

Maximilien Laroche

*Le Patriarche, le Marron et la Dossa*

Hier, incarnée par Romulus et Rémus et aujourd'hui par Bwapiro ak Grennpronmennen, la figure de la gémellité change dans le récit haïtien. En apparence du moins, puisque, cet essai le fait voir, à travers une évolution qui fait passer de la mythologie antique à la mythologie vodouesque, c'est toujours la figure des lwas marassa que nous retrouvons, ces esprits jumeaux qui incarnent si bien la contradiction haïtienne qu'on a justement parlé de celle-ci comme d'une kontradiksyon-marassa.

MAXIMILIEN LAROCHE, professeur de littérature à l'Université Laval (Québec) a déjà publié : *Haïti et sa Littérature* (1963); *le Miracle et la Métamorphose* (1971); *L'Image comme écho* (1978); *la Littérature haïtienne – Identité-Langue-Réalité* (1981); *Contribution à l'étude du Réalisme merveilleux* (1987) et *l'Avènement de la Littérature haïtienne* (1987).

Le Patriarche,  
le Marron  
et la Dossa

GRELCA

Collection essais, no. 4

 UNIVERSITÉ  
LAVAL

LE PATRIARCHE, LE MARRON  
ET LA DOSSA

Maximilien Laroche

Département des littératures

Littérature Française

Service des ressources

pédagogiques

de l'Université Laval

Les entreprises Papirus Inc.

Groupe de recherche sur

## LE PATRIARCHE, LE MARRON ET LA DOSSA

Essai sur les figures de la gémellité  
dans le roman haïtien

Collection « Essais » n° 4

GRELCA

1988

## TABLE DES MATIÈRES

LA DÉRIVE DE LA LITTÉRATURE HAÏTIENNE.....	7
ESTHÉTIQUE DU ROMAN	
Roman et vérité .....	37
Tradition et modernité.....	47
L'allégorie et le merveilleux.....	59
L'ironie comme forme de réalisme.....	69
Rhétorique du réalisme merveilleux.....	83
MYTHE ET ROMAN	
Le roman haïtien : un roman tragique ?.....	93
Mythe yorouba et mythe haïtien : la figure d'Ogoun dans <i>Idanre</i> de Wole Soyinka et dans « Poème de la nuit sans courage » de Roussan Camille.....	97
De la mythologie romaine à la mythologie vodouesque .....	121
La métamorphose des marassa .....	133
FIGURES DE LA GÉMELLITÉ	
Le patriarche.....	155
Le marron .....	185
La dossa.....	199
La course à relais.....	223
INTERPRÉTER HAÏTI .....	237
NOTES .....	263
TABLE DES MATIÈRES .....	279

Traitement de texte Lina Villeneuve  
Département des littératures

Graphisme Lorraine Paquet  
Service des ressources  
pédagogiques  
de l'Université Laval

Impression Les entreprises Papyrus Enr.

Édition Groupe de recherche sur  
les littératures de la  
Caraïbe (GRELCA)  
Département des littératures  
Université Laval  
Sainte-Foy, Québec  
Canada, G1K 7P4

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

Copyright GRELCA 1988  
Tous droits de traduction, de reproduction et  
d'adaptation réservés pour tous pays

Dépôt légal, 4<sup>e</sup> trimestre 1988

Bibliothèque nationale du Canada  
Bibliothèque nationale du Québec  
ISBN 2-9800571-5-0

## LA DÉRIVE DE LA LITTÉRATURE HAÏTIENNE

On pourrait, par ce titre, penser qu'il n'y a qu'une seule dérive. Et fait il y en a plusieurs. Au moins trois : celle de la société, celle de la littérature et celle de l'homme. Mais dans l'ordre, nous représentons l'homme qu'elle l'appelle d'ailleurs dans une certaine mesure.

### LA DÉRIVE DE LA LITTÉRATURE HAÏTIENNE

Pour nous y retrouver, je vous demande de vous figurer que vous assistez à une projection d'images. Je parlerai donc de diapo 1, de diapo 2 et de diapo 3.

Il s'agit en vérité d'images sonores, même si elles sont fixes, que je ferai parler, au risque même de les rendre bavardes. Mais par là peut-être pourront-elles se mettre à bouger, à se mouvoir dans vos esprits et aller jusqu'à remplacer ce film que j'aurais aimé vous projeter.

#### Diapo 1

10 septembre 1987, 22 heures. Le téléjournal de Radio-Canada retransmet les premières images du voyage de Jean-Paul II à Miami. Il célèbre la messe et le voilà sur le point de commencer son homélie. Surprise ! Nous entendons le pape s'écrier : *Fok se change !* L'utilisation de la langue haïtienne s'explique : le pape s'adresse en effet à une foule immense où se trouve fortement représentée la communauté haïtienne de Miami que l'on désigne d'ailleurs par le nom de Little Haiti.

Traitement de texte : Lisa Villeneuve  
Département des littératures

Graphisme : Lorraine Paquet  
Service des ressources  
pédagogiques  
de l'Université Laval

Impression : Les ateliers Papayac Inc.

Édition : Centre de recherche sur  
les littératures de la  
**LA DÉRIVE DE LA LITTÉRATURE  
HAÏTIENNE**  
Département des littératures  
Université Laval  
Saint-Foy, Québec  
Canada, G1K 7P4

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

Copyright GRELCA 1988

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

Dépôt légal, 4<sup>e</sup> trimestre 1988

Bibliothèque nationale du Canada  
Bibliothèque nationale du Québec  
ISBN 2-9800571-5-0

## LA DÉRIVE DE LA LITTÉRATURE HAÏTIENNE

On pourrait, par ce titre, penser qu'il n'y a qu'une seule dérive. En fait il y en a plusieurs. Au moins trois : celle de la société, celle de la littérature et celle de l'homme haïtien, lui-même. Car si la société se transpose dans la littérature, celle-ci, à son tour, nous représente l'homme qu'elle façonne d'ailleurs dans une certaine mesure.

Pour nous y retrouver, je vous demande de vous figurer que vous assistez à une projection d'images. Je parlerai donc de diapo 1, de diapo 2 et de diapo 3.

Il s'agit en vérité d'images sonores, même si elles sont fixes, que je ferai parler, au risque même de les rendre bavardes. Mais par là peut-être pourront-elles se mettre à bouger, à se mouvoir dans vos esprits et aller jusqu'à remplacer ce film que j'aurais aimé vous projeter.

### Diapo 1

10 septembre 1987. 22 heures. Le téléjournal de Radio-Canada retransmet les premières images du voyage de Jean-Paul II à Miami. Il célèbre la messe et le voilà sur le point de commencer son homélie. Surprise ! Nous entendons le pape s'écrier : Fok sa chanje ! L'utilisation de la langue haïtienne s'explique : le pape s'adresse en effet à une foule immense où se trouve fortement représentée la communauté haïtienne de Miami que l'on désigne d'ailleurs par le nom de Little Haïti.

La surprise cependant n'est pas d'entendre Jean-Paul II parler en haïtien, ce n'est pas la première qu'il le fait, mais d'entendre la télévision d'État de langue française du Canada retransmettre uniquement la partie de son homélie prononcée en créole haïtien. Voilà un premier signe de dérive. Car vérification faite, les autres télévisions canadiennes, de langue française : les réseaux TVA et Quatre-Saisons, ou de langue anglaise, les chaînes CBC et CTV, n'auront pas procédé au même découpage dans le discours du Saint-Père.

Celui-ci a parlé dans les langues des communautés de Miami : soit l'anglais, l'espagnol et l'haïtien. Mais seule la correspondante de Radio-Canada, songeant sans aucun doute à la partie de son auditoire originaire d'Haïti, aura détaché le passage où le pape s'exprimait en langue haïtienne.

Et c'était déjà là un premier signe de dérive. Le signe que non seulement Miami mais Montréal étaient des faubourgs de Port-au-Prince; qu'Haïti, ou du moins une part d'elle, avait dérivé hors d'elle-même, se trouvait hors de ses frontières officielles. Ce phénomène que l'on désigne, par analogie avec l'exode des Juifs, sous le nom de diaspora, a eu ses répercussions en littérature. Nous allons le voir tantôt. Mais il faut en rappeler les antécédents et souligner le paradoxe qui a fait passer Haïti de la condition de terre d'asile, de pays d'immigration, à la situation de terre fabricant d'émigrés, de pays dont on s'exile.

Le premier janvier 1804, au moment où les généraux haïtiens, vainqueurs des troupes napoléoniennes, proclamaient l'indépendance d'Haïti, la situation démographique du pays, mais plus encore ses positions idéologiques, en faisaient une terre d'asile, un pays d'accueil et un havre où les damnés de la terre pouvaient se réfugier en toute sécurité.

La guerre de l'indépendance qui avait duré 13 ans (de 1791 à 1803) et qui avait donné lieu à des batailles féroces mais surtout à des actes de répression d'une cruauté inouïe de la part des autorités militaires françaises avait dépeuplé le pays. Les anciens esclaves révoltés contre leurs maîtres, moins bien armés que ceux-ci, n'avaient suppléé à leurs faiblesses du point de vue militaire que par des prodiges d'héroïsme. Avant Mao ils avaient compris que la victoire ne se trouve au bout du fusil que si la motivation idéologique de celui qui tient ce fusil est à même d'en décupler la puissance de feu.

Une Révolution s'enclenchait ainsi en Haïti. Car il s'agissait bien d'une révolution. Différente et plus radicale que celle effectuée en 1789 en France puisque l'on n'entendait pas seulement affirmer les droits de l'homme et du citoyen mais nier en même temps la suprématie de race et les privilèges de classe que l'ordre politique et économique du monde d'alors, par l'esclavage et le colonialisme, imposait à certains hommes au profit de quelques autres.

Dans la Caraïbe, dans l'Amérique et dans le monde du début du XIXe siècle, Haïti a tenu, au moment de son indépendance, le rôle qu'a joué Cuba, après 1959. Pour toutes sortes de raisons, dont la principale était la désastreuse situation économique du pays, au lendemain de la guerre de l'indépendance, les dirigeants n'ont pu exporter à loisir leur révolution. Il y a bien eu quelques tentatives en ce sens mais les grandes puissances de l'époque, terrorisées à l'idée que les anciens esclaves devenus les nouveaux citoyens d'Haïti allaient venir soulever les esclaves de leurs colonies un peu partout en Amérique, ont tout fait pour contenir, isoler et mettre en quarantaine la jeune république haïtienne.

Les Haïtiens n'ont pu, au mieux, qu'offrir d'accueillir tous ceux qui fuyaient l'esclavage ou la colonisation. C'est ainsi que dans la première constitution haïtienne de 1805 il était prescrit que l'émigration, au sens que ce mot avait au temps de la Révolution française, entraînait la peine de mort et la naturalisation en pays étranger, la perte de la qualité d'Haïtien. Dès la constitution de 1816 la nationalité haïtienne sera en outre offerte à tout Africain ou Indien et à ceux issus de leur sang, nés dans les colonies ou en pays étrangers. Cette dernière prescription sera d'ailleurs maintenue, pendant tout le XIXe siècle dans les constitutions haïtiennes.

Et effectivement pendant que le roi Christophe proposait à Clarkson de racheter les cargaisons des négriers arraisonnés par l'Angleterre, le président Pétion accueillait certains conventionnels français fuyant l'Europe de la Restauration. Un peu plus tard Haïti devait recevoir des Noirs étatsuniens. C'était dans les années 1850, donc avant la guerre de Sécession. Et il paraît même, un Québécois d'ascendance acadienne me l'a assuré, que dans leur dérive du Canada à la Louisiane, des Acadiens firent escale en Haïti.

Ce n'est qu'à partir de 1930, donc au moment où Haïti fut occupée militairement par les États-Unis que l'on vit se changer cette condition de pays d'immigrants en celui de pays d'émigrés. Les États-Unis ayant institué sur le continent américain une nouvelle division internationale du travail, on vit des travailleurs haïtiens commencer à émigrer vers Cuba puis vers la République dominicaine pour travailler dans les usines sucrières de ces pays.

Depuis lors, pour des raisons d'ordre économique et politique conjuguées, ce flux d'émigration n'a cessé d'augmenter, atteignant un sommet sous la répression duvaliériste. En effet à partir de 1960, avec la prise du pouvoir par Duvalier, l'on ne vit plus seulement des

ouvriers quitter le pays mais des intellectuels aussi. Et cette pratique gagna la population des campagnes après celle des villes, donnant lieu à ce phénomène des boat-people, dont la presse internationale a parlé à l'occasion de catastrophes maritimes ou d'actes d'inhumanité perpétrés par des capitaines de navires transformés en nouveaux négriers de la Caraïbe.

Tout cela a eu ses répercussions en littérature. *Gouverneurs de la rosée*, le roman le plus connu de toute la littérature haïtienne, met en scène une situation exemplaire : celle d'un héros qui revient en Haïti après avoir émigré. Ainsi depuis 1960, la littérature haïtienne est devenue un vaste *Cahier d'un retour au pays natal*.

Mais il n'y a pas que les écrivains haïtiens à s'être penchés sur cet exode des Haïtiens. Des écrivains étrangers l'ont fait aussi. Et d'abord dans la Caraïbe même. Une romancière porto-ricaine, Ana Lydia Vega, dans *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*<sup>1</sup>, des nouvelles qui lui ont valu le prix Casa de las Americas 1982, a dépeint ce qui est devenu non seulement la nouvelle situation des Haïtiens mais cette condition commune des Caribéens et même des Latino-américains, désormais tous en train d'abandonner leurs pays pour gagner ce nouvel El Dorado qu'est Miami. Les Américains du sud, Christophe Colomb à rebours, sont tous en train de faire la découverte sinon la conquête de l'Amérique du Nord.

La représentation de cette remontée du Sud vers le Nord vient même de nous être donnée comme s'accompagnant d'une descente parallèle et simultanée du Nord vers le Sud. *Continental Drift*<sup>2</sup>, du romancier étatsunien Russell Banks, devrait donner passablement à méditer aux Québécois. En effet ce récit traduit en français sous le titre de *Terminus Floride*, nous conte les dérives similaires et finalement conjointes d'une

Haitienne, Vanise Dorsinville, et d'un franco-américain, donc antérieurement québécois, Robert Dubois. Partant l'une d'Haïti et l'autre du New Hampshire, ils se rejoignent à Miami pour sombrer au terme de leurs aventures entremêlées, la première dans la folie et le second dans la mort, par leurs fautes respectives mais surtout par suite d'une raison commune : les impossibles exigences de l'American way of life.

Il s'agit donc au fond d'une dérive de sociétés. Et les débats actuels, au Canada, à propos d'accord de libre-échange avec les États-Unis, peuvent illustrer cette irrésistible attraction exercée par le centre étatsunien sur les pays périphériques.

À la suite de l'apparition et même du maintien d'un courant d'émigration, Haïti s'est désormais dédoublée en un espace de l'intérieur et en celui de la diaspora. Entre un centre et une périphérie, en somme, sièges de ce que je dénommerai la double scène de la représentation haïtienne.

Mais on ne doit pas expliquer l'existence de cette double scène de la représentation par le seul fait de l'existence de deux groupes d'écrivains qui publient au dedans et au dehors du pays. La diglossie et le biculturalisme haïtiens y étaient déjà pour quelque chose. Le contexte politique et économique également dont les aspects dichotomiques ont été accentués par les conditions de réception du texte haïtien selon le lieu de publication. Il est indéniable que sous le régime duvaliériste une très nette coupure pouvait s'observer entre les écrits de l'intérieur et ceux de la diaspora. Coupure dans la thématique d'abord : la plupart des écrivains de l'extérieur étant des exilés politiques disposant hors d'Haïti d'une liberté de parole qui leur permettait de réfléchir sur la situation haïtienne autrement que ne pouvaient le faire ceux qui écrivaient

sous le regard de Papa-Doc. Mais coupure aussi dans le style et même dans la langue. La nécessité de rejoindre un public différent : plus homogène pour ceux de l'intérieur et plus hétérogène pour ceux de l'extérieur obligeait les écrivains à traduire des expériences divergentes dans des langages appropriés.

On observera à cet égard qu'un courant d'érotisme peu familier aux écrivains du dedans s'est développé à l'extérieur. D'abord chez René Depestre, un écrivain chevronné, et puis plus récemment chez Alix Renaud et Dany Laferrière<sup>3</sup>.

Mais sans doute le phénomène le plus important qui témoigne de la dérive de la littérature haïtienne consiste dans l'oralisation de la mémoire dans l'écriture contemporaine. Il y a, en Haïti, et avant tout dans les écrits de langue haïtienne mais en français également, un retour à l'oral. Car c'est de retour et même d'arrivée à l'oral plutôt que de passage de l'oral à l'écrit qu'il faut parler. En effet les écrivains haïtiens de langue haïtienne retournent ou même plus précisément arrivent à l'oral après un long et tortueux détour.

Ce phénomène est particulièrement significatif si l'on considère que la mémoire écrite renvoyait forcément ou du moins d'une manière décisive à une expérience étrangère par le jeu de l'intertextualité qui enferme l'écrivain dans le circuit des livres écrits ailleurs sur d'autres sujets. L'oralisation qui place le jeu des références intertextuels à l'intérieur de la tradition orale renvoie directement à l'expression de l'expérience nationale.

La scène de la représentation se dédoublant l'image d'Haïti s'est aussi dédoublée. Et la représentation de soi, individuelle ou collective, s'est mise à dériver vers des horizons distincts, selon que l'on se représentait au-dedans ou au-dehors. De cela on ne s'est aperçu vraiment

qu'après le départ de Jean-Claude Duvalier, quand les deux fractions de l'intelligentsia haïtienne ont pu commencer à confronter leurs vues. Leur dialogue auquel la présence du dictateur faisait obstacle, en empêchant toute diffusion à l'intérieur des écrits de la diaspora, avait donné naissance à des discours diffractés par rapport au réel haïtien. Deux oeuvres récentes illustrent ce fait : *Mémoire d'une amnésique*<sup>4</sup> de Jan J. Dominique, parue en 1984 et qui est le récit d'un difficile retour au pays natal d'une jeune Haïtienne émigrée au Québec et puis *Accords perdus*<sup>5</sup> de Roger Dorsinville, qui vient de paraître en 1987 et qui relate l'impossible réinsertion d'un aîné dans le pays qu'il avait quitté depuis trop longtemps pour aller vivre en Afrique.

Mais ce que l'on peut considérer comme la dérive d'une société qui s'est scindée en un hors-soi et un en-soi, on peut le constater du point de vue légal, dans cette perspective de l'actuelle Constitution de 1987 qui marque un renversement radical par rapport à la perspective traditionnelle concernant la qualité d'Haïtien. À l'opposé de la Constitution de 1805 qui prohibait, sous peine de mort, l'émigration des Haïtiens d'origine et à l'encontre de la règle qui de 1816 à 1885 établissait un régime de faveur pour des Africains et des Indiens, l'actuelle Constitution de 1987 (plut au Ciel que ce fut par antinoirisme!) ne prévoit plus pareille faveur. Elle place tous les étrangers sur le même pied et s'attache plutôt à faire rentrer les Haïtiens émigrés et naturalisés dans la norme commune des étrangers en restreignant très minutieusement pour eux la possibilité de recouvrer leur nationalité de départ.

Les Haïtiens (hélas et Dieu merci !) ne se trouvent plus placés dans le bel et splendide isolement que leur conféraient en 1804 quelques primautés : première communauté d'esclaves au monde à avoir conquis sa liberté, première république noire au monde, premier

État indépendant de l'Amérique latine.. et j'en passe. Désormais Haïti a rejoint la troupe des pays du Tiers-Monde dont elle partage toutes les misères assurément. Et sans doute plus durement même que quiconque puisque de les partager depuis plus longtemps elle ne garde plus d'illusions si tant qu'il lui en restait. Tout est perdu fors l'esérance.

Si nous voulons comprendre cette dérive de société d'un point de vue interne à la société haïtienne il nous faut examiner la constitution de la double scène de la représentation haïtienne. Mais pour cela il nous faut passer à notre deuxième image.

## Diapo 2

Même image que précédemment. Même personnage et même message : le pape Jean-Paul II prononce une homélie et s'écrie : Fok sa chanje ! Mais cette fois-ci nous sommes à Port-au-Prince, quatre ans plus tôt, en avril 1983, et le Saint-Père s'adresse moins à la foule qui une fois de plus applaudit vivement ses paroles, qu'au dictateur Jean-Claude Duvalier qui l'écoute, imperturbable.

De Miami le pape pouvait s'adresser à la foule des Haïtiens de la Floride et par-dessus leurs têtes, par-dessus la mer des Caraïbes, parler à la population de l'intérieur d'Haïti parce que désormais Miami n'était plus qu'un faubourg de Port-au-Prince. Si vous préférez, on peut du dehors d'Haïti s'adresser aux Haïtiens de l'intérieur parce que désormais Haïti en dérive se trouve aussi bien en soi-même qu'hors de soi. Mais en Haïti, le pape ne pouvait tenir le discours qu'il répètera au dehors, quatre ans plus tard, que parce que Port-au-Prince, comme le suggère un vers de Félix Morisseau-Leroy, est un balcon surplombant Haïti. La capitale d'Haïti en somme est une «Little Haïti» mais au-dedans même d'Haïti.

C'est dans un poème paru en septembre 1956, « Ça m'di nan ça, Depestre », et qui peut être tenu pour l'Art poétique d'une nouvelle littérature que Félix Morisseau-Leroy a évoqué l'image de cette nécessaire dérive de la littérature haïtienne. René Depestre, exilé du pays depuis la Révolution de 1946, s'interrogeait alors sur une nouvelle manière d'écrire pour les écrivains. Prenant pour acquis les principes qui avaient porté Louis Aragon à préconiser un retour à l'alexandrin classique, il proposait dans un double mouvement d'allégeance à l'idéologie communiste et à l'esthétique traditionnelle de la langue française de suivre l'exemple du poète d'Elsa.

La réaction ne se fit pas attendre. Et le premier à prendre position là-dessus fut nul autre qu'Aimé Césaire. Il venait de rompre avec le parti communiste français sur la question de l'invasion russe de la Hongrie et n'était pas décidé à adopter sans examen les positions idéologiques de ses anciens compagnons de route. Initiateur de surcroît du mouvement de la négritude il était encore moins convaincu qu'il fallait sur des questions d'esthétique s'aligner aveuglément sur des positions traditionnelles dont il avait pris le contrepied en 1939.

Son poème : « Fous-t-en, Depestre ! Laisse dire Aragon » fut une violente prise à partie des idées d'Aragon et de Depestre qui déclencha un débat passionné sur les problèmes de la poésie nationale un peu partout dans les pays du Tiers-Monde africain.

C'est dans ce cadre que Félix Morisseau-Leroy publia « Ça m'di nan ça, Depestre ». Non seulement appuyait-il Césaire contre Depestre mais allant plus loin que le premier il affirmait qu'il ne fallait pas seulement sortir de l'esthétique traditionnelle de l'écriture en français mais écrire en haïtien. Opérer en somme la dérive de la langue traditionnellement utilisée par les écrivains haïtiens en passant à l'écriture dans la langue du peuple

haïtien. Car, disait-il, en résumé, en s'adressant à Depestre : « Ce que vous voulez décrire, raconter, représenter en quelle langue le peuple haïtien l'énonce-t-il sinon en haïtien ? Du haut de votre balcon d'où vous regarder le peuple, prenez garde ! Car le peuple s'en vient, comme une marée furieuse qui bientôt vous emportera si, avant, de votre propre mouvement, vous ne vous jetez pas dans le courant pour en suivre la direction ».

Je ne peux m'empêcher de vous citer ici les vers de Morisseau-Leroy, à la fois si frémissants d'un sentiment de révolte à peine contenu et surtout empreints d'une ironie si virulente. Car ces vers illustrent le passage d'un thème et d'une image, celle du raz-de-marée populaire, d'un écrivain à un autre, et même d'une génération à une autre. Car cette figure était déjà dans *Vous* de Carl Brouard. Mais on peut constater aussi comment circulent ces thèmes et ces images de l'une à l'autre langue qu'utilisent les écrivains haïtiens. Ainsi l'intertextualité haïtienne ne va pas seulement de l'oraliture à la littérature et d'un texte à un autre mais également d'une langue à l'autre permettant ainsi finalement, comme dans le cas de « Ça m'di nan ça, Depestre », de recueillir dans la langue populaire les fruits d'une double tradition.

Sa gen pou'l rive kon yon zeklè  
lo ou tande oun, de, twa, san,  
ou tande san, de san, twa san, mil,  
tande mil, de mil, twa mil, milyon,  
Bon! tout ti nèg bouke, fache net  
ou konnen; bouke ranni pou chwal galonnen  
Ou monte nan balkon a Mesye a yo  
Pou ou gade laba, Iwen, Iwen, briz-la  
tanpèt-la k'ap vini ak lapli loray-la  
W'a di'm ato, sé pou ou di'm, ti-frè,  
Nan ki lang ou santi bagay si-la a  
Pa koute moun k'ap di: écoute mon ieux!  
Gade anba, laba, sa k'ap vini laba a

Ou pa wè se an kreyol l'ap vini  
 Si ou chonje biyen, se te kon sa Sendomeng  
 Apre, sa n'te jwenn pou n'di:  
 Didi, dadi dada, dada dida didi  
 Dido dodi, dodo, dido dodo didi  
 Anthologie des poètes d'expression française,  
 Bouke fè blan pase Desalin nan betiz<sup>6</sup>.

Ce poème faisait prendre date à un mouvement de fond de l'écriture haïtienne qui désormais avait acquis droit de cité et surtout se développait avec assurance et sur des bases de plus en plus fermes.

Pour bien comprendre cette image du balcon qui au fond nous représente un pays comme intrinsèquement extérieur à soi puisque le lieu où sont situés ses dirigeants, ses intellectuels, ses poètes est comme un hors-lieu, un belvédère surplombant le pays réel, il nous faut considérer les problèmes de la littérature haïtienne comme ceux d'une littérature qui s'énonce en deux langues.

Je comparerais volontiers la littérature haïtienne à un iceberg. La partie visible que constitue la production littéraire ne représente qu'une mince partie de cette réalité encore immergée, donc invisible, cachée même, pour ne pas dire refoulée, que constitue la culture haïtienne. Pour comprendre ce phénomène, il faut d'abord situer cette culture haïtienne et pour cela rappeler, même brièvement, quelques faits historiques.

Les Haïtiens sont les descendants des Africains que les Français ont amenés comme esclaves à Saint-Domingue. Leur culture est donc fondamentalement d'origine africaine. La religion populaire, le vodoun, en est une preuve.

Bien sûr ces esclaves venus des diverses régions de l'Afrique, au contact des Français surtout mais aussi des

autres colonisateurs européens, ont dû procéder à une acculturation positive de leurs langues et de leurs coutumes. Ainsi sont nés le vodoun et la langue haïtienne.

Le processus de formation de la culture du peuple haïtien permet de retenir, entre autres, deux traits pour la caractériser : son oralité d'abord et sa situation de culture dominée ensuite. La langue haïtienne, langue nouvelle, créée en Amérique aux contacts de peuples différents dont certains ne pratiquaient pas l'écriture, commence à peine à se normaliser et à se doter d'une institution littéraire. À cette situation objective on doit ajouter le fait que la primauté de l'écrit sur l'oral et la prédominance de langues étrangères écrites sur la langue nationale orale influe sur les rapports de classes. On comprend alors que l'oralité et la culture populaires soient dominées par la culture et l'écriture de l'élite dominante. Le jour de la proclamation de l'indépendance, la population des nouveaux citoyens d'Haïti n'avait reçu aucune formation scolaire. Seule une petite minorité issue de l'ancienne classe des Affranchies était passée par l'école et savait donc lire et écrire le français.

Et c'est cette minorité qui se chargera de l'orientation politique et culturelle du pays. Elle gardera le français comme langue officielle pour l'administration publique, les relations internationales et d'une manière générale pour tout ce qui était du ressort de la loi, c'est-à-dire l'état civil, le commerce, le droit pénal.

Mais pour ce qui est des relations entre Haïtiens, c'est la langue haïtienne qui demeure la langue d'usage. Et comme les gouvernements qui se succéderont au pouvoir n'accorderont que peu d'attention à l'éducation nationale la langue nationale sera laissée à son sort.

Le pays étant ainsi divisé entre la langue et la culture étrangère d'une minorité et la langue et la culture du

reste du pays, il s'est donc développé deux littératures en Haïti : l'une en langue haïtienne et l'autre en langue française. La première est la plus ancienne puisqu'elle remonte à 1757. Elle commence pendant la période coloniale et même sous le système esclavagiste par des textes rédigés par les maîtres étrangers. La littérature haïtienne de langue française par contre commence avec l'acte proclamant le premier janvier 1804 l'indépendance du pays et donc se caractérise d'emblée par son caractère nationaliste. Ce paradoxe d'un universalisme dans sa propre langue partagée avec d'autres et d'un nationalisme dans la langue de l'autre dont on prétend pourtant se distinguer n'a peut-être pas été suffisamment relevé. Car il aurait pu recentrer tout le débat sur la cohabitation de ces deux littératures haïtiennes.

On plaide d'ordinaire pour l'ouverture au monde en soulignant l'importance d'écrire dans une grande langue de culture et de communication, comme on dit. Ou alors on lutte contre l'isolement qui résulterait de l'utilisation d'une langue de diffusion restreinte. Et le débat se polarise autour de positions que l'on pourrait étiqueter comme relevant du nationalisme ou de l'internationalisme littéraires. Mais comme disait Alix Renaud : « Pourquoi devrais-je parler uniquement aux Haïtiens ? » Ou encore ajouterais-je : Pourquoi faudrait-il que je pense à parler d'abord aux autres ? » Vu sous l'angle de l'écriture et plus largement de la communication, avec soi et avec les autres, la littérature vise le public le plus large possible.

Et alors il ne s'agit plus dans cette perspective de légitimer l'écriture en français par rapport à celle qui utilise l'haïtien ou encore d'exiger la nationalisation de la langue d'écriture mais de viser à l'universalisation de la langue nationale. Après tout c'est ce qui a été fait pour toutes les langues devenues aujourd'hui de grandes langues de culture et de communication.

Plutôt que de parler d'un prétendu isolement ou de rêver d'une illusoire ouverture, il faut, dans la perspective qu'adoptait Oswald de Andrade, parler de littérature d'exportation par rapport à une littérature d'importation<sup>7</sup>. Ou si l'on préfère passer de l'idée de défense à celle d'illustration. Et alors la balle serait vraiment dans le camp des écrivains et sur le terrain de l'écriture, la littérature ne pouvant défendre et a fortiori illustrer ce que sont ou ont les hommes qui la font.

Quoiqu'il en soit des deux littératures qui coexistent en Haïti, c'est celle qui est écrite en langue française qui est pour le moment la plus importante par son corpus. Et si déjà au XIXe siècle elle a commencé à s'illustrer par des écrivains comme Oswald Durand, le poète, c'est au XXe siècle qu'elle a vraiment pris son essor en dépit des deux catastrophes qui ont frappé Haïti. L'occupation du pays par les marines étatsuniens, de 1915 à 1934, et la sanglante dictature des Duvalier, de 1958 à 1986, ont en effet marqué douloureusement l'histoire politique haïtienne mais également causé des traumatismes collectifs qui ont influé sur l'évolution de la littérature.

Avec le choc de l'occupation étatsunienne, il y eut un réveil de la conscience chez les intellectuels qui décidèrent de s'attacher davantage à étudier le pays profond, à le connaître et à en découvrir les beautés. Jean Price-Mars demeure le porte-parole de la génération de l'Occupation. Son essai *Ainsi parla l'oncle* marque un tournant de la littérature haïtienne. Le tournant qui aura peut-être permis de commencer à entrevoir comment opérer la fusion des deux écritures haïtiennes. Car si cet essai réoriente l'inspiration des écrivains de langue française vers le folklore, le vodoun et les problèmes de la vie rurale on peut aussi considérer qu'indirectement il favorisera le développement de la littérature dans la langue populaire en réhabilitant la culture du peuple et en

faisant commencer à penser que cette culture populaire pouvait aussi être universelle.

La conséquence des positions idéologiques du duvaliérisme qui a toujours voulu se placer dans le sillage des idées de Price-Mars mais en réalité les caricaturait a été de montrer que l'indigénisme ne devait en aucun cas déboucher sur cette forme d'isolationnisme aliéné qu'a été le noirisme duvaliérien.

L'indigénisme de 1928 s'est illustré, pourrait-on dire, par un livre comme *Gouverneurs de la rosée* qui est le roman du retour au pays natal et de la prise de conscience de soi. On peut dire que l'un des résultats du duvaliérisme des années soixante, par l'exode massif des intellectuels et l'apparition d'une littérature de la diaspora, a été l'ouverture au monde de cette conscience désaliénée. Après l'Occupation étatsunienne, les écrivains haïtiens ont écrit autrement. Cette écriture nouvelle, après le duvaliérisme, aura surtout fait le constat de l'impérieuse nécessité de faire en sorte que cette prise de conscience ne soit pas un repli sur soi.

En somme après avoir pris conscience, en 1930, de leur ambivalence ou pour reprendre les mots mêmes de Price-Mars, de leur bovarysme culturel, les écrivains haïtiens, depuis 1960 et le duvaliérisme, ont pris conscience de la double scène de la représentation sur laquelle ils jouent en tenant un discours à deux voix.

Si cette situation tient à des causes circonstanciées : l'exil d'un certain nombre d'intellectuels et d'écrivains qui a donné naissance à une diaspora et à sa littérature, créant par le fait même une littérature du dedans et une autre du dehors, elle résulte, nous le savons, de causes plus profondes aussi. Et celles-ci tiennent autant à cette double conscience qu'a dénoncée Price-Mars qu'à ce langage dont Duvalier a révélé la duplicité. Car si le

bovarysme collectif porte à se représenter comme un autre le double langage fait parler comme un autre.

On connaît bien le poème «Trahison» de Léon Laleau :

Ce coeur, obsédant, qui ne correspond  
pas avec mon langage et mes costumes  
Et sur lequel mordent, comme un crampon,  
Des sentiments d'emprunts et des coutumes  
D'Europe, sentez-vous cette souffrance  
Et ce désespoir à nul autre égal  
D'apprivoiser, avec des mots de France,  
Ce coeur qui m'est venu du Sénégal.

Dans ce poème Léon Laleau se montre un véritable indigéniste car il parle de duplicité mais de la conscience : cette double affectivité, ce coeur double : venu du Sénégal et d'Europe s'exprime dans un seul langage : celui des mots de France. Mais si la langue, elle-même, qu'elle vienne de France ou soit d'Haïti ne servait qu'à masquer la duplicité de la conscience plutôt que de la révéler ! Si le langage permettait de feindre et de cacher plutôt que de montrer et de révéler ce qui se trouvait dans la conscience ?

Price-Mars dénonçait l'ambiguïté de la conscience en prenant pour acquise la transparence du langage. Duvalier, lui, a révélé l'ambiguïté du langage quand la conscience qui parle utilise une langue de bois. En effet le fameux langage duvaliérien qu'a analysé Karl Lévêque ce n'est pas autre chose qu'une langue de bois, la langue de bois des Haïtiens. En effet comment peut-on, négrier de soi-même, faire de la négritude sans parler une langue de bois ? Et cette langue de bois il faut bien reconnaître qu'elle a ses racines dans le langage premier et fondamental de la collectivité, même si elle en est une inversion et une caricature grotesque. En effet en se proclamant Papa, Duvalier se plaçait dans la droite ligne

non seulement d'une tradition qui dénomme le chef de l'état Papa (Papa Da, Papa Dok) ou Tonton (Tonton Nord) mais pouvait doublement se réclamer de la première Constitution haïtienne, celle de 1805. Celle-ci en effet ne fait-elle pas en son article 14 du chef de l'état le père de la famille haïtienne et, en son article 9, ne stipulait-elle pas que nul n'était digne d'être Haïtien s'il n'était un bon père ?

Mais précisément faut-il encore qu'on puisse s'entendre sur ce qu'est le bon père haïtien. Et Morisseau-Leroy, dans son poème « Papa Desalin, mési », a bien fait voir que nos politiciens, s'ils n'avaient que ce mot de père à la bouche, étaient loin d'en être eux-mêmes. Et c'est pourquoi il leur intimait l'ordre de cesser de parler de notre Père Dessalines.

Mais Duvalier n'allait pas se laisser intimider pour si peu, lui, qui n'était pas à une hyperbole près dans ses discours amphigouriques. Ainsi il n'a pas craint d'affirmer qu'il était le drapeau haïtien même et dans la même veine son fils déclarera : « pitit tig se tig ». On mesure le caractère illusoire et mystificateur de ces images en les rapportant à la politique internationale de ces deux dictateurs mais surtout en les comparant aux images que le peuple a utilisées après la chute de leur régime.

À ces images de force et de puissance, images grandiloquentes qui mettent l'accent sur l'être du locuteur, et nous dirons dans leur cas précis, sur un paraître masquant l'être véritable, on voit le discours populaire insister plutôt sur un fait, conduisant tout droit à la pratique du « déchoukay » et du « rache manyok ban'm tè-a blanch ».

Le bovarysme culturel consiste en un certain jeu de l'être et du paraître et puis par un certain jeu du langage

c'est à un camouflage du paraître sous un être illusoire que nous assistons.

Double scène de représentation donc. L'une, extérieure et officielle, où la relation avec les autres peut être placée sous le signe apparent de l'indépendance mais en réalité peut se trouver dans la dépendance à l'égard des codes, des modèles et des objectifs d'un Autre. L'autre scène, intérieure et privée, où la relation avec soi-même peut apparaître comme une volonté de résistance à la domination extérieure mais se caractériser en réalité comme la volonté de perpétuer à son profit cette domination extérieure.

Les deux littératures haïtiennes, l'une écrite en français, l'autre en haïtien, et plus encore les oeuvres diglottes, témoignent de l'existence de cette double scène par la pratique, le plus souvent chez un même écrivain, d'un double langage. Car passer d'une langue à une autre, c'est au fond les hiérarchiser. On aura remarqué que l'objectif que semblent se proposer les oeuvres diglottes c'est finalement celui de ménager à la langue et à la culture nationales une place dans la culture et la langue étrangère dominante, de mener le lecteur de la langue dominée à la langue dominante.

Mais la situation évolue et tend à s'éloigner du diglottisme d'écriture et de pensée. La langue haïtienne, de son statut de simple parler, de langue de l'oralité uniquement, s'est donné une orthographe, est devenue instrument d'alphabétisation, s'est dotée d'un corpus chaque jour grandissant d'oeuvres écrites. La dichotomie de l'écrivain haïtien, sa trahison, comme disait Léon Laleau, de devoir traduire dans une langue de France, un coeur venu du Sénégal, dialectiquement, trouve désormais une issue dans l'écriture dans la langue nationale.

La double scène de la représentation de l'Haïtien qui résultait de la situation de diglossie et donc de l'utilisation complémentaire en apparence mais concurrente en réalité de deux cultures, de deux langues et de deux modes d'expression trouve désormais une résolution à ses problèmes majeurs dans l'adoption d'une langue unique d'énonciation. Passer de l'écriture en français à l'écriture en haïtien c'est au fond dériver de soi à soi, descendre du balcon d'où l'on regardait le peuple de haut pour le rejoindre et parler la même langue que lui. Dériver dans le sens même de la dérive de l'Histoire et non aller à contre-courant du peuple.

En s'adressant en langue haïtienne aux Haïtiens, en Haïti même, Jean-Paul II demandait à Jean-Claude Duvalier et à tous ceux qui étaient juchés avec lui sur leur balcon, entre autres choses, de réaliser vraiment la Réforme de l'éducation exigée par la Banque Mondiale, réforme supposant une alphabétisation générale des adultes comme des enfants, des citadins comme des campagnards, dans la langue nationale; de descendre en somme jusqu'à la rue, de marcher du même pas que tous; de dériver consciemment, volontairement, dans le sens du mouvement collectif.

Il convient de relever à cet égard comment, dans le contexte littéraire haïtien, les discours du pape ont rempli la fonction d'une instance à la fois de réception et de légitimation du discours en haïtien sur Haïti. Un article du journal *Haïti en marche* a commenté le séjour du pape à Miami. D'abord par le titre suivant : « Plus libéral qu'on croyait sur les questions concernant le Tiers Monde et les minorités ». Et puis par le commentaire qui suit :

« Les deux messages de Jean-Paul II ont été prononcés en créole, ce qui déjà en eux-mêmes sont un signe des temps. Le Pape n'a pas dit : « Rache Manyok nou » cependant il a annoncé qu'il est au

courant des difficultés vécues actuellement par le peuple haïtien, nous laissant croire qu'il sait les conséquences de son cri à tout jamais célèbre prononcé en avril 1983 en Haïti : « Il faut que les choses changent ici<sup>8</sup> ».

Nous comprenons mieux encore ce commentaire quand nous nous rappelons que l'on peut ramener les discours les plus radicaux sur la situation actuelle d'Haïti à deux images-clés, toutes deux développant une même isotopie végétale. Tout d'abord une première image spontanément issue du discours populaire et qui est véhiculée par le mot « déchoukay ». Ce mot qui signifie : désoucher ou déraciner, fut lancé par la voix populaire, au moment de la chute de Jean-Claude Duvalier. Il s'est rapidement imposé comme le mot-clé traduisant la nécessité d'éliminer toute trace de duvaliérisme en Haïti. Mais par la suite, et il s'agit là d'une nouvelle image filant en quelque sorte la première, on parla de « Rache manyok ban'm tè-a blanch ». Ce qui pourrait être l'équivalent de « Déracinez la plante et nettoyez le sol ». Cette image lancée d'ailleurs par un évêque devint vite le cri de ralliement de tous ceux qui essayèrent, sans succès, on le devine, de renverser la junte militaro-civile qui avait succédé à Jean-Claude Duvalier. Ainsi le commentaire journalistique cité plus haut s'inscrit bien tout d'abord dans le contexte de réception d'un discours, de sa rhétorique et d'une image centrale de cette rhétorique mais plus largement dans le contexte de la réception de la langue d'énonciation de ce discours. Contexte de réception tout autant que de légitimation, avions-nous vu.

La démocratie qu'on a souvent définie, selon la formule de Lincoln, comme un gouvernement du peuple par le peuple et pour le peuple pourrait être rapprochée de la littérature nationale ou autonome qui n'est pas autre chose que l'écriture dans la langue du peuple pour le peuple et par le peuple. Bien sûr, pas plus que le pouvoir

## LE PATRIARCHE, LE MARRON ET LA DOSSA

gouvernemental n'est exercé directement par le peuple, l'écriture nationale ou autonome n'est réalisée par le lecteur national. Il y a délégation de pouvoir, représentation (au sens politique de système représentatif) dans les deux cas. Ainsi peut s'effectuer la représentation, au sens littéraire, symbolique et esthétique.

Or c'est de cette délégation de pouvoir qu'un écrivain comme Léon Laleau s'avouait dépourvu. Du moins, et dans la littérature haïtienne de langue française, si depuis 1928 la grande crainte est de tomber dans le bovarysme culturel, c'est par faute de pouvoir confirmer cette délégation de pouvoir du peuple et cette représentativité de l'écrivain.

La solution à ce problème, en français comme en haïtien, a été toujours la même : se rapprocher du peuple. On peut, à cet égard, caractériser l'indigénisme (à rapprocher de régionalisme, ou de nationalisme) comme une tendance de base chez les écrivains haïtiens. L'autre tendance, l'exotisme ou l'universalisme plus ou moins abstrait ayant toujours suscité surtout de la méfiance. Or entre les écrivains indigénistes puis réalistes-merveilleux d'une part et les partisans d'une écriture en langue haïtienne, on peut considérer que la différence est surtout de contenant. Les premiers étant partisans d'utiliser des éléments : thèmes, situations, personnages et décors, dans un contenant ou une langue autre que celle dans laquelle ces éléments sont énoncés. Les autres croyant qu'il faut, pour ces mêmes éléments, se servir de la langue même de leur énonciation quotidienne.

Le problème tel qu'il a été posé jusqu'à présent, a été posé de façon plus subjective qu'objective. On l'a situé bien plus dans la conscience du sujet écrivain, dans la conscience de son rapport avec son objet (matériel ou

humain), dans sa position par rapport à son objet. Position temporelle, c'est-à-dire en fonction de l'Histoire commune; position matérielle : le fait d'être spectateur immobile regardant d'un balcon le drame du peuple qui s'agite ou position d'acteur se démenant au sein du peuple, réalisant donc sa dérive personnelle en travaillant à l'accomplissement de la dérive collective. D'un point de vue objectif, et cela ne peut être donné que par le lecteur, le récepteur, celui qui dynamise l'oeuvre, il faut attendre que se constitue ce public de lecteur qu'anticipe actuellement l'écriture haïtienne. Alors pourra vraiment se poser le problème du changement fondamental. Problème du changement ou de la dérive non seulement subjective mais intersubjective, et au sens le plus large, comme nous allons le voir.

## Diapo 3

Le noir total. Nous sommes passés de l'autre côté de l'image. Du côté habituellement invisible aux téléspectateurs. Pourtant c'est le même son : « Fok sa chanje ! ». Crié, hurlé, chanté, pleuré par mille et une voix, à l'unisson. En contrepoint. En alternance. Depuis toujours. Plus exactement depuis 1502, date de l'arrivée des premiers Africains en Haïti. Amenés en esclavage par les Espagnols puis par les Français, cela durera jusqu'au 1er janvier 1804, pour Haïti, et pour les autres pays américains, cela persistera jusqu'en 1889, avec le dernier bastion de l'esclavage, le Brésil, à libérer ses esclaves.

Ce n'est donc plus seulement le pape qui pense que cela doit changer en Haïti. Depuis toujours les Haïtiens le savent et le disent. L'Africain arraché à l'Afrique le disait. L'Haïtien soumis à des dictatures à relais n'arrête pas de le dire. De se le dire et d'essayer de le faire. Car c'est d'abord à lui-même que l'esclave a dû se le dire pour se métamorphoser d'Africain en Haïtien, pour

reconvertir en ce vodoun mi-européen mi-africain ses rites ancestraux, pour changer ses langues natales en ce créole haïtien d'aujourd'hui.

Mais de se le dire n'est pas suffisant. Faut-il encore que les autres le disent avec lui puisqu'ils ont part à la responsabilité de ce qu'il faut changer. Ainsi il est bon que le pape l'affirme puisque sinon l'Église, du moins certains hommes d'Église auront eu leur part de responsabilité dans tout cela. Le pape Alexandre VI qui croyait pouvoir distribuer le monde aux Européens. Las Casas, l'évêque défenseur des Indiens, qui aura plaidé pour qu'on substitue aux Indiens les noirs d'Afrique comme esclaves en Amérique.

Et surtout, faudrait-il, tout comme aujourd'hui pour l'apartheid par exemple, que le disent aussi tous ceux qui ont été et sont les bénéficiaires des systèmes esclavagistes. Les Haïtiens ne peuvent changer tout seuls un ordre des choses dont ils ont souffert et continuent de souffrir. C'est à ceux qui, encore aujourd'hui, profitent des crimes du passé non seulement à se dire qu'il faut que cela change mais à faire en sorte que cela change vraiment.

Il y a une dérive de l'ordre international que ne semblent pas vouloir accepter ceux qui en profitent. Pour cela plutôt que de changer, de dériver, il tournent en rond. Ils refont la même danse mais sur un autre air. Hier pour faire reconnaître son indépendance par la France, Haïti devait consentir à payer une indemnité et pour cela emprunter auprès des banques françaises de quoi payer à la France, se replaçant ainsi dans la dépendance de son ancienne (et derechef) métropole. Aujourd'hui pour se développer les pays sous-développés doivent emprunter auprès des banques des pays développés de quoi leur payer les outils de leur développement. Ce faisant ils se replacent dans une dépendance dont ils prétendaient sortir.

Il y a donc une dérive, un changement général sans lequel il n'est pas possible à l'homme haïtien de changer. Car en définitive il y a une dérive fondamentale, un changement de l'homme lui-même, changement moral peut-être, qu'en Haïti, comme partout ailleurs, on doit réaliser. Mais en Haïti plus qu'ailleurs, du moins avec plus d'évidence qu'ailleurs. Un tel changement exige cette autre face de la solidarité humaine qui consiste non pas tant à faire quelque chose pour les autres mais à faire quelque chose sur soi-même.

De cela je prendrai un exemple : celui du rapport maître-esclave dont Brecht, développant ainsi l'analyse hégélienne, a montré un aspect inattendu : sa réversibilité. L'esclave n'a de cesse qu'il renverse le pouvoir du maître. Mais c'est pour le remplacer. Le valet Matti est tout près de prendre la place de son maître Puntila. Mais s'il n'y a plus de maître. Si un pays d'anciens esclaves, comme Haïti, s'est libéré de la tutelle de ses esclavagistes ou plus près de nous de la férule d'un dictateur, comment expliquer que de nouveaux tyrannaux n'ont pas tardé à réapparaître, que Duvalier parti, des crypto-duvaliéristes réapparaissent, plus déterminés que jamais à réimposer leur dictature !

Laennec Hurbon, a fait voir que le maître peut bien partir mais que son fantasme souvent persiste<sup>9</sup>. Et il persiste même d'autant mieux, au point de n'être plus un fantasme mais une réalité, que le maître accepte de partir seulement à la condition que l'ordre voulu par lui demeure. S'il accepte de s'effacer c'est trop souvent à condition que rien de ce qu'il a fait ne s'efface.

En somme nous arrivons ici à la nécessité imposée à tout homme de changer la vie, de dériver de soi à soi, des rives de l'homme ancien vers ceux de l'homme nouveau, vers les rives de l'idéal. On parle de Révolution haïtienne de 1804. On ferait mieux de parler d'utopie haïtienne de

1804. Car en entreprenant une guerre de libération de treize ans, les Africains devenus Haïtiens ne voulaient pas seulement consacrer cette première dérive qui consistait à changer l'ordre imposé par les autres. Ils voulaient aller jusqu'au bout de leurs rêves. Non seulement abolir l'injustice de l'esclavage, injustice des autres, mais établir la justice parmi eux-mêmes. Autrement leur lutte n'aurait pas valu la peine d'être menée.

Or nous nous voyons encore incapables de nous désengager de ce premier front de bataille et bien loin d'entreprendre la lutte finale sur le deuxième front. L'injustice persiste en Haïti et la justice est bien loin d'y régner. La dérive de la société comme celle de la littérature des Haïtiens n'est donc qu'un aspect de cette dérive fondamentale de l'homme haïtien, elle-même partie solidaire de la dérive de tous les hommes de notre temps.

Dès nos premières classes de géographie du cours primaire on nous a appris que la révolution de la terre se décomposait en deux mouvements : l'un de rotation sur elle-même et l'autre de translation autour d'un axe. On n'a pas toujours songé à faire remarquer qu'il en allait de l'homme comme de sa planète. Et surtout que si l'on dit d'Haïti qu'elle est un morceau d'Afrique cela ne pouvait être qu'au prix d'une révolution, c'est-à-dire d'une double dérive.

Mais s'il est relativement aisé de changer le cours de son Histoire, d'effectuer la translation, il est plus malaisé de se changer soi-même : d'effectuer la rotation. On parle beaucoup de révolution en Haïti en s'illusionnant peut-être ou du moins en prenant le mouvement de l'Histoire pour un changement de l'Homme.

Or si l'on revient à la figure des rapports du maître et de l'esclave, on se rend compte aujourd'hui que ce dernier ne peut changer son Histoire qu'en devenant

maître, au moins de soi-même. Cela ne fait malheureusement pas disparaître le fantôme du maître (ou pire encore la réalité du maître, comme nous l'avons vu !).

Qu'en est-il alors de la Révolution si ce maître oublie de se changer, de dériver de l'homme ancien vers l'homme nouveau ? Si le fantôme et la réalité de l'ancien maître demeurent sur place et continuent d'obséder celui qui demeure un esclave ? Si le changement de l'Histoire ne correspond pas à un changement des hommes, de tous les hommes ? On tourne en rond. Et la Révolution demeure inachevée, toujours à faire.

L'Homme haïtien, à travers ses dérives historiques, a peut-être commencé à changer l'injustice des autres mais il lui reste à établir la justice en lui-même. Il a opéré sa métamorphose d'Africain en Haïtien mais il n'a fait que remplacer le maître et pas déplacé l'esclave qui demeure sur place. Sa révolution est encore à venir.

Et nous voilà, par un aller de Port-au-Prince à Miami, puis un retour de Miami à Port-au-Prince et une descente de Port-au-Prince en Haïti parvenus à ce point où nous pouvons entendre cette leçon que semblent répéter de concert et l'Histoire de la société et celle de la littérature : pour l'homme haïtien, il y a un double cycle de girations à parcourir. Autour des autres et sur lui-même. S'il veut enfin aboutir à lui-même.

restent au moins de soi-même. Cela ne fait  
malheureusement pas disparaître le problème du roman  
(ou pire encore la lecture du roman) comme dans l'œuvre  
de l'écrivain haïtien. Le roman haïtien est un genre  
qui se situe à la limite de la révolution et de la réaction.

On ne peut pas dire que le roman haïtien est un genre  
qui se situe à la limite de la révolution et de la réaction.  
On ne peut pas dire que le roman haïtien est un genre  
qui se situe à la limite de la révolution et de la réaction.  
On ne peut pas dire que le roman haïtien est un genre  
qui se situe à la limite de la révolution et de la réaction.

Le roman haïtien est un genre qui se situe à la limite  
de la révolution et de la réaction. On ne peut pas dire  
que le roman haïtien est un genre qui se situe à la limite  
de la révolution et de la réaction. On ne peut pas dire  
que le roman haïtien est un genre qui se situe à la limite  
de la révolution et de la réaction.

On ne peut pas dire que le roman haïtien est un genre  
qui se situe à la limite de la révolution et de la réaction.  
On ne peut pas dire que le roman haïtien est un genre  
qui se situe à la limite de la révolution et de la réaction.  
On ne peut pas dire que le roman haïtien est un genre  
qui se situe à la limite de la révolution et de la réaction.

Mais il est évident que le roman haïtien est un genre  
qui se situe à la limite de la révolution et de la réaction.  
On ne peut pas dire que le roman haïtien est un genre  
qui se situe à la limite de la révolution et de la réaction.  
On ne peut pas dire que le roman haïtien est un genre  
qui se situe à la limite de la révolution et de la réaction.

Or si l'on revient à la figure des rapports du maître et  
de l'esclave, on se rend compte aujourd'hui que ce  
détail ne peut changer son histoire qu'en devenant

## ROMAN ET VÉRITÉ

Notre critique littéraire n'ont pas assez médité  
l'avertissement qu'Eméric Bergeaud a placé en tête de  
*Stella*. Du revers de la main ils ont écarté ce roman :

« ... du ... (il)  
suscite un ... ouvrage. Et  
Pompilus et Berrou, pour leur part, affirment : « ...  
*Stella* est un mélange d'histoire, de fiction et de  
merveilleux plutôt qu'un roman à proprement parler. Il  
y manque, comme on la trouve dans *Bug-Bergal*, une  
intrigue ampureuse. D'ailleurs Eméric Bergeaud n'a  
point qualifié son ouvrage de roman. »

On pourrait rapprocher à ces critiques de rapporter  
l'œuvre de Bergeaud à des modèles qui lui sont  
étrangers. Non pas qu'il faille absolument éviter de  
comparer une œuvre à des textes étrangers. Mais dans  
ce cas relève de la littérature comparée et doit se faire  
selon des critères bien définis.

Il faut d'abord tenir compte de l'objectif propre à  
chaque œuvre. Si Bergeaud a évité de donner le nom de  
roman à son récit c'est qu'il se fixait un but bien précis et  
il le désigne lui-même dans son avertissement :  
« essayer de mettre en relief quelques-uns des plus beaux  
traits de notre histoire nationale » et puisque « certains  
esprits ne sauraient s'astreindre à l'étude approfondie de  
nos annales, (les) captiver par l'attrait du roman », c'est-  
à-dire « en entourant ces faits des ornements de la  
fiction ».

## ROMAN ET VÉRITÉ

Nos critiques littéraires n'ont pas assez médité l'avertissement qu'Emeric Bergeaud a placé en tête de *Stella*<sup>1</sup>. Du revers de la main ils ont écarté ce roman :

« ... du point de vue historique et romanesque, (il) suscite un intérêt limité. » dit Ghislain Gouraige<sup>2</sup>. Et Pompilus et Berrou, pour leur part, affirment : « ... *Stella* est un mélange d'histoire, de fiction et de merveilleux plutôt qu'un roman à proprement parler. Il y manque, comme on la trouve dans *Bug-Jargal*, une intrigue amoureuse. D'ailleurs Emeric Bergeaud n'a point qualifié son ouvrage de roman<sup>3</sup>. »

On pourrait reprocher à ces critiques de rapporter l'oeuvre de Bergeaud à des modèles qui lui sont étrangers. Non pas qu'il faille absolument éviter de comparer une oeuvre à des textes étrangers. Mais alors cela relève de la littérature comparée et doit se faire selon des critères bien définis.

Il faut d'abord tenir compte de l'objectif propre à chaque oeuvre. Si Bergeaud a évité de donner le nom de roman à son récit c'est qu'il se fixait un but bien précis et il le désigne lui-même dans son avertissement : « essayer de mettre en relief quelques-uns des plus beaux traits de notre histoire nationale » et puisque « certains esprits ne sauraient s'astreindre à l'étude approfondie de nos annales, (les) captiver par l'attrait du roman », c'est-à-dire « en entourant ces faits des ornements de la fiction<sup>4</sup> ».

Il me semble que Bergeaud nous définit très clairement son programme. Sans doute, dira-t-on, ce n'est pas là un programme littéraire. Il aurait plutôt un objectif scientifique et non pas esthétique, sa préoccupation étant davantage la vérité que la beauté.

Mais il prend soin de nous prévenir : « ce qui est beau n'a pas besoin d'être embelli ». Ce qui revient à dire que bien loin de rejeter l'idée d'atteindre le beau en nous racontant l'Histoire d'Haïti, il croit plutôt que le simple fait de raconter cette Histoire est une belle entreprise et qu'il s'agit plutôt de se donner un objectif supplémentaire : la vérité.

Bien d'autres romanciers : Stendhal, Balzac, Zola... ont prétendu autant que lui atteindre la vérité en racontant des fictions. Et certains, comme Balzac, pensaient même faire de la philosophie dans leurs romans.

Reconnaissons à Bergeaud une originalité d'intention qui ne lui est d'ailleurs pas exclusive mais qui appartient au roman haïtien en général. Il s'agit de la volonté de percer le mystère du réel haïtien et pour commencer du réel historique qui est le réel humain par excellence et la matière romanesque privilégiée de tout temps par les narrateurs de récits.

D'Emeric Bergeaud à nos romanciers contemporains : Jacques Stéphane Alexis, Marie Chauvet, Frankétienne, Gérard Étienne, pour ne nommer que quelques-uns, l'Histoire d'Haïti, au sens large ou dans ses événements précis, a toujours constitué l'objet privilégié de réflexion de nos romanciers. On peut dire que s'il est un fil conducteur, une interrogation constante qui relie leurs oeuvres depuis *Stella* jusqu'à aujourd'hui, c'est bien cette volonté de percer le mystère du réel haïtien, pour l'expliquer ou pour nous en donner une explication satisfaisante à tout le moins.

études françaises il faut se garder de voir chez eux une plate imitation ou une simple répétition des modèles adoptés. C'est aussi la raison pour laquelle il faut éviter de procéder à des comparaisons mécaniques d'auteurs haïtiens et français ou de juger des oeuvres haïtiennes à partir des critères énoncés préalablement ailleurs.

Il y a donc des précautions non seulement idéologiques et méthodologiques mais techniques à prendre. Il est donc tout d'abord raisonnable de Bergeaud d'avoir été très sévèrement en considération tout comme il convient de ne pas trop voir caractéristique comme documentant le roman haïtien un terme pour négativer son aspect esthétique. Le simple effort de vouloir rejoindre un modèle imposé repose déjà sur un souci d'esthétique ou de beauté. Mais celui-ci est totalement contredit par un égal souci de vérité dont la forme empirique ne garantit pas nécessairement la révélation.

Autrement dit, à l'opposé dans les propriétés de techniques littéraires une attitude de l'écrivain haïtien qui est analogue à celle du paysan haïtien devant la religion : « mose Bondye, mose Solòto ». Nous ne saurons nous livrer en aveugles au Destin ou vouloir nous orienter, c'est-à-dire aux pièges d'une destinée aux formes déjà fixées. Il nous faut nous soucier autant de la beauté que de la vérité.

De la cette apparente dichotomie de la position de Bergeaud qui paraît plus soucieux du fond que de la forme. Mais de là aussi l'option par lui et finalement par tant d'écrivains haïtiens de la métaphore de la géométrie.

La figure de jumeaux que Bergeaud inscrit derrière de son comme une figure transmise du roman haïtien est aussi une figure fondamentale non seulement de la mythologie haïtienne, et donc de l'imaginaire collectif haïtien, mais de la lecture haïtienne en général. Et c'est

émules français il faut se garder de voir chez eux une plate imitation ou une simple répétition des modèles adoptés. C'est aussi la raison pour laquelle il faut éviter de procéder à des comparaisons mécaniques d'auteurs haïtiens et français ou de juger des oeuvres haïtiennes à partir des critères énoncés unilatéralement ailleurs.

Il y a donc des précautions non seulement idéologiques et méthodologiques mais techniques à prendre. Et c'est pourquoi les raisons de Bergeaud doivent être prises sérieusement en considération tout comme il convient de ne pas trop vite caractériser comme documentaire le roman haïtien en tenant pour négligeable son aspect esthétique. Le simple effort de vouloir reproduire un modèle importé repose déjà sur un souci d'esthétique ou de beauté. Mais celui-ci est fortement contrebalancé par un égal souci de vérité dont la forme empruntée ne garantit pas pleinement la révélation.

Autrement dit il y a jusque dans les problèmes de techniques littéraires une attitude de l'écrivain haïtien qui est analogue à celle du paysan haïtien devant la religion : « moso Bondye, moso Solokoto ! ». Nous ne saurions nous livrer en aveugles au Destin qui voudrait nous entraîner, c'est-à-dire aux pièges d'une beauté aux formes déjà fixées. Il nous faut nous soucier autant de la beauté que de la vérité.

De là cette apparente dichotomie de la position de Bergeaud qui paraît plus soucieux du fond que de la forme. Mais de là aussi l'adoption par lui et finalement par tant d'écrivains haïtiens de la métaphore de la gémellité.

La figure des jumeaux que Bergeaud inscrit d'entrée de jeu comme une figure inaugurale du roman haïtien est aussi une figure fondamentale non seulement de la mythologie haïtienne, et donc de l'imaginaire collectif haïtien, mais de l'écriture haïtienne en général. Et c'est

pourquoi de Bergeaud à Jacques Stéphen Alexis, pour ne nous arrêter qu'à lui mais le phénomène se poursuit après lui, nous pouvons constater une évolution de la figure des jumeaux qui fait passer le roman haïtien de l'utilisation de la mythologie romaine à celle de la mythologie vodouesque.

Sur l'arrière-fond d'une constante représentation de la gémellité se détachent trois figures : celles du patriarche, du marron et de la dossa. Cette triade est l'incarnation en des personnages, en des thèmes et dans un rapport actantiel du symbolisme de la gémellité qui, en Haïti, nous est toujours représentée sous la forme d'une triade.

En effet il existe d'une part des esprits ou lwas jumeaux auxquels on voue un culte dans le vodoun. Que ces jumeaux surnaturels soient en réalité trois et non pas deux, cela est attesté par les vèvès qu'on dessine en leur honneur au cours des cérémonies religieuses ou par les plats-marassas où sont déposées les offrandes qui leur sont faites.

Mais c'est surtout dans la vie courante si intimement pénétrée de croyances religieuses, que nous est révélée la place importante des jumeaux. « Les marassas sont deux jumeaux. L'enfant né après eux est Dossou-marassa, si c'est un garçon, Dossa-marassa, si c'est une fille. » Nous dit Milo Marcelin, dans sa *Mythologie vodou*<sup>5</sup>. Or précise Alfred Metraux : « L'enfant qui, dans l'ordre des naissances, suit immédiatement les jumeaux – le dossou si c'est un garçon, la dossa si c'est une fille – unit en sa seule personne la puissance des deux et possède donc un pouvoir plus étendu que le leur<sup>6</sup> ». « Le dossou est plus fort que les marassa, plus fort que les loas « dit un adage populaire, c'est pourquoi il est traité avec le plus grand respect et, lors de la présentation des

offrandes, passe avant les jumeaux<sup>7</sup> ». Ce sont les seuls humains à avoir préséance sur les esprits.

Dans le cadre du vodoun les jumeaux semblent d'ailleurs les seuls personnages humains à pouvoir exercer naturellement et dans la vie de tous les jours des pouvoirs surnaturels que les lwas ne confèrent à leurs serviteurs qu'à l'occasion des crises de possession, donc de manière exceptionnelle et passagère. Ce sont donc des personnages extraordinaires, pour ne pas dire merveilleux et pourtant bien réels. Voilà pourquoi nous dit encore Milo Marcelin : « La venue des marassa est considérée, par les adeptes du vodou, comme une marque de force et de virilité. C'est aussi une faveur de Dieu, car les marassa peuvent les aider dans n'importe quelle circonstance<sup>8</sup> ».

Le proverbe dit vrai quand il affirme : « Lakataw fè taw, Langinen tande ». Ce que Metraux dit pour Haïti, Camara Laye le redit, mot pour mot, pour la Guinée :

J'ai donné un exemple des pouvoirs de ma mère; j'en pourrais donner d'autres, autrement étranges, autrement mystérieux. (...) D'où venaient ces pouvoirs ? Eh bien, ma mère était née immédiatement après mes oncles jumeaux de Tindican. Or, on dit des frères jumeaux qu'ils naissent plus subtils que les autres enfants et quasiment sorciers; et quand à l'enfant qui les suit et qui reçoit le nom de « sayon », c'est-à-dire de « puiné de jumeaux », il est, lui aussi, doué de don de sorcellerie; et même on le tient pour plus redoutable encore que les jumeaux auprès desquels il joue un rôle fort important : ainsi s'il arrive aux jumeaux de ne pas s'accorder, c'est à son autorité qu'on recourra pour les départager; au vrai, on lui

attribue une sagesse supérieure à celle des jumeaux, un rang supérieur<sup>9</sup>...

Il faudra comparer les romans haïtiens au récit de Camara Laye ou à d'autres récits africains car selon Herskovits, que cite Metraux, les croyances et les pratiques haïtiennes à l'égard des jumeaux remontent à la croyance si répandue en Afrique occidentale selon laquelle les jumeaux auraient une seule et même âme. Cela constituerait certes un aspect de plus du caractère extraordinaire et merveilleux des jumeaux puisque la croyance traditionnelle en Haïti veut que l'âme individuelle est au fond double puisque constituée du gwo bonnanj et du ti bonnanj. On peut en tout cas comprendre l'importance dans la culture yorouba en général dans les sociétés du golfe du Bénin et finalement en Haïti de la figure des jumeaux comme représentation d'une unité duelle et donc des formes de l'ambiguïté et de la contradiction.

Car parler d'une seule et même âme pour deux individus ou, à l'inverse, considérer qu'un même individu puisse avoir deux âmes ou disons plus simplement que son âme puisse se diviser en deux principes, cela revient finalement à poser la duplicité et la réversibilité de toute chose. Et nous en verrons l'illustration dans *Gouverneurs de la rosée*. Mais cela amène à considérer de façon particulière la question du changement, de la transformation ou disons mieux de la métamorphose. Car de la duplicité dans l'unité, en passant par la réversibilité, nous sommes amenés à considérer le mouvement comme une caractéristique fondamentale de l'être qui peut ainsi nous apparaître comme triple tout en étant un. Nous pouvons du même coup comprendre comment le dossou ou la dossa, distinct pourtant des jumeaux proprement dits, leur est cependant associé étroitement et partage non seulement leurs

pouvoirs mais concentre leur force double dans sa personne unique.

À la vérité, dans la culture haïtienne, et pour commencer dans le vodoun, il y a toujours eu un effort pour penser et représenter la contradiction non pas dans les termes statiques de la pensée figée dans l'écriture mais dans ceux de cette pensée concrète et dynamique que la vie, c'est-à-dire l'oralité, nous impose.

L'évolution de l'écriture haïtienne, celle du récit tout particulièrement, d'Emeric Bergeaud à Jacques Stéphen Alexis, peut être caractérisée comme l'effort des intellectuels pour rattraper cette pensée populaire et la traduire dans leurs textes. C'est ce que l'on peut observer dans ce parcours qui nous mène de l'utilisation des figures mythiques de Romulus et Rémus chez Bergeaud à celles de Bwapiro ak Grennpronmennen chez Jacques Stéphen Alexis d'abord puis chez un poète comme Claude Innocent en enfin chez Michel Rolph-Trouillot qui en a fait le symbole de la kontradiksyon-marassa haïtienne.

Ces considérations qui nous faisaient examiner le rapport du roman haïtien avec la vérité à la lumière de la position initiale prise par Bergeaud, et depuis lors toujours suivie par ses successeurs, nous force à poser le problème de la modernité, pour ne pas dire de la spécificité du roman haïtien. Car si Gouraige critiquant la manière d'écrire de Bergeaud pouvait considérer celle-ci comme médiévale : « Emeric Bergeaud renoue avec le roman allégorique du Moyen-Âge où l'action s'appuie non sur des personnages de chair mais des abstractions<sup>10</sup> », est-ce à dire que Bergeaud n'est pas moderne, qu'il est en retard... par rapport au roman d'aujourd'hui ? Sous-entendez encore une fois : le roman tel qu'il s'écrit en France, en Europe...

Cela pose le problème de la modernité du roman haïtien ou plus exactement des rapports entre une

tradition romanesque et la modernité. Car s'il y a une tradition romanesque haïtienne qu'a commencée le roman de Bergeaud, ne pourrait-on pas penser que médiévale, oui, ce roman l'est peut-être, mais à l'intérieur d'une Histoire ou d'une évolution particulière qui devrait le situer par rapport à des oeuvres ultérieures : *Le romancero aux étoiles* et *Ti difé boulé sou istwa Ayiti*, par exemple ? Tout comme *Le roman de la rose* doit être situé par rapport à *La Bataille de Pharsale*, mettons. Ou bien même ne doit-on pas croire qu'il nous faut considérer l'utilisation de l'allégorie chez Bergeaud dans une perspective qu'imposerait non pas la pratique de Guillaume de Lorris comparée à celle de Claude Simon mais celle de Bergeaud en regard de l'art d'Alexis, d'Innocent et de Trouillot ?

L'imagination a fait les principaux traits et on nous avons essayé de mettre en relief quelques-uns des plus beaux traits de notre histoire nationale.

En entourant ces faits des ornements de la fiction, notre intention a été de n'y rien ajouter : ce qui est beau n'a pas besoin d'être embellie; nous avons voulu simplement captiver, par l'auteur du roman, les esprits qui ne trouvaient l'actualité à l'étude approfondie de nos annales.

Un roman, sans avoir la gravité sévère de l'histoire, peut être un livre utile : c'est ce que nous nous sommes dit en abordant l'entreprise qui a occupé longtemps une partie de nos loisirs : elle répondra à la bonté de nos vœux.

Toutefois ce livre, pour produire quelque bien, ne devait avoir du roman que la forme. Il fallait que la vérité s'y trouvât; voilà pourquoi nous avons pris soin de ne point défigurer l'histoire.

La révolution de Saint-Domingue, laborieux enfantement d'une société nouvelle, a donné naissance à quatre hommes qui en personnifient les

## TRADITION ET MODERNITÉ

Dans le bref avertissement placé au début de *Stella*, Emeric Bergeaud me semble avoir jeté les bases d'un « art du roman haïtien » dont ses successeurs, sans toujours le reconnaître, ne se sont jamais beaucoup écartés.

Plusieurs années d'un travail souvent interrompu nous ont conduit à la fin d'une oeuvre dont l'imagination a fait les principaux frais et où nous avons essayé de mettre en relief quelques-uns des plus beaux traits de notre histoire nationale.

En entourant ces faits des ornements de la fiction, notre intention a été de n'y rien ajouter : ce qui est beau n'a pas besoin d'être embelli; nous avons voulu simplement captiver, par l'attrait du roman, les esprits qui ne sauraient s'astreindre à l'étude approfondie de nos annales.

Un roman, sans avoir la gravité sévère de l'histoire, peut être un livre utile : c'est ce que nous sommes dit en abordant l'entreprise qui a occupé longtemps une partie de nos loisirs : puisse-t-elle répondre à la bonté de nos vœux !

Toutefois ce livre, pour produire quelque bien, ne devait avoir du roman que la forme. Il fallait que la vérité s'y trouvât; voilà pourquoi nous avons pris soin de ne point défigurer l'histoire.

La révolution de Saint-Domingue, laborieux enfantement d'une société nouvelle, a donné naissance à quatre hommes qui en personnifient les

excès et la gloire : Rigaud, Toussaint, Dessalines, Pétion.

Nous avons emprunté à la vie de ces hommes les détails dont nous avons besoin pour compléter celle des deux frères qui, à proprement parler, n'ont point d'individualité.

Romulus, Remus et le Colon, sont des êtres collectifs, l'Africaine une idéalité, Stella une abstraction.

Cela dit, nous n'avons plus qu'à protester du dévouement pieux qui nous a inspiré l'idée d'écrire ce livre dont nous faisons hommage à la Patrie<sup>1</sup>.

Dans ces quelques lignes Bergeaud définit le principe de la modernité du roman haïtien comme se trouvant dans l'Histoire d'Haïti et lui donne un mode d'expression : l'allégorie.

Mais avant de poursuivre peut-être serait-il bon de nous pencher sur les concepts de modernité et de tradition et plus précisément sur ceux de tradition et de modernité haïtiennes ?

On ne l'a encore jamais relevé : à ma connaissance, *Stella* est la première de ces oeuvres qui vont constituer ce que depuis 1960 on appelle « littérature de la diaspora ». Relisons la notice que Beaubrun Ardouin a écrite pour ce roman :

Emeric Bergeaud consacra les tristes loisirs d'un long exil à la rédaction de ce livre : c'est en travaillant pour ses compatriotes qu'il cherchait à se consoler des rigueurs de sa position et des ennuis qu'il éprouvait loin de sa terre natale, (...) il vit arriver sa dernière heure (...) en espérant... des temps plus heureux pour Haïti; et, pourquoi ne le dirais-je pas ? ce fut après m'avoir exprimé ses pressentiments, qu'un nouvel ordre de choses n'y

surviendrait, que par le pieux dévouement du courageux général qui a récemment réalisé les vœux de la nation.

(...)

J'ose espérer que notre pays accueillera avec sympathie, cette oeuvre où le patriotisme se décèle à chaque page, qu'il saura rendre justice aux sentiments du vertueux citoyen qu'il a perdu sur la terre étrangère, et qui mérita toujours son estime.

Haïti verra, sans doute, dans cette composition littéraire, que pour cette âme d'élite, l'exil eut néanmoins quelques charmes, par ce qu'elle sut y puiser une sorte de compensation dans les vœux incessants qu'elle formait pour le bonheur et la prospérité de la patrie, qui ne peuvent résulter que de l'union sincère de tous ses enfants<sup>2</sup>.

En effet, rédigé à Saint-Thomas, dans l'exil auquel l'avaient contraint les persécutions du régime de Soulouque, le roman d'Emeric Bergeaud inaugure une production dans laquelle il faut ranger, hier, les oeuvres romanesques de Desmesvar Delorme ainsi que de Louis-Joseph Janvier et, aujourd'hui, celles de Jean Métellus, de Jean-Claude Charles ou de René Depestre, pour ne nommer, à titre d'exemples, que ces auteurs. Tout un pan de la production littéraire haïtienne, passée et présente, se place donc sous un même éclairage.

Tel roman de Métellus (*Une eau forte* ou *La parole prisonnière*) appelle invinciblement à la comparaison avec *Francesca* ou *Le damné* de Delorme. Le même éclairage pourrait être jeté sur tel ouvrage historique d'hier *Les Études* de Beaubrun Ardouin et *Ti difé boulé* de Michel Rolph Trouillot. La même pression idéologique, à orientations différentes certes, qui fait écrire dans des conditions semblables et dans des perspectives analogues, s'exerce sur ces oeuvres et en explique en partie la publication. Il n'est pas exagéré de

penser que même des oeuvres en apparence très dégagées sont finalement des oeuvres engagées puisqu'elles plaident peu ou prou, directement ou indirectement, en faveur de ce que je dénommerais une modernisation sinon même une modernité haïtienne. Voilà pourquoi il sera loin d'être arbitraire ou exagéré, comme nous le verrons plus loin, de rapprocher *Stella* de certaines oeuvres récentes.

L'Histoire d'un peuple, c'est le défi qu'il se lance, une proposition qu'il se fait à lui-même. Cette proposition possède d'emblée un caractère moderne puisqu'elle est toujours actuelle. La preuve ? On y revient sans cesse, on l'affirme sans relâche. La pratique la plus constante des hommes politiques comme des écrivains n'est-elle pas de proclamer qu'on n'y dérogera pas ?

Par exemple, on entend les politiciens étatsuniens parler beaucoup ces temps-ci de revenir aux valeurs morales qui ont fait la grandeur des États-Unis. Les analystes politiques constatent par contre un retour cyclique des sentiments isolationnistes aux États-Unis. C'est donc qu'il s'agit là de propositions toujours actuelles.

C'est l'actualité permanente de cette proposition de base de l'Histoire nationale qui suscite une Tradition. Aussi vaudrait-il mieux à cette dernière opposer la modernisation. Car si la modernité est un état, tradition et modernisation sont des processus dans un cas de retour à l'origine et dans d'autre de dépassement de celle-ci.

C'est que, même faite à soi-même, une proposition se fait toujours dans un contexte de contre-propositions. De là cette dialectique du retour et du dépassement par rapport à l'origine. Pour réaliser ma proposition il me faut l'ajuster à celle des autres et c'est là qu'interviennent tantôt la tradition tantôt la modernisation comme

conditions de l'accomplissement ici et maintenant de ma proposition originelle.

Il y a donc un paradigme de l'Histoire d'Haïti dont on peut constater la permanence chez nos romanciers et par rapport auquel on peut caractériser une tradition et une modernisation comme les voies et moyens successifs que chaque génération de romanciers s'est proposée à travers des représentations que lie un fil conducteur.

Mais il faut réaffirmer la modernité de l'Histoire d'Haïti comme proposition collective; modernité égale à celle de toute autre Histoire nationale d'ailleurs mais qui présente certains traits spécifiques en vertu du contexte dialectique dans lequel elle s'énonce.

*Tenir la gageure*, en tant que descendants des Africains amenés de force en Amérique, de vivre en Haïti dans la liberté et l'égalité, tel me paraît le paradigme haïtien.

À propos de l'idéologie firministe et de ses racines, Marc Péan écrit ceci :

À la base de la formation de notre communauté se trouve la notion de liberté considérée comme prérogative inhérente à la personne humaine. Jean Fouchard l'a bien mis en évidence dans *Les Marrons de la liberté*. À travers les dures conditions de l'esclavage, cette idée si fortement exprimée dans la Prière de Boukman, devait s'incorporer dans notre mentalité.

Mais avec la division du travail, la constitution des groupes sociaux, il apparut, vers la fin du gouvernement du général Boyer, que cette liberté qui garantissait l'autonomie de la personne ne représentait pas une fin en soi. Pour atteindre son épanouissement elle avait besoin d'être protégée contre le despotisme des dirigeants. D'un autre côté les masses rurales perçurent que pour jouir pleinement de ce droit elles devaient être parties

prenantes des biens et valeurs (terres, instructions, etc.) de la société. Dès le départ cette tendance à l'égalité, constatée par le pasteur Bird et que Sténio Vincent assimile presque à un instinct était très marquée dans différentes couches de la population.

C'est au nom de cette double exigence que se firent les mouvements révolutionnaires de 1843<sup>3</sup>.

C'est cette proposition qui soutient la représentation que les romanciers haïtiens donnent du monde même quand Haïti ne semble pas figurer dans cette représentation. Mais s'il est quelque chose qui caractérise cette proposition haïtienne, c'est son caractère paradoxal. Le paradigme haïtien est une oxymore, cette figure du paradoxe qui associe les contraintes : l'actuel et le démodé, le possible et l'impossible, le réel et le merveilleux.

Mais il faut se rappeler qu'il n'y a de paradoxe que d'un point de vue donné. Nous devons donc, nous poser la question : Quand on parle de tradition et de modernisation, qui compare qui et à quoi ?

Ce sont les sociétés dites modernes, bien sûr, celles qui se considèrent en tout cas comme telles, qui comparent à elles-mêmes des sociétés déclarées traditionnelles comme Haïti. Ainsi toute réflexion sur la question part de cette perspective excentrique. En effet nulle part, à ma connaissance, il n'a jamais été défini de modernité à partir d'Haïti, de l'Afrique, de l'Amérique latine et en général du Tiers-monde. Par contre il est tout à fait entendu que les sociétés haïtienne, caribéenne, africaine... sont des sociétés traditionnelles, sous-développées même, pour ne pas dire arriérées. En tout cas en voie de développement donc en train de se moderniser.

C'est, on l'admettra, une perspective non seulement cavalière et péremptoire mais une classification tout

simplement bien relative. Qui juge de la tradition ou de la modernité des sociétés tenues pour modernes ? Le label de modernité risque fort, sous couvert d'évidences non démontrées, d'être un certificat d'autosatisfaction que certains s'accordent pour se démarquer des autres. En tout cas il pourrait bien n'être, jusqu'à un certain point, qu'un critère d'autoappréciation.

Vues non pas du côté de ceux qui s'estiment modernes mais de ceux qu'on range parmi les traditionnels, la modernité me paraît bien plus la mesure de l'effort que fait une communauté pour parvenir à s'ajuster aux pratiques communes des autres sociétés. On associe souvent modernité à défi, le défi de la modernité repère-t-on. Or ce défi me paraît double : celui que nous lançent les autres mais que nous devons nous poser à nous-mêmes. La modernité, entendue comme la prise de conscience chez un sujet de la position des autres dans un champ de la connaissance ou de la pratique, est la volonté d'adopter cette position et peut s'apparenter à la notion de transculturation. Elle fait cependant place à la liberté du sujet. Elle laisse à celui-ci le soin de déterminer où il estime devoir se placer et surtout lui impose la charge de décider comment et quand il doit le faire. En somme elle lui impose de traduire leur modernité en sa modernité.

D'absolue et universelle la notion de modernité doit donc se particulariser et, au risque de tomber dans le pléonasmе, je dirais qu'il lui faut se moderniser sans cesse. Si l'on préfère, de statique la notion de modernité doit se dynamiser, devenir non pas l'apanage définitif d'un groupe mais l'objectif constant de tous, l'occasion du dépassement continu de chacun par soi-même. Dans cette concurrence universelle qui fait passer l'initiative de l'un à l'autre, on en arrive à la nécessité pour chacun de se dépasser soi-même et de ne pas tomber dans une modernité devenue traditionnelle parce qu'ailleurs elle aurait été renouvelée ou dépassée. On n'a, à cet égard,

qu'à songer à la situation des États-Unis. Au début de ce siècle, ils forçaient les portes du Japon et obligeaient ce pays à s'ouvrir à l'influence occidentale. Aujourd'hui ils ne savent plus quels moyens prendre pour fermer leurs propres portes à la pénétration du Japon.

Sur la base de l'hypothèse de la radicale modernité de toute proposition nationale et en considérant que la modernisation consiste dans l'ajustement de sa proposition à celles des autres ou aussi à l'inverse, dans l'adoption de notre modernité par les autres, car il n'y a pas qu'un seul à la fois à devoir se moderniser, c'est un devoir commun, on peut affirmer que le paradoxe haïtien réside dans une inversion de la dialectique de la modernisation. Dans le cas d'Haïti la dialectique de la modernisation réciproque est bloquée parce que freinée à mi-chemin de son parcours.

En se lançant à eux-mêmes le défi de vivre dans la liberté et dans l'égalité sur la terre d'Haïti en tant que descendants des Africains amenés de force en Amérique, les Haïtiens ne se lançaient pas un défi unilatéral. Pour vivre libres, il leur fallait bien sûr le vouloir mais aussi que les autres le veuillent, l'acceptent ou s'y résignent. De l'accord de cette double volonté à propos d'Haïti on peut malheureusement douter, et c'est là le point de départ de l'oxymore haïtienne.

Cette figure du paradoxe se parachève quand nous intériorisons l'attitude paradoxale des autres à notre égard. Ce qui précisément est le cas quand par exemple un Haïtien énonce l'idée qu'Haïti aurait acquis trop tôt son Indépendance... qu'elle n'était pas prête... ou encore qu'aujourd'hui le peuple ne serait pas prêt pour la démocratie. Il aurait donc fallu être méritant pour se voir accorder l'indépendance ou la démocratie ? Mais méritant aux yeux de qui ? Non seulement celui qui parle inverse le rapport des choses mais il le fait selon la

représentation des autres. J'accepte de me voir comme ayant la tête en bas et les pieds en l'air, selon l'image que l'autre se fait de moi et mon discours file sa métaphore. Je me retrouve en pleine oxymore.

Dans cette perspective la crise permanente que connaît la société haïtienne depuis sa naissance en 1804 est celle du dépassement de soi en même temps que de l'adaptation de sa tradition aux pratiques largement acceptées par la communauté internationale. Antenor Firmin, dans son livre sur *Haïti et les États-Unis*<sup>4</sup> voyait les choses ainsi. Et la démocratie pourrait être prise comme le problème illustrant ce nécessaire passage de la tradition à la modernisation ou, si l'on préfère, le passage de leur modernité à notre modernité.

La littérature en Haïti n'a jamais rien fait d'autre que proposer des représentations de cette double modernisation. L'évocation des rapports de la triade que forment le patriarche, le marron et la dossas, est le moyen grâce auquel les romanciers haïtiens ont sans cesse scruté les modes possibles d'adaptation et d'actualisation de la modernité haïtienne.

En 1859, *Stella* représentait le paradigme historique haïtien qui était aussi en ce milieu du siècle passé la modernité tout court. Du point de vue politique à tout le moins. « Première nation nègre, première république latino-américaine, premier pays indépendant issu d'une révolte triomphante d'esclaves... », toutes ces dénominations qui sont devenues des titres ronflants au fil des ans étaient les équivalents de certains titres d'aujourd'hui : « première nation à expédier un cosmonaute dans l'espace, premier pays à opérer la fission de l'atome... ». Il n'y a pas d'intérêt à se proclamer le premier en quelque domaine que ce soit si ce n'est pour témoigner d'une conquête de l'esprit humain.

On comprend mieux la situation réelle d'Haïti quand on met en parallèle la modernité fondamentale de toute Histoire nationale, et en particulier de celle d'Haïti, avec la propagande systématiquement menée, tout au long du XIXe siècle et jusqu'à l'occupation étatsunienne de 1915, pour dépeindre Haïti comme le sanctuaire de la barbarie. La dénomination de Magic Island dont William Seabrook est venu alors affubler le pays couronnait en quelque sorte cette campagne de dénigrement qui faisait d'Haïti l'ancre de la magie noire. Dans cette perspective onomastique de titres et de contre-titres, inventés d'un camp à l'autre pour dénigrer ou s'identifier on pourrait dire que la dénomination de réalisme magique ou merveilleux est venue s'ajouter à une liste de noms, comme le mot négritude, pour répondre à ceux qui feignaient de croire que faute d'être modernes à la façon européenne les Haïtiens n'avaient pas d'art. On le verra bien quand il s'agira de caractériser l'art des peintres populaires d'Haïti. On se dépêchera de les qualifier de primitifs ou de naïfs pour leur enlever par avance toute prétention à une modernité quelconque. Pourtant comme vient de le révéler une enquête faite auprès de généticiens et publiée dans un récent numéro de *Newsweek*<sup>5</sup> les peintres haïtiens qui peignaient une Eve noire étaient plus modernes qu'on ne le croyait.

Mais pour en revenir à cette modernité d'Haïti que représentait *Stella*, on peut mieux voir dans quel sens il faut l'actualiser quand on compare ce premier roman paru en 1859 avec *Accords perdus*<sup>6</sup>, le journal intime que Roger Dorsinville a publié en 1987. Une étude de l'évolution du roman haïtien et un effort pour saisir l'originalité thématique, stylistique et esthétique du récit haïtien s'accompliront bien mieux si on compare les récits haïtiens à eux-mêmes que si on les rapporte à un paramètre extérieur.

En effet quel est le thème commun au livre de Bergeaud et à celui de Dorsinville ? Celui des accords que bien évidemment Dorsinville, en 1987 affirme avoir perdus mais qu'Emeric Bergeaud, lui, en 1859, déclarait avoir trouvés.

Pour saisir le lien entre ces deux livres écrits à plus d'un siècle de distance il faut tenir compte de ce qu'on a appelé l'aspect documentaire du roman haïtien. Celui-ci a toujours été porté à donner une importance capitale au contexte socio-historique de l'intrigue. Cette apparente incapacité à se détacher du réel historique a fait croire que les romanciers étaient incapables d'imaginer des fictions et ne pouvaient que transcrire la réalité qu'ils observaient. Peut-être aurait-il fallu songer davantage au fait que le narrateur haïtien trouvait la réalité historique haïtienne suffisamment futuriste ou oxymorique pour ne pas sentir le besoin de projeter son imaginaire dans un réel encore plus paradoxal.

C'est avec une certaine image de soi et du monde que l'accord a été trouvé hier et qu'aujourd'hui il est perdu. Hier Romulus et Remus, les protagonistes du récit d'Emeric Bergeaud, se rebellaient contre le colon français. Figures du marron, ils incarnaient cette représentation de nous-mêmes qui nous mettait en accord avec nous-mêmes. Aujourd'hui le pays, après plus de 30 ans de dictature duvaliériste, continue de gémir sous la botte de nouveaux patriarches. La représentation de la réalité nous met alors en désaccord avec nous-mêmes et nous fait constater que l'accord trouvé autrefois est aujourd'hui perdu puisque désormais c'est en nous même et non plus avec un étranger que se fait la lutte entre le patriarche et le marron. Le marron d'hier s'est métamorphosé en patriarche. Le livre de Roger Dorsinville pose donc dans le contexte d'aujourd'hui le double problème de l'adaptation et de l'actualisation de la

modernité haïtienne que le récit de Bergeaud situait dans un cadre révolu.

### L'ALLÉGORIE ET LE MERVEILLEUX

Il n'est pas à mon avis, par les temps présents, de lecture plus divertissante que celle de *Stella* d'Emeric Bergeaud. C'est notre premier et seul western. À ce titre il mériterait déjà toute notre indulgence. Il ne faut pas oublier aussi que ce premier roman haïtien fut écrit en exil par un proscrit fuyant les persécutions de Soulouque. À bien des égards, et à tout le moins par le contexte d'écriture et les perspectives qui sous-tendent sa représentation d'Haïti et de son histoire, ce récit peut faire songer aux romans anti-duvaliéristes des trois dernières décennies. Il s'agit donc de la première oeuvre inaugurant ce qu'on appellera plus tard la littérature de la diaspora.

Mais plus que cette toile de fond du contexte d'écriture, il y a le style de la narration, la mise en scène de l'action, le rythme du récit, les tableaux, les portraits et les situations de l'intrigue.

La narration pourrait être facilement traitée de cinématographique. Emeric Bergeaud semble davantage avoir une caméra au poing qu'une plume à la main. L'action étant découpée en chapitres courts, je dirais mieux en séquences rapides, portant d'ailleurs chacune un titre qui en indique la thématique dominante, on se trouve en présence d'une narration filmique. Ce qui fait du récit une manière de western dont la mise en scène n'hésite pas à donner dans l'image d'Epinal. Ainsi, après avoir pris « des heures » pour descendre de la montagne jusqu'à la plantation du Colon qu'ils recherchent, Romulus et Remus, le voyant s'avancer à la tête d'une

colonne de soldats, regagnent « en quelques secondes » leur camp retranché dans les mornes. L'auteur, qui n'est pas à une exagération ou invraisemblance près, nous dit, à un autre moment de l'histoire, que Romulus n'hésite pas à poursuivre à pied le Colon qui, lui, a enfourché une monture : « Le fuyard a un cheval; qu'importe ! celui qui le poursuit est habitué à vaincre à la course l'agile quadrupède »<sup>1</sup>. Ailleurs, c'est Stella, l'auxiliaire de nos deux héros, qui se trouve momentanément en péril :

La jeune fille résiste seule à de nombreux ennemis. Plusieurs coups de feu partent. Une balle effleure son sein. Elle chancelle. On croit qu'elle va tomber. Les soldats s'enhardissent. Ils forcent déjà le passage, quand leur terrible adversaire se redresse, brandit sa lance et jette le désordre et la confusion parmi eux<sup>2</sup>.

Avant « Superman » la superwoman de Bergeaud, lance contre fusils, faisait déjà des merveilles. Elle a de quoi faire pâlir d'envie les Rambo d'aujourd'hui. Phrases courtes et nerveuses. Action rapide et mouvementée. Mais surtout nous sommes en plein merveilleux. Et dans un merveilleux vodouesque s'il-vous-plaît ! Car même si Bergeaud fait force références à l'Antiquité grecque ou romaine il nous conte ici une scène qui nous est familière : celle de ces généraux d'antan : Capois-la-Mort, Jean Jumeau... qui se faisaient canarder par l'adversaire mais ne « prenaient » pas les balles et passaient leur chemin, imperturbables.

Le récit file donc à un train d'enfer. Les exploits succédant aux prouesses, il y aurait de quoi faire rendre jaloux James Bond et tous les autres cowboys ou agents secrets, doubles ou triples, de la même farine. C'est que Bergeaud fait de l'épopée et il ne lésine pas sur les moyens. Ainsi il n'hésite pas à mettre à contribution Lucrèce, Ovide, la mythologie ou l'histoire antiques,

sans parler de la Bible ou du martyrologue chrétien. Qui plus est, il affirme carrément que si ses personnages peuvent si ouvertement triompher de leurs ennemis, c'est qu'ils sont ni plus ni moins assurés de la protection divine. Voici comment il termine le chapitre intitulé : « L'attaque » et qui raconte le siège de la forteresse des marrons par le Colon :

C'est bien ainsi que les Indigènes d'Haïti se sont procuré les instruments guerriers à l'aide desquels ils ont conquis l'Indépendance et fondé la Patrie. On peut dire sans figure que l'Esclavage a été décapité avec ses propres armes. Cette circonstance donne à la lutte un intérêt sacré qui la rapproche de celle de David et de Goliath » [Et après avoir brièvement rappelé l'histoire de David et de Goliath, il termine en disant] : « Derrière David était Dieu tout puissant et invisible qui l'assistait. Malheur à l'impie<sup>3</sup> !!! ».

On peut penser que ce que Bergeaud prétend décrire sans figure, il le raconte plutôt sans rire. Mais avant tout il faut reconnaître l'efficacité de son récit. L'analyse psychologique peut paraître sommaire, elle n'est pas moins juste, pertinente même par le côté symbolique de l'explication qu'elle donne et de l'interprétation qu'elle propose. Voici par exemple comment il présente la prise de conscience qui transforma l'esclave en révolutionnaire :

Une autre fois, revenant des champs, la manchette à la main, la houe sur l'épaule, Rémus rencontra le Colon au tournant d'un chemin. Il eut le loisir de le considérer d'assez près et fit cette réflexion qu'il s'empressa de communiquer à son frère : Sais-tu que nous sommes ridicules d'avoir cru si longtemps notre maître un géant ? La peur seule a le pouvoir de grossir à ce point les objets. J'en ai vraiment honte; ce prétendu géant est un *homme* comme nous.

*Le prestige* n'existait plus : le mot de l'énigme du Sphinx était trouvé<sup>4</sup>.

Il y a donc une certaine jubilation pour le lecteur à retrouver des personnages et des faits qu'il connaît bien, couverts d'un léger voile de fiction. Cela donne la délicieuse sensation de se faire conter un mensonge véridique. L'essentiel d'une histoire que nous connaissons déjà, nous la retrouvons habilement ficelée dans une intrigue rondement menée où le suspense, par des rebondissements adroitement ménagés, est juste assez bien dosé pour piquer notre intérêt sans nous causer vraiment d'inquiétude. Cela aide à faire passer l'idéologie sous-jacente à l'arrangement ou à la sélection des faits dans la mesure où finalement l'intention globale emporte notre adhésion.

On pourrait avec d'autant moins de difficulté transposer le récit de Bergeaud en pièce de théâtre, en film, en feuilleton télévisé ou radiodiffusé ou en bandes dessinées que tout est déjà mis en place. Le récit abonde en dialogues et en discours mais se déroule de façon très dramatique et très spectaculaire. Les personnages sont dessinés de façon à percer l'écran, comme on dit, et le décor dans lequel ils se meuvent est à la mesure de leurs actions.

Ce livre jusqu'à présent méconnu est promu à une belle carrière scolaire, j'en suis convaincu, mais surtout au moment où la morosité et le désenchantement, quand il ne faut pas parler de pessimisme ou de scepticisme, sont de mise, son optimisme et sa foi peuvent avoir un effet tonifiant. Quand on sait que ce livre a été écrit en exil par un homme victime de l'arbitraire politique et qui se savait de surcroît atteint d'une maladie incurable, un homme condamné donc à tous points de vue ! Pourtant ce destin personnel n'a pas conduit pour autant Emeric Bergeaud à désespérer du sort de sa collectivité. Peut-

être a-t-il trouvé dans sa foi en la survie collective des raisons de compenser la menace personnelle de mort qui pesait sur lui. Son oeuvre en a tiré alors les moyens de résister à l'épreuve du temps.

On peut sans crainte de se tromper prendre *Stella* comme exemple de roman allégorique et surtout y voir le prototype du style allégorique du roman haïtien. On y trouve des allégories de premier degré : les abstractions personnifiées que sont par exemple les personnages de *Stella* (La France est son action civilisatrice), Romulus et Rémus (les noirs et les mulâtres; Chavannes et Ogé, Toussaint et Rigaud, Dessalines et Pétion) dont l'union a permis la réalisation de l'indépendance. Mais on y trouve surtout cette allégorie de second degré que constitue la représentation mythique sous-jacente à l'intrigue.

Il y a une vision du monde, une représentation globale, qui relève du mythe et c'est elle qui est en action à l'arrière plan de la psychologie des personnages, de la dynamique des situations et finalement de la courbe de l'intrigue. Déjà cela peut ressortir dans les références à l'Antiquité ou même dans l'interprétation carrément religieuse ou mystique de l'histoire politique. Mais c'est surtout dans le mythe des jumeaux tel qu'il est utilisé dans le roman qu'il faut chercher cette forme seconde de l'allégorie.

Mais tout d'abord que faut-il entendre par allégorie ? À un premier niveau, on pourrait parler de figure du secret. L'allégorie est cette représentation, claire en apparence, qui renvoie pourtant à un secret. Cette figure ne dévoile donc pas mais exprime plutôt de façon indirecte, transposée, ce qui est mystérieux. Et c'est bien le cas lorsqu'un écrivain personnifie une abstraction. Celle-ci ne peut être connue de manière directe. La personnification matérialise donc ce qui demeure en définitive secret, inconnu. L'allégorie qui nous présente

une chimère ne nous la fait saisir que par un biais. Il y a donc un secret de l'objet représenté qui demeure en dépit de la représentation.

User de l'allégorie, selon *le Robert*, c'est parler en d'autres termes que les termes propres. Et surtout, nous apprend ce dictionnaire, l'allégorie est le procédé par lequel on se propose d'évoquer un sens caché sous le sens littéral. Cette seconde définition complète la première puisqu'à la distinction « terme propre et terme autre », elle ajoute cette précision que les termes « autres » sont des termes cachés ou secrets. Quant à moi, je parlerais plus simplement de termes subjectifs par opposition à des termes objectifs qui, eux, seraient propres ou appropriés.

En somme d'une part, on aurait des termes appropriés parce qu'objectifs ou si l'on préfère communément acceptés donc connus et ayant des significations vraisemblables, mesurables même au besoin. Et puis d'autre part, il y aurait des termes qu'on ne peut qualifier d'inappropriés parce qu'ils sont uniquement subjectifs mais qui n'en sont pas moins secrets, cachés, et dont la vraisemblance par le fait même est sujette à caution. La réalité ou la vérité de ces termes, leur caution référentielle en quelque sorte, demande à être vérifiée.

À un autre niveau, ou peut-être plus précisément sur un plan complémentaire et non pas opposé à celui de la manifestation d'un secret, l'allégorie est la figure de représentation d'une connivence. Si cette abstraction qui est figurée sous les traits d'un être individualisé, reconnaissable et pourtant insaisissable, nous est accessible et même agréable, c'est que nous la connaissons déjà. Autrement dit, le secret qui persiste sous la représentation allégorique ne peut pas gêner un récepteur pour qui ce secret était familier. Ainsi la figure allégorique vise moins à établir entre émetteur et récepteur un lien de connaissance que de reconnaissance.

Par l'allégorie l'émetteur nous fait reconnaître ce que déjà nous connaissions. C'est pourquoi cette figure est davantage le lieu d'une connivence, celui de la rencontre de deux subjectivités, que l'espace d'un contenu objectif dont on pourrait prendre connaissance.

Sur cet aspect inter-subjectif que présuppose l'allégorie, les remarques d'Henri Suhamy apportent un éclairage intéressant.

L'allégorie est une composition symbolique, faite de plusieurs éléments qui forment un ensemble cohérent et renvoie terme à terme au contenu signifié (...) Une allégorie à laquelle on croit devient un mythe, car le mythe est une métaphore qui en est le reflet, et qui acquiert de l'importance du fait que la pensée mythique préfère l'imaginaire au réel. L'imaginaire est toujours plus intelligible que le réel même si les philosophes en dénoncent l'irrationnalité (...)

La parabole est un récit allégorique, chargé d'une leçon morale ou religieuse. Elle se déroule dans le temps alors que l'allégorie proprement dite a un aspect plutôt spatial et statique.

Un proverbe est souvent une parabole condensée. Une parabole peut être inventée, mais un événement historique ou une anecdote peuvent servir de paraboles après coup<sup>5</sup>.

Comme ces remarques reproduites en vrac l'auront fait voir, il y a un lien entre le mythe, la parabole et le proverbe du fait qu'ils sont des développements de la figure de base qu'est l'allégorie. Il faut ensuite noter l'aspect irrationnel ou imaginaire, disons subjectif ou inter-subjectif, et aussi l'aspect volontaire et même pratique (volonté de moraliser, d'être utile, efficace) que l'allégorie peut prendre selon la forme statique ou dynamique de simple image ou de récit qu'elle adopte.

Sous ces divers aspects il apparaît que l'allégorie est le signe d'une vérité ou d'une réalité occultée autour de laquelle une connivence entre émetteur et récepteur s'établit pour des raisons pratiques et non pas d'ordre cognitif. Cette figure exige donc plus qu'une adhésion. Elle repose sur une solidarité. Et c'est pourquoi elle a partie liée avec le mythe et qu'elle est le mode privilégié de ces formes simples que sont le proverbe, la devinette, la parabole et l'énigme. En Haïti les kont qui sont souvent des énigmes et des devinettes aussi bien que des histoires légendaires ou mythiques usent abondamment de l'allégorie. Emeric Bergeaud tout pénétré qu'il est de culture gréco-latine est proche de l'oralité populaire. Dès les premières pages de son récit il cite un proverbe haïtien qu'il traduit bien sûr en français mais dont il donne en note la version originale. Le langage de *Stella* qui d'emblée adopte la forme de l'écriture diglotte qu'utiliseront tous les écrivains haïtiens puise dans le répertoire populaire de langue haïtienne des mots pour renvoyer à des objets, à des lieux, à des situations ou à des comportements bien typiques.

Il n'est pas jusqu'à l'image de la gémellité, cette fraternité paradoxale d'êtres uniques et doubles tout à la fois, qui est moins choisie dans *Stella* en fonction de son usage romain que de la pratique haïtienne. Bergeaud, dans les notes placées à la fin de son roman, rappelle qu'au lendemain de l'Indépendance, tous les Haïtiens s'appelaient frères entre eux de façon courante :

Les mots de frères et de soeurs étaient d'un usage général vers l'époque de la proclamation de l'indépendance à Haïti. Presque tous ceux qui se connaissent, ou entre lesquels il y avait quelque intimité, se donnaient mutuellement ces noms. C'était une parenté que les événements avaient consacrée et qui, nonobstant ces appellations qu'on n'entend presque plus aujourd'hui, se perpétuera<sup>6</sup>.

Cela n'est pas sans faire songer à l'habitude des noirs étatsuniens de s'appeler brothers. À cet égard, il y aurait un parallèle à développer.

Emeric Bergeaud s'inscrit donc dans le courant d'une tradition bien haïtienne et s'il faut parler de tradition et de modernité dans le roman haïtien, c'est par rapport à cette tradition spécifique qu'il faut essayer de caractériser une modernité tout aussi spécifique. Bergeaud en inaugurant le roman haïtien lançait donc un courant que l'on peut qualifier de traditionnel et dont le style allégorique demeure la caractéristique principale. Par contre, on peut dénommer modernes ceux qui assurèrent la relève de Bergeaud et de ses émules en prenant leur distance par rapport à sa vision et à son style.

Le réalisme présente c'est que le fondement de la vie haïtienne, si l'on en croit le mythe du zombi qui l'exprime si bien, est le paradoxe.

Ceux qui s'attachent au langage et qui croient qu'il exprime justement la réalité et le présent, du moins tel que nous qui les vivons nous nous les représentons, auront remarqué que le mot zombi est une oxymore. On s'en rend bien compte quand on doit le traduire. Dans son livre sur les figures de style, Henri Sully cite le mot mort-vivant comme un exemple d'oxymore. Le caractère paradoxal du zombi apparaît à l'évidence quand on passe de la traduction qu'en donne une langue à celle qu'en propose une autre. Mort-vivant en français, le zombi est un living-dead en anglais. Ainsi d'une langue à l'autre le sens change. Tantôt l'on voit le personnage comme un mort d'abord tantôt comme un vivant avec tout.

Pour nous Haïtiens, le zombi, l'unité du mot l'exprime, ce qui est unique et par là même paradoxal dans sa réalité contradictoire. Mais nous avons jusqu'à présent été surtout fasciné par l'aspect négatif de cette métamorphose qu'est la réduction d'un sujet à l'état de



zombi. La presque totalité des histoires de zombis traite de la zombification. Bien peu nous parlent de la dézombification. Et pourtant celle-ci est aussi incluse dans le mythe puisqu'il affirme que l'ingestion du sel est censée ramener le sujet zombifié à l'état normal d'être humain. Sans doute les conditions historiques de production du mythe ont conduit l'imaginaire haïtien à se représenter surtout le processus de réduction du sujet à l'état d'esclave et non pas encore tellement celui de la reconquête de sa pleine capacité de maître de lui-même et du monde. Des récits à venir, l'Histoire future, il faut l'espérer, représenteront davantage cet aspect positif de la métamorphose réversible qu'est la transformation d'un sujet en zombi.

Le mythe du zombi est au coeur de l'imaginaire et donc de la représentation du réel par l'Haïtien. Résultat d'une Histoire objective, ce mythe cependant demande de plus en plus à être renversé pour répondre aux exigences du présent et plus encore de l'Avenir que souhaitent les Haïtiens. On comprendra dès lors que la position de ceux qui se tournent davantage vers le futur que vers le passé, qui critiquent plus qu'ils ne louent et qui espèrent plus qu'ils ne se souviennent, soit une position qui les pousse surtout à l'ironie.

Emeric Bergeaud doit évidemment être rangé dans le camp de ceux qui sont tournés vers le passé, pour le louer et s'en souvenir alors que Justin Lhérisson ou Fernand Hibbert sont plutôt de ceux qui regardent vers l'avenir et critiquent le passé. Les deux attitudes ne laissent pas d'être commandées par le même vide du présent, le même paradoxe d'une présence-absence, de l'oxymore d'un sujet haïtien zombi, mort-vivant, living-dead, d'une nation indépendante et dominée, d'un peuple maître et esclave. Maître de soi et esclave des autres sans doute mais le paradoxe n'en est que renforcé puisqu'à une aberration existentielle se superpose une aberration

historique. Ce peuple, aujourd'hui maître et esclave, se serait hier libéré pour se remettre dans des chaînes qu'il aurait lui-même forgées. La zombification hier imposée par d'autres, nous nous l'imposerions à nous-même aujourd'hui ?

Il y a là un paradoxe du présent et du réel qui demande à être élucidé et qui ne peut l'être que par la prise d'une distance à l'égard des mythes. L'ironie, cette affirmation par la négation, cette manière d'anti-phrase qui fait poser pour contre-poser afin de mieux proposer est une autre figure de paradoxe. Elle consiste à présenter les choses d'une manière telle qu'en paraissant accepter les choses on les rejette en réalité ou vice-versa. En fait on essaie plutôt par ce procédé de renouveler la représentation habituelle des choses. Selon Suhamy :

L'ironie consiste à faire semblant de louer ce qu'on veut blâmer, à exprimer ses intentions par anti-phrases. Elle ressemble à l'hypocrisie, notion qui évoque le théâtre, mais tandis que l'hypocrite veut tromper son monde, l'ironie veut le détromper. Il arrive que l'un et l'autre échouent dans leur entreprise par manque de connivence avec le public<sup>1</sup> [...]

*Le Robert* complète cette description ainsi : « Avec l'ironie, on interroge mais en feignant l'ignorance ». J'ajouterai : « encore faut-il que le lecteur ne soit pas dupe ! ». Ce que Suhami résume fort bien en affirmant que pour faire de l'ironie : « ...il ne suffit pas d'avoir du talent, il faut que le public en ait aussi ».

Comme on peut s'en rendre compte, en étudiant les romanciers haïtiens, selon leur style allégorique ou ironique, nous posons d'abord le principe de leur originalité, c'est-à-dire de la spécificité de l'espace de leur représentation du monde. Cette spécificité loge dans la connivence de l'émetteur et du récepteur, aussi

nécessaire dans l'allégorie que dans l'ironie. La scène de la représentation, uniforme ou plutôt unique dans l'identification épique ou lyrique de l'allégorie, se dédouble quand la vision du monde et le style se font ironiques. Il s'édifie alors un théâtre dans le théâtre de l'oeuvre, avec des acteurs et un public. Le metteur en scène fait faire des apartés à ses acteurs, introduit des divisions dans son décor, fait apparaître à l'avant-scène un sens et à l'arrière-scène un contre-sens. Il donne en spectacle les quiproquos, les malentendus, les feintes, les tours de passe-passe de ses acteurs. Dans l'action qu'il représente, il y a une mise en abîme de type théâtral.

Et c'est bien ce que font Lhérisson et Hibbert. Leurs personnages sont placés sous un double éclairage : celui du sens que ces personnages donnent eux-mêmes à leurs paroles ou à leurs actions et celui du sens que prennent à leur insu ces mêmes paroles et actions. Il y a deux regards sur eux. Leur propre regard sur eux-mêmes et le regard que le narrateur, par des clauses de style, nous fait jeter sur eux.

Le regard de Bergeaud sur ses personnages est naïf ou si l'on préfère n'est pas critique. Il jette un éclairage qui vise à susciter notre identification avec ses personnages. Chez Lhérisson ou chez Hibbert, le regard est critique et distancié. Il vise à nous rendre sceptiques à l'égard des personnages. On pourrait d'un côté parler d'éclairage uniforme, de style direct sans incidences chez Bergeaud et d'éclairage diffracté, de style complexe aux multiples détours chez Lhérisson et Hibbert qui nous forcent à effectuer de véritables acrobaties de l'esprit par la variété des focalisations qu'ils mettent en place. Car d'une focalisation interne déléguée nous passons à des focalisations non déléguées et d'un narrateur omniscient nous passons ou revenons à de multiples et variables délégations. Sur la variété des narrations au je, des intrusions d'auteur, il y aurait des analyses à faire qui

nous révéleraient sans doute que le je narrateur s'interpose plus ostensiblement entre les personnages et le lecteur chez Bergeaud que chez Lhérisson. Et cela se comprend. Chez ce dernier, tout comme chez Hibbert, il s'agit moins de pousser péremptoirement à une identification avec le personnage ou sujet représenté que de faire objectivement apparaître ses contradictions. Bergeaud affirme, Hibbert et Lhérisson s'interrogent. Dans un cas il s'agit de montrer l'unité ou l'identité d'un sujet alors que dans l'autre il est plutôt question de dénoncer la duplicité de ce sujet.

De là un aspect intéressant du rapport du romancier avec le mythe des jumeaux. Le personnage qu'il représente peut toujours être double mais dans un cas le narrateur s'activera à montrer que son caractère double est en réalité une unité. Le dédoublement se résout dans une identité. Et c'est bien ce que Marie l'Africaine, leur mère, dit à Romulus et Rémus, les héros de *Stella* :

La plante solitaire est aisément arrachée ou tordue par le vent ! Pour vous préserver d'un isolement funeste, la main qui vous a sauvés a fait naître près de vous un compagnon, un ami, un frère<sup>2</sup>.

De cette association voulue par la nature, selon le narrateur de *Stella*, du noir et du mulâtre, frères doubles et pourtant identiques, on verra Hibbert, dans *Romulus* nous présenter une image toute différente. Et nous passons alors de la perspective lyrique à la satirique. Voici de quelle façon le général Romulus entend unir noirs et mulâtres :

Homme de devoir, si Romulus était ostensiblement le mari de deux femmes - l'une, Vierge, mulâtresse à la chevelure soyeuse et à la chair opulente, qui lui avait donné onze enfants, tous vivants; l'autre Isménie, appétissante négresse

aux yeux brillants et aux lèvres sensuelles, qui lui en avait donné treize, tous également pleins de vie – si donc Romulus était ostensiblement le mari de deux femmes, du moins il ne semblait pas avoir de préférence et se tenait indifféremment chez l'une ou chez l'autre, sans que Viergina en voulut à Isménie ou Isménie à Viergina<sup>3</sup>.

Dans *Stella* comme dans *Romulus* les personnages entendent combattre l'isolement, entendent la désunion des noirs et des mulâtres et réaliser l'union qui fait la force. Mais selon des méthodes et dans des perspectives nettement différentes, il faut bien l'admettre.

Le mythe de la jumeauté comme figure incarnant les rapports des noirs et des mulâtres se retrouve dans les oeuvres des romanciers haïtiens depuis Emeric Bergeaud jusque chez Marie Chauvet. La figure des jumeaux constitue en quelque sorte un point de fixation de la connivence du narrateur et de son public. Mais pour l'instant remarquons surtout le ton caustique et l'ironie dont fait preuve Hibbert à propos de cette union sacrée qu'évoque Bergeaud.

De l'époque de Faustin Soulouque à celle de Nord Alexis ou, si l'on préfère, en passant d'Emeric Bergeaud à Fernand Hibbert et de *Stella* à *Romulus* le roman haïtien évoluait de sa tradition vers sa modernité c'est-à-dire se faisait critique et prenait ses distances par rapport à ses propres schémas de représentation.

Ils est important surtout de remarquer que de l'allégorie à l'ironie, il s'agissait moins pour le romancier haïtien de passer du mythe à son contraire que de se distancier de son propre mythe, d'en prendre la mesure et, en le critiquant, d'essayer de le renouveler et de le transformer. En fait, allégorie et satire comme dit John MacQueen, sont plus intimement reliées qu'on ne le croit. On n'a qu'à voir comment on les comprend mieux

à les considérer comme l'endroit et l'envers d'une même vision. Une scène de *La réclamation Hopton* de Fernand Hibbert situe très précisément ce rapport de l'ironie et de l'allégorie :

- Jolicoeur – C'est un roman allégorique.  
 Ranaudin – C'est-à-dire que vous choisissez une forme désuète, ridicule, pour exprimer des sentiments et une situation qui contés simplement pourraient intéresser et émouvoir.  
 Jolicoeur – Une forme n'est jamais ridicule quand elle est belle.  
 Renaudin – L'allégorie a toujours été un genre faux.  
 Jolicoeur – Vous me permettrez de n'être pas de votre avis<sup>4</sup>.

Ainsi pas de désaccord sur le fond et sur la forme. La critique de l'allégorie n'est pas faite du point de vue de l'esthétique (la beauté) mais de la vérité (un genre faux). On voit aisément dans les deux attitudes ici représentées la différence entre la tendance réaliste d'Hibbert et la tendance indigéniste ou merveilleuse de Bergeaud.

On passe de l'allégorie à l'ironie en perdant la foi; en ne partageant plus entièrement, de la même façon ou sur les mêmes points, une certaine connivence; en se mettant à regarder la même chose d'un autre oeil que celui des siens.

Et telle semble bien l'attitude des romanciers haïtiens qui n'ont fait que retourner les mêmes images sous divers angles ou plutôt n'ont cessé de considérer l'Histoire d'Haïti selon les mêmes représentations mais avec des yeux différents à chaque fois. Sans doute dans l'espoir de parvenir à mieux décoder l'énigme haïtien.

On peut faire un parallèle intéressant entre *Stella* d'Émeric Bergeaud, notre premier roman, et *Accords perdus* de Roger Dorsinville que je considère moins comme un roman que comme un journal intime. Le caractère lyrique du livre de Dorsinville le place bien à côté de l'épopée lyrique qu'est l'œuvre de Bergeaud. D'ailleurs il faudra un jour essayer d'analyser le caractère d'autobiographie indirecte de *Stella*. Mais si précisément *Stella* est un roman, c'est que l'autobiographie y est si transposée qu'elle n'est plus apparente. Le discours y devient la narration d'une quête collective alors qu'en fait il est le mode de solution d'une interrogation personnelle. Le journal intime de Roger Dorsinville au contraire n'arrive pas à décoller du terrain des questions personnelles même si l'interrogation sur l'Histoire collective y est omniprésente, obsessive même.

Le livre de Roger Dorsinville, à bien des points de vue, peut permettre de mesurer le chemin parcouru de 1859 à 1987. Il fait voir que la dialectique du roman haïtien réside dans l'alternance qui mène de l'allégorie à l'ironie et puis nous fait revenir au point de départ pour en repartir.

On peut thématiquement opposer *Stella* à *Accords perdus* mais aussi à tous les romans de la contestation anti-duvalériste, en considérant que l'on peut résumer tout ce que nous raconte le roman de Bergeaud par cette phrase du narrateur : « Le mot de l'énigme du Sphinx était trouvé ». Ce qui pourrait se traduire par « l'accord était trouvé ». Tout le sens du livre de Roger Dorsinville, à commencer par son titre : *Accords perdus*, se trouve dans une affirmation qui revient comme un leitmotiv sous la plume de l'auteur et que l'on pourrait exprimer ainsi : « Le narrateur ne comprend pas. Il voit que les autres ne comprennent guère plus que lui. Et pis encore, il ne comprend pas comment leur faire

comprendre leur incompréhension et la sienne » : Relisons ces quelques passages du livre de Dorsinville :

Les jeunes économistes essaient de comprendre, et quand ils ont compris, sont encore plus déboutés [...]

Un des jeunes de la nouvelle démocratie, un peu bafoué par le vide organisationnel dans lequel tournent les concepts sans appui sur des faits, des circonstances, des hommes, s'étonne à nouveau [...]

Les jeunes patriotes qui essaient de comprendre une situation sur le terrain à laquelle les avaient mal préparés leurs livres se débattent au milieu des bribes de « souvenirs » contés par leurs aînés [...]

Il suffit d'un rien, d'un cri d'enfant apeuré, d'une méprise, c'est l'attroupement, l'hostilité, les visages ennemis, le faubourg qui te fait sentir que tu es entré dans un autre monde [...]<sup>5</sup>.

*Accords perdus* n'est pas comparable à *Stella* uniquement par le fond. Il l'est aussi par la forme. Autant le roman de Bergeaud conserve une homogénéité et une cohérence autant le journal de Dorsinville est éclaté, éparpillé, elliptique et procède par répétitions obsessionnelles. Dorsinville tourne en rond alors que Bergeaud file avec une belle assurance vers sa conclusion. La forme du récit nous amène précisément à un dénouement alors qu'un journal, par définition, n'a pas de fin, en soi.

Il n'est pas jusqu'au contexte et jusqu'à la situation personnelle des deux auteurs qui ne permettent de les rapprocher. Il s'agit d'abord de deux écrivains de la diaspora. Roger Dorsinville, même s'il a commencé sa carrière d'écrivain en Haïti, est devenu par suite de son exil un écrivain de la diaspora. On peut dire que l'incompréhension dont témoigne son livre résulte, en partie, de cette situation d'éloignement et aussi de cette

distanciation non pas tant du pays physique que de ses mythes traditionnels.

Dorsinville ne comprend pas. Cela témoigne d'une rupture. Par là il se distingue de Lhérisson ou d'Hibbert qui, eux aussi, critiquaient mais tout en affirmant implicitement comprendre. Hibbert et Lhérisson sont ironiques, satiriques. Ils se moquent de ce qui leur paraît ridicule alors que Dorsinville se désespère de ce qu'il ne comprend pas. De là le pessimisme de Dorsinville qui n'a rien à voir avec la caricature mordante et finalement désopilante que faisaient Hibbert et surtout Lhérisson de la situation haïtienne.

On peut en tout cas dire que ni Hibbert ni Lhérisson n'avaient l'impression que semble donner Dorsinville de se retrouver en présence du Sphinx et d'avoir à découvrir le mot de l'énigme, cet accord perdu en somme.

Situation d'écrivain de la diaspora mais également position par rapport à la mythique image des jumeaux noirs et mulâtres. Bergeaud a une représentation lyrique, enthousiaste de la question. Hibbert et Lhérisson en ont une plaisante et divertissante. Dorsinville est pour le moins perplexe et surtout nous laisse perplexes quant à sa représentation présente de la question.

La question de couleur dont Dorsinville a autrefois longuement débattu n'est pas ce qui fait le sujet d'*Accords perdus*. En apparence du moins, car quel sens donner au mot classe dans ces lignes de la fin de son livre :

La classe noire, associée aujourd'hui d'intérêts avec la grande bourgeoisie et qui occupe tant de postes clés [...] Cette classe se suicidera-t-elle ? Y a-t-il dans notre histoire un exemple de suicide de classe pour l'intérêt commun ? [...] Quels dangers

faudra-t-il faire sentir aux associés d'aujourd'hui, aux héritiers aujourd'hui du régime infâme, pour qu'ils se convertissent à l'idée d'un partage, à l'idée d'une solidarité avec les classes en lutte<sup>6</sup> ?

L'expression « la classe noire » du début de la citation et celle de « les classes en lutte » de la fin ne me paraissent pas renvoyer au même référent, à la même entité. Depuis le livre bien connu : *Le problème des classes à travers l'Histoire d'Haïti*<sup>7</sup>, l'emploi du mot classe avec l'épithète noire ou tout autre qualificatif ethnique n'est-il pas pour le moins risqué ?

Mais bien plus encore que des problèmes de fond, ce sont des questions de représentation et d'images qui me paraissent significatives. L'Histoire d'Haïti nous renvoie à une image de la guerre. Et *Stella* ne manque pas de la développer. On la retrouve, et sans surprise, sous la plume de Roger Dorsinville qui parle inlassablement de « Kriegspiel ». De la guerre qu'évoquait le civil Bergeaud et qui mettait les Haïtiens aux prises avec un ennemi étranger nous passons à cette Kriegspiel dont parle l'ancien militaire Dorsinville. Et cette fois elle met les civils haïtiens aux prises avec leurs dirigeants militaires. Mais n'y a-t-il pas un déplacement notable du sens de la guerre qui est livrée ? L'accord trouvé hier dans *Stella* et aujourd'hui perdu dans *Accords perdus*, ne s'expliquerait-il pas par le fait qu'on a délaissé la défense contre l'ennemi extérieur pour l'agression contre le compagnon d'armes ? Et dans le cas précis d'*Accords perdus* par le fait qu'entre compagnons d'armes, anciens et nouveaux, qui ont changé ou pas, on ne se comprend plus ?

Je retiens de la lecture des écrits récents de Roger Dorsinville deux propos. Le premier, dans *Accords perdus*, quand il nous conte comment au Libéria il n'a pas su comprendre le message d'une mère qui lui confiait sa fille. Et le second, dans une entrevue avec Jean

Jonassaint, quand il affirme ne pas faire de réalisme merveilleux comme Jacques Stephen Alexis.

Dans le premier cas, il se pourrait bien qu'il faille partir de cette anecdote pour saisir la bifurcation survenue dans l'évolution du roman haïtien. Le mot de l'énigme du sphinx avait été trouvé. Il est maintenant perdu. On pourrait dire encore qu'on s'était compris pour faire la guerre à l'Autre mais qu'on ne se comprend plus pour faire la paix entre nous.

*Stella* est la représentation à la fois d'une guerre contre l'Autre et d'une paix entre nous. Si l'on s'en souvient, cet accord se réalisait sous la tutelle de la culture européo-latine personnifiée par le personnage de Stella qui était tout à la fois la Liberté et la Révolution française.

Au début de ce siècle, cet accord a été remis en question puisque Nemours Auguste et d'autres intellectuels ont discuté ferme sur le choix à faire entre la discipline anglo-saxonne et la latine. À cause de cette contestation qu'il déplorait, Etzer Vilaire a senti le besoin de réaffirmer sa foi dans le modèle culturel européo-latin.

En 1928, avec l'indigénisme et à la suite de l'occupation étatsunienne, la validité de ce modèle était définitivement mise en doute et Léon Laleau pouvait même parler de trahison.

De l'indigénisme au noirisme et à la crise actuelle qui fait non plus seulement critiquer les anciens accords, comme en 1900, ou les dénoncer, comme en 1928, mais constater la nécessité d'en trouver de nouveaux et même d'originaux, on a abouti à cette incompréhension que dépeint le livre de Roger Dorsinville.

*Accords perdus* fait la radiographie d'une incommunicabilité et d'une incompréhension. *Stella*, à l'autre pôle, illustre la volonté d'établir cette communication sur la base d'une interprétation globale de l'Histoire.

Tout dialogue repose sur l'acceptation d'un modèle. Les discours individuels qui s'énoncent dans le cadre d'un dialogue portent donc d'abord sur des prototypes à établir à partir du modèle choisi et ensuite sur des objets de série à fabriquer. Un peu comme pour les voitures automobiles. La tradition romanesque, la suite des romans en somme, est un objet à façonner. On n'y parvient qu'en franchissant les trois étapes de la construction d'un modèle, de la réalisation d'un prototype et de la production d'objets de série.

Le livre de Roger Dorsinville nous fait constater que nous faisons face de nouveau au problème du choix d'un modèle puisque les anciens accords ou anciens modèles sont perdus. De là cette difficulté de comprendre la situation actuelle, de se comprendre comme acteur de cette situation, de l'énoncer en discours cohérents et surtout pratiques : de dialoguer en définitive. Car dire étant faire, dialoguer c'est fabriquer des synthèses à partir de contradictions identifiées. Le dialogue n'étant, à tout prendre, qu'un moyen de soupeser le poids de nos contradictions, en les objectivant par la parole. Afin de les équilibrer sur la balance des mots.

## RHÉTORIQUE DU RÉALISME MERVEILLEUX

L'Histoire d'Haïti, selon Emeric Bergeaud, est : « ... un fleuve de vérité qui poursuit son cours majestueux à travers les âges<sup>1</sup> ». Cette Histoire est aussi le réel haïtien puisqu'elle est l'objet par excellence dont la collectivité a une expérience concrète et personnelle.

Et pourtant cette Histoire, ou plutôt ce réel, demeure énigmatique et nous force à l'interroger autant qu'à nous interroger nous-mêmes. Ce qui nous fait osciller entre l'adhésion aux mythes et leur critique, entre l'allégorie et l'ironie.

Entre ces deux pôles il nous faut quand même faire des haltes et tenter d'opérer la synthèse de l'aller et du retour. La rhétorique du réalisme merveilleux réside précisément dans l'alliance de l'allégorie et de l'ironie, dans cette synthèse de l'identification et de la distanciation par rapport aux mythes traditionnels.

Pour comprendre la démarche réaliste merveilleuse il faut revenir à cette définition de l'allégorie que propose le Robert : « ... parler en d'autres termes que les termes propres ». Ainsi les termes propres qui seraient réalistes seraient les mots aux sens convenus, c'est-à-dire fixés dans ces écrits dignes de foi que sont les dictionnaires par exemple ou les textes des écrivains reçus, légitimés et consacrés. Par contre les termes autres, impropres peut-être ? en tout cas inappropriés, parce que de sens cachés, secrets et non encore acceptés, donc illégitimes, seraient, eux, les termes allégoriques, merveilleux pour tout dire.

Et de fait si nous prenons le titre du roman réaliste merveilleux par excellence : *Les arbres musiciens*, nous constatons que des deux substantifs qui s'y trouvent, l'un tire du côté du réalisme, et c'est le mot « arbres », tandis que l'autre penche du côté du merveilleux. En effet le mot « musiciens » n'y est pas employé dans le sens convenu de joueur d'instrument de musique mais plutôt dans un sens caché, secret, particulier à tout le moins, dont on peut cependant retracer la présence dans *Stella* déjà, donc dès notre premier roman, et même avant, et qui parviendra à Jacques Stéphen Alexis en passant par Frédéric Marcelin.

À la page 6 de *Stella*, nous lisons cette phrase : « Aussi l'hirondelle n'émigre jamais de cette heureuse patrie; le musicien y continue invariablement ses concerts, et le ramier ses amours ». Et à la suite du mot « musicien », écrit en italique, un chiffre nous renvoie à la fin du volume pour une note explicative :

Dans l'est de Vallière, est le *Mont Organisé* qui en dépend... On a appelé ce mont *Organisé* parce qu'il semble être l'asile chéri de l'oiseau nommé *musicien* (ou organiste) à cause de son brillant gosier et de sa facilité à moduler plusieurs notes de musique avec une exactitude qui charme l'homme, toujours occupé de se retrouver en tout. C'est une des jouissances de ces lieux élevés<sup>2</sup>.

Que cette note soit la reproduction, mot pour mot, d'une observation faite par Moreau de St Méry en 1797, que par la suite Frédéric Marcelin reprendra à son compte dans *Thémistocle Epaminondas Labasterre* en 1902, jusqu'à ce que finalement Jacques Stéphen Alexis en tire parti dans ses *Arbres musiciens* (1957), voilà qui fait de « l'oiseau organiste » un thème à la source de variations nombreuses chez nos romanciers. Pourtant on ne peut dire, même s'il devient de la sorte un thème littéraire traditionnel de nos romanciers, que le mot

« musicien » soit utilisé par eux dans un sens convenu selon les dictionnaires de la langue française. Il ne figure pas dans le *Robert* avec le sens que lui donnent Moreau de St Méry, Emeric Bergeaud, Frédéric Marcelin et Jacques Stéphen Alexis. On peut donc dire qu'il y a chez les romanciers haïtiens un sens caché et secret du mot musicien, inconnu pour le moins à bon nombre de lecteurs francophones.

Et pourtant Alexis ne se contente pas d'utiliser le mot « musicien » dans ce sens second, au chapitre VII de son roman. De « l'oiseau musicien » il passe à « l'arbre musicien ». Procédant par métonymisation il identifie l'arbre à l'oiseau perché sur ses branches. Puis ainsi lancé, il allégorise puisqu'il anime et personnifie les arbres, il leur donne la vie et la voix de l'oiseau. Et il ne s'arrête pas là. Il convoque tous les arbres environnants et c'est la forêt entière qui se met à vivre et à agir même : « [...] Les arbres les appellent, toutes les plantes les retiennent par leurs griffes et leur proposent leur amitié<sup>3</sup> ».

Nous voilà en train de glisser de l'allégorie au mythe (cette allégorie à laquelle on croit !) pour nous acheminer vers la parabole.

On aura remarqué que dans le titre : *Les arbres musiciens*, le dernier mot joue un rôle d'adjectif épithète. Cela est conforme aux théories d'Alejo Carpentier sur l'emploi de l'adjectif et à l'utilisation que fait Alexis de la description, comme l'a montré Cecilia Ponte<sup>4</sup>. Finalement on peut dire que tout cela est régi dans une optique tout à fait théâtrale, par la nécessité de monter un décor, comme le voulait Carpentier. Le réalisme de Marcelin, d'Hibbert et de Lhérisson avait dévoilé le théâtre dans le théâtre de l'allégorie et du merveilleux de Bergeaud. Il s'agira désormais pour le réalisme merveilleux d'Alexis et de Chauvet, de transformer la

scène ou se tient le substantif, pardon le sujet, en ramenant cette scène à son unité et en rompant avec cette dichotomie qui séparait le décor en un avant et en un arrière-scène. Le réalisme merveilleux en alliant la satire à l'allégorie vise à ménager un passage de leur merveille à notre réalité ou, à l'inverse, de leur réalité à notre merveille.

On pourrait faire la même démonstration avec le mot « nègre ». La prise de conscience de l'esclave, nous dit Bergeaud dans *Stella*, a été de se rendre compte que le maître blanc était un homme comme lui. Ce qui était le faire descendre de sa position de surhomme et le ramener à la commune condition humaine. La prise de conscience des tenants de la négritude a été de penser que le nègre était aussi un homme. Et finalement, comme essaie de faire Roumain, dans *Gouverneurs de la rosée*, la prise de conscience de l'écrivain haïtien consistera à vouloir effacer toute différence entre blanc et nègre en écrivant le mot nègre pour signifier le mot homme. Ce qui revient à ramener à l'unité un décor dédoublé, à animer une abstraction : l'homme invisible, la non-personne, l'esclave; à universaliser un mot de sens inapproprié, secret.

Cette allégorisation non dénuée d'ironie est encore bien plus significative au niveau des personnages humains. En effet le soleil, comme l'Artibonite ou les arbres, peut être personnifié sous le nom de compère et de général. Et cette allégorisation critique se fait tant au niveau du signifiant que du signifié. Gonaïbo a un nom où s'associent Caonabo et Gonaïves. Son rôle de résistant à l'occupant yankee rappelle aussi bien le nom du cacique indien qui a lutté contre les Espagnols que celui de la ville où fut proclamée l'indépendance d'Haïti. Finalement c'est au niveau du symbolisme de l'action que le personnage fait figure d'incarnation dynamique d'idées abstraites.

Il était le dernier fils de la terre rouge du royaume de la Fleur d'Or, il était cette terre elle-même, croyait-il. Il avait ressuscité la vie de la lande comme elle se déroulait naguère. Il avait les goûts, la couleurs, le visage, les cheveux des hommes archaïques du Xaragua<sup>5</sup>.

Le personnage est donc dépositaire d'un legs ethnique. Bois d'Orme Letiro lui confie et sa fille, ce que Gonaïbo accepte, et le soin de défendre les lwas, ce à quoi Gonaïbo s'objecte jusqu'à un certain point. Mais dans cette union du fils des Indiens et de la fille du grand-prêtre des cultes africains n'y a-t-il pas là, revue, corrigée et augmentée, dans une version réaliste merveilleuse, la figure de la gemellité que proposaient Bergeaud puis Hibbert ? À la différence que chez Bergeaud il y avait identification de l'énonciateur avec l'objet de son discours et chez Hibbert, distanciation par rapport à ce même objet tandis que chez Alexis lyrisme et satire se combinent, l'allégorie se matine d'ironie, comme l'identification et la distanciation ou l'acceptation et le refus chez Gonaïbo.

Ainsi *Les arbres musiciens* constituent un poème lyrique exaltant la figure hautement symbolique des arbres. Ils font par ailleurs une satire réaliste de la politique haïtienne avec une précision journalistique.

Comme le dit Claude Souffrant :

C'est un tableau de la vie rurale que l'auteur nous peint dans ce roman. Une tranche d'histoire de la paysannerie qu'il nous raconte. Or soulignons-le, cette histoire n'est pas de fantaisie. Les deux événements rapportés sont authentiques, historiques. La campagne dite antisuperstitieuse et le projet agricole de plantation de caoutchouc exécuté par une compagnie américaine ont effectivement eu lieu en Haïti. L'auteur cite des noms, mentionne des personnages qui jouèrent en réalité dans ces deux affaires les rôles que nous les

voyons tenir dans le roman. Pauléus Sannon, Joseph Jolibois, Jacques Roumain, Sténio Vincent, Elie Lescot, Trujillo, Mgr. Joseph Colimon, de la congrégation des Oblats de Marie immaculée sont des personnages réels et qui occupèrent la scène haïtienne au temps et de la manière indiquée dans le livre<sup>6</sup>.

On comprend Roger Dorsinville quand il nous dit qu'il n'a jamais pratiqué l'écriture réaliste merveilleuse à la manière d'Alexis. Son attitude en effet a toujours été plus analytique que lyrique, s'attachant surtout à repérer les obstacles ou à mesurer les échecs dans un discours que peut-être l'on qualifiera sans doute de néo-réaliste quand il s'agira de faire le bilan du roman réaliste merveilleux.

Mais d'ores et déjà il est manifeste que dans le discours merveilleux et allégorique, à la manière de Bergeaud, la métaphore est filée jusqu'à l'allégorie, jusqu'au mythe, jusqu'à la parabole. Ce qui donne une unité, une cohérence, une logique interne et une progression au discours.

Le discours réaliste par contre éparpille et fragmente les images multiples et diverses qu'il nous donne du réel. Hibbert, par exemple, ne développe pas outre mesure l'analogie qu'il fait entre le personnage qu'il dénomme Romulus et celui du personnage gémeilaire qu'incarnait le fondateur de Rome. Il y a un peu du kaléidoscope dans l'écriture réaliste qui s'attachant à critiquer et à ironiser parcourt le réel sur le mode du travelling.

La rhétorique du réalisme merveilleux qui allie quant à elle l'allégorie à l'ironie, qui combine l'identification et la distanciation qui associe les contraintes dans les mots et incarne les contradictions dans les personnages me paraît consister fondamentalement dans une oxymorisation.

Selon une logique homéopathique, et cela ne serait pas étranger à la méthode de l'auteur des *Arbres musiciens*, si la réalité est de l'ordre de l'oxymore, aussi bien la révéler pour telle et l'imposer comme telle.

Cela serait tout aussi conforme à l'esprit des théories de l'auteur du *Royaume de ce monde*. Si en effet c'est le réel lui-même qui est merveilleux et si la tâche de l'écrivain consiste à donner à ce réel un décor à sa mesure en en révélant le caractère baroque de tiroir à double fond, de théâtre dans le théâtre, alors aussi bien écrire selon un art qui emprunterait ses effets à la figure la plus propre à révéler le réel sous son vrai jour et à le faire reconnaître pour ce qu'il est.

L'oxymorisation consistera donc à réunir délibérément les contraires pour créer des identités nouvelles et vivantes. Mots de la langue associant des aspects contraires pour évoquer une réalité originale. Personnages unissant des forces opposées pour créer des situations inédites. Atmosphère, décor, symbolisme puisant dans des univers de représentations, de sentiments et de sensations hétérodoxes : on sera marxiste et vodouisant, indien et nègre, moderne et traditionnel.

de l'auteur du roman de ce monde. Si en effet c'est le réel lui-même qui est merveilleux et si la tâche de l'écrivain consiste à donner à ce réel un décor à sa mesure en en révélant le caractère paradoxal de son double fond de drame dans la mesure où, dans ce monde, se joue la lutte pour la vie, le réel nous apparaît à la fois fait pour être vu et fait pour être écrit.

L'oxymorisation consiste donc à réunir, de façon étonnante, les contrastes qui créent les tensions nouvelles et vivantes. Mais de la même façon, les aspects contrastés pour eux-mêmes d'une réalité originale. L'ironie naît ainsi de la force opposée pour créer des affinités nouvelles. Amériques, de ce symbole, de puisant dans des univers de représentations de sentiments et de sensations hétérogènes ou dans la recherche d'un langage nouveau, le langage de l'ironie, par exemple, ne développe pas l'analogie qu'il fait entre le personnage qu'il dénomme Romulus et celui du personnage gemellaire qu'incarnerait le fondateur de Rome. Il y a un peu du kaléidoscope dans l'écriture réaliste qui s'attache à critiquer et à tronquer parcourent le réel sur le mode du travelling.

La théorie du réalisme merveilleux qui s'efface quant à elle l'allégorie à l'ironie, qui combine l'identification et la différenciation qui associe les contrastes dans les incises et incarne les contradictions dans les personnages me paraît considérer fondamentalement dans une oxymorisation.

## LE ROMAN HAÏTIEN : UNE HISTOIRE TRAGIQUE ?

La question est posée par Jean Jonastain<sup>1</sup>, au vu des critiques utilisées par la critique pour parler d'Haïti, de son Histoire ou des récits haïtiens.

### MYTHE ET ROMAN

L'imagine qu'on entend parler de tragique haïtien, j'aurais bien sûr pour dire que la situation haïtienne ou sa représentation sont peut-être dramatiques mais sûrement pas tragiques. Aujourd'hui non seulement je ne réagis pas mais j'écris même avec intérêt de la tragédie haïtienne. Non pas que je sois devenu fataliste ! Cela signifierait que je ratifie l'idée d'un caractère tragique de la réalité haïtienne. Mais j'ai lu Soyinka<sup>2</sup> et il m'a convaincu de l'originalité d'un tragique yoruba. On peut donc parler de tragique et ne pas penser forcément à la manière sophocléenne de voir les choses.

Dès lors pourquoi pas un tragique à l'haïtienne ? En tout cas Soyinka m'a porté à penser que le tragique est sans doute une catégorie de la pensée humaine qu'il ne faut pas croire figée dans un modèle historique quelconque, la grecque, la romaine ou la yoruba.

Je serais bien embêté de caractériser le tragique haïtien. Et même je serais porté à croire qu'il est peut-être trop tôt pour en parler ou l'analyser. Compte tenu du fait que le tragique est lié au mythe et qu'il faut de multiples versions d'une histoire canonique avant qu'on n'ait un mythe.

LE ROMAN HAÏTIEN :  
UNE HISTOIRE TRAGIQUE ?

La question est posée par Jean Jonassaint<sup>1</sup>, au vu des épithètes utilisées par la critique pour parler d'Haïti, de son Histoire ou des récits haïtiens.

J'imagine qu'il y a quelques années, à entendre parler de tragique haïtien, j'aurais bondi pour dire que la situation haïtienne ou sa représentation sont peut-être dramatiques mais sûrement pas tragiques. Aujourd'hui non seulement je ne réagis pas mais j'écoute même avec intérêt débattre du tragique haïtien. Non pas que je sois devenu fataliste ! Cela signifierait que je ratifie l'idée d'un caractère tragique de la réalité haïtienne. Mais j'ai lu Soyinka<sup>2</sup> et il m'a convaincu de l'originalité d'un tragique yorouba. On peut donc parler de tragique et ne pas penser forcément à la manière sophocléenne de voir les choses.

Dès lors pourquoi pas un tragique à l'haïtienne ? En tout cas Soyinka m'a porté à penser que le tragique est sans doute une catégorie de la pensée humaine qu'il ne faut pas croire figée dans un modèle historique quelconque : la grecque, la romaine ou la yorouba.

Je serais bien embêté de caractériser le tragique haïtien. Et même je serais porté à croire qu'il est peut-être trop tôt pour en parler ou l'analyser. Compte tenu du fait que le tragique est lié au mythe et qu'il faut de multiples versions d'une histoire canonique avant qu'on n'ait un mythe.

Or nous les avons, ces versions multiples d'un récit canonique ! Pour le mythe de la zombification<sup>3</sup>. Mais qu'en est-il de la dézombification dont la possibilité est prévue dans les histoires de zombi ? Aurons-nous, dans les temps à venir, beaucoup d'histoires de personnages qui se dézombifient ? Il faudrait le souhaiter. Au versant tragique de l'histoire du zombi s'opposait ainsi un versant plus dramatique sinon même comique.

Le fait d'être réduit à l'état de zombi ne laisserait pas d'être une condition tragique. Mais d'une part entre zombification et dézombification il serait plus loisible de voir la part faite au tragique. D'autre part il serait davantage possible de mesurer la spécificité de ce tragique, comme du mythe qui l'incarne.

Mais peut-être que par l'exemple d'Haïti et avant cela par celui des yoroubas nous pouvons commencer à constater qu'il existe non seulement des formes variées et même actuelles de tragique mais que celles-ci doivent être débarassées de toute perspective ethnocentrique qui leur réserverait l'exclusivité de la définition du tragique. Celui-ci, comme l'a fait voir Etienne Souriau<sup>4</sup>, est une catégorie philosophique, et partant esthétique, inscrite dans l'Histoire.

L'un des modes d'inscription du tragique dans l'Histoire me paraît évident surtout dans le caractère de catégorie fermée dont Souriau, en accord avec des philosophes contemporains comme Gabriel Marcel par exemple, nous dit qu'il est une caractéristique – clé de la notion de tragique. Outre le fait qu'on peut penser qu'il faut un certain temps à une collectivité avant qu'elle ne se fasse une évaluation fermée de la vie, le temps de multiplier ces versions du récit canonique que cette collectivité se fait de sa propre Histoire ! on peut se demander, quand il y a une telle vision tragique de la vie, à qui et pourquoi la vie apparaît comme fermée.

En somme on ne saurait, avant de parler du tragique des oeuvres littéraires haïtiennes, faire l'économie de certaines questions. Comme par exemple de se demander s'il n'y a pas lieu de comparer la vision des oeuvres de la tradition orale et populaire avec celles des oeuvres écrites qui s'inspirent de la tradition d'écriture européenne. Cela pourrait toujours permettre de savoir s'il faut parler d'un tragique spécifiquement haïtien ou du tragique d'une classe spécifique d'Haïtiens.

Mais on peut toujours penser qu'il y a lieu de parler d'un tragique moderne, universellement répandu. La fatalité désormais, au lieu d'être inscrite dans la jalousie et la vengeance d'un dieu, le seraient dans le coeur et la volonté des hommes qui de maître à esclave et d'esclave à maître se révéleraient interchangeables et de surcroît immuables. Il n'en resterait pas moins à se demander si l'homme est un dieu si immuable qu'on ne puisse espérer le changer.

Parler de tragique, à propos d'Haïti, peut vouloir dire trois choses. Ou bien que nous lisons la réalité et les oeuvres sous l'éclairage de la représentation tragique qu'avaient les Grecs. Ou bien que dans la vie et dans les oeuvres haïtiennes il y a une représentation tragique. Et alors il nous faudrait peut-être préciser, le cas échéant, s'il ne s'agit pas d'une vision mettant en cause une classe particulière d'Haïtiens. Ou encore par tragique nous pouvons entendre quelque chose de bien différent de ce que pouvaient vouloir dire les Grecs. Dans n'importe lequel de ces trois cas nous ne pouvons nous passer de faire un examen critique du mot tragique. À la lumière de ce qu'en disent soit les Grecs soit les Français soit les Haïtiens.

Il me paraît d'autant plus nécessaire de prendre ces précautions que je qualifierais de méthodologiques qu'en plus de ce que disait Etienne Souriau il faut tenir compte

du fait que le tragique est lié à la religion. Je parlais tantôt de mythe, cela était bien proche. Or considérant ce que nous savons des représentations religieuses des Haïtiens il faudrait montrer la conformité d'une représentation tragique avec ces visions religieuses.

Dans l'hypothèse où nous garderions le mot tragique pour sa saveur poétique sans grand égard pour son sens originel nous pourrions toujours nous demander si pour l'Haïtien comme pour le Yorouba le tragique était non pas la fatalité de se voir infliger une peine imméritée par un dieu jaloux et vengeur mais l'angoisse de se voir entraîné dans le « précipice des métamorphoses », ce que Soyinka appelle « the abyss of transition » ?

**MYTHE YOROUBA ET MYTHE HAÏTIEN :  
LA FIGURE D'OGOUN CHEZ WOLE SOYINKA  
ET ROUSSAN CAMILLE**

Wole Soyinka, poète yorouba de langue anglaise, évoque la figure d'Ogoun dans *Idanré*<sup>1</sup>. Roussan Camille, poète haïtien de langue française, en fait de même dans « Poème de la nuit sans courage ». Est-ce le même Iwa ? Le Yorouba et l'Haïtien communient-ils dans la vénération d'un même esprit ? Ces questions ne sont pas d'ordre esthétique, pensera-t-on. Mais avant de parler de beautés formelles il faut savoir si l'on parle de la même chose. Autrement dit compare-t-on le même mythe ?

Dans la littérature haïtienne en général et dans la poésie en particulier, il est peu question d'Ogoun. Il faut souhaiter que soit bientôt publié *Les fils d'Ogoun*, ce roman inédit de Marie Chauvet dont on nous a révélé récemment l'existence. Cependant Roussan Camille, René Depestre et Jean Métellus ont, tous trois, chanté le Iwa du feu et de la guerre<sup>2</sup>.

Puisqu'il s'agit de poèmes en l'honneur d'une divinité, on pourrait commencer par considérer la posture de l'énonciateur dans les textes qui nous occupent. Cette posture, on pourrait la reconnaître dans la plus ou moins grande révérence ou désinvolture de cet énonciateur à l'égard du Iwa.

Des trois poèmes haïtiens, ci-haut mentionnés, c'est Roussan Camille qui fait montre de la plus belle conviction et de la plus forte nostalgie. Les deux poèmes

de Depestre me paraissent tenir un discours un peu sec. Et celui de Métellus semble pour le moins sermonneur.

Soyinka s'identifie à Ogoun. Camille et Depestre l'invoquent. Métellus lui prête sa parole puisqu'il fait parler le dieu au Je. Il renverse ainsi la perspective à la fois traditionnelle et pratique (l'homme en bas, Dieu en Haut !) qui fait de celui-ci un relais, la plaque tournante d'un circuit de la pensée partant de l'homme pour retourner à lui. Dans le poème de Jean Métellus, du ciel, d'un lieu supérieur en tout cas, Ogoun tance les hommes car il emploie le vous, dit qu'il reprend sa terreur et que les dieux s'éloignent. Ogoun n'est plus comme dans les autres textes le comparant dont l'homme s'aide pour réajuster son tir, comme ce l'est chez Soyinka, Camille ou Depestre, mais plutôt un porte-parole, le porte-voix par lequel s'énonce un jugement, une comparaison de l'homme avec lui-même ou plutôt avec d'autres hommes.

Pour parler en terme de communication poétique, ce qui est peut être réduire prosaïquement la poésie à un message, Soyinka, Camille et Depestre demandent à Ogoun (à eux-mêmes par Ogoun, au fond !) comment faire pour se changer, et j'emploierai un mot qui m'est cher : pour se métamorphoser. Métellus se sert d'Ogoun pour dire aux hommes : « Puisque vous ne vous êtes pas métamorphosés, eh bien ! payez-en le prix. »

Mais il n'y a pas que cette attitude différente de l'énonciateur à relever dans les poèmes que nous considérons. Il y a aussi la perception même du dieu qu'il convient de saisir. Qui est Ogoun ? Et surtout est-il véritablement un être bien concret, vivant, autonome et, puisqu'il est un dieu, tout-puissant ? C'est le problème de ce que j'appellerais la transparence d'Ogoun qui se pose et de l'identité ou de la différence des personnages évoqués selon les poèmes retenus. Car plus Ogoun sera transparent plus il sera interchangeable et finalement

anonyme puisqu'il ne sera pas doté d'une personnalité propre. Sous son nom, il n'y aura que la personnalité de l'auteur du texte. Par contre plus il sera opaque plus il sera irréductible à tout autre personnage du même nom. Plus aussi il sera possible de le distinguer d'un autre homonyme.

Une comparaison de ce genre me semble surtout possible entre le poème de Soyinka et celui de Camille. Je me demanderai donc si pour l'haïtien Camille et le yorouba Soyinba qui voient Ogoun du même oeil s'il s'agit du même Ogoun. J'examinerai alors *Idanré* de Wole Soyinka et « Poème de la nuit sans courage » de Roussan Camille afin de savoir quelle différence on peut relever dans la représentation que le poète yorouba et l'haïtien nous donnent d'Ogoun.

Je signale, avant de poursuivre, que si je dis poète yorouba et non pas nigérian, en parlant de Soyinka, c'est tout simplement pour mieux fonder l'alignement du texte haïtien sur l'africain. Le Nigéria compte plus d'une ethnie (yorouba, ibo, hawsa...) et l'ethnie yorouba déborde les frontières géographiques du Nigéria pour se retrouver, par exemple, au Bénin. On connaît notre filiation béninoise ou dahoméenne, en Haïti, il est loisible de rapporter un lwa de la mythologie vodouesque d'Haïti à un dieu de la mythologie yorouba.

Je reconnais par avance que la question que je me pose ici, je ne pourrai y apporter que des réponses préliminaires ou partielles. Car au fond cela renvoie à la redoutable question de savoir quelle différence il y a entre les cultes africains et ceux de l'Afro-Amérique et si la mythologie yorouba est la même que celle du vodoun haïtien, quand Soyinka et Camille parlent d'Ogoun, dieu du fer et de la guerre.

Il va sans dire qu'on ne saurait prétendre apporter de réponses à de telles interrogations sans avoir, au

préalable, fait un examen approfondi et une interprétation originale des deux mythologies. En fait il nous manque encore, en Haïti, l'équivalent de l'étude faite par Soyinka sur la mythologie yorouba et sur ses rapports avec la littérature. Les études de Milo Marcelin<sup>3</sup>, précieuses à plus d'un titre, ne vont cependant par au-delà de la simple description de la fonction attribuée aux Iwas. Celles de Milo Rigaud<sup>4</sup> ne semblent pas avoir cette distanciation qui leur conférerait un caractère autre qu'apologétique. Et de toutes façons ce ne sont pas des essais qui s'attachent à cet aspect esthétique de la mythologie considérée du point de vue de la littérature. Par contre son *Jésus ou Legba*<sup>5</sup> en tant que roman propose une sorte d'interprétation concrète et non théorique de la question. Ailleurs enfin nous n'avons que de laconiques références à la mythologie vodouesque, les auteurs s'attachant plutôt à examiner la liturgie du vodoun.

Mais bien plus que cela, il est un problème, pas tout-à-fait secondaire, qui nous limite dans notre examen de l'esthétique des deux poèmes retenus. Il s'agit du problème de savoir comment comparer le texte d'un poète yorouba de langue anglaise et celui d'un poète haïtien de langue française.

### Sur la forme poétique d'*Idanré*.

Je n'essaierai pas d'éviter le problème de base qui serait celui de savoir si on peut parler d'un poème surtout, mais de n'importe quel texte en général, à partir d'une traduction. Problème qui se complique quand on entend des nigériens, anglophones pourtant, se plaindre de l'hermétisme du langage de Wole Soyinka.

Mettons que mon propos, pour l'instant, étant de saisir la différence de représentation d'une figure mythologique, je peux me permettre de réduire

l'importance des aspects proprement esthétiques au profit de considérations théoriques, c'est-à-dire de caractère idéologique et méthodologique.

Pourtant on ne peut oublier complètement qu'*Idanré* est un poème, et plus particulièrement un poème épique par son caractère narratif, sa thématique guerrière et son symbolisme religieux. Quelques considérations sur la structuration du poème de Soyinka s'imposent donc avant de passer à la réflexion sur les aspects proprement théoriques ou méthodologiques d'*Idanré*.

Constatons d'abord le hiatus qui semble séparer le titre et le contenu du poème. *Idanré* est un nom de lieu mais le poème est plus une évocation de la geste du dieu Ogoun qu'une description d'un paysage nigérian. Il y a là d'emblée une ellipse, une sorte d'espace vide du sens qu'il faudra combler en imaginant la raison pour laquelle annonçant une thématique spatiale par le titre le poème développe au contraire une thématique temporelle en focalisant son attention sur le personnage mythologique bien plus que sur la scène de ses actions.

Or nous pouvons mieux comprendre cette ellipse du texte de Soyinka quand nous considérons les poèmes de Camille, de Depestre et de Métellus. L'espace qui était national dans *Idanré*, s'internationalise dans « Poème de la nuit sans courage », dans un parcours qui de l'Afrique (pays Arada), par le Brésil (Bahia, Brésil) aboutit à Haïti (Vertières). Cet espace demeure résolument étranger chez Depestre dont les deux poèmes ne mentionnent que des localités étatsuniennes (Alabama, West Point) et un vague Sud (chairs du Sud). Et avec Métellus, nous sommes dans un texte a-spatialisé puisque nulle référence n'est faite au lieu d'où parle le Je.

Bien entendu il s'agit là du niveau explicite, pour ne pas dire superficiel, des textes. Et l'on pourrait aisément (c'est l'hypothèse la plus probable d'ailleurs) supposer

qu'Ogoun, dans le poème de Métellus parle d'un lieu situé en Haïti. Il n'en reste pas moins que le texte même s'il nous force à imaginer, à combler ses cases vides, nous y oblige dans une certaine mesure et dans une direction donnée par les contraintes que nous imposent les mentions explicites de lieu. Un texte, autrement dit, est un système d'aiguillage bien plus qu'une simple voie ferrée.

On peut déjà reconnaître par la référence ou non à des lieux précis, par ces mentions de lieux : dans le titre ou dans le corps du poème et par la perspective nationale, internationale ou déspatialisée une position de l'énonciateur, rapprochée et donc s'identifiant ou éloignée et donc se distanciant de l'objet au dessus ou au coeur duquel il peut en outre se placer. Il est même loisible de saisir avec ces positions un mouvement d'approximation ou de distanciation de cet énonciateur par rapport à l'objet envisagé. En fait pour reprendre et continuer de filer une métaphore qui m'est chère : la plume dans la main de l'écrivain est analogue à la caméra au poing du cinéaste. Et les lieux que le premier mentionne sont analogues aux images que le second saisit en panoramique, en travelling ou en zoom... Et cadrages, profondeurs de champ ou focalisations devraient être utilisées pour caractériser la représentation dans l'un comme dans l'autre cas.

Nous pouvons surtout dans le défilé de ces images qui nous sont montrées reconnaître un collage ou un montage, c'est-à-dire la présence d'ellipses et de sous-entendus dont l'identification est indispensable au déchiffrement du sens du discours.

Il y a ensuite le fait qu'*Idanré* qui est constitué de plusieurs poèmes peut être divisé en deux temps. 1- Déluge, 2- Et après et 3- Pèlerinage forment manifestement un premier temps tandis que 4- Le

commencement, 5- La bataille, 6- Cantique final et 7- La moisson forment le second temps d'une action ou si l'on préfère d'une histoire dont il s'agit de bien voir quels sont les protagonistes. Car même s'il s'agit d'une seule histoire, elle se déroule sur plusieurs plans simultanément et met ainsi en scène des protagonistes différents selon les plans.

On pourrait donc subdiviser l'oeuvre selon les différents poèmes pour y trouver un plus grand nombre d'étapes que les deux temps que nous avons relevés. Mais alors on s'apercevrait que d'un poème à l'autre la perspective change. Ainsi du premier poème, Déluge, qui raconte : « Il attrape Chango de sa main à trois doigts... » au deuxième : « Et après » qui médite et s'interroge : « Nuit des moissons, et temps d'aller aux fruits aux lèvres. Et les pieds psalmodiant... Ogoun est un dieu exigeant. » non seulement nous changeons de perspective d'énonciation mais le discours focalisé d'abord sur il se tourne vers un je puis vers un nous. Et tout au long d'*Idanré* nous allons assister à ces changements de perspectives qui d'un récit ou discours objectif à la troisième personne nous fera passer au discours subjectif ou lyrique dans lequel l'éclairage sera tantôt sur le je, tantôt sur le nous. Il y a donc dans *Idanré* de l'épopée, par l'aspect narratif, de l'Ode par l'aspect lyrique, et dans ce lyrisme un va-et-vient entre la méditation personnelle et la parabole collective, c'est-à-dire entre la fable et le poème didactique. Autant dire que le texte d'*Idanré* associe diverses intentions par l'utilisation de procédés variés. Ce qui après tout n'aurait rien de surprenant sauf que cette multiplicité de significations ne peut être rendue que par un art forcément elliptique dans son expression.

Car c'est là sans doute que réside le secret de l'hermétisme apparent ou prétendu de Soyinka : dans cette complexité, cette variété, cette multiplicité de sens

qu'il veut rendre et qui ne peuvent être rendus que de manière elliptique. Les titres des 7 pièces qui forment *Idanré* ne nous indiquent pas uniquement les étapes du développement d'une action mais aussi les images ou plutôt les visions d'un spectateur de cette action qui la commente en même temps. Ainsi dans ce récit réactions affectives et commentaires réflexifs se superposent comme des couches successives du texte et à propos d'un même fait ou à l'occasion d'un même mot ou d'une même image.

Les 7 poèmes forment un montage de tableaux juxtaposés, une séquence de perceptions projetées comme des diapositives. L'ensemble du texte a bien une unité, non dans sa structure objective mais subjective. Tout comme cela se passe pour quelqu'un qui clignote de l'oeil, apercevant un objet par intermittences. Cela permet une surimpression, une superposition d'images, un fondu non dans l'enchaînement mais dans la saisie même de l'objet. L'espace (*Idanré*) et le personnage (*Ogoun*) deviennent l'objet double que chante le poète. Celui-ci confond, identifie la montagne et le personnage divin. Il dédouble l'un en l'autre.

Dans « La serveuse de vin de palme tout étourdie encore qu'un dieu l'ait lutinée », l'image est plus expressive qu'elle ne paraît à première lecture puisqu'elle renvoie aussi bien à un fait ethnologique relevant d'un symbolisme religieux qu'à ce symbolisme littéraire qui associe le vin et l'ivresse à la poésie. Le poète devenant de la sorte le serveur de ce vin qui saoule en inspirant. Et la métaphore peut continuer à être filée en se renversant puisque le dieu qui saoule, inspire (les Grecs parleraient des Muses), nous le taquinons et en retour il nous lutine. Les deux derniers vers d'*Idanré* : « Et le palmier, orbite de Mobius est la route d'Ogoun, électrons / Et noyau, vrai vin de l'Alchimie. » nous montrent bien que cette métaphore complexe, réversible,

fin du poème qu'elle cloture d'ailleurs, démontrant par là même son importance et soulignant du même coup par le mot d'électrons associé à *Ogoun* une modernité inattendue du personnage divin.

En fait cette isotopie du vin comme image de la poésie, de l'écriture ou de la littérature en général, nous fait comprendre que la difficulté qu'il peut y avoir à lire Soyinka ne tient pas seulement ou principalement à son vocabulaire ou à son style mais surtout à son « intention poétique ». Soyinka, au double niveau (spatial-temporel / référentiel-esthétique...) du thème qui l'inspire ajoute de multiples dimensions. Car son objet est double : parler d'*Idanré* et d'*Ogoun* à la fois. Mais son projet aussi est double : faire de la poésie et en parler ou si l'on préfère, en faire tout en réfléchissant là-dessus. *Idanré* est une entreprise de collage généralisé. Collage par surimpression de deux objets : *Idanré* et *Ogoun*; collage par oscillation de la pensée dans un double mouvement d'inspiration et de réflexion.

Il y a un dédoublement de l'écrivain chez Soyinka. Le créateur, l'inventeur de fiction, est aussi un homme de réflexion. Il mythifie et en même temps réfléchit sur son entreprise de mythification. Et c'est ici que nous touchons aux aspects théoriques d'*Idanré*, aspects par lesquels le rapprochement avec le « Poème de la nuit sans courage » de Roussan Camille pourra mieux se faire.

### Aspect théorique 1 : la mythologie et la littérature

Dans son livre, *Myth, Literature and the african world*<sup>6</sup>, Wole Soyinka a longuement traité des rapports du mythe africain et de la littérature c'est-à-dire des équivalences ou des différences qu'il convient d'établir entre mythe africain et mythe gréco-romain. « The

fourth stage », qui constitue un appendice à ce livre peut même passer pour une postface à *Idanré* puisqu'il est un long examen du mythe d'Ogoun. Rédigé au moment même où il allait être emprisonné (1967-1969), donc en même temps ou peu après la composition d'*Idanré* qui date de 1965, cet essai qui paraîtra dans sa version définitive en 1973 n'a pas d'équivalent en Haïti. Les écrivains haïtiens n'ont pas théorisé sur le vodoun de la manière dont le fait Soyinka, c'est-à-dire de l'intérieur même du culte vodoun. Milo Rigaud aurait pu le faire mais il a plutôt écrit sur le dogme du vodoun et non pas sur ses rapports avec l'écriture. Jacques Roumain et Jacques Stéphane Alexis sont peut-être les seuls à avoir fait quelque chose d'approchant l'essai de Soyinka. Mais d'abord il faut voir qu'ils l'ont fait de manière circonstancielle dans des écrits polémiques, Roumain contre le père Foisset<sup>7</sup> et Alexis contre le père Salgado<sup>8</sup>. Claude Souffrant, dans son livre *Une négritude socialiste*<sup>9</sup>, examine les positions de Roumain et d'Alexis sur ce sujet. Alexis, dans son roman *Les arbres musiciens*<sup>10</sup>, effectue un travail d'illustration du genre de celui que Soyinka fait dans *Idanré*. Mais encore une fois les convictions marxistes de Roumain et d'Alexis étant bien connues, il est clair qu'en dépit de leur sympathie pour le vodoun ils se situent résolument en dehors de cette foi.

On pourrait d'ailleurs se demander si la position de Roumain et d'Alexis tout extérieure qu'elle puisse sembler ne correspond pas au fond à l'attitude générale des intellectuels haïtiens à propos du vodoun. Ou encore si cette attitude des intellectuels n'est pas finalement une attitude bien vodouesque ou à tout le moins en accord avec la position fondamentale du vodouisant par rapport aux questions religieuses de base. En effet dans ce qui demeure jusqu'à présent l'étude la plus lumineuse à l'égard du dogme vodoun : *Dieu dans le vodou haïtien*<sup>11</sup>, Laennec Hurbon nous dit que dans le vodoun Dieu est

hors système. Il est celui qui en dehors du système permet à celui-ci de se tenir et de tourner. On pourrait alors, et c'est moi qui tire cette conclusion, penser que pour le vodouisant les lwas, par rapport à Dieu comme par rapport au croyant, ont un rôle avant tout fonctionnel. Et telle est bien la position de Roumain, d'Alexis et des intellectuels haïtiens en général, depuis Price-Mars et l'indigénisme. Et c'est cette position que nous verrons reflétée dans « Poème de la nuit sans courage » de Roussan Camille.

Or telle n'est pas la position de Soyinka. Croit-il vraiment en la réalité d'Ogoun ? Bien malin qui pourrait le savoir. Mais ce n'est peut-être pas là en fait la question la plus importante. Il s'agirait plutôt de savoir de quel contenu référentiel Ogoun est l'enveloppe, de quel monde il est la figure. Et là on se rend compte de la radicale originalité de la vision du monde de Soyinka ou plutôt des Yoroubas. Car ce serait une autre question de savoir si dans les textes de Soyinka c'est la culture Yorouba qui parle directement en quelque sorte ou si Soyinka ne prête pas quelques unes de ses propres idées à ses compatriotes.

Nous laisserons de côté cette deuxième question pour nous arrêter à considérer la démarche de Soyinka dans son exposition de la vision du monde yorouba et pour examiner aussi sa manière de nous représenter le monde par la figure d'Ogoun. Soyinka se sert d'abord d'un parallèle. Il nous parle d'Ogoun et de la tragédie selon les Yoroubas en comparant les dieux de son pays à ceux de la mythologie gréco-romaine.

Ogun is best understood in Hellenic values as a totality of the Dionysian, Appollonian and Promethean virtues. Nor is that all... Ogun stands for a transcendental, humane but rigidly restorative justice. The first artist and technician of the forge, he evokes like Nietzsche's Apollonian

spirit, a massive impact of image, concept, ethical doctrine and sympathy. Obatala is the placid essence of creativity<sup>12</sup>.

Il précise ailleurs :

And Ogun is also the master craftsman and artist, farmer and warrior, essence of destruction and creativity, a recluse and a gregarious imbibor, a reluctant leader of men and deities. He is « Lord of the road » of Ifa; that is, he opens the way to the heart of Ifa's wisdom, thus representing the knowledge-seeking instinct, an attribute which sets him apart as the only deity who « sought the way », and harnessed the resources of science to hack a passage through primordial chaos for the gods reunion with man<sup>13</sup>.

Et enfin pour compléter ce passage enthousiaste, Soyinka précise : « Ogun's history is the story of the completion of Yoruba cosmogony; he encapsulates that cosmogony's coming-into-being in his own rites of passage<sup>14</sup>. »

Soyinka, comme on peut le voir compare la vision yorouba à celle des Grecs mais pour en montrer les différences de nature. Et cela fait il se place dans cette perspective qu'il vient de définir par opposition pour développer sa propre fiction. Celle-ci se situe donc dans un champ autonome. Il y aurait une nature différente de la vision du monde yorouba et c'est cette vision naturelle qu'adopte Soyinka qui ne se distancie pas d'elle. C'est pourquoi il identifie Ogoun au monde et s'identifie lui-même à Ogoun ou plutôt fait d'Ogoun le paradigme auquel il s'identifie et rapporte sa propre expérience d'homme, de sujet.

Ogun is embodiment of will, and the will is the paradoxical truth of destructiveness and creativeness in acting man [...] [...] To recognize why Ogun was elected for his role (and the penalty

of horror which he has to pay for this challenge, is to penetrate the symbolism of Ogun both as essence of anguish and as combative will within the cosmic embrace of the transitional gulf<sup>15</sup>.

La position qu'adopte Soyinka ne semble pas être celle des intellectuels haïtiens. Depuis l'indigénisme et en particulier depuis le livre qui en a été l'expression théorique, *Ainsi parla l'oncle*<sup>16</sup> de Price-Mars, le retour au vodoun est préconisée comme une thérapeutique, pour prévenir ou soigner un mal collectif : le bovarysme. En dehors de cet aspect fonctionnel on ne voit pas d'autre rôle au vodoun sinon sur un plan esthétique et là encore c'est le même aspect fonctionnel qui joue puisque le but curatif envisagé plus haut est censé s'accomplir par le biais de l'oeuvre d'art. En somme le vodoun est censé remplir un rôle curatif : soigner l'esthétique malade d'exotisme et traiter les Haïtiens eux-mêmes affectés de bovarysme.

Cet aspect fonctionnel n'est pas doublé de cet aspect naturel qui ferait s'identifier à Ogoun ou ferait d'Ogoun le paradigme d'une représentation du destin individuel comme c'est le cas chez Soyinka. On ne trouve pas semblable perception des lwas du vodoun chez les écrivains haïtiens. Il faut dire d'abord que ces lwas du vodoun fort souvent ne sont pas des personnages aussi individualisés que semblent l'être les dieux du panthéon yorouba. Le plus souvent ils vont par couple dans le vodoun haïtien : Ezili-Fréda Dahomey et Ezili je wouj; et même dans le cas d'Ogoun, Milo Marcelin, dans « Les grands dieux du vodou haïtien » et dans sa *Mythologie vodou*, parle de la famille des Ogoun. En effet on peut mentionner : Ogoun Feray et Ogoun Balendjo, les plus célèbres mais aussi Ogoun Badagris, bien connu, et puis Ogoun Chango, plus communément désigné par son seul deuxième nom de Chango, et aussi Ogoun Achadé, Ogoun Ossangne ou Ogoun Batala. « Les Ogou forment

une famille nombreuse dont les membres sont des dieux forgerons et guerriers » dit Milo Marcelin dans son étude sur les grands dieux du vodou haïtien<sup>17</sup>. Ces divers Ogoun semblent à peu près tous, d'après les descriptions de Marcelin, exercer leur pouvoir dans le même domaine de la guerre et du travail des métaux. En y regardant de plus près cependant on finit par voir qu'ils sont guerriers, forgerons mais aussi guérisseurs. Et on peut aussi constater qu'étendant leur puissance à l'argent, non pas comme métal, mais comme signe de richesse, ils sont aussi les dieux de la chance.

Mais sur ce dernier plan, nous savons qu'ils sont dépassés par certains esprits féminins : Mères-dlo, Lasirenn, Simbi. Et par ailleurs, comme on a dit des Ogoun qu'ils étaient les lwas protecteurs de Dessalines, on ne peut manquer de lier leur activité à l'Histoire nationale à laquelle leurs vertus guerrières les associe tout naturellement. On peut donc pressentir que le mythe de ces dieux du panthéon vodouesque a été remodelé par la situation haïtienne. Des divers attributs que leur reconnaît Soyinka dans l'univers yorouba et qui découlent tous de leur maîtrise du fer on peut comprendre que l'art de la forge ayant eu bien moins d'importance en Haïti qu'en Afrique la portée symbolique et même métaphysique du personnage d'Ogoun s'en est trouvée réorientée dans le contexte haïtien.

Car chez les yoroubas, selon le témoignage de Soyinka, le personnage prend une dimension métaphysique : « Once we recognize, to revert to his Hellenic equation, the dyonisan-Apollonian-Promethean essence of Ogoun – the element of hubris is seen as innate to his tragic being, requiring repetitive cycle of taboo in nature<sup>18</sup>. ». Et nous touchons là au coeur de la pensée de Soyinka qui fait, toujours en fonction de la vision du monde de la communauté yorouba, du mythe d'Ogoun la

représentation d'un tragique autre que celui de l'occident gréco-romain. Ce qu'il appelle « the Fourth stage », la quatrième scène de l'existence et de la conscience, « the abyss of transition », « le précipice des métamorphoses » constitue le cadre de ce tragique. Celui-ci ne découle pas de la fatalité qui ne serait qu'une forme de menace du temps. Pour Soyinka le tragique résulte de l'angoisse de tout être de voir son identité se rompre, de devoir disparaître pour renaître, de l'angoisse de la séparation de son essence et de son moi.

Et c'est ce qu'incarne Ogoun dont on voit immédiatement, à le replacer dans un cadre individuel, professionnel et collectif, combien il peut personnifier à la fois le destin de tout homme qui se voit contraint de changer, le destin du poète qui est l'homme des changements par excellence, le destin collectif, et tout particulièrement celui du Nigéria mais celui aussi de l'Afrique. Ce n'est sans doute pas sans raison que Soyinka associe Ogoun aux électrons dans un vers cité plus haut. Car il incarne le sujet africain qui se voit déchiré entre sa tradition et le dilemme, en même temps défi, que lui pose sa modernisation.

## Aspect théorique 2 : la mythologie et les figures de rhétorique

Et c'est ici que nous arrivons à notre comparaison du poème de Soyinka et de celui de Roussan Camille. La mythologie n'est finalement pour un poète qu'un répertoire de figures du discours. Il y puise les moyens d'appuyer sa représentation et son argumentation. Marc Fumaroli analysant l'utilisation de la mythologie païenne par Racine dans sa *Phèdre*, disait que dans la bouche de celle-ci, le mot Vénus était une hyperbole utilisée par le dramaturge classique pour montrer à la fois la beauté et la fausseté de la mythologie païenne. Car si Racine se sert de figures païennes il le fait dans un esprit chrétien et

même d'un christianisme teinté de jansénisme, donc avec des intentions bien éloignées de celles que pouvaient avoir les Anciens, Euripide par exemple. Chez Racine il y a une distance par rapport au monde religieux des dieux païens que ne cesse d'évoquer son personnage. Et toutes sortes de changements, dans l'intrigue, ou de précautions stylistiques dans la bouche du personnage permettent de le reconnaître. Alors même que le personnage de Phèdre semble tout imprégné de l'atmosphère antique Racine en fait se distancie d'une manière presque brechtienne d'un monde révolu dans l'esprit d'un chrétien.

On peut sur le même principe observer que Soyinka à l'égard d'Ogoun n'use pas de la distanciation. Au contraire il s'identifie à lui. Non seulement fait-il du dieu le héros, le protagoniste de son récit et de celui-ci une épopée. Mais, nous l'avons vu, il s'associe au dieu, son je intervient comme partie prenante de l'action. À titre de commentateur lyrique, nous l'avons vu mais également en affirmant que le dieu est son délégué, son substitut : « En ces moments de rage blanche de mon dieu... » Il nous associe aussi puisque le narrateur parle non seulement au il puis au je mais encore au nous : « Nous avons criblé le bas de ses collines d'alvéoles... ».

Et surtout sur le plan symbolique, nous l'avons vu, il s'agit d'évoquer une action de portée aussi bien individuelle que collective, de signification aussi bien historique qu'esthétique. Ogoun est donc une métaphore. Et la polysémie de cette métaphore nous en donne à la fois les significations et la portée

Dans son « Poème de la nuit sans courage » Roussan Camille procède d'une toute autre manière. Ogoun est un personnage distinct du je énonciateur du discours. Le poète haïtien invoque le Iwa vodouesque tandis que Soyinka dialogue avec lui. Cette différence dans la nature

du discours importe. Car le dialogue, songeons au sens du mot dialectique, présuppose une rencontre des contraires, donc de réalités opposées certes mais existant bel et bien. Du moins posées comme telles. Le monologue ou plus exactement le soliloque ne présuppose pas cette réalité des oppositions. Aussi dans le poème haïtien, Ogoun n'est pas une métaphore mais une métonymie du je. On le voit au fait qu'Ogoun est qualifié de Père, de Vieil homme et de Protecteur des combats de ma race mais aussi il est dit qu'il a abandonné la défaite du poète.

Bien plus que père, Ogoun est le fils de celui qui parle. Car s'il peut le sauver il peut aussi le trahir. En somme ce discours, cette prière vise à le mobiliser, à lui lancer un appel aux armes. Ogoun est un adjuvant de l'histoire dont je est le héros. Les six derniers vers sont tout-à-fait significatifs : « Nulle cuirasse triple forgée par tes mains savantes,/ sur tes enclumes plantés dans l'orage,/ nulle cuirasse n'est sur mon coeur./ Et je recule devant une poignée de souvenirs/ Rien qu'une poignée de souvenirs,/ Ogoun, familier de combats plus vastes que cyclones ! » Ogoun, dans ce texte est un personnage référentiel jouant un rôle d'adjuvant dans la quête d'un héros qui est le je narrateur. Celui-ci ne se réfère pas à un paradigme, un comparant auquel il se rapporte faisant ainsi du personnage qu'il met en scène une métaphore. Je dans « Poème de la nuit sans courage » se rapporte certes à un paradigme mais qui est implicite. Le paradigme du Je dans le poème haïtien est un récit subjectif : « une poignée de souvenirs/ Rien qu'une poignée de souvenirs... » Le paradigme auquel se rapporte je, c'est l'Histoire d'Haïti, épopée, mythe devenu au moment où le je tient son discours « une poignée de souvenirs/ Rien qu'une poignée de souvenirs, » Soyinka emploie un mot révélateur, dans un passage de son livre *Myth, Literature and African world*. Le mythe d'Ogoun, dit-il, résume (encapsulates) la cosmogonie yorouba. En ce sens il

préfigure l'Histoire de ce peuple (he encapsulates that cosmogony's coming-into-being in his own rites of passage.) Ainsi Ogoun est le premier des Yorouba et chacun de ceux-ci, dans la suite des temps, fera appel à lui ou plutôt s'identifiera à lui pour répéter l'histoire exemplaire, l'histoire modèle dont il a été déjà et une fois pour toutes le héros.

Dans « Poème de la nuit sans courage », le je énonciateur du discours fait appel à Ogoun pour qu'il l'aide à répéter une Histoire première dont ce je a été le héros. Une Histoire devenue souvenirs aujourd'hui mais qui est le mythe qui résume, devrait préfigurer le temps présent, se répéter aujourd'hui.

On a déjà dit, pour parler de la situation respective des poètes de la négritude, notamment de Césaire et de Senghor, et expliquer la différence de leurs attitudes que l'Africain, en dépit de la colonisation, ne s'est jamais senti déraciné. Il est toujours demeuré en contact avec sa terre, ses mythes. En somme il n'a jamais perdu sa foi. Et la décolonisation a été pour lui le moment d'une retrouvaille, d'un renouement avec sa tradition. En somme le moment de regreffer son cordon ombilical.

En Haïti, et dans la perspective même qu'évoque si bien Wole Soyinka, nous sommes passés au travers du « précipice des métamorphoses », « the abyss of transition ». Et notre Histoire est devenue notre mythe tout comme Dessalines est devenu le nouvel Ogoun. Le fait que le libérateur d'Haïti, le Père de la Patrie, soit explicitement inséré dans la mythologie vodoun est d'ailleurs tout-à-fait significatif de cette transmutation de l'Histoire en mythe. L'ambiguïté de cette transmutation c'est qu'elle est récente, trop récente pour inspirer plus que la connaissance. Mythe que nous connaissons bien, trop bien même, notre Histoire, notre passé donc, parce qu'elle semble contredite par l'instant présent est soumise

au doute qui étreint toute connaissance humaine et que celle-ci combat bien moins efficacement que la foi religieuse. Cette connaissance trop humaine, de par les aléas du temps, prend parfois statut de souvenirs, d'images révolues, sans correspondance avec la réalité présente.

Ogoun, dans le poème de Roussan Camille, c'est nous-mêmes à qui nous demandons de nous aider à redevenir nous-mêmes. Soyinka voyait le tragique dans cette angoisse de devoir mourir pour renaître, dans cette terreur de devoir se dissocier pour se refaire. Ce tragique, il le disait sans rapport avec le temps. « Past, present and future being so pertinently conceived and woven into the yoruba world view... The yoruba is not, like European man, concerned with the purely conceptual aspects of time; they too concretely realised in his own life, religion, sensitivity, to be mere tags for explaining the metaphysical order or his world » ...Ainsi « Tragedy, in yoruba traditional drama is the anguish of this severance, the fragmentation of essence from self »

Il se pourrait bien que la tragédie, dans la vision haïtienne des choses, soit dans l'angoisse non pas de cette césure de l'être et du moi mais de cette nécessité, de cet appel, de cette volonté de ressouder un moi à une essence qui semble s'en être définitivement éloignée. Mais je suis plutôt porté à penser que dans le cas d'Haïti il faut plutôt parler de drame. La longueur de notre expérience collective n'incite pas encore à parler de tragédie. Nous sommes encore sur le terrain de l'Histoire, même mythifiée. Et surtout les souvenirs sont choses ambivalentes. Une poignée de souvenirs peut nous faire reculer ou nous faire avancer. Nous pouvons même choisir nos souvenirs, la mémoire étant aussi, Dieu merci, la faculté qui oublie.

De Roussan Camille à René Depestre et puis à Jean Métellus, et peut-être même de l'Africain Wole Soyinka aux Afro-américains Camille, Depestre et Métellus, il y a un glissement progressif de l'idéologie ou de la vision du monde, à travers les avatars de la figure d'Ogoun. Celui-ci demeure une figure du je énonciateur du discours. Mais figure objective chez Soyinka, il se subjectivise chez Camille, Depestre et Métellus. Chez ce dernier, il devient tellement subjectif qu'on peut penser qu'il n'est plus vraiment l'enveloppe du sujet, son vêtement dirait Jacques-Stéphen Alexis, c'est-à-dire la métaphore, le comparant, dans lequel celui-ci investit son imaginaire mais plutôt une métonymie de la force de ce sujet.

Car Soyinka se place dans un rapport dialectique par rapport à la figure divine qu'il évoque. Rapport de contradiction donc, d'opacité, de résistance de chacun des deux sujets en présence dans le processus d'énonciation. Rapport invitant par le fait même à établir un lien par la similarité. Ogoun est un double objectif, chez Soyinka, le substitut du sujet énonciateur. Chez Roussan Camille, Ogoun devient plus transparent. Il est plutôt un double subjectif du sujet énonciateur, son suppléant, une représentation idéalisée de son moi, une figure de sa gloire passée et à venir. Double subjectif que le sujet énonciateur s'est construit à partir de son Histoire mais dont il peut aussi se distancer à cause même des variations de cette Histoire. Un double en somme qui peut à volonté s'éloigner ou se rapprocher comme semble bien le lui reprocher le sujet énonciateur du poème de Roussan Camille.

Chez Métellus, Ogoun est devenu tout-à-fait transparent. Sorte de cadre, de porte-voix, de haut-parleur collé à la bouche du sujet qui s'énonce à travers lui. La parole énoncée n'est pas tant la parole d'Ogoun qu'une parole qui lui est soufflée d'en dehors du texte. Ogoun devient alors une allégorie alors que chez Soyinka

et Camille il est encore une métaphore ou une métonymie puissante.

Ce glissement progressif de la métaphore à l'allégorie révèle aussi un glissement de l'idéologie. Le mythe africain serait-il alors en Haïti, au fil du temps et des oeuvres écrites, donc dans la littérature d'une certaine classe et produite, selon l'époque, au dedans ou en dehors du pays, en train de devenir une coquille vidée de son sens premier ?

Cela ne serait pas inquiétant si l'on pouvait avoir l'assurance que cette coquille se remplissait en même temps d'un sens nouveau, ou mieux renouvelé.

Mais il se peut qu'on fasse route à vouloir comparer Haïti avec l'Afrique dans le but de retrouver celle-ci intacte dans la Caraïbe. On oublierait trop vite que les fils ne répètent jamais les pères mais les recommencent à leur manière. À trop vouloir retrouver aussi des survivances authentiques de l'Afrique on ferait le jeu de ces nouveaux analystes qui, pour je ne sais quelle raison, semblent s'être donné le mot pour nier toute filiation entre les Africains et les Haïtiens et s'acharnent par exemple à ne rien voir d'Africain ni dans le vodoun ni dans la langue haïtienne ni ailleurs en Haïti.

Le véritable mythe haïtien est celui du zombi et sûrement pas celui d'Ogoun. Par les temps qui courent et depuis belle lurette déjà il est clair que pas grand'chose pourrait nourrir un mythe du dieu forgeron et surtout guerrier en Haïti. Mais il est surtout frappant de constater que sauf pour le zombi nous ne trouvons pas pour les principaux lwa de la mythologie vodouesque ce schéma canonique d'une histoire exemplaire dont les versions multiples pourraient se répéter dans l'espace et le temps sans que le patron ou modèle de base ne soit vraiment modifié.

Car c'est à partir d'un tel schéma de base qu'il est possible d'avoir des variantes collectives en grand nombre sur lesquelles viendraient à leur tour se greffer les multiples variations individuelles des écrivains. Cela existe assurément pour la figure du zombi dont on peut constater non seulement l'étonnante fécondité par les néologismes et emplois différents qu'elle suscite chaque jour (zombi, zombifié, zombification, dézombifié...) mais aussi par les nombreux récits littéraires d'inspiration variée que ce mythe a suscité dans des styles très différents et pourtant toujours collés à ce schéma de base que nous reconnaissons aisément.

Magloire St-Aude (Veillée), Jacques-Stéphen Alexis (Chronique d'un faux amour), Frankétienne (Dézafi), Liautaud Ethéard (Aux zombis)... en récits ou en poèmes ont pu conter cette même et pourtant à chaque fois différente histoire du zombi parce qu'il s'est constitué autour de cette figure symbolique ce schéma de base d'une action où l'imaginaire collectif a déjà fixé les rôles, les fonctions, les psychologies, les enjeux thématiques susceptibles de traduire les aspects virtuels ou factuels de toute représentation du réel haïtien.

Rien de tel n'est observable pour la figure d'Ogoun. Roussan Camille et plus encore Jean Métellus semblent s'éloigner de la figure qu'évoque Soyinka. Cela prouve-t-il qu'ils s'éloignent de l'Afrique ou même qu'ils lui sont de moins en moins redevables, que l'Afrique en fin de compte a disparu en Haïti et a été remplacée par l'Europe ? Tout comme dans la langue haïtienne dont on prouverait du même coup la romanité ou dans le vodoun qui se révélerait ainsi plus catholique qu'on ne croyait ?

Haïti recommence l'Afrique. Et pas seulement elle d'ailleurs ! Elle recommence aussi d'une certaine manière l'Amérique précolombienne et l'Europe révolutionnaire. Mais absolument pas sur les mêmes

bases qu'autrefois. Ce serait d'ailleurs impossible pour des raisons de temps, d'espace et surtout de génération.

Des matériaux ont été gardés; ils servent mais de façon différente et à d'autres fins. Au gré des nécessités de l'Histoire dont les exigences se renouvellent sans cesse.

L'apport le plus certain de la révolution française à la révolution haïtienne est d'ordre anamnestique. En effet on ne peut encore évaluer avec précision ce que 1789 a apporté à 1804 du point de vue des valeurs transmises, des influences exercées et des impulsions reçues puisque il faudrait concurrentement mesurer la contribution de la révolte des esclaves de Saint-Domingue à la véritable dimension universelle de la prise de la Bastille par le peuple de Paris.

L'historien Marcel Auguin avance avec beaucoup de pertinence que Toussaint Louverture a remporté sur les Espagnols et les Anglais des victoires qui doivent être portées au compte de Saint-Domingue que de la France. Le général noir travaillait tout autant pour sa race et son pays que pour la révolution universelle qui prétendait incarner la France. Et cette prétention ne peut se justifier que si revendiquant pleinement des affirmations comme : « Périssent les colonies plutôt que un principe ! » La France accepte de reconnaître que l'idéal révolutionnaire n'a pu acquiescer son caractère d'universalité que par la participation des esclaves noirs à sa juste et radicale extension à tous les opprimés de l'heure.

Mais, on s'en doute, nous sommes loin de pouvoir faire un tel bilan du donner et du recevoir de 1789. Aussi bien alors nous rabattons sur un domaine plus limité : celui des noms de personnes.

... mais aussi par les nombreux récits littéraires d'inspiration variée que ce mythe — émis dans des styles très différents et pourtant toujours collés à ce schéma de base que nous reconnaissons aisément.

Magloire St-Aude (Veillée), Jacques-Stephen Alexis (Chronique d'un faux amour), Frankéline (Désafi), Linaud Edouard (Aux zombis)... en récits ou en poèmes ont pu conter cette même et pourtant à chaque fois différente histoire du zombi parce qu'il s'est constitué autour de cette figure symbolique ce schéma de base d'une action ou l'imaginaire collectif a déjà fixé les rôles, les fonctions, les psychologues, les enjeux thématiques susceptibles de traduire les aspects virtuels ou factuels de toute représentation du réel haïtien.

Rien de tel n'est observable pour la figure d'Ogoun. Roussan Camille et plus encore Jean Méliès semblent s'éloigner de la figure qu'évoque Soyinka. Cela prouve-t-il qu'ils s'éloignent de l'Afrique ou même qu'ils lui sont de moins en moins redevables, que l'Afrique en fin de compte a disparu en Haïti et a été remplacée par l'Europe ? Tout comme dans la langue haïtienne dont on prouverait du même coup la romanité ou dans le voodoo qui se révélerait ainsi plus catholique qu'on ne croyait ?

Haïti recommence l'Afrique. Et pas seulement elle d'ailleurs ! Elle recommence aussi d'une certaine manière l'Amérique précolombienne et l'Europe révolutionnaire. Mais absolument pas sur les mêmes

## DE LA MYTHOLOGIE ROMAINE À LA MYTHOLOGIE VODOUESQUE

L'apport le plus certain de la révolution française à la révolution haïtienne est d'ordre onomastique. En effet on ne peut encore évaluer avec précision ce que 1789 a apporté à 1804 du point de vue des valeurs transmises, des influences exercées et des impulsions reçues puisqu'il faudrait concurrentement mesurer la contribution de la révolte des esclaves de Saint-Domingue à la véritable dimension universelle de la prise de la Bastille par le peuple de Paris.

L'historien Marcel Auguste avance avec beaucoup de pertinence que Toussaint Louverture a remporté sur les Espagnols et les Anglais des victoires qui doivent être portées autant au compte de Saint-Domingue que de la France. Le général noir travaillait tout autant pour sa race et son pays que pour la révolution universelle que prétendait incarner la France. Et cette prétention ne peut se justifier que si revendiquant pleinement des affirmations comme : « Périssent les colonies plutôt qu'un principe ! » La France accepte de reconnaître que l'idéal révolutionnaire n'a pu acquérir son caractère d'universalité que par la participation des esclaves noirs à sa juste et radicale extension à tous les opprimés de l'heure.

Mais, on s'en doute, nous sommes loin de pouvoir faire un tel bilan du donner et du recevoir de 1789. Aussi bien alors nous rabattons sur un domaine plus limité : celui des noms de personnes.

La présence dans les patronymes haïtiens de tant de noms grecs et romains est un des signes les plus persistants de la mode révolutionnaire qui gagna Saint-Domingue après 1789. Il faudrait d'ailleurs, du point de vue littéraire, intégrer dans ce problème des patronymes celui des pseudonymes qui, à l'inverse, soulignent le même phénomène.

Staline, nous le savons changera son vrai nom de Djougachvili pour celui sous lequel nous le connaissons désormais, après la révolution d'Octobre. De même Toussaint qui se nommait Bréda au début de la révolte des esclaves, en 1791, changera ce nom rappelant la plantation où il avait été esclave pour celui de Louverture après qu'un général se fut exclamé, au vu des victoires répétées qu'il remportait : « Mais cet homme fait des ouvertures partout ! » Ou bien encore Alexandre Sabes, le père de la démocratie haïtienne, se fera appeler Pétion en hommage à l'un des principaux acteurs des événements de 1789.

En somme Nicolas Guillen a bien raison : nous, les descendants d'Africains habitant l'Amérique, nous ne portons bien souvent que des noms d'emprunt. façon de dire que nous avons troqué notre imaginaire pour un autre puisque le nom, rappel de celui des ancêtres et des lieux d'origine, est l'emprunt, forcé bien souvent, fait à un autre.

Or un autre phénomène pourrait tout aussi bien illustrer ce troc des imaginaires, c'est celui de la substitution de mythologies que nous observons dans le récit haïtien.

### La mythologie romaine

*Stella*, le premier roman haïtien, publié à Paris en 1859, par son titre qui est un mot latin et par le nom des

deux protagonistes de l'histoire, s'inscrit d'emblée dans cette tradition d'emprunt. Mais plus que d'un simple emprunt de patronymes c'est de l'adoption d'une mythologie qu'il témoigne puisqu'en nommant Romulus et Rémus les deux héros de son roman, Emeric Bergeaud non seulement se donnait comme référence le mythe de la fondation de Rome mais il en faisait le symbole permettant d'interpréter l'Histoire d'Haïti.

Rome devenait le comparant d'Haïti comme pour celui qui adoptait le nom d'un personnage antique celui-ci devenait le modèle d'interprétation de ses actions. Frédéric Marcelin, nous le verrons, utilisera cette analogie pour nous dépeindre ses personnages et représenter une certaine attitude haïtienne à l'égard du langage et de la culture.

On pourrait donc entreprendre au niveau des titres de romans une lecture pour essayer de retracer cette rhétorique de nos romanciers par les comparants explicites ou non des noms choisis. Je ne crois pas cependant que cela donnerait des résultats probants en ce qui concerne la référence gréco-romaine.

On pourrait davantage saisir une différence entre les références européennes et créoles dans l'image véhiculée par les titres. Car non seulement les titres romains ou grecs demeurent somme toute rares mais un titre comme *Thémistocle-Epaminondas Labasterre*<sup>1</sup>, en dépit de la redondance du signifiant grec ne fait guère d'autre allusion à l'Antiquité au-delà du simple renvoi au sens référentiel des patronymes utilisés. Ceux-ci, il est vrai, pullulent et on peut soupçonner l'auteur d'en avoir affublé ses personnages par ironie. Voici comment à la première page de son livre il nous présente le personnage éponyme :

Thémistocle-Epaminondas Labasterre, en venant au monde, poussa, dans les bras de Mme

Turenne, la sage-femme, un si vigoureux vagissement que son père pronostiqua qu'il serait un puissant orateur. Séance tenante, à ses deux prénoms, il voulut ajouter celui de Démosthènes. Mais l'oncle Epaminondas, qui devait être le parrain, observa que Thémistocle et Epaminondas répondaient à tous les besoins du nouveau-né : les mots que l'histoire a conservés des deux généraux grecs établissaient suffisamment leur habileté dans l'art de manier la parole. Au surplus, ajouta-t-il, il ne fallait pas accabler l'enfant. Qu'il fût seulement un Thémistocle ou un Epaminondas, la famille Labasterre en recueillerait assez de gloire pour n'avoir rien à envier aux voisins<sup>2</sup>.

Fernand Hibbert fera aussi des gorges chaudes sur cette manie haïtienne de s'affubler de noms antiques. Dans son roman *Romulus*, il en fera une présentation piquante :

Peu de jours après l'installation de ces nouveaux fonctionnaires, Miragoâne se réveilla dans une panique effroyable. Au marché, dans les cours, sous les galeries, on échangeait à voix basse des propos capables de rendre ahuris des étrangers qui les eussent entendus – des propos comme il devait en circuler sur le forum aux beaux temps de la République Romaine : – Brutus est resté chez lui. – Et Scipion, on dit qu'on l'a retrouvé ? – Jamais de la vie. – Il paraît que Sylla est en fuite ! – Mais Sylla n'est – dans rien – Personne n'est dans quoi que ce soit, on arrête les suspects. – Il n'y a pas de raison pour que cela finisse jamais. – On vient de mettre la main sur Cicéron. – Non ! – Si, c'est Octave César qui l'a arrêté.

Dans un autre groupe, on se fut crû transporté à Athènes, sur le Pnyx ou sur l'Agora : – Et Démosthène ? – Il n'a pas été inquiété, du reste, un homme si tranquille. – C'est juste. – Seulement on a arrêté Aristide sous la galerie de Madame

Euripide. – Oh ! pauvre diable ! – Oui, c'est Aristomène qui l'a pris<sup>3</sup>.

Les patronymes chez Marcelin ne servent pas de support à un mythe comme dans *Stella*. Ils ne sont plus que les signes témoignant d'un rapport illusoire des personnages à un mythe qui leur est personnel : leur identification à des personnages ou à des situations exotiques.

En somme à vouloir se comparer aux Anciens, en se nommant seulement comme eux mais sans agir à leur manière, les Haïtiens démontraient tout simplement le ridicule de leurs prétentions.

Les noms antiques très vite ont donc fait l'objet des railleries de nos intellectuels et ne se sont maintenus dans le roman que sur le mode parodique. Cette pratique rhétorique de la nomination avait cependant une signification plus grande que celle de simplement reproduire un rapport illusoire ou réel des personnages à une certaine réalité. Elle servait aussi à l'écrivain à définir sa propre perception de ce rapport.

Ainsi presque au même moment où Marcelin dans *Thémistocle-Epaminondas Labasterre* (1901) raillait la manie haïtienne des noms antiques, Fernand Hibbert reprenait la métaphore de Bergeaud. En sourdine, il est vrai. Et de manière restreinte, si l'on peut dire. En effet sous-jacent au titre de son roman *Romulus* (1906) il y a la référence au personnage mythique du fondateur de Rome. À la différence de Bergeaud qui est lyrique et enthousiaste, Hibbert est plutôt critique à l'égard de son personnage. Celui-ci, au contraire des héros de *Stella*, est une victime et bien loin de réussir il connaît l'échec.

Néanmoins on peut observer que la métaphore romaine est toujours présente. Et même sur le mode critique, ironique ou parodique, elle continue de servir.

Au fond bien plus que de mythologie romaine il faut parler de mythologie exotique. Et dans le roman de Marcelin, un patronyme bizarre, formé du couple hybride d'un nom grec et d'un nom français : Aristodème Bourdaloue, aurait pu nous mettre la puce à l'oreille et attirer notre attention sur le nom servant de titre au roman lui-même. Thémistocle-Epaminondas Labasterre est formé sur le même modèle qu'Aristodème Bourdaloue. La redondance change seulement, passant de la répétition de signifiants de consonnance hellénique, dans le premier cas, à celle de signifiés présumément identiques, dans le deuxième cas, mais dans une même alliance de deux langues étrangères. En se servant des noms grecs ou romains et des références antiques et mythologiques, les Haïtiens ne faisaient qu'utiliser à leurs propres fins des mots vides de sens. Ils pratiquaient dans la plus pure tradition diglossique, et dans celle d'une diglossie que leur formation académique venait renforcer en superposant les langues anciennes au français, des jeux de mots dont ils n'entendaient tirer d'abord que des effets langagiers.

Mais la rhétorique, comme je le disais, signifie plus que les mots dont elle se sert. Et si Bergeaud ou Hibbert se servent du nom du fondateur de Rome, c'est pour représenter, à l'aide d'une image prestigieuse de jumeaux, l'ambiguïté et la contradiction haïtiennes. Sous le visage des jumeaux romains, ce sont des jumeaux haïtiens que les écrivains essayaient de représenter. Et cela explique la transformation de l'image romaine de Bergeaud à Hibbert.

Les personnages de Romulus et de Rémus dans *Stella* sont prestigieux, admirables et pour tout dire épiques. Le général Romulus, dans le roman de Fernand Hibbert est caricaturé et en fin de compte pitoyable.

De 1859 à 1906, la représentation de la gemellité haïtienne, à l'aide d'une métaphore exotique, a évolué selon la perception différente qu'on en a eue à cinquante ans d'intervalle.

### La mythologie vodouesque

Cette perception devait radicalement changer à partir de 1928. Si on voulait caractériser, d'un point de vue rhétorique, l'apport d'*Ainsi parla l'oncle*, l'essai de Jean Price-Mars qui lança le mouvement indigéniste, on devrait dire qu'il a invalidé radicalement l'imagerie exotique jusqu'alors en honneur. Le paradoxe est qu'il soit parvenu à ce résultat en servant lui-même d'une image exotique. Mais celle-ci avait le double avantage d'être modeste et par là pouvait donner la preuve par l'absurde de l'inadéquation des références exotiques tirées de mythologies étrangères. En effet cette image démontrait que la seule raison d'aller chercher ailleurs des schèmes de comparaison c'était de démontrer notre folie. Autrement pour nous convaincre de notre sagesse il nous fallait regarder en nous-mêmes.

Et de fait, parler de l'aliénation culturelle des Haïtiens comme d'un bovarysme, c'était prendre la figure d'Emma Bovary comme comparant, ce qui était se servir d'une métaphore exotique. Mais cette image avait l'avantage d'être moderne, c'est-à-dire de nous placer sur un même pied de comparaison que ceux à qui nous empruntons. Il n'en allait pas de même avec les images antiques, et particulièrement avec celle de la fondation de Rome qui pouvait jeter le sujet haïtien dans le piège de l'anachronisme.

À la différence des images antiques proposées jusqu'ici comme les modèles d'un rapport désiré (Romulus et Rémus, dans *Stella*) ou raté (Romulus, dans le roman d'Hibbert) *Ainsi parla l'oncle*, avec l'image

d'Emma Bovary, nous parle d'un rapport à éviter. D'une rhétorique de l'affirmation on passait à une rhétorique de la négation. Ce qui ne pouvait manquer de susciter une nouvelle affirmation. Mais surtout on passait de l'affirmation hyperbolique aisément caricaturable à la négation ou plutôt à la suggestion par la litote plus modeste.

Effectivement à partir des indigénistes on voit disparaître la représentation romaine de la gemellité par l'élimination des protagonistes aux noms tirés de l'Antiquité. À cet égard, *Le choc en retour*<sup>4</sup> (1948) de Jean-Baptiste Cinéas est une exception et un anachronisme. Son personnage principal, Alcibiade Catullus Pernier, non seulement illustre la dégradation totale du héros à l'ancienne mode mais est déjà d'un ridicule achevé par son nom qui associe non pas deux mais trois références culturelles exotiques.

Chez Jacques Roumain apparaît une nouvelle image de la gemellité qui est incarnée par des personnages ne portant plus des noms exotiques mais locaux. Du même coup c'est la perception et la représentation de la signification des jumeaux qui changent. Aux personnages de fondateurs succèdent ceux des destructeurs et l'insistance sur le lien familial cède la place à l'évidence de l'inimité qui détruit ce lien familial. Les jumeaux deviennent le point de mire des romanciers non plus comme frères amis mais ennemis.

C'est ce que Roumain s'attache à dépeindre dans *Gouverneurs de la rosée* (1948) où Manuel et Gervilen, Jean-Joseph et Dorisca, héritiers d'un même patriarche, le général Lonjeannis, se disputent haineusement son héritage plutôt que de le faire fructifier. On retrouvera la même représentation des frères ennemis chez Jacques Stéphen Alexis, en particulier dans *Les Arbres musiciens*

(1957) où les frères Diogène et Carles Osmin sont les figures d'une nouvelle représentation de la gemellité :

Diogène et Carles s'adoraient. S'ils étaient jumeaux, ils ne s'aimeraient pas plus. Dans leur dissemblance même ils avaient quelque chose qui faisait d'eux des univitellins. Pourtant, autant le curé était un esprit besogneux, lent, appliqué et ne parvenait au moindre résultat que par un effort sans relâche, – il parvenait toujours –, autant l'autre, le poète dilettante, était un esprit rapide, doué, étincelant, trop brillant même pour réaliser rien qui vaille. Carles ne versifiait pas plus sérieusement qu'il n'exerçait sa théorique profession d'avocat<sup>5</sup>.

Voilà deux jumeaux, sans l'être, mais qui le sont d'autant plus, dans la perspective haïtienne, qu'ils sont en réalité trois frères : Diogène, le prêtre, Carles, l'avocat et Edgard, le militaire qui reconstituent la triade des Marassas traditionnels. L'intrigue du roman où la foi, la politique et la force armée entrent en conflit va se tisser autour des relations familiales contradictoires de ces trois frères.

Cette image de la gemellité définitivement localisée en Haïti va se répéter dans d'autres oeuvres d'Alexis. Nous retrouvons une configuration analogue des personnages dans le conte « Tâtez-o-Flando<sup>6</sup> ». On trouvera également cette image chez d'autres romanciers où elle s'approfondira d'ailleurs en s'incarnant dans la conscience des personnages et se manifestera à travers leurs problèmes sentimentaux, idéologiques ou esthétiques. Dans *Folie*<sup>7</sup> (1968) de Marie Chauvet, comme la référence est explicitement faite aux Iwas marassas, il ne suffit plus de parler d'une thématique de la gemellité mais de structure gemellaire du récit qui emprunte sa forme à la problématique présentée.

Alexis, chez qui la localisation de l'image de la jumeauté commencée chez Roumain achèvera de se faire, sera aussi celui dont l'oeuvre marquera un point tournant dans l'évolution de la figure des jumeaux dans le récit haïtien. En effet on le voit opérer la première remythologisation de cette figure à travers l'image du couple formé des personnages légendaires de Bwapiro et de Grennpronmennen.

Dans « Le dit d'Anne aux longs cils », autre conte figurant dans *Le romancero aux étoiles* (1960), on trouve une allusion à ce couple de personnages de nos contes traditionnels. Cette référence en apparence discrète nous force à relire le recueil pour y découvrir la véritable structure de la narration. En effet celle-ci est faite du dialogue de deux personnages, le Vieux Vent Caraïbe et un jeune homme, narrateur et figure de l'auteur dans le texte, en qui nous ne tardons pas à reconnaître des incarnations de « l'arbre altier et de la graine promeneuse » comme dit Alexis. Le Vieux Vent Caraïbe, personnage baladeur, s'il en est, et son interlocuteur, le jeune homme figurant l'auteur puisqu'il parle au je et est le véritable meneur du dialogue, se racontent successivement des histoires. Mais on finit par remarquer que si le personnage du Vieux Vent est celui qui va et vient, qui a tout vu, ici et là, hier et aujourd'hui, son compagnon, lui, a tout entendu ou lu. De leur discours entrecroisés il ressort une narration unifiée. Mais on notera que c'est la vision du Vieux Vent qui hiérarchiquement prend le pas sur celle de son jeune compagnon.

Or Michel-Rolph Trouillot reprendra cette figure d'un narrateur double, conforme d'ailleurs à la structure des contes traditionnels haïtiens, en faisant de Grennpronmennen le narrateur du récit dans *Ti dife boule sous istoua Ayiti*<sup>8</sup> (1977). Au lieu d'avoir un dialogue entre le Vieux Vent Caraïbe et un narrateur-

personnage comme dans *Le romancero aux étoiles* nous avons, après un rapide dialogue introductif entre Lamèsi et Grennpronmennen, un récit assumé entièrement par ce dernier. Trouillot reprend d'une certaine manière le schéma narratif du *Romancero* mais il le transforme pour faire ostensiblement du narrateur du récit une figure de la mythologie vodouesque alors que la chose était encore voilée chez Alexis et pour en faire surtout une figure s'inscrivant dans la symbolique gémellaire des Marassas puisqu'on ne saurait penser à l'un des personnages du couple Bwapiro - Grennpronmennen sans songer immédiatement à l'autre.

La jumeauté est donc une forme-sens que ne cessent de se représenter les romanciers haïtiens, et chez Trouillot, ce n'est pas seulement dans le contenu du récit que nous retrouvons les jumeaux mais dans l'énonciation narrative même, et jusque dans le personnage du narrateur. Voilà donc posé de manière radicale et fondamentale la contradiction haïtienne, que Trouillot dénomme précisément *kontradiksyon-marassa* qui n'est pas seulement le fait de parler double mais d'avoir une double voix, c'est-à-dire de dire deux choses et en deux langues.

Alexis, on l'aura noté, en donnant la préséance à la voix du Vieux Vent Caraïbe, figure de Grennpronmennen, s'efforçait déjà de hiérarchiser cette contradiction. Michel Rolph-Trouillot pousse la logique de ce procédé jusqu'au bout en conférant à Grennpronmennen sa véritable identité et en éliminant son alter ego, Bwapiro. (Aux premiers temps de Rome, si l'on s'en souvient bien, Romulus fit de même !).

Nous voilà bouclant une deuxième boucle symbolique. À Bergeaud qui représentait le couple gémellaire de Romulus et Rémus succéda Hibbert qui des deux personnages mythiques ne garda que la seule figure de

Romulus. Puis après Alexis se servant de substituts de Bwapiro et de Grennpronmennen, voilà Trouillot ne gardant que Grennpronmennen.

Qu'est-ce à dire ? Il y a une dialectique à l'oeuvre dans la représentation de la contradiction. Sur un plan externe elle a fait passer de la mythologie romaine à la vodouesque. Sur un plan interne elle a successivement transformé deux personnages en un seul.

Mais en définitive ne pourrait-on pas dire qu'il s'agissait de trouver le moyen de passer des marassas au dossou... ou à la dossa ?

### LA MÉTAMORPHOSE DES MARASSA

L'Haïtien voit sûrement la vie en double. En tout cas la devise nationale : « L'union fait la force » invite à unifier notre double vision des choses. Car en politique on n'hésite pas à vanter cyniquement les avantages du double mouvement (« woulé'm de bo »). En matière religieuse il est de pratique courante sinon affichée de servir des deux mains : « moso Bondye, moso Solokoto ». Et jusqu'au vodoun lui-même qui dédouble les Iwas : Ezili Fréda Dahomey-Ezili jé wouj; Ogoun Balendjo-Ogoun Badagri...

Ce sont là assurément des signes de l'ambiguïté et de la contradiction haïtiennes. Inutile d'en chercher les causes. Origines ethnique, culturelle ou linguistique métissées ? Histoire nationale, encore aujourd'hui, en contradiction avec l'Histoire internationale des nations dominantes ? Rapports de classe inégalitaires et par là en flagrante contradiction avec la raison d'être collective qui ne peut être qu'une radicale recherche de l'égalité ? Tout concourt à faire à faire de la gémellité, c'est-à-dire du dédoublement paradoxal de l'un, le thème constant de nos romanciers.

### Les jumeaux et les Iwas marassa

Dans la vie courante les enfants jumeaux et les esprits jumeaux du vodoun, les Iwas marassa, sont des personnages plutôt menaçants, en tout cas guère rassurants. On entend surtout parler de leur pouvoir maléfique. On garde l'impression que tant pour les Iwas marassa, les esprits jumeaux qui sont d'ailleurs

représentés sous des traits d'enfants, il s'agit d'une calamité dont on ne peut se défaire et qu'il faut apprendre en conséquence à supporter, à amadouer même.

Vivants, les enfants jumeaux terrorisent quasiment leur famille et jusqu'à leurs père et mère qui doivent vivre sous la menace constante des représsailles que ces enfants irascibles font peser sur eux. Cela constitue d'ailleurs, à l'intérieur de la terrible puissance paternelle, une brèche de taille. Morts, ils ne sont pas moins redoutables puisque comme nous dit Métraux :

Toute famille qui compte des jumeaux parmi les siens ou dans une de ses lignées ancestrales doit, sous peine de « châtement », leur faire des offrandes et des sacrifices. Parfois, une famille frappée par une succession de malheurs apprend de la bouche d'un houngan qu'elle est punie pour avoir négligé les marassa appartenant à sa lointaine parenté, « au temps de la Guinée ». On considère comme marassa l'enfant qui naît avec les doigts adhérents, signe auquel on reconnaît qu'il a « mangé » son frère dans le sein maternel.

Les jumeaux morts sont divinisés et leurs esprits sont d'autant plus redoutables qu'ils ont la réputation d'être – à l'égal des jumeaux vivants – emportés, violents et d'une extrême susceptibilité. [...]

La présence de jumeaux dans une famille oblige ses membres à des égards constants et à mille précautions. Il suffit de peu de choses pour qu'un jumeau se tourne contre ses parents et que, selon son habitude, il les « saisisse » au ventre, c'est-à-dire leur inflige des troubles intestinaux graves. Il est vrai que les jumeaux acceptent d'être punis pour une faute qu'ils ont réellement commise, mais ils se vengent cruellement s'ils se croient injustement traités. [...]

Il est normal pour les jumeaux de se haïr mutuellement : « marasa yo raisab (les jumeaux sont désagréables) » est une locution proverbiale. [...] On ne saurait trop surveiller les jumeaux pour les empêcher de se nuire mutuellement. [...] Telle est la puissance des jumeaux qu'on ne prend aucune sanction contre celui qui a causé la mort de l'autre, et qu'on se garde bien de lui manifester la moindre rancœur<sup>1</sup>.

Le chapitre que Métraux consacre au culte des jumeaux dans son livre, *Le vaudou haïtien*, fourmille de détails sur la perception de la géméllité en Haïti. Retenons de la masse des faits qu'il rapporte une anecdote : « Je connaissais, à Marbial, un garçon Andreno, et une petite fille, Andreni, jumeaux d'une famille nombreuse et très pauvre. L'un et l'autre se développaient avec peine, faute d'une alimentation suffisante; mais la petite fille était plus grande et plus robuste que son frère. Les parents disaient qu'elle « mangeait » ce dernier et nous expliquèrent que les enfants s'étaient voués une haine mortelle avant même d'avoir vu le jour. Au moment de leur naissance, Andreni avait essayé d'étrangler Andreno en lui passant le cordon ombilical autour du cou, si bien que le bébé, au moment de l'accouchement, resta « pendu comme un cabri ».

Métraux fait encore deux observations l'une sur l'aspect bénéfique du pouvoir des jumeaux et l'autre sur le comportement du groupe qui fête des jumeaux :

La puissance des marassa n'est pas uniquement négative. Certes leur ressentiment est d'autant plus à craindre qu'il est parfois involontaire. Mais, heureux et satisfaits, ils font bon emploi de la force qui est en eux. Leur intervention est souvent sollicitée en faveur des malades; dans les cas graves, on peut s'adresser aux marassa ancestraux

qui, soit en songe, soit par la bouche d'un médium, prescrivent les remèdes appropriés. [...]

Une fois par an, le jour des Rois, le samedi saint ou à la Noël, la famille qui compte des marassa vivants ou morts est obligée, sous peine de « châtement », de leur offrir un « manger marassa ». [...] Les tabous propres à chaque catégorie de jumeaux sont scrupuleusement observés [...]. Tout manquement à un interdit risque de les offenser et, dans leur légèreté enfantine, ils exercent des vengeances disproportionnées à la faute. [...]

Si le repas est préparé pour des jumeaux vivants, ceux-ci sont naturellement les premiers à manger et c'est seulement lorsqu'ils sont rassasiés qu'ils offrent les restes aux invités; on les acclame et on ne cesse de leur demander s'ils sont satisfaits<sup>2</sup>.

Ainsi donc quand nous apprenons que les jumeaux passent pour être plus forts que les Iwas eux-mêmes, nous nous rendons compte que dans la vie quotidienne d'abord et finalement dans le domaine religieux ils constituent les incarnations de la plénitude de la puissance.

Or l'on notera que cette Toute-puissance qui prend l'aspect d'une norme régulatrice intervenant surtout pour punir et parfois guérir est personnifiée par cette alliance paradoxale des contraires : l'unité et le dédoublement. La norme est donc cette présence tout à la fois au dedans et au dehors d'un pouvoir sinon irrationnel mais qui s'auto-justifie. Qui du moins n'a pas à trouver en dehors de lui de légitimité. Mais qui incarne celle-ci du fait de sa capacité d'être un dedans et un dehors, d'être une alliance de contraires.

Les jumeaux et les Iwas marassa, en tant que personnification de la norme et du pouvoir représentent

la conjonction de deux espaces, l'un concentrique et l'autre excentrique, et par là même font voir que la culture haïtienne se constitue fondamentalement comme espace double régi précisément par cette incarnation concrète de la possibilité d'allier les contraires.

### Bouki ak Malis

Dans le chapitre sur l'usage des mythologies romaine et vodouesque, d'Emeric Bergeaud à Jacques Stéphen Alexis, nous l'avons vu, la figure des jumeaux est un thème récurrent du roman haïtien. Et qui ne s'arrête pas à Alexis puisqu'après lui, chez Marie Chauvet, dans *Folie* (1968) notamment, ce thème atteint sans doute à son expression la plus forte.

Mais en fait c'est dans le récit traditionnel de langue haïtienne, en particulier dans les contes de Bouki et de Malis, que nous devons chercher les premières représentations romancées de la gémellité haïtienne.

Bouki et Malis sont parents, oncle et neveu, très exactement. Mais bien plus que ce lien de parenté, c'est la solidarité de leur destin qui les unit. Car on est peut-être frappé par leurs luttes, leurs contradictions, les mauvais coups surtout que le neveu fait à l'oncle. Mais on devrait plutôt s'étonner de leur indéfectible attachement. On a dit que ces contes représentaient la rivalité des classes et des couleurs en Haïti. On a surtout dit que ces histoires posent un modèle des rapports contradictoires que les Haïtiens entretiennent entre eux et dont les problèmes de classes et de couleurs sont des facteurs parmi bien d'autres. Que penser alors du rapport ville-campagne (moun lavil-moun lanmon) qui est tout aussi présent ? Ou davantage encore du problème de la faim que posent ces contes ?

Bouki est glouton. C'est le point faible qui permet à Malis de lui jouer les tours les plus pendables. Parce que Bouki veut toujours et trop manger il se fait continuellement ôter le pain de la bouche. Il y a là une façon plaisante, humoristique même, de poser un problème qui n'est pas seulement économique, social ou politique mais humain, désespérément humain même, si nous regardons les choses d'un autre oeil. Comme le fait Jacques Stéphen Alexis.

Dès les premières pages de *Compère général Soleil* (1955), Alexis évoque la faim folle qui tenaille Hilarion, qui lui fouaille le ventre, les tripes et les entrailles. Il évoque cette douleur primaire, initiale des dominés, des écrasés et des geux :

Son ventre, son ventre où les tripes marchaient comme un noeud de couleuvres emmêlées. Son ventre, chaud, chaud... Et puis, quelque chose comme un trou dans l'estomac, un trou où toute sa conscience chavirait. Quelque chose comme quoi ça ferait mal. Mais ça ne fait pas mal. C'est ça avoir grand goût, avoir faim, pour de vrai, pour de bon ! Dans sa tête, plus d'idées qui parlent. Quand on a grand goût, les sensations et l'esprit c'est la même chose. Une étrange hallucination qui berce, qui secoue le corps et tout ce qu'il peut contenir d'une trépidation forcenée.

Le vide. Est-ce qu'il y avait hier ? Est-ce qu'il y aura demain ? Mais non, merde ! Le corps seul existe et tremble, et tremble et tremble comme une poule mouillée. Il n'y a pas d'hier, pas de demain, pas d'espoir, pas de lumière, le corps seul existe et dans lequel tout se tord. Quelque chose comme un rire à l'intérieur, un rire de monde fou. Et puis la peur, la peur qui n'est autre chose que le mouvement de la faim, de la faiblesse et de l'ignorance. La faim qui peut vous pousser, han ! jusque d'un côté que vous ne connaissez point ! Un

trou, une idée qui se mêle aux tripes et à toutes les sensations internes, comme l'eau se mêle à l'eau.

Hilarion était foutre dehors ! Poussé par la faim, le grand goût, comme une bête, Hilarion était dehors ! Gens de bien, gens « comme il faut », bons chrétiens qui mangent cinq fois par jour, fermez bien vos portes : il y a un homme qui a grand goût, fermez, vous dis-je, mettez le cadenas, un homme qui a grand goût, une bête est dehors [...]

Hilarion court toujours, la faim maintenant retrouvée est dans son ventre, plaie brûlante, lancinante. Il court toujours, mais il est sorti de son anesthésie [...]. Il a les yeux clairs, les machoires serrées, il parle tout seul, il rit, il va<sup>3</sup>.

On rit de Bouki. Les récits traditionnels nous invitent à le faire. Mais c'est pour nous empêcher de pleurer et mieux nous inciter à penser. Car cette faim, cette douleur initiale, fondamentale, c'est sur elle que s'échafaudent toutes les autres douleurs et misères de l'Haïtien. Et c'est ce que Jacques Stéphen Alexis évoque.

Véritable métaphore de la dévoration, le personnage de cet oncle qui n'entend qu'à manger et qui se fait à tout coup manger par son neveu est particulièrement significatif en contexte haïtien. Ailleurs dans la Francophonie, on dirait « se faire manger la laine sur le dos » mais en Haïti on parle plus crûment de manger et dans la langue haïtienne, « manje » signifie : tuer, massacrer, assassiner; fusiller, bâtonner, emprisonner; exploiter, tromper, rouler. Tel est du moins le sens qu'il a en matière politique. Mais la politique n'est-ce pas, au dire de Justin Lhérisson, l'essentiel de la vie en Haïti ?

Le sens des mots change, heureusement ! Et les contes de Bouki qui nous renvoient à la panoplie complète des contradictions haïtiennes pourraient bien, un jour, ne

plus renvoyer à ce sens cannibalique de manger. Pour l'instant en tout cas il nous renvoie à ce rapport de base qui est celle d'une lutte des frères ennemis, des oncles et des neveux, des jumeaux en somme, qui s'entredévorent.

À sa manière qui est différente de celle d'un romancier contemporain, le kont renvoie à la pratique quotidienne des Haïtiens. Le paradoxe de Bouki et de Malis est de s'entredévorer au lieu de partager un repas commun. Car ils sont à la même table. La preuve ? On ne les voit jamais aller chacun de son côté. Ils font toujours la paire. et ils n'ont qu'un seul plat à manger. Pourtant ils se l'arrachent et chacun essaie de l'avoir pour lui seul. Ainsi Malis parvient à dévorer avec Bouki la mère de celui-ci mais finit par se faire manger aussi sa propre mère.

Les histoires de Bouki et de Malis sont des fables sur la gémellité qui transposent en propos allégoriques l'histoire véridique d'Andreni et d'Andréno que rapporte Métraux.

Le travail des écrivains, sur le plan symbolique, s'apparente au fond à ce repas en l'honneur des jumeaux dont Métraux nous décrit l'esprit et le déroulement. Les artistes, dans leur travail de représentation des personnages de jumeaux, ne font ni plus ni moins qu'essayer, comme tout un chacun en Haïti, d'amadouer ces terribles figures qui incarnent le principe de l'équilibre de nos vies.

#### Du thème à la fonction et à la structure

Avec le tournant pris en 1928, à la suite de la publication d'*Ainsi parla l'oncle*, les romanciers sont passés d'une représentation thématique à une représentation fonctionnelle de la gémellité. Chez Bergeaud ou Hibbert, les personnages de jumeaux sont

un thème, une figure illustrant la valeur symbolique que prend le personnage. Personnage gémellaire par ses deux femmes, l'une négresse, l'autre mulâtresse, le général Romulus, dans le roman d'Hibbert, tout comme les protagonistes de Stella, illustre la contradiction haïtienne. Une de ses formes, à tout le moins. Et de fait, si les deux personnages principaux du roman de Bergeaud sont là pour révéler des contradictions socio-politiques avant tout, les deux femmes du personnage d'Hibbert révèlent plutôt ses contradictions culturelles parmi lesquelles je ferais volontiers rentrer les habitudes conjugales. Cela est si vrai que nous voyons le général Romulus résister farouchement aux assauts du curé qui voudrait le contraindre à la monogamie.

Le thème de la gémellité est explicitement représentée par la dualité des actions et des pensées Il est explicitement lié à une signification positive et de caractère politique chez Bergeaud, à un sens parodique et de caractère culturel chez Hibbert.

Chez Roumain la gémellité devient implicite. Nous devons en quelque sorte la déduire des liens objectifs unissant les personnages. Dans *Les arbres musiciens* (1957) l'identité gémellaire des frères Osmin est soulignée de manière redondante. Dans *Le romancero aux étoiles* (1960) Alexis retrouve une légèreté de touche qui lui permet de nous camper, dans les personnages du Vieux Vent Caraïbe et de son jeune émule, des alter ego qui sont en même temps des contraires de Bouki et Malis. Car à l'opposé de ces deux derniers qui sont des parents ennemis, voilà des figures de parents amis.

Mais surtout à partir de Roumain nous voilà en présence de personnages dont la gémellité n'est plus simplement un thème. Allant par paires (Manuel - Gervilen; Dorisca - Sauveur; Délira - Annaïse), des paires d'ailleurs dont les combinaisons peuvent varier

(Manuel - Bien-Aimé; Délira - Bien-Aimé...) et qui donnent à la gémellité autant une valeur thématique que fonctionnelle.

Gervilen s'opposant à Manuel et leur opposition reproduisant celle de Dorisca et de Sauveur; Délira et Annaïse servant d'adjuvants dans cette opposition et pour ce faire s'opposent qui à son mari, qui à son entourage familial, nous voilà de plain-pied dans un univers où les rapports gémellaires sont aussi des rapports structuraux.

Cela devient plus évident encore quand c'est la structure d'énonciation narrative elle-même qui s'appuie sur un rapport de type gémellaire: Bwapiro - Grennpronmennen; Vieux Vent Caraïbe - narrateur; Grennpronmennen - Lamèsi. Des jumeaux-thèmes nous passons aux jumeaux-actants et puis aux jumeaux narrants. De la thématique nous passons à la fonctionnalité de la gémellité qui ainsi devient une base structurale du récit et de la narration.

Marie Chauvet est certainement celle qui a poussé le plus loin l'utilisation de la figure des jumeaux puisqu'avec les romans de sa trilogie, *Amour, Colère, Folie* (1968), nous pouvons dire que d'une thématique et d'une fonctionnalité de la gémellité nous passons à une structure gémellaire du récit et de la narration. Si les personnages de jumeaux en tant qu'éléments du contenu du récit véhiculaient un sens fort, il était tout naturel que ce sens se donnât une forme de sorte qu'il y ait véritablement forme-sens, c'est-à-dire un lien indissociable entre forme et contenu, entre sens et forme.

Et c'est ce que nous pouvons constater dans *Amour*. Ce roman peut être lu comme un roman féminin sinon féministe; comme un récit à la première personne; comme un roman d'introspection, comme une représentation des préjugés de classe d'une bourgeoise en

période de dictature du lumpen-prolétariat... prêter en somme à plusieurs lectures.

Il faut, à mon avis, y voir d'abord une mise en scène, un théâtre monté pour soi, par soi et avec soi-même, par le personnage de Claire. Donc un texte à dédoublements étagés dans la narration comme dans le récit. Ce qui se joue dans le théâtre de la conscience de Claire, c'est une lutte entre sentiments avoués et inavoués. Cela ne paraîtra pas tout de suite très original mais le deviendra davantage à nos yeux si nous nous rendons compte que l'enjeu, c'est la construction, au sens propre, de soi-même par le personnage. Tirailé entre sa répulsion pour Calédu et sa secrète attirance pour lui, entre ses préjugés de classe et son désir de justice, entre toutes ces contradictions qui font d'elle une parfaite incarnation de l'ambiguïté haïtienne, Claire doit tirer au clair son être véritable. Peut-être faudrait-il dire plus exactement qu'elle doit construire à partir de ses contradictions un être neuf en elle-même.

Il ne serait nullement exagéré de dire que pour Claire, tirer au clair les choses, c'est réaliser, en elle-même et avec les autres, l'union qui la rendra forte. Au terme du récit en effet, non seulement elle a la force de se dominer elle-même jusqu'à renoncer à Jean Lutze mais elle a le courage de tuer Calédu, le tyran qui terrorisait la ville, ce qui rend à tous la force qui leur manquait.

Résumé ainsi ce roman peut sembler une parabole abstraite sur la lutte entre nos démons intérieurs et extérieurs. Mais il n'en est rien. Nous ne sentons jamais la démonstration dans ce récit qui ne veut pas prouver quelque vérité socio-politique surtout. Et pourtant nous y lisons toujours en filigrane de l'intrigue ce rapport contradictoire qui, à l'intérieur d'une conscience ou au sein d'une communauté, est toujours un rapport de frères ennemis, un rapport gémellaire en fin de compte.

Et de fait Claire a deux autres soeurs. Et chacune représente une position dans l'éventail des couleurs de peau, des préjugés sociaux, des attitudes politiques ou des évaluations morales. Les conflits qui divisent les trois soeurs ou qui les opposent à d'autres personnages, la dialectique de ces conflits internes et externes et finalement la transformation qu'ils subissent, tout cela illustre non seulement la rivalité des jumeaux mais l'avènement de la dossà, c'est-à-dire de cette cadette des jumeaux plus forte qu'eux.

Dans ce roman de Marie Chauvet on retrouve donc la thématique mais encore la fonction de la figure gémellaire dans le récit et même une structure gémellaire dans la narration du récit puisque la narratrice est l'héroïne de son propre récit. Mais contrairement à ce que laissait croire cette forme apparemment autobiographique elle est loin de prévoir l'orientation des forces qu'elle libère et met en jeu en elle-même et autour d'elle. Elle se dédouble donc bien plus et autrement qu'elle ne pensait.

Il faut donc tenir compte de cette structure gémellaire pour bien comprendre *Amour*. Narratrice et personnage, Claire se raconte à elle-même sa propre histoire. Or ce récit qu'elle produit, nous la montre produisant ou plutôt construisant, à son insu, un personnage bien différent de celui qu'elle prétendait nous révéler. Il y a une issue paradoxale de ce récit qui paraissait devoir s'enfermer dans un mouvement circulaire. Il en résulte ainsi une construction en étages, en spirales diraient certains, qui nous maintient dans un cercle tout en nous faisant progresser. Un peu, comme nous l'avons déjà vu, on pouvait à l'aide de figures stables de la gémellité (Romulus - Rémus; Bwapiro - Grennpronmennen) à la fois rester dans le cercle de la gémellité tout est en en sortant d'une certaine façon. Au dénouement d'*Amour*, Claire est autre sans cesser d'être

celle qu'elle était. Elle devient en somme celle qu'elle ignorait être.

Une telle métamorphose me paraît encore plus évidente dans *Folie* par la relation subtile qu'il faut établir entre le titre du récit, l'histoire, les rapports des principaux personnages et le genre de discours que tient le roman. Par son style, le discours de *Folie* participe tout autant du symbolisme de la poésie lyrique que du réalisme de la prose narrative. S'efforçant, comme le recommandait Jacques Stéphen Alexis, de parler la langue du peuple, Marie Chauvet est parvenue dans ce roman à reproduire jusque dans l'espace sémantique des mots ce dédoublement, cette gémellité de sens, qui résulte de la métamorphose des mots, en somme de leur oxymorisation et qui fait acquérir au mot « folie » par exemple, en plus de son sens premier, le sens second, contraire même, de sagesse. Car le langage populaire ne procède pas autrement quand il forge des mots comme « zombi » ou « kanzo », marassa ou dossou-dossa. Et c'est cela au bout du compte le traitement romanesque du langage qui fait prendre aux mots un sens gémellaire. Et ce traitement commence, comme je le fais voir dans *Trois études sur Folie de Marie Chauvet*<sup>4</sup>, par une certaine façon de décrire les objets familiers.

Les objets rituels dont il est question dans *Folie* : plats, sirop, bougies, cruches, amulettes sont consacrés aux Iwas marassas. On sait que ces esprits du vodoun sont personnifiés par des jumeaux. On sait en outre que la croyance aux jumeaux dans la tradition du vodoun, et d'une manière générale dans la croyance populaire, dans les légendes, et dans les pratiques familiales, posent que la gémellité en fait est triadique. Aux jumeaux, enfants nés en même temps et doués de toutes sortes de pouvoirs, doit s'ajouter le dossou ou la dossà, enfant né à la suite des jumeaux et qui combine en son unique personne

personne l'ensemble des pouvoirs que ses deux frères aînés ne peuvent exercer que conjointement.

Les marassas et l'image de la gémellité dans la tradition vodouesque peuvent être tenus pour la représentation d'une dualité ou contradiction dont les éléments distincts sont en même temps couplés et qui trouvent leur union ou synthèse dans un troisième personnage, le dossou ou la dossa. Par le mythe vodouesque des jumeaux marassas, à la fois doubles, donc distincts, susceptibles de s'opposer, et par là même contradictoires mais aussi capables de se réconcilier dans le dossou ou la dossa, il y a une figuration instantanée, saisie sous forme de flash, des mouvements d'une unité dynamique qui de l'éclatement a une nouvelle synthèse passe par les étapes obligatoires de toute tension vivante.

Dans le roman, nous voyons agir et parler quatre poètes : Jacques, André, René et Simon qui sont quatre frères. C'est Simon qui l'affirme :

- Ah ! et puis, se révolte-t-il, foutez-moi la paix avec vos histoires de blancs. Nous sommes quatre vieux frères, oui ou non ?

et René, le narrateur, acquiesce en répondant :

- Oui, répondis-je, mais il y a des choses de notre pays que tu ne comprendras jamais<sup>5</sup>.

René confirme par ailleurs cette fraternité en disant que la mort de sa mère, Angélie, avait fait quatre orphelins. Mais s'il y a quatre frères, force nous est de constater qu'il faut les répartir en trois séries superposées de jumeaux.

Jacques et André sont des frères de sang. Voilà la première paire de jumeaux. Mais Jacques mourra bien vite. Et d'ailleurs il passe le temps de sa présence parmi les autres à écrire, donc à jouer un rôle muet, il reste

donc André, dont René, le narrateur nous dit : « Son visage noir ruisselle de sueur, il est aussi maigre que moi et il me ressemble comme un frère<sup>5</sup> ». André et René forment donc la deuxième paire de jumeaux, frères de cœur cette fois et frères aussi par la même nationalité malgré une différence de couleur de leurs peaux. Car André est noir et René, de couleur indécise, entre le noir et le blanc.

C'est René qu'André reconnaît comme le chef et qu'il demande à Simon de considérer comme tel :

- Tu embrouilles tout et tu n'y comprends rien, lui, dit André. Suis les conseils de René. En fait, tu n'es qu'un blanc et les mystères de notre pays t'échappent. Suis les conseils de René. C'est lui le chef.

- Chef de quoi ?

- Le chef ! renchérit André sans plus s'expliquer<sup>6</sup>.

René forme donc avec Simon la nouvelle paire de jumeaux. Par l'âme cette fois puisque c'est Simon que René prend pour modèle comme l'en accusait Jacques.

- Bougre de bougre !

- Tu imites Simon, me dit Jacques, s'arrêtant d'écrire.

- Non, j'ai lu cela dans les livres. Je ne peux imiter Simon, si blanc qu'il soit.

- Crois-tu qu'il soit un grand poète ? me demande André.

- Qu'est-ce qu'un grand poète français viendrait foutre dans ce bled ? répondis-je, imitant Simon.

- Tu imites Simon, me redit Jacques.

- Non. Les blancs en général appellent notre pays bled. Et puis, imitor Patrem. Oublies-tu que mon père parlait le français comme un Parisien<sup>7</sup> ?