

L'auteur :

Maximilien Laroche
Professeur de littérature à l'Université Laval
(Québec, CANADA).

a publié :

L'Avènement de la littérature haïtienne (1987);
La Découverte de l'Amérique par les Américains
(1989).

fera paraître :

Dialectique de l'américanisation.

La double scène de la représentation étudie ce double jeu auquel se livre l'écrivain diglotte. Tirailé entre oralité et oraliture, il se regarde dans un miroir d'emprunt et se sert du porte-voix d'un autre. Mais est-ce là une situation si particulière? Celui qui se fait photographe ne joue-t-il pas à se représenter sur deux scènes? Et la métaphore n'est-elle pas l'espace d'une double représentation?

Maximilien Laroche

La Double Scène de la Représentation

Volume no. 8

Maximilien Laroche

La Double Scène de la Représentation

Oraliture et Littérature
dans la Caraïbe

GRELCA

Collection essais, no. 8

 UNIVERSITÉ
LAVAL

L'auteur :

Maximilien Laroche
Professeur de littérature à l'Université Laval
(Québec, CANADA).

a publié :

L'Avènement de la littérature haïtienne (1987);
La Découverte de l'Amérique par les Américains
(1989).

fera paraître :

Dialectique de l'américanisation.

La double scène de la représentation étudie ce double jeu auquel se livre l'écrivain diglotte. Tirailé entre oralité et oraliture, il se regarde dans un miroir d'emprunt et se sert du porte-voix d'un autre. Mais est-ce là une situation si particulière? Celui qui se fait photographe ne joue-t-il pas à se représenter sur deux scènes? Et la métaphore n'est-elle pas l'espace d'une double représentation?

Maximilien Laroche

La Double Scène de la Représentation

Volume no. 8

Maximilien Laroche

La Double Scène de la Représentation

Oraliture et Littérature
dans la Caraïbe

GRELCA

Collection essais, no. 8

 UNIVERSITÉ
LAVAL

Oraliture et littérature dans la Caraïbe
DE LA REPRÉSENTATION
LA DOUBLE SCÈNE

Maximilien Laroche

Mise en page : Stanley Péan

Graphisme : France Coeur
Service des ressources
pédagogiques de
l'Université Laval

Impression : Les Ateliers graphiques
Marc Veilleux Inc.

Édition : Groupe de recherche les

littératures de la Caraïbe

(GRELCA)

LA DOUBLE SCÈNE DE LA REPRÉSENTATION

Oraliture et littérature dans la Caraïbe

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 1991
Tous droits de traduction, de reproduction et
d'adaptation réservés pour tous pays.

Dépôt légal, 4^e trimestre 1991

Collection « Essais », n° 8

GRELCA

1991

Traitement de texte : Marthe Larouche
Département des littératures

Mise en page : Stanley Péan

Graphisme : France Couture
Service des ressources
pédagogiques de
l'Université Laval

Impression : Les Ateliers graphiques
Marc Veilleux Inc.

Édition : Groupe de recherche sur les
littératures de la Caraïbe
(GRELCA)

Département des Littératures
Université Laval
Sainte-Foy, Québec
CANADA - G1K 7P4

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

Copyright GRELCA 1991
Tous droits de traduction, de reproduction et
d'adaptation réservés pour tous pays.

Dépôt légal, 4^e trimestre 1991

Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec
ISBN 2-9800571-9-3

L'ESPACE DE LA MÉTAPHORE

... Quand nous parlons ou écrivons, notre parole
travaille ses figures dans un champ, le réel ou la vie,
qui est un espace double : physique et spirituel,
matériel et idéal. Et nous pouvons prendre nos com-
paraisons pour leur rapporter des comparés soit dans
un seul segment de cet espace, soit dans les deux.

... Ainsi quand je dis la femme que j'aime qu'elle
est une biche, je suis en territoire de
la représentation. Par contre, si je m'enflamme jus-
qu'à lui déclarer : « tu es un ange », je la compare à
un être céleste, idéal, dont, à la vérité, je n'ai aucune
représentation concrète, physique ou matérielle.

... Par contre quand le Christ dit : « Je suis le
pain... mangez ma chair » en énonciateur spirituel, il
utilise un comparant terrestre, physique et matériel
pour un comparé céleste, spirituel et idéal.

Il s'ensuit que dans le premier cas, celui de la
femme angélique, la métaphore reste en-deçà de ses
possibilités de signification. Je n'épuise pas les
possibilités de la comparaison de la femme avec
l'ange car il est fort probable qu'un ange est encore
plus beau, plus aimable que ce que la femme aimée
peut me laisser supposer. Mais cela ne cause aucune

NOTATION

232

1. Par d'anthropes et de savants 77 p. 141-142

2. Par de citadins et de ruraux 77 p. 141-142

3. Tout le monde est citoyen de la lune 77 p. 141-142

4. Je m'en vais habiter la lune 77 p. 141-142

5. Je passerais mes veillées à conter des histoires aux enfants 77 p. 141-142

6. Je leur contais que la terre tourne sans cesse 77 p. 141-142

7. Qu'il y a une orange 77 p. 141-142

8. Une orange saute et tombe sur sa tête 77 p. 141-142

9. Nommé d'habitude quand on se lit, dit-il 77 p. 141-142

10. Qui fait l'histoire des gens est un homme 77 p. 141-142

11. L'histoire est à l'homme ce que la lune est à la terre 77 p. 141-142

12. L'histoire est un conte 77 p. 141-142

13. L'histoire est un conte 77 p. 141-142

14. L'histoire est un conte 77 p. 141-142

15. L'histoire est un conte 77 p. 141-142

16. L'histoire est un conte 77 p. 141-142

17. L'histoire est un conte 77 p. 141-142

18. L'histoire est un conte 77 p. 141-142

19. L'histoire est un conte 77 p. 141-142

20. L'histoire est un conte 77 p. 141-142

CONCLUSION

1. Voir double pour traverser les passages 77 p. 141-142

2. Fable Casuo, intervention lors du III^e Congrès des 77 p. 141-142

3. Janette Habel, Op.cit., p. 248 77 p. 141-142

4. Janette Habel, Op.cit., p. 248 77 p. 141-142

5. Janette Habel, Op.cit., p. 248 77 p. 141-142

6. Janette Habel, Op.cit., p. 248 77 p. 141-142

7. Jacques Stephen Alexis, Op.cit., p. 143-144 77 p. 141-142

8. Jacques Stephen Alexis, Op.cit., p. 143-144 77 p. 141-142

9. Jacques Stephen Alexis, Op.cit., p. 143-144 77 p. 141-142

10. Jacques Stephen Alexis, Op.cit., p. 143-144 77 p. 141-142

TABLE DES MATIÈRES

PROLOGUE..... 7

 L'espace de la métaphore 9

INTRODUCTION 13

 Oraliture et littérature 15

 La double scène de la littérature 19

 Oralité et modernité 23

ORALITÉ ET MODERNITÉ 33

 La vie est un conte 35

 Poétique du conte-roman..... 47

 Le récit méta-oral « Chronique du macoutisme de Francis Magloire » 63

 Le passage de l'oral à l'oral par l'écrit..... 75

VOIX 83

 Musique, danse, religion..... 85

 Notes sur les vèvès comme écriture du vodoun 115

IMAGES 125

 Les métaphores nationales dans l'œuvre de Jacques Stephen Alexis..... 127

 Carré sémiotique et quatuor érotique chez les romanciers haïtiens 157

La grand-mère séduisante.....	191
CONCLUSION	213
Voir double pour traverser les apparences	215
NOTES BIBLIOGRAPHIQUES.....	221
TABLE DES MATIÈRES.....	233

Liste des publications du GRELCA

déjà parus :

- Maximilien Laroche, *Trois études sur Folie de Marie Chauvet*, Québec, Université Laval, GRELCA, 1984.
- Céline Babin, Marcia Brown, Pedro A. Sandin-Fremaint, *Le roman féminin d'Haïti : forme et structure*, présentation de Maximilien Laroche, Québec, Université Laval, GRELCA, 1985.
- Cécilia Ponte, *Le réalisme merveilleux dans Les arbres musiciens de Jacques Stéphen Alexis*, Québec, Université Laval, GRELCA, 1987, coll. essais n° 1.
- Maximilien Laroche, *Contribution à l'étude du Réalisme merveilleux*, Québec, Université Laval, GRELCA, 1987, coll. essais n° 2.
- Maximilien Laroche, *L'Avènement de la littérature haïtienne*, Québec, Université Laval, GRELCA, 1987, coll. essais n° 3.
- Maximilien Laroche, *Le patriarce, le marron et la dossà*, Québec, Université Laval, GRELCA, 1988, coll. essais, n° 4.
- Maximilien Laroche, présentés par, *Tradition et modernité dans les littératures francophones d'Afrique et d'Amérique*, actes du colloque tenu à l'Université Laval, le 5 mars 1988, GRELCA, 1988, coll. essais, n° 5.
- Maximilien Laroche, *La Découverte de l'Amérique par les Américains*, Québec, Université Laval, GRELCA, 1989, coll. essais, n° 6.
- Maximilien Laroche, H. Nigel Thomas, Euridice Figueiredo, *Juan Bobo, Jan Sòt, Ti Jan et Bad John*, figures littéraires de la Caraïbe, Québec, Université Laval, GRELCA, 1991, coll. essais, n° 7.

Traitement de texte : Marthe Larouche
Département des littératures

Mise en page : Stanley Péan

Graphisme : France Couture
Service des ressources
pédagogiques de
l'Université Laval

Impression : Les Ateliers graphiques
Marc Veilleux Inc.

Édition : Groupe de recherche sur les
littératures de la Caraïbe
(GRELCA)

Département des Littératures
Université Laval
Sainte-Foy, Québec
CANADA - G1K 7P4

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

Copyright GRELCA 1991
Tous droits de traduction, de reproduction et
d'adaptation réservés pour tous pays.

Dépôt légal, 4^e trimestre 1991

Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec
ISBN 2-9800571-9-3

L'ESPACE DE LA MÉTAPHORE

Quand nous parlons ou écrivons, notre parole travaille ses figures dans un champ, le réel ou la vie, qui est un espace double : physique et spirituel, matériel et idéal. Et nous pouvons prendre nos comparants pour leur rapporter des comparés soit dans un seul segment de cet espace, soit dans les deux.

Ainsi quand je dis à la femme que j'aime qu'elle est une biche, je suis dans un espace terrestre de la représentation. Par contre, si je m'enflamme jusqu'à lui déclarer : « tu es un ange », je la compare à un être céleste, idéal, dont, à la vérité, je n'ai aucune représentation concrète, physique ou matérielle.

Par contre quand le Christ dit : « Je suis le pain... mangez ma chair » en énonciateur spirituel, il utilise un comparant terrestre, physique et matériel pour un comparé céleste, spirituel et idéal.

Il s'ensuit que dans le premier cas, celui de la femme angélique, la métaphore reste en-deçà de ses possibilités de signification. Je n'épuise pas les possibilités de la comparaison de la femme avec l'ange car il est fort probable qu'un ange est encore plus beau, plus aimable que ce que la femme idéale peut me laisser supposer. Mais cela ne cause aucune

PROLOGUE

Traitement de texte : Michèle Larouche
Département des littératures

Mise en page : Stanley Pfan

Graphisme : France Couture
Service des ressources
pédagogiques de
l'Université Laval

Impression : Les Ateliers graphiques
Marc Veilleux Inc.

Édition : Groupe de recherche sur les
littératures de la Caraïbe
(GRELCA)

Département des Littératures
Université Laval
Sainte-Foy, Québec
CANADA - Q1K 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 1991
Tous droits de traduction, de reproduction et
d'adaptation réservés pour tous pays.

Dépôt légal, 4^e trimestre 1991

Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec
ISBN 2-9800511-9-3

L'ESPACE DE LA MÉTAPHORE

Quand nous parlons ou écrivons, notre parole travaille ses figures dans un champ, le réel ou la vie, qui est un espace double : physique et spirituel, matériel et idéal. Et nous pouvons prendre nos comparants pour leur rapporter des comparés soit dans un seul segment de cet espace, soit dans les deux.

Ainsi quand je dis à la femme que j'aime qu'elle est une biche, je ne sors pas du segment terrestre de la représentation. Par contre, si je m'enflamme jusqu'à lui déclarer : « tu es un ange », je la compare à un être céleste, idéal, dont, à la vérité, je n'ai aucune représentation concrète, physique ou matérielle.

Par contre quand le Christ dit : « Je suis le pain... mangez ma chair » en énonciateur spirituel, il utilise un comparant terrestre, physique et matériel pour un comparé céleste, spirituel et idéal.

Il s'ensuit que dans le premier cas, celui de la femme angélique, la métaphore reste en-deçà de ses possibilités de signification. Je n'épuise pas les possibilités de la comparaison de la femme avec l'ange car il est fort probable qu'un ange est encore plus beau, plus aimable que ce que la femme aimée peut me laisser supposer. Mais cela ne cause aucune

gêne puisqu'il s'agit d'un supplément de sens du comparant, une réserve, un capital, pourrait-on dire, dont je peux toujours éventuellement me servir au fur et à mesure que je saurai mieux ce qu'est un ange.

Par contre dans le cas de l'image du Christ agneau de Dieu, pain de vie et nourriture céleste, il y a une insuffisance du comparant à rendre toutes les possibilités de la comparaison, compte tenu de la richesse de sens du comparé, une incomplétude donc de l'image qui peut m'handicaper dans la pleine compréhension du sens de l'image.

Celui qui considère d'un œil matérialiste une hostie que le prêtre consacre ou un vêvê qu'un houngan dessine, ne peut saisir la pleine signification de la métaphore qui est au travail.

L'espace de la métaphore est double : matériel et spirituel. Par conséquent pour saisir le mécanisme et la portée d'une image, il faut non seulement tenir compte du segment isolé ou des segments comparés de l'espace de représentation, mais encore situer le sujet de l'énonciation comparative et indiquer le sens ou la direction selon laquelle la figure énoncée travaille. Du physique au physique, du physique au spirituel ou du spirituel au physique.

Il y a renversement du processus quand de la femme-ange nous passons au Dieu-nourriture. Et dans ce renversement, dans le second cas tout particulièrement, il y a risque de perte de sens, d'insuffisance, de compréhension de l'image construite où le comparé excède les limites de sens du comparant.

Cette marge d'imprécision de l'image ouvre la possibilité à une compréhension particulière, individuelle, variable donc selon les récepteurs mais variable aussi dans le temps, c'est-à-dire ponctuelle, circonstancielle ou progressive de l'image.

Ce qu'il importe surtout de réaliser, c'est que la métaphore est une construction reposant sur deux piliers, comparant et comparé, qui peuvent s'inscrire dans des segments différents de l'espace de représentation. Que celui-ci est donc au fond toujours double mais qu'il s'agit d'un continuum qui fait passer sans encombre d'un segment à l'autre, qui accepte sans difficulté le va et vient. Mais alors tout travail de la langue - l'élaboration des figures n'en est-elle pas la forme la plus efficace? - s'effectue comme un jeu sur une double scène de représentation, et il y a enfin, de ce travail à deux niveaux, toujours un supplément de sens qui peut ou doit être récupéré par le décodeur, le spectateur actif, l'allocutaire du discours.

Dire est faire en autant que locuteur et allocutaire s'affairent, l'un à accumuler, l'autre à récupérer, un supplément de sens que le comparé (femme/ange) ou le comparant (hostie;vêvê) n'arrivent jamais à transmettre, c'est-à-dire à dépenser.

Or il y a échange, transaction, transmission plus ou moins effective du sens par les mots, dans la mesure où le capital de sens accumulé par l'énonciateur dans son discours passe dans les mains/oreilles, la conscience de l'énonciataire.

Dans ce livre, la double scène de la représentation ne sera pas considérée dans toute son extension,

comme c'est le cas dans la métaphore, mais dans le rapport entre oralité et écriture et chez les écrivains de la Caraïbe, Haïtiens surtout.

INTRODUCTION

Oralité et littérature

Le concept d'oralité a été forgé par Ernest Mirville. Dans une note placée à la fin d'un article paru en avril 1974, dans *Le Nouvelliste*¹, il annonçait la publication prochaine d'un texte sur le concept d'oralité. Celui-ci parut effectivement², le 12 mai 1974. En juillet 1974, dans *Le Nouvelliste*³, Mirville reprit le concept d'oralité. Pierre-Raymond Dumas, ses réflexions sur le sujet. Et enfin dans une des notes placées en postface au recueil *Pwèyigram* de Jan Mapou⁴, il ajoutera de nouvelles réflexions à ce propos, en langue haïtienne, cette fois :

J'ai utilisé ce concept d'oralité pour analyser des œuvres aussi bien populaires que savantes, orales ou écrites. Je le crois effectivement plus opératoire que celui de littérature orale. J'ai entendu des collègues angolais employer, dans le même sens, le terme « oramã ». Je demeure persuadé qu'oralité traduit fort bien un parallélisme de la littérature et de ce qu'on appelait « littérature orale ». Mais cette dernière expression, manifestement, rendait fort mal la réalité que le terme anglais « oral literature », en préposant le terme « oral » à celui de littérature,

comme c'est le cas dans la métaphore, mais dans le rapport entre oralité et écriture et chez les écrivains de la Caraïbe, Haïtiens surtout.

INTRODUCTION

INTRODUCTION

Oraliture et littérature

Le concept d'oraliture a été forgé par Ernst Mirville. Dans une note placée à la fin d'un article paru en avril 1974, dans *Le Nouvelliste*¹, il annonçait la publication prochaine d'un texte sur le concept d'oraliture. Celui-ci paraîtra effectivement², le 12 mai 1974. En juillet 1984, toujours dans *Le Nouvelliste*³, Mirville reprendra, dans une entrevue à Pierre-Raymond Dumas, ses réflexions sur le sujet. Et enfin dans une des notes placées en postface au recueil *Pwezigram* de Jan Mapou⁴. Il ajoutera de nouvelles réflexions à ce propos, en langue haïtienne, cette fois.

J'ai utilisé ce concept d'oraliture pour analyser des œuvres aussi bien populaires que savantes, orales ou écrites. Je le crois effectivement plus opératoire que celui de littérature orale. J'ai entendu des collègues angolais employer, dans le même sens, le terme « oratura ». Je demeure persuadé qu'oraliture traduit fort bien un parallélisme de la littérature et de ce qu'on appelait « littérature orale ». Mais cette dernière expression, manifestement, rendait fort mal la réalité que le terme anglais « oral literature », en préposant le terme « oral » à celui de littérature,

indiquait sans doute un peu mieux, au moins pour nos oreilles de Francophones. Si oratura me semble bien fixer l'attention sur la voix (os, oris) oraliture, par la terminaison, attire davantage cette attention sur l'analogie avec la littérature, donc avec l'écriture.

Mais ce n'est pas tellement dans ces caractéristiques morphophonologiques que se situe avant tout l'intérêt du mot oraliture. Je le verrais plutôt dans la redéfinition des signifiés qu'il propose. Mirville, dans son texte de 1974, distinguait déjà une oraliture populaire d'une oraliture savante ou d'élite. Ainsi l'art du griot qui use d'une technique très concertée est à distinguer de celui du créateur anonyme et fort souvent collectif aux pratiques plus ou moins spontanées et cumulatives.

Mais outre le fait que Mirville ne restreignait point le domaine de l'oraliture aux seuls arts de la parole et du chant mais en élargissait le champ aux différentes sphères de l'activité intellectuelle, il faisait remarquer dans sa postface à *Pwezigram* qu'il y avait lieu de considérer une évolution sinon même une Histoire de l'oraliture permettant d'observer le passage d'une oraliture artisanale, celle qui utilise les possibilités du corps humain, à une oraliture technique. Aujourd'hui, dans la diaspora ou au pays, de plus en plus nombreux sont ceux qui plutôt que de prendre la plume préfèrent prendre le micro pour parler sur une audio-cassette, chanter ou raconter des lodyans sur un disque, ou performer leurs plus récentes créations musicales et chorégraphiques sur une vidéo-cassette.

En cela d'ailleurs il ne font que suivre la mode, être à la page, se mettre au diapason de notre époque, dans leurs techniques comme dans leur thématique. Tel musicien, par exemple, composera une chanson intitulée « Computer » où il fait l'éloge de l'appareil miracle de notre temps alors que tel autre dénommera « Digital » la chanson pour laquelle il a utilisé ce procédé d'enregistrement. Mais on notera, attitudes significatives quant au rapport à la littéralité, que les membres du groupe Kassav auront le souci, dans les pochettes intérieures de leurs disques, de faire imprimer les paroles de leurs chansons, ce que Tabou Combo, Skah Shah ou Dixie Band ne songeront guère à faire.

Ce dernier exemple démontre qu'il faut distinguer l'oraliture de la littérature mais observer aussi dans l'un et l'autre cas une évolution parallèle qui n'exclut nullement l'utilisation des mêmes procédés techniques. Par le fait même il s'établit une relation entre ces deux types de production artistique qui invite moins à les opposer en les distinguant qu'à considérer dans une œuvre particulière leur articulation, superposition ou surimpression, pour parler en termes de photographie.

En fait oralité et littéralité, loin de s'exclure, se combinent. À preuve : le théâtre ! Et si l'on peut parler d'une ressemblance de la narration orale du conte et de la représentation théâtrale, c'est dans cette combinaison de l'oralité et de la littéralité qu'il faut la chercher.

Pour deux modes de création où coexistent oralité

et littéralité, il faut songer donc à parler de ces deux orientations mais aussi de postlittéralité et de méta-oralité. En somme, sur le modèle de ceux qui parlent de modernité et de postmodernité pour désigner des étapes dans l'évolution d'attitudes et de valeurs qui sont liées au développement économique et technologique, il faut s'apercevoir que passant de l'oral à l'écrit, si tant est qu'il s'agit là simplement d'une évolution technologique des moyens d'expression et de communication, on passe d'une tradition à une modernité et à une postmodernité dont les caractéristiques sont moins d'être des progrès absolus que des combinaisons ou plutôt des réorganisations de plus en plus efficaces de l'utilisation de la voix et de l'écriture, de l'oralité et de la littéralité.

Une image, disait-on traditionnellement, vaut mille mots. C'est une idée à revoir. On aurait pu croire en effet que le progrès des techniques de communication visuelle allait supprimer toute parole dans la communication et l'expression artistiques. Nous aurions dû assister déjà à la victoire finale d'un art figuratif ou abstrait mais surtout muet. L'apparition du vidéo-clip tendrait à faire croire que l'image au contraire ne prend parfois sa force que du fait qu'il s'appuie sur le mot ou du moins sur le son. Ainsi la force d'impact de l'image-son ne viendrait pas de l'unilatéral pouvoir d'une de ses composantes mais de leur combinaison et selon une combinatoire où la part de l'une et de l'autre peut varier, pour des raisons multiples, relevant aussi bien des possibilités

offertes par la technologie que pour des raisons tenant au récepteur ou au créateur.

La double scène de la représentation

Cette combinatoire des images et des mots, des images par les mots et finalement des images dans les mots, nous conduit à ce que nous avons appelé la double scène de la représentation, si nous situons le rapport de l'oralité et de la littérature dans le cadre de la diglossie franco-haïtienne. Car alors il ne s'agit pas seulement du rapport de deux modes d'expression mais aussi de celui de deux langues et par là même de deux états de civilisation.

La double scène de la représentation haïtienne est apparue à l'évidence à partir de 1958 lorsque les Haïtiens qui depuis 1915 s'expatriaient de façon sporadique et à destination de quelques pays limitrophes : Cuba et la République dominicaine, se sont mis à émigrer massivement, toutes classes sociales confondues, à peu près vers tous les horizons. Les nombreux intellectuels qui se sont exilés depuis ces trois dernières décennies, se sont mis à publier leurs œuvres à Montréal, à New York, à Paris ou à Dakar. Par là s'est constituée une double scène de la représentation haïtienne : au dedans et au dehors du pays.

Mais à vrai dire l'existence d'une diaspora, donc d'une population émigrée, n'est pas l'unique cause de l'existence d'une double scène de la représentation littéraire. Il faut ajouter un autre facteur plus profond, d'ordre linguistique. En Haïti tout le monde parle

l'haïtien. Cette langue, que l'on caractérise comme un créole à base lexicale française, est le résultat de l'acculturation des langues africaines parlées par les esclaves, ancêtres des Haïtiens, au français et aussi à d'autres langues européennes et même amérindiennes. Par son vocabulaire, la langue haïtienne se rapproche de la française mais par sa phonétique, sa morphologie, sa syntaxe et sa sémantique elle en diffère tout-à-fait. Néanmoins cette proximité des vocabulaires et le fait que le français est demeuré, après l'indépendance d'Haïti, la langue officielle du pays a toujours porté l'élite dirigeante à ignorer cette différence. Ainsi le français n'est parlé ou écrit que par le dixième de la population et la grande masse des Haïtiens qui n'est pas alphabétisée n'utilise que l'haïtien couramment dénommé « le créole » comme moyen de communication orale.

Cette situation de diglossie a créé, forcément, une double scène de la représentation écrite, comme en témoigne le double corpus littéraire haïtien. Le fractionnement de l'écriture haïtienne en une littérature du dedans et en une autre de la diaspora est donc venu renforcer la division selon les langues.

Le 6 décembre 1492, quand les Amérindiens de la région du Môle St. Nicolas découvrirent sur leurs plages quelques Espagnols qui venaient d'y débarquer, ils ne croyaient pas accueillir leurs exterminateurs. C'est pourtant ce qui se vérifia bien vite. En effet, moins d'une quinzaine d'années après leur arrivée dans l'île, les conquistadors avaient massacré le million d'habitants qui s'y trouvaient et commen-

cèrent à amener des noirs d'Afrique pour remplacer les Indiens comme esclaves dans les mines d'or et les plantations. Aux Espagnols succédèrent les Français. En 1625, ceux-ci s'emparèrent de la partie occidentale de l'île qu'ils rebaptisèrent Saint-Domingue, ils la firent tellement prospérer qu'on la surnomma : « la perle des Antilles ». Mais ce fut au prix de la sueur, du sang et de la mort de milliers d'esclaves qui, du XVII^e siècle jusqu'à l'aube du XIX^e, peinèrent dans ce qu'on a appelé aussi « l'enfer de Saint-Domingue ».

Le premier janvier 1804, après une guerre de libération menée pendant 13 années, les esclaves de Saint-Domingue proclamèrent l'indépendance de leur pays à qui ils redonnèrent son nom indien d'Haïti. Cette guerre couronnait plus de trois siècles de résistance à l'esclavage, au racisme et au colonialisme. Cette victoire militaire et politique sur les anciens colonisateurs ne porta pas cependant les révolutionnaires haïtiens à rejeter la langue française. Celle-ci continua d'être utilisée comme langue officielle, et pour la communication écrite, tandis que l'haïtien, langue parlée et non écrite, était utilisée pour la communication familière et demeurait la langue de l'oralité.

On connaît bien aujourd'hui ce phénomène de dépendance économique, politique et culturelle qui fait d'une ancienne colonie l'imitatrice du modèle que demeure son ex-métropole.

La double scène de la représentation pour les Haïtiens ne dépend donc pas seulement d'un facteur

historique: l'exil d'un bon nombre d'intellectuels ni même d'une cause plus profonde : la dualité linguistique mais entre autres de cette aliénation culturelle que Price-Mars a déjà caractérisée comme un bovarysme collectif, c'est-à-dire la tendance à se représenter comme un autre.

L'identité individuelle et collective oscillant entre deux espaces, hésitant entre deux langues et devant choisir entre deux modèles, on comprend qu'un poète ait pu parler de « trahison » à propos de l'acte d'écrire :

TRAHISON

Ce cœur, obsédant, qui ne correspond
 Pas avec mon langage et mes coutumes,
 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'appriivoiser, avec des mots de France,
 Ce cœur qui m'est venu du Sénégal?

Scène extérieure et dominante, aménagée dans la langue et la culture françaises officielles, où les modèles sont ceux des anciens colonisateurs européens ou des nouveaux patrons étatsuniens. Scène intérieure et dominée de la langue haïtienne et de la culture nationale marquées par les réminiscences africaines.

Double scène donc : l'une, extérieure et offi-

cielle, où la relation avec les autres est marquée par la dépendance à l'égard des codes, modèles et objectifs des maîtres anciens ou actuels; l'autre, intérieure et privée, où la relation avec soi-même est caractérisée par la volonté de résistance à la domination extérieure, comme en témoigne la fidélité aux croyances et aux rites ancestraux.

Les deux littératures haïtiennes, l'une écrite en français et l'autre en haïtien, témoignent de l'existence de cette double scène. Et les œuvres diglottes, comme *La famille des Pitite-Caille* (1906) ou *Gouverneurs de la rosée* (1944), traduisent la volonté de ménager un passage entre ces deux scènes par l'intercommunication des deux langues, française et haïtienne, utilisées dans l'écriture.

Il n'en reste pas moins que ces deux littératures témoignent aussi de la hiérarchie de ces deux scènes. Dans l'écriture diglottique, il s'est toujours agi de passer du créole au français, de ménager à la culture et à la langue nationales une place dans la culture et la langue étrangères. En somme, de subordonner la première à la seconde. Et c'est cette subordination qu'a voulu renverser le mouvement indigéniste.

Oralité et modernité

Par le biais de deux langues en rapport, ou plus exactement en conflit, car en fait elles sont confrontées, entrechoquées, de façon à faire étincelle, il y a bel et bien passage de l'oral à l'écrit mais également passage d'une tradition non pas à sa modernité

mais à une autre modernité. De là cette nécessité pour le créateur diglotte de s'engager presque du même coup dans la quête d'une postmodernité. L'écrivain diglotte est forcément moderne mais il est tout aussi immédiatement postmoderne. Si l'on préfère, en s'efforçant de passer de son oralité à leur écriture, en écrivant en français, il n'abandonne pas son haïtien puisqu'il s'efforce de le réintégrer dans sa langue d'emprunt. En conservant, en mettant délibérément de l'haïtien dans son français, l'écrivain diglotte opère, après un bond en avant, un retour en arrière. Il progresse paradoxalement, en opérant un détour. Mais le paradoxe n'est qu'apparent. La logique de son parcours est qu'il passe de sa tradition à leur modernité pour aller vers une postmodernité qui est sa véritable modernité.

Il serait sans doute plus simple de dire qu'en intégrant l'oralité de la langue haïtienne dans l'écriture en langue française, l'écrivain passe sans coup férir de l'oral à l'écrit et puis à un méta - oral qui est aussi, d'une certaine façon, un post-écrit. En somme dans le présent, il écrit déjà au futur, posant et résolvant des problèmes dont les solutions ne seront connues et applicables de manière systématique que plus tard, alors que la langue haïtienne dictionnarisée, normativisée, on pourra distinguer (bannir?) non pas des haïtianismes, emplois de l'haïtien en français, mais des francophonismes, yanquismes, jamaïquismes, guadeloupéismes, sénégalismes, lingualismes, tchilubisme...

Il y a donc pour le créateur caribéen moderne,

double scène d'une représentation dont on peut considérer le déroulement du point de vue du temps, comme nous venons de le faire, mais du point de l'espace surtout.

Frantz Fanon parlait de « Peaux noires et de masques blancs ». Il faut reconsidérer cette image où la coupure indiquée concerne moins la distinction entre noir et blanc qu'entre peau et masque. En effet peau et masque peuvent être, tous les deux, de la même couleur, il n'y aurait pas moins coupure. La même qui sépare locuteurs et scripteurs d'une même langue et qui n'est pas simplement une séparation des modes d'expression mais également des techniques, valeurs et statuts sociaux et politiques associés à ces moyens de communication. L'antithèse ethnique de l'image de Fanon se rajoute en somme à une opposition plus fondamentale qui est d'ordre idéologique.

Sur ces présupposés idéologiques des images, rien de plus éclairant que l'examen de certaines figures. La figure du zombi est un oxymore qui caractérise le personnage que nous représentons d'ordinaire les écrivains haïtiens. Mais ce personnage n'est pas seulement exemplaire de la condition des récepteurs auxquels s'adresse l'œuvre. Il l'est aussi de la condition de l'écrivain.

Le romancier qui nous peint des zombis en est un lui-même puisqu'il s'efforce de trouver, au sein même de sa condition, les moyens de sa libération. Traditionnel, il essaie de trouver les moyens de se moderniser à l'aide de sa propre tradition. Oralitaire, il écrit pour trouver l'écriture qui s'ajusterait à son

oralité. Et il fait tout cela en allant de son haïtianophonie à la francophonie pour mieux revenir à la première. Il joue, crée, fait advenir sa condition sur une double scène : passée et présente. Spatialement, il fait le va et vient entre sa peau et son masque pour parvenir à les unir en un seul visage, en une même figure.

Ce va et vient de l'écrivain haïtien n'est pas seulement aller et retour, une simple oscillation, mais un mode de progression puisque l'espace-temps de tout créateur, et sans doute tout particulièrement d'un créateur du Tiers-monde, dont l'objectif est de se déprendre du passé, de rejeter l'Histoire qui le ligote, est de sauter dans le futur. En somme le paradoxe du titre d'un film à succès : « Back to the Future », est tout à fait logique et justifié dans son cas. Il ne retourne pas vraiment à sa Tradition. Sous l'éclairage d'une autre modernité, il y retourne mais pour mieux déboucher sur une postmodernité qui est sa modernité et qui mettra fin à celle des autres.

Cette combinaison, réorganisation paradoxale, qu'est une théorie comme celle du réalisme merveilleux, n'est qu'une façon d'agencer leur réalisme (et le plus moderne : le réalisme socialiste!) à notre tradition (le merveilleux populaire, folklorique, vodouesque), d'allier la modernité scientifique au traditionnel ethnique, le français à l'haïtien.

Oswald Durand, Frankétienne, écrivains de langue française, se mettent à écrire aussi en haïtien. Ils oscillent, font le va et vient, bougent sur place. Émile Roumer, Francis Magloire, Jacques Roumain,

Jacques Stephen Alexis, Marie Chauvet, la plupart des écrivains haïtiens, par leur écriture diglotte, s'efforcent de décoller, d'inscrire leur mouvement dans l'Histoire, de ne plus simplement bouger mais d'avancer. Félix Morisseau-Leroy, Paul Laraque, Georges Castera font le saut. Ils passent de l'écriture en français à l'écriture en haïtien. Ils s'engagent d'emblée dans l'avenir, par un recul paradoxal. Ils retournent vers leur futur : Back to the future!

L'aspect science-fictionnique, utopique et post-moderniste tout à la fois, d'une telle aventure peut fort bien être illustré par le poème de Morisseau-Leroy, «~M'pral fè yon ti vwayaj nan lalin~». Écrivant dans une langue non encore normativisée, ni du point de vue du lexique ni de celui de la grammaire ni même de celui de la graphie ou de la phonétique, mais entreprenant malgré tout de se lancer dans l'anticipation historique et sociale aussi bien que personnelle, Morisseau-Leroy fait la preuve que l'anticipation doublement délirante, dans la forme comme dans le fond, peut être pourtant crédible, vraisemblable même, et chaque jour davantage. Le discours, dans ce cas précis, semble moins venir de la réalité qu'être le meilleur moyen de la faire advenir.

Peau et masque

Quand est-ce que peau et masque se rejoignent ou se séparent? que la peau n'est qu'un masque et le visage, un faux-semblant?

La double scène où l'écrivain joue sa représen-

tation distribue les rôles à un acteur d'abord ambigu ou ambivalent, puis qui se dédouble carrément, pour enfin se diviser et se voir même en train d'emprunter une voie oblique par rapport à celle qu'il suivait.

Le poète québécois St-Denys Garneau a exprimé, sur le mode tragique, la vision de cette irruption de la modernité dans son univers. Cela se traduisait par la vision d'une scission de son être dont les parties s'engageaient dans des chemins différents.

Je marche à côté d'une joie
D'une joie qui n'est pas à moi
D'une joie à moi que je ne puis pas prendre

...

Avec le bruit décroissant de mon pas à côté de
moi

Avec la perte de mon pas perdu s'étiolant à ma
gauche

Sous les pieds d'un étranger qui prend une rue
transversale.

La vision des choses est bien différente chez les écrivains qui se réjouissent de sauter à pieds joints dans la postmodernité. Avec quelle pétulance toute adolescente, Jacques Stephen Alexis anticipe les réalisations futures d'un monde qui se placera sous le signe du réalisme merveilleux! Alors la science, par un réalisme non pas égoïste mais généreux, puisque socialiste, se combinera à la poésie et au rêve, non pas des vieux pays dominateurs mais de tous les peuples jeunes, aujourd'hui exploités mais libérés

demain et porteurs de l'espoir de l'Humanité, porteurs surtout de beauté. Car, nous dit Alexis, la beauté est toujours à venir et n'est jamais figée dans le passé.

Paul Laraque, dans « Une seule voie » semble tenir le discours le plus opposé à l'optique garneausienne.

Tu me dis liberté
je vois coopératives et charrues
usines et syndicats ouvriers
l'eau qui coule dans les champs
le peuple gagnant les rues
des écoles pour nos enfants

...

Je te dis liberté
et c'est un mot de paix
et c'est un mot comme tracteur barrage engrais
je t'amène par la main aux sources de la vie
voici des peuples la grande assemblée
pour la récolte dans la rosée

La trajectoire du sujet demeure droite malgré les courbes, détours ou retours, malgré les zigzags apparents du parcours parce que ces errances dans l'espace sont replacées dans un temps juste. C'est parce que le va et vient entre la peau et le masque, parcours spatial souvent erratique, est replacé dans une perspective temporelle qui, elle, est juste que la ligne suivie demeure droite.

La première et la dernière strophes que je viens

de citer du poème « Une seule voie » de Paul Laraque montrent bien ce parcours erratique dans l'espace. Le sujet invite à une rétrogradation quand il s'en va vers les sources de la vie. Et pourtant il va droit devant lui. Sa direction est celle du futur puisqu'elle l'amène vers les écoles de ses enfants tout autant que vers la révolution politique (le peuple gagnant les rues) qu'industrielle (coopératives, charrues, usines et syndicats), et vers la prospérité souhaitée (l'eau qui coule dans les champs, la liberté et la paix). Son chemin l'amène surtout à la rencontre de ses désirs individuels et des réalisations collectives.

Ce poème de Laraque, dans son parcours à l'horizontale, recoupe l'ascension que décrit Regnor Bernard dans « Altitude ». On pourrait donc y voir une véritable équation où temps et espace plutôt que de se diviser se multiplient dans leurs contraintes pour donner un rêve de productivité : la récolte dans la rosée. Le poème combine des éléments hétérogènes et il opère son calcul sur des bases tout à fait particulières. Un mouvement de recul dans l'espace combiné à une progression dans le temps donne un volume de production en augmentation. Il y a ici moins alchimie du verbe qu'alchimie de la combinatoire et du jeu. Et cela est la caractéristique d'un jeu qui se joue sur une double scène pour un spectateur qui voit double pour traverser les apparences présentes.

En définitive c'est par et pour le regard de ce spectateur et dans sa vision du monde que s'opère le

travail de cette combinatoire paradoxale. Peut-être peut-on même penser que c'est ainsi que naît ce spectateur autre. Car si l'on tient que combinant oralité et littérature, le créateur ne s'adresse ni aux illettrés oraux ni aux lecteurs littéraires mais à un croisement des deux dont il est lui-même la première figure, le texte, en se fabriquant, produit son lecteur.

La double scène, loin d'être celle d'un écartèlement, d'une mort du créateur ou du lecteur est plutôt celle de leur naissance commune.

Quand est-ce que le masque cache la peau (de couleur identique ou différente?) ou que la peau adhère au masque au point qu'il n'y a plus ni masque ni peau mais un visage, une figure? Et quand cette figure est-elle pleine ou creuse?

C'est la question essentielle, fondamentale, dont la réponse n'est fournie que par l'Histoire de la réception des œuvres. La réception de « Choucoune », de « Marabout de mon cœur », de « Mpral fè yon ti vwajaj nan lalin », seule peut nous éclairer sur la validité de ces textes puisque c'est elle qui confirme la permanence de leur postmodernité.

LA VIE EST UN CONTE

Dans la Caraïbe, quelle que soit la sphère d'activité que l'on considère, on retrouvera toujours une seule et même quête pour tous. Et l'objet de cette quête est résumé dans le dilemme de Manuel : Que faire du vodoun? Ce qui amène à se demander : Que faire de la *Bible*... du *Capital*? En somme : Comment passer de notre oralité à leur écriture? De leur modernité à la nôtre?

Dans une étude sur le processus des conversions religieuses au sein des sectes qui prolifèrent dans la Caraïbe, Laennec Hurbon a bien montré que la problématique qui était au cœur de ce phénomène était celui de l'oralité et de l'écriture :

«...le nouveau converti est amené à une inquiétante confrontation avec ce qu'on peut appeler « l'héritage » culturel-religieux traditionnel, celui qui provient de l'Afrique et de la longue expérience esclavagiste. Peut-être sera-t-il encore plus facile d'approfondir cette hypothèse si l'on tente de cerner les rapports entre l'oralité (comme paradigme du système culturel traditionnel) et l'écriture (comme paradigme de la modernité) dans le fonctionnement des sectes des Antilles. »

Et de fait, comme Hurbon le fait voir, « le culte passionné de la Bible ou des textes sacrés dans les sectes, est l'indice d'une confrontation, dans l'âme du converti, entre la vérité fixée dans un texte écrit, enfin découvert, au sortir de l'erreur, représentée par l'oralité prise comme le paradigme du système des valeurs traditionnelles. ... » on ne peut détacher cette confrontation idéologique de son contexte matériel, c'est-à-dire de la quête de mobilité sociale, surtout chez des citadins ou des ruraux soucieux de participer le plus rapidement possible aux valeurs de la modernité. Le culte passionné de la Bible doit donc être perçu comme la volonté de se saisir d'une clé pour ouvrir les portes du Bonheur. Par là cette confrontation entre Oralité et Écriture est un moyen de revitaliser la première par la seconde. L'individu qui se convertit change moins qu'il ne change de programme d'action.

« ... la Bible est comprise comme source de tout savoir et de tout pouvoir. Un surcroît de protection et de forces contre les persécutions possibles par les morts ou les « esprits » ainsi apparaît la Bible pour le nouveau converti. L'héritage culturel traditionnel n'est pas abandonné, au contraire il est maintenu et reparait diabolisé après coup dans l'acte de conversion, pour avoir été impuissant à répondre aux demandes nouvelles suscitées par la société moderne. Le culte de la Bible peut satisfaire le Témoin de Jéhovah. C'est qu'il cumule le double

pouvoir des systèmes traditionnel et moderne. Concrètement, la Bible - texte sacré - sera le fétiche qui transcende les deux systèmes et permet de sortir du conflit dans lequel on était installé avant la conversion. On ne peut plus se contenter de voir dans le culte passionné de la Bible un culte de l'écriture comme telle. On assisterait bien plutôt à une obsession de l'oralité. L'écriture sacrée se mue en parole instauratrice de l'ordre du monde et de l'histoire. »¹

L'exactitude de cette hypothèse se vérifie, à mon avis, par l'exemple des écrivains. Qu'étaient ces évolués, avant l'ère indigéniste et l'époque de la négritude, sinon des convertis à l'écriture qui prenaient pour argent comptant les textes qu'ils lisaient? Ils sont donc devenus ces perroquets de la culture qui répétaient les leçons apprises dans les livres venus d'ailleurs. Et en Haïti, ils répétaient ces leçons comme Demesvar Delorme, en écrivant des romans albanais, ou, comme Damocles Vieux, en rêvant de mener la vie de cour à Versailles. Etzer Vilaire dira carrément que son rêve est d'assimiler le discours haïtien à celui des écrivains français. On ne saurait parler plus clairement.

À la Martinique et en Guadeloupe, on fera de la poésie exotique, régionaliste et doudouiste jusqu'à ce qu'enfin Césaire vînt. La négritude césairienne, dans les années '40, après l'indigénisme haïtien des années '30, après le Harlem Renaissance des années '20, et l'indigénisme des Latino-américains de la fin

du siècle dernier ou des années '20, est, ne l'oublions pas, un modernisme. C'est le label que se donnait déjà Ruben Dario et que les Brésiliens reprendront en 1922 pour leur semaine d'art moderne.

Mais indigénisme, négritude ou modernisme, ne s'agit-il pas d'une conversion à rebours qui fait rechercher précisément le modernisme par des voies paradoxales, contraires à celles suivies jusqu'alors?

Il est évident que, pour le normalien Césaire, pétri de culture gréco-latine (cela est aussi vrai de Senghor qui retourne au culte des valeurs africaines ou nègres); pour les écrivains haïtiens, citadins et bourgeois, qui retournent au culte de la terre et au roman paysan, il s'agit de conversions à rebours et, paradoxalement, pour un modernisme, il s'agit d'une actualisation des valeurs esthétiques et idéologiques de la tradition. On peut donc parler, comme Hurbon, d'obsession de l'oralité.

Il y a eu, dans le cas des Haïtiens, le choc de l'occupation du pays par les soldats étatsuniens. Pour les étudiants noirs, antillais et africains, ce fut le choc de confronter, en vivant à Paris, les lettres mortes des Européens et leur propre parole vivante. D'où une même volonté de retrouver le sol natal, celui de la condition ethnique, de la vie rurale, des pratiques collectives et des croyances traditionnelles.

Comme on peut bien le reconnaître aujourd'hui, ce « retour » était aussi bien un « détour » pour parvenir, comme dit Hurbon, à propos des adeptes des nouvelles sectes religieuses, à « une Parole instauratrice de l'ordre du monde et de l'histoire ».

Il faut en effet bien moins considérer les thèmes folkloriques, dont le roman ou la poésie s'inspirent, que la forme de cette utilisation. Depuis 1928, en Haïti, nombreux sont les écrivains qui se sont engagés d'abord dans le roman paysan (Jean-Baptiste Cinéas, Maurice Casséus, Pétion Savain, Jacques Roumain, Anthony Lespes, Edris Saint-Armand) et ensuite, un peu après, dans un roman prolétarien qui tente de faire la liaison entre les problématiques des classes défavorisées des campagnes et des villes (Jacques Stéphen Alexis, Jean F. Brière, Marie Chauvet). Naturellement dans tous ces romans la religion populaire, le vodoun, avec ses rites, ses pratiques et ses croyances, a été au centre de l'attention des narrateurs puisqu'ils pouvaient y trouver l'expression même de la vision du monde du peuple. Ainsi la langue créole a fait surface dans l'écriture romanesque et avec elle des formes discursives qui lui sont liées : le conte, les proverbes, les légendes, les dictons, les proverbes...

Comme Price-Mars le souhaitait dans *Ainsi parla l'oncle* l'utilisation du folklore est allée chaque jour grandissant. Et cela non seulement dans le contenu : par les thèmes, les personnages et les situations, mais dans la forme aussi. Déjà deux romanciers, dans les années 1900, avaient donné l'exemple : Antoine Innocent, en écrivant, avec *Mimola* (1906), le premier roman consacré au vodoun, et Justin Lhérisson, en donnant avec *La famille des Pitite-Caille* (1906) le premier roman à prendre pour modèle la forme du « lodyans » populaire.

Mais c'est avec l'indigénisme price-marsien, et depuis la parution de l'essai-manifeste de Jacques Stéphane Alexis sur le réalisme merveilleux que le mouvement s'est non seulement accentué mais s'est donné une assise théorique. Les romanciers d'aujourd'hui (Frankétienne, Gérald Dorval, Pièrre Clitandre, Jean-Claude Figolé, René Depestre) qui écrivent dans le sillage de Price-Mars et d'Alexis font donc un usage à la fois conscient et intentionnel du folklore, c'est-à-dire de tout ce répertoire de thèmes, de motifs, de situations et de personnages porteurs du merveilleux dont ils veulent teinter leur peinture de la réalité haïtienne.

Dans la littérature de la Caraïbe francophone le récit contemporain n'a pas trouvé sa façon propre d'aborder le conte sans certains tatonnements. Ina Césaire² raconte, non sans une pointe d'ironie, la tentative avortée d'un groupe d'intellectuels guadeloupéens d'écrire un « récit de type nouveau » (RTN) par la transformation des contes traditionnels.

Animés d'une saine émulation maoïste, certains éducateurs eurent donc l'idée d'épurer le conte folklorique de ses scories, c'est-à-dire des marques de l'aliénation populaire. En proposant de récrire les contes en un récit de type nouveau ils voulaient redresser l'image qui y était présentée du peuple : du peureux, faire un courageux; du dominé, un résistant et du vaincu, un gagnant. Mais c'était, en dépit des intentions fort généreuses de l'opération, oublier, comme le laisse entendre Ina Césaire, que le conte, oral ou écrit, d'hier ou d'aujourd'hui, folklorique ou

moderne, est avant tout une création esthétique et non une simple construction idéologique. Comme je préférerais dire : il ne faut pas prendre le conte pour la vie mais regarder plutôt celle-ci comme le conte qu'il est et qu'il donne à lire. Par conséquent, il faut moins faire une sociocritique des histoires fictives que sont les contes qu'une narratocritique de ce réel que prétend être l'Histoire officielle.

Et pour commencer, prendre les personnages historiques pour ce qu'ils sont : des incarnations politiques de Ti-Jean, de Malis et de Bouki. Selon ce que rapporte Pierre Jean, le président Mobutu déclara un jour :

« Si vous désirez voler, volez un peu et intelligemment, d'une jolie manière. Si vous volez tant que vous deveniez riche en une seule nuit, on vous attrapera... »³

À peu de choses près, c'est ce que déclarait Dessalines :

« Plimen poul-la pinga l'kriye! »⁴

Dessalines qui avait tracé de lui-même le portrait suivant :

« Coûtez ben, si Dessalines va rendre cent fois, li va trahi cent fois »⁵

Ce qui recoupe assez bien le portrait que Jean Ziegler fait de Mobutu :

« Mobutu, ancien indicateur de la police coloniale belge, est un des chefs d'État les plus complexes, les plus rusés que l'histoire tumultueuse de la décolonisation ait produits. »⁶

Qu'est-ce à dire? Que nos chefs d'état sont plus semblable aux tricksters de nos contes traditionnels qu'aux figures prestigieuses des manuels que nous lisons et que le conte est un « mensonge-vrai » à l'éclairage duquel il convient de réévaluer la stratégie de nos écrivains.

Dans un bref article conjoint, publié voilà plus d'un demi-siècle, Aimé Césaire et René Menil indiquaient combien la vie était déjà ces contes que nous nous racontons comme des fables :

« Quand on aura dépouillé toutes les archives, compulsé tous les dossiers, fouillé tous les papiers des abolitionnistes, c'est à ces contes que reviendra celui qui voudra saisir, éloquente et pathétique, la grande misère de nos pères esclaves...

Après le cycle de la faim, le cycle de la peur...

D'où l'étrange et caractéristique mythologie du zombi. Tout est zombi. Lisez, méfiez-vous de tout...

Ne le confondez pas avec le vulgaire revenant devenu zombi lui aussi par un abus de langage. Ne le confondez pas davantage avec le zombi

haïtien, ce doux et consciencieux robot, ce mort vivant de bonne volonté. Autrement brutal le phénomène martiniquais. On a peur. On se méfie. De quoi? De tout...

Et maintenant que reste-il? La Faim, la Peur, la Défaite. Le grand circuit triangulaire et ses monotones escales. Ce qui reste?... Lapin, lapin le faible... mais lapin le madré, le rusé, le roublard... le lâcheur. Abatardissement de la race. Voilà le grand fait. Les solutions individuelles remplacent les solutions de masse. Les solutions de ruse remplacent les solutions de force...

Que reste-t-il? Les petits malins, les astucieux, ceux qui savent y faire. Désormais l'humanité se divise en deux groupes : ceux qui savent et ceux qui ne savent pas se débrouiller. Admirable résultat de deux siècles de civilisation. »⁷

Il n'y a pas de véritable fossé, en tout cas pas de fossé infranchissable, entre le réel et la fiction de nos histoires et il faut considérer la stratégie narrative des conteurs ou des romanciers, leur oraliture ou leur écriture, leur esthétique enfin comme une politique. Les écrivains, eux, font de la fiction pour faire de la politique. Selon les termes d'André Jolles, ils s'efforcent de passer, dans leurs récits, d'une éthique de la situation à une éthique de l'action pour appréhender réalistement la vie de leur communauté et en donner la représentation la plus juste.

Cela n'est un paradoxe qu'en apparence. En effet, plus les écrivains entendent être réalistes plus ils paraissent merveilleux. L'esthétique du réalisme merveilleux des écrivains caribéens réside dans l'effort non pas tant pour joindre le réalisme au merveilleux que pour atteindre le réalisme en passant par le merveilleux. Ou par le cauchemardesque, comme le fait Francis Magloire, dans ses « Chroniques du macoutisme ». Car la vie est un conte merveilleux ou d'horreur, selon les princes qui nous gouvernent.

Cette résolution qu'il faut faire de la politique dans l'esthétique, cette conduite éminemment pour ne pas dire exclusivement littéraire qu'il ne faut pas moins voir comme une démarche politique, on peut la comprendre dans la métamorphose dont le dernier roman de Chamoiseau, *Solibo magnifique*, nous donne la représentation.

Ce roman policier, récit moderne à ce titre, met en scène un personnage de conteur traditionnel. Et la mort de ce raconteur est le sujet du récit. Sur un plan métaphorique, l'œuvre nous conte donc l'effort de l'auteur pour transformer le récit traditionnel en récit moderne. Entre Solibo, le conteur mort, et l'auteur, conteur vivant, il y a une passation de pouvoirs que les policiers essaient de bloquer. De métaphore, le récit se fait alors quasiment allégorique, quand on songe que dans son parcours d'écrivain, Chamoiseau est passé précisément de la publication de contes à celle de romans.

Parcours du roman qui reproduit celui de l'auteur et de son écriture. Triple cheminement pour une triple

transformation : de sa situation, de son action et de soi-même, cette figuration (métaphorique, allégorique) assez lisible des parcours de Chamoiseau renvoie à une figure moins lisible peut-être de l'écrivain qui est celle du trickster.

Quand Glissant recommande la pratique du détour, il propose à l'écrivain de se faire trickster, de marronner l'écriture traditionnelle et par là de faire entendre la parole créole dans l'écriture de langue française. Il propose de combiner deux traditions pour une modernité. Comme les croyants des sectes évangéliques.

L'écrivain qui pratique le détour est un trickster, un Ti-Jean, un Bouki. Il ne faut donc pas simplement faire une sociocritique des œuvres, comme je le disais tantôt, mais une narratocritique du réel, voir nos personnages historiques comme des tricksters qui usent dans le domaine du réel des mêmes armes que les héros des contes.

Par le détour de l'écriture (d'un roman moderne) le personnage du conteur traditionnel revit, persiste et survit dans l'auteur, comme le fait voir Chamoiseau. Laennec Hurbon nous disait que la conversion aux sectes évangéliques était pour les Caribéens non pas tant une façon d'aller à l'écriture (personnifiée par la Bible) que de retourner à l'oralité, ou du moins de la garder. Détour et retour sont donc au fond des mots différents pour désigner un même parcours circulaire. On contourne, encercle, enferme la modernité pour s'en approprier et l'intégrer à nos traditions. Et pour cela on utilisera le discours et le

poème, puis le récit et le roman. La stratégie discursive des écrivains de la Caraïbe francophone est le détour pour un retour, par le poème ou le roman, dans les thèmes et les personnages, dans les actions et les situations.

Mais ce retour se fera à un espace transformé qui sera passé du folklore à la modernité, où la transformation de la pratique se sera doublée de celle de la formulation d'une théorie.

POÉTIQUE DU CONTE ROMAN

Il y a une problématique de la narration caribéenne, du moins dans la littérature créolophone, qui pourrait être analysée soit sous la rubrique de « poétique du conte-roman » soit sous celle de l'analyse de la figure de l'acteur collectif. Dans le premier cas, la question n'intéresse pas seulement le récit en prose mais également le poème narratif ou épique. Et je songe ici au poème *Black Soul* de Jean F. Brière et en général à ces étranges poèmes-contes de langue créole qu'a écrits Morisseau-Leroy. Dans le deuxième cas, la question peut s'élargir pour se poser à l'égard d'autres littératures. Et je songe au roman de Joao Ubaldo Ribeiro, *Vive le peuple brésilien*.

Dans l'un et l'autre cas, on peut considérer que les questions en jeu peuvent se ramener à celle de savoir comment le pronom nous est utilisé et si cette utilisation peut être reliée à une tradition narrative populaire.

Pour ce qui est du conte-roman dont nous parlerons, il est clair que cette tradition narrative populaire existe en Haïti et aux Antilles françaises et qu'il est possible de relier la manière de raconter des conteurs de langue créole et la manière de narrer des romanciers de langue française.

Le conte créole

Le conte créole, par sa formule d'introduction, se donne une fonction de diversion puisque le narrateur ne parle qu'à la demande du public, et en tout cas ne fait qu'obéir au désir que ce dernier exprime d'entendre des histoires. Ce loisir qui est laissé à l'auditoire, à la fois d'accepter ou de refuser (en principe!) d'écouter et ensuite de fixer lui-même le nombre d'histoires qu'il veut entendre, ce loisir donc me paraît bien inscrire le racontage dans ce que l'on pourrait appeler des activités de loisir.

Par contre la finale du conte opère un retournement puisque ce qui se présentait d'abord comme pur divertissement devient non seulement une leçon par l'enseignement qu'il fournit mais même s'avère avoir fait l'objet d'une mission. Non seulement le conteur se révèle précepteur mais il s'avoue missionnaire. Feignant donc de nous divertir, il nous faisait en réalité la leçon et même il avait été mandaté pour le faire. Sa feinte était double puisqu'elle cachait et l'objet de son propos et le but de celui-ci.

Les fonctions du narrateur sont subverties dans le conte créole parce que ce narrateur peut s'absenter, s'éclipser, reprendre son travail ou sembler l'abandonner pour laisser le récit se changer en théâtre. Car sitôt que le narrateur s'absente les personnages prennent toute la place. Et du coup nous passons du récit au théâtre. Récit par intermittences ou théâtre par éclipses, selon l'angle de vision, le conte, entre récit

et théâtre, est l'espace des métamorphoses et la forme de discours la plus apte à nous permettre de départager ce qui est récit de ce qui est théâtre.¹

Pour comprendre le conte-roman des écrivains caribéens d'aujourd'hui, il nous faut nous remettre à l'examen du conte créole et de ses façons de faire mais, avant tout, il convient de reconsidérer sa portée symbolique et pratique.

L'identité des personnages mis en scène se modifie par le dédoublement des fonctions du récit qui tourne le divertissement en leçon. Mais le conte lui-même se transforme sous nos yeux par les dédoublements qui font monter, au sens vodouesque, le narrateur par un supernarrateur et le narrataire par un supernarrataire et qui métamorphosent le conteur et le public en possédés des esprits du conte.

Au fond le narrateur d'un conte, à la faveur de ces dédoublements, transformations et métamorphoses des structures narratives, se métamorphose lui-même. Il se donne des pouvoirs secrets, nouveaux, inédits, en s'autorisant de fonctions connues et habituelles. Ainsi, invoquant in extremis une caution (le supernarrateur mandataire), logé dans un ailleurs de l'espace textuel, il se sert de la fonction de régie d'abord pour se faire témoin (fonction de témoignage) et s'accorder de la sorte un pouvoir (ou fonction idéologique) de commenter, d'interpréter et d'enseigner auquel on ne s'attendait point et qui se révélant juste avant la fin du récit vient nous découvrir rétrospectivement les pouvoirs supplémentaires du narrateur.

Toute langue, les langues créoles plus que d'autres sans doute, prend appui sur un art de l'ellipse dont le secret nous est révélé par le maniement des fonctions du narrateur dans le récit traditionnel. Alors cette ellipse devient litote par la complicité de l'auditoire. Le conteur oralitaire ou littéraire qui possède la maîtrise de ces fonctions s'assure ainsi du plein exercice des pouvoirs de la langue ou des langues dont il se sert.

Georges Sylvain l'a bien compris quand il a voulu adapter en créole haïtien les fables de La Fontaine. Il s'est dépêché d'y introduire comme narrateur un personnage de vieux montagnard haïtien grâce à qui il pouvait s'assurer du contrôle des histoires empruntées au fabuliste français.

Parole encadrée par des formules d'introduction et de conclusion; parole dédoublée du fait de cet encadrement qui lui permet de se retourner sur elle-même; mais par là aussi parole se métamorphosant en une autre, passant de la diversion à la leçon, du théorique au pratique, du dire au faire. Parole donc où le conteur est acteur, où il dit et performe son discours, le conte est parole en acte, passant du récit descriptif ou historique au récit prédictif ou prophétique par le discours impératif que constitue la leçon qui nous est donnée.

La narratologie distingue deux types de narration : l'une transparente, l'autre opaque. Nous rangerons le conte caribéen de langue créole dans la seconde catégorie. En effet, par sa formule rituelle de conclusion, le conte met en évidence le rôle du

narrateur comme producteur du récit. En ce sens, il souligne une de ses fonctions : celle de médiateur. Le narrateur n'est-il pas : « ... la médiation d'un univers qu'il connaît et que nous ignorons. »

Or en réalité le conte créole pose le principe d'une double médiation : d'abord celle d'un mandataire absent et ensuite celle de son substitut, le conteur et narrateur présent. Celui-ci, de son propre aveu, n'est qu'un porte-parole, un messenger. La finale du conte créole proclame cette double instance narrative comme étant à l'origine du récit : « Se sa m'tal wè, yo ban-m yon ti kout piye, m' vin tonbe jouk isit pou m' rakonte nou sa. » Ce rituel se structure comme parole dédoublée où les mots du narrateur se font l'écho, la répétition, d'une parole lointaine, énoncée ailleurs et par un autre que nous appellerons le supernarrateur. C'est en effet « yo » qui donne mandat, d'une façon impérative, sinon brutale, à « mwen » d'aller conter l'histoire qui vient d'être narrée.

Or d'autre part, on peut dire que le rituel d'introduction avait fait accepter par avance une autre médiation.

- Krik! de dire le conteur
- Krak! de répondre l'assistance.
- Tim tim! peut-il encore ajouter.
- Bwa chèch ou bwa zaboka! peut encore répondre l'auditoire.
- Konbe li pote? de demander alors le conteur.
- Deux, trois...! de lui préciser l'assistance.

Ce qui correspond au nombre de contes qu'il devra raconter. Il répond donc à un vœu de son public qui lui donne ainsi mandat de raconter. L'énonciation du conteur se dédouble à ses deux pôles dans ce que l'on peut considérer comme un double mandat qui non seulement valide d'autant sa parole mais fait que son discours établit ainsi entre les deux pôles de la communication un lien autrement plus significatif que celui de la simple transmission d'un message.

Doublement mandaté : par le « yo » lointain du supernarrateur et par le « yo » proche du supernarrataire qu'est le public, le conte établit une équivalence de discours opposés. Le récit devient dialogue par narration interposée. Le conteur qui parle d'une double voix, raconte en stéréophonie une histoire à double signification : passée et présente, lointaine et proche.

On peut même dire que l'histoire racontée et qui est imposée par le « yo » absent étant celle que veut entendre le « yo » présent, le conte se trouve dans ces circonstances à être l'espace de conjonction de deux volontés, l'une venant de là-bas et l'autre se trouvant ici.

Enfin l'on aura remarqué que le conte ne fait pas que dédoubler les instances narratives. Il les hiérarchise aussi. Le conteur n'a parlé que sur l'injonction d'un supernarrateur, il le révèle à la fin de sa narration. Mais avant de parler, il a obtenu l'aval et l'assentiment du supernarrataire. L'espace du conte opère donc une conjonction de volontés mais par leur hiérarchisation le conte témoigne de son

intention de donner une application concrète, pratique à cette structuration des voix. C'est ce que d'ordinaire l'on qualifie de côté didactique du conte.

Un conte-roman : *Folie* de Marie Chauvet

Si l'on voulait chercher un exemple de conte-roman on n'en saurait trouver de meilleur que *Folie*, le dernier roman de la trilogie désormais célèbre de Marie Chauvet, *Amour, Colère et Folie*. Ce roman est intrigant.² Il nous pose des problèmes dont la solution ne concerne pas seulement notre évaluation de l'art de l'auteur mais également celle des formes narratives utilisées par nos romanciers. Peut-être même pourrait-on aller jusqu'à dire que ce récit, par sa forme même, invalide jusqu'à un certain point la distinction entre littérature haïtienne de l'intérieur et littérature de la diaspora puisqu'il fait voir que de part et d'autre des barrières de l'exil, les écrivains haïtiens ont fondamentalement une stylistique commune.³

Par sa thématique engagée, soulignée par le titre et développée dans l'intrigue qui raconte l'exécution d'un poète par les autorités militaires d'un pays fictif, ce roman renvoie à deux faits précis de l'Histoire politique haïtienne : d'abord à l'exécution du poète Massillon Coicou, en 1906, et ensuite à celle du romancier contemporain, Jacques Stephen Alexis, qui fut assassiné en 1961. Ainsi, l'histoire de *Folie* ne se contente pas de stigmatiser une des exactions de la dictature duvaliériste, elle dénonce la permanence des régimes oppressifs à travers l'histoire d'Haïti.

Mais *Folie* n'est pas qu'un acte d'accusation, c'est aussi une œuvre littéraire. Et si ce roman continue de fixer l'attention de la critique, c'est autant sur son contenu que sur sa forme. Récit à la première personne qui vire soudain à la pièce de théâtre; monologue intérieur qui se change en dialogue théâtral, ce roman nous porte à nous questionner sur sa forme à la fois romanesque et théâtrale. Cette œuvre, est-ce un roman ou une tragédie?

Pour répondre à cette interrogation, la narratologie peut nous être d'un grand secours. Dans ce bref récit où les personnages sont fort peu nombreux et où leur rôle est plutôt réduit par rapport à la place qu'occupe le protagoniste dont le monologue intérieur occupe toute la place, l'étude des procédés de narration s'impose avant celle de l'action et de son déroulement actantiel.

Mais si la critique narratologique nous éclaire sur les arcanes de la narration chauvetienne, elle laisse malgré tout certaines questions en suspens. On parvient sans difficulté à reconnaître qui parle dans *Folie*. Mais de savoir quand et d'où parle ce narrateur, cela est moins évident. Problèmes donc du temps de la narration d'abord mais également du lieu, c'est-à-dire de l'espace d'où parle ce narrateur bien identifiable qu'est René. Nous raconte-t-il son histoire au moment où elle se déroule? C'est ce que laisserait comprendre le temps de ce récit de paroles et de pensées en forme de monologue ou de dialogue. Mais à diverses reprises les temps des verbes, en se mettant à varier, viennent miner cette certitude. Fina-

lement, nous ne savons plus de science certaine si René parle avant, pendant ou après ce qui lui arrive.

Et cette incertitude se renforce de la difficulté de savoir s'il nous parle de la terre ou du ciel. D'ailleurs ce problème d'espace n'est pas tant celui d'une topographie des événements que celui de la configuration du texte lui-même. Entre roman et théâtre, le narrateur s'éclipse, joue à cache-cache avec le lecteur puisqu'il n'hésite pas tantôt à apparaître tantôt à se réfugier derrière des didascalies. En définitive, on n'est même plus tellement assuré que sous le Je du narrateur ne se cache pas un Nous et même un Il qui renverraient tous trois au même personnage selon qu'il joue les rôles de narrateur, de metteur en scène et d'acteur.

Et puis il ne nous faut pas oublier le côté engagé de l'œuvre qui se signale par des citations de vers réellement écrits par Massillon Coicou mais qui sont attribués fictivement à René, dans le texte de Chauvet. C'est toute la question de la participation du lecteur, de sa réception de l'œuvre, par l'identification de cet élément extradiégétique qui doit donc être considérée aussi.

Or, on s'aperçoit que toutes ces questions ne peuvent recevoir de réponses satisfaisantes que si l'on se rend compte que *Folie*, aussi bien sur le plan des voix que sur celui du temps du récit, se conforme point par point aux structures narratives du conte créole.

Dans le discours du narrateur autodiégétique qu'a été René, la dernière phrase du roman, en faisant

parler « je » comme un narrateur hétérodiégétique, établit soudain une distance, comme dans le rituel du conte traditionnel. En effet « je » narre ce qui arrive à « Nous » dans lequel il est forcément intégré. Mais ce « Nous » est représenté comme un « Il », c'est-à-dire comme simple acteur dans un récit d'événement. Or jusqu'à présent, « Je » avait été narrateur et acteur dans des récits de paroles et de pensées. L'action s'est détachée de l'individualité du narrateur-personnage pour se transporter dans les nouveaux personnages que sont les anges. Et désormais René ne fait que voir et narrer ce qu'il ne fait plus. Autrement dit, à la toute fin du récit, et encore une fois selon la façon de faire du conte traditionnel, il s'effectue une redistribution des rôles narratifs.

Ce renversement final du roman nous fait en outre passer du temps présent, celui du monologue intérieur (temps d'un monde commenté) au passé simple (temps d'un monde narré). Ce qui nous conduit à nous distancier de l'histoire qui avait capté notre attention. Le sens capté doit maintenant être décodé. Et c'est alors qu'il faut se resituer du point de vue du mandataire qui a délégué (par un coup de pied métaphysique) le narrateur pour nous conter l'histoire. Nous sommes invités à nous replacer du point de vue de ce supernarrateur, de cette voix off, de ce ciel où se trouve désormais René, le protagoniste de *Folie*.

Tout au long du roman, et pas seulement dans la finale, nous pouvons observer un dédoublement significatif de la parole individuelle du monologue de

René en une parole collective des dialogues qu'il mène ou dont il nous donne une retranscription. L'œuvre s'organise en un contrepoint où le narrateur extradiégétique s'efforce d'être absent sans toujours réussir à l'être de façon convaincante. En effet pour un monologue, narration autodiégétique, on admet que le narrateur puisse aisément s'éclipser. Mais un dialogue, pour être rapporté, suppose un tiers, celui qui distribue la parole à l'un et à l'autre des interlocuteurs.

Le fait pour le texte de Marie Chauvet de passer sans transition du monologue intérieur du narrateur autodiégétique aux dialogues de plusieurs personnages équivaut à essayer de cacher la main du manipulateur du récit. Ou plutôt à donner un triple rôle au narrateur : celui d'un « Je » narrant qui est un « Il » narré ou personnage et en même temps un « Nous » inspirant le « Je », un « Nous » au nom de qui « Je » parle.

C'est parce qu'il est soutenu, inspiré, par ce « Nous » dont il est le double, le substitut, le porte-parole, que le « Je » peut tantôt narrer sa propre aventure tantôt narrer celle des autres en distribuant la parole aux uns et aux autres comme s'il n'y avait pas de contact entre les deux facettes de sa double personnalité de narrateur et de personnage.

Naturellement cela ne peut se faire que par un glissement imperceptible ou plutôt non signalé de perspectives. Par un tour de passe-passe qui provoque ce glissement, nous passons du plan du discours d'un Nous, discours global, collectif et non

contradictoire, au plan de l'action, de l'histoire de ce Nous, plan qui, lui, est contradictoire. Il s'agit d'un passage du lyrisme, le monologue, au plan pratique ou mimétique, celui du dialogue. Et ce passage se fait par glissement, c'est-à-dire sans transition, sans douleur, sans qu'on nous crie gare, par ellipse, par collage.

Là encore la performance du conte oral nous fournit un bon exemple d'un tel genre de glissement, en permettant au conteur d'entrer dans son récit et d'en sortir, de raconter et d'interpréter, de proposer la leçon et d'en montrer l'application pratique par la représentation, la mimique des gestes et des attitudes de l'action narrée.

Au fond le conte est une synthèse d'action narrée et théâtralisée qui s'obtient par l'ellipse du narrateur extradiégétique. Celui-ci, en se faisant personnage de son récit, se métamorphose d'hétéro en autodiégétique. Plus exactement, il se donne tout pouvoir pour glisser à sa guise d'abord de l'un à l'autre de ces deux statuts de narrateur de l'un à l'autre des rôles de narrateur et d'acteur (au double sens de personnage et d'interprète). À partir de là, il devient évident, et le texte de *Folie* pourrait permettre d'en faire la démonstration, que le conte-roman exige non pas une lecture visuelle et passive de spectateur mais la narration-interprétation orale et dynamique du comédien-conteur et l'audition participante de l'auditoire traditionnel du conte créole.

Comme une telle interprétation du texte de Marie Chauvet devrait en faire la preuve, le narrateur-

interprète, ce lecteur d'un nouveau style d'une œuvre oral-écrite, peut se réserver le droit, et l'exercer sans gêne, de changer de peaux, comme on dit de nos bizangos. Il fera, à son gré, le va et vient entre les deux statuts de son personnage et entre les deux rôles de son personnage. Mais sans avertissement : par simple ellipse narrative. À l'intérieur du récit, il passera ainsi sans prévenir du récit au théâtre. Il se réservera le droit et le pouvoir d'exercer les fonctions, les pouvoirs dirais-je, du narrateur aussi bien hétéro qu'autodiégétique.

Ainsi tout comme le conte traditionnel, le conte-roman se présentera comme un discours aux faces réversibles, capable de nous faire passer du monde commenté ou fictif au monde narré ou véridique. Par la formule de conclusion, le conteur traditionnel fait pivoter son discours sur lui-même. Nous présentant d'abord sa face de fiction, de féerie, de narration personnelle, il conclura son récit en nous apprenant qu'il s'agissait plutôt d'un témoignage, d'un récit véridique comportant par conséquent une leçon, des instructions même.

Il semble bien que cette façon de structurer le discours en une superposition d'instances dédoublées au niveau extradiégétique ne soit pas exclusif aux écrivains de la Caraïbe francophone. On retrouve la même manière de disposer les perspectives d'énonciation dans les textes des écrivains africains, en tout cas chez le plus célèbre d'entre eux, Wole Soyinka.

Examinant chez les écrivains mais également chez les critiques africains la présence de ce qu'il appelle

les « voix off » qui attestent la présence et l'action de l'oralité dans leur écriture, Graig Tapping a analysé cette présence des « voices off » chez différents écrivains pour conclure par l'exemple de l'entrée en matière du célèbre essai de Soyinka, *Myth, Literature and the African world* :

« As we begin once again to re-read that richly textured and suggestive critical treatise, *Myth, Literature and the African world*, we cannot help notice that - even here - Soyinka operates within the realm of the oral. To begin his literary examination of tragedy across the European and African worlds, Soyinka translate directly from the oral, invoking inspiration and extra-textuel guidance before commencing on his examinations of the written, « I shall begin » he announces, « by commemorating the gods for their self-sacrifice on the altar of literature, and in so doing press them into further service on behalf of human society, and its quest for the explication of being ». In other words, grounded in the oratory of his traditional culture, Soyinka ritually invokes the gods before commencing on that most unoral pursuits, comparative literay criticism! ». ⁴

Contrairement à ce que croient certains critiques, même caribéens, on ne se met pas à écrire des récits au je parce qu'on est moderne mais parce qu'on est persuadé de pouvoir être à la fois acteur et narrateur

de son destin. Or c'est une telle conviction que peut difficilement avoir l'écrivain créolophone qui écrit en français. Il ne peut qu'essayer de passer du conte au roman, c'est-à-dire d'une éthique de la situation (ou des événements, comme dit Jolles) à une éthique de l'action (et de la liberté, ajouterais-je).

Dans un article sur « le conte, lieu et source du discours », Suzy Platiel nous explique comment et surtout pourquoi chez les Sanan, communauté du Burkina Faso habitant la région de Toma, le conte est le moyen pour « apprendre à maîtriser la parole et ce qui en fait l'outil d'un tel apprentissage :

« Dans une société où la parole, seul mode de communication langagière, est ressentie comme un acte et où « le dire » a toute l'importance et le poids du « faire », l'acte de parole est tout-à-fait essentiel; et parce que celui-ci se réalise nécessairement dans une langue particulière, cette dernière devient le lieu et l'objet par excellence d'identification, non seulement au groupe, mais souvent à soi-même. Mais comme en outre, dans ces sociétés, tout discours est obligatoirement dialogue et même bien souvent, dialogue en présence d'un public, « savoir maîtriser la parole », ce n'est pas seulement « savoir bien parler » c'est-à-dire bien connaître toutes les ressources et les finesses de sa langue ainsi « que les règles de la rhétorique qui permettent de construire un discours bien organisé, c'est aussi, et probablement plus encore, posséder l'art

d'écouter et de mémoriser le discours de l'autre pour pouvoir y accrocher son propre discours et faire passer son message avec suffisamment d'à-propos, de discernement et de finesse pour retenir l'attention et se concilier la bienveillance de l'auditoire. »⁵

Ainsi « savoir maîtriser la parole », c'est en fait savoir se comporter comme un adulte respectable et respecté et « apprendre à un enfant à maîtriser la parole », c'est lui apprendre à devenir un être humain digne de ce nom. »

Le *Romancero aux étoiles* aussi bien que *Solibo magnifique*, que *Gouverneurs de la rosée*, que le *Discours antillais...*, les œuvres des romanciers, poètes, essayistes de la Caraïbe francophone en somme, qu'on caractérise comme « engagées » souvent, et dont on pourrait dire aussi qu'elles sont pédagogiques et non pas simplement documentaires, n'ont pas d'autre objectif que celui des maîtres de la parole chez les Sanan.

Dans leur « poétique forcée », c'est-à-dire dans une écriture qu'ils adoptent en se soumettant à la nécessité, les conteurs-romanciers de la Caraïbe se démarquent de leurs modèles obligés en inscrivant leur oralité, c'est-à-dire leur liberté, dans le récit.

LE RÉCIT MÉTA-ORAL :
«CHRONIQUES DU MACOUTISME»
DE FRANCIS MAGLOIRE

Qu'est-ce que la vie en Haïti ? Le voyage d'un naïf au pays des rusés. Alors on peut parler de « Bouki nan Bakouloulouland ». Ou plutôt serait-ce l'odyssée d'un cynique au pays des assassins aveugles ? En ce cas il s'agirait de « Malis nan Zenglendoïand ».

Francis Magloire, dans ses « Chroniques du macoutisme », semble opter pour la deuxième vision des choses. Pour cela il se place au pied de l'observatoire où les tenants du réalisme merveilleux observent la lune avant d'y entreprendre leur voyage (M'pral fè yon ti vwayaj nan lalin), là où ils admirent les étoiles tout en leur contant un romancero, car ils veulent élever la réalité jusqu'à la merveille. Mais Magloire, lui, partisan d'un fantastique parodique, observe, goguenard et sarcastique, ces enfers où grouillent des généraux réputés intelligents mais qui prenant le pouvoir ne font pas mieux que des docteurs supposés charitables.

Dans les bas-fonds que nous décrit Francis Magloire toute une faune de criminels se démène sans but ni raison. C'est qu'ils sont aveugles d'abord

et fous surtout. Ils seraient caricaturaux s'ils n'étaient pas terrifiants. Mais ils vont si loin dans l'horrible qu'ils en deviennent absurdes et alors prêtent autant à pleurer qu'à rire. Nous voilà revenus aux « Rires et Pleurs » d'Oswald Durand, aux « mardigratures » de Lhérisson. Sauf que nos Fantômes se sont modernisés et se tiennent à la fine pointe de l'horreur actuelle.

L'enfer quotidien

En 1966, Francis Magloire, qui signait Francis Séjour Magloire, avait publié *Merdicolore*, un récit qui se signalait entre autres par la violence de son vocabulaire et de sa thématique. La thématique scatologique de ce récit, que révélait le titre, témoignait déjà d'une agression contre les bonnes moeurs, la politesse ou la pudeur langagière. Mais l'auteur, en même temps, par ce biais, accomplissait un acte délibéré de refus des tabous, du bonententisme, du kalbenday et du bakouloutisme littéraires.

Dire d'un chat qu'il est un chat ou plutôt qu'une merde n'est pas autre chose, en politique ou ailleurs, c'est rompre avec une règle tacite imposée par l'instinct de survie. En effet celui-ci commande, à défaut de flatter les puissants du moment, de pratiquer ce qu'on pourrait, en style diglottique, dénommer « l'anbachelisme », c'est-à-dire une prudentissime cécité, un mutisme à la limite complaisant et un neutralisme faussement ingénu à l'endroit des gouvernants haïtiens.

Non content de rompre ce pacte de silence et de quasi complicité en dénonçant ouvertement les injustices causées par nos dirigeants, Francis Magloire le faisait en termes orduriers, grossiers et violents qui heurtent le bon ton, le bon goût, la mesure, la délicatesse ou le raffinement de l'écriture élitaine.

Car c'est d'emblée s'engager à bien parler même des maux que de choisir, en Haïti, d'en parler en français. Et le faire en un français martiné de créole, et du créole le plus grossier! c'est pratiquer une double violence langagière. Violence contre une esthétique élitaine, dans la pratique de la langue, et violence proprement linguistique, par la violation du français au moyen de l'haïtien.

C'est ce mauvais coup que Francis Magloire réédite dans ses « Chroniques du macoutisme » ! Sur ses intentions et sur la logique de son attitude d'écrivain, il s'est expliqué et justifié : « Je ne fais que renvoyer au système sa violence... » dit-il. L'auteur des « chroniques du macoutisme »¹, stendhalien bien malgré lui, tend un miroir le long des grands chemins d'Haïti et les bandits qui nous gouvernent viennent tout naturellement s'y réfléchir.

Il n'y a pas à discuter ici de la pertinence de ce mode de représentation tout aussi valide que n'importe quel autre. Tout au plus pourrait-on en examiner l'efficacité. Et le moins que l'on puisse dire est que ce procédé fait mouche. Le style est à l'image des personnages. Ils s'y reflètent avec une exactitude horrifiante. Ce style donne la mesure de leur

cynisme, de leur bêtise, de leur méchanceté de leur absolue immoralité.

Pis encore! il nous fait voir leur grotesque et caricaturale, jusqu'à en être décourageante, inconscience. Les personnages de "chroniques du macoutisme" sont des pantins, hélas conscients et contents de l'être. Ils ne sont que des êtres de ficelle, manipulés et contents, comme on dit de certains qu'ils sont cocus et contents.

C'est décourageant mais non désespérant. Car il y a place pour la rage dans cette représentation de la bassesse inépuisable, de l'ignominie sans limite, de la veulerie et du sadisme. Francis Magloire accumule les actes d'horreur, répète les scènes d'avilissement de l'homme, bourreau et victime confondus, de façon inlassable et au risque de rendre sa peinture monotone. La déchéance est banalisée, le crime devient acte quotidien et l'enfer est rendu vraisemblable.

Alors le lecteur réagit. Par un rire incrédule d'abord, un haut le coeur de dégoût ensuite et enfin par cette rage qui, cette fois-ci, n'est pas impuissante. Car c'est aussi une volonté d'en finir. Pour certains ce sera en décidant d'oublier. Pour d'autres, cela pourra mener de la réflexion à l'action éventuelle.

Mais à partir de ces réactions nous sortons de l'oeuvre pour entrer dans le domaine de sa réception et de son éventuelle, hypothétique et possible efficacité. Largement immesurable puisque dépendant de la lecture de chaque récepteur et pouvant surtout s'étendre à la durée de vie de l'oeuvre qui, selon toute vraisemblance, est appelée à vivre longtemps.

De la duplication à la triplication

La violence langagière du texte de Francis Magloire est à la fois un mode de présentation de la violence politique autant qu'une politique de réaction contre celle-ci. Les deux effets sont liés dans la perspective de l'auteur qui, selon sa propre explication, a usé du vocabulaire, du style et du système de représentation choisis pour ses chroniques afin de mieux renvoyer aux personnages réels qu'il dépeint dans sa fiction la violence de leur comportement réel.

L'oeuvre est un miroir tendu devant nos hommes politiques par l'auteur. Nous avons là une stratégie de représentation qui assigne un rôle particulier à trois acteurs : l'auteur qui tend le miroir, la personne réelle qui s'y regarde et le lecteur qui, de biais en quelque sorte, y contemple le reflet de la turpitude de sa société et de ses chefs.

Ce premier triangle n'est qu'une figure fictive qui fait partie du système de représentation comme prétexte ou alibi car à la vérité le texte n'est pas destiné à un public de citoyens mobilisables, mais bien à celui des lecteurs de l'hebdomadaire *Haïti Progrès* dans lequel les chroniques ont été publiées. Nous avons donc un triangle plus réel qui est celui du narrateur, des narrataires et des personnages du texte. Parmi ceux-ci, il faut distinguer les personnages visibles et reconnaissables, les hommes politiques qui encombrent la scène de la représentation et un personnage invisible, même pas mentionné, si

rare qu'il est quasiment imperceptible et introuvable. Pourtant, il est le double positif des monstres représentés.

Il y a un narrateur-spectateur et des personnages-acteurs. Or ces derniers sont tous méchants. Où est le bon? Il est absent. Il faut donc le chercher. Et pas bien loin. Au coeur même des Dracula et Frankenstein de bas étage qui s'affairent sous nos yeux. L'autre de nos Papa Dok, Bébé Dok et de tous leurs acolytes, complices ou exécuteurs de tout acabit, celui qu'ils ne sont pas, ne sont plus, n'ont pas voulu être, n'ont pas essayé ou cherché à devenir.

« Accompagnement », poème de St-Denys Garneau, comme je le faisais voir, nous propose un schéma de déplacement triangulaire d'un narrateur ou énonciateur qui se voit ou se représente comme un personnage marchant et dont les pas (ou l'être) se scindent pour cheminer droit devant lui et en même temps obliquement, sous les pas d'un étranger. Le sujet du discours subit une triplification de sa personnalité qui, se dédoublant d'abord mais en gardant une certaine unité, ou plutôt identité, perd celle-ci quand une troisième partie de lui-même s'échappe pour fuir dans les pas d'un étranger.

Renversons le mouvement et substituons à cette désintégration de soi représentée par le poète québécois une rétraction de soi. L'étranger ennemi, sous les pas de qui nous disparaissions, capturons-le et ramenons-le au siège de notre malignité pour laisser à celle-ci tout le loisir de se développer. Au

lieu d'un univers en expansion, représentons-nous un univers en contraction; au lieu d'un développement sain, imaginons un cancer.

Cette inversion de la représentation peut permettre d'en comprendre le dynamisme paradoxal. En effet les personnages agissent, l'action se développe, des transformations s'opèrent mais sur un mode négatif. C'est-à-dire que nous assistons à l'inlassable triomphe du mal, à la monotone répétition des séances de torture, au défilé des mêmes et innombrables tortureurs, bourreaux et assassins sans que jamais le mouvement ne rencontre apparemment d'obstacle, sans qu'il ne paraisse devoir s'arrêter.

C'est que l'obstacle ici : le développement positif, la transformation de nos monstres en personnages normaux, a été bloqué, est même constamment, délibérément bloqué. Les personnages ont d'abord tué en eux-mêmes l'ami, l'autre positif, le double normal qu'ils auraient pu devenir pour se muer en ennemis, étrangers, bourreaux d'eux-mêmes. Héautontimoroumenos, disait-on en Grèce : bourreau de soi-même. Les Frankenstein et Dracula de pacotille, mais pas moins redoutables pour autant, ces hideux docteurs Jekyll de bas étage, s'affairent à se torturer eux-mêmes, d'une certaine façon. Car le corps de la victime sur laquelle ils s'acharnent, c'est leur propre corps social.

Il est bien évident, quand nous nous reportons au poème exemplaire de St Denys Garneau, que même si l'énonciateur du discours parle au Je, il évoque en fait un Nous. Il s'agit d'un Je à la fois individuel et

collectif. La société du poème, (on parle bien de société du récit!) comprend un Je, un Moi (faisant office de Toi) et un Il. Les trois personnes grammaticales, toutes les personnes en somme, sont donc bien représentées. Cette dimension collective de la représentation est plus évidente dans les textes de Francis Magloire puisque par leur thématique politique et par leur portée idéologique : anti-macoutique, antinoiriste ... on peut avec plus de raison encore parler d'une société du texte renvoyant bel et bien à une société de référence.

La parodie dont se sert l'auteur des « chroniques du macoutisme » éclaire à la fois cette symbolique collective et l'attitude sadomasochiste de ces bourreaux qui le sont de leurs propres frères. Dans une de ces chroniques nous assistons à une sorte de Festival de Cannes de l'horreur. Un groupe de tortionnaires de divers pays latino-américains sont réunis pour ce qui semble bien une foire internationale de la torture. Foire à la fois mercantile et artistique puisque chaque participant ou exposant y vient montrer des vidéos de ses plus récentes réalisations en fait d'exécutions, de supplices et de méthodes d'interrogatoires. Et un pseudo jury de juger ces macabres documentaires selon tous les critères de leur art, distribuant les louanges et les critiques et permettant du même coup que se réalisent de lucratives transactions sur les droits d'exploitation des réalisations primées.

C'est le monde à l'envers ou plutôt l'enfer sur terre. Mais un enfer terrestre où l'on singe un Paradis bien terrestre, lui aussi, mais inaccessible et qu'on se

contente de copier à l'envers. En ce sens, on peut dire de ces personnages qu'ils sont des pantins, des auto-pantins plus précisément, des « self-puppets », qui se manipulent consciemment pour singer l'univers d'en-haut.

Dans une perspective psycho-idéologique, on pourrait dire que ces personnages sont si bien aliénés qu'ils deviennent autonomes, ils gèrent désormais leur aliénation pour la plus grande gloire de leur modèle... Ce sont des fantômes au service d'un impérialisme dont on ne voit jamais aucun agent. Nos pantins sont donc auto-régulés, ils fonctionnent désormais automatiquement.

Voilà pourquoi leur univers peut sembler unidimensionnel : ils n'ont nulle angoisse, aucune crise de conscience. Ils agissent sans réfléchir. Ils s'activent donc à tuer surtout la pensée des autres parce qu'ils ont déjà tué la leur. Ils veulent tout simplement établir au dehors de leur conscience, autour d'eux, la mort de la pensée qu'ils ont décrétée en eux-mêmes.

La singerie qu'ils font d'un Autre, comme dans cette version qui génère d'un Festival de Cannes de l'horreur, montre qu'ils rêvent, à leur façon, d'un ailleurs et témoigne de la perspective en réalité tridimensionnelle de l'oeuvre. Cela fait comprendre aussi que le mouvement vers un ailleurs réel et vers un autre normal a été bloqué et nous explique le caractère répétitif du mouvement qui est exécuté.

On s'aperçoit alors que le schéma triangulaire de la triplification des personnages peut se représenter

selon trois possibilités. Ou bien Je se dédouble et se voit divisé, entraîné devant lui et puis latéralement par un ennemi. C'est l'image que nous représente St Denys Garneau. Ou bien Je se dédouble mais pour mieux tuer son double, dans un univers sans issue, où l'évasion n'est possible que dans la singerie d'un ailleurs. C'est ce que nous représente Francis Magloire.

Mais on peut encore se représenter comme entraîné devant soi par un mouvement que l'on décide de considérer comme une « résistible ascension » afin d'emprunter une autre voie, la « seule voie » qui soit vraiment nôtre, comme le dit Paul Laraque dans un poème portant précisément ce titre et qui peut être tenu pour le contre-discours du poème de St Denys Garneau.

Mais alors cette autre voie, cette « seule voie » contraire à la voie tracée par l'Histoire présente, c'est la voie d'un autre, du Je qui est autre mais ami, non pas étranger mais frère, le moi, surmoi, marassa, dossou de l'énonciateur.

Des présidents qui sont des valets, des généraux qui sont des exécuteurs de basses oeuvres, des hommes politiques qui sont des esclaves et non des libérateurs, des personnages historiques (on peut alors comprendre l'utilisation que fait Francis Magloire des patronymes mêmes des personnages de l'Histoire politique récente) des personnages historiques donc qui sont des contrefaçons, des inversions des premiers et véritables personnages historiques haïtiens dont ils sont pourtant les

successeurs, les substituts donc. Les fantômes actuels défont tout ce que les modèles historiques ont fait. Là où les premiers ont libéré, les derniers asservissent. Les fantômes actuels font donc tout ce qu'ils ne devraient pas faire. Ils pervertissent leurs fonctions. Ces personnages sont des caricatures vraies. L'Histoire qui se répète à l'envers, se défait en réalité. Elle se déconstruit et par la plus ironique des façons : par l'action de ceux-là mêmes qui ont reçu pour mission d'en poursuivre la construction.

Oswald Durand, à la fin du siècle dernier, chantait les « rires et les pleurs » du peuple haïtien. Francis Magloire raconte ces mêmes pleurs en paraissant rire. Le sang et les larmes des victimes sont racontées du point de vue humoristique d'un narrateur qui feint une bienveillante neutralité à l'égard des bourreaux. Car si ceux-là sont observés avec détachement, presque avec amusement, c'est parce que le narrateur feint l'objectivité. Après tout le point de vue de l'Histoire, du moins de l'Histoire officielle, est toujours celui des gouvernants, des dominants. C'est celui que nous rapportent d'ordinaire la radio, la presse, la télévision et qui prétend être objectif. Or c'est cette prétendue objectivité ou neutralité qu'adopte le narrateur des « chroniques du macoutisme » pour nous rapporter les monstruosité du macoutisme.

Un chroniqueur est un historien officiel de l'actualité. Il n'est pas censé être critique parce qu'il ne prend pas, n'est pas censé prendre de distance à l'égard de l'objet de son récit. Francis Magloire

adopte donc cette attitude du bon chroniqueur mais pour nous raconter des horreurs puisqu'il s'agit du macoutisme.

Alors à nous de placer notre évaluation entre ce point de vue faussement non-distancié et ce récit d'horreur. À nous de combler le vide qui sépare le point de vue de la narration et l'objet du récit tout comme il nous faut rétablir le rapport d'inversion des personnages avec les modèles qu'ils singent.

Singerie des personnages, parodie du narrateur, le récit doit se lire à contre-courant. Non pas seulement comme le triomphe monotone et inlassable du macoutisme mais comme l'auto-étouffement systématique du sujet aliéné. Le récit nous représente l'action victorieuse de fantômes assassins. Nous devons y lire aussi en filigrane la résistance pathétique d'une communauté à l'auto-étranglement. Car ces fantômes qui paraissent triompher sont obligés de répéter leurs crimes parce qu'ils n'arrivent pas à tuer définitivement le double, l'ami, cet autre Je positif de la victime. Sous la mort qui se donne sans cesse, il faut découvrir la vie qui ne lâche pas prise.

En somme dans ces salles de torture où officient les macabres personnages des « chroniques du macoutisme », il y a le corps exangue de leur victime qui réçèle un Autre qu'ils ne parviennent pas à tuer. Et c'est pourquoi, comme des automates, les bourreaux s'acharnent sur lui. En Vain.

LE PASSAGE DE L'ORAL À L'ORAL PAR L'ÉCRIT

On parle d'ordinaire de passage de l'oral à l'écrit. Il faudrait plutôt dire qu'à un moment donné une communauté dote son oralité d'une écriture et par conséquent se voit obligée de transformer cette oralité. Car s'il s'agissait simplement de passer de l'oral à l'écrit ou d'ajouter l'écriture à l'oralité les choses seraient relativement simples. Mais il s'agit plutôt de transformer son oralité en se dotant d'une écriture. Il faut donc exécuter deux opérations : acquérir le pouvoir d'écrire mais en même temps lui ajuster notre pratique orale. Écrire n'est pas seulement faire autre chose que parler. C'est aussi parler autrement. Ainsi on dit : parler comme un livre, c'est bien pour indiquer que la parole s'ajuste à une norme fixée par l'écrit.

Il n'y pas, comme on voudrait le faire croire, de séparation entre l'oral et l'écrit, de cloisonnement entre tradition orale et écriture. Il y a une oralité qui peut s'accompagner de plus ou moins d'écriture. Enfin celle-ci n'est pas seulement doublée par l'oralité. Cette dernière précède l'écriture, l'accompagne et la parachève. Il y a un continuum : celui de l'oralité que vient parfois, et pour un temps, compléter l'écriture.

Car de se mettre à écrire ne fait pas s'arrêter de parler. On le fait différemment par contre. La socio-critique des littératures périphériques devrait sans doute s'intéresser au processus de métamorphose d'une oraliture qui doit s'adapter à une écriture.

La question apparemment rhétorique que l'on se posait naguère : Y a-t-il une littérature haïtienne, canadienne-française... ? ne l'était pas tant que ça puisque la sociocritique est en train de fournir la réponse à une autre question qu'on ne se posait plus : celle de l'art pour l'art. On écrit vraisemblablement toujours pour quelque chose sinon pour quelqu'un. Ce qui explique fort bien la situation qui rendait perplexes certains critiques : pourquoi tant de scribes des pays périphériques s'empressent-ils d'abandonner l'écriture sitôt qu'ils ont décroché un poste politique intéressant ?

Pour les raisons équivalentes mais inverses qui font que St John Perse et Claudel pouvaient continuer d'écrire et de faire de la diplomatie mais que leurs collègues d'en face, pas; que par contre Mao pouvait être poète et Kroutchev pas ou Senghor, oui et Pompidou, non.

Il y a parallélisme et analogie entre oraliture et littérature. La marge de différence se situerait dans la masse d'abord des aficionados ou pratiquants de l'une ou l'autre activité productrice et dans la valeur attribuée et reconnue à ces pratiques.

Tout le monde pratique l'oralité et l'activité oralitaire de chacun fait de nous tous des producteurs et des consommateurs d'oraliture. Un certain nombre

d'entre nous consomme de la littérature, ce sont les lecteurs, les alphabétisés. Quelques-uns produisent cette littérature commune, ce qui fait d'eux des écrivains. Enfin un nombre encore plus restreint compose, crée cette littérature superfine (comme certaines liqueurs !) que l'on dénomme tantôt poésie, tantôt théâtre, tantôt roman mais que l'on s'accorde plus généralement à qualifier d'art.

Cette hiérarchie de la production artistique, analogue au mode de transformation de la canne à sucre en rhum Barbancourt de 1, de 3, de 5 ou plus d'étoiles, comporte à chaque étape une valeur ajoutée qui fait payer une taxe (TVA!) chaque fois plus élevée, rend à chaque fois plus précieuse (prix, valeur d'échange) la marchandise, le produit brut ou la matière première qui est toujours fournie par l'oraliture populaire.

Par quelles manufactures, ou disons poétiquement par quelles alchimies verbales, nationales puis internationales, les vieilles légendes grecques ont-elles fourni la matière à des pièces de théâtre en Grèce d'abord et puis après à Paris, Londres, Berlin... jusqu'à aboutir à l'*Antigone* en créole de Morisseau-Leroy, à des siècles de distance ? Ou si l'on préfère à des millénaires de raffinement ou de transformation !

On observe déjà le même phénomène aujourd'hui dans le rapport des cultures dominantes et des cultures périphériques. L'Afrique a donné le vodoun aux Amériques noires : Haïti, Cuba, Brésil... Aujourd'hui le cinéma d'Hollywood peut en tirer les

images de zombis pour en faire le sujet de ses films fantastiques.

Comment les oralitures, africaines d'abord, haïtienne ensuite, ont-ils pu finalement donner à l'Argentin Edgar Cozarinsky l'idée d'un *Vodu urbano*, ou au Parisien Jean-Edern Hallier le concept d'une France zombie ?

L'oraliture : un double de l'écriture

Mais l'oraliture n'est pas seulement la source de matières premières pour la littérature, elle est le double de toute écriture. Autrement dit, écrire n'étant qu'une autre façon de parler, il ne suffit pas d'écrire, il faut encore parler, c'est-à-dire mettre en marché son livre, le distribuer, le publiciser, l'exposer, le faire acheter, le transformer autant que possible en best-seller, c'est-à-dire en objet dont on parle, dont tout le monde parle, qu'on achète parce qu'on en parle et pour en parler.

Au bout du compte écrire, par ce circuit, nous aura ramené à la parole, au dire donc au faire. Car il s'agit toujours de faire et en dernier ressort c'est la parole, celle qui est proférée puis fixée par écrit pour être visualisée, mémorisée, intériorisée et susceptible alors de se changer en acte, qui donne la clé de toute action. De l'action qui passe d'un interlocuteur à l'autre, d'un sujet à un autre, à d'autres, à tous. De cette action en somme que la rhétorique antique apprenait à exercer sans le secours de la lettre ou de l'image visuelle, que les temps actuels ou plutôt de

nouvelles circonstances apprennent à exercer par le détour de médias : cinéma, télévision, vidéo, photos, magazines, journaux, livres qui, tous, passent par l'oeil mais pour aboutir à l'oreille.

Il faut donc voir la lettre, l'écriture, comme encadrée d'un double son. L'image est stéréophonique, dans la lecture. Nous sommes conditionnés à lire et puis conditionnés par la lecture. Le lecteur compétent est préparé à lire et prêt à agir après la lecture. Il est celui qui opère le plus rapidement et le plus efficacement le passage d'une oraliture à l'autre par le biais de la lecture.

L'analphabète reste bloqué dans son univers sonore. Le lettré passe du son à la lettre et revient au son transformé. Le lettré peut émettre alors un son amélioré, plus pur, plus puissant, chargé de plus de décibels (en mesures qualitatives !) que l'illettré puisque le son qu'il émet, par le détour de l'écrit, s'est chargé d'autres significations. L'utilisateur éventuel d'un objet se transformera par la simple lecture de son mode d'emploi en un utilisateur compétent.

L'écriture n'est qu'une passerelle qu'on emprunte pour passer d'une oraliture à l'autre. Et la fameuse question de savoir pourquoi des écrivains du Tiers-Monde surtout, cessent d'écrire sitôt qu'ils ont décroché un emploi rémunérateur trouve sa réponse dans le fait qu'ils utilisent la passerelle de l'écriture pour mieux revenir à leur oraliture première et non pour passer à une autre oraliture. Au contraire de leurs collègues du « premier monde » qui peuvent faire carrière dans la littérature parce qu'ils

peuvent s'installer, de par leurs écrits, dans une oraliture adaptée à leur écriture, les écrivains du Tiers-Monde, dans l'incapacité de parvenir à ce résultat, exploitent dans leur cadre de départ les signes de l'écriture. Ils se servent de l'écriture comme d'un simple signe et non comme d'un référent. L'écriture n'étant pas une pratique installée dans la vie commune demeure une activité sans autre portée qu'analogique.

Là, l'écriture est une industrie (l'industrie de l'édition), un commerce (celui des livres), une profession (celle du libraire, du critique littéraire, des professeurs), une carrière (celle de l'écrivain) et un art enfin. Mais ici, écrire est une activité solitaire, singulière et isolée. Solitaire pour un écrivain sans lecteurs. Singulière pour un alphabétisé dans une société d'analphabètes. Isolée pour celui qui publie à compte d'auteur, vend par souscription et doit tout juste s'attendre à des éloges de ses amis ou à des dénigrements de la part de ses censeurs.

Ce sont là des aspects objectifs de la condition de l'écrivain caribéen qui oscille entre oraliture et littérature. Il faut lier ces aspects objectifs à d'autres plus subjectifs qui expliquent le mode propre de représentation de ces écrivains. Joël James Figarola, dans un article paru dans *Del Caribe* (ano 5, n°12, 1988) parle du « principio de representacion multiple » dans les cultes afro-caribéens comme le vodoun. En ce qui concerne l'écriture si je lie l'idée de représentation à celle de double scène, je préfère parler de triple représentation.

« Je est un autre », déclarait Rimbaud. Il voulait dire : « Je me représente comme un autre ». Ce qui, adapté à la situation de l'écriture haïtienne, pourrait se traduire par : « Je me représente en train de devenir un autre ». On peut ainsi constater comment du dédoublement rimbaldien on passe à une triplification. En effet il n'y a plus seulement deux sujets qui sont représentés : je et un autre (il) mais trois : Je (passé), Me (présent) et Il (un autre, futur). Une représentation dynamique fait se recouper les deux plans de l'espace et du temps pour en produire un troisième qui est celui de la métamorphose, pour ne pas dire du désir ou du destin. Je, plan de l'agent et du passé; Me, plan du patient et du présent et Il (un autre) plan du sujet métamorphosé et forcément du futur. Le plan de l'espace, qui est celui du sujet, traversé par le plan du temps dynamique, a découpé ce sujet en trois personnes ou cet « homme en trois morceaux », comme le dit le titre d'un ouvrage de Roger Dorsinville.

Les deux scènes de la représentation, par leur entrecroc, font naître un troisième espace paradoxal puisqu'il est celui d'un futur qui répéterait le passé tout en le renouvelant forcément.

MUSIQUE, DANSE, RELIGION

Comment parler de musique, de danse et de religion sans perdre de vue la littérature qui est tout de même notre horizon de départ? Comment? Sinon en tenant la langue pour une musique; celle-ci, pour l'espace de toutes les voix; la danse, pour une pratique de la métamorphose et la religion, pour la communication idéale.

Musique : la syncope

Quand nous écoutons une langue étrangère, nous n'entendons qu'une musique. Nous nous émerveillons de la virtuosité avec laquelle le locuteur natif joue des sons, des tons, des accents, des rythmes et de l'harmonie de cette langue dont nous ignorons le maniement. Ce locuteur s'émerveillerait de notre admiration naïve, lui, pour qui l'exécution de la partition langagière va de soi et qui ne s'en préoccupe qu'à des fins utilitaires et non pour des effets d'art comme nous le pensons.

L'étranger qui parle notre langue, tout au contraire, nous amuse par sa maladresse d'instrumentiste. Il ajuste mal ses accents, déplace les intonations quand il ne déforme pas carrément les sons de notre

langue. Il joue faux car son rythme est boiteux et sa mélodie parfois cacophonique.

Parler, ce n'est donc pas simplement énoncer, lancer sa voix, c'est aussi la placer, la déplacer, en agencer le mouvement comme pour les notes d'une partition. N'a-t-on pas fait la preuve qu'il n'est pas nécessaire d'entendre la fin d'une phrase pour la comprendre ni même d'entendre entièrement un mot pour saisir un sens qui se module dans des sons dont les arpèges et les trilles exigent une maîtrise de l'exécution que seuls possèdent ceux qui parlent leur langue maternelle et qui identifient ces sons aussi comme par instinct.

Il est des sons, et pis encore, des successions de sons que celui qui apprend une langue étrangère arrive mal à prononcer. Pour le locuteur créole, les sons nasalisés de fins de mot, en portugais, ne présentent aucune difficulté de prononciation. Par contre dire : des « cabeleireiro », pour un francophone, ne va pas de soi. Encore moins s'il faut le dire vite et l'insérer dans la suite des mots d'une phrase. De même prononcer correctement : « Die Zauberflöte », exige pour ce même francophone une gymnastique de la bouche et même de tout l'appareil phonatoire qui ne lui est pas familière s'il veut émettre en successions rapides les sons du titre de l'opéra de Mozart.

Finalement on sait que les vire-langues, ces tests linguistiques inhérents à toutes langues et qui consistent en des exercices de prononciation rapide de mots aux sonorités-pièges (les chaussettes de

l'archiduchesse...) sont des épreuves d'exécution musicale autant que des examens de sémantique. Bien jouer de la partition musicale de la langue nous fait éviter de tomber dans les contresens et donc nous permet de bien parler.

Cela ne veut pas dire pour autant qu'il n'y a pas de différence entre langue et musique. Je prendrai ici, et momentanément, le contre-pied de l'attitude des sémiologues qui font une langue de tout et dirai que la langue haïtienne est une musique dans la mesure où le créole d'Haïti est un système de sons dont le modèle nous est donné dans le système musical.

En effet si la langue est système de signifiants sonores renvoyant à un référent par le biais d'un intermédiaire, le signifié, la musique, elle, est système autoréférentiel de sons. Les signifiants sonores de la musique ne renvoyant qu'à eux-mêmes, font l'économie du signifié. La musique, et singulièrement la musique haïtienne, caribéenne, afro-américaine, est un système où « estetik la se lan yon son mate l'yé ». L'esthétique de la musique, tout comme celle de la langue, dans la poésie créole haïtienne, réside dans un son « maté » c'est-à-dire « rebondi ». Car en parlant, tout comme lorsqu'on joue une musique, on fait rebondir les sons.

Parler le créole, c'est frapper les sons, les faire rebondir, jouer du « son maté ». Rappelons l'observation que Moreau de Saint-Méry faisait :

« Chez les nègres, comme chez tous les peuples non-civilisés, les gestes sont très multipliés et ils

forment une partie intrinsèque du langage. Ils aiment surtout à exprimer les sons imitatifs. Parlent-ils d'un coup de canon ? Ils ajoutent boume; un coup de fusil, poum; un soufflet, bimme; un coup de pied ou de bâton, bimme; des coups de fouet, vlap, vlap. Est-on tombé légèrement ? C'est hap; fort, c'est boum; en dégringolant, blou coutoum; et toutes les fois qu'on veut rendre un son augmentatif, on le répète loin, loin, loin, loin, qui exprime une grande distance ». ¹

Pour cette observation qui nous est si précieuse, nous pardonnerons volontiers à Moreau de Saint-Méry sa remarque à propos de « peuple non-civilisé ». Et au fond nous le plaindrons d'avoir manqué de flair musical. Quelle n'aurait été sa surprise, aujourd'hui, de voir le rap qui est la stylisation même de la pratique qu'il décrivait si dédaigneusement, traité comme le fin du fin de l'art musical contemporain, de voir surtout les francophones chercher désespérément à s'en constituer un répertoire. Il aurait amèrement regretté de n'avoir pas su, en son temps, goûter et apprécier la chance d'être un des tout premiers à observer les débuts d'un art qui allait s'épanouir trois siècles plus tard.

Mais si nous revenons à la pratique langagière observée et décrite par Moreau de Saint-Méry et qui est toujours la même, en Haïti, nous constatons qu'il s'agit d'un exemple d'utilisation du « son maté »,

c'est-à-dire du « son rebondi ». Le locuteur redouble le mot, par le son de la chose. Non seulement donne-t-il deux fois la chose, par le mot et par le son même de la chose mais il fait s'entrechoquer les deux sons. Il fait revenir deux fois la chose, par un double signifiant, le second jouant le rôle à la fois d'une onomatopée et d'un exclamatif. Par cette répétition qui est une utilisation progressive, augmentative des sons, le locuteur du créole haïtien illustre le type d'organisation musicale de la langue qu'il parle. Cela peut se constater autrement dans l'utilisation d'un même mot comme substantif et comme verbe : « M'ap Reagan ou! ». Le nom de l'ancien président utilisé ici sous sa forme substantive joue en réalité le rôle d'un verbe.

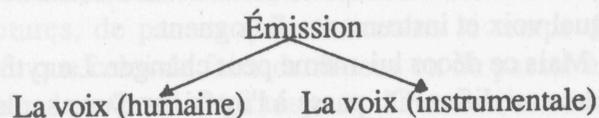
Ceux qui sont familiers avec la musique des Pygmées ont été frappés sans doute par l'utilisation alternée et finalement conjointe qu'on y fait de la voix humaine et d'un instrument, la flûte par exemple. La musique pygmée est ainsi constituée d'une double émission sonore provenant à la fois de la voix du musicien et de celle de son instrument. La même utilisation alternée et conjointe de la voix et des instruments s'observe aussi dans le jazz.

Dans la langue haïtienne, la pratique que nous décrit Moreau de Saint-Méry applique un principe semblable. Cela nous fait comprendre comment la musique haïtienne est l'espace de toutes les voix, la combinaison en tout cas de deux voix fondamentales : l'une naturelle : le son de la voix humaine, et l'autre, culturelle, le son de l'instrument

que joue le musicien. Le musicien parle tout comme le locuteur joue d'une musique. Les deux énoncent un discours, en combinant deux voix. On ne peut ignorer dans le parler l'aspect instrumental ni dans la musique, l'aspect vocal. Parler, c'est autant jouer de l'instrument de sa voix qu'interpréter une pièce musicale. Que de fois on constatera, par exemple, dans la musique populaire, que les sons de la trompette, « les coups de piston », viennent répéter les sons des paroles énoncées antérieurement ou bien que la voix du chanteur reprend par des onomatopées les sons que la trompette ou le saxophone viennent d'exécuter. Il en va de même pour le tambour dont on reproduit verbalement les sons et le rythme de sorte que l'on pourrait faire danser quelqu'un en chantant les sons et le rythme obtenus en battant du tambour (tap, kitap, kitap, tap! ...)

Les Pygmées ajoutent la voix humaine à la flûte, les Haïtiens, (les Caribéens, les Afro-américains) associent le tambour à la voix. Cette association est particulièrement vraie dans le vodoun et sa signification vaut pour toute la culture haïtienne.

Un premier schéma de communication, par les sons, peut donc se dessiner. Si aussi bien la langue (que l'on parle) que la musique (que l'on interprète) exige une double exécution : vocale et instrumentale, il faut donc distinguer un double espace de l'émission; considérer que l'émetteur d'un message langagier ou musical, celui qui se sert des sons, doit combiner de multiples voix que l'on peut regrouper sous les deux catégories de :



Il s'ensuit que la musique est un discours marqué avant tout par la syncope, c'est-à-dire par la fragmentation de la plage sonore, la juxtaposition des voix et leur succession selon un rythme discontinu, entrecoupé de temps d'arrêts.

Une pièce musicale de Tabou Combo ou de Djet X par exemple ou même de Missile 727 s'apparente bien plus à une sorte de petite anthologie et à un collage de rythmes divers qu'à un texte unifié qu'on pourrait qualifier de « chanson », au sens traditionnel de ce mot. D'abord entre la musique et les paroles, on observe un va-et-vient. Il s'établit entre les deux espaces sonores une relation de complémentarité comparable à ce qu'on observe dans la musique des Pygmées. C'est le même phénomène qu'on observe quand la voix des chanteurs haïtiens s'élève non pas pour énoncer des paroles mais des sons, ou si l'on préfère des espèces d'onomatopées, qui redoublent le son des instruments.

On observe donc entre paroles chantées et solos d'instruments un dialogue ou plutôt un redoublement de l'un par l'autre. Le chanteur s'arrête pour céder la place au musicien dont l'instrument redouble mélodiquement les propos qui étaient énoncés. Et pendant ce temps le reste de l'orchestre déroule la

trame sonore de fond, une sorte de décor, en avant duquel voix et instruments dialoguent.

Mais ce décor lui-même peut changer. Le rythme peut se modifier. On passe à l'intérieur d'une seule et même pièce musicale d'un rythme à l'autre. Et cela se fait par la syncope qui rompt le premier rythme et après un temps de suspension nous fait enchaîner sur un rythme différent.

À la vérité le rythme d'une pièce musicale à danser est double diachroniquement et synchroniquement. Diachroniquement par la succession des mesures différentes au long de la pièce. Synchroniquement par la division entre une avant-scène de la voix et une arrière-scène de l'accompagnement. Pour s'en rendre compte il faut constater que le morceau qui se joue sur une certaine mesure de temps peut se danser sur une autre, en apparence différente. Que de fois ne voit-on pas des danseurs « dormir » au son d'une musique endiablée. Ils semblent aller plus lentement que le rythme marqué par l'orchestre. Mais ce n'est qu'une erreur de l'oeil de l'observateur. Car le danseur, lui, l'interprète de la pièce musicale qu'il entend, ne se trompe pas dans l'exécution de ses pas.

Ce jeu entre l'exécution par les musiciens et l'interprétation par les danseurs s'explique par les ruptures de l'espace sonore, par la syncope dans le discours musical.

La musique haïtienne, tout comme le créole haïtien, est l'espace de combinaison de toutes les voix, humaines et instrumentales, juxtaposées, col-

lées les unes aux autres, se succédant à la faveur de ruptures, de pauses qui sont moins le temps d'un arrêt que celui de faire demi-tour ou de passer à un autre plan. Car il s'agit toujours d'avancer, et comme la progression ne se fait pas en ligne droite mais en zigzag, par à-coups, à la faveur de pauses-ruptures-temps de réorientation, on s'émerveille qu'elle puisse se faire de façon si souple, si peu cahoteuse.

Le caractère syncopée de la musique haïtienne peut ne pas frapper parce qu'il est si harmonieusement ménagé qu'il en est presque étouffé. Ce n'est pourtant qu'une apparence, le résultat d'un effort, d'une volonté de ménager la tradition, même dans les ruptures. Cela ne peut se constater vraiment qu'en dansant alors que l'on sent la rupture et le passage d'une portion à l'autre de la plage sonore.

Quand on danse, on sent les ruptures, et le passage d'un rythme à un autre, donc la juxtaposition de portions mélodiques et rythmiques différentes. Et surtout on constate que toute musique haïtienne peut se danser selon deux tempos. Sur un tempo rapide, le plus souvent donné par les sons des instruments d'avant-plan : trompette, saxophone, synthétiseur ou sur un tempo plus lent donné par la musique d'accompagnement. On n'est jamais obligé de danser d'une seule façon un morceau de musique haïtienne.

Danse : le break

Si l'on ne peut saisir la véritable morphologie de la musique haïtienne qu'en la dansant, c'est parce

que cette musique en tant que processus de communication se développe selon des phases ou étapes.

À une émission double correspond forcément une réception double. Autrement dit si dans la musique le message passe par la voix qui chante et les doigts qui « battent » le tambour, l'oreille qui écoute doit passer par les pas qui interprètent le rythme du tambour et la conscience qui décode le symbolisme du message musical. À un encodage, dans la voix, succède un réencodage dans les battements du tambour auquel correspond un désencodage par les pas de danse pour aboutir à un décodage de l'oreille et de la conscience qui interprètent le discours énoncé.

Émission		Réception	
<u>Voix</u> (humaine)	<u>Doigt</u> sur le tambour	<u>Pas</u> de la danse	<u>Sens</u> (pour l'oreille)
encodage	réencodage	désencodage	décodage

Ainsi à la syncope de la musique correspond le « break » de la danse. Le terme « break » est préférable à celui de « pause » parce qu'il y a bien sûr le « breakdance » que tout le monde connaît et qui n'est qu'une expression hyperbolique de la forme de toute musique afro-américaine. Mais bien avant l'apparition du breakdance étatsunien on parlait déjà au Brésil de « samba de breque ». C'est que la syncope du langage vocal se traduit dans le cassé du

battement de tambours et celui-ci, à son tour, se répercute dans ce « break » de la danse. Claude Dauphin, dans son livre sur la *Musique du vaudou*² a très bien examiné l'importance et la signification du « cassé » dans l'interprétation tambourinée de la musique du vaudou.

Ainsi syncope et break sont moins le temps d'une rupture que celle d'un changement. On ne s'arrête pas vraiment. On change plutôt de direction. Le changement fait sens parce qu'il a un sens, c'est-à-dire une direction, une orientation. En effet il s'insère dans une action et dans un mouvement. Or il y a dans tout mouvement une direction vers un objectif. Nos pas doivent nous conduire vers un but. Et c'est la conduite vers ce point d'arrivée qui explique les syncopes et le break. Ce sens de la marche n'est pas toujours explicité, il est même le plus souvent implicite parce que contradictoire.

Paul Nettle nous décrit les pas de base de la méringue haïtienne de la façon suivante :

« Une autre danse actuellement en vogue, la méringue, est originaire d'Haïti. Sur un rythme à 2/4, les danseurs marquent « un » par un pas allongé, puis sur « deux » exécutent un mouvement vers l'intérieur avec le genou fléchi. »³

Or si cette description atteste de l'exécution d'un break, il permet aussi de saisir toutes les médiations qu'opère la danse.

Après « un », « deux » est en effet le temps du

« break », de la brisure du genou fléchi. On explique ces pas par la nécessité qu'éprouvaient les esclaves de faire, dans leur marche, un temps d'arrêt pour tirer sur le pied auquel était attachés une chaîne et un boulet. Ce qui était donc originellement un effort pénible a été transposé en un geste gracieux et même en un mouvement coquin puisqu'il permet dans ce temps « d'hésitation » d'avoir davantage contre (sur, pour) soi le ou la partenaire avec qui on danse. On notera, en passant, les diverses prépositions utilisées ici : contre, sur, pour et avec... Quelle plus riche dialectique peut-il y avoir pour concilier les contraintes et les contradictions ?

La richesse de la musique et de la danse haïtiennes viennent peut-être de ce que le caractère syncrétique (mais ne vaudrait-il pas mieux utiliser le mot dialogique ?) est partout et constamment présent. C'est ce caractère dialogique qui fait d'une pièce musicale une anthologie, un collage de voix, c'est-à-dire une juxtaposition de sonorités et de rythmes d'abord mais ensuite de significations. Et celles-ci ne sont pas émises pour être passivement enregistrées mais afin d'être dynamiquement interprétées.

Paul Laraque a fait paraître, dans les années 50, un poème « Loa d'amour » qui causa quelque scandale à l'époque. Certains furent choqués par ce qui leur sembla une expression trop peu camouflée d'érotisme. Magloire Saint-Aude intervint dans le débat pour affirmer qu'il n'y avait pas là de quoi pousser de hauts cris. Ce poème, aujourd'hui, ne susciterait plus de propos réprobateurs sinon peut-être de cer-

taines consciences féministes par trop chatouilleuses.

LOA D'AMOUR

(à ma négresse)

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

je recueille ta dépouille dans mes bras

La possession sexuelle ne saurait s'identifier totalement à la possession vodouesque. Dans ce dernier cas, il y a un aspect unilatéral de l'action de l'esprit sur le serviteur qu'il chevauche que l'on ne saurait apparenter à la possession amoureuse où il y a plutôt interaction. La langue anglaise décrit avec plus de précision cette action réciproque en parlant « d'intercourse ». Si l'on infléchit par contre la métaphore de la possession vodouesque qu'utilise Paul Laraque dans le sens d'une possession réciproque où chacun

serait le lwa de l'autre, l'analogie de la transe vodouesque et de l'acte amoureux apparaît comme tout à fait significative.

La danse qu'exécutent deux amoureux, non pas dans un lit mais sur une piste de danse, peut aussi se comparer à celle du criseur dans le vodoun. En tout cas musicalement parlant et chorégraphiquement surtout, dans les deux cas, c'est par le « break » (ce que les danseurs haïtiens de boléro ou de méringue lente appellent « hésitation ») que s'opère la possession : réelle, dans le vodoun; symbolique, dans la danse profane.

Rappelons, pour mémoire, que la syncope du discours musical, réencodée dans le « cassé » du battement de tambour, se désencode, à son tour, dans le « break » du danseur. L'effet le plus évident de cette transposition, dans une danse profane, est d'immobiliser, l'un contre l'autre, le danseur et sa partenaire et de permettre, dans ce bref instant de rapprochement, de quasi conjonction des deux corps, la réalisation sublimée (si peu mais quand même!) du rêve de possession que les deux partenaires n'ont pas manqué d'entretenir au fil des syncopes successives qui les orientaient chaque fois davantage vers un idéal de fusion totale de leurs corps.

On ne peut d'ailleurs pas ne pas constater, à rebours de la comparaison sur laquelle repose le poème « loa d'amour » que la possession religieuse du vodouisant s'apparente parfaitement à une possession sexuelle. L'image est tout à fait réversible et sans doute fonctionne mieux dans le sens qui va de

la topique sexuelle que dans celle qui ramène l'acte amoureux à un acte religieux. Le potomitan autour duquel tourne le voodooisant en attente de sa possession est-ce le phallus par lequel l'esprit descend sur son cheval ou le trou béant par où monte le désir de possession du criseur ?

Quoi qu'il en soit, le cassé du tambour auquel correspond le break de la danse est l'occasion de cette fusion du vodouisant et de l'esprit par le moment d'hésitation propice au rapprochement des corps, dans la danse profane.

On ne fait pas impunément rebondir les sons (son maté!) sans faire jaillir l'étincelle, comme de deux silex qu'on frotte ou frappe. La danse doit être perçue comme une étape dans une chaîne de la communication qui, de la bouche et des doigts du musicien, va jusqu'aux pas du danseur, passe par tout son corps et remonte des pas aux oreilles, en mobilisant au passage ses hanches et même ses épaules, pour mieux atteindre sa conscience.

Dire est alors un faire non seulement de l'émetteur mais du récepteur. Et la danse se révèle comme une pratique de la métamorphose; la pratique qui permet aux désirs inscrits dans la parole de l'émetteur de se transposer dans les actes du récepteur.

Si le chanteur parle et si les musiciens jouent c'est pour que celui qui les écoute se transforme. Et c'est pour y parvenir que cet auditeur danse. En dansant, il pourra pleinement entendre, réaliser, la parole du chanteur. Cette parole commençait, par l'inter-

prétation tambourinée, à recevoir une première forme d'incarnation (réencodage). Par la danse qui est désencodage, la parole se transpose en une incarnation nouvelle afin de pouvoir prendre son sens plein.

La communication ici n'est pas un processus abstrait et désincarné. Elle est transmission d'un sens mais aussi d'une forme sensible (ce que d'aucuns appellent le massage) et l'acquisition de ce sens ne va pas sans celle de la forme qui nous change, nous métamorphose, nous rend autre.

La vodouisant en attente de la crise veut se métamorphoser; les danseurs qui se lèvent pour se rendre sur la piste de danse, le veulent tout autant. Ils réalisent cette métamorphose, les uns et les autres, par un semblable mouvement en trois temps. Un premier temps de marche, un second temps qui est celui du break ou de l'hésitation mais qui est plus fondamentalement celui du demi-tour, du changement de direction, et un troisième temps de reprise de la progression, c'est-à-dire de la marche dans une nouvelle direction.

Il n'est pas possible de décrire les formes multiples que peuvent prendre les danses haïtiennes. Retenons simplement dans l'exemple qui suit l'équivalence des étapes fondamentalement identiques pour montrer que sous des variations innombrables de l'expression chorégraphique, on retrouve une même logique.

Sous le pérystile, les danseurs tournent en rond autour du potomitan, le chant et les tambours rythment cette giration qui trace un cercle autour du

pilier central symbolisant la communication entre terre et ciel. Cette danse dessine un cercle qui devient, par le mouvement, figuration d'un trou, d'une bouche d'ombre appelant l'esprit. Donc le rond, le vide et puis le plein! Le cercle qui exprime l'appel suscite la réponse, la descente du haut vers le bas. Et alors l'esprit vient combler la béance de l'appel humain. Trois temps donc. Le deuxième constitue par la béance, la cassure et la rupture, l'occasion et le moyen de combler le vide. Et puis reprise de l'équilibre, retour à la vitesse de rotation initiale. Équilibre, déséquilibre et rééquilibre. Or danse sacrée ou profane, la trajectoire est la même et les étapes équivalentes. La description que faisait Paul Nettle de pas de base de la méringue haïtienne était juste mais peut-être trop statique. Elle ne rendait pas sensibles le dynamisme et surtout l'orientation du mouvement qui anime les danseurs.

« Sur un rythme à 2/4, les danseurs marquent « un » par un allongé, puis sur « deux » exécutent un mouvement vers l'intérieur avec le genou fléchi. »

L'auteur oublie d'ajouter que les danseurs reviennent à un pas allongé après l'infléchissement et qu'à ce moment il y a même possibilité de réorienter leur mouvement. En somme entre deux temps égaux, il y a un temps inégal. La progression de la marche subit, entre deux mouvements d'égale durée, le temps d'un mouvement d'hésitation, de réflexion, de

décision.

On peut voir dans ce parcours une transposition de la marche de l'esclave qui traînant un boulet à un pied était obligé, pour chaque pas qu'il faisait avec son pied libre, de marquer un temps de pause pour tirer sur l'autre pied chargé du boulet. Ce serait décoder une signification historique et à caractère dénotatif. Mais aujourd'hui qu'il n'y a plus de chaîne ni de boulet au pied des danseurs pourquoi infléchir le genou, dans un temps de semi-arrêt? Pour mieux tourner, mon enfant, répondrait-on! Pour changer de direction et prendre celle qui semble la meilleure pour réaliser la fusion des corps entre eux ou avec l'esprit.

En somme ce que Nettl nous indique c'est en quelque sorte un rapport actanciel. Il ne développe pas la situation narrative dans toutes ses péripéties et figures. Peut-être que l'écriture rend très mal compte de ce qui est l'oralité en acte : c'est-à-dire les mouvements tournants, latéraux, de progression ou de retraite des corps. Sans parler des feintes, des hésitations, des langueurs, des bercements et des dodelinements; du jeu des pieds, de celui des hanches, des épaules et même de l'angle d'inclinaison de la tête. Il ne nous montre qu'un squelette pour ne pas dire un robot et non pas des corps, les froufroutements des jupes, les frottements des joues contre joues... La chorégraphie dans tous ses états et dans toutes ses métamorphoses, quoi!

Religion : la litote

N'y a-t-il pas un paradoxe, trop peu souligné d'ailleurs, que l'élite haïtienne, aliénée culturellement par l'étranger, n'ait eu d'autre recours pour se libérer de son bovarysme culturel que d'appeler à son aide ceux-là mêmes qu'elle aliénait socialement et économiquement dans le pays ?

Cela prouverait, s'il était besoin, que la religion, et le vodoun en ce cas particulier, est la communication idéale parce qu'elle permet d'intégrer, dans le dialogue du locuteur et de l'allocutaire, le tiers absent, c'est-à-dire l'autre dont la présence permet de résoudre la contradiction de ceux qui dialoguent.

Le vodoun est un exemple de dialogue paradoxal. Qu'est-ce en effet qu'une cérémonie vodouesque sinon la question que pose le vodouisant qui reçoit sa réponse, après avoir été possédé par son lwa. Mais cette réponse, il l'entendra de la bouche des autres, des assistants et elle lui viendra par un circuit qui mérite d'être retracé. Le criseur, celui qui est possédé par le lwa, parle. L'esprit plutôt parle par sa bouche. À son réveil, le possédé n'en a aucune connaissance. Il lui faudra apprendre de la bouche des autres la réponse que l'esprit aura faite. Ainsi on peut dire que s'interrogeant, le vodouisant se donne lui-même une réponse mais que celle-ci quoique sortie de sa bouche ne lui sera audible et intelligible que lorsque les autres la lui auront répétée. Il faut ici préciser que pour se répondre il lui a fallu se dédoubler, se

changer en son mèt-mèt, en son lwa, qu'il se sera fait en la circonstance la voix de son maître. Cette voix qui passe d'abord par sa bouche puis par celle des assistants à la cérémonie avant de lui revenir aura donc subi toutes sortes de dédoublement. La voix du suppliant qu'est le vodouisant en instance de crise sera passée par celle des officiants pour intégrer celle du lwa avant de lui revenir après une dernière étape qui est celle de la voix des assistants.

La cérémonie vodouesque est donc question et réponse mais surtout correspondance des officiants et des assistants dans un schéma de communication tout à fait conforme à ce que nous avons vu pour la musique et la danse. Les officiants sont les porte-parole du suppliant, des intermédiaires de celui-ci auprès du lwa, jouant un rôle dont la contrepartie est remplie par les assistants qui, eux, sont à leur tour des intermédiaires, ou de relais de la parole du lwa pour le suppliant. Officiants et assistants sont dans le même rapport avec le suppliant que le tambour et la danse dans la communication musicale :

Émission		Réception	
Son (énoncé)	Rythme (joué)	Rythme (dansé)	Sens (interprété)
Voix (corps) (conscience)	Doigt (corps)	Assistant	Oreille
Suppliant	Officiant	Assistant	Suppliant

Le suppliant se trouve aux deux bouts de la chaîne de la communication, comme locuteur et allocutaire. Mais d'une position à l'autre, en tant que sujet, il se sera métamorphosé de celui qui pose la question en celui qui reçoit la réponse. Il s'agit bien d'une métamorphose puisqu'il aura intégré le lwa, c'est-à-dire la réponse. La communication ici est d'ordre religieux et non pas profane puisque l'émetteur n'est pas omniscient et n'a pas de message à transmettre. Il en attend plutôt un. Ce qui prouve, en passant, qu'une communication ordinaire où celui qui parle est censé tout savoir place ce dernier dans la position d'un dieu. On comprend alors qu'il veuille écarter toute interférence qu'il juge devoir brouiller son message. Autrement dit une communication ordinaire nous place en face d'un émetteur préalablement métamorphosé en un dieu. La communication religieuse, et le vodoun en est un exemple, nous replace plutôt dans la condition initiale de toute communication, du premier dialogue qui soit, celui où le premier à parler, le fait pour s'interroger et non pour enseigner.

Détenant désormais le secret de son salut, après avoir entendu le message du lwa, le vodouisant sera devenu autre, donc différent de ce qu'il était au début. Autre et pourtant toujours le même. Métamorphosé

donc! Dans ce dialogue, le lwa est un tiers, l'autre absent, présent dorénavant par sa parole, après l'avoir été physiquement en possédant le criseur. Officiants et assistants jouent les rôles de doubles du suppliant. Ils le redoublent comme le son « maté » de la communication sonore. Dans une communication où il ne s'agit pas d'écarter le tiers absent parce qu'il serait cause de brouillage du message de l'émetteur mais où il faut au contraire l'inclure, ce tiers, parce qu'il est non seulement la source de connaissance mais celui qui permet de résoudre la contradiction entre celui qui demande et celui qui reçoit, entre celui qui sait et celui qui ignore, fussent-ils des personnes différentes ou la même personne.

Cette communication qui métamorphose, qui transforme qualitativement et ne fait pas simplement acquérir des valeurs supplémentaires; qui met à contribution le corps et l'âme de l'individu et la collectivité dont le contenu du message est déjà en partie dans sa forme, est la communication idéale, surtout parce qu'elle est la communication fondamentale, la première, celle sur laquelle viendra s'édifier toutes les autres communications où l'émetteur sera censé omniscient.

Dans un examen du vodoun comme mode de communication on ne peut négliger sa dimension pragmatique que je relierais au contexte socio-historique dans lequel il faut le replacer. Dans une société dont la culture peut être caractérisée comme opprimée, selon le mot de Jean Casimir⁴, il y a toujours la double nécessité de réfuter théoriquement et pratique-

ment la domination qui pèse sur tous. Il y a donc une obligation d'apprendre mais pour enseigner, de chercher à connaître et à découvrir la réalité pour la transmettre, de revenir à la question essentielle de la source des connaissances et du pouvoir.

En somme, et ce n'est pas là le moindre des paradoxes du vodoun, il force à être traditionnel pour être moderne et postmoderne. Énoncer sa voix pour s'assurer de l'entendre à travers tous les réencodages, désencodages et décodages possibles, n'est-ce point cela être moderne (de son temps) et même temps en avance de lui (postmoderne)? Il nous faut non seulement parler notre langage (modernité) mais disposer d'un métalangage, ce qui est la postmodernité. Parler son langage c'est parler dans sa langue le langage de l'autre. Pouvoir parler en créole de fission nucléaire ou de sémiotique du vers créole, ce serait cela être moderne ou témoigner d'une modernité de la culture haïtienne qui pourrait affirmer que rien de ce qui est humain ne lui est étranger. Et c'est sans doute pour atteindre cet objectif que Wole Soyinka tient Ogoun pour le dieu de l'énergie électrique aussi bien que nucléaire. Mais il ne suffit pas de transporter dans notre discours les concepts et les préoccupations des autres à côté des nôtres. Il faut aussi pouvoir en parler de façon critique, dans nos mots et de notre point de vue. Disposer pour parler des choses d'aujourd'hui d'un métalangage qui nous soit propre, voilà ce qui serait être postmoderne.

Cela pourrait revenir à la double nécessité de disposer d'une théorie et d'une pratique théorique; de

parler avec toutes les voix; en somme de ne s'interdire ni de proférer les sons ni de les faire rebondir dans nos instruments et jusque dans notre corps pour les faire s'entrechoquer confronter entre eux et avec nous jusqu'à ce que jaillissent les étincelles du savoir. Parler une langue qui ne soit pas uniquement phonographique mais chorégraphique, langue qui soit idée et action, chant et danse.

Et nous revoilà en présence du vodoun que l'on peut définir successivement comme une religion ancestrale et populaire, une religion de la transe, une religion chantée et dansée et finalement comme une religion qui s'occupe de dialoguer avec le ciel moins pour l'au-delà que pour ici-bas. Le vodoun s'occupe en priorité des affaires d'ici-bas et c'est sans doute ce qui en fait une religion de la descente en nous de l'esprit, une communication intégrant le tiers absent de ce monde. Car le monde tel qu'il nous est représenté nous paraît bien vide. Du moins il le serait si nous ne pouvions appeler les lwas pour le peupler, lui redonner ce sens qui lui manque sans cela. Alors le monde et son histoire peuvent retrouver le sens qu'on semble lui avoir volé.

En ce sens le vodoun est bien la matrice de la culture haïtienne. Le schéma du dialogue du vodouisant avec lui-même par l'officiant, le lwa et les assistants est aussi celui de la communication musicale et verbale. Et à ce dernier titre nous retrouvons dans le discours haïtien en général les quatre phases au terme desquelles l'allocutaire est agi parce qu'il agit, est transformé par ce qu'il a intégré

en lui ces tiers que sont pour sa conscience des instruments, son corps aussi bien que les lwas.

L'analyse du kont créole, si l'on s'en rappelle, met en cause un narrateur qui répète la voix off d'un supernarrateur. Dans le discours du conteur (esthétique du son « maté ») s'entrechoquent, se frottent deux voix donc. Mais le narrataire du kont, nous le savons, n'est pas une figure passive. Il est dynamique, c'est un acteur en réalité et il intervient dans l'acte de narration car rien ne se fait sans son accord. Rituel d'introduction : Krik ? Krak! Participation de diverses façons à la narration, notamment par la reprise des formules conventionnelles, des chants intercalés, par le jeu des questions-réponses ou tout simplement en tant que spectateur actif. De la sorte l'auditeur du kont se dédouble en un narrataire actif, véritable co-narrateur, et finalement en celui qui reçoit le message du kont, l'interprète et en tire une signification pratique et personnelle.

Supernar- rateur	Narrateur	Auditeur
	(narrateur)	

C'est en somme une reproduction, dans un champ parallèle de la structure :

Voix	Tambour	Danse	Sens
------	---------	-------	------

où l'on constate toujours la même chaîne :

Encodage Réencodage Désencodage Décodage

La communication, à l'haïtienne, dans le discours oral, musical, dansé ou religieux obéit à une rhétorique de la litote. Cela est imposé aussi bien par la langue haïtienne que par la musique, la danse ou la religion. Il s'agit non pas de dire : « de deux choses, l'une... ». Ce qui est, selon Michel Serres, le postulat d'une communication excluant le tiers mais d'affirmer, selon l'aphorisme haïtien : « twa goulo nan yon goulo, yon goulo nan twa goulo ». Ou encore de prendre exemple sur le modèle des lwas marassas, dans le vodoun, ou des jumeaux, dans la vie quotidienne. Les marassas sont trois et pourtant, en dernière analyse, ils ne sont qu'un. Le dossou ou la dossa ne remplacent-ils pas (redoublent) leurs aînés?

Quand nous parlons, en créole haïtien, notre voix s'énonce. Et elle s'énonce d'emblée comme musique. Cela est commun à toutes les langues et nous savons que les « vire-langues », ces tests de linguistique interne sont avant tout des exercices musicaux et même des épreuves de virtuosité de l'instrumentiste de la langue qui se faufile entre les sons sans s'embrouiller ou se perdre dans les sens (les chaussettes de l'archi-duchesses sont-elles sèches... Si ou vini/Sigi ougou viginigi). Mais il arrive qu'il faille non seulement veiller à l'exécution mélodique de la partition langagière mais aussi à la

bonne indication du rythme : « Fè dèt m'a peye! / Gad'on bonnda! Gad'on bonnda! Gad'on bonnda! ») sont des phrases qu'il faut dire selon un rythme qui, ajusté à la mélodie pertinente des mots, ne rend pas seulement compte d'une perception mais donne la sensation même du mouvement des fesses féminines (dénommées souvent « bonnda mate ») quand on regarde passer une jolie femme.

Cet exemple n'est pas si trivial qu'il pourrait sembler et surtout pas si incongru qu'on pourrait penser, dans une réflexion sur la religion. Il illustre le fait que non seulement on parle avec le corps mais que le corps parle. Quand je parle donc je parle avec et par mon corps. Mon corps parlant (on le voit : le corps de la femme parle... parlait aux adolescents que nous étions!) et ce que j'entends, ce qu'entendent tous ceux qui saisissent ce langage, c'est un sens concret, actif, dynamique, vivant et qui n'a rien de la froideur, de l'abstraction, de la fixité du mot écrit.

David Byrne, dans une réflexion sur la philosophie de la samba, valable, nous dit-il, pour toutes les musiques afro-latines, fait bien voir que la métaphysique peut être directement branchée sur le centre du corps :

Philosophy of samba

Samba, like many other Afro-Latin music forms, propels and ignites the lower body... the hips, the buff, the pelvis, etc. by letting the downbeat

« float ». By deemphazing the first beat of each measure a rhythm becomes more sensual and ethereal : one « floats » outside the times and space of earthly existence. Repetition creates a timeless, communal otherworld, a floating esthereal cycle that is both rooted in biological rhythms and in the beyond or the meta-biological.

Any activation of the hips-sex-butt-pelvis relates to the source of all life, the womb. This music is definitely a respectful prayer in honor of the sweet, the feminine the great mother -- the sensuous life-giving aspects of ourselves and our lives -- and to the Earth, the mother of us all. To shake your rump is to be environnementally aware.⁷

Le vodoun, religion chantée, orale donc! religion et musique orales, dansées par conséquent! Musique, danse et religion sont dynamiquement associées en Haïti, dans une rhétorique de la litote qui inclut le tiers absent, l'esprit qui nous fait agir et vivre.

Je me demandais, au début de ce texte comment parler de musique, de danse et de religion, sans perdre de vue la littérature. Comment sinon en prenant l'exemple de la poésie lyrique! On sait combien celle-ci est associée au sentiment religieux. Le lyrisme est presque toujours prière, invocation, appel. Mais la religion n'est pas uniquement supplication; elle est aussi réjouissance et même parfois aussi combat et triomphe. En Haïti, et dans le

vodoun, on le sait bien, avec des esprits comme Ogoun.

Félix Morisseau-Leroy, dans un poème de combat, pour la langue, pour l'esthétique et la culture créoles : « Sa m-di nan sa, Dépestre », a su fort bien démontrer comment même les luttes les plus farouches peuvent se livrer avec la musique comme arme :

Gan yon pawol k-ap pale nan tout peyi

...

yon koze ki jan pou ti nèg ekri

...

M'mande tèt mwen, m'mande vant mwen

M'tande manman-m ap chante yon chanson

...

Van nan mon ap antre nan kalbas mwen

E pi lwen pase nan Ginen

Menm kout lanbi Sen-Domeng lan

Klaksonn, radyo, sirèn pa wè la

Reponn mwen : sa n-di nan sa ?

Ekri, pa ekri : sa-k pou fèt là...

Si ou songe byen, se te konsa Sen-Domeng,

Apre, sa n-te jwenn pou n-di :

Didi dodi dada, dada dido didi

Dido dodi dodo, dodo, dodo, dodi

Anthologie des poètes d'expression française :

Bouke fè blan pase Desalin nan betiz.⁶

Ce qui remarquable ici, ce n'est pas tant le fait de faire naître le sens d'une musique (m-tande manman-

m ap chante; van nan mon; kout lanbi; klaksonn, radyo, sirèn...) mais plutôt d'aboutir à ce chant rythmé « Didi, dodi... » fait de sonorités qui s'entrechoquent en se répétant, entraînant irrésistiblement à exécuter une danse vengeresse qui ferait piétiner tous ces bibelots inutiles que sont les anthologies évoquées, dans un «koudjay» libérateur. C'est d'ailleurs l'image même qui est utilisée dans le poème pour représenter l'issue inexorable de l'action en cours :

Ou monte nan balkon ak mesye a yo
Pou w gade « pèp souvrent » k'ap prale pasé
W-a-di-m atô, se pou di-m ti frè
Nan ki lang ou santi bagay sila-a.
Pa koute moun k-ap di : écoute mon vieux!
Gade anaba, laba-a, sa k-ap vini laba-a,
Ou pa wè s an kreyol l-ap vini.
Jan l'ap mache, jan l'ap danse nan lè-a
Sote, ponpe, woule, kouri,naje, vole-a...⁷

Ainsi à en croire le poète on parle et on entend la langue. Mais pour la « sentir » et la faire sentir, il faut la danser, la faire courir, nager, s'envoler... Cette langue est vraiment celle de la communication idéale!

NOTES SUR LES VÊVÈS COMME ÉCRITURE DU VODOUN

L'oraliture aurait-elle déjà son écriture? Quand on constate que l'écriture actuelle emprunte le détour de l'oral pour se renouveler et si on considère qu'une lettre n'est qu'une parole ou une voix captive, prise, fixée et immobilisée, on se convainc bien vite que cette « parole gelée », comme dirait Rabelais, ne peut se réanimer qu'en retrouvant ses esprits oraux. Or ceux-ci visent à l'action, à la transformation du monde et à la métamorphose du sujet.

Il faudra réexaminer la notion de peuples sans écriture, émise un peu vite à l'endroit des Africains, et en tout cas reconsidérer le rôle de la vision dans l'oralité. Je parle toujours en faisant voir. Mais dans certains cas, ce n'est pas simplement pour donner à voir mais pour donner à sentir, à prendre; pour agir et faire réagir. Je peux parler non pas, comme s'en désolait qui l'on sait pour me contenter d'expliquer le monde mais aussi et surtout pour transformer et le monde et moi-même.

Voilà pourquoi il faut se demander si l'oral ne prévoyait pas sa propre fixation, le moyen, en somme, de se rendre utilisable et réutilisable, dans son contexte propre. Le vèvè ne serait-il pas

l'écriture de cette religion orale, chantée et dansée qu'est le vodoun?

Un FAX idéal

Un vèvê est le FAX que l'officiant envoie. Aux lwas bien sûr mais de la part du suppliant et aussi des assistants. Un écrit donc où le signe visuel redouble les chants et les danses de la cérémonie, les accompagne et les renforce tout en ayant cet avantage d'être un signifiant réversible, celui par où passe la demande et repasse la réponse.

Au lieu de signifier, de représenter la chose, comme l'image, la photocopie d'un billet d'avion permettant au destinataire de monter à bord de l'appareil ou attestant qu'il y est monté, le vèvê donne la chose, l'avion que doit emprunter ce destinataire pour arriver jusqu'à celui qui lui écrit. Le geste de l'officiant qui trace sur le sol le bateau d'Agwé offre au lwa le véhicule qui lui permet de descendre vers celui qui le supplie. Tout comme le fait de dessiner le coeur multiple d'Ezili inscrit la personne du suppliant comme un point dans l'une des multiples cases du coeur innombrable de la déesse de l'amour.

Le vèvê ne représente pas, il donne la chose même. Il traduit concrètement l'appel de celui qui supplie le lwa de descendre en lui en présentant à l'esprit le moyen d'effectuer cette descente. Le dessin, comme l'arc-en-ciel qui unit deux points extrêmes de l'horizon, propose aux yeux de

l'assistance, le signe concret, tangible de l'union cherchée. Non pas simple représentation ou invitation, il est proposition concrète de réalisation du geste souhaité de la part de l'esprit sollicité et pour cela dépose à plat, par terre, le moyen visible et tangible de réaliser l'accord souhaité. Le bateau ou le coeur dessinés ne sont plus simplement signifiants, ils sont les référents mêmes de la transaction désirée.

En ce sens, on peut parler de FAX. Si dans notre univers informatisé on part du logiciel et de la disquette où s'archive la parole pour passer ensuite au micro-ordinateur où s'écrit cette parole et à l'imprimante qui fixe celle-ci sur le papier, on s'aperçoit que le FAX, téléphone et imprimante couplés, fait repasser cette parole écrite par un détour oral avant de la refixer sur papier. La parole, devenue écriture, emprunte un circuit qui lui fait prendre le détour de l'oral avant de se reconvertir en écrit. Et cela pour mieux, plus vite et davantage se traduire en acte.

Car la photocopie diffère de l'original qui est unique, en ce qu'elle est non seulement reproductible mais disponible. Aisément transportable, multipliable, l'écrit redevient parole efficace.

Les écrivains qui souvent prétendent qu'ils n'écrivent que pour eux-mêmes ont peut-être raison s'ils entendent par là qu'ils ne sont certains d'agir que sur leurs seules personnes. Autrement, ils ne font que témoigner. Et alors, à leurs lecteurs de les suivre ou pas ! Le vèvê ne témoigne pas, il est un moyen de réaliser l'action souhaitée en fournissant le moyen approprié.

Le geste du sculpteur

Ainsi il faut réexaminer le geste de l'officiant qui trace un vêvê sur le sol du hounfort. Ce geste s'apparente davantage à celui d'un sculpteur qu'à celui d'un peintre ou d'un dessinateur.

Si en effet le vêvê n'est pas là pour représenter mais pour donner la chose, celui qui le trace, en semant la farine, en mesurant les quantités en vue d'une épaisseur (volume) des lignes, d'un relief des figures, sculpte, taille, assemble, agence, construit. Son geste combine d'emblée des opérations qui visent au montage d'une figure non pas à plat mais à trois dimensions.

La figure inscrite sur le sol est une niche, un véhicule, un habitacle. On peut s'y loger, on peut l'utiliser comme moyen de locomotion. En fait, par des gestes successifs qui s'additionnent, le prêtre en apparence trace un vêvê sur le sol mais en réalité il dépose un objet par terre. Et c'est parce que cet objet est fait pour être utilisé séance tenante qu'il sera bientôt piétiné, effacé par les pas des danseurs. Comme la parole efficace qui agit dans l'instant et qui se résout en un acte mais qu'il faudra reformuler à chaque nouvelle utilisation envisagée, le vêvê est jetable, consommable et doit être retracé à chaque fois. Ce n'est pas un tableau qu'on accroche au mur pour représenter, signifier ou témoigner. C'est l'avion qu'on prend et qu'on ne garde pas par la suite, le taxi qu'on renvoie après l'avoir emprunté.

L'officiant bâtit, construit sur l'heure le moyen concret de réaliser le désir du suppliant. La figure dessinée peut être assimilée à une écriture mais ce serait alors du genre de celle qui produit une parole efficace. Au fond comme le sculpteur ou l'artisan qui construit un objet dont nous faisons un usage unique, le houngan dessine le vêvê comme l'écriture d'une communication immédiate et efficace. « Les forgerons du vodoun » qui exécutent des sculptures plates, unidimensionnelles en apparence, taillent les bidons de métal de façon à faire prendre du relief à ce qu'ils sculptent. Il en va de même pour les peintres populaires chez qui on croit relever une absence de perspective. Celle-ci est tout simplement autre ou plus exactement elle fonctionne différemment. Et c'est notre oeil qui doit s'entraîner à reconnaître ce fonctionnement autre.

Une écriture en relief

Écriture-sculpture, dynamique et efficace, qui parle et exécute bien plus qu'elle ne montre et témoigne, qui agit et fait agir, écriture exigeant des gestes doubles puisque si elle se réalise par l'acte du scripteur-sculpteur, elle s'accompagne aussi des gestes et mouvements de l'officiant, des assistants et du suppliant qui chantent, dansent et miment la transformation souhaitée. Elle s'effectue grâce à des gestes et à des mouvements fonctionnels, opératoires.

Cette écriture, en tant qu'exercice et activité, trouve son principe moins dans l'objet déposé par

terre que dans l'habileté du sujet qui le réalise. Elle est au fond l'expression de la conscience de ce sujet. Et cet objet que réalise ce dernier n'étant pas fait pour être montré, accroché à un mur comme un tableau ou rangé, comme un livre, sur les étagères d'une bibliothèque, est donc en définitive toujours là, invisible mais présent, logé dans le génie, la conviction du houngan. On peut effacer le vêvê mais non le détruire. Il ne disparaît qu'avec celui qui l'exécute habituellement ou alors il se perpétue par la transmission d'une foi qui n'est plus alors simplement un mode de fonctionnement de l'esprit mais un entraînement du corps à chanter, danser, sculpter.

En ce sens il est davantage comparable à la voix, ou si l'on préfère au talent oratoire qui fait les Émile Saint-Lot, les Daniel Fignolé, les John Kennedy ou les Winston Churchill. Car les formules que nous gardons de ceux-ci ne sont que des souvenirs littéraires qui n'ont que très peu à voir avec la performance qui explique leur gloire.

En somme le vêvê s'inscrit dans un théâtre vrai, un dialogue ou une communication idéale et totale. Celle qui vise à inclure et non pas à exclure le tiers, le lwa que nous voulons convoquer. Voilà pourquoi cette écriture ou parole ne doit pas être décollée du sujet ou de l'objet, ni du locuteur et de son interlocuteur. Elle est le lien pratique, efficace d'une communication totale mais également ponctuelle.

Peut-être qu'autrefois, dans l'Égypte antique, l'écriture hiéroglyphique participait d'un même

principe théâtral ou filmique puisqu'en donnant des formes, d'autant plus concrètes qu'elles sont figuratives, et il faut rappeler ici le caractère figuratif des vêvês, l'écriture des anciens Égyptiens visaient à plonger dans une situation, à mettre en présence de la chose même, comme au théâtre ou au cinéma.

L'exemple du cinéma doit être retenu tout particulièrement. Et peut-être qu'il ne faut pas craindre d'aller jusqu'à ceux des dessins animés et même des bandes dessinées. On y constate que les distances sont abolies aux maximum. Distance entre le signifiant et le référent ou l'objet, distance entre le narrateur et le narrataire, distance enfin entre locuteur et interlocuteur. C'est pour ces raisons qu'Edgard Morin parlait de l'homme imaginaire du cinéma.

Le vêvê, comme dans les cas du cinéma, du dessin animé... est une parole pratique, efficace et pour cela même collective, commune, impliquant l'identification de celui qui parle, écrit, dessine et de celui au nom de qui il le fait; unifiant de surcroît par la transaction opérée les identités de celui qui parle et de celui qui est interpellé.

Écriture participative dès lors qui nous fait réaliser notre possession par le lwa que nous convoquons comme il nous fait nous amouracher, en même temps que l'acteur du film, de l'héroïne que nous sommes venus voir.

Ces écritures dynamiques paraissent ne s'adresser qu'à l'œil mais au fond elles font voir et sentir par les formes, les mouvements, les gestes et les actes qu'elles exigent.

Ce qui est jeté sur le sol, comme une plante lève, comme des pierres, s'assemble et édifie une niche, une case où nous loger avec l'autre. Nous ne sommes pas assis, immobiles à nos pupitres, loin des réalités qui ne sont plus que des souvenirs que nous fixons sur le papier pour la mémoire. Nous voilà jetés en pleine action, chantant, dansant, tournoyant, nous laissant enivrer, transporter par les rythmes, disposant nos corps à se fracturer, par les mouvements divers que nous exécutons, pour laisser, à l'occasion d'un « cassé », le lwa s'infiltrer dans notre âme.

Nous ne traçons pas les vèvès comme des lettres déposées à plat sur une feuille de papier. Nos mains, dans leurs mouvements, reproduisent les contorsions de nos corps, les mouvements d'appel et de réponse, de dialogue, d'épousailles et de métamorphoses que nous provoquons.

L'art dans les vèvès

Mais voilà que le vèvê se détache de son contexte de performance, s'envole du sol du pérystyle pour aller se déposer sur un chemisier ici, sur un pépé bayard là ou même sur la grille de fer forgé d'une maison bourgeoise.

Le vèvê se distancie de lui-même en quelque sorte. Au lieu de monter vers le ciel et les lwas, il court au ras du sol et se maintient à hauteur d'homme. Son orientation change et avec elle notre vision du monde. Nous ne considérons plus que

l'esthétique des formes et celle des couleurs dont il se pare, l'harmonie des lignes et la disposition des espaces qu'il établit. Nous n'appelons plus les lwas, nous nous rappelons le monde désormais. Un monde plus beau que celui qui s'étale sous nos yeux certes. Mais le vèvê témoigne alors de notre regard intérieur sur ce monde dont notre conscience se rappelle même si nous ne l'avons jamais vu de nos yeux de chair.

Ce souvenir-anticipation, cette représentation (présentation pour une deuxième fois et pour nous-même et non présentation pour une unique fois à l'autre), cette représentation donc, le vèvê en est le support. Et c'est ce qui le change en objet d'art. Car nous qui ne savons plus lire vraiment les hiéroglyphes, nous pouvons les regarder quand même comme de simples dessins, en faire des tableaux. Nous pouvons semblablement faire taire dans le vèvê la voix de l'autre pour ne plus y écouter que notre soliloque. Alors nous en faisons le signe de notre dialogue avec nous-mêmes, c'est-à-dire au fond le cadre de notre monologue.

Nous passons dès lors d'un regard ancien, celui du voduisant, à un regard différent, nouveau : celui de l'esthète. Que reste-t-il de l'ancien regard dans le nouveau ? De l'appel dans le rappel ? Une structure de communication, sans doute ! Un mode de dialogue. Autrefois celui-ci se faisait avec l'autre, le tiers absent. Désormais, je me parle à moi-même comme à un autre, dans l'espoir, bien sûr, de parvenir à la même métamorphose qu'autrefois.

Les nouveaux vêtés, comme les sculptures des forgerons du vodoun, le font voir : Je continue à parler le même langage et de la même façon, mais à propos d'autre chose.

LES MÉTAPHORES NATIONALES
DANS L'ŒUVRE DE
JACQUES STEPHEN ALEXIS

IMAGES

Certaines images diffusées de manière systématique et de façon intensive deviennent de véritables métaphores nationales. Cela est vrai surtout quand cette diffusion se fait par des médias comme les manuels d'histoire, les textes constitutionnels, les chansons populaires qui confèrent à ces représentations un caractère véritablement référentiel. C'est, me semble-t-il, le cas des images d'arbre du bon père de famille et de combattant martyr.

Or ces images, non seulement les retrouvons dans les œuvres de Jacques Stephen Alexis mais on peut même dire qu'elles en tissent la trame symbolique. C'est d'ailleurs par là que les textes d'Alexis prennent ce caractère d'œuvres engagées, politiques ou militantes qu'on leur reconnaît.

«... l'arbre abattu à Saint-Domingue que le tronc de l'arbre...»

Tout écolier haïtien apprend par cœur les paroles que, selon les historiens, Toussaint Louverture aurait prononcées au moment d'être déporté en France :