouné qui rété la
Et qui génie qui fait travail cila
André Bertrand gnou j'inn' garçon sérieux
Ti Christophe ouè li tellement laborieux
Li meté l' coté l' pou l' sèvit l' bras droit
Malgré Bertrand pas licencié en droit.*

[218]

III

*Raymond Laroche représentant Radio
Dit si au Cap nous senti n' Aristo
Cé pou gaingnin la caille nous gnou Philco
Lan marque yo cé li qui pi bon radio
Lo gnou Philco ap' lagué son ba nous
Si n'en dinmon t' a l'heur conça n'a doux.
Toutes notes la yo soti clair con cristal
Nous senti philco cé Radio total.*

Refrain final

*Si nous vlé gain gnou bon radio
Pas blié prend gnou marque Philco
Cé l' qu' ap ban nous bon rendement
N'inporte poste sans fatigue n'a prend
Philco cé radio qu' pas conn' pane
Lote yo temps en temps yo en pane
Oué Ti Christophe pou gnou bon Philco
N'ava connin nous gain gnou bon radio.*

Raymond Laroche était un riche commerçant du Cap-Haïtien dans les années 30-50 et cette chansonnette a sans aucun doute été composée entre 1945 et 1950, au moment où se serait passé l'événement évoqué dans la première strophe. Raymond Laroche n'avait pas hésité, à l'époque du carnaval, à prendre part au défilé des masques, en se faisant porter dans un cercueil et en [219] simulant son propre enterrement. Comme on le voit, le personnage ne manquait pas de fantaisie. Ce qui explique que, malgré sa position sociale, il jouissait d'une réelle popularité dans sa ville. Cette popularité explique aussi que ses concitoyens n'aient pas jugé excessif de le surnommer Ti-Christophe, du nom même du roi Henri Christophe, l'un des pères de la nation haïtienne, et sans conteste le plus illustre des citoyens que la ville du Cap-Haïtien n'ait jamais portés en son sein. Le roi Christophe, fonda le royaume d'Haïti, qui comprenait surtout le nord du pays et avait le Cap-Haïtien pour capitale. Il fut le bâtisseur de la citadelle Laferrière qui est aujourd'hui le symbole même de la résistance à l'oppression et l'expression de la volonté des Haïtiens de vivre libres et indépendants.

Le moins que l'on puisse dire, quand on songe à ces antécédents que rappelle le surnom de Raymond Laroche, c'est que ce dernier devait jouir d'une grande considération pour qu'on l'assimile à un si prestigieux modèle. Or ce qui ne peut manquer d'étonner, c'est que le poème de Théophile Salnave est dédié conjointement à Raymond Laroche et à un employé de celui-ci : André Bertrand.

*André Bertrand gnou jinn garçon sérieux
Ti-Christophe ouè li tellement laborieux
Li mète'l coté'lpou l'sévit bras droit
Malgré Bertrand pas licencié en droit.*

Puisque Raymond Laroche est assimilé au roi Christophe (Ti-Christophe) :

Au Cap Raymond Laroche ce gnou ti Prince

Il peut sembler qu'entre le roi Christophe et son double (Raymond Laroche, Ti-Christophe, gnou ti Prince) la présence d'André Bertrand, second de Raymond Laroche, vienne rompre la perspective verticale du parallèle établi entre le roi d'autrefois et le financier d'aujourd'hui. Et, de fait, il y a rupture de ce plan vertical diachronique, pourrait-on dire. Mais c'est pour y ajouter, [220] par le personnage d'André Bertrand, une perspective synchronique. Il s'agit, avec le roi Christophe, Raymond Laroche (Ti-Christophe) et André Bertrand, de trois personnages qui sont en rapport de succession puis de gradation dans l'ordre de la gloire. Si le roi Christophe est sans conteste le premier de tous, Raymond Laroche est son digne successeur, celui qui, aujourd'hui, et d'une manière analogue, l'a égalé et rejoint. André Bertrand, l'associé de Raymond Laroche, venant après celui-ci, dans l'ordre spatial, est appelé à prendre, à son tour, sa relève. Il y a recoupement de deux ordres de déplacement : dans le temps avec le roi Christophe et Raymond Laroche, cela correspond à un déplacement métonymique ; dans l'espace, entre Raymond Laroche et André Bertrand, cela équivaut à un déplacement métaphorique. Ce qui aboutit à l'évocation d'une hiérarchisation de valeurs sociales représentées par le roi Christophe (autrefois) et Raymond Laroche-André Bertrand (aujourd'hui).

Ce que le roi Christophe a été hier, dans son domaine propre, nous pouvons l'être aujourd'hui, dans un nouveau domaine. Car si Raymond Laroche est la charnière par laquelle nous passons d'hier à aujourd'hui, André Bertrand est la plaque tournante grâce à laquelle le « je » du poète et le « nous » du public peuvent transformer l'image en réalité. En créole, le présent est une forme essentiellement progressive qui traduit une action en train de se réaliser. Chanter la gloire de Raymond Laroche, c'est pour le poète établir un rapport de personnes dans l'ordre du temps historique. De la sorte, si Raymond Laroche est dans le présent du poème ce que fut le roi Christophe, André Bertrand sera demain ce qu'est Raymond Laroche. Pour comprendre le paradoxe que pourrait sembler ce poème bicéphale, dédié à deux personnes : Raymond Laroche et André Bertrand, qui ne peuvent être situés sur le même plan puisque l'un est le patron de l'autre, il nous faut tenir compte d'abord de ce caractère progressif et dynamique du présent dans le créole, ensuite analyser ce présent selon les catégories du temps proposées par Gustave Guillaume ¹⁵⁵.

[221]

Celui-ci distingue un temps opératif (celui du poème). Un temps construit (celui du roi Christophe) et un temps constructeur (celui que représentent simultanément Raymond Laroche et André Bertrand). Le temps opératif, c'est celui de ce présent progressif qui énonce le premier vers :

M'apé lagué gnou paquette vérité

Présent qui se poursuit, progresse tout au long du poème, englobe donc les personnages du roi Christophe, de Raymond Laroche et d'André Bertrand. Le temps construit, temps historique et temps de référence, est celui du roi Christophe qui représente un passé glorieux, objectif à atteindre pour tous les Capois, tous les Haïtiens, en somme. Le temps constructeur, c'est celui de Raymond Laroche et d'André Bertrand qui dans l'activité commerciale (la vente des appareils de

¹⁵⁵ Guillaume, Gustave, *Temps et verbe*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1965.

radio) peut être assimilé au temps dynamique et conquérant, royal, princier et aristocratique du roi Christophe.

Le temps opératif (celui du poème, du poète chantant la louange de Raymond Laroche-André Bertrand) est bien la jonction du temps constructeur (dynamisme commercial) et du temps construit (dynamisme politique) puisque le poète donne à fond de train dans l'annonce publicitaire pour le commerce de Laroche-Bertrand, participe à leur action, et fait participer l'auditoire qui chante avec lui.

Le poème est un être dynamique et les personnages du poème sont les relais de l'identification de l'auditeur-lecteur à un idéal représenté par le roi Christophe dont Laroche et Bertrand sont les substituts. Il y a une chaîne de personnes dont André Bertrand forme le dernier maillon, celui par lequel, nous, auditeur-lecteur, nous nous insérons dans cette perspective ascendante qui est dessinée.

L'invitation, de caractère publicitaire, lancée à la fin du poème, constitue ce saut hors du poème et le biais par lequel nous sommes reliés à la généalogie et à la hiérarchie qu'établit le texte.

[222]

L'objectif le plus évident d'une généalogie est de nous situer dans une lignée, et une hiérarchie ne se conçoit que par la démonstration que peut faire chacun de ses quartiers de noblesse. Le poème publicitaire de Zo Salnave, de ce point de vue, touchait juste puisqu'il fait surtout vibrer l'instinct nobiliaire, quand il invite les auditeurs capois à s'identifier au personnage dont il fait l'éloge.

*Gain gnoun Capois toute moune rélé Christophe
Nègue corasson qui gain en pile étoffe
Au Cap Raymond Laroche cé gnou ti Prince
Dit si au Cap nous senti n'Aristo*

Théophile Salnave, comme le poète anonyme d'« Estimé papa, roulé'm dé bor », comme les adaptateurs inconnus de « Papa Gédé bel gason » et de « Jénéral soti lan nor », fait un poème dont le propos évident est de proposer à ses auditeurs-lecteurs une généalogie et une hiérarchie qui les satisfassent tout autant que le personnage célébré, un poème où la louange est, au fond, autant celle du célébré que du célébrant.

De ce point de vue, sur d'autres thèmes, n'est-ce pas un rochan qu'entonne Morisseau-Leroy dans son poème « Merci Dessalines ».

*Merci, Dessalines
Papa Dessalines, merci
Chaque fois m'senti ça m'yé
M'dis merci, Dessalines.
Chaque fois m'tendé ou nèg colonie
Nèg qui p'enco lib pa'ler
M'dis, Dessalines, merci.*

Car on y trouve le même souci d'établir une généalogie et une hiérarchie où puissent s'insérer le poète et son lecteur-auditeur.

Dans « Paysages et paysans », poème à la gloire d'Oswald Durand, et où il entremêle habilement les vers de « Choucouné » [223] et d'« Idalina » aux siens, Regnor Bernard ne situe-t-il pas son œuvre et lui-même dans la filiation de l'auteur de Rires et pleurs ?

N'est-ce pas encore un rochan que ce bref poème en deux strophes de Rassoul Labuchin :

*Toute temps va gain gnou grain'ne Samba
Tancou Franck Fouché
Qui pou lumin gnou toche lespoi
Lan fait noi lan nouite pays 'm
Ma rinmin-ous Simbi Maitresse
Toute temps va gain gnou grain'ne Samba
Tancou Claude Innocent
Qui pou dit nous :
Prend couraille tit frè na rivé
Ma rinmin-ou Simbi Maitresse.*

L'auteur, Rassoul Labuchin, se présente à nous en la compagnie de deux autres poètes : Franck Fouché et Claude Innocent. Son poème, il nous le donne comme poème créole se situant dans une lignée, car les deux poètes mentionnés sont des auteurs qui se sont signalés comme des écrivains de langue créole. La répétition, dans ce poème, d'un vers célèbre de *Calinda la poul batte* de Claude Innocent (« Toute temps nou pas couché tout long caille »... devenu « Toute temps va gain gnou ») met bien en évidence ce souci de Labuchin d'aligner l'œuvre présente qu'il écrit sur des œuvres passées déjà connues. La perspective

collective, implicite dans la référence au poème de Claude Innocent, mais expresse dans la première strophe qui renvoie à « Notre pays » de Franck Fouché, illustrent fort bien ce recouplement des plans dont nous parlions à propos de la chansonnette de Théophile Salnave. Recouplement de plans qui est hiérarchisation de valeurs sociales par le biais d'une généalogie où l'auteur figure comme le jalon d'une route qui mène le lecteur à une figure idéale.

[224]

Le poème de Labuchin, comme la chansonnette de Salnave, est la scène d'un dialogue à trois, dialogue dans lequel le lecteur-auditeur peut s'insérer par le biais du plus petit commun dénominateur. Celui-ci est soit l'auteur lui-même, comme dans le poème de Labuchin, soit le personnage le plus proche de l'auteur, André Bertrand dans la chansonnette de Salnave. D'ailleurs, ce dernier ne se fait-il pas expressément le porte-voix (porte-parole) de la vox populi. Car c'est la rumeur publique (Yo di'm) qui lui fait connaître la véritable identité de Raymond Laroche :

*Moin m'dit ça drole, comment yo rélé li
Yo dim'...*

Et c'est la même parole publique (cela est sous-entendu par la répétition de l'interrogation : Lô moin mandé ...) qui fait connaître l'identité d'André Bertrand

... gnou j'inn' garçon sérieux

Cette identité cachée de Bertrand et sa découverte-révélation par Ti-Christophe (Ti-Christophe où li tellement sérieux) sont l'envers de l'ignorance-initiation de l'auteur. Le poème entier, en tant que dévoilement de l'identité des personnages, d'une part et révélation de ces identités à l'auteur, d'autre part, est le lieu d'un processus d'identification collective, à deux volets. Identification des personnages du poème entre eux, puis identification du poète et, par l'intermédiaire de celui-ci, des auditeurs-lecteurs avec les personnages évoqués dans le poème.

Le rochan, forme de la lyrique haïtienne

Il existe donc, en Haïti, une poésie que je dénommerais généalogique et hiérarchique dont le rochan peut être considéré comme la forme. En linguistique, la notion de forme se définit par opposition à celle de substance. Ainsi la langue, pour Saussure [225], est une forme, laquelle, selon Hjelmslev, se caractérise par sa structure, son système propre. Partant de cette idée, André Jolies a voulu trouver dans le système même de la langue « des formes simples », c'est-à-dire des formes littéraires directement liées aux formes linguistiques.

Or dans le créole haïtien, « je » n'existe pas comme sujet, il est plutôt rendu par « moi », équivalent de moi, objet. Ce qui signifie qu'en créole, le sujet est toujours un peu l'objet de l'action qu'il accomplit et l'individuel toujours un peu collectif. Car si « je » n'existe pas en créole, il y a « nous » qui est à la fois le « nous » français (première personne du pluriel) et le « vous » (deuxième personne du pluriel). Ce qui permet de dire que le sujet en créole est toujours collectif et tend à être un équivalent de « nous ». Parler de « je », c'est donc aussi parler de l'autre, et à l'inverse, sur le mode objectif on tient toujours des propos subjectifs. L'exemple du rochan prouve que l'éloge peut fort bien être une manière de se glorifier soi-même par cette identité de « je » et des autres.

Poème d'éloge, le rochan est une « forme simple », forme littéraire dérivée du système même de la langue créole. Il faudra sans doute pour mieux caractériser le rochan étudier les multiples variantes qu'on pourrait lui trouver. On connaît, par exemple, cette chanson qu'interprétait Guy Durosier, intitulée « Nou gin », et qui n'était qu'une longue énumération de noms :

*Nou gin Rodolphe Legros
Guy Durosier
Lamy
Sahieh*

L'éloge, dans le rochan, est identification par la nomination. Or l'on ne peut nommer en créole qu'après avoir entendu et vu. Théophile Salnave intitule fort bien sa chansonnette : « ça m'ouè et ça m'tendé au

Cap ». Si, pour Raymond Laroche, il a surtout entendu (Yo dit'm...) pour André Bertrand, il a vu (moin ouè Villa Anna). Un proverbe créole nous prévient d'ailleurs que : « Tandé ak ouè se dé » et nous savons qu'en Haïti, une personne [226] ne porte pas comme seuls signes d'identité son nom et son prénom, mais aussi tous les surnoms (ti-non, non-gaté, non-jouet, vié-non) qui nous donnent la troisième dimension de sa personnalité.

Pour bien comprendre le rochan, il faudra sans doute remonter jusqu'à la notion de personne et à la conception qu'on s'en fait en Haïti. « La poésie lyrique, en effet, selon ce que nous dit Roman Jakobson, est intimement liée à la fonction émotive et orientée vers la première personne ». ¹⁵⁶

En Haïti, le legs africain ne s'est pas maintenu dans son état premier. Il a été transformé, adapté, et l'on peut même penser que l'originalité haïtienne a consisté, en grande partie, à faire un choix parmi les éléments venus d'Afrique, à opérer un syncrétisme des diverses traditions africaines.

Ainsi on ne peut qu'être frappé par la similitude de structures du rochan haïtien et de ce qu'Alexis Kagame appelle la poésie dynastique « poésie consacrée à exalter le roi et sa lignée » ¹⁵⁷. L'image-clé de cette poésie, nous dit Kagame, est la figure synonymique dont l'homonymie et la métonymie peuvent être considérées comme des corollaires.

Dans la chansonnette de Théophile Salnave, tout commence par reposer sur l'homonymie du surnom : Ti-Christophe et du nom : roi Christophe. Ce jeu sur les sons, équivalence sonore, homonymie, est le moyen d'établir une équivalence de sens, synonymie : Raymond Laroche (Ti-Christophe) = roi Christophe. D'ailleurs, le poète ne fait que reprendre à son compte une équivalence déjà établie par la vox populi qui faisait de Raymond Laroche une réincarnation du roi Henri.

Mais ces jeux de sons/jeux de sens, homonymie/synonymie sont déplacement de sens, métonymie puisque l'équivalence sonore établie au départ (Ti-Christophe-roi Christophe) ne peut être perçue comme équivalence de sens que du point de vue de celui qui accepterait que le

¹⁵⁶ Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Seuil, 1970, p. 236.

¹⁵⁷ Kagame, Alexis, *Introduction aux grands genres lyriques de l'ancien Rwanda*, Butare, Éditions universitaires du Rwanda, 1969, p. 151.

personnage chanté (Raymond Laroche) soit le lieu réel d'un transfert d'identités, la réincarnation du roi Christophe. Autrement dit, pour que la machine du poème puisse se mettre en branle, il faut une coïncidence d'intérêts [227] entre le louangé et le louangeur. Cette identification, cette absence de distance, qui fait d'un personnage contemporain la reproduction d'un personnage historique.

La synonymie est donc le moyen, par le recoupement des plans, dans leur symétrie et leur dissymétrie, de passer de la deuxième à une troisième dimension. Le poème de Théophile Salnave commence par « je » (M'apé lagué gnou paquette vérité) et se termine par « nou » (Si nous vlé gain gnou bon radio ...) Or, en français, la notion de personne est fondée sur le rapport dualiste âme-corps, conscient-inconscient, sujet-objet. En créole, elle est plutôt basée sur un modèle triadique : *gro-bon-nanj, ti bon nanj* et *corps* ; nom, prénom et surnom (non gâté, ti non...) et cela conformément aux conceptions que véhiculent les traditions populaires. Roman Jakobson affirme encore :

C'est le folklore qui offre les formes de poésie les plus nettement découpées et stéréotypées, et elles se prêtent particulièrement bien à l'analyse structurale. ¹⁵⁸

Une étude du folklore ne peut que déboucher sur le problème des origines africaines de la langue et de la pensée des Haïtiens. Selon Emmanuel C. Paul, le rochan est un rythme du « Togbosou » dahoméen, c'est-à-dire du culte rendu à un des anciens rois de ce pays. Cette opinion pourrait étayer des hypothèses de recherche particulièrement séduisantes. Le système social de l'ancien royaume du Dahomey, on le sait, était édifié à partir de la personne du roi, pris comme figure centrale et symbole collectif. Le rochan haïtien pourrait bien être l'une des manifestations d'une semblable polarisation de la symbolique haïtienne sur une figure prise comme équivalent du roi dahoméen d'autrefois. Louis Maximilien par exemple, n'a-t-il pas défini la crise de possession vodouesque comme une crise de Roi :

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 219.

La crise de possession vodouesque est une crise de loa (esprit) et aussi une crise de roi. Cette crise de roi indique la raison qui amène le vodou à diviniser les hommes dont les visages éclairent notre histoire. 159

[228]

La structure des hiérarchies recouvre une ambiguïté manifeste en Haïti, Rhoda Métraux 160 l'a fait voir. Il faudra, bien entendu, tenir compte des variations apportées par les Haïtiens au modèle que constituait le personnage du roi, tel que nous pouvons l'étudier, dans le cas de l'ancien royaume du Dahomey. Ce changement est le signe non seulement d'une transformation des personnes, sujets du récit que fait le poème, mais, en définitive, transformation du sens même de l'action évoquée. Commenant par l'éloge d'un homme, le poème ne se termine-t-il pas par l'éloge d'un objet, la radio ?

Dans la Grèce antique, le poème lyrique était ou monodique ou choral. Cette distinction entre le chant solo et celui d'un groupe reposait sur l'opposition du singulier et du pluriel. Le créole haïtien, nous l'avons vu, efface cette opposition de l'individuel et du collectif. Les entités distinctes (sujet-objet, personne-collectivité) n'y sont pas forcément contradictoires, mais deviennent des pôles en dialogue d'une même personnalité. Comme l'a montré Issiaka Prosper-Laleye 161, pour la pensée yoruba, c'est la personne même qui doit être prise comme histoire, le dialogue de ses pôles aboutissant à la constitution d'une scène où se meuvent non plus deux, mais une triade d'interlocuteurs.

Le créole efface aussi, nous l'avons vu à propos du mot « kont », la distinction entre récit et discours. Plus exactement, la ligne du récit n'y est pas rectiligne. Elle permet cette brusque bifurcation dont témoigne

159 Maximilien, Louis, *Le Vodou haïtien*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, 1945, p. 141.

160 Métraux Rhoda, « Some aspects of hierarchical structure in Haïti », *Acculturation in the Americas*, proceedings and selected papers of the XXIXth International of Americanists, Chicago, The University of Chicago Press, 1951, p. 185-194.

161 Laleye, Issiaka-Prosper, *ORI L'ONI-ISHE ou de la personne comme histoire*, approche phénoménologique des cheminements de la liberté dans la pensée yoruba, communication prononcée lors de la 5e Conférence de l'Association canadienne des Études africaines, Toronto, février 1975.

la chansonnette de Théophile Salnave, ou, ce qui est encore plus poétique, cette suspension du sens et de l'action, véritable rhétorique de la litote, comme en fait preuve le poème de Rassoul Labuchin.

L'examen du rochan haïtien peut donc nous aider à découvrir une forme originale de la lyrique. Il peut surtout nous aider à nous interroger sur la notion même de lyrisme en nous faisant constater jusqu'à quel point des mots comme « poésie » ou « lyrisme » sont porteurs d'un sens relatif culturellement.

[229]

a)

CE QUE J'AI VU ET ENTENDU AU CAP

CHANSONNETTE CRÉOLE DÉDIÉE

À MM. RAYMOND LAROCHE ET ANDRÉ BERTRAND

I

*Je m'en vais répandre une poignée de vérités
Le Cap a fini par s'apercevoir
qu'un de ses fils surnommé Ti-Christophe,
méritait véritablement son surnom.
Je me suis étonné de ce surnom
Mais on m'a dit qu'il était mérité.
Pendant le Carnaval Ti-Christophe n'a pas eu peur
de simuler son propre enterrement.*

Refrain

*Le Cap entier lui fait fête
On ne parle que de lui
Quand il y a une affaire à conclure
ou besoin d'une avance de salaire.
S'il s'absente
plus rien ne marche
Raymond Laroche est le prince du Cap
Car on sait qu'il ne manque pas de capital.*

[230]

II

*À la rue 23 j'ai vu la villa Anna
qui n'a pas d'équivalent dans toute la ville.*

*A qui appartient-elle, ai-je demandé ?
Quel en est l'heureux propriétaire ?
André Bertrand, un homme d'avenir !
Ti-Christophe s'apercevant de ses capacités
l'a pris comme second même s'il n'est pas licencié en droit*

III

*Raymond Laroche vend des radios
Les capois qui sont des aristos
ne veulent que la marque Philco,
la meilleure des marques.
Quand vous écoutez le son d'une Philco
il vous changerait de lion en agneau
avec une sonorité si pure.
la Philco c'est de la radio !*

Refrain final

*Si vous voulez un appareil
n'hésitez pas à choisir Philco
pour votre satisfaction
pour avoir le monde entier à notre portée
cessez de craindre les pannes
les Philco sont garanties.
Allez chez Ti-Christophe vous acheter une Philco,
ça c'est une marque de radio.*

[231]

b)

*Merci, Dessalines
Papa Dessalines, merci.
Quand je prends conscience de moi-même
je dis Merci, Dessalines.
Quand j'entends des colonisés,
Des hommes qui n'ont pas encore le droit de parole,
Je dis : Dessalines, merci !*

c)

*Tant qu'il y aura des poètes
Comme Franck Fouché
Pour tenir le flambeau de l'espoir
Dans cette nuit de mon pays
Maîtresse Simbi, je serai ton amant*

*Tant qu'il y aura des poètes
Comme Claude Innocent
Pour nous répéter :
Ne lâche pas, vieux frère, ça s'en vient
Maîtresse Simbi, je serai ton amant.*

[232]

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.

[233]

[234]

[235]

L'image comme écho.

Essais sur la littérature et la culture haïtiennes.

**IV. FORMES ET IMAGES
DE L'EXPRESSION POPULAIRE**

4

*L'image comme écho :
sur un tableau de Préfète Dufaut*

« L'être n'est ni réductible au dire, ni définissable par discours : le mot être nous reste entre les mains comme une coquille vide, où l'on n'entend que des bruits du large. »

CLAUDE-GILBERT DUBOIS

[Retour à la table des matières](#)

Dans les propositions qu'il fait en vue d'établir une « syntaxe visuelle », Jean Paris nous dit qu'un tableau reconstitue le schéma de la vision. L'on peut donc analyser la « Présentation au temple » du Giotto comme la disposition (syntaxe) des éléments du tableau selon les lignes d'un triangle dont le point de départ est donné par le regard du grand-prêtre. Ainsi tout tableau, même une nature morte devient l'ordonnance d'éléments qui traduisent un regard dont le parcours est repérable à l'intérieur même du tableau.

Il m'a été impossible de retrouver la source d'un semblable regard ordonnateur dans le tableau de Préfète Dufaut. Soit parce que les personnages étant trop liliputiens, on distingue mal l'objectif qu'ils fixent, soit parce que certains regardent vaguement à terre ou que les

regards des autres, s'ils s'élèvent un peu, n'arrivent jamais à se croiser pour nous donner un point de mire [236] précis et valable pour tous. Seul le personnage juché au sommet d'un pic semble manifestement élever son regard vers le ciel.

C'est donc de là que part le regard ordonnateur du tableau. Regard qui se trouve à être extérieur au tableau et à déterminer une ligne de vision verticale de telle sorte que le triangle que nous obtenons est non seulement isocèle, mais extérieur au tableau. Ce triangle n'est pas circonscrit par le tableau, mais l'englobe. Il a cependant des équivalents à l'intérieur du tableau de Dufaut. Car toutes les montagnes, les mornes, devrais-je dire, pour leur donner leurs noms créoles, ont la forme de cônes, de triangles isocèles, et s'étagent comme pour constituer une échelle ou un escalier. Cet étagement non seulement fait songer au proverbe créole « dèyè mòn gin mòn » (en arrière d'une montagne, il y a toujours une montagne), mais permet de s'expliquer l'étrange situation du pic sur lequel est juché le personnage aux bras levés au ciel. Ce pic ou ce morne ne semble pas collé aux autres mornes puisqu'il a sa base dans une île dont on voit les contours nettement dessinés sur le bleu de la mer. Pourtant, à son sommet, il semble se confondre avec le continent et devient une masse indissociable de cette terre montagneuse formée de l'étagement des mornes. Terre dont on ne sait plus à partir d'un certain point si elle ne flotte pas dans l'air.

Une séparation à la base, une réunion au sommet. Le bleu de la mer rejoint le bleu du ciel tout comme l'île séparée du continent se confond à son sommet avec les autres montagnes. Nous avons l'équivalence de cela dans la multitude des personnages dont les regards, soit baissés soit levés, mais qui ne se croisent jamais sont ainsi désunis, séparés, distants ... Personnages multiples, confondus cependant dans la supplication ou l'invocation de celui qui s'élève au-dessus d'eux tous et qui du haut de son pic s'adresse au ciel. Car le tableau est image, reproduction physique d'une vision, d'une perception. Objet dont la structure reproduit celle du regard intérieur du peintre.

Et c'est là que nous rejoignons la dialectique au sens où en parle Michel Serres. Cette peinture, ce tableau, cette image est [237] dialogue non pas excluant le tiers, mais l'incluant. Image du dialogue qui se déroule dans l'esprit du peintre et qui est le dialogue d'un homme dont la civilisation est, comme on dit, orale, puisqu'il est Haïtien d'abord et ensuite « peintre primitif ». Or, nous regardons à l'horizontale, mais

nous entendons à la verticale, en hauteur. La dialectique du peintre peut déborder le cadre du tableau quand elle se fait l'écho d'une parole extérieure, supérieure. Écho que reproduisent, répètent les montagnes en forme de cônes, lesquelles par leur étagement sont répétition et amplification de l'écho dans l'effort pour restituer le son original.

Nous n'avons pas ici l'image d'une conscience qui se replie sur elle-même pour se connaître, mais l'expansion d'une conscience qui se déploie pour se réaliser, selon le schéma même d'une parole vivante, inscrite dans le cadre sémiologique des gestes, de l'ambiance et de la situation qui lui donnent chair et corps, vie donc. Le tableau n'est donc pas microcosme reflétant un macrocosme, mais élément même de ce macrocosme. Le triangle qui se dessine n'est pas inclus dans le tableau, mais il inclut le tableau. Le tiers est donc inclus.

Ce qu'il y a d'intéressant à cet égard, c'est que le schéma d'analyse de cette syntaxe visuelle que nous croyons déceler dans le tableau de Dufaut, il est possible de le transposer dans le domaine littéraire.

À un article consacré précisément à l'art de Prêfète Dufaut, le poète Jean F. Brierre donna comme titre : « Prêfète Dufaut ou l'annonce faite par Marie ». Il s'agit là plus que d'un simple jeu de mots. Et même si Brierre a surtout voulu souligner le caractère mystique du peintre, le titre de son article ne laisse pas d'être significatif. Dans l'histoire du christianisme, il n'y a eu qu'une seule Annonciation. La Vierge est, par la suite, apparue à diverses personnes, mais alors on a toujours parlé d'apparition. La terminologie orthodoxe du catholicisme n'attribue donc qu'à Dieu seul le pouvoir d'annoncer. Ou alors, si on parle d'annonce faite par Marie, ce ne peut être que par analogie. Et dans le sens où on l'entendrait en Haïti.

[238]

Les rêves, en Haïti, selon la croyance populaire, ne sont pas de simples fantasmés, mais de véritables révélations d'origine religieuse que font les morts et les loas, esprits du vodou. Nous savons, d'une part, que loas ou esprits vodouesques se confondent avec les saints catholiques pour ne faire qu'un même personnage de saint Jacques et de Ogoun, par exemple. En outre, dans le vodou comme dans les religions africaines, Dieu est lointain. Toute annonce est donc faite normalement par ces intermédiaires que sont les saints, loas ou esprits vodouesques.

Ce que je veux mettre en relief, c'est que l'image littéraire par laquelle le poète Jean F. Brierre parle de la vocation de Préfète Dufaut comme d'une annonce faite par Marie, relève d'une vision du peintre lui-même.

Le tableau de Préfète Dufaut nous oblige à l'inscrire dans un triangle dont le point de départ est l'œil de Dieu. Dieu extérieur au tableau, lointain si l'on veut. Et les triangles que forment les mornes sont des répétitions ou échos de ce triangle haïtien extérieur. L'image littéraire de Jean F. Brierre nous oblige, elle aussi, à l'inscrire dans un contexte sémantique qui, éloignant Dieu, le garde présent cependant par ces intermédiaires et délégués que sont les saints ou les loas. De la sorte, l'annonce faite au peintre par Marie peut être répétition de l'annonce faite à Marie, répétition en écho de la parole de Dieu, comme ces mornes dans le tableau sont des répétitions de ce triangle formé par le regard de Dieu.

À cet égard et pour pousser plus loin encore l'analyse, l'on se rappellera que l'annonce fut faite à Marie par un ange. Mais, en Haïti, et toujours selon les croyances populaires, il n'y a aucune différence entre un ange (zange), un loa et un saint. Autrement dit, dans la perspective populaire haïtienne, entre Dieu et les hommes, il n'y a qu'un intermédiaire, le zange ou loa vodouesque qui est aussi le saint catholique. Toute annonce ainsi faite par cet intermédiaire est parole divine adaptée, décodée, traduite. Nous savons que, dans la situation originale, les paroles de l'ange parurent mystérieuses, incompréhensibles à [239] Marie. Toute parole divine est toujours mystérieuse, incompréhensible parce que verbe, parole éternelle sans attache avec le temps. Or le vodou et, d'une façon générale, le syncrétisme catholico-vodouesque des croyances haïtiennes n'est-ce pas cette adaptation de la parole chrétienne à l'entendement religieux africain, historicisation de la parole divine, parole divine en écho.

Le tableau de Préfète Dufaut nous fournit, en quelque sorte, la base d'une analyse de l'image haïtienne, picturale ou littéraire.

Ainsi a-t-on remarqué qu'il y a une subtile dissonance entre l'eau à laquelle renvoie le titre du roman de Jacques Roumain *Gouverneurs de la rosée* et l'eau dont il est question dans l'histoire que raconte le roman. D'une part, il y a la rosée, eau naturelle, résultat d'un phénomène de condensation, du changement de température entre le jour et la nuit. De

l'autre, il y a une source qu'il s'agit de découvrir au sein de la terre. Une eau donc dans le premier cas, qui vient d'en haut, du ciel comme la pluie et n'est pas le résultat d'un effort humain. De l'autre, le fruit du travail de l'homme, de sa persévérance, de son ingéniosité et de son courage.

Entre la rosée et la source, il y a une correspondance que l'auteur établit très clairement dans le corps du roman. Il s'agit de substituer la seconde à la première, de donner à l'homme comme objectif de produire par son effort ce qui lui venait comme une grâce du ciel. De reproduire sur terre ce qui était un apanage du ciel. Image donc d'une répétition sur le mode de l'écho qui dédouble le son original, le répercute, le transpose, l'adapte.

L'image ici est fondamentalement symbole, c'est-à-dire, selon la définition de Michel Serres : « un signe particulier équivalent à un contenu sémantique », relais de l'objet, si l'on préfère, écho, permettant de remonter à la voix. Car contrairement à ce que dit Serres, le dialogue haïtien n'est pas exclusion du tiers, mais au contraire effort pour l'inclure à la manière du vodou qui est effort de l'Africain pour inclure dans ses croyances [240] le catholicisme du colon qui le réduisait en esclavage. L'image ici n'est pas reflet, mais écho, image-litote pour mieux dire, qui s'efforce de retrouver la pluralité de sens dans l'exigüité des mots. La pluralité de sens résulte de l'adjonction au sens européen d'un sens nouveau, étranger, antagoniste même, celui que véhiculaient les traditions ancestrales africaines. Quant à l'exigüité du langage, elle résulte du fait qu'en Haïti le langage doit contenir l'ancien et le nouveau, doit traduire, en somme, la métamorphose de l'homme ancien, l'Africain, en l'homme nouveau, l'Haïtien.

[241]

TABLE

INTRODUCTION [9]

- I. La construction du sujet [17]
 1. La fonction anti-idéologique du héros [19]
 2. La figure du sujet dans « Le Roi Moko » de Rassoul Labuchin [43]
 3. La métaphore du guerrier dans la poésie érotique [61]
 4. La « Tragédie du Roi Christophe » et l'Histoire d'Haïti [95]

- II. Sujet collectif et discours [111]
 1. Image du nègre et rhétorique [113]
 2. Le discours de la guerre dans le récit haïtien [121]
 3. Le théâtre haïtien et la conscience du peuple [131]
 4. À propos de la négritude [139]

- III. Le sujet singulier [149]
 1. Magloire St-Aude, l'exilé de l'intérieur [151]
 2. Du collage au montage : « Dézafi » de Frankétienne [165]

- IV. Formes et images de l'expression populaire [177]
 1. Mythe africain et mythe antillais : le personnage du zombi [179]
 2. Le Kanzo ou l'initié [199]
 3. Le Rochan, une forme de la lyrique haïtienne [207]
 4. L'image comme écho : sur un tableau de Préfète Dufaut [235]

[243]

*Achévé d'imprimer
sur papier
Val-de-Brôme non-apprêté
des papeteries Eddy, Hull,
sur les presses
des
Ateliers Jacques Gaudet, Ltée,
Granby,
le trentième jour
du mois de mars
mil neuf cent soixante dix-huit*

Fin du texte