

Maximilien LAROCHE [1937-2017]

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

(1991)

La double Scène  
de la Représentation.  
Oraliture et littérature  
dans la Caraïbe.

LES CLASSIQUES DES SCIENCES SOCIALES  
CHICOUTIMI, QUÉBEC  
<http://classiques.uqac.ca/>



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

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

# UQAC

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

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

## Politique d'utilisation de la bibliothèque des Classiques

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

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

- être hébergés (en fichier ou page web, en totalité ou en partie) sur un serveur autre que celui des Classiques.
- servir de base de travail à un autre fichier modifié ensuite par tout autre moyen (couleur, police, mise en page, extraits, support, etc...),

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

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

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

Jean-Marie Tremblay, sociologue  
Fondateur et Président-directeur général,  
[LES CLASSIQUES DES SCIENCES SOCIALES.](#)

Un document produit en version numérique par **Anderson Layann PIERRE**, bénévole, étudiant en communication à la Faculté des sciences humaines de l'Université d'État d'Haïti. [Page web](#). Courriel: [andersonpierre59@gmail.com](mailto:andersonpierre59@gmail.com)

à partir du texte de :

Maximilien LAROCHE

**La double Scène de la Représentation. Oraliture et littérature dans la Caraïbe.**

GRELCA (Groupe de recherche sur les littératures de la Caraïbe).  
Québec : département des littératures, Université Laval, 1991, 234 pp.  
Collection : Essais, no 8.

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



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

Police de caractères utilisés :

Pour le texte: Times New Roman, 14 points.

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

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

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

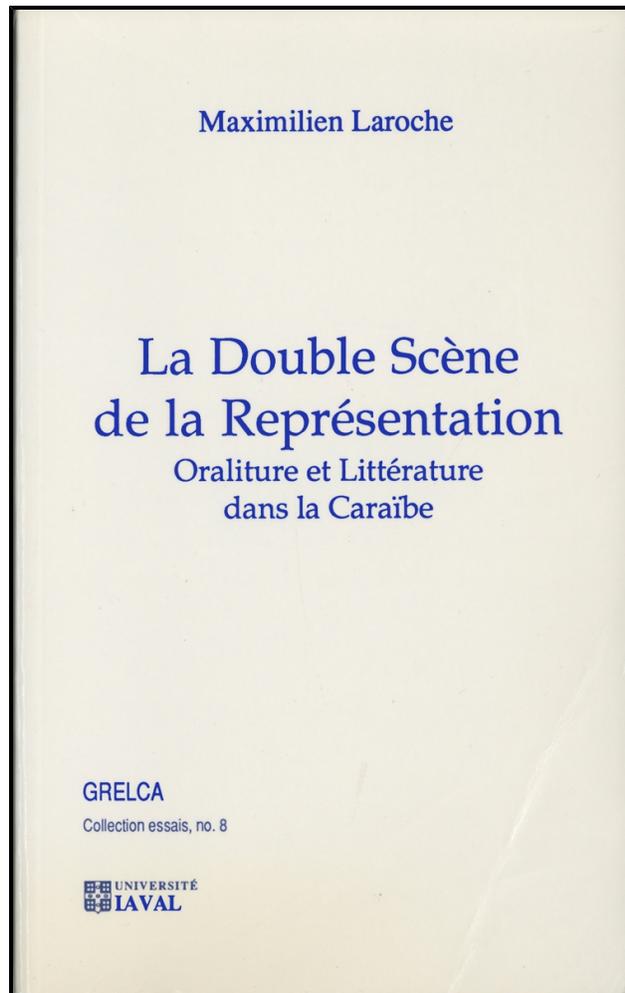
Édition numérique réalisée le 27 juin 2018 à Chicoutimi, Québec.



Maximilien LAROCHE

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

La double Scène de la Représentation.  
*Oraliture et littérature dans la Caraïbe.*



GRELCA (Groupe de recherche sur les littératures de la Caraïbe).  
Québec : département des littératures, Université Laval, 1991, 234 pp.  
Collection : Essais, no 8.

Maximilien Laroche

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

Collection « Essais », n° 8

GRELCA

1991



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

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

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



Page Facebook :

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



Courriels :

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

Anderson Laymann Pierre : [anderson-pierre59@gmail.com](mailto:anderson-pierre59@gmail.com)

Ci-contre : la photo de Rency Inson MICHEL.

Un grand merci à [Ricarson DORCÉ](#), directeur de la collection “*Études haïtiennes*”, pour nous avoir prêté son exemplaire de ce livre afin que nous puissions en produire une édition numérique en libre accès à tous dans Les Classiques des sciences sociales.



jean-marie tremblay, C.Q.,  
sociologue, fondateur  
Les Classiques des sciences sociales,  
26 juin 2018.

Ce texte est diffusé *en partenariat* avec [L'Association science et bien commun](#), présidée par Madame Florence Piron, professeure à l'Université Laval, et [l'Université d'État d'Haïti](#).



Merci à l'Association d'avoir permis la diffusion de ce livre dans Les Classiques des sciences sociales, grâce à la création de la collection : “*Études haïtiennes*”.

Jean-Marie Tremblay, C.Q.,  
Sociologue, professeur associé, [UQAC](#)  
fondateur et p.-d.g, [Les Classiques des sciences sociales](#)  
26 juin 2018.

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

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

**La Double Scène de la Représentation.**  
*Oraliture et Littérature dans la Caraïbe.*

**Quatrième de couverture**

[Retour à la table des matières](#)

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 ?

[6]

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<sup>e</sup> trimestre 1991

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

[233]

**La Double Scène de la Représentation.**  
*Oraliture et Littérature dans la Caraïbe.*

**Table des matières**

[Quatrième de couverture](#)

[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 vêtês 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]

[7]

**La Double Scène de la Représentation.**  
*Oraliture et Littérature dans la Caraïbe.*

**PROLOGUE**

[Retour à la table des matières](#)

[8]

[9]

## L'ESPACE DE LA MÉTAPHORE

[Retour à la table des matières](#)

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 [10] 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 renonciation 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.

[11]

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'allocataire du discours.

Dire est faire en autant que locuteur et allocataire 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, [12] comme c'est le cas dans la métaphore, mais dans le rapport entre oraliture et écriture et chez les écrivains de la Caraïbe, Haïtiens surtout.

[13]

**La Double Scène de la Représentation.**  
*Oraliture et Littérature dans la Caraïbe.*

**INTRODUCTION**

[Retour à la table des matières](#)

[14]

[15]

## INTRODUCTION

### Oraliture et littérature

[Retour à la table des matières](#)

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*<sup>1</sup>, il annonçait la publication prochaine d'un texte sur le concept d'oraliture. Celui-ci paraîtra effectivement<sup>2</sup>, le 12 mai 1974. En juillet 1984, toujours dans *Le Nouvelliste*<sup>3</sup>, 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 Mapou<sup>4</sup>. 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, [16] indiquait sans doute un peu mieux, au moins pour nos oreilles de Francophones. Si oratura me semble bien fixer l'atten-

---

<sup>1</sup> Voir *Le Nouvelliste*, aux dates indiquées ainsi que *Conjonction*, n<sup>os</sup> 161-162, mars-juin 1984 : « Interview sur le concept d'oraliture accordée à Pierre-Raymond Dumas par le docteur Ernst Mirville », p. 161-164.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Jan Mapou, *Pwezigram*, Kwins, Nouyòk, 1981, voir Pyè Banbou, « Depi nan tète, Pwezigram ap taye banda », p. 63-64.

tion 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 morphologiques 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.

[17]

En cela d'ailleurs ils 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 tech-

niques. 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 [18] 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 révolution 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 [19] offertes par la technologie que pour des raisons tenant au récepteur ou au créateur.

## INTRODUCTION

### La double scène de la représentation

[Retour à la table des matières](#)

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'oraliture 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 [20] 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 commencèrent [21] 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<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'aube du XIX<sup>e</sup>, 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 [22] 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 officielle, [23] 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.

## INTRODUCTION

### Oralité et modernité

[Retour à la table des matières](#)

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 [24] 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, yankismes, jamaïquismes, guadeloupéismes, sénégalismes, lingalismes, tchilubisme...

Il y a donc pour le créateur caribéen moderne, [25] 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 représentent 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 [26] 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. Emile Roumer, Francis Magloire, Jacques Roumain, [27] 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 postmoderniste 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 représentation [28] distribue les rôles à un acteur d'abord ambigu ou ambivalent, puis qui se double 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 [29] 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 [30] 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 progres-

sion 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 [31] 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 oraliture et littérature, le créateur ne s'adresse ni aux illettrés oralitaires 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 « Chou-coune », de « Marabout de mon cœur », de « M pral 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.

[32]

[33]

**La Double Scène de la Représentation.**  
*Oraliture et Littérature dans la Caraïbe.*

# ORALITÉ ET MODERNITÉ

[Retour à la table des matières](#)

[34]

[35]

**Oralité et modernité**

**LA VIE EST UN CONTE**

[Retour à la table des matières](#)

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. »

[36]

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 cita-

dins 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 reparaît 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 [37] 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. » <sup>5</sup>

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 Damoclès 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.

---

<sup>5</sup> Laennec Hurbon, « De la Bible à la Parole » oralité et écriture dans les sectes, *Cahiers de littérature orale*, « Aux sources des paroles de Guadeloupe », n° 21, 1987. a) p. 116 ; b) p. 123 ; c)p. 124.

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 [38] 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 ».

[39]

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 Casseus, 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 Stéphane 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.

[40]

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, Pierre Clitandre, Jean-Claude Fignolé, 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 tâtonnements. Ina Césaire<sup>6</sup> 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.

---

<sup>6</sup> Ina Césaire, « Un avatar du conte guadeloupéen : le récit de type nouveau », *Cahiers de littérature orale*, « Aux sources des paroles de Guadeloupe » n° 21, 1987, p. 97-114.

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 [41] 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... »<sup>7</sup>

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

« Plimen poul la pinga l kriye ! »<sup>8</sup>

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

« Coûtez ben, si Dessalines va rendre cent fois, li va trahi cent fois »<sup>9</sup>

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

[42]

<sup>7</sup> Pierre Péan, *L'Argent noir*, corruption et sous-développement, Paris, Fayard, 1988, p. 140.

<sup>8</sup> Thomas Madiou, *Histoire d'Haïti*, tome III, Port-au-Prince, Éditions Henri Deschamps, 1989, p. 228 (Plumez la poule mais prenez garde qu'elle ne crie.)

<sup>9</sup> M. E. Descourtiz, publié par Jacques Boulanger, *Voyage d'un naturaliste en Haïti*, 1799-1903, Paris, Pion, 1935, p. 212.

« 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. »<sup>10</sup>

Qu'est-ce à dire ? Que nos chefs d'état sont plus semblables 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 [43] 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. Abâtardissement 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

---

<sup>10</sup> [Jean Ziegler](#), *La Suisse lave plus blanc*, Paris, Seuil, 1990, p. 135.

qui ne savent pas se débrouiller. Admirable résultat de deux siècles de civilisation. »<sup>11</sup>

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 Jolies, 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.

[44]

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

---

<sup>11</sup> Aimé Césaire et René Ménénil, « Introduction au folklore martiniquais », *Tropiques*, n°4, janvier 1942, p. 7-11, dans *Tropiques*, tome I, n°s 1 à 5, Avril 1941, Paris, Éditions Jean Michel Place, 1978.

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 [45] 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 [46] 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.

[47]

**Oralité et modernité****POÉTIQUE DU CONTE ROMAN**[Retour à la table des matières](#)

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 Souïl* de Jean F. Brierre et en général à ces étranges poèmes-contes de langue créole qu'a écrits Morrisseau-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.

[48]

***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 [49] 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.<sup>12</sup>

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, in-

---

<sup>12</sup> Ina Césaire « Une expérience antillaise », *L'Âne*, le magazine freudien, « Oral-écrit », n° 43, juillet-septembre 1990, p. 49-51. (Dans cet article où elle fait part de son expérience de théâtralisation de contes, Ina Césaire analyse avec une grande précision les rapports de la tradition orale et du théâtre.

édits, 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.

[50]

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 [51] 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 banm yon ti kout pye, 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.

[52]

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 super-narrataire 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 supernarrateur. L'espace du conte opère donc une conjonction de volontés mais par leur hiérarchisation le conte témoigne de son [53] 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.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup>

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,

---

<sup>13</sup> Marie Chauvet, *Amour, Colère, Folie*, Paris, Gallimard, 1968, nrf.

<sup>14</sup> Pascale Fouron, dans son mémoire de maîtrise, « Formes narratives et théâtralité dans *Folie* de Marie Chauvet », M. A. Université Laval, 1991, analyse avec beaucoup de finesse les rapports du roman de Marie Chauvet, *Folie*, avec le théâtre. Ce passage lui est amicalement dédié puisqu'il prolonge ses réflexions.

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.

[54]

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. Finalement, [55] 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 [56] 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 [57] 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 [58] 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 autodiégé-

tique. 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, [59] 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 exclusive aux écrivains de la Caraïbe francophone. On retrouve la même manière de disposer les perspectives dénonciations 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 [60] 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 écri-

vains 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-textual 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! ». <sup>15</sup>

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 [61] 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 Jolies) 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

---

<sup>15</sup> Graig Tapping, « Voices off: Models of orality in African literature and literary criticism », *Ariel*, a review of international english literature, vol 21, n°3, july 1990, p. 85.

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 [62] 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. »<sup>16</sup>

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.

---

<sup>16</sup> Suzy Platiel, « Le conte : lieu et source du discours », *Cahiers de littérature orale*, « Aux sources des paroles de Guadeloupe », n°21, 1987, p. 165-166.

[63]

**Oralité et modernité**

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

[Retour à la table des matières](#)

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

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 [64] 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 « mardigrades » de Lhérisson. Sauf que nos Fantoques 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 mœurs, la politesse ou la pudeur langagière. Mais l'auteur, en même temps, par ce biais, accomplissait un acte délibéré de refus des tabous, du bonneten-tisme, 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'anbachalisme », c'est-à-dire une prudentissime cécité, un mutisme à la limite complaisant et un neutralisme faussement ingénu à l'endroit des gouvernants haïtiens.

[65]

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 mâtiné 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 »<sup>17</sup>, 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 [66] 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'œuvre pour entrer dans le domaine de sa réception et de son éventuelle, hypothétique et

---

<sup>17</sup> Durant la période s'étendant de la chute de Jean-Claude Duvalier à l'élection de Jean-Bertrand Aristide à la présidence d'Haïti, Francis Magloire a publié dans l'hebdomadaire *Haïti-Progrès* ses « Chroniques du macoutisme » qui sont, comme l'indique le titre, des relations des faits et gestes des Tontons macoutes : exactions, crimes et abus de pouvoir de toutes sortes. Ces récits sont écrits sur un ton vitriolique et dans une forme fantastique-parodique qui mêle réalité et fiction d'une manière tout-à-fait personnelle à l'auteur.

possible efficacité. Largement immesurable puisque dépendant de la lecture de chaque récepteur et pouvant surtout s'étendre à la durée de vie de l'œuvre qui, selon toute vraisemblance, est appelée à vivre longtemps.

[67]

### *De la duplication à la triplification*

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'œuvre 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 *Haiti 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 encombrant la scène de la représentation et un personnage invisible, même pas mentionné, si [68] 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 cœur même des Dracula et Frankenstein de bas étage qui s'affairent sous nos yeux. L'autre de nos Papa Dòk, Bébé Dòk 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 [69] 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 [70] 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 [71] 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 fantoches 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 décré-tée en eux-mêmes.

La singerie qu'ils font d'un Autre, comme dans cette version sui generis 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 tridimen-sionnelle de l'œuvre. Cela fait comprendre aussi que le mouvement vers un ailleurs réel et vers un autre normal a été bloqué et nous ex-plique le caractère répétitif du mouvement qui est exécuté.

On s'aperçoit alors que le schéma triangulaire de la triPLICATION des personnages peut se représenter [72] selon trois possibilités. Ou bien Je se dédouble et se voit divisé, entraîné devant lui et puis latérale-ment par un ennemi. C'est l'image que nous représente St Denys Gar-neau. 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 exé-cuteurs de basses œuvres, des hommes politiques qui sont des es-claves et non des libérateurs, des personnages historiques (on peut alors comprendre l'utilisation que fait Francis Magloire des patro-nymes mêmes des personnages de l'Histoire politique récente) des personnages historiques donc qui sont des contrefaçons, des inver-sions des premiers et véritables personnages historiques haïtiens dont ils sont pourtant les [73] successeurs, les substitués donc. Les fan-

toches actuels défont tout ce que les modèles historiques ont fait. Là où les premiers ont libéré, les derniers asservissent. Les fantoches 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 [74] 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. A 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 fantoches assassins. Nous devons y lire aussi en filigrane la résistance pathétique d'une communauté à l'auto-étrangement. Car ces fantoches 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 exsangue de leur victime qui recèle un Autre qu'ils ne parviennent pas à tuer. Et c'est pourquoi, comme des automates, les bourreaux s'acharnent sur lui. En Vain.

[75]

**Oralité et modernité****LE PASSAGE DE L'ORAL À L'ORAL  
PAR L'ÉCRIT**[Retour à la table des matières](#)

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.

[76]

Car de se mettre à écrire ne fait pas s'arrêter de parler. On le fait différemment par contre. La sociocritique des littératures périphériques devrait sans doute s'intéresser au processus de métamorphose d'une oralité 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 cer-

tains 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 [77] 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-

d'hui le cinéma d'Hollywood peut en tirer les [78] images de zombies 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 [79] nouvelles circonstances apprennent à exercer par le détour de médias : cinéma, télévision, vidéo, photos, magazines, journaux, livres qui, tous, passent par l'œil 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 déci-

bels (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 [80] 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 dénigrement 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.

[81]

« 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 II (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 II (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 entrechoc, font naître un troisième espace paradoxal puisqu'il est celui d'un futur qui répéterait le passé tout en le renouvelant forcément.

[83]

**La Double Scène de la Représentation.**  
*Oraliture et Littérature dans la Caraïbe.*

# VOIX

[Retour à la table des matières](#)

[84]

[85]

## VOIX

### MUSIQUE, DANSE, RELIGION

[Retour à la table des matières](#)

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, n'ajuste mal ses accents, déplace les intonations quand il ne déforme pas carrément les sons de notre [86] 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 Zauberflote », 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 [87] 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 nan yon son mate l ye ». 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 [88] 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 bap : fort, c'est boum : en dégringolant, blou coutoum : et toutes les fois qu'on veut rendre un son augmentatif, on le répète loin, loin, loin, loin, qui exprime une grande distance ». <sup>18</sup>

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 », [89] 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

<sup>18</sup> Moreau de Saint-Méry, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle Saint-Domingue*, tome I, nouvelle édition par Blanche Maurel et Etienne Paillemite, Paris, Société de l'Histoire des colonies françaises et Librairie Larose, 1958, p. 56.

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.

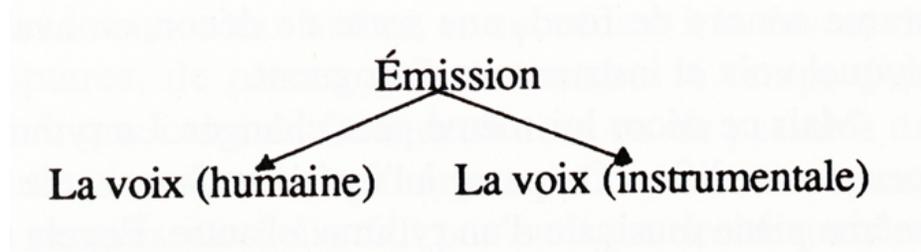
Dans la langue haïtienne, la pratique que nous décrit Moreau de Saint-Méry applique un principe semblable. Cela nous fait comprendre comment la musique haïtienne est l'espace de toutes les voix, la combinaison en tout cas de deux voix fondamentales : l'une naturelle : le son de la voix humaine, et l'autre, culturelle, le son de l'instrument [90] 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 :

[91]



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 [92] 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'œil 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, collées [93] 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'accompa-

gnement. 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 [94] 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 [95] 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*<sup>19</sup> 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 meringue haïtienne de la façon suivante :

« Une autre danse actuellement en vogue, la meringue, 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. »<sup>20</sup>

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 [96] « 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 étaient 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

---

<sup>19</sup> Claude Dauphin, *Musique du vodou*, fonctions, structures et styles, Sherbrooke, Éditions Etienne Naaman, 1986.

<sup>20</sup> Paul Nettle, *Histoire de la danse et de la musique de ballet*, Paris, Payot, 1960, Bibliothèque historique, p. 180.

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 certaines [97] 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 [98] 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 meringue 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 [99] la topique sexuelle que dans celle qui ramène l'acte amoureux à un acte religieux. Le potomitan autour duquel tourne le vodouisant 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 ?

Quoiqu'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'interprétation [100] 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 péristyle, les danseurs tournent en rond autour du potomitan, le chant et les tambours rythment cette giration qui trace un cercle autour du [101] 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 Nettel des pas de base de la meringue 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 [102] 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 significa-

tion 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 !

[103]

### *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 [104] changer en son mèt-mèt, en son Iwa, 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 Iwa 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 Iwa, 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 Iwa 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)	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 Iwa, c'est-à-dire la réponse. La communication ici est d'ordre religieux et non pas profane puisque l'émetteur n'est pas omni-

scient 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 [106] 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

Casimii <sup>21</sup>, il y a toujours la double nécessité de réfuter théoriquement et pratiquement [107] 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 [108] 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

---

<sup>21</sup> Jean Casimir, *La Culture opprimada*, Mexico, Editorial Nueva Imagen, 1980.

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 [109] 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.

Super-narrateur	Narrateur	Narrataire (narrateur)	Auditeur
-----------------	-----------	---------------------------	----------

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 :

[110]

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 faufille entre les sons sans s'embrouiller ou se perdre dans les sens (les chaussettes de l'archi-duchesse 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 [111] 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 [112] « 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 other-world, 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 ail 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. <sup>22</sup>

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 si-

---

<sup>22</sup> David Byrne, Compiled by, *Brazil Classics 2*, samba 2, CD 26919, Luaka Bop/Sire, Inc.

non 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 [113] 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 pawòl 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 la...  
 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. <sup>23</sup>

<sup>23</sup> Félix Morisseau-Leroy, *Dyakout 1,2,3*, New-York, 1980, p.111-114.

Traduction :

Un peu partout, on se pose la question :  
 Comment les nègres d'Haïti vont-ils écrire ?  
 Je me suis posé cette question, je l'ai posé à mon ventre.  
 J'ai écouté ma mère chanter une chanson  
 La brise de montagne qui s'engouffre dans nos récipients  
 Et de plus loin que la Guinée

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 ; [114] van nan mòn ; 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 souvren » k ap prale pase  
 W-a-di-m atò, 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 kreyòl l-ap vini.  
 Jan l ap mâche, jan l ap danse nan lè a  
 Sote, ponpe, woule, kouri, naje, vole a... <sup>24</sup>

---

Le son du lambi qui avait retenti à Saint-Domingue  
 Les bruits d'avertisseurs, de radio, de sirènes n'ont rien de comparable  
 Ils m'ont déclaré : « Ce que nous en pensons ?  
 Vous aurez beau écrire, le sort en est jeté.  
 Rappelle-toi, la situation était pareille à Saint-Domingue  
 Ensuite qu'a-t-on trouvé à dire ?  
 Didi dodi dada, dada dido didi  
 Didi dodi dodo, dodo dodo dodi  
 Anthologie des poètes d'expression française  
 Cessons d'aider nos détracteurs à nous ridiculiser

24

Ibidem

Traduction :

Tu iras t'accouder au balcon avec ces Messieurs  
 Pour regarder passer le peuple souverain  
 Tu me diras alors, mais il faudra me dire, cher ami,  
 Dans quelle langue tu sentiras cela  
 Arrête d'écouter ceux qui répètent : « Écoute mon vieux !  
 Regarde en bas, là-bas, ce qui s'en vient, là-bas »  
 Tu ne sens pas que cela s'en vient en créole ?  
 À sa démarche, à sa façon de dansa ?

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 !

[115]

**VOIX**  
**NOTES SUR LES VÊVÊS**  
**COMME ÉCRITURE DU VODOUN**

[Retour à la table des matières](#)

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 vêvê ne serait-il pas [116] l'écriture de cette religion orale, chantée et dansée qu'est le vodoun ?

***Un FAX idéal***

Un vêvê 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 [117] 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.

[118]

### *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.

[119]

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 œil 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 geste doubles puisque si elle se réalise par l'acte du scribe-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 [120] 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 Emile 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 Iwa 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 [121] 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 vêtês, 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 au 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 vêtê, 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 Iwa 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.

[122]

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 Iwa s'infiltrer dans notre âme.

Nous ne traçons pas les vêtês 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 vêtês*

Mais voilà que le vêtê se détache de son contexte de performance, s'envole du sol du péristyle 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 vêtê 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 [123] 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 vêtê 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 vêtê 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 vêtê 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 vodouisant, 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.

[124]

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

[125]

**La Double Scène de la Représentation.**  
*Oraliture et Littérature dans la Caraïbe.*

# IMAGES

[Retour à la table des matières](#)

[126]

[127]

## IMAGES

# LES MÉTAPHORES NATIONALES DANS L'ŒUVRE DE JACQUES STEPHEN ALEXIS

[Retour à la table des matières](#)

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 proprement 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-nous 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.

### *On n'a 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 :

[128]

« En me renversant, on n'a abattu à Saint-Domingue que le tronc de l'arbre de la liberté des noirs ; il poussera par les racines parce qu'elles sont profondes et nombreuses <sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Docteur J.C. Dorsainvil, *Manuel d'Histoire d'Haïti*, Port-au-Prince, Procure des Frères de l'Instruction chrétienne, 1934, p. 142-143.

« Paroles prophétiques que les événements allaient réaliser sans délai », nous dit l'historien J.C. Dorsainvil <sup>26</sup>.

Dans nos mémoires individuelles ces propos se gravaient de façon indélébile car ils se matérialisaient dans l'élément central des armoiries d'Haïti : le palmiste dont nous pouvions d'ailleurs apercevoir la silhouette dès que nous jetions un coup d'œil par la fenêtre de la classe.

Les poètes, comme Christian Werleigh, qui ont célébré le « fier palmiste » ont donc chanté du même coup et notre inébranlable résolution de vivre libre ou de mourir et surtout notre conviction de ne mourir que pour renaître. C'est que, depuis l'époque de la Révolution française, « l'arbre de la liberté » est un symbole favori des tribuns et les metteurs en scène du rêve libertaire le placent tout naturellement auprès de l'autel de la Patrie. Mais on peut dire qu'en fait l'arbre est un archétype de l'imaginaire humain qui se retrouve dans toutes sortes de discours. On a cependant toutes les raisons de croire que dans les cultures africaines l'arbre constitue un symbole particulièrement puissant. Et cela ne devrait pas nous étonner de le retrouver dans la mythologie haïtienne et dans les discours qui s'en inspirent.

[129]

Dans le cadre d'une recherche sur le thème de l'arbre dans les contes africains, Laennec Hurbon a étudié « la dialectique de la vie et de la mort autour de l'arbre dans les contes haïtiens » <sup>27</sup>. Et nous savons tous de quelle force peuvent être des mots comme Poto, poto mitan, potarik, appliqués à un individu dans la vie courante car ils connotent l'image du pilier central du péristyle vodouesque.

À cet égard, il faudrait faire des relevés de mots ou d'expressions que la langue haïtienne utilise par référence à la réalité dénotative ou connotative de l'arbre. Cela pourrait aller du politique (dechoukay, bwaze, konsila bayawonn...) à l'erotique (kout bwa, koupe, ba li bwa...) et embrasserait vraisemblablement tous les domaines de dis-

<sup>26</sup> Idem note 1.

<sup>27</sup> Laennec Hurbon, « Dialectique de la vie et de la mort autour de l'arbre dans les contes haïtiens » dans Geneviève Calame-Griaule, *Le thème de l'arbre dans les contes africains*, Paris, SELAF, Klincksieck, 1969, p.71-92, Bibliothèque de la SELAF, n° 16.

cours. Ce qui confirmerait, entre autres, les orientations et caractéristiques agraires de notre imaginaire et de notre mythologie <sup>28</sup>.

Jacques Stephen Alexis, en composant son roman *Les arbres musiciens*, s'appuyait donc sur une représentation métaphorique de l'arbre très profondément enracinée dans l'imaginaire haïtien par ses références multiples, entrecroisées et complémentaires. L'image de l'arbre d'emblée offrait ainsi une matière intertextuelle extrêmement riche à l'artiste haïtien désireux de faire travailler la langue commune et Alexis n'a pas manqué d'en profiter.

On peut tout d'abord souligner par quelles variations, sur un thème à la fois ancien et commun aux écrivains haïtiens, Alexis a construit la métaphore qui sert de titre à son deuxième roman <sup>29</sup>.

[130]

En effet c'est chez Moreau de Saint-Méry, en 1797 donc, que nous trouvons la première mention de « l'oiseau musicien » :

« Dans l'Est de Vallière, est le Mont-Organisé qui en dépend. Il ne se dégrade pas comme la face septentrionale des montagnes qui sont au fond de la plaine du Fort-Dauphin, et l'on y trouve des terres qui ont encore leur fertilité première. On a appelé ce mont « Organisé » parce qu'il semble être l'asile chéri de l'oiseau, nommé musicien à cause de son brillant gosier et de sa facilité à moduler plusieurs notes de musique avec une exactitude qui charme l'homme, toujours occupé de se retrouver dans tout. C'est une des jouissances de ces lieux élevés... » <sup>30</sup>

Sur ce thème de l'hôte merveilleux de nos forêts, en 1858, Emeric Bergeaud fera une première variation qui n'est qu'une citation, mot pour mot, du texte de Moreau de St Méry <sup>31</sup>. Puis en 1901, Frédéric Marcelin brodera sa propre variation, la deuxième dans l'Histoire litté-

<sup>28</sup> Maximilien Laroche, « La diglossie dans *Gouverneurs de la rosée* : termes de couleur et conflit de langues », *La Littérature haïtienne, identité-langue-réalité*, Montréal, Leméac, 1981, p. 57-104.

<sup>29</sup> Maximilien Laroche, *Contribution à l'étude du réalisme merveilleux*, Québec, GRELCA, Université Laval, 1987, p. 28-29.

<sup>30</sup> Moreau de St-Méry, *Description ... de l'isle Saint-Domingue*, Paris, Librairie Larose, 1958, p. 164.

raire haïtienne et celle qui allait définitivement créer un personnage littéraire. En effet, chez le géographe et ethnographe Moreau de St Méry et même chez le romancier Emeric Bergeaud il s'agissait encore d'un oiseau réel. Du moins Bergeaud, même dans sa fiction, ne fait pas vraiment s'envoler l'oiseau musicien. Il reste trop collé à Moreau de St Méry dont il ne fait que [131] rapporter les paroles en les citant dans une note de fin de volume d'ailleurs.

Mais dans *Thémistocle Épaminondas Labasterre*, nous avons vraiment un être fictif, un personnage littéraire, dont Gérard Tougas nous dit que Marcelin en fait la description avec la rhétorique de son époque :

« Dans le calme de la forêt, de très haut, une cascade de notes vives, légères, cristallines, comme une pluie d'or tombant sur une dalle de marbre, descendait. C'était le prélude. Et tout de suite l'artiste attaquait le thème de la plus sublime improvisation qui se puisse imaginer. Poème d'amour, élégie de douleur, invocation à la pitié, à la colère vengeresse, que sait-on ? Qui pourrait noter ces accents ? Plaintif et doux, haletant et oppressé, soupir d'amour et de volupté, cris de rage et de fureur tragique, le chant impeccable, savant, varié, sublime, fait vibrer la nature attendrie et charmée. Et c'est ainsi pendant un trop petit quart d'heure. Puis le feu d'artifice, dans une exaspération lyrique, tourne sur lui-même, fulgurant et rapide.

« Les notes se précipitent, tumultueuses, violentes. Elles éclatent en gerbes d'étincelles. Elles jaillissent enfin dans une dernière fusée. C'est le bouquet. Plus rien. Pas un son égaré. Pas la moindre note attardée. C'est sec, tranchant. L'artiste, semble-t-il, a rendu l'âme dans ce suprême effort. Il a vécu son délire. »<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Maximilien Laroche, *La Patriarche, le Marron et la Dossa*, Québec, GRELCA, 1988, p. 84-85.

<sup>32</sup> Cité dans Gérard Tougas, *Les Écrivains d'expression française et la France*, Paris, Denoel, 1973, p. 152-153.

[132]

En 1957, un demi-siècle après Marcelin, un siècle après Bergeaud et quelques deux siècles après Moreau de St Méry, Jacques Stephen Alexis reprendra le thème de l'oiseau musicien et nous offrira sa propre variation :

« Dans la nuit calme, à la cime d'un arbre voisin, un oiseau musicien chantait dans l'ombre. Sa voix naquit soudain dans le silence, puis roula, grandit sans hâte. La mélodie était rosée, fleurtis, pierreries, lumière. Les sons arpégés coulaient, montaient, fusaient, pétillaient : trois tintements argentins tombant en cadence parfaite, suivis d'un trilleplagal de cinquième dominante d'une douceur infinie. Les notes basses fuyaient, précieuses, à travers une sous-dominante tendre et mélancolique jusqu'à la tonique vive, claire, enchantée...<sup>33</sup> »

Gérard Tougas ne cache pas sa préférence pour la description de Marcelin qu'il estime supérieure à celle d'Alexis. Libre à lui de faire ce choix. Nous constaterons simplement avec lui qu'il s'était créé là une thématique propre aux écrivains haïtiens : « En Haïti, l'ouanga négresse et l'oiseau musicien suscitent, d'une génération à l'autre, des rivalités parmi les écrivains qui, armés de techniques variées, s'évertuent à façonner le lacet idéal<sup>34</sup> ». Et nous soulignerons plus particulièrement, dans la variation que fait Alexis, la place qu'y occupe l'innovation.

[133]

En opérant dans le syntagme « oiseau musicien » la permutation d'arbre avec oiseau, Alexis crée une métaphore nouvelle, celle « d'arbre musicien ». Pourtant cette image développe la symbolique traditionnelle de l'arbre qui meurt pour renaître.

---

<sup>33</sup> Jacques Stephen Alexis, *Les Arbres musiciens*, Paris, Gallimard, 1957, p. 180.

<sup>34</sup> Gérard Tougas, *Op. cit.*, p. 152-153.

« ...Ils se prirent la main, bondissant au-dessus des touffes d'herbes, se dirigeant droit vers le gigantesque toit encapuchonné de brumes violettes, la haute, montagne, la reine des mornes d'Haïti, en haut de laquelle la forêt qui chante. <sup>35</sup> »

« ... la forêt est pour Diogène le peuple qu'il a ignoré, le peuple des forces naturelles, les forces desquelles sont nés tous les hommes et tous les dieux... Quel est l'arbre-baryton ? Quel est celui qui connaît le secret de l'éternelle renaissance ? Où es-tu, Divin Protée ?... »

« Diogène marche à travers la forêt. Au hasard de ses pas il bute contre les arbres... Il tient les arbres à bras-le-corps et se frotte contre leur peau rugueuse. Quel est l'arbre qui détient le secret de la reviviscence, l'arbre qui se dessèche, mais rebourgeonne et reverdit ? Quel est l'arbre-reposoir où se cache le Divin Protée ?... <sup>36</sup> »

L'opération rhétorique effectuée par Alexis ne doit pas être examinée seulement comme une répétition du même et la poursuite d'une tradition thématique, soit selon l'isotopie de l'arbre, soit selon [134] celle de l'oiseau. Il faut aussi la considérer sous l'angle de la variation personnelle d'Alexis sur des thèmes communs et du point de vue de l'innovation que constitue l'image « d'arbres musiciens ».

Car il y a peut-être, sans doute même, un parti-pris d'artiste qui porte l'écrivain Alexis à privilégier les images de l'oiseau et du musicien, symboles évidents de l'artiste. Il n'aura pas été le premier à traiter ainsi de la fonction du poète. Il l'aura fait tout de même, admettons-le, selon une thématique bien particulière aux Haïtiens. Mais plus que variation, il y a innovation puisqu'Alexis ne change pas seulement oiseau pour arbre, il en profite pour passer du singulier au pluriel. Cela lui permet de combiner les deux isotopies que véhiculaient les images d'arbre et d'oiseau : celle de la vie qui renaît sans cesse et celle de l'art qui se renouvelle constamment pour nous donner une image à double portée : individuelle et collective. Les arbres sont des individus, mais ils forment ensemble la forêt. Ainsi, l'image des « arbres musiciens » permet non seulement de combiner l'art à la vie mais de

---

<sup>35</sup> Jacques Stephen Alexis, *Les Arbres musiciens*, p.384.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 388.

maintenir à l'esprit la dialectique de l'individuel et du collectif. En tant qu'individu, nous faisons partie d'une collectivité et dès lors se pose le problème de notre place, de notre rôle, au sein du groupe. C'est ce qui est esquissé dans les interrogations de Diogène Osmin : « Quel est l'arbre qui détient le secret de la reviviscence ?... »

L'image des « arbres musiciens », dans la perspective du roman dont il constitue le titre, dans celle des œuvres et même de la vie d'Alexis, [135] renouvelle et développe l'image de l'arbre que nous représentait le précurseur de notre indépendance.

« En me renversant... » disait Toussaint Louverture. L'image de l'arbre, au singulier, nous renvoyait à une individualité synthétisant la volonté collective. La métaphore des arbres musiciens ne nous renvoie pas seulement, par sa pluralité, à la collectivité, mais également aux rapports individuels au sein de cette collectivité et au rôle de la volonté de chaque individu par rapport à la volonté collective.

Alexis s'interrogeait peut-être, en mettant l'accent sur le personnage de l'artiste, sur sa propre mission, mais il n'empêche que nous représentant la forêt comme une communauté d'arbres, il force chacun de nous à s'interroger aussi sur sa propre mission. Il aura ainsi repris la réponse de Toussaint Louverture à Leclerc pour en faire la question de chaque Haïtien à soi-même.

### *Nul n'est digne d'être Haïtien*

D'ordinaire les lois prévoient les cas où l'on perd la qualité de citoyen et parfois les moyens de recouvrer cette qualité perdue. Rarement s'aventurent-elles à statuer sur les vertus prérequis à la qualité de citoyen. Car le simple fait d'être né citoyen d'un pays est un privilège qui nous est octroyé par la Nature et constitue une grâce de départ, un en-soi. Parler de conditions préalables à cette qualité naturelle revient à établir une sorte de métaphysique de la citoyenneté surtout s'il s'agit, nous allons le voir, de conditions [136] subjective, consciente et volontaire, une sorte de pour-soi qui s'ajouterait comme préalable ou prérequis. Cela reviendrait à établir une sorte de métaphysique volontariste. Je crois qu'il y a là un effet du caractère de mythologie secondaire, autrement dit de méta-mythologie, qui est celui

de la mythologie, pour ne pas dire de l'idéologie haïtienne. Nous en avons une illustration dans la figure haïtienne d'Ogoun dont on s'aperçoit qu'elle diffère de celui du personnage africain quand nous comparons les œuvres de deux poètes comme Roussan Camille et Wole Soyinka <sup>37</sup>.

Ainsi donc « Nul n'est digne d'être Haïtien, s'il n'est bon père, bon fils, bon époux, et surtout bon soldat » déclarait l'article 9 de la Constitution de 1805, la première Charte fondamentale d'Haïti. Du moins la première de notre vie de nation indépendante puisque celle de 1801 ne consacrait pas formellement l'indépendance du pays ! <sup>38</sup>

Je ne m'aventurerai pas dans une réflexion prolongée sur la métaphysique de la citoyenneté que me paraît proposé cet article puisqu'il établit une « dignité » par-dessus la « qualité » d'Haïtien dont il est question dans l'article 7 de cette même Constitution. Je me contenterai de relever la quadruple condition d'acquisition de cette dignité qui viendrait couronner la qualité d'Haïtien. Et je m'arrêterai même simplement à la première de ces conditions : celle de bon père, non sans souligner cependant en quoi celle-ci me paraît résumer les deux suivantes et devoir s'opposer à la dernière.

[137]

En fait la phrase que constitue cet article 9 établit une équivalence (à première vue paradoxale) entre père, fils et époux mais surtout fait de ces trois premières conditions passablement différentes les éléments d'une somme puisque si les trois premiers termes, quoique différents, paraissent équivalents, ils sont dépassés, subsumés par le quatrième. En somme comme conditions exigibles, on peut être ou bon père ou bon fils ou bon époux. À la rigueur, et même sans trop de rigueur, cela est aisément compatible. On n'a qu'à être un bon père pour être du même coup un bon époux et au moins former par ainsi de bons fils.

Mais là où le bât blesse, c'est qu'il faut être par surcroît, et je dirais contradictoirement, bon soldat. Le texte dit même : « surtout bon soldat ». Ce qui laisserait entendre : « de préférence ». Cela, on l'avouera,

<sup>37</sup> Maximilien Laroche, « Mythe yorouba et mythe haïtien : la figure d'Ogoun... » dans *Le Patriarche, le Marron et la Dossa*, p.91-120.

<sup>38</sup> Louis Joseph Janvier, *Les Constitutions d'Haïti*, tome I, Port-au-Prince, Les éditions Fardin, 1977, p. 31.

toujours à première vue, paraît incompatible avec les trois premières conditions. Du moins, remplir cette quatrième condition pourrait exiger qu'on doive renoncer aux premières.

Nous verrons cependant, par la troisième de ces métaphores que je qualifie de nationales, celle du « combattant martyr » que la contradiction n'est qu'apparente et que nous sommes bien dans l'oxymore et le paradoxe haïtiens <sup>39</sup>.

Car si nous en revenons à la première des conditions, celle d'être bon père, voilà qui pose d'emblée la possibilité et je dirais même la nécessité du bon patriarche ! Un autre article de cette Constitution de 1805, la quatorzième, stipulait d'ailleurs que « le [138] chef de l'état est le père [de la nation] qui forme une seule et même famille ». Ce qui sous-entendait que le chef de l'état incarnait la figure du bon patriarche <sup>40</sup>.

La contradiction qui nous paraissait s'établir entre les exigences familiales (bon père, bon fils, bon époux) et les exigences militaires (bon soldat) se résout alors du coup. Si le chef de l'état est l'incarnation du bon patriarche et si tous ses fils, les citoyens, l'imitent dans sa conduite de bon père à l'égard de la nation, comme la Constitution en fait d'ailleurs l'obligation à l'un et aux autres, il ne peut y avoir de mauvais patriarche qu'au dehors. Le danger, l'ennemi national, ne peut venir que de l'étranger.

C'est bien ce que laissait encore mieux comprendre un mot d'ordre de l'époque : « Au premier coup de canon d'alarme... la nation est debout » et j'ajouterais : « Pour se réfugier dans les Citadelles et résister à l'envahisseur étranger ». La famille entière, unie (l'Union fait la force), devait donc, c'était son état permanent, se tenir prête à résister à un ennemi qui ne pouvait venir que du dehors, qui ne pouvait être qu'étranger. Et n'oublions pas ce que précise encore l'article quatorze : « Toute acception de couleur parmi les enfants d'une seule et même famille, dont le chef de l'État est le père, devant nécessairement cesser, les Haïtiens ne seront désormais connus que sous la dénomination générique de noirs. »

---

<sup>39</sup> Maximilien Laroche, *Le Patriarche, le Marron et la Dossa*, p. 88.

<sup>40</sup> Louis-Joseph Janvier, *Op cit.*, p. 32.

Cette prescription législative, qui intervenait simultanément dans le champ de la politique et de la sémantique, a pu fournir le point de départ à [139] l'idéologie spécieuse et mystificatrice du noirisme. Nous savons pourtant que la situation concrète du pays (naturalisation des Polonais, des Allemands de l'armée expéditionnaire de Leclerc, de certains des anciens colons français ou de leurs femmes demeurées au pays sans parler des rapports entre les révolutionnaires haïtiens de toutes les couleurs de peau) donnait une toute autre traduction de la réalité nationale qu'envisageait le Législateur. Il n'en restait pas moins qu'était représentée une fois pour toutes la dichotomie entre une famille haïtienne supposément unie et homogène, se dressant comme un bloc, et un envahisseur considéré comme ennemi du simple fait qu'il venait de l'étranger.

Cette image est jusqu'à un certain point illustrée par l'intrigue des *Arbres musiciens* d'abord en la personne de Bois d'Orme Letiro (à noter l'origine arboricole de la dénomination) qui représente sans conteste le bon patriarche. En effet, non seulement voit-il se dresser contre lui Danger Dossous qui symbolise le mauvais patriarche par ses agissements immoraux et par ses accointances avec Edgard Osmin, lui-même un affidé des intérêts étrangers mais Bois d'Orme est surtout occupé à résister activement à la campagne de « rejetés » du clergé étranger, au nom de la religion nationale, le vodoun, qu'il représente. Et surtout, il est préoccupé de laisser après lui un noyau familial sûr pour continuer son action. Gonaïbo, qu'il parvient à unir à Harmonise, figure ainsi à la fois le bon fils et le bon époux qui prendra la relève du bon patriarche.

[140]

L'image que l'article de la première Constitution haïtienne proposait de façon segmentée et elliptique est ainsi organiquement représentée dans le roman d'Alexis. Les personnages y incarnent tour à tour et en complémentarité les rôles de bon père, de bon fils, de bon époux et surtout de bon soldat.

Dans les œuvres de fiction d'Alexis, il n'y a pas que cette illustration ou répétition quasiment dénotative de l'exigence de la Constitution de 1805. On y trouve aussi des exemples des variations sur l'image officielle qui constituent aussi des innovations.

C'est tout d'abord l'image du père compère ou père avec, père compagnon en somme, que nous trouvons dans *Compère général Soleil*. Dans ce roman en effet, le rôle d'Hilarion est repris par sa femme Claire Heureuse. C'est la note d'espoir sur laquelle se termine le récit :

« Va vers d'autres matins d'amour, vers d'autres jours de la Saint-Jean, vers une vie recommencée. Maintenant tu sais comme moi ce qu'il y a dans le ventre de la misère, ce qui fait que toutes les merveilles que donne notre terre ne sont pas aux nègres et aux négresses comme nous, tu sais pourquoi les blancs américains sont les maîtres...<sup>41</sup> ».

On ne saurait mieux lier l'amour (bon époux, bonne épouse) à la famille (la vie recommencée) à la guerre (lutte des classes, lutte anti-impérialiste). Et [141] on aura remarqué comment les trois premières conditions de la dignité de l'Haïtien sont ici réunies dans le caractère de bon époux et s'associe sans difficulté à l'exigence de bon soldat. Mais en même temps on aura remarqué ce partage qui fait assumer à tour de rôle par Hilarion et Claire-Heureuse ces fonctions multiples qui semblent ne pouvoir être toutes remplies que par la possession d'une arme : celle de la connaissance (« Maintenant tu sais comme moi ce qu'il y a dans le ventre de la misère »).

Ce partage de la connaissance, partage en somme de la paternité, et sous sa forme artistique : celle de la création ; quelle forme suprême, totale, ne prend-elle pas ? Jacques Stephen Alexis l'a évoquée dans le *Romancero aux étoiles*, sous la forme du compagnonnage du Vieux Vent Caraïbe et d'un narrateur qui est la figure de l'auteur. Et comme, par la dédicace du livre, cette forme de paternité artistique est clairement représentée comme un mode de traduction de la paternité physique de l'auteur, c'est donc à une symbolisation de la figure du bon père et à sa célébration comme expression globale de celles du bon fils, du bon époux et surtout du bon soldat, que l'œuvre d'Alexis nous convie dans la plus droite tradition de la Constitution de 1805.

Cette paternité qui est compagnonnage n'est pas une utopie. Songeons non seulement aux rapports d'Hilarion et de Claire Heureuse ;

---

<sup>41</sup> Jacques Stephen Alexis, *Compère général Soleil*, Paris, Gallimard, 1955, p. 350.

de Gonaïbo et d'Harmonisé ; de la Nina Estrellita et de El Caucho mais aussi à ceux du Vieux Vent Caraïbe et de son jeune ami, le narrateur, et enfin aux figures de [142] Bwapiro ak Grennpwonmennen qui sont également évoquées dans le *Romancero*. Il s'agit bien d'une métaphore optimiste de la réalité. De l'optimisme qui fondait l'exigence que formulait le législateur de 1805 et que justifie la situation de famille menacée qui est celle d'Haïti.

### *Grenadye alaso*

Il est enfin une dernière image inscrite dans les pages mêmes de l'Histoire nationale et que véhicule d'une manière particulière la chanson que l'historien J.C. Dorsainvil résume et paraphrase maladroitement en français :

« ...l'on vit ces hommes à chapeau de paille, au havresac de peau de cabri, vêtus de haillons informes souillés de boue, s'engager gaiement sur les routes défoncées du Cap et y traîner, en chantant, une nombreuse artillerie. Que chantaient-ils ?... Le mépris de la mort, car ils ne réclamaient qu'une chose : le droit de vivre libres ou de mourir <sup>42</sup> ».

Cette chanson, dont Dorsainvil ne nous fait qu'une bien abstraite évocation, nous en connaissons tous les paroles en langue haïtienne. Nous connaissons même l'air sur lequel elles étaient chantées :

Grenadye Alaso  
Sa ki mouri zafè a yo  
[143]  
Nan pwen manman  
Nan pwen papa  
Sa ki mouri zafè a yo <sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Docteur J.C. Dorsainvil, *Op. cit.*, p. 157-158.

<sup>43</sup> Grenadiers, à l'assaut !  
Tant pis pour les morts !  
Il n'y a plus de mère

Par ces mots, on le voit, l'image du père et de la mère est abolie et à la place se dresse celle d'un fils orphelin. Cela confirme, s'il en était besoin, la contradiction que nous voyons entre les rôles familiaux et ceux de bon soldat que veut faire remplir au citoyen la Constitution de 1805. Mais cela prouve aussi que plutôt que d'une contradiction, il s'agissait d'une assomption. Le « surtout » dans « et surtout bon soldat » faisant passer du plan intérieur et national celui de la famille, au plan extérieur et international, celui des étrangers.

Mais on peut se demander comment un tel changement de perspective pouvait se faire « gaiement » (comme nous dit Dorsainvil) ou dans une certaine indifférence, comme le laisse entendre la chanson (zafè a yo).

Le paradoxe, on l'a vu, n'est qu'apparent. On passera du plan intérieur au plan extérieur, de la vie à la mort, un peu pour les mêmes raisons qui pouvaient porter à trouver beau Papa Gede, l'esprit de la mort, dans cette autre chanson que Ton connaît bien :

[144]

Papa Gede bèl gason  
Gede Nibo bèl gason  
Lè l abiye toutan blan  
pou l al monte opale <sup>44</sup>

...

C'est que la mort n'est qu'un envers de la vie. Ou plutôt elle en serait l'antichambre quand l'individu la subit pour que vive la famille. Cette réversibilité de la mort explique pourquoi la Constitution de 1805 se refusait à placer en contradiction les deux plans que constituaient la vie familiale et la condition militaire, mais les disposait plutôt par ordre d'importance croissante « et surtout bon soldat ». Mourir

---

ni de père  
Tant pis pour les morts !  
<sup>44</sup> Papa Guédé  
est bel homme  
vêtu de blanc  
et gravissant les marches du palais.

à sa vie individuelle pour que continue sa vie collective, c'est renaître, comme l'arbre qui meurt comme individu mais renaît par ses racines multiples collectives.

Cette réversibilité de la mort, qui devient ainsi la condition du recommencement de la vie, explique que dans *Compère général soleil* Hilarion puisse envisager sa mort avec sérénité. Cela explique aussi qu'Haïti puisse être, comme il est dit dans le passage de ce roman cité plus haut, une terre de merveilles (ce qui fait que toutes les merveilles que donne notre terre...) ; un pays où la merveille intérieure coexiste avec le réalisme du dehors. Terre en somme du réel merveilleux ou du merveilleux réel.

En somme les trois images d'arbre, de bon père et de combattant martyr sont intimement reliées. La [145] première donne le principe et même le modèle de l'application de la seconde au réel. Elle fournit ensuite la règle de la relation de la seconde et de la troisième images. La vie est, à l'image de l'arbre que l'on coupe mais qui repousse par ses racines, un perpétuel recommencement. Le père est comme l'arbre qui renaît par ses racines. L'époux, à la fois père et frère de sa femme, ne peut remplir ces deux rôles, en relation dialectique, que s'il est bon soldat. Ce qui lui fera, comme Hilarion, envisager sa mort avec sérénité pour que la famille vive, par sa femme, sa sœur.

Le père, celui par qui la vie commence, doit donc être notre idéal, notre dignité, disait le législateur de 1805. Mais cela serait si nous étions seuls au monde. Il y a malheureusement l'autre, l'ennemi, celui qui voudrait être notre maître, notre mauvais père en somme. Qu'à cela ne tienne, nous l'affronterons et le risque de mourir ne nous effrayera point puisque la vie repoussera comme pour l'arbre et que la mort n'est qu'un passage vers la vie recommencée.

Il y a dans cette représentation une liaison du mythique et du politique, du rêve et de l'idéal, du merveilleux souhaité et de l'histoire vécue.

Le caractère particulier, national devrais-je dire, de cette association du mythe et de l'Histoire, nous amène alors à situer la position propre d'Alexis par rapport à cette représentation collective. Qui dit national dit forcément aussi international. La nation ne peut se concevoir que dans un « concert » de nations, dans un rapport dialectique du national et de l'international. Or la représentation du législateur de

[146] 1805 laisse ouverte la contradiction du national et de l'international. Sans doute parce que dans les faits et à l'époque on ne pouvait imaginer de synthèse entre ces deux contraires. À l'époque, notre mythe ne pouvait trouver le moyen de s'accorder avec l'Histoire objective. De cela, l'occupation étatsunienne de 1915 fait la preuve puisqu'elle est venue démentir l'article 12 de la Constitution de 1805 qui affirmait : « Aucun blanc, quelle que soit sa nation, ne mettra le pied sur ce territoire, à titre de maître... <sup>45</sup> »

Il fallait dialectiser nos représentations collectives. Et Alexis y a contribué. La figure du sous-lieutenant Wheelbarrow que j'ai déjà examinée <sup>46</sup> vient montrer que le bon fils peut ne pas être quelqu'un de la famille ou encore que tout envahisseur (quelqu'un venant du dehors) n'est pas forcément un ennemi. À cet égard, on observera que dans la même veine, *Jeneral Rodrig* de Nono Numa est venu développer un peu après Alexis l'argument parallèle mais inverse, à savoir que le fils, quelqu'un de la famille, peut se voir comme ennemi quand il vient du dehors comme envahisseur et qu'il est représenté comme kamoken.

À partir de 1915, la culture haïtienne a été forcée de s'ouvrir aux invasions de l'extérieur, un peu comme ce fut le cas du Japon au début de ce siècle. Il ne pouvait plus être question de poser le problème de nos rapports avec l'extérieur dans les termes de 1805. Si nous ne voulons pas accepter passivement le nouvel ordre des choses, il nous faut revoir les images de nos relations avec les autres.

[147]

### *En manière de conclusion*

Alors qu'aujourd'hui les cinéastes d'Hollywood fabriquent plus de films de zombis que nos conteurs n'arrivent à inventer de nouvelles histoires sur ce thème, nous savons que nous n'avons pas que le rôle d'imitateur à jouer. Nous pouvons aussi fournir des modèles aux autres. Sans doute il leur reste à se persuader de cette vérité qu'énonçait le poète Roland Giguère :

---

<sup>45</sup> Louis-Joseph Janvier, *Op cit.*, p. 32.

<sup>46</sup> Maximilien Laroche, *Contributions à l'étude du réalisme merveilleux*, p. 69-77.

« Mais le noir n'est pas bourreau, au contraire, le noir est broyé et de sa poussière naissent ces formes, ces signes, ces accents que nous pressentions <sup>47</sup> ».

Car ce sont eux qui nous voient hostiles, menaçants et ennemis. Par contre, et nous pouvons revenir ici encore à l'image de Wheelbarrow, s'il y a de bons fils de l'autre côté au dehors, nous avons alors des frères partout et pas seulement dans la maison nationale. <sup>48</sup>

Il restait sans doute à pousser jusqu'au bout nos découvertes ; à reconnaître que le Chef de l'état n'était pas forcément et toujours le bon père de famille que nous garantissait la Charte de 1805 et que nous pouvions avoir, au sens marquézien, un patriarche, un mauvais père, à la tête du pays. Par conséquent, l'ennemi, l'équivalent de l'envahisseur étranger de 1805, pouvait être celui-là même qui nous guidait. Et [148] la maison familiale ou nationale, comme on voudra, pouvait ainsi être peuplée de frères ennemis.

Alexis n'a peut-être pas devancé l'Histoire pour tirer dans ses fictions la leçon du duvaliérisme, mais il a sûrement accompagné pas à pas l'Histoire de son temps en l'interprétant au plus près.

Déjà il avait commencé à renverser la proposition, qui ne voulait voir de mauvais patriarche qu'au dehors en nous montrant qu'il n'y avait pas de bon fils, de bon époux, donc de bon soldat seulement dans la résistance à la menace extérieure, mais que l'on pouvait retrouver ces mêmes qualités chez un allié extérieur comme Wheelbarrow ou chez des alter ego comme El Cauchou ou les syndicalistes dominicains de *Compère général Soleil*. Il restait, pour renverser complètement le paradigme de 1805, à découvrir que l'on pouvait avoir le mauvais père à l'intérieur même d'Haïti et au sein, que dis-je, à la tête même de la famille nationale.

Mais déjà annonçant la synthèse dans l'analyse, par la figure du Vieux Vent Caraïbe, Vent conteur d'histoires, figure de l'artiste, du

---

<sup>47</sup> Roland Giguère, « Pouvoir du noir » dans *La main au feu*, Montréal, L'Hexagone, 1973, p. 115-126.

<sup>48</sup> Jacques Stephen Alexis, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *Présence Africaine*, n<sup>os</sup> 8-9-10, juin-novembre 1956, p. 245-271.

créateur, Alexis évoquait la possibilité que le bon père ne soit pas forcément ou uniquement un des nôtres, au sens ethnique ou chauvin du terme. Car précisément le Vieux Vent, en ayant la Caraïbe entière pour territoire et champ d'action, abolit les frontières et oblige à rêver d'un père commun à plusieurs nations.

Ces idées ont été présentées sous une forme théorique dans les « Prolégomènes à un manifeste du réalisme merveilleux des Haïtiens » et sous une [149] forme fictive dans le dernier roman d'Alexis, *l'espace d'un cillement*. En choisissant de faire de deux non-Haïtiens, au sens chauvin du terme, les protagonistes de ce roman qui devait se dérouler ailleurs qu'en Haïti, Alexis s'appropriait à renverser ou plutôt à dialectiser la problématique dite exotique ou de l'évasion que Demesvar Delorme développe dans *Francesca* et dans *Le Damné*. Et de fait, si El Caucho fait partie de ceux que Fanon appelle les damnés de la terre, il est bien clair qu'il n'a pas l'intention de subir éternellement cette condition.

Faire ainsi de l'aventure de personnages non-Haïtiens une histoire haïtienne, c'est en somme s'ouvrir au monde non pour en subir l'invasion mais pour s'en approprier les beautés et les vérités. C'est refuser de se confiner aux limites de ses frontières nationales dans ses rêves comme dans ses actions, dans ses productions matérielles aussi bien qu'intellectuelles. Et c'est surtout refuser que ces frontières deviennent notre prison, le lieu où nous devrions recevoir des visites sans pouvoir en sortir pour aller voir les autres, où nous recevions des leçons sans être jugés dignes de pouvoir en donner. Tout cela me paraît évident dans le refus de la négritude et la volonté de redéfinir la perspective nationaliste dans l'esthétique comme dans la politique dont témoignent les « Prolégomènes au manifeste du réalisme merveilleux des Haïtiens ».

Mais de manière indirecte, sur le mode métaphorique de la fiction narrative, à travers des personnages comme Wheelbarrow, El Caucho, La [150] Nina Estrellita, le Vieux Vent Caraïbe, Alexis réinterprète les métaphores nationales de l'arbre, du bon père, bon fils, bon époux et bon soldat. D prend ses distances par rapport à un paradigme traditionnel qu'il ne rejette pas mais qu'il élargit et dialectise. Car désormais nous sommes au monde, c'est-à-dire avec, par et pour le monde et pas seulement contre lui, même si nous sommes là contre son gré.

Et s'il nous faut apprendre à vivre avec lui, il nous faudra lui apprendre aussi à vivre avec nous.

Ce qu'Alexis nous apprend, par son œuvre, c'est que les représentations traditionnelles ne sont pas seulement là pour être critiquées et rejetées. On peut les réinterpréter. C'est peut-être même par là qu'on peut le mieux avancer, tout en gardant l'orientation de départ.

S'il est une autre leçon que l'œuvre d'Alexis nous donne, c'est qu'il ne faut pas interpréter cette œuvre à partir de la vie de l'auteur mais plutôt la vie de ce dernier à partir de son œuvre <sup>49</sup>. Car il est une image de l'artiste comme arbre (les arbres musiciens), du bon père comme conteur et artiste (le vieux Vent Caraïbe) et du soldat comme rêveur et utopiste (Wheelbarrow) et même de l'artiste comme homme politique (Anacaona, Gonaïbo) qui nous font voir que si Alexis a modelé son œuvre sur notre Histoire nationale, revue et réinterprétée, il a peut-être davantage encore modelé sa propre vie sur son œuvre pour que l'une soit à la ressemblance de l'autre et les deux à l'image de l'homme et du pays dont il rêvait.

[151]

### *Du style aléxisien*

Dans l'œuvre de Jacques Stephen Alexis, l'étude des métaphores nationales ne doit pas seulement servir à illustrer le fait que cet écrivain a puisé son inspiration dans le discours collectif le plus enraciné dans l'histoire haïtienne. Cette étude doit pouvoir montrer aussi que c'est en s'abreuvant ainsi à cette source qu'Alexis s'est créé un style propre sur le fond d'un discours commun. Et peut-être même que cela pourra nous aider sur le modèle du travail d'Alexis à examiner le style d'autres écrivains.

Prenons le titre de son premier roman, *Compère général Soleil II* y a là, d'abord du point de vue de la syntaxe du français, une bizarrerie dans le redoublement, avant le nom, des épithètes d'autant plus que celles-ci sont des substantifs. Outre le fait qu'Alexis donne à Soleil deux épithètes antéposés, celles-ci sont des substantifs adjectivés.

---

<sup>49</sup>

Idem, note 22. [Note 46 dans cette édition numérique. JMT.]

Ne cherchons pas, pour le moment, une explication à cet emploi de l'adage incongru et de l'anté-position et de l'adjectivation de substantifs. Cela pourrait bien venir du fait qu'Alexis fait un calque des usages de la langue haïtienne où l'antéposition, le redoublement et l'adjectivation de substantifs sont d'un emploi courant. Constatons plutôt que dans ce titre, il y a une triple métaphorisation. D'abord Compère Soleil et ensuite général Soleil et enfin, bien sûr, Compère général Soleil. Or, comme au préalable il faut bien admettre que le soleil ainsi évoqué est non [152] pas tellement l'astre céleste mais une figure de la lumière appliquée à l'homme qui lui, étudie les rapports sociaux, et, pour être plus précis, que cette image d'illumination relie dans le roman aussi bien les rapports du docteur Pierre Roumel et d'Hilarion que ceux d'Hilarion et de Claire Heureuse, on voit ainsi s'établir une chaîne de métaphores en fin de compte.

L'illumination, qu'il s'agisse de Roumel pour Hilarion ou d'Hilarion pour Claire Heureuse, ce soleil donc est à la fois père et général. Ce soleil illumine la conscience d'un sujet, l'éclairé, lui fait saisir les rapports cachés qui expliquent les contradictions entre les hommes ; il engendre donc un homme nouveau. Il est donc un père. En même temps il aguerrit cette conscience, la prépare pour la lutte, la guide dans le combat.

Nous trouvons là, transposé dans le champ de la lutte des classes, ce qui était autrefois exigé pour la lutte des races. Quand le législateur de 1805 proclamait que la dignité d'être Haïtien consistait à être à la fois père et soldat, il voyait en chaque Haïtien un père et un défenseur de la race noire face aux esclavagistes blancs. Le devoir qui était aussi une dignité, selon la Constitution, consistait à engendrer, à maintenir la race, et en même temps à la défendre.

La triple métaphorisation du titre du roman d'Alexis renvoie la figure du Soleil, les personnages illuminateurs de Roumel et d'Hilarion à la figure du père (compère) et à celle du défenseur (général). Il y [153] a donc son identification aux deux fonctions qui, depuis la fondation du pays, sont attribuées à tout citoyen.

Cette séquence de métaphores : soleil, père, général, fait du sujet évoqué, une figure synthétique où viennent se concilier deux attributions contradictoires, celles du guerrier et de l'amoureux. Figure réaliste merveilleuse traduisant une esthétique de l'Histoire, de la vie col-

lective et individuelle telle que se la représente une vision haïtienne. Si le destin haïtien est de transformer une opposition en donnant la vie à soi et la mort à l'autre, en étant père et guerrier, de faire l'amour tout en faisant la guerre alors le soleil est bien cet élément qui peut représenter cette double fonction par la lumière.

Car, et c'est là un aspect qui nationalise ce symbole, ce n'est point en tant que source de chaleur que l'astre du jour est vivifiant dans la perspective haïtienne. Sa chaleur le rend plutôt mortifère à juger par tous les récits où la sécheresse qu'il provoque est tenue pour une calamité ou une malédiction. C'est en tant que source d'éclairage que le soleil est signe de vie. Contrairement à ce que croirait l'habitant des pays nordiques, nous ne vivons pas de nous chauffer au soleil mais de nous éclairer de ses rayons.

En tant qu'élément naturel, le soleil prend donc valeur de symbole de manière parabolique. Non par ses effets physiques mais par ceux plutôt spirituels que nous lui reconnaissons, en fonction de notre contexte, de nos besoins, de nos rêves. Sous le soleil de la conscience de classe, de la prise de conscience, [154] de la désaliénation, nous devenons les fils et les combattants d'une cause, hier incarnée dans la race asservie, aujourd'hui dans la classe exploitée.

Alexis adapte les métaphores nationales à son idéologie et à son esthétique, car si l'image du soleil, père et général, renvoie à sa conviction de communiste, il renvoie aussi à son esthétique d'écrivain, ce réalisme merveilleux qui résout les contradictions du monde en le représentant par des images qui, Alexis le dit lui-même, le revêtent d'un autre habit et nous le font voir autrement qu'on ne nous le montre.

Cette métaphore de l'habit pourrait se traduire par des formules quasi mathématiques :

I-	Sa 1	(Soleil)	Sel
	Sa 2	(Compère)	Se2
II-	Sa 1	(Soleil)	Sel
	Sa 2	(Général)	Se2
III-	Sa 1	(Soleil)	Sel
	Sa 2	(Compère-général)	Se2

Il resterait à vérifier dans quelle mesure la pratique est constante chez Alexis et commune à d'autres écrivains. Mais cela est une autre histoire. On peut cependant observer que de Toussaint Louverture (En me renversant... l'arbre de la liberté) à Monseigneur Roméus (rache manyòk la ban m tè a blanch), la métaphore de l'arbre est filée avec beaucoup d'efficacité dans le discours politique haïtien qui n'hésite pas à jouer sur toutes les isotopies de ce [155] mot : des racines positives (Louverture) aux négatives (Roméus), considérant l'objet figuré sous tous les angles et dans toutes les perspectives, traitant dialectiquement la figure et l'adaptant au sens de l'Histoire en marche.

[156]

[157]

**IMAGES**  
**CARRÉ SÉMIOTIQUE**  
**ET QUATUOR ÉROTIQUE**  
**CHEZ LES ROMANCIERS HAÏTIENS**

[Retour à la table des matières](#)

Othello Bayard prétend que l'un des charmes d'Haïti, pour ne pas dire sa supériorité, réside dans la grande variété de ses beautés féminines :

« Quand ou lan pays blanc ou ouè toute figu gnou seul coulé  
Lan poin mulâtresse, bel marabou, bel griffonne créole  
Qui rinmin bel robe, bon poude et bon odè,  
Ni bel jeune négresse qui con'n dit bon ti parole.  
Lan pays moin, lor toute bel moune ça la yo  
Sorti lan messe ou sorti lan cinéma,  
Ce pou gardé, ce pou rété diol lolo,  
A la bon pays ce ti d'Haïti Thomas. »<sup>50</sup>

Cette affirmation ne laisse pas d'avoir un côté chauvin. Un « amateur », c'est-à-dire en français orthodoxe : un « fin connaisseur » pourrait estimer qu'il y a là méconnaissance de la variété des beautés qu'on peut trouver en pays « blanc » et verrait finalement dans ces vers un lieu commun qu'ailleurs aussi on ne s'est pas privé de développer. Ne parle-t-on pas, [158] par exemple, dans le pays qu'on suppose, des jolis yeux doux de la Canadienne ? Et François Villon prétendait, voilà cinq siècles, qu'il n'était bon bec que de Paris. Cet amateur et contradicteur, pas forcément « mauvais coucheur », pourrait de plus avancer

---

<sup>50</sup> Othello Bayard, « Haïti chérie » dans Maurice Lubin et Carlos Saint-Louis, *Panorama de la poésie haïtienne*, Port-au-Prince, Édition Henri Deschamps, 1950, p. 614-615.

que bien loin d'être un avantage, cette profusion de beautés féminines pourrait bien être un désavantage ou du moins une source d'embarras.

À devoir choisir entre deux des plus célèbres beautés haïtiennes : la marabout (Choucouné) et la griffonne (Idalina), notre dilemme est déjà grand. Que sera-ce s'il faut leur ajouter les deux autres évoquées par Bayard : la mulâtresse et la négresse ? Ou même toutes les autres que la nomenclature populaire ou livresque distingue : grimelle, chabine dorée, brune... ?

Mais peut-être que davantage qu'une source d'embêtements pour l'amoureux haïtien, ces typologies ethnico-esthétiques sont l'occasion d'une déviation érotico-idéologique puisqu'elles polarisent l'attention uniquement sur les différences épidermiques, bases d'hypothétiques capacités érotiques des femmes haïtiennes.

### *Le carré sémiotique de l'amour*

« Choucouné » d'Oswald Durand est sans doute le grand poème que nous admirons parce que, commençant comme une variation érotique sur le thème de l'amour épidermique, il s'achève ou plutôt culmine en une variation poétique, c'est-à-dire [159] sentimentale et nostalgique, idéaliste même, sur le thème de l'amour véritable, qui ne repose pas sur la seule perception des attraits physiques de l'autre mais sur des motivations profondes en nous et des traits disons non superficiels chez l'autre.

Relisons, non pas les versions censurées qu'ordinairement on nous donne à lire de l'œuvre de Durand, mais le texte intégral du poème <sup>51</sup> et essayons de saisir la configuration du carré sémiotique que l'histoire racontée met en place.

Au point de départ, il y a l'amour qui anime Ti Pyè :

« Deriè gnou gros touff pingouin

---

<sup>51</sup> Oswald Durand, « Choucouné » dans *Rires et pleurs*, 2<sup>e</sup> partie, Paris, Éditions CRETE, 1986, p. 223-224, une traduction française dans Louis Morpeau, *Anthologie d'un siècle de poésie haïtienne*, Paris, Édition Bossard, 1925, p. 23-28.

L'aut'jou, moin contré Choucouné

...

Moin dit : « Ciel ! à la bell'moune »

Mais hélas ! Après quelques malentendus, il faut le reconnaître, cet amour achoppe au non-amour de Choucouné :

« Gnou p'tit Blanc vini rivé :  
Li trouvé Choucouné joli  
Li paie francé, Choucouné aimé li... »

La réaction compréhensible de l'amoureux déçu, trahi même, compte tenu des apparences d'engagement que Choucouné avait prises, est de souhaiter d'oublier la traîtresse :

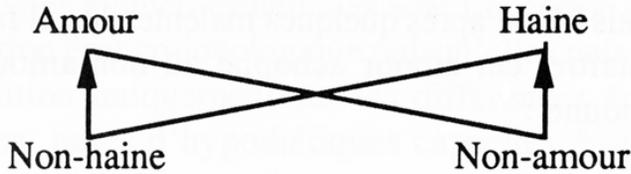
[160]

« Pitôt blié ça, ce trop grand la peine. »

Il aurait même pu aller jusqu'à éprouver de la haine pour elle. Au contraire, et ce n'est pas sans tristesse qu'il reconnaît que nous en serons bien surpris, il n'éprouve que de la non-haine :

« ça qui pi trist' lan tout ça ça  
qui va surprindr' tout moune  
Ce pou ouè malgré temps-là  
Moin aimé toujours Choucouné. »

Ainsi de l'amour au non-amour et de la possibilité de haine à la réalité de la non-haine, nous revenons à l'amour, comme du départ. Ce qui pourrait se traduire ainsi :



**Figure 1**

Ce parcours qui est une transformation, nous ramène en réalité non pas à l'amour de départ mais à un amour redéfini, différent, approfondi. Rappelons les termes mêmes utilisés par le narrateur extra autodiégétique, en l'occurrence, Tit Pyè :

[161]

« Femm' com' ça plai moin tout de suite »

Ces paroles qu'il prononce au moment où il décrit sa nouvelle flamme car le « femm' com' ça » nous indique que nous avons affaire à un « amateur »<sup>52</sup>, un coureur de jupons et non à un amoureux au sens romantique du mot. Par ailleurs les traits de beauté qui « tout' de suite » l'attirent sont épidermiques, érotiques :

« Choucoun' se gnou marabout  
 Zyeux li claire comm' chandelle  
 Li gangnin tété doubout...  
 ...  
 P'tits dents Choucoun' Blanc' com' laitt.  
 Bouche li couleur caïmite :  
 Li pas gros femm', li grassett'  
 Femm' com' ça plai moin tout' de suite. »

<sup>52</sup> cf. à propos du mot « amatè », songeons aux protestations de l'amoureux de « Lola », l'héroïne du poème du même nom de Zo Salnave et à l'amoureux de « Mariana » du poème de ce nom de Paul Laraque. Voir Maximilien Laroche *La Littérature haïtienne, identité, langue, réalité*, Montréal, Leméac, 1981, p. 109-122.

On notera d'ailleurs que ce sont des traits de même nature : épidermiques, socio-économico-culturels, érotiques dans la perception de l'autre sexe, sans doute, qui portent Choucouné à aimer le p'tit Blanc :

« Gnou p'tit Blanc vini rivé  
P'tit barb' rouge', belF figur' rose,  
Montr'sous côté, bell'chivé.  
Li paie francé, Choucoun' aimé li. »

[162]

L'aventure amoureuse de p'tit Pierr' et de Choucouné semble se dérouler, pour commencer, sous le signe de l'équivoque et du malentendu. D'abord il y a équivoque de la part de P'tit Pierr' qui a sans doute trop vite et mal interprété les sourires et les paroles de Choucouné ainsi que l'accueil enthousiaste de « l'honnête » mère de Choucouné. On peut même ici ouvrir une parenthèse pour se demander si, compte tenu du statut « d'amateur », de « bakoulou » même (de don Juan en somme) que nous lui reconnaissons, P'tit Pierr' ne serait pas le trompeur trompé, pris au piège alors qu'il croyait piéger les autres. La référence à ses deux pieds enchaînés, entre autres, pourrait nous renvoyer à cette signification.

Ainsi Choucouné lui avait plu, et pour des motifs relevant de l'érotisme plus que de l'amour. Et il se fait attraper alors qu'il croyait ajouter une victoire de plus à la liste de ses conquêtes.

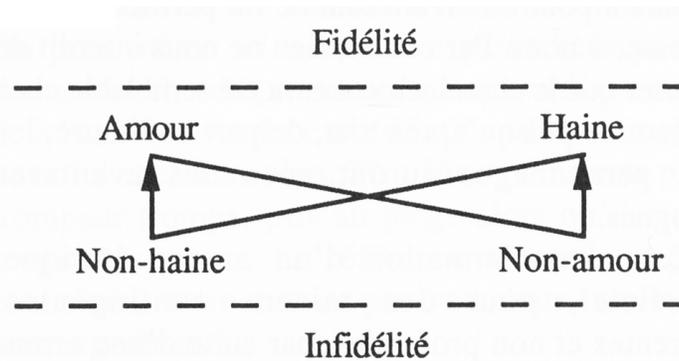
Mais de son côté Choucouné se trompait tout autant sur ses propres sentiments à l'égard du p'tit Blanc que sur ceux de ce dernier. On nous dit que Choucouné l'aime. Les raisons qu'on nous donne (montr', figur' rose...) ne semblent guère aller au-delà des attraits ethniques et économiques du nouveau-venu. Et quant à celui-ci, s'il parle en français, pour mieux emberlificoter notre belle marabout sans doute, on ne nous dit rien de ses sentiments. Et ce n'est que son lâche comportement de vil séducteur qui nous révélera par la suite la véritable nature de ses intentions.

[163]

Il y a donc, dans cette confrontation des personnages entre eux et avec eux-mêmes, un passage de l'amour feint à l'amour ressenti, un passage de l'érotisme au sentiment amoureux. Et si nous assistons à une découverte de l'amour uniquement par p'tit Pierre', c'est parce que son discours a pour but avant tout de lui permettre de se confesser à nous. Par contre, rien ne nous interdit de supposer que le cheminement aura été semblable chez Choucouné puisqu'après tout, de part et d'autre, les deux personnages auront vécu des aventures analogues.

Cette transformation d'un amour érotique, superficiel, pour des raisons contingentes, apparentes et non profondes, par suite d'une erreur sur soi-même (le bakouloutisme de p'tit Pierr' et le bovarysme de Choucouné) et ensuite par une méconnaissance de l'autre (l'infidélité de Choucouné et le cynisme du p'tit Blanc) font se tromper nos personnages sur leurs propres sentiments et place leurs relations sous le signe de la contradiction entre infidélité et fidélité. P'tit Pierr' (s'il était le bakoulou que nous le soupçonnons d'être) se promettait peut-être d'être infidèle lui-même à Choucouné tout en s'attendant à ce qu'elle lui demeure fidèle. Choucouné de son côté (aliénée comme elle est) espérait voir le p'tit Blanc se montrer honnête envers elle alors qu'elle même trahissait sans vergogne P'tit Pierr'.

Il y avait donc un marché de dupes et le héros-narrateur du récit, en l'occurrence P'tit Pierre', tire [164] une leçon de cette aventure : celle de répondre à l'infidélité de Choucouné par sa fidélité. Car ce n'est pas en faisant aux autres ce qu'on ne voudrait pas qu'on nous fît que nos rêves peuvent devenir réalité. Le carré sémiotique de l'aventure de nos deux amoureux peut donc finalement se représenter de la sorte :



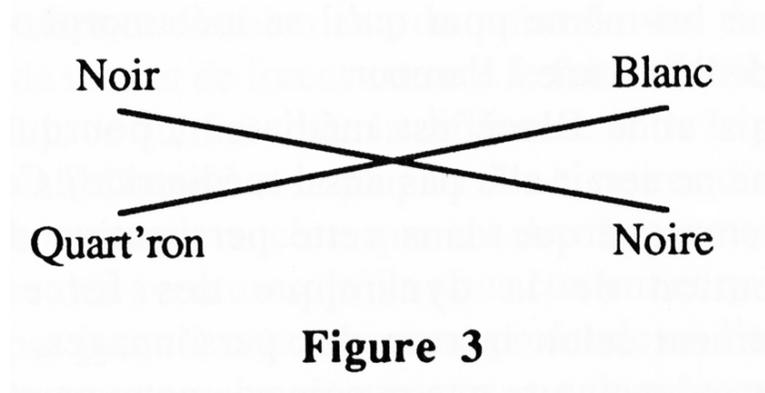
**Figure 2**

Ce qui fait du poème d'Oswald Durand le récit d'une aventure au sens bien plus profond que celui de la déconvenue d'un galant appâté par le sex-appeal d'une aguicheuse sans scrupule et bovaryste par surcroît.

### *Carré sémiotique et quatuor érotique*

Ce sens profond qu'on peut dégager du poème de Durand s'exprime au travers de figures bien particulières tout de même. Je le donnais à entendre en usant des mots « amateur », « bakoulou » pour P'tit Pierr'. J'aurais pu, pour Choucoune, parler de [165] fanm « kolokent », « d'awona » ou de « bouzen ».

Mais je ne vais pas essayer de déployer l'éventail des figures que recèle le poème. Je m'arrêterai à celles de la race des personnages en présence. Il y a deux Noirs, un Blanc et un « Quat'ron ». Voilà déjà de quoi placer aux quatre coins de notre carré sémiotique des personnages ethniquement différenciés :



**Figure 3**

Si nous recouvrons notre carré sémiotique de ce quatuor ethnique, nous constatons que la tentative de conjonction d'un Noir et d'une Noire ayant échoué, c'est la conjonction de cette Noire et d'un Blanc qui s'avère productive d'un enfant quat'ron.

Ici on ne peut s'empêcher de penser que Durand, au début de ce siècle, abordait un thème que l'on verra le romancier camerounais Francis Bebey, au moment des indépendances africaines, aborder dans *Le fils d'Agatha Moudio*<sup>53</sup>. Ce qui laisse deviner de quel symbolisme

<sup>53</sup> Francis Bebey, *Le Fils d'Agatha Moudio*, Yaoundé, Éditions Clé, 1967.

peut être chargé ce schéma d'acculturation ethnico-érotique en situation coloniale, post-coloniale ou néo-coloniale.

[166]

Mais pour en revenir à Choucouné et à P'tit Pierr', nous savons que leur disjonction initiale ne sera pas définitive puisque Choucouné, étant abandonnée par son deuxième amoureux, P'tit Pierr' reviendra à la charge. Ce qui a pour effet de relancer la tentative de conjonction du Noir et de la Noire. Ainsi entre le Noir et la Noire se placerait le Blanc. Celui-ci serait le détour grâce auquel la conversion du Noir peut se faire, l'obstacle qui fait se retourner le Noir sur lui-même pour qu'il se métamorphose et passe de l'érotisme à l'amour.

Mais si le Blanc est médiateur, pourquoi la Blanche ne serait-elle pas aussi médiatrice ? Car on aura remarqué que dans cette perspective d'une distribution de la dynamique des forces de changement selon la race des personnages, nous aurions pu avoir aux quatre coins de notre carré une répartition de ces personnages qui ferait voir que si la vieille grand'mère (noire sans doute) n'a pas su faire pencher le cœur de Choucouné en faveur de P'tit Pierr', c'est par l'action négative du Blanc que le cœur de P'tit Pierr' sera changé.

Dans ce rôle d'intermédiaire, et en lieu et place de la vieille grand'mère, on pourrait imaginer l'intervention de la Blanche, amante ou épouse du p'tit Blanc. Et c'est dans ce sens que Dany Laferrière échauffe l'intrigue de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*. Mais il le fait dans une direction bien particulière qui est celle de confirmer la suprématie du p'tit Blanc et non de la dépasser comme semble vouloir le démontrer le poème de Durand.

[167]

Laferrière n'aura pas d'ailleurs été le premier à introduire la Blanche dans ce quatuor érotique du récit haïtien. En 1934, les premières romancières haïtiennes auront donné l'exemple en mettant en place dans leurs récits amoureux un schéma où couple blanc et couple noir se font face. Ce qui avait l'avantage de placer à égalité les hommes et les femmes des deux races, de généraliser d'une certaine façon la problématique amoureuse des Haïtiens et non de la particulariser doublement, du point de vue des rapports de race et de forces comme le fait Laferrière.

Mais ce qui fait toute la différence entre le poème d'Oswald Durand et la plupart des histoires d'amour de nos romanciers, c'est que ces derniers restent à la surface des aventures qu'ils nous content et qu'ils ne vont pas jusqu'à cette structure profonde où l'on voit les personnages se retourner sur eux-mêmes pour prendre conscience de leurs aliénations, s'en débarrasser, se transformer et ainsi, pouvoir reprendre leur quête sur de nouvelles bases, comme le fait P'tit Pierr'.

« Choucouné » nous fait donc le récit de deux efforts de conjonction du même sujet qui renouvelle son entreprise après l'échec d'une première tentative. Et à la seconde fois sa quête, semble-t-il, a toutes les chances de réussir, compte tenu des conditions et des circonstances dans lesquelles elle s'opère mais surtout compte tenu de la transformation inférieure des personnages. Transformation du sujet narrateur bien sûr avant tout mais, on le présume, de l'objet de sa quête aussi.

[168]

Ce sont donc ces nouvelles dispositions d'esprit (amoureuses plutôt qu'érotiques) présidant à ce nouvel effort de conjonction qui devrait en assurer la réussite.

Il y a donc comme problématique fondamentale de la représentation amoureuse dans le récit haïtien un schéma canonique, celui que nous avons dégagé dans « Choucouné », qui fait ressortir la nécessité d'une transformation de la conception même de l'amour par les personnages ; la nécessité de nouvelles dispositions intérieures qui pourraient fort bien résulter d'une auto-critique. Car manifestement P'tit Pierr' a renoncé à toute volonté d'être bakoulou si jamais il en était un et on doit logiquement supposer que Choucouné, après son expérience auprès du p'tit Blanc, se sera amendée et aura mis fin à son bovarysme culturel.

Mais ce schéma canonique, même dans Choucouné, se traduit par des figures de races. Et c'est aux variations de cette figuration raciale de la conjonction ou de la disjonction amoureuse en Haïti, ou du moins dans les romans haïtiens, que je voudrais faire assister.

*Figures de races et figures de sexe  
chez les romanciers haïtiens*

Dans *Les Thazar* (1907), roman contemporain de « Choucounè », Fernand Hibbert développe la même intrigue qu'Oswald Durand. Dans ce récit, Lionel Brion aime Cilotte Thazar mais se heurte aux [169] manigances de la mère de sa dulcinée qui fait en sorte que sa fille épouse un Allemand, Schlieren, en qui elle voit le gendre idéal, de préférence au soupirant haïtien.

Nous avons dans ce récit les deux premières phases du schéma développé dans le poème de Durand. Car « Choucounè » raconte une histoire qui comporte trois phases : d'abord une tentative infructueuse de conjonction Noir-Noire, puis une conjonction éphémère Noire-Blanc, et enfin la conjonction vraisemblablement réussie Noir-Noire par suite des transformations que connaissent les sujets concernés. Dans le roman d'Hibbert, l'histoire s'arrête après la deuxième phase, c'est-à-dire à la conjonction Noire-Blanc, donc au mariage de Cilotte Thazar et de Schlieden. Nous ne savons rien de ce qui advient par la suite. Rien surtout d'une possible conjonction, dans de nouvelles conditions, de Cilotte et de Brion.

Dans *Les Thazar*, le récit ne va donc pas au-delà de la deuxième phase de l'histoire que contient Choucounè, celle de l'échec de la tentative de conjonction du Noir et de la Noire par la conjonction de la Noire et du Blanc.

Or si l'on examine l'évolution du roman haïtien de *Stella* (1858) à *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (1985), on peut dire que le travail des romanciers aura consisté, le plus souvent, à faire des variations sur un quatuor érotique de personnages, mettant face à face un couple noir et un couple blanc. Mais on doit tout de suite ajouter que d'ordinaire, sur les quatre personnages possibles, ils [170] ne choisiront d'en présenter que trois et surtout que pour la plupart, ils s'arrêteront aux deux premières phases de l'histoire canonique conté par Oswald Durand. En adoptant pour un récit à orientation ethnique le cadre apparemment universel du triangle amoureux, ces romanciers se révélaient incapables d'envisager la problématique abordée dans toute sa complexité. Et faute de descendre jusqu'au carré sémiotique de l'amour, selon la configuration qu'ils avaient eux-mêmes décidé de représenter, ils en restaient à un quatuor, sinon même à un trio ethnico érotique.

Prenons l'exemple de *Stella*. Le triomphe du rival blanc précède même la quête éventuelle du sujet noir, si l'on veut examiner ce roman sous l'angle de la problématique amoureuse. Gouraige et Pompilus ont bien raison de déplorer que ce récit ne soit pas étoffé d'une véritable intrigue amoureuse<sup>54</sup>. Mais Bergeaud ne s'en tient qu'à la seule description des rapports politiques des personnages, un peu comme si Oswald Durand faisait de « Choucoune » uniquement le récit du triomphe du p'tit Blanc avant même les premières démarches de P'tit Pierr'.

Rappelons l'intrigue de *Stella*. Un colon français qui a fait un fils à Marie l'Africaine (conjonction amoureuse réussie donc mais éphémère) la violente au point de provoquer sa mort. Révoltés par ce comportement cruel, les deux fils de l'esclave se dressent contre le tortionnaire. Ils sont aidés dans leur lutte par Stella, une jeune Française, que le colon voulait forcer à l'épouser.

[171]

Ce bref résumé qui vise à souligner les conjonctions ou non-conjonctions amoureuses montre qu'il s'agit d'une fable politique. En effet *Stella* est une allégorie sur la guerre de l'indépendance haïtienne. Il était logique donc que dans ce récit à objectifs politiques, ou si l'on préfère historiques, il ne soit pas fait trop attention aux questions amoureuses. Pourtant il n'en reste pas moins que la relation du colon et de l'Africaine peut en tenir lieu. Et surtout l'on s'étonne que la possibilité n'en soit jamais évoquée en ce qui concerne l'héroïne, Stella, et l'un ou l'autre des deux héros noirs, Romulus et Rémus, qu'elle aide. Leur compagnonnage de combat et d'objectifs aurait pu porter la jeune Française à éprouver quelque sentiment pour ses libérateurs, alliés et amis. Il n'y aurait eu là aucune invraisemblance. Au contraire, l'invraisemblable est que de part et d'autre, ces jeunes gens dans la force de l'âge soient demeurés insensibles à leurs charmes réciproques. Du moins à tout autre charme que celui de leur commune conviction idéologique. Mais peut-être qu'après tout, Bergeaud avait raison de faire de son héroïne un personnage mi-femme mi-ange. Il n'en demeure pas

---

<sup>54</sup> Voir Maximilien Laroche, « Le roman des plantations : le vert paradis des amours en allées » dans *La Découverte de l'Amérique par les Américains*, Québec, GRELCA, Université Laval, 1989, coll. essais, n°6, p. 107-131.

moins que nos deux compères, Romulus et Rémus, étaient, eux, bien de chair.

Amédée Brun a sans doute voulu corriger cette erreur dans son roman, *Deux amours* (1895). Mais il le fait si maladroitement, Brun manque manifestement de talent, que l'on se demande si sa tentative de nous raconter les amours d'un ex-esclave avec son ancienne maîtresse n'a pas échoué tout simplement [172] parce que cela était prématuré. Mais peut-être aussi que la littérature peut difficilement représenter ce que la réalité du moment présente comme impossible. Car comment représenter ce que le contexte de notre vie ne nous permet pas d'imaginer ? Après tout nous rêvons, imaginons, avec les moyens que nous fournit notre expérience quotidienne.

L'histoire de Jean-Louis, l'ancien esclave de Danielle de Chamay et amoureux de celle-ci, que nous conte Amédée Brun, nous paraît non seulement invraisemblable mais parfois même contée avec mauvais goût. Il est sans doute difficile, a priori, de qualifier d'invraisemblable une fiction. Toute histoire imaginée étant fabriquée de toutes pièces, l'auteur a bien le droit de prendre ses pièces où il veut. Mais essayer de nous faire croire que l'union de la Blanche Danielle et du Noir Jean-Louis peut résulter non de la conquête ou de la séduction de la première par le second mais du don que fait Henry Lermant, ancien intendant de la plantation de Danielle et fiancé de celle-ci, voilà qui est dur à avaler. Et cela même si l'auteur croit prendre la précaution de nous dire que le généreux donateur a toujours été un négrophile convaincu, qu'il est même allé jusqu'à combattre aux côtés des esclaves insurgés et qu'il fait ce don, en mourant, et par suite d'une promesse faite à Jean-Louis quand celui-ci lui avait sauvé la vie dans une embuscade. Aussi bien nous dire que le Noir ne peut pas se mériter la Blanche comme il devrait le faire pour n'importe quelle autre femme mais qu'il peut seulement la recevoir en cadeau, et du Blanc [173] défaillant. On notera que tout paradoxe et autres jeux de mots et de langage mis à part c'est là au fond la thèse explicitement développée dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*. Si, comme il y est dit, le Noir a pour rôle de faire jouir la Blanche qui, elle, doit pouvoir ainsi faire jouir le Blanc, alors celui-ci serait un maître que le Noir sert en copulant avec la Noire ou la Blanche. Dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, cela est dit, bien sûr, avec humour. Mais si c'était précisément de l'humour noir, c'est-à-dire,

comme dit le Larousse : « humour qui souligne avec cruauté, amertume et parfois désespoir l'absurdité du monde » ?

Hibbert qui, dans cette veine humoristico-satirique, écrivit *Les Thazar* (1907) comme variante nationale et interne, en avait déjà donné la variante externe et internationale avec *Séna* (1902) faisant voir par là comment à déplacer du territoire national en terre étrangère des personnages qui ne sont pas décidés à se transformer, on ne peut, même en le critiquant, représenter l'ordre des choses que comme immuable. *Séna* raconte le voyage à Paris de Jean-Baptiste Rénéus Rorrotte, sénateur de la République, et pour cela même familièrement appelé Séna. Il y rencontre la première cocotte de Paris, Yolande de Mussy. Et le narrateur dans une phrase brève fait le bilan de leur relation : « Leur liaison dura huit jours et coûta quarante mille francs à Séna. »

Elle s'amusa « à l'allumer, puis à se dérober, le montrant, le livrant à la curiosité de ses soupeurs sceptiques, de ses banquiers, de ses clubmen, de ses [174] hommes politiques, de ses journalistes qui se délectaient des étonnements et des ébahissements du bon Séna devant la hardiesse byzantine des orgies. » Et finalement, elle fit « craquer le cœur du malheureux, vaincu par la science profonde et le cruellisme sadique de la courtisane. »

Ce tableau, moderne pourtant, n'est pas sans rappeler cet autre tableau d'Ancien Régime, celui-là, que nous fait Alejo Carpentier dans *Le Royaume de ce monde* du plaisir que prend Pauline Bonaparte à torturer son esclave, le Nègre Soliman. Si l'on y fait bien attention, Yolande de Mussy sur la scène où il fait parader Séna, lui fait jouer le même rôle que Pauline faisait remplir à Soliman, le même rôle qui, nous dit-on, dans *Comment faire Y amour avec un nègre*, est réservé au Nègre : celui de faire « se délecter les soupeurs sceptiques, les banquiers... » comme dit Hibbert.

Autrement dit l'utilisation, dans un récit ethnico-érotique, d'un trio formé soit du Noir, de la Noire et du Blanc (*Les Thazar*) soit du Noir, de la Blanche et du Blanc (*Deux amours, Séna, Comment faire Y amour avec un nègre sans se fatiguer*) dans une histoire qui s'arrête à sa phase 2, permet de déplorer ou de satiriser un ordre idéologique mais non d'en représenter la transformation. Car cet ordre est attaqué

en surface, dans ses manifestations mais non en profondeur dans ses motivations, notamment dans le bovarysme des sujets noirs.

On peut expliquer ce type de représentation par la quarantaine imposée à Haïti jusqu'à 1915. Si cet [175] isolement n'empêchait nullement les Blancs, même du dehors d'Haïti, d'imposer aux Haïtiens leur volonté à fortiori quand les Haïtiens se rendaient à l'étranger, étaient-ils assimilés à des colonisés. La méprise de Yolande de Mussy qui, à sa première rencontre avec Séna lui demande : « Vous êtes des colonies ? » est significative d'un rapport auquel les réponses indignées de notre Haïtien ne changeront rien. Pas plus sans doute qu'une certaine forme d'humour aujourd'hui.

Par contre avec l'occupation étatsunienne de 1915, quelque chose change dans les rapports d'Haïti avec le monde extérieur et surtout avec les puissances internationales. Et les romancières seront les premières à s'en rendre compte et à en rendre compte. La prise de conscience dont témoignent *Ainsi parla l'oncle* et l'indigénisme se faisait aussi dans le roman, et pas seulement sous la forme du retour à la terre.

En ramenant Haïti à la condition de colonie, l'étranger mettait fin à la quarantaine qu'il avait imposée au pays. Il y pénétrait à nouveau mais du même coup opérait un rapprochement qui du temps de la colonie avait été à l'origine de la classe des affranchis ou pour parler dans les termes du « Choucouné » de Durand, à l'origine de la production de « p'tit quat'ron ». De manière inverse, la pénétration massive des Haïtiens dans les sociétés d'Amérique du nord est un phénomène analogue à celle de l'Occupation de 1915. *Le joug* d'Annie Desroy permet de s'en apercevoir en posant [176] pour Haïti ce qui était grandement fictif, un type de rapport qui ne sera vraisemblable, réellement et fictivement, que dans la future diaspora haïtienne.

Ce roman publié en 1934 met en présence, pour la première fois, deux couples, l'un de Blancs et l'autre de Noirs. Sans doute comme nous avons commencé à le faire voir, on brodait là-dessus depuis longtemps, voire depuis le premier roman haïtien. Mais jamais ne se retrouvaient réunis simultanément et en position de s'aimer de manière entrecroisée le Noir, la Blanche, ainsi que le Blanc et la Noire. Ou bien l'un des partenaires manquait, le p'tit Blanc de « Choucouné » est vraisemblablement un célibataire. Ou bien il n'était même pas besoin

que ce partenaire soit absent, la position inférieure de l'un des membres de l'éventuel quatuor réduisait les personnages en présence à trois. Et ordinairement, c'est la position de colonisé, de dominé, d'objet manipulé du sujet noir qui imposait le cadre d'un faux triangle amoureux.

Or dans *Le joug* (1934) il y a un changement d'importance. Les quatre personnages en présence sont relativement de statut équivalent, socialement et culturellement parlant. Et il s'effectue un véritable chassé-croisé qui aurait pu s'effectuer tout aussi bien entre personnages de même couleur de peau. Le colonel Murray a pour secrétaire un Haïtien, Frédéric Vernon dont la femme lui plaît fort. Mais Fernande Vernon saura résister à ses avances. Par contre la femme du lieutenant Darking, Kitty, ne saura point résister aux charmes de Vernon.

[177]

Ainsi résumée, l'intrigue du roman d'Annie Desroy peut sembler une bleurette. Mais son propos était principalement d'ordre politique. Nous étions en pleine période d'Occupation et tout était bon pour nous défendre contre l'humiliation que nous infligeaient les étrangers. On peut donc soupçonner qu'il était impératif que la femme de Vernon ne trahisse ni son pays ni son mari. Car son adultère aurait été considéré comme une double trahison. Plus peut-être encore sur le plan patriotique que sur le plan conjugal. Par contre, il fallait accabler les occupants qui n'ont pas la hauteur morale de Fernande Vernon.

Si nous délaissions le côté patriotique, dans *Le Joug*, nous observons que pour une fois nos héros combattent à armes égales, si l'on peut ainsi dire. Car pour l'essentiel, la réussite ou l'échec des conjonctions amoureuses qui sont tentées ont dépendu de la liberté de choix des principales concernées : Kitty et Fernande Vernon. Et si l'on n'a aucune raison de trouver des motivations pécuniaires au choix de Kitty, on a par contre toutes les raisons de penser que Fernande Vernon a dû résister à toutes les raisons matérielles qu'elle aurait pu avoir de céder aux avances de Murray.

Marie Chauvet, dans une histoire qui n'est pas bien éloignée de celle que conte Annie Desroy, nous peint encore mieux ce libre choix. Il convient en effet de souligner la réussite de Marie Chauvet car, dans cette brèche ouverte par ses prédécesseurs des années 30, et élargie

par des aînés comme Roumain et Alexis, elle semble bien être de toutes les romancières [178] qui dialectisent notre vision par leur représentation de l'amour, celle qui est allée le plus loin et de la manière la plus convaincante.

Car d'une manière générale, si on repasse rapidement les œuvres des romancières de ces dernières années<sup>55</sup>, de l'iconoclaste Nadine Magloire aux propositions bien tempérées de Marie-Thérèse Colimon ou de Paulette Poujol-Oriol ou à la percée innovatrice de JJ. Dominique, c'est encore dans *Amour* (1968) que nous trouvons la peinture la plus approfondie qui soit. Et si ce roman reprend un cadre que l'on peut considérer comme traditionnel, il le renouvelle et le transforme radicalement.

En effet, *Amour* se présente comme le journal intime d'une femme. Par l'adoption de cette forme d'autobiographie, le récit place d'emblée le personnage narrateur dans la position de procéder comme P'tit Pierr' à cette autocritique nécessaire à la quête amoureuse. Et de fait, c'est à la source même de son malaise amoureux que le protagoniste s'attaque : cette aliénation épidermique, culturelle et sociale qui travestit les sentiments, les déforme et les fait avorter.

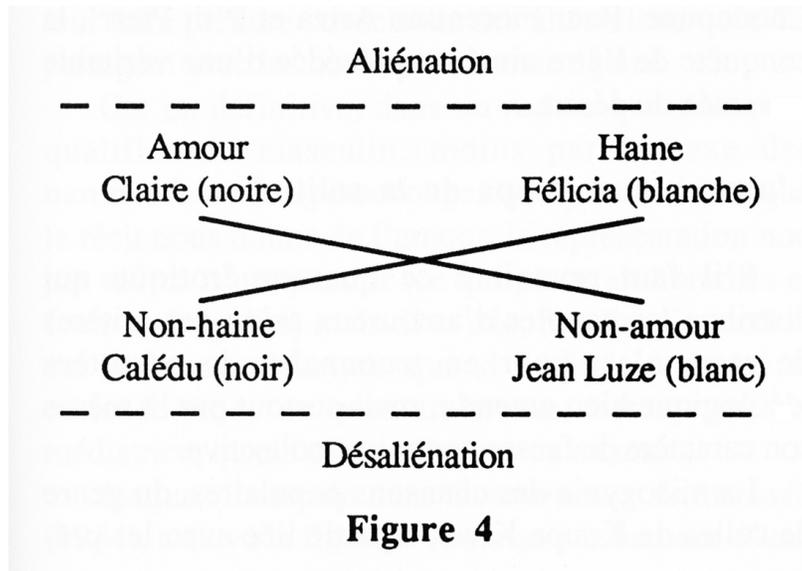
Récit secret, caché, *Amour* devait permettre à l'héroïne de se décrire à elle-même en panoramique, en surface, comme le regard qu'on jette sur un paysage où tout serait déjà bien en ordre, mais il devient de plus en plus une plongée, une dégringolade du personnage en lui-même. Car à nous apercevoir des contradictions inconscientes, des prévisions démenties, des fausses assurances du personnage, nous voyons s'établir une dialectique entre réflexion [179] et action et assistons à la métamorphose du personnage dans les hiatus de son discours.

Si l'on examine le parcours de Claire, on s'aperçoit qu'il est au fond le même que celui de P'tit Pierr', quoiqu'il se présente de manière un peu différente. Ce parcours suit néanmoins les mêmes étapes, allant de l'amour de Claire pour Jean Luze au non-amour de celui-ci ; Claire se trouve mise en face de sa haine de Félicia, impossible tout autant que sa non-haine pour Calédu. Ce qui lui fait réaliser qu'il n'y a pas d'amour possible pour ceux qui au départ sont infidèles (aliénés/bovarystes) à eux-mêmes. L'amour passe par la fidélité préalable (désalié-

---

<sup>55</sup> Céline Babin, Marcia Brown, Pedro Sandin-Fremaint, *Le Roman féminin d'Haïti, forme et structure*, Québec, GRELCA, Université Laval, 1985.

nation/débovarysation) à soi. Le nouvel amour dont Claire sera capable s'atteindra donc au prix d'une double renonciation à ceux qu'elle aimait au fond mais qu'elle ne pouvait accepter (Calédu) ou qu'elle rejetait tout en le souhaitant (Jean Luze).



[180]

Dans *Amour*, comme dans le poème d'Oswald Durand, nous voyons finalement le personnage de Claire se confronter à lui-même dans sa solitude. Dans ce champ d'affrontement de désirs et de motivations de toutes sortes qu'est le sentiment amoureux, le sujet amoureux se retrouve en dernière analyse toujours seul face à lui-même. Seul à devoir décider de son action et au préalable de ses motivations. En ce sens, on peut parler d'une solitude de l'amoureux qui ne peut se couvrir de ces prétextes, de ces faux-fuyants idéologiques que sont la race, la classe sociale au nom desquels on pouvait notamment condamner tel amour et prôner tel autre. L'amour se trouve au terme d'une ascèse.

La comparaison serait par trop écrasante s'il fallait rapprocher le roman de Laferrière de *L'amour au temps du choléra*. Mais ce rapprochement peut se faire entre le récit de Garcia Marquez et l'histoire de Choucune. Pour Fiorentino Ariza et P'tit Pierr', la conquête de l'être aimé est précédée d'une véritable traversée du désert.

### *L'amour aux temps de la solitude*

S'il faut revenir à ce quatuor érotique qui distribue les couples d'amoureux selon des critères de race, c'est pour en reconnaître le caractère idéologique bien entendu, mais surtout par là même son caractère de fausse contrainte collective.

La misogynie des chansons populaires, du genre de celles de Koupe Kloure, a partie liée avec les présupposés [181] idéologiques de ce quatuor. Ce ne peut être en effet que dans le cadre d'une fonctionnalité sociale de l'amour et en vertu de cette hantise de la trahison, inévitable dans ce cadre ethnico-politique, que l'on peut soupçonner aussi radicalement de trahison les femmes.

Les romanciers haïtiens ne sont pas tous misogynes, loin de là. Au moment même où Fernand Hibbert se moquait des bourgeoises aliénées comme madame Thazar, Justin Lhérisson plaidait la cause des paysannes et des prolétaires dont abusait des violeurs professionnels comme le colonel Cadet Jacques. Mais d'une façon générale, c'est la figure de la mère qui est célébrée. Et si Gérard Etienne plaide pour toutes les « Femmes muettes », seules des romancières pouvaient vraiment donner la parole à ces femmes, comme le fait Marie Chauvet dans *Amour*, et même pas pour les défendre mais pour leur faire prendre conscience des aliénations qu'elles partagent avec les hommes, en toute égalité.

Car en définitive, dans un roman que l'on peut qualifier de masculin, moins par le sexe des narrateurs ou des personnages que par la vision que le récit nous donne de l'amour, la représentation non pas même d'un quatuor (ce qui placerait hommes et femmes à égalité) mais d'un trio, focalise l'attention sur la femme. Martyre, quand il s'agit de la mère, cette femme, au pire traîtresse, est au mieux médiatrice, quand elle est épouse ou amante.

Jacques Roumain dans *Gouverneurs de la rosée* (1944), a élevé la figure d'Anaise à la hauteur d'une [182] inspiratrice idéale même si Manuel tient parfois un discours singulièrement viril. Mais on aura remarqué la volonté de Roumain d'intérioriser sa problématique de l'amour, non pas seulement par la profondeur des rapports de Manuel

et d'Anaise, mais par une remarque en apparence tout à fait incidente. En effet, il fait déclarer au Simidor :

« J'ai traversé plusieurs fois la frontière : ces Dominicains-là, ce sont des gens comme nous-mêmes, sauf qu'ils ont une couleur plus rouge que les nègres d'Haïti, et leurs femmes sont des mulâtresses à grande crinière. J'ai connu une de ces bougresses, elle était bien grasse, pour dire la vérité. Antonio, qu'elle m'appelait, voilà comment elle m'appelait. Eh bien, question de comparaison avec les femmes d'icitte, rien ne lui manquait. Elle avait tout et de bonnes qualités. Je pourrais faire un serment. »

Il s'agit là d'un renversement de la perspective traditionnelle, de sa déséthnisation ou plus exactement de sa débovarisation. Car ce n'est pas la norme d'un rapport Noire-Blanc ou Noir-Blanche qui s'impose comme règle mais plutôt celle de l'Haïtien et de l'Haïtienne, et même de l'homme et de la femme tout simplement. Car les autres, les étrangers, sont vus sous l'éclairage d'un comparant qui est celle de l'amour entre deux Haïtiens et sur le plan non de races différentes mais de qualités individuelles. (Eh bien question de comparaison avec [183] les femmes d'icitte, rien ne lui manquait !). La perspective d'une domination étrangère, jusque dans le domaine érotique, et par le biais de la domination raciale, est mieux que niée : renversée.

Jacques Stephen Alexis, dans *L'Espace d'un cillement* (1959), a encore élargi cette perspective révolutionnaire en entreprenant de réussir ce qu'avait raté Demesvar Delorme : représenter, pour des Haïtiens, l'amour vécu par des étrangers. Car si l'universalité consiste à proposer aux autres une image de nous valable pour eux, sa contrepartie n'est pas moins vraie : trouver chez les autres ce qui vaut pour nous. Dans les deux cas, c'est la capacité du narrateur à découvrir et à représenter l'universel qui est en jeu. Ces romanciers ont en quelque sorte pavé la voie pour Marie Chauvet car ils désidéologisaient notre représentation de l'amour, et rendaient possible l'autocritique radicale *d'Amour* (1968).

Mais l'exemple de *Dezafi* (1976) où problématiques de libération et d'amour paraissent encore inconciliables même quand la femme, au lieu d'être traîtresse est libératrice, montre que cette transformation

personnelle qui doit préluder à l'accord amoureux, selon Durand, est encore un objectif à poursuivre.

À des fins d'analyse romanesque, on pourrait définir l'amour comme un regard : celui que jette le sujet amoureux sur celui ou celle qu'il aime. Mais le narrateur du roman d'amour participe aussi à ce regard puisque c'est finalement à lui qu'il incombe de trouver le mot qui informe ce regard, en révèle la [184] direction et en donne l'angle de vision.

Nos poètes ont beaucoup chanté la marabout. Mais peut-on dire que ce vocable à l'égal de celui de blonde est une métonymie totalisante ? En effet d'une couleur particulière de cheveux, et de certaines femmes, le mot « blonde » est venu, dans la langue française, à désigner toutes les femmes aimées. Les écrivains haïtiens devraient-ils travailler leur langue, et singulièrement la langue haïtienne, pour aboutir à la création d'une semblable figure totalisante de la femme haïtienne aimée ?

Par ailleurs cette même marabout a plutôt été chantée à l'aide de ces métaphores végétales (Marabout de mon cœur, aux seins de mandarine...) qui en faisaient davantage un objet à manger qu'à regarder. Sans qu'il faille cesser de parler de femme-fruit pour se mettre à parler de femme-fleur<sup>56</sup>, serait-ce qu'il faudrait passer d'une poésie du toucher à une poésie du regard qui ferait voir l'être aimée avec tous nos yeux, ceux des sens, du cœur et de l'âme ?

Et si l'amour est ce sentiment qu'on éprouve dans la solitude, qui fait plonger en soi avant la remontée à la surface de notre conscience, qui fait s'autocritiquer mais pour mieux se reconstruire et bâtir le monde, il est peut-être temps de passer du carré au cube, de se représenter l'amour comme la cage d'ascenseur qui nous fait descendre en nous pour remonter vers le Paradis.

Il n'y a d'amour imaginable que dans un jardin d'Eden. Mais là les fruits, la femme-fruit aussi sans doute, viennent de l'arbre de la science du bien et du [185] mal, le lieu du choix solitaire et définitif de la vie dont nous rêvons.

---

<sup>56</sup> Maximilien Laroche, « La métaphore du guerrier dans la poésie érotique », *L'Image comme écho*, Montréal, Nouvelle Optique, 1978, p. 61-89.

Pour boucler la boucle et revenir à notre point de départ, je dirai que Choucouné ne devrait pas être blâmée d'une manière particulière parce qu'elle a trahi P'tit Pierr' pour un p'tit Blanc. Elle aurait pu le faire pour P'tit Lwi, P'tit Joj ou P'tit Jan et n'aurait pas été moins blâmable ou moins traîtresse. De même marabout, négresse, mulâtresse ou griffonne ne sont pas seulement belles parce qu'ailleurs « toutes les figures sont de la même couleur ». Elles sont belles, quand elles le sont, en soi et non par référence.

Le quatuor érotique des romanciers haïtiens, en thématissant le car-ré sémiotique de l'amour par la couleur épidermique des amoureux, le maintient au niveau superficiel des confrontations idéologiques de race et de classe. Il y a bien un quatuor, mais il est plus qu'ethnique ou même érotique. En effet, tout homme est placé entre deux femmes, comme toute femme, entre deux hommes. Entre ce que nous devons abandonner pour atteindre ce que nous poursuivons.

[186]

### CHOUCOUNE d'Oswald Durand

Dèriè gnou gros touff pingouin,  
L'aut'jou, moin contré Choucouné ;  
Li souri l'heur'li ouè moin.  
Moin dit : « Ciel ! à la bell'moune » (*bis*)  
Li dit : « Ou trouvé ça, cher ? »  
P'tits z'oézeaux ta pé coûté nous lan l'air (*bis*)...

Quand moin songé ça, moins gangnin la peine,  
Car dimpi jou-là, dé pieds moin lan chaîne ! (*bis*)

Choucoun', ce gnou marabout :  
Z'yeux li claire com'chandelle.  
Li gangnin tété doubout...  
- Ah ! si Choucoun', té fidèle ! -  
- Nous rété causer longtemps,  
Jusqu'z'oézeaux lan bois té paraîtr' contents !...  
Pitôt blié ça, ce trop grand le peine,

Car dimpi jou-là, dé pieds moin lan chaîne ! (*bis*)

P'tits dents Choucoun' blanch' com'laïtt,  
Bouch'li couleur caïmite :  
Li pas gros femm', li grasset' :  
Femm'com' ça plai moin tout' d'suite...

Temps passé pas temps jôdiL.  
Z'oézeaux té tende tout ça li té dit :..  
Si yo songé ça, yo doué lan la peine,  
Car dimpi jou-là, dé pieds moin lan chaîne !

[187]

N'allé la caz' manman li ;  
- Gnou grand'moun' qui bien honnête !  
Sitôt li ouè moin, li dit :  
« Ah ! moin content, çilà nette ! »

Nous boue chocolat aux noix  
Est-c'tout ça fini, p'tits z'oézeaux lan bois ?  
- Pitôt blié ça, ce trop grand la peine,  
Car dimpi jou-là, dé pieds moin lan chaîne ! (*bis*)

Meubl' prêt, bell' caban' bateau,  
Chais'rotin, tabl' rond, dodine,  
Dé matelas, gnou port' manteau,

N'app', serviette, rideau mouss'line...  
Quinz'jour sél'ment té rété...  
P'tits z'oézeaux lan bois, coûté moin, coûté !...  
Z'autr' tout' va comprendr' si moin lan la peine,  
Si dimpi jou-là, dé pieds moin lan chaîne !...  
Gnou p'tit blanc vini rivé :  
P'tit barb' roug' bell' figur' rose,  
Montr' sous côté, bell' chivé...  
- Malheur moin, li qui la cause !  
Li trouvé Choucoun' joli,  
Li parlé francé, Choucoun' aimé-li...  
Pitôt blié ça, çé trop grand la peine.  
Choucoun, quitté moin, dé pieds moin lan chaîne !

Ça qui pis trist' lan tout ça,  
Ça qui va surprindr' tout' moune,  
Ce pou ouè malgré temps-là,  
Moin aimé toujours Choucouné !  
- Li va fai' gnou p'tit quatr'on...  
P'tits z'oezéaux gadé ! p'tit ventr' li bien rond !...  
Pé ! fèmin bec z'autr'... ce trop grand la peine :  
Dé pieds p'tit Pierr', dé pieds li lan chaîne.

[188]

### CHOUCOUNE d'Oswald Durand

(Traduction française)

Derrière une grosse touffe de pingouins <sup>57</sup> »  
L'autre jour, je rencontraï Choucouné ;  
Elle sourit quand elle me vit ;  
Je dis : « Ciel ! Oh ! La belle personne ! » (*bis*)  
Elle dit : « Vous le trouvez, cher ? »  
Les petits oiseaux nous écoutaient dans l'air... (*bis*)  
Quand je songe à cela, j'ai de la peine,  
Car depuis ce jour-là, mes deux pieds sont dans les chaînes  
(*bis*)

Choucouné, c'est une marabout <sup>58</sup>  
Ses yeux brillent comme des chandelles.  
Elle a des seins droits...  
- Ah ! Si Choucouné avait été fidèle !  
- Nous restâmes à causer longtemps,  
Au point que les oiseaux dans les bois en parurent contents !...  
Plutôt oublier cela, c'est une trop grande peine,

---

<sup>57</sup> Cactus.

<sup>58</sup> Haïtienne très brune, à la peau fine, et à chevelure lisse.  
C'est la malabaraise de Baudelaire.

Car depuis ce jour-là, mes deux pieds sont dans les chaînes !  
(bis)

[189]

Les petites dents de Choucouné sont blanches comme du lait :  
Sa bouche est de la couleur de la caïmite <sup>59</sup> :  
Elle n'est pas une grosse femme, elle est grassette :  
Les femmes pareilles me plaisent tout de suite...  
Le temps passé n'est pas le temps d'aujourd'hui !...  
Les oiseaux avaient entendu tout ce qu'elle avait dit !...  
S'ils songent à cela, ils doivent être dans la tristesse,  
Car depuis ce jour-là, mes deux pieds sont dans les chaînes !  
Nous allâmes à la case de sa maman :  
- Une vieille qui est bien honnête !  
Aussitôt qu'elle me vit, elle dit :  
« Ah ! Je suis contente de celui-là, nettement ! »

Nous bûmes du chocolat aux noix...  
Est-ce que tout cela est fini, petits oiseaux qui sont dans les  
bois ?

- Plutôt oublier cela, c'est une trop grande peine,  
Car depuis ce jour-là, mes deux pieds sont dans les chaînes !  
Les meubles étaient prêts : beau lit-bateau,  
Chaise de rotin, table ronde, dodine,  
Deux matelas, un porte-manteau,  
Des nappes, des serviettes, des rideaux de mousseline..  
Il ne restait plus que quinze jours...  
Petits oiseaux qui êtes dans les bois, écoutez-moi, écoutez !...  
Vous aussi vous allez comprendre si je suis dans le chagrin,  
Si depuis ce jour-là, mes deux pieds sont dans les chaînes !

Voilà qu'un petit blanc arrive :  
Petite barbe rouge, belle figure rose,  
Montre au côté, beaux cheveux...  
- Mon malheur, c'est lui qui en est la cause !

---

59

Fruit tropical violacé et juteux, gros comme une pomme.

[190]

Il trouve Choucounie jolie,  
Il parle Français... Choucounie l'aime...  
Plutôt oublier cela, c'est une trop grande peine,  
Choucounie me quitte, mes deux pieds sont dans les chaînes !

Le plus triste de tout cela,  
Ce qui va surprendre tout le monde,  
C'est de voir que, malgré ce contretemps-là,  
J'aime toujours Choucounie !  
- Elle va faire un petit quarteron ! <sup>60</sup>  
Petits oiseaux, regardez ! Son petit ventre est bien rond !  
Taisez-vous ! Fermez vos becs ! C'est une trop grande peine :  
Les deux pieds de petit Pierre, ses deux pieds sont dans les  
chaînes.

---

<sup>60</sup> Le fils d'une mulâtresse et d'un blanc ou d'une blanche et d'un mulâtre.

[191]

## IMAGES

### LA GRAND-MÈRE SÉDUISANTE

« ...la grand-mère, une mère  
déplacée vers l'origine,  
la mère de la mère, métonymie  
maternelle. »

Louis Marin

[Retour à la table des matières](#)

Les critiques d'art, avec pas mal de rapidité et beaucoup de présomption, ont qualifié la peinture populaire haïtienne de naïve et même de primitive. Ils ne savaient sans doute pas que la juxtaposition des plans de l'espace qui peut faire croire à une ignorance des lois de la perspective à l'europpéenne résulte d'un télescopage, tout à fait normal dans la culture haïtienne, des plans du temps.

J'en veux pour preuve la représentation des lwas dans le vodoun haïtien. Ezili Freda Dahomey est, sans conteste, la plus attrayante et, sans doute, la plus prisée des lwas :

« Maîtresse Ezili, déesse de la beauté, de la coquetterie et de l'amour, nous dit Milo Marcelin <sup>61</sup>, est figurée par une mulâtresse dont la chevelure est longue ; elle est pâle, voluptueuse, séduisante, richement vêtue. Elle a pour symbole [192] un cœur et ordinairement pour reposoir (arbre servant de résidence à la déesse) un cirouellier... » <sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Milo Marcelin, *Mythologie vodou* (rite Arada), I, Port-au-Prince, Les Éditions haïtiennes, 1949.

<sup>62</sup> Ibid. p. 77.

« Maîtresse Ezili n'a pas de chance. Sa vie amoureuse n'est tissée que de malheurs. La seule enfant qu'elle avait de Ogoun Badagris, dieu de la guerre, a disparu en mer... » <sup>63</sup>

« Nombreux sont ses amants. Ses favoris sont : Dambalah Ouedo, dieu-couleuvre, Agoué T'Arroyo, dieu des mers, Ogoun Badagris et Ogoun Ferraille, dieux de la guerre. » <sup>64</sup>

« Maîtresse d'Agoué T'Arroyo, Ezili est déesse de la mer... » <sup>65</sup>

Voici le rituel d'invocation d'Ezili :

« On invite la déesse à s'asseoir dans un fauteuil en paille du pays... Comme elle est une mulâtresse à longue chevelure, on défait ses cheveux. Coquette, on lui fait ses ongles, on la farde et la parfume - ses seins sont poudrés et parfumés abondamment... on lui met des boucles d'oreilles et des bracelets ; à l'index, on lui passe trois bagues : la première indique son union avec (Ogoun) Badagris ; la seconde, celle du milieu, son union avec Agoué ; enfin, la dernière, son union avec Dambalah Ouédo. » <sup>66</sup>

[193]

Et enfin, ajoute Milo Marcelin : « D'après un houngan ; on peut invoquer Maîtresse Ezili sur le vêvê d'un de ses amants. » <sup>67</sup>

La personnalité d'Ezili tranche dans le panthéon vodouesque où les esprits, fort volages certes, vont quand même toujours par couples. Or Ezili est la seule à n'être pas mariée et à avoir de nombreux amants. La seule aussi à se présenter sous les doubles traits d'une femme à la fois jeune et vieille. Car il y a Mètres Ezili, la jeune, la belle, la voluptueuse, la frivole et l'infidèle aussi. Et il y a Grande Ezili (Grand-mère Ezili), la vieille, la sage et la sereine.

---

<sup>63</sup> Ibid. p. 77.

<sup>64</sup> Ibid. p. 79.

<sup>65</sup> Ibid. p. 79.

<sup>66</sup> Ibid. p. 83.

<sup>67</sup> Ibid. p. 85.

Comment comprendre que l'on puisse vénérer un même esprit sous deux aspects aussi radicalement opposés, surtout si l'on considère que le domaine réservé d'Ezili, c'est l'amour ?

Ezili, la jeune ; Ezili, la vieille : laquelle choisir vous demandez-vous ?

Toutes les deux ! vous répondrais-je ou pourrait vous répondre n'importe quel adepte de la religion vodoun. Car ces deux Ezili, au présent et au passé, ne sont que le dédoublement d'un même personnage figurant à la fois le réel et l'idéal.

Le vodoun est l'espace d'une prolifération des doubles. Les esprits se présentent ordinairement sous deux visages : celui du bon et celui du méchant. Ainsi Mères Ezili, la dispensatrice des plaisirs, a pour contrepartie, Ezili je wouj (Ezili aux yeux rouges), la jalouse et la vindicative.

En se dédoublant ainsi selon l'axe du Bien et du [194] Mal, les esprits vodouesques se montrent réversibles en quelque sorte. Mais ils sont extensibles aussi. C'est le cas d'Ezili tout au moins, puisqu'elle apparaît sous le double visage de la bonne et de la méchante déesse mais aussi sous celui de la jeune (Mères Ezili) et de la vieille (Grande Ezili).

Le paradoxe apparent de la quadruple figure d'Ezili, ou de tout autre Iwa, s'explique par le fait que les Lwas sont les figures de la résistance à une agression. Et cette résistance peut prendre une forme tantôt offensive ou tantôt défensive, donc négative ou positive et peut s'orienter vers le passé ou tendre vers l'avenir.

On parle en langage vodouesque de « servir des deux mains ». Cela veut dire utiliser les bons et les mauvais esprits, la magie blanche et la magie noire, pour soulager la victime ou nuire à l'adversaire. Mais main gauche et main droite servent un même corps. Le vodoun est une religion du double parce que le vodouisant est le sujet qui doit être doublement vigilant.

Il faut considérer aussi que pour l'Haïtien, le passé préfigure, annonce, et anticipe le futur. Il est le rêve, l'idéal et l'objectif à atteindre pour sortir d'un réel et d'un présent insatisfaisants. Au fait, examinons la figure d'Ezili. Elle représente l'amour mais trompeur et infidèle, instable et variable, incertain, pour tout dire. Elle incarne donc un bon-

heur encore insaisissable, fuyant et passager. En somme, elle figure le temps qui n'a pas encore trouvé son ancrage, sa norme et son point de commencement. [195] Grande Ezili, la vieille, est par conséquent une référence et un centre autour duquel tourne follement, imprévisiblement, Ezili, la jeune et la belle, l'inquiétante aussi, et la cruelle sans aucun doute. Une preuve ? « Beaucoup de prostituées se mettent sous le patronage de Grande Ezili, car elles espèrent qu'un jour, la bonne déesse les portera à se repentir » nous dit l'auteur de la *Mythologie voodoo*.<sup>68</sup> Ainsi celles qui sacrifient dans le présent au culte de la jeune Ezili aspirent déjà à se placer sous l'égide de la vieille Ezili. Celle-ci, dans leur présent insatisfaisant, figure l'avenir rêvé, mais déjà inscrit dans le passé. Ces prostituées, au fond, rêvent de voir se substituer le présent permanent de leurs vœux au présent nécessaire et imposé qu'elles espèrent passager et transitoire. Le bonheur dans le présent est d'autant plus cruellement ressenti qu'il se fait fuyant et évanescent. Il appelle invinciblement à la nostalgie qui renvoie autant au passé qu'au futur.

C'est cette contradiction que traduit le chant-dialogue des serveurs de Grande Ezili :

M'di : Ezili ou grand moun o ! (*bis*)  
 O lonje men, lonje men bay zenfan o ! (*bis*)  
 Mwen di : Ezili ou gran moun o !  
 Ezili O ! ou grand moun o !  
 M'di : Grann o ! m'ape rele Grann o !  
 Grann Ezili, Grann dantan !  
 - M'a lonje men bay zenfan la-yo !<sup>69</sup>

<sup>68</sup> Ibid. p. 86.

<sup>69</sup> Ibid. p. 96.

Traduction:

Je dis : Ezili, tu es une grande personne, oh !  
 Je dis : Ezili, tu es une grande personne, oh !  
 Oh ! tends la main, tends la main à tes enfants  
 Oh ! tends la main, tends la main à tes enfants  
 Je dis : Ezili, tu es une grande personne oh !  
 Ezili, oh ! tu es une grande personne, oh !  
 Je dis : Grande, oh ! J'appelle Grande, oh !  
 Grande Ezili, Grande d'antan !  
 - Je tendrai la main aux enfants.

L'ambiguïté des Lwas du vodoun qui oscillent [196] entre le bien et le mal, entre le présent et le passé, est au fond celle du vodouisant lui-même qui ne peut fouler de plain-pied le sol de son Histoire, qui avance dans le maquis des doutes, des frustrations et des déceptions.

### *Oscillations du mythe et de l'histoire*

Hans-Christoph Buch, qui se déclare à moitié Allemand et à moitié Haïtien, a bien saisi cette image double, de putain respectable, qui fait qu'Haïti défigurée ne demeure pas moins idéale aux yeux des Haïtiens. Il a donc placé Ezili au centre de son dernier roman, dont le titre, *Haïti chérie*<sup>70</sup>, reprend celui d'un poème célèbre. En fait, il y a trois poèmes haïtiens qui partagent la même gloire d'être aussi prisées du public populaire que de la classe intellectuelle. Ce sont « Haïti chérie » d'Othello Bayard, « Marabout de mon cœur » d'Emile Roumer et « Choucouné » d'Oswald Durand.

On peut s'étonner de voir Buch monter en épingle « Haïti chérie » en s'en inspirant pour nommer son roman, placer ensuite « Marabout de mon cœur » en épigraphe à son premier chapitre mais oublier « Choucouné ». Or « Choucouné », c'est Ezili, la jeune.

Le vodoun, comme toute mythologie anthropomorphisante, est une vaste histoire d'amour aux mille et une intrigues dont Ezili occupe le centre. Triple amante : d'Agoué T'Arroyo, de Dambalah et d'Ogoun, elle unit (ou désunit, c'est selon) l'eau, la [197] terre et le feu. Elle est la déesse suprême et pour cela même, peut bien devenir, en son grand âge, l'incarnation de la sagesse.

La figure d'Ezili Freda Dahomey, Iwa de l'amour, est centrale dans le vodoun. Mais elle l'est tout autant dans la littérature. Et c'est là surtout que je voudrais maintenant retracer la figure de cette grand-mère séduisante que la double Ezili du vodoun nous faisait entrevoir.

Choucouné est la plus célèbre de nos héroïnes littéraires. Le poème d'Oswald Durand, qui l'a immortalisée, en a fait l'une des rares figures à être célébrées en langue créole à la fois dans l'oraliture populaire et

---

<sup>70</sup> Hans Christoph Buch, *Haïti chérie*, Paris, Grasset, 1990.

dans la littérature savante. Et Choucouné, comme je le disais, en vérité, c'est « mètres Ezili ».

Comme cette dernière, elle est belle et infidèle. Et son amoureux, P'tit Pyè, doit en prendre son parti, en espérant sans doute qu'un jour, elle atteindra à la sagesse de sa mère. Car le poème qui met en scène un triangle amoureux conventionnel : le fiancé, P'tit Pyè, la fiancée, Choucouné, et l'amante de celle-ci, le P'tit blanc, complète ce trio par la présente de la mère de Choucouné : « yon Gran moun ki byen onèt », dit le poème, « une sage grand-mère, », en somme. Comme nous l'apprend la suite de l'histoire, Choucouné sera séduite, engrossée et abandonnée par son amant. Mais le fiancé indulgent recueillera l'infidèle et le petit métis qu'elle porte dans son ventre. Ce qui avait commencé comme une histoire d'amour se termine donc par un portrait de famille où [198] aux trois personnages du triangle conventionnel sont venus s'ajouter deux autres : la grand-mère et le petit-fils.

Sur le plan des dédoublements, on observa que l'amoureux de Choucouné a un rival qui est son double négatif. Choucouné, par contre, a un double positif en la personne de sa mère. Comme pour Mètres Ezili, ce double est incarné par une sage vieille. Enfin, rien n'interdit de voir dans l'enfant métis que porte Choucouné un double futur, mais plus chanceux, du personnage-narrateur du poème.

Si dans la dialectique de la rêverie le pays ou la terre est une femme, une payse, comme on disait autrefois, elle est alors la reine de nos cœurs et de nos pensées, la souveraine qui enchante notre imagination et l'incarnation de notre idéal. Mais l'Histoire vécue au quotidien n'a pas souvent l'idéal comme matériau. Du moins pas l'Histoire d'Haïti, et ces derniers temps surtout. On peut même penser que depuis 1804, l'Histoire d'Haïti a plutôt effectué une marche à rebours. Et cela dans un double sens.

D'abord l'objectif des fondateurs de l'indépendance haïtienne n'était-elle pas de faire remonter son cours à l'Histoire en la ramenant à son point de départ : 1492. C'était la première marche à rebours, celle que l'on souhaitait et que l'on continue de désirer en Haïti. Et bien sûr, l'autre désir était de voir le pays progresser dans toutes les voies. Constaté qu'il n'a cessé de se sous-développer constitue alors une autre marche à rebours de l'Histoire pour l'Haïtien. De là le paradoxe d'une [199] représentation de soi du sujet haïtien dont la figure

mythique d'Ezili, fictive de Choucouné ou historique d'Anacaona donnent la clé.

La reine Anacaona est sans doute la figure féminine de l'histoire d'Haïti qui a été la plus célébrée par nos écrivains. Et cela la place d'emblée à côté de Choucouné. La reine amérindienne de notre mémoire historique dédouble la marabout de nos cœurs.

L'époque précolombienne est notre préhistoire connue à nous Haïtiens. Africains transplantés en Amérique, nous y avons conservé des vestiges des langues, des croyances et des pratiques de nos pères africains. Mais la transplantation nous a métamorphosés de force en Américains, nous forçant à assumer le passé américain de la nouvelle terre où nous devons renaître.

Quand on dit de la culture haïtienne qu'elle est syncrétique, il faut considérer que cela vaut pour tous les plans. Et c'est la raison pour laquelle nous télescopons deux pans d'Histoire sur une même terre, nous juxtaposons deux temps du rêve dans une même conscience. Comme tout bon vodouisant qui doit télescoper dans la figure d'Ezili une double représentation du temps et de l'espace, l'Haïtien doit faire coïncider dans son présent caribéen une Amérique historique et une Afrique mythique, se donner une grand-mère doublement séduisante : indienne et africaine.

En Haïti, et sous la plume des écrivains, le mythe bascule volontiers dans l'Histoire et l'Histoire verse [200] aisément dans le mythe de sorte que nous assistons à une incessante oscillation de l'un à l'autre. Ainsi la paradoxale situation d'être le fils, le frère et le père de sa mère, sinon même son époux, est attestée par les textes historiques eux-mêmes. Que se passa-t-il, au fond, le jour de la proclamation de l'indépendance haïtienne, le premier janvier 1804 ? Les manuels d'Histoire, si nous voulons bien les lire avec attention, nous représentent la scène fantastique où l'on voit un fils baptiser sa mère, et s'en faire ainsi le père.

N'est-ce point en effet ce qui se passa quand Dessalines et les généraux de l'armée indigène (notez ce nom indien) décidèrent de redonner le nom d'Haïti à la colonie de Saint-Domingue qu'ils venaient de libérer de la tutelle française ?

Mais on ne saurait être impunément le père de sa mère et encore moins son époux satisfait. Non pas, cette fois, pour les raisons qu'Oedipe connaît trop bien mais pour celles que le parâtre, le rival, l'amant écarté et néanmoins toujours présent et redoutable, peut mettre en œuvre.

Sur le fond de cette représentation fantasmatique de faits dont on saisit pourtant la réalité bien concrète, nous pouvons ainsi comprendre l'insatisfaction du sujet haïtien vis-à-vis de la figure féminine qui incarne pour lui la terre et le pays ; comprendre la nostalgie qui lui fait rêver à son double passé ; saisir en somme la dialectique du rêve qui lui fait désirer que la femme présente, soit à l'image de celle du passé.

[201]

Écoutons le poète Jean F. Brierre chanter la reine Anacaona dans son poème « Tambours » :

...

Et lorsque l'on hissa le corps royal et rouge  
de notre douce Reine indiciblement belle,  
la chantante,  
la fée,  
la madone indienne,  
la palpitante  
le rythme le plus doux inscrit le long d'un corps  
la langoureuse Anacaona  
vous étiez trois témoins à vous sentir meurtris ;  
la lune qui avait chanté la samba  
et qui s'était sentie mourir dans ses yeux,  
la lune, page cuivrée  
attendant le poème indien de son amour,  
La croix, et parce que la Reine  
avait le regard de Marie  
et qu'elle est du côté de tous les crucifiés  
et vous, grand exilés, invincibles rebelles,  
superbes insoumis, torturés par les siècles  
parce que vous glissiez parmi les mots des élégies  
et des concerts du soir, vos détonations.  
Et la grande ombre tragique

s'étant couchée en vous comme dans un cercueil,  
vous sanglotez encore comme au pied d'un cadavre.

[202]

Pour comprendre les noces tragiques que célèbre ici Jean F. Brierre, il faut savoir que ce cercueil en qui se couche la reine indienne Anacaona, ce sont « les tambours » que chante le poète et dont il avait dit dans des vers précédents :

Tantôt vous êtes des têtes noires aplaties  
où l'on a enfoncé des épines.  
Et vous saignez de larges gouttes de musique et de résine,  
que recueillent les mains d'invisibles vestales  
Tantôt vous êtes des phallus énormes  
érigés dans un orgasme  
qui pue le printemps et la terre remuée  
et sur lequel dansent  
des ombres trépidantes  
de bêtes mordues par le rut de l'été

Ces têtes noires, « phallus », qui saignent de larges gouttes de résine (double métaphore de la fécondation) où la reine « se couche comme dans un cercueil (métaphore inversée des rapports de fécondation mais pourtant révélatrice du rapport paradoxal fils-mère des Haïtiens) ; ces gouttes de résine enfin que recueillent des vestales : voilà réunies en une conjonction merveilleuse des figures on ne peut plus lisibles. Les vestales dont rêve le poète, ce sont les femmes qui seraient les héritières d'Anacaona auprès de l'époux survivant, lequel est manifestement, par l'image des tambours, identifié à l'Haïtien d'origine africaine. Car c'est en ce nouvel [203] Haïtien que s'incarne la vie des tambours : « tantôt vous êtes des colonnes lumineuses... tantôt vous êtes des arbres nains... tantôt vous êtes des caissons de poudre... tantôt vous êtes d'épais cierges pascals ».

Les tambours que chante le poète empruntent donc les divers visages de l'Haïtien, dans sa vie présente, qui est lutte espoir, travail, combat et surtout rêve.

Le personnage d'Anacaona doit sa séduction, non pas tant à sa beauté physique qu'on disait incomparable ni même à ses talents de poétesse qu'on affirmait insurpassés, qu'à cette fidélité, d'une qualité particulière, dont elle a fait preuve.

Épouse de Caonabo, le cacique qui résista héroïquement à la Conquête espagnole d'Haïti, elle se distingua par le fait qu'elle partagea entièrement le sort de son époux et mourut victime des Espagnols. Sa destinée, que sa beauté et son talent signalaient déjà à l'attention, s'accomplit donc sous le signe d'une fidélité irrévocable à sa triple tâche d'épouse, de reine et de poète. Ainsi elle est devenue moins une figure historique que le symbole de cette fidélité que Choucounè n'a pas su démontrer.

Écoutons comment Jean Metellus la fait parler dans la tragédie qu'il lui a consacrée :

« Je ne peux plus porter d'enfant n'ayant plus de mari  
Mais tout un peuple me féconde, attend un chant nourri de mon  
sang. <sup>71</sup>

[204]

Mais faut-il encore chanter  
Peut-on encore danser  
Quand tremble autour de moi un peuple sans  
armes et sans malice, un peuple en larmes et tourmenté  
Un peuple bafoué, piétiné, humilié <sup>72</sup>  
Ah ! le digne Caonabo !  
Les dieux m'avaient prédit le jour de notre union  
que j'épouserai le dernier grand guerrier de la terre d'Ayiti,  
je voudrais donner naissance à un fils aussi fort  
que lui pour perpétuer sa mémoire et donner à Ayiti  
Quisqueya-Bohio un homme de sa puissance <sup>73</sup>

O roi dupé, capturé, trahi  
Rends inflexible ton épouse, reine de tout un peuple

---

<sup>71</sup> Jean Metellus, *Anacaona*, Paris, Hatier, 1986, p. 123.

<sup>72</sup> Ibid. p. 3.

<sup>73</sup> Ibid. p. 36.

en deuil.<sup>74</sup>

Par la bouche de son personnage, le Vieux Vent Caraïbe, Jacques Stephen Alexis a lui aussi évoqué la figure de la reine Anacaona :

« ... elle a fait aussi toute la Caraïbe, était esprit, sagesse, sel, foudre, feu, flèche, guerre, terre, ciel, reine enfin ». <sup>75</sup>

« Anacaona se réveilla. Ses suivantes reculèrent. Elle se dressa, nue toute vermeille et poudrée d'or ; véritable astre du matin... ! Ah, [205] neveu ! que la Fleur d'or était grande et belle ce jour-là ! Si reines et rois vivaient la vie de leur peuple comme le faisait la Fleur d'Or, les hommes n'auraient pas connu toutes les souffrances qu'ils endurent encore aujourd'hui !... » <sup>76</sup>

Alexis trouve enfin des mots quasiment prophétiques, pour situer la place de la reine Anacaona dans nos cœurs :

« Elle accourt comme meurt un grand samba, comme nous devons tous apprendre à mourir.

« ...le peuple Chemes devait périr en tant que peuple... La Fleur d'Or le donna à notre terre pour l'éternité et il ne fut jamais perdu. Notre cacique Henri l'a transmis aux nègres et aux anciens indiens qui combattirent sous ses ordres dans le Xaragua et le Batoruco. Padre Jean le recueillit, ses nègres révoltés, ses indiens marrons et ses zambos le transmirent au peuple de 1804. Nous sommes tous fils de La Fleur d'Or ». <sup>77</sup>

Fils sommes-nous, selon la vision d'Alexis, sans aucun doute. Anacaona est la figure de la terre-mère. Mais père, sommes-nous tout aus-

---

<sup>74</sup> Ibid. p. 118.

<sup>75</sup> Jacques Stephen Alexis, *Romancero aux étoiles*, Paris, Gallimard, 1960, p. 160.

<sup>76</sup> Ibid. p. 169.

<sup>77</sup> Denise Paulme, *La Mère dévorante*, essai sur la morphologie des contes africains, Paris Gallimard, 1976, p. 277-313.

si certainement de cette terre, par la décision de Dessalines. Et finalement époux de cette payse, sommes-nous aussi, selon le rêve de Brierre, et de tant de poètes. De ceux notamment qui ont chanté la marabout, Oswald Durand, tout le premier.

[206]

Car qu'est-ce en définitive que la marabout tant célébrée, de Durand à Roumer ? Une femme à la peau noire et aux cheveux lisses ? Une combinaison des traits ethniques de l'Africain et de l'Indien ? Il faut voir Anacaona comme la grand-mère, l'ancêtre idéale de l'haïtienne actuelle, son double dans le passé, tout comme il faut voir les deux Ezili que vénèrent en même temps le vodouisant haïtien comme le dédoublement d'un même personnage au présent et au passé.

Anacaona, reine indienne du XV<sup>e</sup> siècle haïtien, est une figure actuelle parce qu'elle dédouble symboliquement les femmes haïtiennes d'aujourd'hui. Elle dédouble positivement Choucounne comme Grande Ezili, dédouble Mètres Ezili.

Ainsi, la peinture populaire, le vodoun, l'oraliture populaire et la littérature font pareillement fi de la perspective à l'européenne. Tous, ils juxtaposent les deux dimensions du réel. Ils réalisent ainsi la gageure esthétique de nous proposer la figure d'une grand-mère séduisante.

« ... signe du trucage généalogique qui introduit dans la mémoire des familles nègres une grand-mère caraïbe ; cette grand-mère qui justifie la couleur rouge de la peau n'a pas, comme le lui attribuent certains intellectuels, le rôle de faire tomber les excroissances noires de l'arbre généalogique mais plutôt de camoufler l'accouplement bâtard du Noir et du Blanc, au bénéfice du Noir ainsi consacré héritier des [207] Caraïbes, derniers habitants libres de cette terre... »

### *Tèt san kò et la mère dévorante*

Le paradoxe d'une femme jeune et vieille, courageuse et belle, sage et séductrice, me paraît s'expliquer par le fait qu'en Haïti la mère ne saurait être dévorante. Seul le père, ou plutôt le parâtre, est dévorant.

En fait, j'aurais dû commencer par là : le paradoxe, à mes yeux d'Haïtien, d'une mère dévorante dont Denise Paulme<sup>18</sup> nous dit qu'elle est la figure d'un mythe des origines en Afrique.

Il y a bien longtemps de cela, c'était en Haïti, un petit garçon très sage, vous aurez tout de suite deviné que c'est lui qui vous parle, avait coutume de se faire raconter à la veillée par sa grand-mère des contes dont certains l'effrayaient délicieusement. Il s'agissait des histoires de « Tèt san ko ».

Ce petit garçon ne pouvait prévoir que bien des années après, il allait s'apercevoir que les contes haïtiens de « Tèt san ko » n'étaient pas autre chose que les histoires de la calebasse dévorante.

Mais voilà ! « Tèt san ko » dans les histoires haïtiennes est manifestement une tête d'homme, de mâle, si vous préférez, et non de femme. Sans doute dans une variante, la fameuse tête se trouve placée pendant un court laps de temps dans une calebasse. Mais elle en sort bien vite pour effectuer ses dévorations. C'est d'ailleurs dans cette même version [208] que « Tèt san ko » se trouve associé à deux personnages traditionnels de l'oraliture haïtienne, Bouki et Malis, en qui tous les folkloristes s'accordent à reconnaître des réincarnations de l'hyène et du lapin africains.

Cela me porte à tirer deux conclusions de ces ressemblances et dissemblances des contes africains et haïtiens. Puisque, manifestement, des éléments africains se trouvent repris et replacés dans un cadre nouveau (la dévoration est la même mais le dévorateur change), cela signifie que nous pouvons dédoubler notre passé pour le réinterpréter sans que cela nous pose de problème.

Mais encore que cela puisse s'effectuer sans même que nous en soyons conscients, de façon naturelle, voilà qui dénote un achèvement de la métamorphose. Nul petit Haïtien qui se fait raconter les histoires

de « Tèt san ko » ne s'imagine qu'il écoute le mythe de la calebasse dévorante. Et maintenant que je le sais, je m'aperçois sans problème du dédoublement qui fait de la mythologie haïtienne, ce que j'appelle une mythologie secondaire, c'est-à-dire une métamythologie africaine.

Le télescopage des plans de l'espace symbolique est donc devenu une façon naturelle de considérer le monde. Il n'y a pas que les peintres ou les poètes, en Haïti, à voir ainsi le monde d'un œil double. Chacun, et des plus jeunes aux plus vieux, possède le don d'abolir les distances et de coller le passé au futur.

[209]

Tout Haïtien, où qu'il soit, à volonté et instantanément, peut se retrouver en Afrique. Il lui suffit d'énoncer un proverbe ou d'entonner une chanson. Et s'il veut s'offrir un voyage grand luxe et tout confort, il n'a qu'à piquer une crise de possession vodouesque.

Alors il se retrouve, sur l'heure, dans la Guinée mythique logée en son cœur, dont on n'a jamais pu le déposséder, où il peut revenir au moment des coups durs, écouter la grand-mère séduisante lui conter l'histoire fabuleuse et d'autant plus merveilleuse de sa propre vie, qu'elle est encore à venir.

En Haïti, le passé, la tradition, n'est pas une mère dévorante. C'est le présent, l'histoire actuelle, qui joue ce rôle. La grand-mère qui nous séduit le fait en nous promettant un avenir qui renouera avec le passé en abolissant le présent.

Cette dialectique du temps circulaire fait voir que le merveilleux, dans la culture haïtienne ne se trouve pas seulement dans les prodiges que peuvent accomplir les personnages du discours qui se dédoublent sans problème ou encore dans les exploits des auditeurs de ces discours qui peuvent voir double sans inconvénient. Ce merveilleux se trouve déjà dans les discours eux-mêmes, dans les histoires, les contes qui savent dédoubler les figures archétypiques, les reporter sans contradiction sur des plans opposés de la représentation symbolique.

Car j'ai fini par retrouver une image de mère dévorante dans un texte haïtien. C'est dans une fable [210] de science-fiction que Félix Morisseau-Leroy a écrite en 1955 et intitulé « M pral fè yon ti vwayaj nan lalin »<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> Ibid. p. 176-177.

Au moment où tout le monde (dominant) s'en allait conquérir (coloniser) l'espace, Morisseau-Leroy se laisse, lui aussi, aller à rêver de partir là-haut. Mais pour des raisons différentes de celles qui provoquaient des embouteillages de Soyouz et d'Apollo dans l'espace sidéral. Car il rêve de partir pour ne plus revenir sur la terre. Il veut devenir citoyen de la lune parce qu'il en a assez de souffrir ici-bas.

M' prale fè yon ti vwayaj nan lalin  
Anba isit m bouke soufri <sup>79</sup>

et surtout parce que là-haut, c'est le Paradis, entendez une société sans discrimination et sans classe :

« Nan pwen bon moun vye moun  
Nan pwen nèg sòt ak nèg lespri  
Nan pwen moun lavil ak moun nan mon  
Tout òm se lòm nan lalin <sup>80</sup>

Devenu citoyen de la lune, le poète entrevoit donc comment, dans la plus pure tradition haïtienne et africaine des veillées de contes, il pourra raconter à ses enfants, habitants de ce Nouveau-Monde, l'histoire de l'Ancien monde, de la terre qu'il a quittée :

---

<sup>79</sup> Félix Morisseau-Leroy, *Dyakout 123*, s.e., New York, 1983, p. 28-29.

Traduction :

a) Je pars pour un voyage dans la lune  
Ici-bas, j'en ai assez de souffrir.

<sup>80</sup> Félix Morisseau-Leroy, *Dyakout 123*, s.e., New York, 1983, p. 28-29.

Traduction :

b) Il n'y a pas des gens bien et d'autres pas  
Pas d'analphabètes et de savants  
Pas de citadins et de ruraux  
Tout le monde est citoyen de la lune.

[211]

M pral viv nan lalin  
 Lèswa m a tiré kont pou timoun  
 Ma di yo tout tan latè ap vire  
 Gen yon gwo madam  
 Yon gwo lougawou fanm  
 Yo rele sivilizasyon  
 K ap kraze ti nèg kou founi.<sup>81</sup>

L'histoire présente, vue de la lune, au temps à venir, au temps du bonheur, cette histoire des malheurs présents, pourra devenir fable et conte où ces malheurs s'expliqueront du fait de cette ogresse nommée « civilisation » qui ne cesse de dévorer les hommes. Le poète parle d'écrasement, dans le dernier vers, mais dans les vers précédents, il avait multiplié les descriptions de cet écrasement, qui équivalait à certains égards à un génocide : « Sivilizasyon ap fini ak ras la. » Il n'est donc pas abusif d'identifier cette grosse femme (gwo madamn) qualifiée d'ailleurs de sorcière (yon gwo lougawou fanm) à une mère dévorante.

Mais alors on aura noté que dans le poème de Morisseau-Leroy, la métaphore de la mère dévorante se sera déportée de la nature vers la culture. Ce n'est plus une calebasse, un fruit de la nature, mais un système d'oppression et d'exploitation mis en place par et pour certains hommes qui dévore certains autres.

Ainsi, pour que dans la poésie haïtienne apparaisse le même, la figure africaine de la mère [212] dévorante, il fallait que le sujet haïtien s'éloigne, se distancie de sa propre situation, qu'il se dédouble, pour se

<sup>81</sup> Félix Morisseau-Leroy, *Dyakout 123*, s.e., New York, 1983, p. 28-29.

Traduction :

c) Je m'en vais habiter la lune  
 Je passerai mes veillées à conter des histoires aux enfants  
 Je leur conterai que la terre tourne sans cesse  
 Qu'il y a une ogresse  
 Une sorcière  
 Nommée civilisation  
 Qui fait la chasse aux gens comme nous pour les dévorer.

considérer d'en haut. Quand il demeure sur place, et qu'il regarde là-haut, c'est plutôt le télescopage des plans de l'espace et du temps symbolique qui s'opère.

Cela démontre que le secret du découpage et du montage, qu'effectue la vision du monde du sujet haïtien, ne se trouve pas dans le déplacement des objets ou du regard mais dans le déplacement qui s'effectue à l'intérieur de sa conscience. Ce sujet peut conserver un même regard tout en se déplaçant, mais dans son for intérieur, il y a un changement des perspectives. La figure de la mère, par exemple, a changé de sens parce que désormais plan naturel et culturel ne se recoupent pas mais se dédoublent.

En février 1986, j'étais à Dakar, au moment de la chute du régime des Duvalier. J'aurais pu alors composer un hymne à la joie pour célébrer la mort du père dévorant. En décembre 1990, me voilà de nouveau à Dakar et cette fois, s'il me fallait chanter, je devrais entonner plutôt un chant de deuil pour déplorer l'écrasement du peuple haïtien par cette force d'inertie, cette ogresse qu'on pourrait dénommer Politique. Du père dévorant naturel, il me faudrait passer à la mère dévorante culturelle.

La figure de la dévoration est devenue androgyne en Haïti. Heureusement que celle de la séduction n'a pas d'âge.

[213]

**La Double Scène de la Représentation.**  
*Oraliture et Littérature dans la Caraïbe.*

# CONCLUSION

[Retour à la table des matières](#)

[214]

[215]

**CONCLUSION**  
**VOIR DOUBLE**  
**POUR TRAVERSER LES APPARENCES**

[Retour à la table des matières](#)

Nous voyons double... du moins nous devrions puisque nous regardons une seule chose par nos deux yeux. Il y a donc un paradoxe naturel de l'accommodation visuelle qui nous fait voir en simple ce que nous regardons en double. Il y a aussi un autre paradoxe, idéologique cette fois, un peu moins naturel parce que trop versatile qui tantôt ramène à l'unité ce que nous devrions voir dédoublé et contradictoire tantôt dédouble ce que nous devrions voir comme simple.

En effet, je peux me sentir très bien ici mais me voir surtout ailleurs ou alors me dire exilé sans pourtant avoir nulle envie de retourner là-bas. Par contre je peux me sentir bien d'ici mais les autres, eux, peuvent me renvoyer sans cesse là-bas, n'arrivant pas à se représenter que je sois bien parti de là-bas et bien installé ici.

Et puis au-delà de ces visions que je peux avoir ou de ces préoccupations que les autres peuvent avoir, il y a ma représentation de moi-même qui n'est jamais simple et qui se déroule toujours sur deux scènes entre lesquelles je fais le va-et-vient.

Roland Barthes, dans *La chambre claire*<sup>82</sup> a bien [216] décrit cette promenade du sujet entre deux scènes de représentation, quand il se fait photographe. L'image qui va être tirée de la boîte noire, il veut qu'elle ressemble moins à son moi apparent qu'à son moi profond, véritable, celui qu'il se figure. De là les poses qu'il prend, le masque qu'il revêt... Ainsi ce sujet se rengorgera ou se plaindra de son image selon

---

<sup>82</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.

qu'elle flattera ou desservira l'image non pas même qu'il se fait mais qu'il veut donner de lui-même.

Les autres, le public, les futurs regardeurs de son image devraient normalement accommoder leur vision et pouvoir ramener la gueule qu'il fait à son vrai visage. Mais hélas ! cela ne se fait pas forcément. Et c'est pourquoi nous voudrions que l'appareil photo ait l'intelligence de notre œil ou les qualités acrobatiques de notre idéologie.

Dans certains cas, une telle volonté peut être stimulée, et même exacerbée. La littérature haïtienne, la caribéenne, les littératures du « tiers monde », là où prévalent oralité et di- (ou multi) glossie, là où tradition et modernité semblent se contredire, ces littératures en fournissent des exemples en abondance.

Le sujet de discours joue sans cesse à se faire photographier, à se faire saisir non sur la scène où il se trouve mais là où il voudrait qu'on le voie. Il se représente mais sur l'autre scène. Et peut-être doit-on penser que ce faisant il n'a pas tort. Souvent on ne lui rendrait pas justice à le percevoir là où il semble se tenir. Il faut le voir surtout là où il devrait, voudrait ou pourrait être ; là où il s'efforce d'arriver.

[217]

Ainsi on dit souvent des littératures émergentes qu'elles sont trop au ras du sol, qu'elles manquent d'élévation et d'art. Au lieu de la fiction qu'on attend elles nous donneraient de plats documentaires. Il leur manquerait donc de prendre leur envol vers je ne sais quel azur malmarméen. Cela est injuste et manque de profondeur ou de longueur de vue (ne dit-on pas : courte vue ?). On s'arrête, en disant cela, à la première scène, celle qui se trouve à la surface des choses.

C'est d'ailleurs pour cela que les Haïtiens, Cubains, Latino-américains ont inventé la notion de « réel merveilleux » (lo real maravilloso) ou de réalisme merveilleux ou magique. Qu'est-ce en effet que le réel et le réalisme ? Sûrement pas ce que Flaubert nous en dit. En tout cas pas simplement cela. La preuve ? Écoutez ces propos de Fidel Castro :

« Une des tragédies des pays du « tiers monde » est peut-être qu'ils convoitent la consommation des sociétés capitalistes développées. (...). C'est un rêve, une illusion. Si l'on veut disposer d'abondantes richesses

matérielles, celles dont nous avons besoin et celles que nous désirons, il faut travailler et travailler dur. Il faut élever la productivité du travail. Il faut utiliser de manière rationnelle toutes les ressources humaines et matérielles. »<sup>83</sup>

« Ce discours réaliste, commente Janette Habel, se heurte à l'attraction exercée par la société de consommation sur les masses populaires, dont le [218] sentiment diffus d'insatisfaction est mis à profit par les médias occidentaux pour dénoncer l'échec du socialisme ». <sup>84</sup>

Plus que les propos du lider maximo, ce sont ceux de sa commentatrice, Janette Habel, et même dans ses propos, un simple adjectif « réaliste » qui devrait retenir notre attention. Ainsi Fidel Castro tient un discours réaliste et décrit le réel quand il parle de tragédie à propos de la séduction qu'exerce sur les pays du « tiers monde » la société de consommation des pays du « premier monde ».

Mais alors qui voit simple ou double ? Qui dépassant les apparences voit en profondeur ? De ceux (les médias occidentaux) qui trouvent naturelle et normale une telle situation, cette tragédie, et l'accentuent en attisant la frustration de ces pays du « tiers monde » ou de ceux qui, comme Castro, trouvent qu'il faudrait tirer ces pays de leur illusion ?

En somme il y aurait de la part des médias occidentaux un phénomène d'accommodation idéologique qui leur fait voir les choses trop simplement, de trop près de leurs intérêts et qui les empêche d'aller jusqu'à la réalité de ces pays du « tiers monde » pour les prévenir, comme le fait Castro, de leur illusion. Quand ces « médias » regardent ces pays, ils ne les voient évoluer que sur une scène, celle où ces pays oubliant leurs réalités ne pensent qu'à imiter les sociétés de consommation. La tragédie est que ces pays accommodent illusoirement leur réalité complexe à la représentation simpliste [219] qu'ils se font de la situation de leurs modèles. La simplicité de leur représentation se trouve à être encouragée quand elle n'est tout simplement pas suscitée

---

<sup>83</sup> Fidel Castro, Intervention lors du III<sup>e</sup> Congrès des économistes d'Amérique latine, novembre 1987, cité dans Janette Habel, *Ruptures à Cuba*, le castrisme en crise, La Brèche-PEC, 1989, p. 248.

<sup>84</sup> Janette Habel, *Op.cit.*, p. 248.

par la duplicité des spectateurs (en réalité acteurs) que sont les médias occidentaux...

« Le gouvernement américain utilise avec beaucoup de maestria les visites des familles cubaines exilées à Miami pour stimuler ce sentiment de frustration, ajoute Janette Habel. Radio Marti - la radio émettant depuis Miami - et le projet de télévision en direction de La Havane participent des mêmes objectifs. »<sup>85</sup>

Or l'écrivain du « tiers monde » qui souvent écrit bien plus pour un public étranger que pour son public national ; qui de toutes façons ne pourrait pas publier sans le secours d'une institution littéraire étrangère participe, à son corps défendant ou consentant, de cette tragédie évoquée par Fidel Castro. En s'installant à sa table de travail et en commençant à tracer sur la page blanche des lettres dans une langue étrangère, cet écrivain se trouve dans la position du photographié soit de mauvaise foi soit victime d'une illusion. Il aligne des phrases en vue de mettre en place une image de lui-même qui se situe en tout cas sur une scène autre que celle où il se trouve. Il joue sur deux scènes de représentation.

La situation de diglossie qui fait cohabiter deux langues dans le discours d'une même communauté a fait parler de continuum des langues et a permis de [220] distinguer une gradation dans leur utilisation. Dans le parler des Haïtiens on distingue ainsi l'haïtien, l'haïtiano-français, le franco-haïtien et le français, selon la proportion utilisée de l'une ou l'autre des deux langues en usage. Mais cette classification de caractère quantitatif et qui considère les deux langues française et haïtienne comme des pôles ne tiennent pas compte de la barrière psychologique, de la frontière qui les délimite et qui permet de les voir comme deux scènes. Ainsi il est aussi bien permis de penser que Jacques Roumain, dans *Gouverneurs de la rosée*, créolisait le français, comme certains le pensent<sup>86</sup> ou de croire, comme d'autres qu'il franci-

---

<sup>85</sup> Janette Habel, *Op.cit.*, p. 248.

<sup>86</sup> Jean Bernabé, Contribution à l'étude de la diglossie littéraire créole-français. *Textes études et documents*, n° 1, mais 1978, p. 1-16, Centre universitaire Antilles-Guyane.

sait l'haïtien. <sup>87</sup> Jacques Stephen Alexis, en ce sens, avait bien raison de voir dans le rapport des deux langues en usage en Haïti une sorte d'action dramatique dont le dénouement ne pouvait Janette Habel, *Op.cit.*, p. 248. être prévu par avance. <sup>88</sup>

Il y a double scène de représentation dans le texte et hors du texte, pour les auteurs-metteurs en scène aussi bien que pour les spectateurs-acteurs. Car ce qui se joue dans le texte, c'est le théâtre d'une réalité que l'on voudrait voir se métamorphoser. L'incertitude réside dans le fait que nul ne sait si ce désir repose sur des rêves ou sur des illusions.

À moins de vouloir attendre de connaître les décisions de l'Histoire, il faut s'essayer à l'art de la divination. Après tout en matière de double vue, de double scène et de double réalité, ce serait le plus sûr moyen de traverser les apparences. À chacun donc d'en appeler à son Legba et de lui demander de lui ouvrir les barrières.

---

<sup>87</sup> Léon-François Hoffman, Complexité linguistique et rhétorique dans *Gouverneurs de la rosée*, *Présence Africaine*, no 96, 1976, p. 145-161.

<sup>88</sup> Jacques Stephen Alexis, Du réalisme merveilleux des Haïtiens, *Présence Africaine*, n° spécial 8-9-10, juin-novembre 1956, le 1<sup>er</sup> Congrès international des écrivains et artistes noirs, p. 245-271.

[221]

**La Double Scène de la Représentation.**  
*Oraliture et Littérature dans la Caraïbe.*

# NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

[Retour à la table des matières](#)

Afin d'en faciliter la consultation, nous avons converti, dans cette édition numérique de ce livre pour Les Classiques des sciences sociales toutes les notes en fin de texte en notes de bas de page. JMT.

[222]

[223]

[224]

[225]

[226]

[227]

[228]

[229]

[230]

[231]

[232]

[233]

## TABLE DES MATIÈRES

Quatrième de couverture	
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]	

[235]

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 patriarche, 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 Sdt, Ti Jan et Bad John*, figures littéraires de la Caraïbe, Québec, Université Laval, GRELCA, 1991, coll. essais, n° 7.

[236]

Achévé d'imprimer  
en septembre 1991 sur les presses  
des Ateliers Graphiques Marc Veilleux Inc.  
Cap-Saint-Ignace, Qué.