

MAXIMILIEN LAROCHE

SÉMIOLOGIE DES APPARENCES

Voir de ses yeux vu, ce n'est pas si simple. Il faut d'abord apprendre à voir et ensuite à voir par ses propres yeux...

Le regard double qui permet de traverser les apparences n'est pas celui qui fait voir deux fois le même objet. Il considère plutôt les choses comme si l'axe du nez déterminait un plan vertical séparant le monde de l'œil gauche de celui de l'œil droit de sorte qu'il soit possible de voir l'avant et l'arrière aussi bien que le dessus et le dessous d'un même objet.

Ces quelques essais sur la littérature de la Caraïbe francophone visent notamment à vérifier cela.

Professeur de littérature à l'Université Laval, Maximilien Laroche a fait paraître, entre autres, *La Double Scène de la représentation* (1991) et *Dialectique de l'américanisation* (1993).

GRELCA

Collection «essais», n° 11

Maximilien Laroche

SÉMIOLOGIE DES APPARENCES

11

MAXIMILIEN LAROCHE

SÉMIOLOGIE DES APPARENCES

GRELCA

Collection «Essais», n° 11

 UNIVERSITÉ
LAVAL

MAXIMILIEN LAROCHE

SÉMIOLOGIE DES APPARENCES

Voir de ses yeux vu, ce n'est pas si simple. Il faut d'abord apprendre à voir et ensuite à voir par ses propres yeux...

Le regard double qui permet de traverser les apparences n'est pas celui qui fait voir deux fois le même objet. Il considère plutôt les choses comme si l'axe du nez déterminait un plan vertical séparant le monde de l'œil gauche de celui de l'œil droit de sorte qu'il soit possible de voir l'avant et l'arrière aussi bien que le dessus et le dessous d'un même objet.

Ces quelques essais sur la littérature de la Caraïbe francophone visent notamment à vérifier cela.

Professeur de littérature à l'Université Laval, Maximilien Laroche a fait paraître, entre autres, *La Double Scène de la représentation* (1991) et *Dialectique de l'américanisation* (1993).

GRELCA

Collection «essais», n° 11

Maximilien Laroche

SÉMIOLOGIE DES APPARENCES

11

MAXIMILIEN LAROCHE

SÉMIOLOGIE DES APPARENCES

GRELCA

Collection «Essais», n° 11

 UNIVERSITÉ
LAVAL

Traitement de texte: Marthe Dionne et
Marthe Larouche
Département des littératures

Graphisme: Stanley Péan

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 réalisé grâce à l'appui du Département des
littératures de l'Université Laval.

Copyright GRELCA 1994
Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays.

Dépôt légal, 4^e trimestre 1994

Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec

Maximilien Laroche

SÉMIOLOGIE DES APPARENCES

Collection "Essais" n° 11

GRELCA

1994

TABLE DES MATIÈRES

	PAGE
PROLOGUE	7
Voir double.....	9
QUÉBEC-AMÉRIQUE	17
Gatien Lapointe au regard d'une poétique chinoise	19
Cuisine au beurre ou à la marguerine ? Le Petit Chaperon rouge entre la France et le Québec.....	39
VOYAGE HORS ET EN FRANCOPHONIE	47
Littérature et Folklore dans la Caraïbe francophone	49
Une poétique de la famille	73
2004	87
De la plantation à l'habitation	89
Constitution et Tigre de papier	113
Le vers créole entre la musique et la prose.....	131
La poésie haïtienne du XXI ^e siècle	153

Beauté et fragilité du créole.....	167
Bestiologie.....	173
ÉPILOGUE.....	181
Tragédie inachevée	183
NOTES BIBLIOGRAPHIQUES.....	197
TABLE DES MATIÈRES.....	213
Liste des publications du GRELCA	215

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 dessa*, 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 Sôt, Ti Jan et Bad John*, figures littéraires de la Caraïbe, Québec, Université Laval, GRELCA, 1991, coll. essais, n°7.
- Maximilien Laroche, *La double scène de la représentation, oraliture et littérature dans la Caraïbe*, Québec, Université Laval, GRELCA, 1991, coll. essais, n°8.
- Suzanne Crosta, *Le marronnage créateur*, dynamique textuelle chez Édouard Glissant, Québec, Université Laval, GRELCA, 1991, coll. essais, n°9.
- Maximilien Laroche, *Dialectique de l'américanisation*, Québec, Université Laval, GRELCA, 1993, coll. essais, n°10.

Traitements de texte : Marie-Odette et
 Michèle
 éditeurs : Michèle
 Département des Littératures

Graphisme : Stanley Pilon

Impression : Les Ateliers graphiques
 Marc Veilleux Inc.

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

UNIVERSITÉ DES APPARENCES
 Université Laval
 Saint-Foy, Québec
 CANADA G1X 7P6

Cet ouvrage a été réalisé grâce à l'appui du Département des
 littératures de l'Université Laval.

Copyright GRELCA 1994
 Tous droits de traduction, de réimpression et d'adaptation
 réservés pour tous pays.

Dépot légal 4^e trimestre 1994
 GRELCA

Bibliothèque nationale du Canada
 Bibliothèque nationale de Québec

VOIR DOUBLE

Dans l'adage : « À beau mentir qui vient de loin », la référence à la beauté me paraît mériter qu'on s'y arrête. Non seulement fait-elle voir que le beau, le vrai et le bien sont liés mais elle prouve que souvent on ne va du premier aux deux autres que par cette illusion ou séduction qui nous les fait mieux ailleurs plutôt qu'ici même, à côté de nous. Ah! nous pratiquons une sémiologie des apparences quand nous préférons succomber au beau inconnu qui vient d'ailleurs plutôt qu'à accepter la dure vérité qui s'énonce ici. À ce compte, Charles de Gaulle, qui les Haïtiens ne s'entendent pas sur son caractère, n'est d'ailleurs pas un

PROLOGUE

L'idée de la France dont parle de Gaulle, c'est celle d'une douce France, la nôtre que chante Trenet :

Douce France
 Cher pays de mon enfance...

Ce peut alors se demander pourquoi les Haïtiens qui ont leur Trenet en la personne d'Odette Bayard ne s'accrochent pas avec lui pour penser :

« Ayiti chéri, pi bon peyi pase-w nan pyen » ?

La réponse nous est peut-être fournie dans le poème même d'Odette Bayard par le vers qui dit :

Fok mwèn te kite-w pou mwèn te kapab
 konprann valè-w.

VOIR DOUBLE

Dans l'adage : « À beau mentir qui vient de loin », la référence à la beauté me paraît mériter qu'on s'y arrête. Non seulement fait-elle voir que le beau, le vrai et le bien sont liés mais elle prouve que souvent on ne va du premier aux deux autres que par cette illusion ou séduction qui nous les fait situer ailleurs plutôt qu'ici même, à côté de nous. Ainsi nous pratiquons une sémiologie des apparences quand nous préférons succomber au beau mensonge qui vient d'ailleurs plutôt que d'accepter la dure vérité qui s'énonce ici. À ce compte, Charles de Gaulle dirait que les Haïtiens ne s'entendent pas sur « une certaine idée d'Haïti ».

L'idée de la France dont parle de Gaulle, c'est celle d'une douce France, la même que chante Trenet :

Douce France
Cher pays de mon enfance...

On peut alors se demander pourquoi les Haïtiens qui ont leur Trenet en la personne d'Othello Bayard ne s'accordent pas avec lui pour penser :

« Ayiti chéri, pi bon peyi pase-w nan pwen » ?

La réponse nous est peut-être fournie dans le poème même d'Othello Bayard par le vers qui dit :

Fok mwen te kite-w pou mwen te kapab
konprann valè-w.

Il faut partir pour désirer retourner au pays natal. Mais si, comme le déplore Édouard Glissant, il manque au pays un arrière-pays ? Arrière dans l'espace comme dans le temps, un arrière-pays, c'est au fond une arrière-pensée qui incite à retourner ou à se réfugier là où on ne pourra pas nous déloger. Tant qu'il n'y aura pas une référence ultime à Haïti et en Haïti même, les paysans continueront à se convertir en boat-people à l'imitation des élites qui gagnent les ambassades étrangères.

L'arrière-pays qui manque fait défaut en nous-mêmes puisque c'est là que prend sa source notre regard, et forcément notre illusion ou notre séduction. La débovarysation n'a fait que commencer, docteur Price-Mars !

Comment voir le monde par le trou de mes yeux ? Certains diront que la question est oiseuse puisqu'on ne peut faire autrement. Cela n'est pas si sûr. On peut ne pas savoir regarder, c'est-à-dire non seulement ignorer quoi mais surtout comment regarder. Parfois il peut être indiqué de ne pas regarder sans lunettes. Une récente éclipse solaire a tragiquement prouvé qu'on ne pouvait, comme le dit Pascal, regarder en face le soleil, pas plus que la mort. Il faut y aller de biais ou avec des lunettes.

Voir de ses yeux vu, ce n'est pas si simple qu'il paraît. Il faut d'abord apprendre à voir et ensuite apprendre à voir par ses propres yeux.

En naissant immergé dans un langage, nous sommes entraînés à ne pas voir avec nos yeux mais à regarder avec d'autres yeux. L'expérience poétique consiste précisément à apprendre à regarder avec nos propres yeux, à faire dialoguer les regards de nos différents langages. Nous devons apprendre à confronter le langage des autres et le nôtre et auparavant à l'intérieur de celui-ci conjuguer celui de nos yeux et celui de notre cœur, apprendre donc à faire parler d'une même voix tous les langages dont nous disposons. Ainsi la langue d'un poète est moins la

reproduction de sa langue maternelle, et donc un reflet de la langue de tous, que le langage qu'il se forge à partir des divers langages qu'il parle.

Comme pour les silex du premier inventeur du feu, c'est du choc d'une expression consacrée de la langue commune avec des expressions venant d'autres langues que jaillit l'expression propre du regard du poète. Voyons cela dans un poème de Georges Castera, « Zye-li » :

Yo pa pran soley	On ne capte pas le soleil
ak zèl papipyon	avec l'aile d'un papillon
min zye ou cheri.	mais tes yeux, ma chérie,
zye ou	tes yeux !
zye ou tonnè !	tes yeux ! Dieu du ciel !
zye ou ki tankou	Un papillon multicolore
ou papiyon tout koulè	Au dessus de la mèche
	du soleil !

Le poème pose une expression consacrée et une vision traditionnelle dans ses deux premiers vers et dans les cinq suivants nous propose la vision du poète. Opposition qui n'est pas frontale cependant et qui ne fait pas de la parole poétique l'expression d'une vision contraire à celle qui est posée au début. Le premier vers se termine par l'évocation du « soley » tout comme le fait le dernier vers. Ici et là, le soleil est donc la référence. Mais au début, il s'agit de le prendre et dans le reste du poème, il s'agit de le dépasser. Nous passons de la chaleur du feu à sa couleur. Couleur monochrome d'abord que l'œil de la bien-aimée, papillon aux ailes polychromes, vient dépasser en lui superposant mille et une autres teintes. Ce qui ne veut nullement dire qu'il ne s'agit plus de s'accaparer du feu car l'opération de parachèvement de la nature du soleil s'accompagne aussi d'une mise à feu. Mais celle-ci s'opère, par déplacement, dans la voix du poète qui s'exclame : « min zye ou tonnè ! », ce qui indique à la fois une combustion et une détonation. Ainsi les yeux de la bien-aimée sont soleils (zye ou tankou soley) mais astres supérieurs puisque capables de dépasser par leurs mille couleurs le soleil monochrome de la

nature. Nouveaux soleils supérieurs à l'ancien parce que plus colorés, ils brûlent et déclenchent le tonnerre, embrasent et provoquent l'activité de tous les sens (vue, ouïe, toucher) sont donc objets mobiles, volatiles, un papillon métaphoriquement parlant, supérieur à celui du langage commun et donc capable de battre le soleil, de le dépasser sur tous les plans, pouvant donc le prendre, dans le sens de « mache pran », c'est-à-dire le défaire en combat singulier.

Il s'agit donc bien d'un papillon doublement figuré, selon le regard amoureux du poète qui fait mentir la langue commune en affirmant contrairement à ce que la voix collective énonçait dans l'adage cité au début du poème, qu'il y a un papillon capable de « prendre » le soleil, de le vaincre, en le dépassant en chaleur, en couleur et donc en beauté.

La parole du poète se superpose, bien plus qu'elle ne s'oppose, à la parole commune pour affirmer une vérité subjective qui fait découvrir ainsi une beauté nouvelle puisque l'objet reconsidéré dans le discours poétique est à la fois identique et différent par rapport à celui dont parle la langue commune. Et c'est peut-être l'émerveillement devant cette découverte qui pousse le poète à s'exclamer : « min zye-ou tonnè ! ».

Cette beauté nouvelle n'exclut pas l'ancienne. Elle la prolonge et la complète, la généralise en quelque sorte. Au papillon naturel s'ajoute désormais un papillon figuré, esthétique, qui est à la fois le même et un autre, plus général cependant, porteur de plus de significations et donc de plus de beauté. Car l'esthétique est sens ou plutôt, nous le savons depuis Baudelaire, correspondance de tous les sens. Or ici couleur, son et toucher se combinent pour faire surgir à nos yeux de lecteur les ailes d'un papillon nouveau qui sont les yeux de la bien aimée. Au fond les yeux de notre bien-aimée, à nous lecteurs, puisque nous nous identifions au poète pour mieux dire par ses paroles nos propres pensées.

La poésie est par excellence le champ d'une relativité généralisée, comme le fait voir le poème « Zye-li » qui présente simultanément les deux pôles d'un sens riche du poids de la sagesse collective et de l'apport d'une expérience individuelle. Le discours poétique maintient la tension entre ce que l'on sait par oui-dire et ce que l'on a vu de ses yeux vu.

« Ces yeux-là », non pas ceux de la bien-aimée, mais ceux du poète, ont appris à voir par et pour eux-mêmes. Ils ne seront plus les perroquets d'aucune autre voix. Ils nous apprennent une triple vérité : d'abord ils nous font connaître, ensuite ils nous font savoir qu'il n'y a pas qu'une seule connaissance et enfin qu'on peut et même qu'on doit toujours connaître par soi-même.

* * *

Que voilà des yeux qui apprennent à voir non pas droit devant soi mais tout autour de soi ; qui font vraiment découvrir le monde et puisque celui-ci est rond, permettent d'avoir un regard circulaire sur lui.

Voir double, c'est penser double alors. Tantôt penser pour soi, donc penser à l'endroit, tantôt penser contre les autres et alors penser à l'envers. Tel semble le secret des Japonais. En effet voici comment, nous raconte Jacques Gaulin, le principe du Jiu-Jitsu a été trouvé :

“Les Japonais, étant un peuple de petite taille, se devaient de développer l'art de riposter efficacement aux attaques ennemies afin de les neutraliser. Une légende qui remonte au VI^e siècle de notre ère préside à l'origine du Jiu-Jitsu. Elle raconte l'histoire d'un vieux médecin japonais qui, par temps de neige, méditait en se promenant dans la nature. Il observa que les grosses branches plus fines et flexibles se pliaient pour décharger leur fardeau et se relever aussitôt. Le vieil homme de l'Art comprit tout le parti que l'on pourrait tirer de la “Non résistance”. Le principe fondamental du Jiu-Jitsu était trouvé. D'autres avaient observé les mouvements

de certains animaux (chat, tigre, grue...) lorsque ceux-ci se battaient. Les déplacements rapides, la puissance des coups de patte et la précision de l'attaque sont les trois éléments qui font "l'efficacité" d'une bonne défense. Très vite, les Japonais devinrent les plus redoutables guerriers au monde. Le Jiu-Jitsu venait de naître." (1)

Voilà un fort bel exemple de pensée à l'endroit. Mais il ne suffit pas de penser pour soi, il faut parfois aussi penser contre les autres, penser contre ceux qui voudraient nous imposer leurs points de vue. Alors il faut penser à l'envers. L'ingénieur Ohno a inventé le système Toyota en pensant à l'envers du Taylorisme et du Fordisme (2). Ces doctrines recommandaient la production de masse uniformisée. Ohno a cherché de préférence à réaliser une production diversifiée et pourtant tout aussi massive. Et c'est en pensant à l'envers qu'il a mis au point une révolution de l'organisation industrielle qui est à l'origine du succès du commerce japonais.

Jiu-Jitsu: penser à l'endroit; système Toyota: penser à l'envers. Pour la défense, penser à l'endroit; pour l'attaque, penser à l'envers. Réversibilité de l'arme fondamentale de toute lutte: la pensée. Penser double en somme, de façon à faire le tour de la question, autrement dit de l'adversaire. En faire le tour en quelque sorte, ou le siège, si l'on préfère.

Le regard double qui permet de traverser les apparences n'est pas celui qui fait voir deux fois le même objet. Il considère plutôt les choses comme si l'axe du nez déterminait un plan vertical séparant le monde de l'œil gauche de celui de l'œil droit de sorte qu'il soit possible de voir l'avant et l'arrière aussi bien que le dessus et le dessous d'un même objet.

De deux choses toujours la troisième. Prendre l'objet et le faire pivoter d'un bon quart de tour. Et alors le considérer de biais. Car l'objet qui se présente à nous de face nous impose un regard frontal. Refuser alors cet affrontement. Saisir plutôt l'objet de biais afin de le voir sous tous ses

angles. Ainsi peut-on gagner du temps. « La belle affaire ! » diront certains. Oui, mais qu'est-ce que vivre sinon durer, gagner du temps donc ? Le quart de tour que nous imposons à un objet et qui nous laisse le temps de le laisser revenir à sa position frontale nous donne trois quarts de tour d'avance sur lui, nous permet de jongler avec notre intérêt et notre désengagement, avec notre passion et notre indifférence. Ce temps nous donne des armes. Défensives surtout et contre nous-mêmes en plus.

Car il nous arrive parfois d'être ennemis de nous-mêmes. Quand nous nous laissons séduire, illusionner par le beau mensonge qui vient d'ailleurs. Nous ne pouvons alors nous aider qu'en nous combattant nous-mêmes. Nous serons ensuite mieux aguerris pour affronter les autres. Qui pourrait alors nous battre si nous pouvons vaincre jusqu'à nous-mêmes ? C'est qu'un objet risque toujours d'être un miroir. Surtout s'il se présente de face et que s'y mirent nos désirs. Pour cela : rompre le charme, parer aux effets de l'illusion. Regarder de biais. Laisser l'objet s'en aller pour le faire revenir. Nous préparer à recevoir l'objet et non à le subir. Ne pas le laisser s'imposer à nous et nous prendre par surprise. Prendre le temps de nous considérer en considérant l'objet.

C'est de cela qu'il s'agit finalement. Considérer simultanément l'objet et le sujet, l'autre et moi, mon avoir possible et mon être réel. Faire de même avec les mots, avec la parole des autres comme avec mon propre discours. Car sitôt sorti de moi, le mot me rend autre. Il est mon autre moi. Le je qui devient autre. Faire la même chose avec la parole des autres mais en sens inverse en veillant à ce que cet autre ne devienne moi trop vite.

Sans doute faut-il savoir quand pousser le rythme de nos regards et quand le retenir. Et c'est cela finalement voir double pour traverser les apparences étant donné que la seule chose qui soit unique, donc précieuse, c'est le temps qu'il faut à tout prix gagner.

...

QUÉBEC-AMÉRIQUE

AU REGARD D'UNE POÉTIQUE CHINOISE DE LA LITTÉRATURE

QUÉBEC-AMÉRIQUE

GATIEN LAPOINTE
 AU REGARD D'UNE POÉTIQUE CHINOISE
 DE LA LITTÉRATURE

L'œuvre de Gatién Lapointe nous pose plusieurs problèmes. Et tout d'abord celui de sa réception par son propre pays. En effet, alors que l'Œde de Saint-Laurent récoltait éloges sur éloges et se méritait prix après prix, le poète semblait en avoir été quelque peu agacé. À partir d'un certain moment, et plutôt réticent de renouveler son mode d'expression, sans tomber dans le raisonnement, quarantenaire, il se chargea de nous suggérer une sorte d'analyse critique de son œuvre.

**GATIEN LAPOINTE
 AU REGARD D'UNE POÉTIQUE CHINOISE
 DE LA LITTÉRATURE**

Raymond Fagot et Louise Blouin nous parlent de la joie avec laquelle le public a accueilli la parution de la critique d'Arbre-Ruifor, par Noël Audet, dans le Devoir du 3 mai 1980. Cette réaction nous révèle bien la nature du défi qu'il voulait relever : « Il avait enfin, selon Fagot et Blouin, la preuve qu'il avait réussi sa transmission, c'est-à-dire que l'Autre (la nouvelle génération de poètes et de critiques) l'acceptait auprès de lui ».

Ces remarques témoignent de l'existence chez Lapointe d'un malaise résultant d'un malentendu dont il était bien conscient.

L'Œde de Saint-Laurent, publié pour la première fois en 1963, mais réédité dès 1968, a tout de suite été pris pour le parangon des « poèmes du pays », dans cette littérature de

GATIEN LAPOINTE
AU REGARD D'UNE POÉTIQUE CHINOISE
DE LA LITTÉRATURE

L'œuvre de Gatién Lapointe nous pose plusieurs problèmes. Et tout d'abord celui de sa réception par son propre auteur. En effet, alors que l'*Ode au Saint-Laurent* récoltait éloges sur éloges et se méritaient prix après prix, le poète semble en avoir été quelque peu agacé, à partir d'un certain moment, et plutôt soucieux de renouveler son mode d'expression. Sans tomber dans le raisonnement, quasiment mercantile, qui ferait se demander pourquoi changer une formule qui fait fortune, on peut s'étonner de ce désir de renouvellement qui semble avoir même provoqué une sorte d'angoisse chez Lapointe.

Raymond Pagé et Louise Blouin nous parlent de la joie avec laquelle le poète a accueilli la parution de la critique d'*Arbre-Radar*, par Noël Audet, dans *le Devoir* du 3 mai 1980. Cette réaction montre bien la nature du défi qu'il voulait relever : « Il avait enfin, selon Pagé et Blouin, la preuve qu'il avait réussi sa transmutation, c'est-à-dire que l'Autre (la nouvelle génération de poètes et de critiques) l'acceptait auprès de lui¹ ».

Ces remarques témoignent de l'existence chez Lapointe d'un malaise résultant d'un malentendu dont il était bien conscient.

L'*Ode au Saint-Laurent*, publiée pour la première fois en 1963, mais rédigée dès 1961, a tout de suite été prise pour le parangon des « poèmes du pays », dans cette littérature de

la Révolution tranquille qui chantait un renouveau politique du Québec. Mais l'intention de Lapointe était bien éloignée de cet engagement que l'on voulait trouver dans ses vers. Il déclare, en 1981 :

« Ce texte, ça ne parle pas du fleuve ni de nos songeries patriotiques, j'espère que ça ne sent pas non plus les grosses bottines de notre folklore² ».

Il ajoutera même :

« Je n'ai jamais eu la prétention de prendre le destin de ce pays sur mes épaules. Je ne me suis jamais fait le porte-parole d'aucune cause. Je n'ai même jamais fait partie d'aucun groupe. J'ai tout simplement essayé de m'inventer un Je : ... J'ai d'abord dit pour moi³ ».

Et il devait enchaîner, sans doute en se plaçant, à cette date, dans la perspective de son dernier recueil *Arbre-Radar* :

« J'ai essayé avec quelques mots de regagner mon corps et ma vie. J'ai essayé de m'évader des pièges de la solitude, de la mort, des demi-mesures. J'ai essayé de me redonner le souffle, de me rebaptiser à ma manière. J'ai essayé de me forger un langage⁴ ».

La poésie de Lapointe a une évidente portée générale, universelle même, si l'on veut. Parler de la solitude, de la mort... C'est s'adresser à tout homme. Mais tout cela ne laisse pas d'être envisagé par le poète sur un plan strictement individuel et même sur un plan individuel non particularisé. Le malentendu aura donc été que sa parole à portée d'abord et avant tout individuelle, s'énonçant à un moment historique donné, ait pu prendre pour ses lecteurs une incontestable valeur collective. On peut comprendre alors le malaise de l'écrivain et son souci de réorienter la réception de son œuvre en donnant à celle-ci une forme plus adéquate à son intention.

On peut très bien prendre l'*Ode* (1963) et *Arbre-Radar* (1980) comme les deux versants de l'œuvre de Lapointe, ainsi que le pensent Blouin et Pagé⁵; ou on peut penser avec Eva Kushner⁶ que le recueil de 1980 marque « la seconde jeunesse de Gatién Lapointe », ou encore on peut affirmer avec Noël Audet, dont la critique a tant réjoui Lapointe, que celui-ci nous propose dans *Arbre-Radar* « une nouvelle poétique⁷ », il ne faut pas moins reconnaître qu'il y a, chez Lapointe, une étonnante continuité sous le changement.

Si en 1980 il nous parle du corps dans *Arbre-Radar* (le corps aussi est un absolu, affirme-t-il dans son entrevue à *Lettres québécoises*), c'est après nous avoir dit dans l'*Ode* que la conscience en était un. Il peut nous paraître changer de thématique, il ne nous parle pas moins de l'individu. Il change sans doute le style de son discours et la focalisation de celui-ci, mais c'est pour mieux continuer à nous entretenir du même objet, ou plutôt du même sujet individuel et de la même manière très générale. En ce sens il avait bien raison d'affirmer que son propos avait toujours été « tout simplement de s'inventer un Je » et qu'il avait d'abord dit pour lui-même.

Mais alors nous nous trouvons en face d'une entreprise de caractère si radicalement individuel que, pour mieux comprendre ce malentendu de la réception du public et ce malaise de l'auteur à recevoir cette réception, il nous faut réexaminer non pas tant les enjeux de sa thématique ou de sa symbolique que ceux de son écriture. C'est d'ailleurs sur ce plan qu'il a effectué le changement qui lui a permis de se renouveler tout en maintenant la ligne de son inspiration de toujours.

Il nous faut en somme reproblématiser l'œuvre de Lapointe. Et je me propose de le faire ici en tenant compte de certains aspects de l'œuvre qui me paraissent avoir partie liée avec certains moments de la vie du poète. Ces aspects biographiques, je les placerai sous la rubrique de « Graphie ». Gatién Lapointe a commencé sa carrière en

s'inscrivant à l'école des Arts graphiques de Montréal. Cela peut expliquer qu'il fasse de *Corps et graphie*, le point tournant de son œuvre. Mais il faut également retenir le fait qu'il attribue le changement opéré dans sa manière d'écrire au fait qu'il a rédigé *Corps et graphies* lors d'une représentation, en 1977, à Montréal, du Pilobolus Dance Theatre. Cette expérience de visualisation du corps individuel en mouvement, assimilable à une sorte de graphie, a pu non seulement l'inspirer pour les recueils de sa deuxième manière, mais lui a donné l'impression de trouver là le modèle susceptible de mieux permettre le passage de l'individuel au collectif. N'oublions pas, selon le témoignage de Blouin et Pagé, qu'il était soucieux d'être accepté par l'Autre et de rejoindre le courant dominant de la poésie québécoise. C'est d'ailleurs dans cette veine d'inspiration collective, mais selon sa nouvelle manière qu'il a rédigé, en 1981, le texte d'accompagnement des photos du Québec par Mia et Klaus, sous le titre de « Chorégraphie d'un pays⁸ ». Le corps dansant de l'individu pouvait donc être aussi bien celui du pays.

Je m'arrêterai au caractère exemplaire de cette nouvelle source d'inspiration (un spectacle de théâtre dansé, un livre de photographies) pour noter ce qui me paraît évident dans la démarche de Lapointe. D'une source abstraite d'inspiration, il passe à une source concrète; d'une image il va à un objet. De sa conscience d'énonciateur, il revient à ce qui constitue le point de départ de l'activité de sa conscience, de sa représentation : le corps contemplé et admiré d'un autre. Le discours sort de son propre circuit pour se porter sur un objet. Il se « référentialise », si je peux hasarder ce néologisme; il passe d'une appréhension intellectuelle et abstraite, mais surtout aprioriste, à une perception concrète, expérimentale et historique d'un objet extérieur. En adoptant cette démarche pour « le pays » en 1980 dans *Chorégraphie d'un pays*, il invalidait l'hypothèse qui pouvait faire croire qu'il parlait déjà, en 1963, du pays réel.

Réexaminer l'œuvre de Lapointe, ce n'est donc pas affirmer comme le fait Donald Smith, que « Gatién

Lapointe, poète du pays retrouvé devenu poète du corps découvre les « instinctifs gestes » et les « érotiques rituels » de la condition humaine ». C'est penser plutôt que passant de la conscience au corps et modifiant en conséquence son écriture, Lapointe essaie de se représenter la même chorégraphie, danse ou transformation : celle par laquelle se résoudrait la contradiction fondamentale pour lui qui est de naître de lui-même.

Il s'agit au fond de raconter par avance ce qui n'a pas été, de contourner l'obstacle jusqu'à présent incontournable que constitue le passé qui est notre seul maître, du moins le maître de nos récits.

Reproblématisation

Le caractère narratif de la poésie de Lapointe ne saurait être nié. *La structure répétitive*, quasiment litaniale, d'« au ras de la terre », le poème liminaire de *Ode au Saint-Laurent*, ne doit pas masquer le fait qu'il s'agit fondamentalement pour l'énonciateur d'évoquer une transformation :

Montrez-moi une image de l'homme très jeune

...

Alors je répondrai du destin qui m'habite⁹

On pourrait même dire qu'il s'agit pour cet énonciateur d'évoquer une action future (je répondrai) où l'acteur (Je) effectuera une quête qui consistera à se trouver soi-même. Ne doit-il pas, en effet, après l'intervention sollicitée par lui de Vous, répondre (trouver, accomplir) son propre destin (celui qui l'habite déjà, maintenant et plus tard).

Ce récit d'une vie anticipée (comme on peut parler de *Chronique d'une mort annoncée*) dont le déroulement est prévisible et le dénouement, certain, sous réserve de la participation de Vous, s'appuie sur un face à face des personnages. Je et Vous dialoguent, mais ce dialogue, comme je l'ai déjà fait voir¹⁰ est un dialogue feint puisqu'il

se déroule selon des modalités truquées. L'interpellation finale (Montrez-moi...) dirigée vers vous ne peut être qu'une utilisation astucieuse, sinon spécieuse, de la fonction conative. On ne peut ordonner à un autre de nous faire ce qui devrait conditionner notre propre comportement. C'est faire dépendre nos actes du bon vouloir de quelqu'un à qui paradoxalement nous commandons. S'il faut que l'autre nous obéisse pour que nous lui obéissions, dans ce qui est notre vœu profond, pourquoi ne pas nous passer directement à nous-mêmes l'ordre définitif? Rappelons les derniers vers d'« Au ras de la terre » :

Montrez-moi une image de l'homme très jeune
Plantant son corps dans l'espace et le temps
Animant un paysage à sa taille
Alors je répondrai du destin qui m'habite

Cette astuce de style qui permet la conclusion optimiste du récit couvre en fait un double vice du réel, à moins qu'il ne s'agisse d'un double handicap du sujet Je. D'abord : « une image de l'homme ». Ce n'est pas l'homme réel mais seulement son image. On ne montrera par le réel, un homme, mais une image, la représentation qu'en a le sujet énonciateur. De plus il s'agira d'un homme jeune, naissant à peine, un homme sans passé en somme. Mais le réel d'un récit est toujours un réel passé, du moins la première règle d'une fiction exige qu'un réel passe pour tel. À moins que le narrateur ne dispose du don de double vue. Auquel cas, science-fiction, anticipation, il peut nous présenter, par avance, ce qu'il a déjà vu.

Pour parler comme Barthes de la photographie, le narrateur d'un récit doit donc nous représenter le « ça a été » : ce qui s'est réellement passé, qui est déjà passé. A fortiori, dans un récit épique où la grandeur des actions évoquées met à forte contribution leur vraisemblance. La crédibilité des actions épiques repose sur leur caractère aussi bien passé que collectif, c'est-à-dire sur une dimension gigantesque de leur portée sociale qui se trouve démultipliée

par la conjonction du nombre des acteurs et de l'éloignement dans le temps.

Or Gatien Lapointe travaille dans l'individuel d'abord, dans le présent ensuite et finalement sur un signe du réel plutôt que sur celui-ci. Le passage de « l'image de l'homme de mon pays » au « corps » de cet homme est un effort pour passer d'un signe abstrait à un signe concret. Nous ne sortons pas de l'univers des signes et donc de celui du discours sur un signe du réel plutôt que sur ce réel même. « Corps infiniment autre », le premier poème d'*Arbre-radar*, le confirme dans ces deux paragraphes :

« et toute la phrase, ceinture d'astres qui clignotent dans l'ombre des reins, dévoile, revoile encore, morsures de jouir, aveuglant zénith, énergie qui s'exhale arbre d'un seul frémissement, d'une flamme corps entier du cheval rutilé rauque mât de fièvres et de fleurs, liqueur en chair de fruits, jutante braise sous les dents de juillet

« je vous jumelle, mots, je vous jette deux à deux, à trois, à neuf dans l'inaugural fracas de l'image, pierre d'ébauche, rythmes abrasifs, saignées de couleurs et d'odeurs, changeant délire par glissements subreptices de sons, de tons, mutantes lettres frappant à toutes portes, essayant chaque forme - orphées fraternels - corps autre infiniment¹¹ ».

L'équivalence est bel et bien établie entre mots et corps, entre signes ou images et cette forme ou apparence de l'individualité qu'est le corps. Mais il resterait à ce corps d'être particularisé, d'être nommé surtout, pour que de la généralité de son individualité il puisse passer à l'individualité du personnage. Or le corps n'est pas plus nommé que les mots n'ont d'ancrages sémantiques fixes. Commentant, lui-même, l'usage qu'il fait du mot « corps » dans *Arbre-Radar*, Lapointe opine :

« Chacun de ces éléments (du corps) fait partie d'un corps dont on peut ne pas connaître le passé ni l'avenir. Le nom même de cette personne peut ne pas être important... »

« Je dirais même, ajoutait-il, que le réel est alors transposé en mots qui eux-mêmes se sont échappés de leurs significations et ne sont devenus que des sons de douleur ou de plaisir¹² ».

Ainsi le mot « corps » peut donner un aspect plus réel aux mots, mais il lui reste, à ce mot corps, à appartenir en exclusivité à un sujet pour que ce corps prenne le caractère de personnage, pour que le récit descende du ciel des signes sur la terre du réel. Le mot juillet, par exemple dans ce fragment de « corps infiniment autre » pourrait s'ancrer dans un temps historicisé. Mais non seulement juillet n'est pas localisé dans un espace précis ni dans une séquence particulière de temps, une année, par exemple, mais il est associé à infiniment et à autre. En somme sans une particularisation, une spatialisation et une relative historicisation, l'on ne peut pas sortir de la généralité de l'individu pour entrer dans l'universalité du personnage.

L'ode triomphale, par la solennité du ton, par le fait aussi qu'elle est destinée à célébrer des personnages illustres ou à évoquer de grands événements, a partie liée avec l'épopée. On n'a qu'à songer à Claudel et à ses *Grandes Odes* ou plus près de nous à Gustave Lamarche qui a écrit, lui aussi, une *Ode au Saint-Laurent*. Gatién Lapointe ne pouvait se donner de conditions plus paradoxales pour entonner un chant épique, c'est-à-dire faire le récit d'un mythe, d'une histoire à la fois individuelle et collective, mais permanente surtout parce que passée et future, que de le faire en chantant le présent :

« ... cette main, disait-il, parlant toujours du « corps » dans *Arbre-Radar*, demande que ce soit chaud ce qu'elle touche et sans pour autant qu'elle ait besoin d'y rattacher une histoire, un nom, une

adresse, une âme. Et la vie ne se vit pas forcément comme une histoire ou un récit ou une structure quelconque de l'esprit, c'est-à-dire avec un commencement, un milieu, une fin (et la morale bien attendue). J'en ai assez de tout ça¹³ ».

Le présent ne constitue pas chez lui une charnière du temps. Il est le champ que laboure l'inspiration du poète. Le présent, c'est donc le caractère fugitif, instantané, aléatoire des actions évoquées, comme le présent du corps dans la danse, au cours d'un spectacle théâtral. Lapointe a évoqué l'illumination qu'il eut au cours de la représentation de l'Occelus du Pilobolus Danse Théâtre :

« J'ai été fasciné par cette chorégraphie, par cette façon toute immédiate de faire parler le corps. Ces danseurs ne répétaient rien, ne disaient rien d'appri par cœur, ne faisaient aucune de ces contorsions gnochonnes qu'on voit souvent dans la danse classique. Ils inventaient. Ils tiraient du noir des éclats de lumière. C'était du vif, du neuf, du brut qui émanait d'eux et que je partageais et qui me poussait à écrire sur mon programme de la soirée¹⁴ ».

Lapointe ignore délibérément la préparation que requiert un spectacle et précisément les répétitions auxquelles doivent s'astreindre des acteurs, surtout des danseurs. Tout danseur répète et se répète lui-même : il répète la chorégraphie qu'on lui a imposée, s'il est un professionnel, celle qu'il s'est imaginée s'il est un amateur. Le danseur peut bien danser son amour ou sa vie, mais seulement sa performance localisée et temporalisée constitue le réel de sa danse. Lapointe ne nous évoque pas plus tel corps de danseur du Pilobolus que tel homme de son pays mais ce signe que constitue la danse ou l'image de l'homme de son pays, pris dans leur généralité. Or pas plus le corps individuel ne peut être un personnage sous des traits généraux que le corps social ne peut l'être sous ceux de l'allégorie. Il leur faut à tous deux un référent, c'est-à-dire

un modèle, dans le sens qu'utiliserait un peintre, donc un imitateur de la nature.

Mais Lapointe était déchiré entre deux postulats contradictoires que je schématiserai selon les termes de Blouin et Pagé : suivre l'orientation prise par la poésie québécoise, et ce serait en quelque sorte s'astreindre à représenter le réel, ou obéir à sa nature lyrique, et ce serait faire voler en éclats les exigences de la mimesis et de la structure narrative, comme en témoignent les derniers propos que je citais.

Représentation et Volonté

Le problème que pose l'œuvre de Lapointe, si nous y opérons cette reproblématisation que je viens d'esquisser, c'est donc celui de sa lecture et non pas celle de l'interprétation à laquelle sa réception voudrait nous pousser. Si on veut lire la poésie de Gatién Lapointe selon ce qui semble en être le projet, et même plus exactement selon la démarche que nous fait constater son écriture, ne faudrait-il pas considérer que cette œuvre a cherché sa forme dans un certain malaise parce que cette forme (sinon même le fond?) s'énonçait dans un contexte de lecture paradoxale? En effet tout en paraissant se donner pour objectif d'obéir à une esthétique de la représentation, Gatién Lapointe, en réalité s'efforçait de trouver les moyens d'exprimer une esthétique de la volonté.

J'emprunte ces deux catégories de volonté et de représentation à Schopenhauer¹⁵, tout en les modifiant légèrement. Pour le philosophe allemand, par volonté il faut entendre la force des choses, au fond, ce qui est. Par représentation je ne pense pas qu'il voulait dire autre chose que ce que nous entendons par là depuis Aristote. J'utiliserai cependant le mot volonté dans le sens de ce qui est certes mais en y ajoutant cette nuance psychologique à laquelle nous sommes habitués de ce que je veux qui soit. Volonté ici est déjà volontarisme.

On sait combien Schopenhauer était redevable aux philosophies ou aux religions asiatiques de certaines de ses idées. En tout cas il a rédigé un article intitulé « Sinologie » à seule fin de montrer qu'on pouvait trouver dans la tradition chinoise une confirmation de ses positions philosophiques¹⁶.

Mais c'est la thèse de François Jullien sur la valeur allusive, comme catégorie originale d'interprétation poétique dans la tradition chinoise¹⁷ ainsi que certaines idées développées dans ses autres ouvrages, qui m'amènent à me servir des deux termes, volonté et représentation, dans le sens que je ferai.

François Jullien propose notamment d'aller au-delà d'une simple comparaison littéraire vers une poétique comparée qui nous ferait revenir au Même mais en jetant sur lui le regard de l'Autre. :

« Ce qui est intrigant et stimulant, au fond, pour un esprit occidental qui s'intéresse au monde chinois, ce n'est pas de découvrir dans cette culture d'autres réponses aux questions qu'il se pose mais bien plutôt de découvrir d'autres questions, et plus encore de découvrir que certaines questions qu'il s'est toujours posées - qu'il ne peut pas ne pas se poser - ne se sont jamais posées en dehors de son propre contexte culturel, ne sauraient être posées en dehors de lui... « une remise en question » qui est ici à prendre dans toute la force littérale de cette expression¹⁸ ».

Il s'agit alors de procéder à une comparaison essentiellement fictive.

« ... à partir de ce point de vue extérieur que s'est forgé le comparatiste peuvent être mieux mis en lumière certains « choix » essentiels, certaines orientations initiales, qui caractérisent telle civilisation particulière mais sont si profondément ancrés en elle

que celle-ci ne les perçoit plus d'elle-même, n'y prête plus attention, et ne les véhicule plus que sous forme d'évidence et de banalité. Tout ce qu'assimile une civilisation ne redevient significatif et saillant que sous l'éclairage d'une différence, moins par comparaison proprement dite qu'en faisant réagir à nouveau cette homogénéité culturelle (cette fausse naturalité) au contact de l'extériorité qui s'inscrit en regard et qui lui sert de révélateur¹⁹ ».

Non pas donc essayer de voir si Gatien Lapointe a lu des poètes chinois et s'en est inspiré mais considérer sous un autre éclairage, celui que donnerait la lecture à partir d'un point de vue chinois, par exemple, de cette contradiction chez lui d'une esthétique de la volonté et de celle de la représentation.

En Chine, traditionnellement, le texte littéraire est conçu par analogie avec l'ordre de la nature. C'est le même mot « Wen » se combinant avec « Tian » (Tian Wen) pour dire Astronomie, qui peut se combiner avec « Xue » (Wen Xue) pour dire Littérature. Cette capacité du mot « Wen » de se réaffecter tantôt pour l'étude de la nature tantôt pour celle des lettres peut nous permettre de comprendre qu'il n'y a pas, dans la perspective chinoise traditionnelle, de coupure entre le monde de la nature et celui de la littérature, entre l'étude de la première et celle de la seconde. Dans la tradition occidentale, le principe de la représentation, basée sur l'imitation, fait intervenir un créateur qui reprend le monde à sa façon, selon sa vision. Il recompose, recrée le monde.

Après avoir retracé dans les deux traditions, chinoise et occidentale, cette différence d'attitude, à partir de deux maîtres à penser : Liu Xie, dans son *Wenxin Dialong* et Aristote, dans sa *Poétique*, François Jullien fait observer que si pour Aristote le monde est :

« fondamentalement un objet à représenter par les hommes qui portent en eux, naturellement, cet

instinct à représenter pour le théoricien chinois, il en va différemment. Le « wen » humain n'est conçu que comme un développement particulier au sein de l'infinité du wen se réalisant dans la nature²⁰ » « Autant Aristote insiste, nous dit Jullien, sur le caractère spécifiquement humain de la capacité mimétique, autant Liu Xie met en valeur le fait que le procès figurateur dont rend compte la notion de wen prend son origine bien en-deçà de l'initiative et du désir humain, au sein de tout avènement à l'existence²⁰ ».

C'est dans l'optique de la mimesis qui est à la base de l'idée occidentale de la représentation que la poésie de Gatien Lapointe nous pose, à nous lecteurs, et même à l'auteur lui-même, des problèmes. Le mythe, cette histoire amplifiée et magnifiée, individuelle et collective, que nous content l'épopée et l'ode triomphale, pour être crédible doit avoir un double ancrage : dans le monde et dans l'Histoire. On ne peut donner à un récit de crédibilité ou de vraisemblance ou de valeur de référence, et surtout collective et, nationale, si on lui enlève ses sous-bassements socio-historiques. Or c'est ce que Lapointe s'évertue à faire même quand il passe de l'évocation de la conscience abstraite à celui du corps concret. Car toujours il évite l'individualisation ou l'historicisation.

Le dialogue feint auquel il prétend soumettre Je et vous, dans « Au ras de la terre » ne réussit pas à masquer son caractère de feinte ou si l'on préfère ne parvient pas à faire passer ce monologue pour le dialogue qu'il feint d'être. Je dialoguant avec Vous ne forme pas un Nous parce que ce Vous est de pure forme. Je n'a pas vraiment besoin de il. Car ou bien il est capable de répondre tout seul de son propre destin, ou bien il lui est inutile de passer à un autre l'ordre de lui donner cette capacité.

En posant entre Je et Moi (Je répondrai du destin qui M'habite) un Vous feint, Lapointe met en place un tiers factice, celui qui lui sert à masquer sa véritable incapacité ou

plutôt celui par lequel la représentation qui obéit aux principes de causalité nous oblige à passer. Du moins si nous voulons suivre les règles d'Aristote. Dans son livre, *La propension des choses*, François Jullien nous dit à cet égard :

« Pourquoi cette nécessité logique d'un troisième principe conçu comme substrat-sujet? C'est, comme il est dit précédemment, que les contraires « n'ont pas d'action l'un sur l'autre », ne se transforment pas l'un dans l'autre » et « se détruisent réciproquement ». En termes logiques ils s'excluent. Or toute la tradition chinoise insiste, à l'inverse, sur le fait que les contraires, en même temps qu'ils s'opposent, « se contiennent mutuellement » : au sein du yin il y a du yang de même qu'au sein du yang il y a du yin; ou encore, tandis que le yang pénètre dans la densité du yin, celui-ci s'ouvre à la dispersion du yang : tous deux procèdent constamment de la même unité primordiale et suscitent mutuellement leur actualisation. On peut donc retourner littéralement l'expression d'Aristote : il y a bien une « disposition naturelle » par laquelle les contraires sont en interaction l'un avec l'autre, et cette interaction est à la fois spontanée et continue (continue parce que spontanée²¹) ».

Gatien Lapointe avait l'intuition, le pressentiment, ou plus exactement la volonté d'exprimer une contradiction autre que celle obéissant aux principes d'Aristote. Ainsi il plaide pour un corps androgyne. Il était donc sur la voie d'une opposition de contraires dédoublées, comme en donne un exemple l'opposition du yin et du yang. Mais à cet homme androgyne il aurait fallu opposer une femme gynandre, par exemple. Ou bien encore pour revenir à une question de poétique littéraire, à la catégorie de récit qu'il rejette, il lui aurait fallu nous proposer un substitut et nous convaincre de sa validité. Mais bien malgré lui, il demeure enfermé dans le cadre des exigences d'une représentation ou

vision soumise aux lois de la mimesis. Et c'est pourquoi il nous fait dans « Au ras de la terre » parcourir ce pseudo circuit d'un dialogue du Je à vous revenant au Me. Il ne parvient pas à sauter du Je double à la création d'un Nous par la rencontre d'un autre Je ou Tu également double. Encore moins le peut-il d'un corps qui lui paraît inexorablement un et ne peut que s'abolir dans l'instant

Exigence d'une volonté, nécessité d'une représentation. C'est au fond la question du Nouvel Adam, de l'homme américain *self made man*, créateur de lui-même qui devrait être réexaminée. Pourquoi ce mythe se fait-il crédible là et moins vraisemblable ici? Non point parce que quelque part au monde on aurait réussi l'exploit d'abolir l'Histoire, « de faire table rase du passé ». Mais la poésie ou le discours ne fait pas que contenir une histoire, ils sont contenus dans une Histoire. Et c'est de celle-ci qu'on ne saurait faire fi. Autrement dit toute la vraisemblance du discours épique est liée à sa double référence à une histoire englobée qui renvoie à une Histoire englobante.

D'une poétique comparée

En parlant ainsi, suis-je en train de me situer dans une perspective qui voit la littérature comme représentation ou comme propension des choses, selon la manière dont Jullien caractérise la poétique chinoise de la littérature?

Je dirai que sur la représentation des choses nous avons un pouvoir illimité, mais il s'exerce dans le cadre des lois du récit. Sur la propension des choses, notre pouvoir qui paraît d'abord limité par le cours des choses est en fait infini à l'égal des choses. Dans les deux cas néanmoins, notre action est conditionnée par la présence ou l'absence de nos actions antérieures.

Mais en définitive qu'il s'agisse du problème poétique du discours épique ou du problème idéologique du discours du Nouvel Adam, on peut penser qu'il ne s'agit pas là exclusivement de problèmes américains. Qui en effet,

faisant fi d'un passé, ou millénaire ou circonscrit au seul présent, n'a jamais rêvé de pouvoir effectuer un grand bond en avant qui serait l'acte même de création de soi? Qui n'a pas rêvé de partir du Vide pour aboutir au Plein? C'est, me semble-t-il, ce rêve que faisait Gatién Lapointe.

En conclusion de sa proposition en faveur d'une poétique comparée qui se servirait de la sinologie, François Jullien se demandait :

« pourquoi la sinologie, au lieu d'être une aliénation pour l'esprit occidental ne pourrait aboutir à une production théorique qui intéresse directement les sciences et puisse contribuer à répondre à nos interrogations ou du moins à les mieux concevoir. Pourquoi, disait-il, ne servirait-elle pas à nous exercer à penser?²² »

C'est à cet exercice que j'ai voulu me livrer après m'être beaucoup interrogé sur Gatién Lapointe et aussi avoir vu traduit dans la revue montréalaise *Dires* un fragment de l'*Ode au Saint-Laurent* par le professeur Chen Zongbao.

POST-SCRIPTUM

Dans le volume sur « La recherche littéraire »²³ et dans la dernière partie consacrée à « Littérature et cognition », Pierre Ouellet traitant de « la littérature comme activité cognitive » s'attaque rudement aux méthodes habituelles d'étude de l'œuvre littéraire. Et Jean-Guy Meunier, dans son texte sur « Narration et cognition », remet carrément en cause la notion de représentation traditionnellement utilisée :

« L'une des conséquences les plus importantes de cette théorie cognitive dite symboliste ou sémiotique est qu'elle propose une modélisation non seulement de la forme de la représentation, mais des processus qui les manipulent. Dès lors, la théorie ne nous apparaît plus dans une perspective strictement

formelle mais comme une théorie du comportement ou des processus... »

Et après s'être expliqué sur ce dernier point, il conclut :

« Peu importe ici, cependant, que l'on accepte cette théorie computationnelle, fonctionnaliste et même symboliste de l'agent cognitif. Il faut plutôt en voir le véritable impact. En effet, elle a mis en évidence la question de la représentation et du signe mais, surtout, elle l'a, d'une part, sortie d'un horizon purement logico-linguistique – cette sémiotique n'est pas avant tout conçue comme une langue – et, d'autre part, elle l'a posée en termes dynamiques. En effet, dans cet horizon, on cherche à comprendre par quel processus des organismes vivants utilisent des représentations pour leur permettre de *s'intégrer, de s'adapter et de se situer* dans leur environnement. Là est l'essence de la question cognitive. Car, en l'occurrence, ce qui nous intéresse, c'est de savoir comment un agent cognitif humain reconnaît un signe, voire, le plus souvent, un système de signes, et en effectue l'interprétation. Une approche cognitive de la représentation se refuse à la traiter comme quelque chose d'indépendant de l'agent cognitif. Les sciences cognitives forcent la sémiotique à remettre en question le postulat implicite des modèles sémiologiques classiques, soit qu'il existe un agent abstrait universel et transcendantal capable de reconnaître et de manipuler les signes, signes dont la portée signifiante est autonome »²⁴.

On peut donc s'apercevoir, par ces lignes, que pour rendre compte de l'entreprise de Gatién Lapointe, et en particulier de son projet, il faut sortir du cadre de l'analyse traditionnelle de la représentation. Ainsi pourra-t-on s'expliquer que Lapointe persiste à faire ce que l'on est persuadé qu'il fait mais qu'il nie faire. Ainsi également peut-on comprendre pourquoi il met à nu le mécanisme de son entreprise de motivation dont il ne faut pas souligner

l'illogisme en fonction d'une conception de la représentation entendue comme reproduction d'un déjà là mais selon la perspective dynamique et pratique d'une entreprise d'auto-création s'appuyant sur la croyance au mythe du Nouvel Adam. Lapointe en effet, et en cela il est bien américain, croit au « self made man ». Et alors quoi de plus logique et même de plus persuasif, de plus normal en quelque sorte que de montrer ce Nouvel Adam se faisant et même de démonter le processus de cette auto-création. Mais pour bien se rendre compte de ce projet et en rendre compte, il faut sinon considérer Gatien Lapointe au regard de la poétique chinoise, tout au moins envisager la littérature comme cognition et l'œuvre comme une pragmatique. Ce qui, à toutes fins pratiques, est fort ressemblant à la perspective chinoise qui ne conçoit pas de coupure entre le monde de la nature et celui de la littérature ; qui voit celle-ci du même oeil que les théories cognitives.

CUISINE AU BEURRE OU À LA MARGARINE ? « LE PETIT CHAPERON ROUGE » ENTRE LA FRANCE ET LE QUÉBEC

Dans le conte de Ferron, le corps de la famille est coupé ; tronçonné, dirait-on en langage de bûcheron, puisque d'une part il y a la grand-mère et de l'autre, la petite fille. Entre les deux, les parents : père et mère sont quasiment oubliés. À peine jouent-ils un rôle d'appoint, et dans le mauvais sens d'ailleurs, car s'ils fournissent le prétexte de l'action, la mission de porter un pot de margarine, c'est pour précipiter leur fillette dans un véritable pétrin. Et celle-ci ne s'en tirera que par un miracle.

Mais reprenons les choses à leur point de départ. Il s'agit de toute évidence, d'un conflit familial, de ce que, en anglais, on appelle la « generation gap ». Ce conflit fait sauter par-dessus une étape pour opposer d'abord et réconcilier ensuite la première et la troisième générations : celle de la grand-mère et celle de sa petite-fille. Et il est question de problèmes portant autrement à conséquence que les humeurs ou la psychologie des personnages.

Pour éviter de nous empêtrer dans les réseaux de sens du texte, il nous faut manifestement commencer par en considérer les isotopies culinaires ou gastronomiques. Nous sommes en famille, ne l'oublions pas. Et d'ailleurs nous avons parlé de pétrin où se trouvait plongée la fillette, de par la faute de ses parents. La mission que ceux-ci confient à leur fille est de porter de la margarine à sa grand-mère. Et là se trouve la clé de l'histoire. Le beurre lie les éléments d'une pâte. En tout cas dans toute bonne cuisine, à la

française (ou cuisine au beurre, bien sûr, et non à l'huile !) il faut user de beurre. Or ici il est question de margarine. Au Québec, c'est vers la fin du gouvernement de Duplessis que la margarine a commencé à faire concurrence au beurre. Cette guerre a opposé les Québécois aux autres Canadiens. Aux Ontariens principalement.

Économie et agriculture obligent, il fallait protéger un produit (naturel) du terroir québécois contre ce produit manufacturé de l'industrie canado-étasunienne, produit anglo, pour tout dire !

Or que fait le père ? Et la mère, sa complice ? Ils ramènent d'Ontario de la margarine. Non contents de se livrer ainsi à de la contrebande interprovinciale, ils se mettent en devoir de répandre le produit en en faisant porter un pot à la grand-mère. Il y a de quoi faire frémir les mânes de toute cuisinière d'ascendance normande, bretonne ou poitevine.

On comprend que la grand-mère, raison culinaire d'abord et souci d'auto-identification (sécurité, survivance, souveraineté) obligent, ne prisât point les prises des parents de sa petite-fille. En particulier le chien que le père avait rapporté, comme la margarine sans doute, de ses tournées en Ontario.

À cet égard, il faut s'arrêter un peu pour réfléchir, deux secondes, sur ce curieux adjectif qu'au Québec l'on ajoute au mot chien quand il s'agit d'insulter quelqu'un. « Chien sale » dit-on en québécois. Curieux en effet qu'il faille ajouter pour renforcer l'insulte, cette idée de souillure et de saleté.

Aux Antilles, pays autrefois de colonisation et même d'esclavage, on ne prise guère les chiens non plus. Les Espagnols s'en servaient pour chasser les Aborigènes. Les Français garderont cette pratique quand ils voudront traquer les nègres marrons. On comprend qu'aujourd'hui encore un gamin antillais, en voyant un chien, songe plus volontiers à

lui lancer un caillou qu'à lui caresser le museau. Pourtant on se contente du seul mot chien comme insulte, là-bas.

Cette idée de saleté qui est associée au mot chien au Québec connote celle de honte et de compromission et explique sans doute que la présence de l'animal se signale déjà par son odeur, sans même qu'on ait besoin de le voir. La grand-mère qui ne voit pas le chien accompagnant la fillette et que celle-ci lui cache, n'est pas dupe. Et dès que l'enfant paraît, la vieille dame lui déclare : « Tu sens drôle ».

D'emblée, nous sommes donc plongés, par les vertus du goût et de l'odorat, dans une situation qui tout en confinant presque à l'allégorie, n'est pas moins claire. Entre la grand-mère et sa fillette un changement est intervenu. Pas forcément pour le mieux ! Et en tout cas de par la faute des parents. Ceux-ci, d'imprévoyance en compromission, ont gravement mis en danger les chances d'une bonne entente entre la grand-mère et sa petite fille.

Celle-ci, et c'est ici l'occasion de méditer sur les conséquences des mauvaises actions de ses parents, a pris de mauvais pli, comme on dit. Elle se prend pour une autre. Peut-être même qu'elle est devenue autre. En tout cas entre cette vieille dame respectable « qu'on avait beaucoup chaperonnée en sa jeunesse au point qu'elle n'avait épousé que l'homme qu'on lui avait choisi » et cette fillette un peu trop délurée, qui roule des hanches et n'entend pas se laisser prendre pour une enfant mais pour une vraie femme, eh bien ! le moins qu'on puisse dire, c'est que les temps ont changé. Et les personnages aussi.

Cela ne décourage pas la grand-mère qui, prenant son parti, cherche à apprivoiser sa petite-fille, s'entendre avec elle. C'est qu'en même temps elle reconnaît que si celle-ci est différente, c'est qu'elle a son identité, ce qui la rend « unique et irremplaçable », comme dit le narrateur. Elle peut bien s'amuser à faire rigoler les voyous, sa grand-mère

ne l'aime pas moins et l'aurait volontiers acceptée telle quelle, n'était-ce de ce chien dont les parents avaient en quelque sorte accablé la fillette.

Car le paradoxe de ce curieux animal qui inspire de la crainte à la vieille grand-mère, laquelle voit sans doute en lui un chaperon d'un nouveau genre, c'est qu'il est jaloux. Cet animal qui témoigne des compromissions et lâchetés des parents, songeons à la désinvolture du père confiant sa fille à ce gardien rapporté d'outre-frontière et à la faiblesse de la mère qui laisse faire même si elle sait bien que cela causera de la peine à sa propre mère, était donc à la fois un geolier de la fillette et un rival de la grand-mère.

Ce cerbère dont l'autorité repose sur des bases douteuses sinon immorales prétend pourtant imposer un comportement moral à la fillette. Il ne peut alors parvenir à maintenir un double comportement de gardien de la morale et de gardien tout court, donc de censeur et de voleur de liberté, que par un double jeu : un comportement hypocrite reposant sur le travestissement, le double langage et l'espérance de pouvoir tirer les ficelles en restant dans l'ombre.

Mais à jouer ainsi à cache-cache avec la vérité, on finit par se faire prendre à son propre piège. Le dessein de ce coquin de chien, qui n'était qu'un loup déguisé, était de croquer la fillette confiée à sa garde. Mais il lui fallait se ménager un alibi pour perpétrer son crime. Et c'est à vouloir se montrer trop rusé qu'il se perd, empêtré dans ses rôles contradictoires de chien (supposément gardien) et de loup (forcément dévoreur de fillette).

Il se fait pincer, c'est-à-dire reconnaître et doit donc disparaître sans demander son reste. La fillette peut alors se réconcilier avec sa grand-mère, donc refreiner son agacement devant les excès de précaution de la vieille dame et laisser libre cours aux légitimes audaces de sa propre jeunesse.

L'identité québécoise, autrement dit, est plus une affaire d'espace que de temps. Il manque au Québec l'histoire d'une rupture avec la France, cet affrontement de l'enfant et de ses parents qui permet au premier de couper tout à fait son cordon ombilical. Au Brésil, les Portugais devenus Brésiliens se sont battus contre le Portugal. Les États-Uniens, hier, fidèles sujets du roi d'Angleterre, se sont affrontés aux troupes anglaises venues les combattre. En Amérique latine, Bolivar a dressé les Créoles Espagnols contre l'armée ibérique.

Y a-t-il un équivalent de cela au Québec ? Peut-être que l'on a cru pouvoir faire l'économie de cette étape d'affrontement et que l'on a pensé passer par-dessus la confrontation avec la mère-patrie. Le conte du petit chaperon rouge, tel que Ferron le met en scène, nous laisse croire que l'on ne peut éviter d'affronter ses parents. Car c'est la seule façon de se réconcilier avec ses grands-parents.

Ses parents « *ontarianisés* », chaperonnés au point de refiler leur chaperon à leur propre fillette, celle-ci d'autant plus menacée d'être la victime de ce coquin qu'il prend un masque protecteur afin de suborner sa pupille ; on peut dire que cette fillette pour le moins délurée pour son âge, d'un esprit contra-dictoire et provocateur, à l'opposé de sa grand-mère, constitue une proie bien facile.

Faut-il parler de miracle si la fillette échappe de justesse au danger qui la menaçait et se réconcilie avec cette grand-mère qui l'agaçait mais qu'au fond elle aime bien ? Mettons, et là, c'est l'idéalisme ou l'utopisme de Ferron qui pointe son nez, que cette fable démontre qu'un trompeur, à multiplier ses tromperies, finit toujours par se faire démasquer.

Le chien détestait aller à l'Abord-à-Plouffe, chez la grand-mère. Celle-ci lui rendait bien son aversion et n'aimait guère le recevoir chez elle ni même n'acceptait

l'idée qu'il puisse accompagner sa petite-fille. Mais notre chien croyait avoir plus d'un tour dans son sac. Loup en réalité et donc fiéffé coquin qui se déguisait en chien, il cache son vrai visage et prend pour faire ses courses des raccourcis inadmissibles. Au lieu d'accompagner la fillette jusqu'au devant de la porte de la grand-mère, de marcher donc au grand jour, il préfère lui proposer de la rencontrer à l'arrière de la maison de la vieille dame, en prenant un « chemin de traverse » et qui pis est, en se sauvant tout bonnement, c'est-à-dire en mettant la fillette devant le fait accompli. Le narrateur précise même : « Et il se sauva en laissant la fillette sans protection ».

Mon impression est que ce chien se fait surprendre « les culottes baissées », comme on dit, c'est-à-dire en plein changement de costumes ou de masques. La fillette survient chez la grand-mère sans que le chien-loup-coquin ait eu le temps de revêtir le nouvel habit qu'il allait enfiler pour « *enfiouaper* » la pucelle. C'est ce que je crois comprendre quand le narrateur nous dit que la fillette surprend un personnage en qui elle croit reconnaître sa bonne grand-mère mais dont les longues jambes velues sur sa robe retroussée lui font douter que ce soit bien elle.

Autrement dit un prestidigitateur, tout habile qu'il ait pu être, se fait toujours un beau jour pincer au moment où il introduit un lapin dans son chapeau. Nous ne pouvons impunément occuper tout le temps tout l'espace. Nous finissons par nous faire démasquer, par nous faire surprendre au moment où nous dédoublons.

Le conte du *Petit chaperon rouge* est une métaphore de l'espace québécois dont on croit impunément escamoter un aspect. On nous dit que c'est une province alors que c'est un pays. On y veut importer de la margarine alors qu'il regorge de pots de beurre.

Que faut-il faire pour lui faire retrouver son identité ? Trouver un cartographe qui redonne à ses paysages tout leur volume ou bien encore un médecin qui restitue au corps

familial toute sa plénitude. Ce médecin devrait être chirurgien, son scalpel remplaçant, au besoin la plume du cartographe. Alors l'on pourrait redessiner un espace familial où la filiation se ferait de mère en fille et en petite-fille, les pères étant impitoyablement excisés de ce corpus. Le cordon ombilical serait détaché de la mère pour être rattaché à la grand-mère, ce qui lui ferait perdre son caractère biologique pour prendre une signification symbolique.

Cette réconciliation de la petite-fille et de la grand-mère, conciliation du conte de Ferron et de celui de Perrault, ne laisse pas de prendre un caractère de symbole. En effet, puisque déjà née et possédant bel et bien déjà sa psychologie plus ou moins effrontée, la fillette, par-dessus la tête de ses parents, se prend à aimer sa grand-mère, dans des circonstances et à la suite d'événements bien particuliers. Cette grand-mère par contre qui recouvre ainsi l'amour de sa petite-fille, ne retrouve pas une enfant tout à fait à son image.

C'est le sort du pot de margarine cependant qui doit en tant qu'objet ou enjeu de l'histoire nous faire méditer sur le temps de ce nouvel espace familial ainsi reconstitué. « Et il arriva, nous dit le narrateur, ce qui devait arriver : dans le pot oublié sur la table, la margarine fondit. » Dans un pays dont la devise est « je me souviens », voilà une paradoxale conclusion. Paradoxale sans doute mais peut-être inéluctable aussi puisque le narrateur dit que ce qui arriva devait arriver. Ne nous laissons pas ici troubler par ce passé défini d'une narration ultérieure qui vaut pour le présent autant que pour l'avenir et peut fort bien signifier : « Et il arrivera ce qui doit arriver ».

Cet oubli [du pot] qu'il faudra substituer au souvenir, comme règle du temps et de l'Histoire, sera oubli de quoi ? De la margarine, bien sûr ! Mais puisque nous parlons par parabole, qu'est-ce que la margarine sinon un ersatz du beurre ? Il n'est jamais fait mention explicitement de ce

SÉMIOLOGIE DES APPARENCES

corps gras naturel dans le texte de Ferron et nous ne pouvons y faire référence que sur le mode de l'implicite intertextuel (le petit pot de beurre du conte de Perrault) ou de l'allusion historique (la bataille contre la margarine au temps de Duplessis). On peut cependant imaginer à l'aide de ces indices que la margarine ayant fondu, la fillette et sa grand-mère, pour marquer leur réconciliation, devront se trouver du beurre, s'en souvenir, pour se cuisiner un repas de fête. Quand elles s'apercevront que la margarine est devenue inutilisable parce qu'elle a fondu, il faudra bien qu'elles lui trouvent son remplaçant naturel, qu'elles y reviennent plutôt, qu'elles s'en souviennent donc.

Ce sera une reconnaissance, une prise de conscience, une véritable récupération de leur identité perdue. Il ne faudra pas croire pour autant que rien n'aura changé et qu'on sera revenu au temps de la grand-mère qui n'était pas précisément le bon vieux temps. Souvenons-nous du chaperonnage dont elle a été, elle-même, la victime en son temps. Mais il y a toutes sortes de beurres : doux, demi-sel, salé, auxquels on peut ajouter toutes sortes de condiments l'ail.. Nos deux commères, la fillette et sa grand-mère auront toutes les possibilités de choisir, toute la liberté de préparer leur festin à leur goût d'à présent.

Libérées du présent par l'oubli, mais pas forcément enchaînées au passé par le souvenir dont elles savent maintenant qu'elles peuvent fort bien se passer. Elles auront tout l'espace devant elles comme un avenir prometteur de tous les festins imaginables.

VOYAGE HORS ET EN FRANCOPHONIE

corps gras naturels dans le texte de Perron et nous ne pouvons y faire référence que par le mode de l'implicité insinuative (le goût par de beurre de combe de Perrant) ou de l'allusion historique (la bataille contre la margarine au temps de Duplestis). On peut cependant imaginer à l'aide de ces indices que la margarine avec foin, la fillette et sa grand-mère, pour marquer leur réconciliation, devront se trouver au bout, des souvenirs, pour se cuisiner un repas de fête. Quand elles s'apercevront que la margarine est devenue inutile parce qu'elle a fondu, il faudra bien qu'elles lui trouvent son remplaçant naturel, qu'elles y reviennent plutôt, qu'elles s'en souviennent donc.

Ce sera une reconnaissance, une prise de conscience, une véritable récupération de leur identité perdue. Il ne faudra pas croire pour autant que rien n'aura changé et qu'on sera revenu au temps de la grand-mère qui ne fait pas précisément le bon vieux temps. Devenons-nous du coup nostalgiques ? Non, car elle n'est allée dans le passé qu'en un temps, tandis que nous sommes devenus, nous, multi-temporels, multi-séculaires. Nous pouvons ajouter toutes sortes de condiments l'air. Nos deux continents, la fillette et sa grand-mère auront toutes les possibilités de choisir, toute la liberté de préparer leur festin à leur goût d'aujourd'hui.

L'absence de présent par l'absence, mais pas forcément l'absence au passé par le souvenir donc, elles savent maintenant qu'elles peuvent fort bien se passer. Elles auront tout l'espace devant elles comme un avenir prometteur de tous les festins imaginables.

LITTÉRATURE ET FOLKLORE DANS LA CARAÏBE FRANCOPHONE

Le mot folklore peut être pris dans trois sens. Dans sa définition la plus superficielle, il est synonyme de réalité stéréotypée et caricaturale. Et ce sens on peut parler de folklore folklorique. Le mot folklorique représente alors une réalité sans profondeur et sans âme que l'on peut qualifier d'allégorie d'exotisme puisque le réel décrit est vu d'un œil étranger.

LITTÉRATURE ET FOLKLORE DANS LA CARAÏBE FRANCOPHONE

Le mot folklorique est employé dans les textes littéraires de la Caraïbe francophone par des auteurs influencés que Perry Williams dénomme « Poètes des cocotiers » pour Haiti et que Maryse Condé qualifie de « Poésie exotique » dans le cas des Antilles françaises. Dans cette littérature d'inspiration coloniale, « tout n'est qu'ombre et beauté, luxe, exotisme et volupté », comme on dit. Si l'on voulait parodier le poète puisque la réalité « dou-louïsante » qui est rétrospective ne correspond pas à la vision des choses des Caraïbes mais à celle des nostalgiques d'un ordre dépassé.

C'est de cette littérature décalquée qu'on voulu se débarrasser les écrivains indépendants haïtiens de 1928 et les poètes martiniquais de la révolte de 1939. On peut donc comprendre que la première caractéristique de la littérature de la Caraïbe francophone soit de rejeter un certain folklore, d'être en somme antifolklorique.

LITTÉRATURE ET FOLKLORE DANS LA CARAÏBE FRANCOPHONE

Le mot folklore peut être pris dans trois sens. Dans sa définition la plus superficielle, il est synonyme de réalité stéréotypée et caricaturale. En ce sens on peut parler de littérature folklorique. Le texte folklorique représente alors une réalité sans profondeur et sans âme que l'on peut qualifier d'ailleurs d'exotique puisque le réel montré est vu d'un œil étranger.

Le premier devoir d'un écrivain de la Caraïbe francophone consiste alors à rompre d'avec la vision folklorique de son pays que propageaient ces textes initiateurs que Perry Williams dénomme « Poésie des cocottes¹ » pour Haïti et que Maryse Condé² qualifie de « Poésie exotique » dans le cas des Antilles françaises. Dans cette littérature d'inspiration coloniale, « tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté », pourrait-on dire. Si l'on voulait parodier le poète puisque la réalité « dou-douïsante » qui est représentée ne correspond pas à la vision des choses des Caraïbéens mais à celle des nostalgiques d'un ordre dépassé.

C'est de cette littérature déréalisée qu'ont voulu se débarrasser les écrivains indigénistes haïtiens de 1928 et les poètes antillais de la négritude de 1939. On peut donc comprendre que la première caractéristique de la littérature de la Caraïbe francophone soit de rejeter un certain folklore, d'être en somme antifolklorique.

Le vieux nègre évoqué dans le *Cahier d'un retour au pays natal* est le symbole même de ce folklore que rejettent les écrivains caribéens :

« Un soir dans un tramway en face de moi, un nègre.

C'était un nègre grand comme un pongo qui essayait de se faire tout petit sur un banc de tramway...

Un nègre, comique et laid et les femmes derrière moi ricanaient en le regardant.

Il était comique et laid, comique et laid pour sûr.

J'arborai un grand sourire complice...³

L'on aura tout de suite compris que le folklore est au cœur de la problématique caribéenne. Si nous rejetons leur folklore, cette représentation stéréotypée de notre réalité, c'est pour mieux retrouver la réalité vraie. Passer de leur folklore au nôtre, aller de ce qu'ils prétendent savoir de nous à ce que nous savons de nous-mêmes, de science d'autant plus certaine qu'elle est partagée par toute notre communauté. Folklore : savoir du peuple ! Le savoir de nous tous ! La vérité qui doit remplacer la caricature !

S'il faut donner une date de naissance à la littérature caribéenne, il faut la chercher dans l'année de publication des œuvres indigénistes ou négritudistes dont on pourrait plus exactement dire qu'elles sont antifolkloriques.

Cela dit, nous pouvons maintenant prendre le terme folklore dans le sens technique que lui donnent les dictionnaires :

« ...le contenu même du folklore, dans sa réalité actuelle, est de nature mythique, non qu'il constitue une mythologie organisée en système, mais plutôt

un matériau mythique avec lequel on peut créer des formes diverses à fonctions multiples : croyances, pratiques, rituels, contes, légendes, etc... C'est en ce sens qu'il faut comprendre le terme proposé en 1846 par l'Anglais William Thoms : *folk-lore*, « savoir du peuple », mais entendu comme un savoir de nature mythique largement issu de l'inconscient⁴ ».

Et, précise Nicole Belmont, après avoir passé en revue diverses définitions :

« Une meilleure approche recourt à la notion de transmission et propose de définir le folklorique, comme ce qui se transmet, dans le peuple, le plus souvent oralement, mais parfois par le truchement de l'écrit...

« Patrice Coirault, spécialiste de la chanson populaire française, a abouti à une théorie qui est applicable à tous les domaines du folklore... « Considérée comme collective, dit-il, la tradition équivaut à des milliers d'anonymes d'espèces et d'époques variées : inventeurs et remanieurs ignorés, très rarement connus, réparateurs à jamais inconnaisables, même si on croit les tenir ou les deviner, et cette multitude de rouages et mécanismes, les transmetteurs purs. Là, chacun a eu son rôle, parallèlement ou à la suite, chez tous, ce sont plutôt les mémoires qui, en fin de compte, ont agi, gouvernant jusqu'à l'inspiration⁴ ».

Pour terminer son analyse de la nature et du fonctionnement du folklore, Nicole Belmont ajoute ceci :

« Roman Jakobson analyse lui aussi ce qu'on appelle « création populaire » et, par sa voie propre, qui est la linguistique, il aboutit à des conclusions qui concordent avec celles de Coirault.

Le folklore, selon lui, fonctionne comme la langue ; n'y peuvent subsister, que les formes ayant pour la communauté un caractère fonctionnel... en ce sens qu'une œuvre ne devient fait folklorique qu'à l'instant où la communauté l'accepte et l'intègre... « Comme la langue, l'œuvre folklorique est extra-personnelle et n'a qu'une existence potentielle⁴.

Cette dernière remarque, en identifiant folklore et langue, et donc folklore et littérature, nous fait boucler la boucle. Car si le folklore est un analogue de la langue, les faits folkloriques fonctionnent comme les faits de langage, comme les œuvres littéraires. Il y a même un lien organique entre les deux catégories d'œuvres. Nous pouvons même alors prendre le folklore dans un troisième sens, celui des « traditions orales et populaires » dont s'inspirent les écrivains, ces traditions sur lesquelles ils prennent modèle pour écrire leurs œuvres et dont le conte est le représentant par excellence. En effet le conte est non seulement un microcosme de l'univers de ces traditions mais encore il nous en donne la représentation à travers une forme langagière, celle du discours narratif, dont on sait combien il est exemplaire de l'œuvre littéraire.

Ainsi donc, sitôt qu'il est devenu évident qu'il fallait passer de la science d'autrui à la sienne propre, qu'il fallait raconter comme on contait, qu'il fallait écrire comme on parlait, même si l'on parlait une langue différente de celle qu'on utilisait pour écrire, il est devenu tout aussi évident que la question était désormais de savoir comment faire passer les traditions (savoirs) populaires et orales, de langue créole, dans l'écriture en français. Comment en somme, nous le verrons, romancer nos histoires dans la forme du conte.

Dans la Caraïbe francophone, le folklore est donc au cœur de la problématique culturelle. Cependant il n'y a pas qu'un folklore. Il y en a deux : le leur et le nôtre ; leur représentation stéréotypée voire caricaturale, de notre réalité

et notre connaissance de nous-même ; leur exotisme et notre réalisme.

Passer de l'oral à l'écrit, ce n'est pas, pour l'écrivain caribéen, passer de la connaissance empirique à une science de sa réalité mais, pour commencer, changer leur folklore pour le sien. En se donnant pour tâche de remplacer la littérature folklorique qui avait cours jusqu'à eux, les indigénistes haïtiens et les écrivains de la négritude antillaise s'aperçurent que la première caractéristique de la littérature de la Caraïbe francophone était en somme d'être antifolklorique. Afin de mieux revenir au folklore véritable des peuples de la Caraïbe.

Cette prise de conscience s'est effectuée en trois étapes marquées par des prises de position successives sur le contenu, la forme et la langue.

Dans un premier temps, et c'est l'époque de la publication d'*Ainsi parla l'oncle* (1928) et du *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), on s'est penché sur le problème du passage d'un savoir à l'autre. L'Haïtien est-il fondamentalement paysan et vodouisant ? semble se demander Price-Mars et ses disciples indigénistes, les romanciers de la terre. L'Antillais est-il nègre et alors qu'elle doit être sa négritude ? se demandent Césaire, Ménil, Damas et leurs collègues africains.

On connaît les réponses. Celle donnée d'abord par Price-Mars, dès les premières lignes de la préface de son célèbre essai :

« Nous avons longtemps nourri l'ambition de relever aux yeux du peuple haïtien la valeur de son folklore. Toute la matière de ce livre n'est qu'une tentative d'intégrer la pensée populaire haïtienne dans la discipline de l'ethnographie traditionnelle...

« ...par une logique implacable, au fur et à mesure que nous nous efforcions de nous croire des Français « colorés », nous désapprenions à être des Haïtiens tout court...⁵ »

La réponse de Césaire ensuite :

« je dis hurrah ! La vieille négritude progressivement se cadavérise

l'horizon se défait, recule et s'élargit et voici parmi les signes des déchirements de nuages la fulgurance d'un signe...

ma négritude n'est pas une taie d'eau morte sur l'œil

mort de la terre...
elle plonge dans la chair rouge du sol
elle plonge dans la chair ardente du ciel
elle troue l'accablement opaque de sa droite
patience⁶ ».

On n'a guère cependant tardé à s'apercevoir que le fond ou le savoir n'était pas dissociable d'une forme. Et Césaire fut un des premiers à le reconnaître :

« C'est un problème assurément très grave des rapports de la poésie et de la Révolution le fond conditionne la forme et si l'on s'avisait aussi du détour dialectique par quoi la forme prenant sa revanche comme un figuier maudit étouffe le poème...⁷ ».

« Car enfin qu'est-ce que le sonnet, l'épître et autres formes fixes ont à voir avec une poésie nationale africaine ou antillaise ? Même pour la France, c'est par un véritable abus de langage que l'on peut les qualifier de genres nationaux. Pour

nous en tenir au sonnet, lequel vient d'Italie, et a été très tardivement importé en France, toute l'Europe l'a pratiqué : l'Italie, la France, l'Espagne, le Portugal. S'il y a un genre qui relève du cosmopolitisme européen c'est bien celui-là... Quel triomphe : obtenir du poète nègre de revêtir son inspiration de la défroque prosodique internationale⁸ ».

« Non pas un contenu fourré dans un contenant, mais si on tient à ces mots, un contenu qui détermine son contenant, un contenu ouvrier de son contenant, plus exactement de son contour⁸ ».

Nous sommes en l'an de grâce 1956, année du 1^{er} congrès international des écrivains et artistes noirs, les déclarations précitées de Césaire fixaient sa position dans le débat sur la poésie nationale qui se tint dans les pages de la revue *Présence Africaine*. Ce débat sur la poésie qui fut suivi d'un autre sur le roman, cristallisait, à l'époque du congrès, des préoccupations ou des réflexions dont on sentait de plus en plus qu'elles ne pouvaient s'arrêter à des questions de contenu ou de fond. Un artiste doit autant, sinon davantage encore, s'inquiéter des problèmes de forme et d'expression du savoir ou de la réalité qu'il prétend communiquer.

Price-Mars, là encore pionnier en la matière, dans l'avant-dernier chapitre d'*Ainsi parla l'oncle*, sous le titre « Le folklore et la littérature » en avait parlé :

« ...les contes, les chansons, les légendes, les proverbes, les croyances sont des œuvres ou des produits spontanés jaillis, à un moment donné, d'une pensée géniale, adoptés par tous parce que fidèles interprètes d'un sentiment commun, devenus chers à chacun et mués, enfin, en créations

originales par le processus obscur de la subconscience⁹ ».

Poursuivant dans sa foulée, il ajoutait :

« ...rien ne saura empêcher que, contes, légendes, chansons venues de loin ou créées, transformées par nous, soient une partie de nous-mêmes à nous-mêmes révélée, comme une extériorisation de notre moi collectif, nul ne peut empêcher que ces croyances latentes ou formelles venues de loin transformées, rêvées par nous, aient été les éléments moteurs de notre conduite... rien ne peut enfin empêcher qu'à l'époque de transition et d'incertitude que nous vivons en ce moment, ces mêmes éléments impondérables ne soient le miroir qui reflète le plus fidèlement le visage inquiet de la nation. Ils constituent d'une façon inattendue et ahurissante les matériaux de notre unité spirituelle. Où donc pourrait-on trouver une image plus sincère de notre communauté⁹ »?

Cette interrogation n'allait pas rester sans réponse. Déjà les aînés, nous avons pu le voir dans les prises de position de Césaire, s'interrogeaient. Leurs émules, les jeunes écrivains de la nouvelle génération post-indigéniste et post-négritudiste, n'hésitaient pas à se commettre. Voici ce que Jacques Stéphen Alexis affirmait dans son essai-manifeste sur le réalisme merveilleux des Haïtiens paru dans les Actes du 1^{er} congrès des écrivains noirs :

« Les formes et les symboliques populaires doivent être la base sur laquelle nous devons bâtir notre production culturelle, compte tenu du devenir en Occident ou en Afrique, des formes qui sont depuis longtemps déjà des formes haïtiennes, qu'Haïti a renouvelées... nous sommes héritiers de tout un trésor que nous devons pousser plus avant pour qu'il reflète, sur le plan de la forme comme

sur celui du contenu, le vrai visage de notre peuple, ses problèmes, ses espérances et ses luttes¹⁰.

Cette position, il l'affirmait déjà quelques mois auparavant dans une « Contribution à la table ronde sur le folklore et le nationalisme¹¹ où il avait condamné en des termes définitifs ceux qu'il décrivait comme les perroquets de la culture française :

« Toutes les valeurs humaines viennent des peuples en mouvement ; les génies et les talents recueillent seulement le produit de la création collective des masses soit-disant grégaires...le peuple haïtien, les petites gens ont beaucoup plus apporté à la nationalité haïtienne que ces prétendues élites qui ont si longtemps nié l'existence de ferments originaux de la culture, sur notre sol, dans les entrailles de notre peuple. Pendant plus d'un siècle, nos intellectuels dans leur masse, il y a de notables exceptions, ont été des perroquets qui répétaient les leçons et verbiages venus des bords de la Seine...¹¹ »

L'année suivante, en prolongement du débat sur la poésie nationale, dans un texte intitulé : « Où va le roman », Alexis précisait encore sa pensée quant à la source des formes artistiques que devaient choisir les romanciers de la Caraïbe :

« Les belles formes artistiques spontanément créées par les masses populaires de nos pays sont des moules premiers d'une grande originalité que nous devons perfectionner pour atteindre à l'universel et à la beauté durable...

« Élevons les formes artistiques qui vivent chez nous, étudions les formes discursives et le style

narratif de nos conteurs populaires, assimilons-nous leurs organons formels...¹² ».

De l'époque héroïque de Price-Mars et de Césaire à l'année 1957, le débat avait fait un grand bond en avant, passant de la question de l'élection d'un savoir, celui du peuple, à celle des formes de ce savoir populaire.

Dans ce déplacement qui s'était opéré, l'écriture s'était, elle aussi, déportée de la poésie vers le roman. Si les ténors de l'indigénisme haïtien (Brouard, Roumer et puis Brierre) ou de la négritude (Césaire, Damas) avaient été poètes, leurs successeurs, eux, étaient désormais romanciers. Le roman de la terre avait d'ailleurs été, en Haïti, le mode d'expression le plus significatif de la nouvelle orientation de la littérature. Le succès de *Gouverneurs de la rosée* (1944) demeurera la plus belle illustration de l'esthétique indigéniste. Aux Antilles, la génération de l'après-guerre, quant à elle, se tournera résolument vers le roman.

Or c'est là, bien plus qu'en poésie, que se posera le problème du conflit de la langue et des langages, comme dira Glissant. Car si l'on parlait l'haïtien, le martiniquais, le quadeloupéen ou le guyanais, c'est en français qu'on écrivait. Et déjà, par l'exemple de son écriture diglottique, Roumain avait montré la voie pour la transposition romanesque de notre réalité caribéenne.

Jacques Stéphane Alexis n'a pas ignoré le conflit des langues. Il a même écrit des paroles prophétiques, à bien des égards, à propos de la langue créole d'Haïti :

« Pour nous le créole est au stade où était le français par rapport au latin au cours du Moyen-Âge. Le français était alors la langue du peuple, le latin celle des lettrés et des savants. À cette époque on ne pouvait que difficilement prévoir quelle langue sortirait victorieuse dans l'avenir, le parler populaire ou la langue latine ; ... Ce n'est pas une langue mitoyenne qui triomphera en Haïti, c'est soit

le français, soit le créole, et encore, dans l'avenir lointain, cette langue victorieuse sera fonction de nos rapports avec les autres états antillais et latino-américains proches¹³.

Et de fait, les conditions qui prévalent en Haïti, vingt ans après, nous font voir que ces propos étaient prémonitoires. Mais on peut dire que c'est Édouard Glissant, avec sa recherche de l'antillanité, qui a contribué le plus sûrement à resituer la problématique esthétique dans le cadre du conflit des langues que subissent tous les Caribéens. « Nous parlons nos langages dans leur langue » affirme en substance Glissant. Et cela devait tout naturellement porter à penser : « Eh bien ! Faisons notre conte de leur roman ».

Pendant plus de dix ans, c'est-à-dire de l'époque du 1^{er} congrès des écrivains noirs et des débats sur la poésie et le roman jusqu'aux années 80, Édouard Glissant a accompagné sa création romanesque d'une réflexion théorique dont *Le discours antillais* (1981) fait la somme. On y peut retrouver toutes les interrogations de ses prédécesseurs mais en même temps une synthèse originale et personnelle qui ouvre des avenues inaperçues pour l'écriture caribéenne. Ainsi dans son texte sur « la poétique naturelle et la poétique forcée » qui s'arrête assez longuement pour examiner d'un œil critique le conte créole, c'est à une rencontre assez inattendue entre le poétique et le politique que Glissant nous fait assister.

Quand notre écriture, nous fait-il comprendre, nous confronte à notre parler, c'est autant la beauté que nous voulons créer que notre liberté de créer qui est mise en jeu. « Autrement dit, toute ethnopoétique, à un moment ou à un autre, confronte le politique » affirme Glissant qui peut alors conclure :

« ...si certaines communautés, opprimées par le poids historique d'idéologies dominantes, aspirent à déstructurer leur parole en un cri, retrouvant ainsi

l'innocence en acte de l'ethnos primitif, pour nous il s'agira plutôt de développer un cri (que nous avons poussé) en parole qui le continue, découvrant ainsi la pratique, peut-être intellectuelle, d'une poétique enfin libérée¹⁴ ».

Si l'on met en rapport cette volonté qu'affirme Glissant de développer le cri en parole avec sa critique des carences du conte créole, on peut dire que c'est une invitation qu'il fait à prolonger le conte en roman. Une invitation à opérer notre passage du rural à l'urbain, du traditionnel au moderne mais à l'intérieur de notre spécificité. Car ce développement, au sens quasiment technologique, ne doit jamais faire oublier les opacités particulières et tomber dans un humanisme universalisant et réducteur.

Arrivé à ce point où la création esthétique conjugue le travail linguistique et l'action politique, nous pouvons logiquement donner au mot folklore son troisième, dernier et véritable sens de conte. Car ce n'est ni plus ni moins qu'à la création d'une Histoire que nous convie Glissant ; à l'invention du conte vrai, du roman de cette fiction réelle que nous vivons, au récit de notre récréation de nous-mêmes.

Entre l'indigénisme et la négritude d'hier et la créolité d'aujourd'hui, le passage a été ménagé par Alexis et Glissant. Déportant l'attention du contenu vers sa forme et puis vers celle de l'expression, ils ont préparé le créateur d'aujourd'hui à accepter la tâche qui désormais lui incombe : celle de créer véritablement, c'est-à-dire de récréer et les contenus et les formes de notre savoir. Il ne s'agit plus seulement d'imiter les autres ni même de simplement s'imiter soi-même, puisque Glissant pointe du doigt des failles dans notre propre récit traditionnel. Il faut se récréer, se créer soi-même à partir des bribes récupérables de soi.

Or l'on peut dire que c'est cette orientation progressivement annoncée et enfin proclamée que les

auteurs de *l'Éloge de la créolité* (1989) : Bernabé, Chamoiseau et Confiant, sont venus confirmer et renforcer. Plaidant pour un cheminement vers la vision intérieure et l'acceptation de soi, ils tancent vertement l'expression mimétique de ceux qu'ils traitent de « zombis », « Nos poètes (qui) s'enivraient en dérive bucolique, enchantés de muses grecques, figolant les larmes d'un amour non partagé pour des Vénus olympiennes ». Il favorisent plutôt l'enracinement dans l'oralité :

« Pourvoyeuse de contes, proverbes, titim, comptines, chansons, etc..., l'oralité est notre intelligence, elle est notre lecture de ce monde, le tâtonnement, aveugle encore, de notre complexité. L'oralité créole, même contrariée dans son expression esthétique, recèle un système de contre-valeurs, une contre-culture... elle porte témoignage du génie ordinaire appliqué à la résistance, dévoué à la survie¹⁵ ».

« Notre écriture doit accepter sans partage nos croyances populaires, nos pratiques magico-religieuses, notre réalisme merveilleux...¹⁵ ».

Aux yeux des rédacteurs de *l'Éloge*, seule une telle libération permettra de « Revisiter et réévaluer toute notre production écrite. Et cela, non pas tant afin d'être la voix de ceux qui n'ont pas de voix, de parachever la voix collective qui tonne sans écoute dans notre être, d'en participer lucidement et de l'écouter jusqu'à l'inévitable cristallisation d'une conscience commune¹⁵ ».

Parmi les écrivains de la francophonie caribéenne, il y a eu depuis les années 30 une communauté et même une persistance d'intentions dont les diverses déclarations rapportées jusqu'ici témoignent. Avec *l'Éloge de la créolité*, cette intention poétique se donne enfin une formulation qui affirme sans ambages ses options esthétiques et

linguistiques et qui peut dorénavant nous éclairer sur la poétique des genres pratiqués par nos écrivains.

Voix narratives et voix collectives

Le folklore est l'analogie de la langue. Alors le récit qui s'inspire du conte populaire ne fait pas que reprendre des thèmes ou utiliser simplement des procédés narratifs traditionnels. L'utilisation du modèle que fournit le conte créole témoigne d'un effort pour retrouver l'esprit du conte, pour faire parler le texte écrit comme le récit oral, pour faire réentendre la voix du conteur dans celle du narrateur du texte écrit. Les voix narratives, de l'oral et de l'écrit, se conjuguent en somme pour que la voix collective se fasse entendre par la plume de l'écrivain.

L'opération technique qui consiste à utiliser des thèmes, le langage et le style du conte oral est donc aussi une opération idéologique (volonté contre-culturelle de ne pas s'aliéner en imitant) et en même temps une démarche esthétique. Car ne s'agit-il pas finalement de révéler (à soi-même pour commencer) une beauté inédite ?

Mais il convient de se rappeler que toute langue, les langues créoles plus que d'autres sans doute, prend appui sur un art de l'ellipse dont le secret se trouve dans les fonctions du narrateur de récit. À cet égard il faudra étudier comment Georges Sylvain a haïtianisé sa version des Fables de Marbot et de La Fontaine en y plaçant comme narrateur un vieux montagnard haïtien. C'est dans la maîtrise des fonctions du narrateur que l'écrivain s'assure du bon exercice des pouvoirs de la langue (ou des langues !) dont il se sert.

Solibo magnifique, le roman de Patrick Chamoiseau, en donne la preuve par la manière complexe dont le récit est structuré. Mais peut-être pourrions-nous mieux en comprendre la raison si nous nous reportons à la structure du conte créole.

Ce dernier est façonné comme un entonnoir où viennent se déverser d'une part les voix d'un supernarrateur et d'un narrateur, deux fonctions réunies dans la personne du conteur et d'autre part les voix d'un supernarrataire et du narrataire, double fonction assumée par l'auditoire du conteur. Cet encadrement de la narration par des voix off, celles du supernarrateur et du supernarrataire, on se rappèlera qu'il s'effectue par la finale du conte alors que le narrateur prétend avoir été délégué pour conter son histoire et aussi par la formule d'introduction qui est une sorte de permission de conter que se fait donner le conteur par son auditoire.

Citons l'exemple suivant de la formule de conclusion d'un conte martiniquais telle que rapportée par Ina Césaire :

« Man té anba tab-la, ka sizé a ti zo. Jan-lisot wè mwin : boug-la tèlman sot i ba mwin an kout pié ki voyé mwin jis isiya pou man rakonté sa ba zot !

On sait que cette formule est la même dans toute la Caraïbe créolophone, en Haïti comme en Martinique, en Guadeloupe ou en Guyane. Et pour la formule d'introduction : krik ? krak ! on sait aussi qu'elle est commune dans les oralitures créoles.

Par ces formules d'introduction et de conclusion, le conte se révèle comme narration encadrée où la parole du narrateur que nous écoutons (lisons ?) fait écho à une double parole puisque dans sa voix se trouvent réunies non seulement la voix (ou la volonté) du supernarrateur mais également celle du supernarrataire. La parole individuelle du conteur se présente donc comme le double d'une parole collective. Comme dans un entonnoir plusieurs paroles se sont déversées dans le récit pour se fondre, au bout du compte, dans le discours du narrateur.

Or que se passe-t-il dans le cas du roman de Chamoiseau ? Il y a d'abord le titre qui est dit par la voix d'un narrateur que nous éviterons, par scrupule méthodologique, de confondre avec celle de l'auteur, même si le fait de lire le nom de Patrick Chamoiseau tout juste avant le titre semble le désigner comme l'énonciateur de ce titre. On voit déjà à quel dédoublement cette succession et confrontation de ces deux noms donneraient lieu : l'auteur, le personnage ; le scripteur, le palabreur ; le roman, le conte.

Mais revenons au texte. Après ces deux noms viennent en succession : une dédicace à Hector Bianciotti, trois épigraphes : de Glissant, d'Althierry Dorval et d'Italo Calvino, et enfin, toujours en guise d'épigraphe, un bref dialogue entre un ethnographe et un conteur. Ce n'est qu'après cela que nous passons au récit lui-même. Il est constitué de quatre parties précédées cependant d'un avant-dire, un chapitre intitulé « Avant la parole – l'écrit du malheur » et suivies en post-dire, d'un chapitre ayant pour titre « Après la parole – l'écrit du souvenir ».

Que ne voilà-t-il pas un modèle de récit encadré ! Tout d'abord dans son espace, si l'on peut dire, par les voix de ces divers correspondants argentin, martiniquais, haïtien et italien à qui le livre d'emblée nous renvoie. Car il s'agit de voix littéraires qui viennent dédoubler comme par avance la voix du narrateur du roman. Encadrement dans le temps aussi, par cette situation du récit proprement dit qui se trouve placé entre un avant de malheur et un après de souvenir.

Le texte de ce récit qui se dénomme « parole » pour parler de son avant et de son après se présente comme parole encadrée par d'autres paroles ; parole individuelle faisant écho à une parole collective ; parole dédoublée en quelque sorte. Mais ce dédoublement d'un texte qui se donne à lui-même des points d'observation extérieure ne doit-il pas nous faire voir un autre dédoublement, paradoxal

cette fois, et qui risquerait de passer inaperçu si on n'y prenait garde.

« Avant et après la parole », est-il dit. Et pourtant il s'agit d'écriture, d'un roman, édité, publié, diffusé... L'écrit qui nous est présentée se donnerait donc comme le double d'une parole ? Et de fait, dans le chapitre de conclusion, ce sont les dits de Solibo qui sont rapportés. Ainsi le narrateur nous aura raconté Solibo pour finir par nous le faire écouter. (Ce qui soit dit en passant aura transformé le récit en théâtre puisqu'en remettant la parole à son personnage, le narrateur s'éclipse comme le ferait un marionnettiste dont la poupée se met à parler ou le dramaturge qui se réfugie dans les didascalies pour laisser la parole à ses personnages.) On notera surtout qu'il aura fait de sa parole un écho anticipé de celle de son personnage. De son roman, il aura fait le double des contes que contait Solibo. Mais Solibo a-t-il vraiment existé ? Dans l'imagination du narrateur, assurément. Et cela est suffisant. La fiction individuelle du narrateur de *Solibo magnifique* s'est donné une caution, une référence à l'intérieur même de son discours dans ce dédoublement de Solibo en personnage de récit puis en personnage de théâtre. Et cette référence interne n'est désormais justiciable que de l'imaginaire collectif auquel on doit référer l'imagination du narrateur individuel.

Tout autant qu'encadrement, que dédoublement, le conte ou le roman, dans le cas présent, est retournement. Un conte commence ici par la demande du conteur au public : krik ? et il se termine également ici mais après un aller-retour éclair entre là-bas d'où il a été expulsé « d'un coup de pied » et ici où il parle. La trajectoire imaginaire, le parcours fictif du discours du conteur est celui d'un va-et-vient entre ici, là-bas et ici. Parcours circulaire qui nous ramène à notre point de départ mais après un inventaire, une enquête, conduisant à une découverte, à l'élucidation d'un mystère. Que nous conte la fin de *Solibo magnifique* :

« J'en étais si affecté que je me rendis à l'hôtel de police (ô inconscience !) afin d'informer Pilon de cette dernière tristesse, lui communiquer l'affligeante écriture. Il m'était inexplicablement nécessaire qu'il disposât, d'au moins cela, lui qui n'avait pas connu Solibo dans ses jours les plus beaux... Tous deux m'écoutèrent religieusement tandis que j'annonçais les mots du Magnifique, puis ils se levèrent et sortirent de l'armoire le dossier de l'affaire. Quand, devant moi, ils eurent agrafé leurs procès-verbaux, leurs rapports, leurs photos qui ne représentaient rien, qu'ils eurent noué leur gros dossier de merde pour le descendre aux archives, signifiant ainsi qu'une enquête inutile venait de s'achever, ils avaient découvert que cet homme était la vibration d'un monde finissant, pleine de douleur, qui n'aura pour receptacle que les vents et les mémoires indifférentes, et dont tout cela n'avait brodé que la simple onde du souffle ultime¹⁶ ».

Le mouvement de l'histoire suit la courbe de la narration. Ainsi l'intrigue fait retourner le personnage-narrateur à l'hôtel de police où tout avait commencé. Et dans cet hôtel d'où l'on est parti et où l'on revient on descend aux Archives déposer le dossier de l'enquête. Les figures de lieux reproduisent, redoublent, le mouvement d'un discours constitué de paroles qui se font écho, qui se retournent sur elles-mêmes pour découvrir leur sens caché.

Mais ce mouvement, n'est-ce pas la démarche même que recommandaient les auteurs de *l'Éloge de la créolité* : « Revisiter et réévaluer toute notre production écrite » mais pour cela, et auparavant, revisiter et réévaluer l'oralité. Car en définitive c'est de cela qu'il s'agit. Du double travail d'une double réévaluation. Car on ne saurait confronter l'oral à l'écrit sans remettre chacun d'eux en question par l'autre.

Ce travail de confrontation, des contenus comme des formes, a commencé sur le plan théorique avec Price-Mars.

Jacques Stéphane Alexis et Édouard Glissant l'ont poursuivi, sur le double plan théorique et expérimental. Et l'actuelle génération d'écrivains parachève ce travail en nous donnant de ces récits qu'il faudrait dénommer conte-romans plutôt que de se fatiguer à les classer d'après leur thématique.

Certaines œuvres auront annoncé la naissance de ce récit de genre non pas nouveau mais complexe. Ainsi la dernière œuvre publiée du vivant d'Alexis, *Le romancero aux étoiles*. Ce recueil de contes qu'il fit paraître après ses trois grands romans témoigne d'un retour aux sources. C'est comme si Alexis pour mieux aboutir à cette œuvre de forme nouvelle qu'il entrevoyait éprouvait le besoin de revenir au modèle premier de son inspiration.

Et peut-être qu'il en est ainsi non seulement pour chacun de nous dans notre démarche individuelle mais aussi pour les générations dans leur succession. Car de la théorie à sa mise en pratique, il y a comme une passation de pouvoirs, pour ne pas dire une initiation des classes d'âges les unes par les autres.

Hier, Price-Mars se demandait : Que faire de nos contes ? Aujourd'hui Chamoiseau en fait des romans et déjà Michel-Rolph Trouillot y trouve même le modèle pour une nouvelle narration de notre Histoire nationale. Le savoir du peuple n'est plus fictif. Il est une réalité fondatrice de nos discours. Folklore : savoir du peuple ! Science commune, préciserait plutôt les écrivains d'aujourd'hui qui y trouvent un savoir à partager, à développer au bénéfice de tous, sans exclusive. « Car nous savons, disent les auteurs de *l'Éloge de la créolité*, que chaque culture n'est jamais un achèvement mais une dynamique constante chercheuse de questions inédites, de possibilités neuves, qui ne domine pas mais qui entre en relation, qui ne pille pas mais qui échange¹⁷ ».

Pour se convaincre de cette vérité, il aura fallu passer par l'humiliation des indigénistes et la révolte des écrivains de la

négritude. Car c'est du sentiment d'avoir été trahis par ceux dont ils répétaient en perroquets les leçons qu'est venu aux intellectuels le besoin de trouver un nouveau maître du savoir et de la parole.

Cette humilité qui leur fait accepter de se mettre à l'école du savoir populaire est rajeunissante. C'était sans doute aussi la condition nécessaire pour recommencer l'Histoire et la raconter.

Redire

Patrick Chamoiseau est un écrivain assez baroque pour jeter à nos yeux une poudre capable de dissimuler son profond classicisme. À peine dis-je cela que je me sens un peu furieux contre moi-même. J'ai trop dit qu'il ne fallait pas emprunter à la critique européocentrée les métaphores nous permettant d'analyser les écrivains de la Caraïbe. Mais on peut bien se mettre en contradiction avec soi-même. Une fois ou même deux, ce n'est pas encore coutume.

Ainsi TEXACO peut paraître une brique, un pavé, une somme à côté de SOLIBO MAGNIFIQUE. Et pourtant la structure est la même. Bien sûr en la complexifiant, Chamoiseau lui fait dire un peu plus dans TEXACO. Et c'est par là qu'il jette un pavé dans la mare. Alors qu'Oswald Ducrot et tous les pragmatistes, à la suite de Searle, commençaient à nous faire croire que DIRE, C'EST FAIRE, Chamoiseau, lui, vient renverser cette proposition en affirmant que FAIRE, C'EST DIRE.

Mais en disant au carré, à la puissance 2. Redire, en somme. La Preuve ? TEXACO est divisé en 3 temps : ANNONCIATION, SERMON, RÉSURRECTION. Donc : un temps de L'AVANT, un temps de la PASSION, et un troisième de PÂQUES. Autant dire : VIE, MORT, RENAISSANCE ou encore : AVANT-DIRE (l'annonce de l'histoire), DIRE (la narration de l'histoire) et APRÈS-DIRE (l'épilogue qui embraye sur la suite de cette histoire). Ce qui revient à évoquer la VIE, la MORT (ou

plutôt la vie après la vie : on ne raconte que ce qui est passé, fini, mort, n'est plus la vie) et la VIE APRÈS LA MORT (ou plus exactement la vie après la vie après la vie). Au fond : COMMENCER, POURSUIVRE, RECOMMENCER (à dire). DIRE alors pour la deuxième fois ce qu'on va faire. Ainsi DIRE d'abord ce qu'on va dire, puis DIRE ce qu'on a fait et enfin DIRE ce qu'on fera. Le deuxième temps de l'AVANT, le deuxième AVANT. L'AVANT du véritable AVANT.

Patrick Chamoiseau, si je le traduis bien, nous dit donc : « Pour faire : tourner sa langue deux fois dans sa bouche ». Ou encore : « Pour faire : se redire ce qu'on va faire ». Se motiver en somme, mine de rien, en se répétant plus d'une fois la même chose qui, se faisant, se trouve transformée, gonflée qu'elle est de l'énergie nouvelle, accrue, d'avoir été faite une première fois, d'avoir peut-être été ratée alors mais d'être désormais corrigéable, et donc se pourra réussir, la deuxième.

Dans la Caraïbe, conter, serait-ce vivre sa vie ? Ou plutôt ne serait-ce pas vivre sa vie que de se la conter, c'est-à-dire de se la redire ?

UNE POÉTIQUE DE LA FAMILLE

Les langues sont souvent dites maternelles. René Depestre, qui déclare avoir toujours fait un usage maternel du français, prétend donc pouvoir parler « en fils créole de la Francophonie », dans un poème dont voici les derniers vers :

Dans une histoire enfin bien à nous
dans les voilures de la francophonie
à perte de vie océane à nous
la sensuelle jubilation du tambour
quand on donne à boire à manger à jouir
à sa gourmande et créole imagination!

Et, dans un autre poème où il poursuit le même discours, il peut faire le « libre éloge de la langue française » qui suit :

Mes mots ont la vigueur d'un épi de maïs

...
Cè sont les mots frais et nus d'un Français
qui vient de tomber du ventre de sa mère :

...
laissez-moi apporter les petites lampes
de la créolité qui brûle en aval
des fêtes et des jeux vaudou de mon enfance :
les mots créoles qui savent coudre les blessures
au ventre de la langue française

...
oui je chante la langue française
qui défait joyeusement sa jupe

ses cheveux et son aventure
sous mes mains amoureuses de potier².

Libre éloge, en effet, ou plutôt éloge libertin puisqu'il est celui d'un fils. Mais à y penser, la langue française pourrait aussi avoir une fille : la langue haïtienne, par exemple. Depuis un certain temps, certains linguistes, on ne sait trop pourquoi, voudraient bien nous faire croire cela. Faisons donc comme si. Cela nous permettra de parler de la poétique de la Francophonie comme d'une poétique de la famille.

L'arrivée et l'accueil

Au Québec, dans le langage du service social, on parle volontiers de « famille d'accueil ». Par là on désigne la famille où les services gouvernementaux placent des enfants dont la garde a été enlevée aux parents naturels. Pour tout un chacun il y aurait donc deux familles possibles : celle où l'on naît et celle qui nous accueille dans le cas d'une défaillance de la première.

Cette idée de réception ou d'accueil qui vient s'ajouter à la notion de famille fait déplacer celle-ci du plan de la biologie à ceux de la sociologie et de la psychologie. Car la famille d'accueil, objet d'un choix, place l'enfant dans un nouveau milieu. Dans une perspective littéraire on voit déjà comment il faut distinguer la famille de production de celle de la réception ou de l'accueil et jusqu'à quel point des choix significatifs doivent être faits dans ce dernier cas. Bien souvent les sentiments d'exil et d'aliénation doivent être reliés à cette situation familiale à laquelle nous associons le rapport des langues. Jonathan Raban pense que : « ...devoir vivre en dehors de sa langue (me) semble être une grosse partie de ce qui constitue l'expérience de l'émigrant³ ». Or si l'on peut être un exilé dans son propre pays, on peut l'être dans sa propre langue. Les Haïtiens font cette double expérience, par suite de la situation politique et de celle de diglossie que connaît leur pays.

Dès lors, il se pose une question qui n'a guère été abordée : celle de la réception « familiale » des œuvres littéraires francophones. Dans quelle mesure celles-ci sont-elles écrites et puis accueillies comme des « Histoires de famille » c'est-à-dire des récits répondant avant tout à l'horizon d'attente du public d'accueil?

Sur ce sujet, Dominique Maingueneau, dans son livre, *le Contexte de l'œuvre littéraire* apporte un éclairage tout à fait opportun puisqu'il utilise le mot tribu, un terme encore plus fort que celui de famille, pour parler du public d'accueil de l'œuvre littéraire :

« La vie littéraire est structurée par ces « tribus » qui se répartissent le champ littéraire sur la base de revendications esthétiques distinctes : cercle, groupe, école, cénacle, bande, académie... ».

Et ajoute-t-il :

« Les membres des tribus littéraires sont prélevés dans des *familles*, auxquelles ils continuent par ailleurs d'appartenir ; d'un autre côté, la tribu a beau ne pas être une famille, l'intensité des transferts affectifs qui s'y produisent lui fait entretenir des rapports indécidables avec la *structure familiale*⁴ ».

Janos Riesz a eu la bonne idée d'examiner « les littératures d'Afrique noires du côté de la réception⁵. » Il constate que, quand on se pose la question : « Pour qui écrivent-ils? », à propos des écrivains africains, que « la réponse ne va pas de soi dans le cas des littératures africaines, a fortiori si elles sont écrites en langues européennes ». Relisant deux études consacrées au rapport de l'écrivain et de son public africain, il constate qu'elles aboutissent à la même conclusion. À savoir, comme dit Mohamadou Kane, « qu'il y a un fossé grandissant qui s'est établi entre l'écrivain et son public africain ». Cela

n'étonnera guère un critique haïtien. N'a-t-on pas déjà dit des écrivains de son pays qu'ils n'écrivaient pas pour leurs concitoyens mais pour un public étranger?

Il faut citer la conclusion de l'article de Janos Riesz car elle donne à réfléchir.

« Ce fossé qui sépare les écrivains et leur public en Afrique fait partie du problème global du continent que Joseph Ki-Zerbo a résumé dans l'alternative *Éduquer ou périr* ».

En effet, selon cet auteur africain :

« L'Afrique est le seul continent qui ne dispose pas d'un système contrôlé d'auto-reproduction collective... la société globale coloniale s'est retirée en laissant derrière elle son école comme une bombe à retardement qui n'a pas été désamorcée et adaptée « en fusée porteuse d'une société nouvelle ».

Or ajoute Riesz :

« Qu'on le veuille ou non, la littérature qui s'écrit dans une langue héritée du colonisateur fait partie de cette « bombe à retardement ». Reste à savoir si, par rapport à leur public, les écrivains réussiront à la désamorcer et à la transformer en « fusée porteuse d'une société nouvelle » ou s'ils n'auront allumé, par rapport à l'« auto-reproduction collective », qu'un feu d'artifice éclatant dans une nuit sans aurore ».

Cette image finale est très belle. Mais là encore la critique haïtien ne s'étonnera guère. N'a-t-on pas, pour les mêmes raisons : bovarysme collectif et exclusion du créole, dit de l'école haïtienne qu'elle était davantage un handicap qu'une porte ouvrant sur le développement et l'épanouissement de la communauté haïtienne?

La raison qui fait de la littérature une barrière entre les écrivains et leurs concitoyens ou de l'école un obstacle entre la société et son avenir est la même : le défaut par les écrivains ou l'école d'utiliser la véritable langue maternelle des Haïtiens ou des Africains. Voilà pourquoi ces deux institutions risquent d'être ou un pétard mouillé ou une bombe à retardement.

Mais nous avons dit que nous allons faire comme si ce que prétendent certains linguistes était vrai : à savoir que l'haïtien, c'est du français, ou, si vous préférez, que la langue créole d'Haïti est fille de la langue française. Au lieu donc de considérer l'absence de réception de la littérature haïtienne, par exemple, par le public haïtien, nous allons regarder les choses par l'autre bout de la lunette. Nous allons nous demander pour quelle tribu ou famille littéraire écrivent les écrivains francophones. Car l'accueil, c'est-à-dire la réception positive de leurs œuvres et leur consécration par l'Institution littéraire dominante de la Francophonie doit bien répondre à quelque horizon d'attente?

Pourtant il faut reconnaître que même si nous arrivions à retrouver la tribu ou les familles littéraires qui décident de la réception des écrivains francophones, nous n'aurions pas pour autant résolu le véritable problème que pose cette figure de la famille que nous avons adoptée comme modèle d'interrogation de la poétique de la francophonie.

Langue mère, langue-fille, famille de langues donc! Mais famille nucléaire ou étendue? Proche ou lointaine? Système de parenté en fin de compte, mais pour quelles alliances ou oppositions dans le mariage des langues? La langue étant rien moins qu'individuelle, dès que l'individu se met à parler il est déjà sous influence collective. On peut même dire que notre usage diglotte des langues se fait sur fond de multilinguisme puisque nous nous situons toujours en contexte international. L'idéal serait que nous soyons multilingues mais notre vœu le plus profond est de rester unilingues. Alors nous arrivons à peine à nous persuader

d'être bilingues mais la force des choses nous oblige parfois à être diglottes.

En Haïti où on sentait depuis longtemps les pressions superposées du multilinguisme international et de la diglossie nationale désormais on voit se faire face les unilingues créolophones de l'intérieur et les bilingues franco et anglo-créolophones des diverses diasporas, sans parler des éventuels hispano-créolophones. De par les effets combinés de l'Histoire et de la Géographie, nous allons donc devoir trouver le moyen de nous exprimer à travers des filtres multiples de notre voix. Nous parlons créole et écrivons en français surtout mais de plus en plus en anglais et même en d'autres langues.

Ce multilinguisme trouve d'ailleurs un écho dans les œuvres littéraires. *Gouverneurs de la rosée*, voilà déjà un demi-siècle, avait commencé à réfléchir ce Babel. La scène de la veillée mortuaire de Manuel se déroule en trois langues : créole, français et latin ; lors de la cérémonie vodouesque qui nous est décrite, on parle créole, français et une langue africaine tandis qu'ailleurs français, créole et espagnol se mélangent dans la bouche des personnages.

Parler de famille d'arrivée et de famille d'accueil, c'est non seulement rappeler que cette dernière est issue d'un choix mais qu'elle est une institution qui nous accueille très souvent selon ses propres critères et non forcément selon les nôtres. En somme c'est envisager, après la fatalité que constituerait l'arrivée d'un enfant dans une famille, la possibilité d'une liberté de choix pour les parents et l'enfant, les deux parties constituantes de toute famille. En fait c'est parler vraiment de contrat familial. Ainsi pour prendre encore une fois le cas d'Haïti, ce n'est que depuis la Constitution de 1918 que juridiquement la langue française a été déclarée langue officielle. Et l'on sait que cela fut fait pour contrer l'action de l'occupant anglophone du pays. Aux Philippines et à Porto-Rico, la même occupation aboutira plutôt à une substitution de l'anglais à l'espagnol.

Le placement en famille d'accueil comporte donc toujours un caractère aléatoire. Il peut être refait ou défait ou même peut finalement se faire en dépit des retards ou des obstacles. On se prend en effet à penser que si en 1956, Césaire était parvenu à dissuader Depestre de se poser en fils d'Aragon en adoptant l'alexandrin classique comme venait de le faire le poète de *la Diane française*, rien ni personne, dans les années quatre-vingt n'a pu empêcher le romancier d'*Eros dans un train chinois* ou le poète de l'*Anthologie personnelle* d'adopter ses credos actuels.

D'un autre côté, la perspective d'éventuels conflits de famille, nous amène ainsi à revenir sur la notion de littérature francophone. Pour éviter de toucher à la traditionnelle séparation, pour ne pas dire opposition, entre littératures francophones et littérature française, Jean-Louis Joubert et ses collaborateurs⁶ ont choisi, par exemple de se demander ce qu'est non pas « la » mais « une » littérature francophone. Ce faisant ils remettent en question le lien familial en renvoyant chaque littérature francophone à son orphelinat propre, c'est-à-dire à sa famille d'arrivée originelle.

E.F. Peter Kirsch a montré, à cet égard, que :

« certaines tentatives visant à valoriser les littératures petites ou jeunes ne s'accompagnent presque jamais de considérations sur la littérature française dont l'histoire semble se confondre avec l'espace universel d'une Weltliteratur où se poursuivent les grandes aventures de la pensée et de l'écriture⁷ ».

cela équivalait à maintenir un cloisonnement national ou nationaliste que la notion de littérature francophone prétendait évacuer.

Tout comme, et c'est le même Peter Kirsch qui le démontre, dans un autre texte sur Victor Hugo, ne pas souligner les positions même ingénument impérialistes du

poète sur l'Afrique conduit « à le sauver en le faisant transcender sa propre histoire⁸ » et à l'exempter ainsi de ce relativisme historique, social et culturel dans lequel on maintient les littératures francophones. En somme l'exclusion de la famille peut se faire de manières diverses. Mais puisque la seconde façon visait manifestement à maintenir une suprématie des parents, examinons la chose d'un peu plus près.

Le monde actuellement est mené par trois grandes familles : l'Anglophonie, la Francophonie et l'Ibérophonie. C'est du moins ce que deux publications récentes laissent comprendre. Dans un article paru dans le magazine new yorkais *Time*⁹ et repris dans la revue parisienne *Gulliver*¹⁰, Pico Iyer, sous le titre de « The empire writes back » nous décrit le champ de la nouvelle littérature de langue anglaise comme le lieu d'une montée d'écrivains venus de tous les coins du monde à l'assaut de la forteresse culturelle anglo-saxonne.

Mais ce qu'on nous décrit là est un phénomène que nous, francophones, connaissons bien et qui est encore bien mieux connu des ibérophones, hispanophones ou lusophones. Les Salman Rushdie, Viknan Seth, Derek Walcott qui raflent tous les prix et font la une des manchettes littéraires refont ce que dans les années quarante, les écrivains de la négritude, les Césaire, Senghor et Damas ont fait. Et ceux-ci, à leur tour, répétaient au fond l'exploit de Ruben Dario et des modernistes hispanophones partant à la conquête de Madrid, à la fin du siècle dernier. Exploit qui a été réédité, au cours de ce siècle, par les modernistes brésiliens de 1922, Mario et Oswald de Andrade et, un peu plus tard, par Garcia Marquez et les romanciers du boom latino-américain.

À l'intérieur des trois langues dominantes, langues de colonisation et de conquête du monde par trois pays européens, on peut donc observer un retour du balancier. Voilà cinq cents ans des caravelles sont parties. Revenant aujourd'hui des pays anciennement colonisés, elles

ramènent des écrivains qui partent à la conquête de leurs toujours actuelles métropoles. Antonio Lobo Antunes¹¹, a évoqué ce retour des caravelles.

Cependant cette ébullition intérieure n'empêche nullement ces trois familles culturelles et littéraires de maintenir entre elles les mêmes relations qui faisaient jadis s'affronter galions et navires de course dans la mer des Caraïbes. Par le biais des industries culturelles, la lutte des langues fait rage plus que jamais. La notion d'exception culturelle serait, aux dernières nouvelles, l'ultime moyen de barrer la route aux nouveaux pirates qui se préparent à monter à l'abordage des bastions culturels.

Dans le même temps le succès de la *world fiction* anglo-saxonne fait rêver en France. Les rédacteurs de la revue *Gulliver* citent Pierre Pachet qui déclare dans son essai *Un à un* :

« J'envie les Anglais. Je les envie d'avoir un Naipaul, un Rushdie. Je me demande ce qu'ils ont réussi, que la France a raté. Puisqu'il s'agit de littérature, d'essai, de l'art d'écrire et de penser. Je me demande s'il n'a pas manqué au modèle français une vertu si frappante au contraire dans l'art de Naipaul : le goût du réel¹² ».

Pour qui connaît la réception plutôt mitigée que l'on fait à Naipaul dans son pays d'origine, il y aurait déjà là motif à tiquer. Naipaul ne cache pas son mépris pour tous les pays du Tiers-monde, y compris le sien, sur lesquels il promène un regard méprisant. Et l'on peut comprendre la réception différente que l'on fait à son œuvre dans le premier ou dans le Tiers-monde. Mais de quoi s'agit-il en fait quand Pachet rêve de voir les écrivains de la francophonie trouver dans le modèle français le goût du réel? De quel réel au juste?

Naître et renaître

À défaut de pouvoir trouver ici des arguments pour clore le débat de savoir s'il faut parler de la ou des littératures francophones ou encore faute de pouvoir répondre à la question paradoxale de savoir si la littérature française est francophone, ce qui revient à poser la question de la hiérarchisation des littératures francophones par leur degré d'inclusion ou d'exclusion dans une même famille, on peut au moins constater l'utilité de la distinction entre familles d'arrivée et d'accueil. Elle nous permet d'envisager la possibilité pour un sujet de naître et de renaître.

Je nais quand j'arrive dans une famille qui peut ou non m'accueillir. Je renais en passant de ma famille d'arrivée à celle d'accueil. Avant l'invention du mot Francophonie, la littérature française était solitaire ou plutôt membre de la famille des langues et littératures romanes. La romanistique, la philologie romane étaient des cadres familiaux auxquels ceux de la Francophonie sont venus s'ajouter. Les familles s'étendent donc, se divisent, s'affrontent aussi.

La véritable question pour l'écrivain francophone, c'est donc de naître et de renaître, de pouvoir choisir en somme la famille où il voudrait être accueilli. Et alors : famille patrifocale ou matrifocale ?

Le père ne sait que faire arriver l'enfant et ignore comment l'accueillir. Et c'est sans doute pour cette raison qu'il doit ou tuer le fils ou être tué par lui. L'Histoire d'Haïti, peuplée de Papa Dok, de patriarches dont l'automne ne semble devoir jamais finir, nous fait voir que les pères ont appris la leçon de Freud et pour ne pas se faire refaire le coup d'Œdipe préfèrent être infanticides.

La mère qui fait arriver l'enfant sait, elle, le plus souvent, comment l'accueillir. Elle fait naître l'enfant et peut donc l'aider à renaître. Elle peut enfanter et réenfanter le même enfant. Et ce qu'il y a de bon dans la famille matrifocale,

c'est que si l'enfant n'est point consulté à sa naissance, pour sa renaissance, il a son mot à dire.

Dans le problème de l'école tel qu'il est posé par Joseph Ki Zerbo, c'est au fond d'une renaissance qu'il s'agit puisqu'il faut passer de la langue maternelle à une langue étrangère. Il en va de même en littérature puisqu'il faut passer du vernaculaire parlé au français écrit.

Alors à quoi doit viser l'écrivain francophone qui fait ce passage, qui renaît de la sorte ? À faire réussir à la France, comme semble le souhaiter Pierre Pachet, d'être un modèle à la vertu frappante par son goût du réel ? Ou plus simplement, comme le laisserait deviner la dernière œuvre de Frankétienne, de viser à ne pas entonner un chant schizophone¹³ ?

La langue française serait la mère de la langue haïtienne qu'il resterait toujours à l'écrivain haïtien le droit de décider du choix de sa famille d'accueil. Car ce qu'il entreprend en écrivant, c'est de réaliser sa propre renaissance, de se donner la famille, le public-lecteur de son choix, de se créer éventuellement sa propre famille.

La métaphore de la famille permet toutes les croissances, toutes les greffes pour tous les rêves ; elle permet d'espérer tous les héritages, toutes les alliances. Elle permet surtout au sujet de jouer le rôle de son choix : enfant qui naît ou adulte qui renaît ; elle lui assure la jouissance de la liberté tout comme elle lui impose les sacrifices de la responsabilité qu'il accepte.

À un journaliste qui lui demandait pourquoi il semblait préférer la langue française à la martiniquaise, Raphael Confiant eut à faire cette réponse : « Pourquoi me contenterais-je de la bicyclette créole quand je peux disposer de l'automobile française ? » Ce disant il donne l'exemple d'un choix et de ses raisons.

Pour ceux à qui il est possible d'opter soit pour la famille d'arrivée soit pour celle d'accueil, il y a donc toujours un choix à faire. Ils peuvent après être nés, renaître, décider de leur être, en quelque sorte, ou plutôt des limites de leurs possibilités, par celles de la famille de leur choix.

Le rêve de Depestre qui croit, en fils créole de la Francophonie, aller jusqu'à pouvoir défaire les jupes de la langue française me paraît sérieusement menacé. Et encore davantage celui d'Édouard Maunick qui lui, rêvait carrément de viol. La langue française, disait le poète mauricien, est une trop belle femme pour ne pas vouloir lui faire des bâtards. Mais à lire les propos de Pierre Pachet, on s'aperçoit qu'auprès de la vénérable dame, il y a un mac, un mec, a moins que ce ne soit un fils aîné, qui semble déterminé à ne pas laisser outrager sa bonne vieille mère, qui est surtout décidé à ne pas laisser l'héritage maternel lui échapper.

Jacques Ferron, dans sa version du Petit chaperon rouge¹⁴, nous propose une vision à la fois réaliste et merveilleuse des choses. La vieille grand-mère, selon lui, n'a qu'une descendance de femmes et dans sa famille la matrifocalité règne sans partage. Entre la famille d'arrivée et la famille d'accueil il n'y a plus d'hiatus. C'est une allégorie de « l'exception culturelle » québécoise au sein même de la Francophonie.

J'oserais dire que la vision proposée par Depestre est contre-naturelle non tant parce qu'elle est incestueuse mais parce que pour ce fils créole de la francophonie, ce qu'il propose c'est un retour au ventre maternel, une sorte de suicide puisque naissance à rebours, mouvement contraire à celui de l'arrivée et encore plus éloigné de l'accueil.

Il reste la solution d'imaginer que le fils créole rencontre dans la langue française une femme parmi bien d'autres. Alors plus besoin de parler d'inceste, comme Depestre, ou de viol comme Maunick. Plus besoin d'envisager de

relation anormale. Tous les contrats de mariage deviennent possibles.

Conclusion

En guise de conclusion, je dirai qu'il nous faut savoir filer jusqu'au bout l'image de la mère langue et de la langue famille. Très souvent et trop vite nous rabattons nos images platement sur le réel et nous nous révélons incapables de les laisser prendre leur envol.

Jacques Ferron, grand maître dans l'art de filer les images en les interprétant d'abord au plus profond de leur signification, en a donné un exemple révélateur dans une historiette intitulée : « Le Québec et les astres » :

« Qu'est-ce que l'image de la grande noirceur? » se demande-t-il.

« Qu'est-ce en effet que cette invention de la "grande noirceur" qui aurait régné ici avant 1960, que le recours à un vieil archétype, le chaos, cette confusion générale des éléments avant leur séparation et leur arrangement pour former le monde? Une telle naïveté a plus de force qu'on ne pourrait le croire¹⁵ ».

Il faudrait souhaiter que nous ayons toujours cette naïveté et cette force dans l'invention et l'application de nos images. Les références à l'état d'enfance et à la situation familiale abondent dans les textes constitutifs de la nation haïtienne. Dans la proclamation du 1^{er} janvier 1804 par exemple :

« ...Nous avons osé être libres, osons l'être par nous-mêmes et pour nous-mêmes ; imitons l'enfant qui grandit : son propre poids brise la lisière qui lui devient inutile et l'entrave dans sa marche ».

Dans la Constitution de 1805 aussi, à l'article 9 :

LA SÉMIOLOGIE DES APPARENCES

« Nul n'est digne d'être Haïtien s'il n'est bon père, bon fils, bon époux, et surtout bon soldat ».

et dans l'article 14 :

« 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 ».

Début d'un cycle de naissances et de renaissances, la sortie du ventre maternel ne me semble pas avoir d'autre fin que de pousser l'enfant toujours plus loin de l'utérus de la mère. À l'écrivain francophone de savoir comment faire sienne cette vérité.

DE LA PLANTATION À L'HABITATION

Pour découvrir le territoire littéraire de l'écrivain haïtien, nous allons effectuer un parcours en zigzag qui obéira moins aux exigences de la chronologie qu'à celles de la problématique des œuvres. Mais auparavant nous essayerons de faire le point sur la distinction que l'on fait un peu trop mécaniquement entre une littérature du dehors et une littérature de dedans.

Littérature de la diaspora et littérature de l'intérieur 2004

En 1809, Beauvais Anthon publie à Paris *Stella*, un roman qu'Émeric Bergeaud avait rédigé à Saint-Thomas où il s'était exilé à la suite des perscriptions du gouvernement de Souverain.

En 1945 Dany Lafont publie *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, un roman qu'il avait rédigé à Montréal où il s'était exilé, lui aussi, pour fuir la tyrannie duvalérienne.

Avec *Stella*, la littérature haïtienne se dote de son premier roman et aussi du premier échantillon d'une littérature de diaspora. Par contre le roman de Dany Lafont présente cette particularité de pouvoir être inscrit dans deux institutions littéraires. Dans la littérature haïtienne de la diaspora par les origines de l'auteur et dans la littérature québécoise par la réception de l'œuvre et du fait qu'il en a été tiré. Mais la comparaison peut s'avérer un peu surprenante car l'écriture de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* est avant tout une œuvre de l'intérieur.

« Nul n'est digne d'être Haïtien s'il n'est bon père, bon fils, bon époux, et surtout bon soldat »

et dans l'article 14 :

« Toute accession 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 »

Debut d'un cycle de naissances et de connaissances, la sortie du ventre maternel ne peut pas avoir d'autre fin que de pousser l'enfant toujours plus loin de l'utérus de la mère. A l'écrivain transpocéan de savoir comment faire selon cette vérité.

1000

pour découvrir le territoire imaginaire de l'écrivain haïtien, nous allons effectuer un parcours en zigzag qui obéira moins aux exigences de la chronologie qu'à celles de la problématique des œuvres. Mais auparavant nous essayerons de faire le point sur la distinction que l'on fait un peu trop mécaniquement entre une littérature du dehors et une autre du dedans.

DE LA PLANTATION À L'HABITATION

Pour découvrir le territoire imaginaire de l'écrivain haïtien, nous allons effectuer un parcours en zigzag qui obéira moins aux exigences de la chronologie qu'à celles de la problématique des œuvres. Mais auparavant nous essayerons de faire le point sur la distinction que l'on fait un peu trop mécaniquement entre une littérature du dehors et une autre du dedans.

Littérature de la diaspora et littérature de l'intérieur

En 1859, Beaubrun Ardouin publie à Paris *Stella*, un roman qu'Émeric Bergeaud avait rédigé à Saint-Thomas où il s'était exilé à la suite des proscriptions du gouvernement de Soulouque.

En 1985 Dany Laferrière publie *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, un roman qu'il avait rédigé à Montréal où il s'était exilé, lui aussi, pour fuir la tyrannie duvaliériste.

Avec *Stella*, la littérature haïtienne se dotait de son premier roman et aussi du premier échantillon d'une littérature de diaspora. Par contre le roman de Dany Laferrière présente cette particularité de pouvoir s'inscrire dans deux institutions littéraires. Dans la littérature haïtienne de la diaspora par les origines de l'auteur et dans la littérature québécoise par la réception du livre et du film qui en a été tiré. Mais la comparaison peut s'avérer intéressante surtout quand on examine les histoires qui nous sont

racontées dans ces deux romans. Essayons de les résumer le plus schématiquement possible.

Stella nous raconte comment deux esclaves noirs, Romulus et Rémus, qui se sont alliés à une jeune Blanche nommée Stella parviennent à bouter leur maître blanc hors de la plantation. Ce roman, à la vérité, est une allégorie de la guerre de l'indépendance de 1804 et une parabole sur les luttes intestines haïtiennes. Quant au roman de Laferrière, il nous raconte comment deux Noirs, Vieux et Bouba, qui partagent un même appartement, s'occupent, chacun de son côté, à courir les Blanches, établissant ainsi des « alliances » de caractère érotique mais qui n'ont pas moins pour résultat politique, selon le narrateur lui-même, de renforcer la domination du mâle blanc, le maître commun de ces Noirs et de ces Blanches.

Voilà donc deux romans qui, d'une certaine façon, me paraissent illustrer le fait que la distinction entre littérature de la diaspora et littérature de l'intérieur est sinon superficielle du moins guère fondamentale. Toute la littérature haïtienne a été peu ou prou une littérature de diaspora, c'est-à-dire d'un exil, à la limite, intérieur. On a souligné bien souvent que l'écrivain haïtien ne s'adressait pas réellement à la grande masse de ses concitoyens. Cela est vrai pour celui qui utilise le français aussi bien que pour celui qui écrit en haïtien. Leur public, a-t-on dit aussi, se situe dans une frange de la population nationale et chez des lecteurs étrangers. On pourrait dire que cela vaut autant pour ceux qui publient à l'intérieur d'Haïti que pour ceux qui écrivent et publient à l'étranger.

Bon nombre d'écrivains ont depuis toujours édité leurs œuvres au dehors, à Paris notamment. À considérer le développement de la littérature haïtienne de l'œil dont les sociologues regardent l'institution littéraire, on devrait reconnaître que cette institution a toujours été bien précaire en Haïti et a toujours dépendu, pour sa survie, du secours d'institutions étrangères, de la française principalement. Les questions de public, de marché, de processus de

reconnaissance et de légitimation dont parlent d'ordinaire ces sociologues, quand ils veulent analyser l'autonomie d'une littérature, tendraient à montrer que la légitimation de l'écriture, en Haïti, est encore grandement liée à la reconnaissance étrangère. Il n'existe que depuis peu des prix littéraires en Haïti. Et l'on n'a pas encore vraiment analysé leur répercussion sur la consécration effective des écrivains. Ceux-ci, dans une large mesure, doivent encore leur renommée à des facteurs extra-littéraires. On peut songer à deux cas célèbres : ceux de Jacques Roumain et de Jacques Stéphen Alexis dont la fortune littéraire, au départ du moins, était fortement liée à leur auréole d'hommes politiques.

Même pour la littérature écrite en langue haïtienne les choses ne sont guère différentes. Les critères linguistiques et esthétiques de sélection, de reconnaissance et de consécration ne peuvent être que très imprécises compte tenu du nombre restreint des œuvres parues et de la nouveauté de cette littérature.

Mais avant même d'en arriver à ces considérations pour le moins externes, ce qu'il conviendrait d'examiner dans les textes de Bergeaud et de Laferrière, c'est la liaison de l'amour et de la politique dans le roman haïtien. *Stella* n'est pas un roman d'amour mais une fable politique. *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, au contraire, se présente avant tout comme un récit érotique. Cette divergence ne laissera pas de surprendre étant donné la thématique identique de ces deux œuvres. Ne s'agit-il pas, dans les deux cas, d'un antagonisme du Noir et du Blanc, médiatisé par une alliance entre le Noir et la Blanche ?

La désérotisation de cette alliance dans *Stella* et à l'opposé son caractère éminemment érotique dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* doivent être interprétés en fonction de la situation particulière des protagonistes de race noire : Romulus et Rémus d'une part, Vieux et Bouba de l'autre. En effet si le roman de Bergeaud

constitue ce que j'appellerais un « roman de couple », je qualifierais le récit de Laferrière de « roman d'individus ».

Le projet érotique qui fait de Vieux et de Bouba des associés est un projet individualiste que chacun mène de son côté. Bouba est croyant. Il cite le Coran à tout bout de champ. Vieux est écrivain et cite Henry Miller à tout propos. On peut s'expliquer par là leur échec, sur le plan politique, à renverser la domination du mâle blanc, en dépit de leurs alliances respectives avec des femmes blanches. Il n'y a pas d'unification de leurs projets dans un combat commun.

Par contre le projet politique de Romulus, de Rémus et de Stella qui leur fait unir leurs efforts pour un objectif commun assure leur victoire. Car pour continuer à régner il aurait fallu que le colon trouvât le moyen de diviser les jumeaux et leur alliée dans le récit de Bergeaud. Mais contrairement à Vieux et à Bouba, leurs alter ego montréalais, les héros de *Stella* se gardent de se laisser distraire de leur projet collectif par des aventures individuelles. Le roman haïtien, autrement dit, poserait à sa façon le problème fondamental de la résolution de toute contradiction qui est celui de sa hiérarchisation en des contradictions principale et secondaire.

Du même coup, la distinction entre littérature de la diaspora et littérature de l'intérieur ne devient valable que si on s'en sert pour examiner le changement de perspective qu'elle entraîne pour un même objectif. Car parler de diaspora revient à parler de changement d'espace et non de problématique. Pour un même sujet, les deux Noirs qui passent de l'histoire de Bergeaud à celle de Laferrière, changer d'espace ne fait pas changer de problématique sinon cela équivaldrait à renoncer aux conditions spécifiques de résolution du conflit de base. Mais l'union qui, à Saint-Domingue, en 1789, avait permis à deux Noirs, Romulus et Rémus, (en réalité un Noir et un Mulâtre) et à une Blanche, Stella, de vaincre un Blanc, le planteur esclavagiste, n'existe pas entre Vieux et Bouba. Il s'agit

dans le roman de Laferrière d'une collusion fortuite de deux individus qui, de toute façon, ne veulent rien changer à l'ordre du monde.

Gouverneurs de la rosée (1944) de Jacques Roumain doit sans doute sa force symbolique inépuisable au fait qu'il a su merveilleusement harmoniser des objectifs individuels et collectifs ou si l'on préfère des perspectives du dedans et du dehors dans un récit synthétique. Or l'on peut se poser la question : Roumain est-il ou non un romancier de la diaspora ? Car il a vraisemblablement écrit *Gouverneurs de la rosée* en dehors d'Haïti¹. Par surcroît, Manuel est un personnage d'exilé qui rentre au pays et son histoire est finalement celle que vit en rêve sinon en réalité tout Haïtien de la diaspora. La coupure entre le dedans et le dehors d'Haïti est donc abolie dans le roman de Roumain puisque si le héros était jadis un exilé, un diasporéen, c'est de son retour au pays natal et de sa réintégration dans sa communauté qu'il s'agit désormais.

Mais bien plus encore que de cette intégration, c'est de la transposition de l'expérience du héros qu'il est question. Il lui faut trouver comment appliquer les leçons apprises dans sa lutte contre les propriétaires étatsuniens des usines sucrières de Cuba dans son combat contre les tyranneaux haïtiens de Fonds-Rouge. Même combat là-bas et ici contre un adversaire qui change peut-être d'identité raciale mais non pas d'identité économique, sociale ou politique.

Roman du couple enfin que *Gouverneurs de la rosée* ! Et cette fois, au sens orthodoxe du terme puisque le couple est formé ici d'un homme et d'une femme qui deviennent les parents d'un enfant et qui constituent ainsi une cellule sociale en lutte contre les maîtres de la société.

Amour et politique sont donc étroitement, habilement et en fin de compte harmonieusement mêlés. Dialectiquement unies surtout puisque des tensions de la politique aux tensions des rapports amoureux (conjugaux ou familiaux) il résulte une dynamique de l'action qui aboutit à une

conclusion positive. Positive pour le groupe sinon pour les individus. Car Manuel meurt, Annaïse devient veuve, leur fils sera orphelin et Delira aura perdu son fils. Mais Fonds-Rouge revivra par la réalisation du rêve de Manuel. Celui-ci meurt pour que vivent son rêve et sa communauté.

Aux deux pôles de cette image où vie et mort se tiennent en équilibre, nous avons d'une part *Stella* où la communauté se fonde, naît et vit sur la mort de l'amour entre Stella et Romulus ou Rémus et d'autre part *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* où l'amour fleurit pour Vieux et Bouba sur l'échec de leur hypothétique projet de libération collective.

Sur le même canevas, Marie Chauvet a brodé deux variations qui viennent reprendre la problématique exposée et montrer, en la renversant, que le cycle des opérations inachevées est condamné à recommencer indéfiniment.

On connaît les péripéties de la publication d'*Amour*, *Colère*, *Folie* (1968). La censure de François Duvalier a presque réussi à éliminer ces romans du paysage littéraire. En effet ce n'est que plusieurs années après leur parution à Paris que le public haïtien prendra connaissance de l'existence de ces romans. En empêchant leur diffusion, le gouvernement réussissait un coup politique. Il évitait, après l'affaire des *Comédiens* de Graham Greene, de voir dénoncer ses exactions. Mais, sur un autre plan, il faisait aussi la preuve de la vulnérabilité de l'institution littéraire haïtienne, par le biais de sa dépendance de l'étranger.

Les deux romans de Marie Chauvet : *Amour* et *Colère*, évoquent le problème de l'exil, ou si l'on préfère, celui du rapport entre le dedans et le dehors d'Haïti. En effet si Claire, l'héroïne d'*Amour*, à la fin de l'histoire, se débovayse et rentre en elle-même pour découvrir enfin son véritable espace intérieur, Paul Normil, par contre, à la fin de *Colère*, prend le chemin de l'exil. Il fuit le pays et les persécutions politiques. Par ainsi il recommence le périple de Manuel, à son point de départ.

Résumons les faits. Dans *Amour*, Claire aime Jean Luze, un Français marié à sa sœur et qui se distingue autant par son charme personnel que par la générosité de ses convictions politiques. Dans la ville que tyrannise le lieutenant Calédu, éclate une révolte à la faveur de laquelle Claire tue le tortionnaire. Ce geste lui vaut l'admiration de Jean Luze mais l'amène à renoncer à son amour pour le bel étranger.

Quant à *Colère*, il nous place en plein dans la problématique du passage de la plantation à l'habitation. Tout se déroule autour de la prise de possession brutale et illégale de la plantation des Normil par un groupe d'hommes armés. Ces sicaires du pouvoir politique sont commandés par un chef, le Gorille, qui exige de violer la fille aînée des Normil. Rose accède à ses désirs pour permettre à son frère de fuir le pays. Mais elle meurt des mauvais traitements subis.

Nous voilà de nouveau en présence du conflit entre amour et politique ou plutôt entre objectifs collectif et individuel. Sans doute la conclusion de *Colère* : la fuite à l'étranger de Paul, peut s'apparenter à une solution individuelle. En fait elle préfigurerait plutôt l'exode des boat people haïtiens vers la fin du règne des Duvalier. Mais il faut voir les choses du point de vue de Rose. On s'aperçoit alors que celle-ci se situe dans la ligne de conduite de Romulus et de Rémus, d'Annaïse et de Claire.

En fait il y a surtout un renversement des perspectives. Si dans *Stella* s'appliquait déjà un principe qui aurait pu s'énoncer ainsi : « Ne faites pas l'amour si vous devez faire la guerre ! », dans *Gouverneurs de la rosée* un premier renversement s'opérait. « Faites l'amour qui vous fera mieux faire la guerre pour avoir la paix ! » semble-t-on nous dire. Et dans *Folie*, il nous semble entendre : « Faites l'amour pour ne pas continuer à faire la guerre qui empêche de faire la paix ! ».

Autrement dit non seulement guerre et amour sont en rapport dialectique entre eux mais encore ils le sont en fonction de notre propre position personnelle ou individuelle au sein de ce rapport. Celui-ci est donc historique et circonstancié. Or on peut considérer qu'en Haïti nous n'avons jamais cessé d'être en guerre. Nous sommes plutôt sortis d'une guerre pour rentrer dans une autre. Un peu comme Manuel qui, de Cuba à Haïti, a changé d'adversaires mais non pas de combat.

Marie Chauvet était certes un écrivain du dedans. Mais son œuvre publiée au dehors devait rentrer à l'intérieur. D'une certaine façon elle se trouvait dans la même position qu'Émeric Bergeaud hier ou de tout autre romancier de la diaspora, aujourd'hui, qui écrit du dehors d'Haïti. L'interception et la quasi confiscation de son œuvre prouve éloquemment que celle-ci n'était pas moins fragile que si elle avait été écrite au dehors.

L'écrivain haïtien pouvant se trouver en exil aussi bien au dedans qu'au dehors d'Haïti, c'est en définitive dans la manière de représenter la redécouverte de l'espace natal et sa reconquête que se trouve le véritable fil conducteur des représentations successives des romanciers. C'est là aussi que se trouve la perspective d'un passage de la plantation à l'habitation.

Roman de la terre et poésie amoureuse

Ce n'est pas un mince paradoxe que de constater que la grande innovation des indigénistes haïtiens de 1928 a été de créer ce que l'on nomme soit « roman de la terre » soit « roman paysan ».

Le nationalisme culturel de ces membres de l'élite intellectuelle, urbaine et bourgeoise aura donc consisté à les porter à évoquer des scènes campagnardes, au moment où partout ailleurs s'opérait un vaste mouvement d'urbanisation et d'industrialisation.

Il ne faut d'ailleurs pas essayer de trouver en dehors de ce cadre une explication à l'occupation étatsunienne d'Haïti en 1915. Volonté de main-mise des États-Unis sur le système de chemin de fer, les plantations de bananes, l'industrie sucrière et le commerce extérieur d'Haïti qui se traduira par certains effets que l'on a déjà recensés. D'abord l'émigration de la main d'œuvre haïtienne vers Cuba (*Gouverneurs de la rosée*) et la République dominicaine (*Compère Général Soleil*) témoignent de la prolétarianisation des paysans haïtiens. Ensuite le lancement en Haïti de grands travaux publics, à la suite des expropriations de terres, *Les arbres musiciens* en fournissent des exemples, qui ont eu pour résultat d'enlever aux paysans leurs terres et de les remettre à des industries étatsuniennes comme la SHADA.

En somme au moment où Haïti s'apprêtait à passer de la plantation à l'usine, les romanciers qui nous décrivent la résistance des paysans à la déposssession de leur terre, se tournaient vers une sorte de pastorale comme en témoignent l'image idyllique sur laquelle se termine *Gouverneurs de la rosée* ou les tableaux allégoriques de la fin des *Arbres musiciens*. Pourtant dès 1900, Justin Lhérisson, Fernand Hibbert et Frédéric Marcelin avaient commencé à raconter des histoires urbaines vigoureusement satiriques. Jacques Roumain lui-même passera au roman de la terre après avoir écrit, dans *Les Fantômes*, des récits mettant en scène des citadins, fonctionnaires ou bureaucrates. Et Demesvar Delorme lui-même, en 1870, donnaient déjà l'exemple de romans de la ville dans ses récits exotiques.

Par contre *Stella*, le premier roman haïtien, peut être pris comme un roman de la terre si l'on considère que son histoire se déroule sur une plantation coloniale de Saint-Domingue et qu'il nous en raconte la prise de possession. Au fond, dans *Gouverneurs de la rosée* il s'agit d'une reconquête de la terre dont la première conquête avait été racontée dans *Stella*. Si en 1928 on décide donc de revenir à l'évocation de la lutte pour la possession de la terre après avoir bifurqué, sous une forme exotique avec Demesvar

Delorme ou sous une forme nationale avec Lhérisson, Hibbert et Marcelin, vers un récit de la conquête de la ville, c'est que la conquête fondamentale, celle de la terre, était restée inachevée. *Stella* racontait la sortie du colon de la plantation mais non pas la rentrée de Romulus et Rémus dans cette propriété devenue vacante. La plantation n'était donc pas devenue l'habitation de ceux qui en expulsaient le colon.

Amour de Marie Chauvet laisse bien voir que les nouveaux propriétaires de la terre n'ont bien souvent fait rien d'autre que prendre la relève de la politique et de l'idéologie des anciens planteurs étrangers. Et *Colère* va plus loin encore. Il propose de lire le comportement des dirigeants politiques contemporains comme un « choc en retour », selon la formule déjà utilisée pour titre d'un roman. Autrement dit le fascisme, la dictature, l'idéologie noiriste et le système de répression-exploitation-corruption qui leur est lié doivent être vus comme le backlash des descendants d'esclaves, frustrés de leur victoire par de nouveaux « colons » nationaux et se vengeant de cette usurpation.

L'idée n'est pas nouvelle de représenter la trahison des nouveaux « propriétaires » du destin collectif. *Le choc en retour* de Cinéas montrait la trahison des politiciens issus de la classe des opprimés mais qui n'ont de cesse, sitôt arrivés au pouvoir, de reprendre à leur compte la politique de ceux qu'ils combattaient, la veille. Mais les deux romans de Marie Chauvet en plus de situer cette trahison des élites nationales dans un contexte historique actuel lui donnent un enjeu tout à la fois réel et symbolique. Cet enjeu dans *Colère*, ce sont les terres de la famille Normil. Des dirigeants politiques s'en emparent. Ces dirigeants, faut-il le souligner ? sont d'anciens subalternes, hier méprisés et exploités, qui profitent tout simplement d'un retour des choses, de leur position de force actuelle, pour tirer vengeance de leur humiliation passée.

« Par quel miracle ce pauvre peuple a-t-il pu pendant si longtemps rester bon, inoffensif, hospitalier et gai malgré sa misère, malgré les injustices et les préjugés sociaux, malgré nos multiples guerres civiles ? Nous nous exerçons à nous entr'égorger depuis l'indépendance. Les griffes du peuple se sont mises à pousser et se sont acérées. La haine entre nous est née. D'elle sont sortis des tortionnaires. Ils torturent avant d'égorger. C'est un héritage colonial auquel nous nous cramponnons comme au français. Nous excellons dans le premier et sommes encore médiocres dans le second² ».

Un peu plus loin, un autre personnage déclare :

«...C'est une race indisciplinée que la nôtre, et notre sang d'anciens esclaves réclame le fouet, comme disait feu mon père ».

Ce qui lui attire la question suivante :

« – Est-ce le colon qui parle en vous ? lui demanda doucement le médecin³ ».

Dans *Colère*, par la voix de l'héroïne, ces réflexions sont développées jusqu'à aboutir à une représentation allégorique du réel :

« Je lutte mais avec la conviction que la justice n'est pas de notre côté. De quel droit possédons-nous des biens ? De quel droit sommes-nous des privilégiés alors que d'autres pataugent dans la misère ? La misère de ceux que mon paysan de Bisaieul a bien dû exploiter, la misère des pauvres qui pillaient son jardin et qu'il faisait fouetter sans pitié, la misère des mendiants qui ont endossé l'uniforme, la misère de celui qui se venge sur moi d'avoir toute sa vie été repoussé par les femmes qu'il désirait... Si je devais mendier moi aussi, un

jour, si je devais me sentir humiliée, ne serais-je pas fière de voir Paul en uniforme, une arme à la ceinture ? (...)

« Les êtres humains ressemblent de manière étrange à certains animaux. J'ai été frappée de ma ressemblance avec la panthère que j'ai vue dernièrement dans une salle de cinéma. (...) Lui ressemble à un chien. On le prendrait aisément pour une gorille mais c'est faux. Ce sont ses mains qui trompent parce qu'elles sont longues et velues, mais ce n'est qu'un chien ; un pauvre chien en quête de tendresse et qui, par réaction, adopte l'attitude d'un loup⁴ ».

L'utilisation qui est faite d'un bestiaire (gorille, chien, loup) élève la représentation du réel à la hauteur d'une allégorie mais à rebours. Ce qui nous permet de constater comment une même métaphore, celle du chien, peut être filée dans des sens opposés. Dans *La case de l'oncle Tom* que je range dans la littérature de plantation, l'image du chien traduisait le mépris pour le sujet représenté. Dans *Colère* qui relève, à mon avis, de la littérature d'habitation, la même image exprime plutôt de la compréhension, voire de la compassion pour ce sujet.

Nous avons dans une même image un exemple du changement de point de vue qui marque la transformation d'un thème et par voie de conséquence le passage d'une littérature de plantation à une littérature d'habitation. Car s'il est un rêve sous-jacent à la description d'un même sujet représenté sous la figure du chien, c'est bien celui de voir le règne des « habitants » se substituer à celui des maîtres, « les planteurs ».

Le récit romanesque traduit ce rêve par la tension qu'il maintient entre discours et histoire. Dans le poème, l'omniprésence du discours peut faire écran à la lecture. Le rêve de la transformation de l'espace haïtien ou plutôt celui de sa reconquête, n'est saisissable qu'à la condition de lire

par réfraction et non par réflexion l'image de la femme qui nous est représentée.

En effet la figure de la femme est ou bien associée à celle de la race quand les poètes nous parlent de la marabout et de la griffonne ou bien liée à celle de la terre quand ils rêvent de femme-fruit. Race et terre se combinent d'ailleurs fort aisément dans les poèmes où l'amour chanté porte sur un objet double, la femme et la patrie et où la beauté de la femme est le symbole de la bonté du pays.

En somme on s'aperçoit que tout se passe comme si la femme étant un objet hors de portée et de possession précaire ou hasardeuse, comme la plantation au fond, et qu'il s'agit pour le poète de chanter la possibilité de sa conquête bien plus que de célébrer la jouissance tranquille de sa possession.

La relecture que nous pouvons faire de « Haïti chérie », de « Choucouné », de « Lola », de « Mariana » ou de « Marabout de mon cœur⁵ » montrent bien par l'évolution de la figure du sujet amoureux et énonciateur que celui-ci est de moins en sûr de sa conquête.

« Mariana » de Paul Laraque marque en fait l'aboutissement d'une prise de conscience : celle de la précarité de la position du sujet amoureux par le constat du décalage dans le rapport homme-femme représenté :

Se jodi ou fin bout
Mariana ap di ou pa banm tout⁶

Paul Laraque est peut-être pour cela même un des premiers à écrire, en français, une poésie où la problématique amoureuse s'élargit dans les mêmes proportions que lui donne le récit romanesque, dans *Gouverneurs de la rosée* notamment. L'amour n'est pas dissociable de la guerre mais loin de s'enfermer dans la

guerre des races et par là même dans une problématique individualiste, il est subsumé par un idéal plus large.

En ce sens on peut parler, comme le dit le titre d'un poème de Paul Laraque, de « Découverte de l'aimée », titre que le traducteur de la version anglaise a fort opportunément changé en : « Discovering love » :

dans les champs quotidiens de la vie
où l'aube tremble de toutes les herbes de la nuit
j'ai récolté ta présence
l'amour a fait en nous un lent cheminement
et le moindre grain tombé du large tamis des vents
cherche son chemin en terre pour qu'enfin
s'élabore
l'arbre dont les feuilles aux feuilles d'azur se
mêlent⁷

Dans la poésie post-indigéniste, celle qui dans la suite de *Gouverneurs de la rosée* et de *L'espace d'un cillement*, ne veut point point enfermer la représentation du sentiment amoureux dans des carcans et des stéréotypes et n'entend pas non plus la dissocier des idéaux communautaires, il y a une libération de l'expression. La femme aimée qui n'est plus représentée à travers une thématique stéréotypée ou par des figures-clichés n'est ni griffonné ni marabout ni non plus fruit ou objet comestible.

Georges Castera, dans *Konbèlann* donne un exemple de cette libération de l'expression du sentiment amoureux dans ce blason des yeux de l'aimée :

Yo pa pran soley
ak zèl papiyon
min zye ou cheri
zye ou
zye ou tonnè !
zye ou ki tankou
oun papiyon tout koulè

sou bobèch soley⁸ !

ou encore dans ce poème intitulé « Rinmin » :

Rinmin tout bon
Se oun sel makonin-makonnay
janm moin ak janm ou doukla

an lè kay-la
van ap triye zetoual⁹

Par là les poètes de langue haïtienne font rattraper son retard à la poésie en lui permettant de devancer désormais la prose romanesque. Car même si cette dernière proclame par le titre d'un roman d'Émile Célestin-Mégie que « *Lanmou pa gin baryè* », dans cet autre roman de Frankétienne que « *Dezafi*, elle laisse bien comprendre que c'est encore un défi que de représenter l'amour en ce pays de solitude qu'est Haïti.

On dit du sentiment amoureux qu'il fait regarder à deux dans la même direction. En ce cas l'amour est d'emblée une attitude et un comportement de groupe. On comprend alors que dans un pays comme Haïti où toute action collective est encore entravée ce soit un défi de vivre l'amour et a fortiori de le représenter. C'est d'ailleurs là l'un des défis de *Dezafi*, le roman de Frankétienne. Ce récit lie très clairement la problématique de l'amour à celle de l'espace à redécouvrir et à conquérir. La trajectoire de Klodonis, le héros, consiste en un circuit paradoxal qui le fait de la ville revenir à la campagne avant d'opérer, à sa libération, un retour en ville. Mais avant tout dans ce mouvement du héros citadin qui le porte de sa zombification à la campagne vers sa libération, à la campagne et puis à la ville, ne doit-on pas voir l'établissement d'une équivalence entre campagne et ville et le rêve d'achever la libération de la première par celle de la seconde ? Le moins que l'on puisse dire c'est que la trajectoire du héros romanesque haïtien, qu'il parte du

dehors ou du dedans d'Haïti, est celle d'un retour au point de départ pour l'achèvement d'une course interrompue..

En ce sens dans *Dezafi* le refus de l'amour de Siltana par Klodonis nous amène au sacrifice de l'amour pour Stella par Romulus et par Rémus ou à celui d'Annais par Manuel. L'image d'une mort individuelle comme condition d'une renaissance collective semble donc toujours présente dans le récit haïtien.

De la racialisation à l'esthétisation du réel

On peut parcourir la littérature haïtienne en y voyant défiler une succession d'écoles ou de mouvements littéraires. C'est ce que l'on fait trop souvent. Ces écoles, on peut les comprendre comme la volonté inlassablement répétée d'imiter des modèles européens. Ainsi on parlera de néo-classicisme, de romantisme, de symbolisme, de parnassianisme et de surréalisme. Mais ce serait, à mon avis, se contenter d'une perception courte sinon superficielle des choses. Ce qui explique l'évolution des Lettres haïtiennes, c'est plutôt la volonté d'échapper à une vision étrangère qui porte à racialiser le monde. Passer d'une racialisation du monde à son esthétisation, substituer à leur perception raciale notre vision esthétique du réel, voilà, me semble-t-il, l'objectif profond des écrivains haïtiens.

Car nous pouvons être influencés par des représentations auxquelles nous prétendons nous opposer. Comment échapper en effet à des représentations dominantes ? Il ne suffit donc pas de nous opposer aux idées de nos adversaires. Il nous faut encore nous dégager de la logique qui sous-tend leurs idées.

En définissant la négritude comme un racisme antiraciste, Sartre montrait fort bien que cette théorie, en tant que contre-proposition (antiraciste) participait de la logique de la proposition (raciste) qu'elle contredisait pourtant. En effet la négritude est la réponse à une question qui ne s'avoue pas,

la contre-proposition explicite de la proposition implicite qui devrait s'énoncer comme une théorie de la blancheur.

Or l'indigénisme des Haïtiens (1928) qui précède de fort peu la négritude martiniquaise de Césaire (1939) et suit de très près la Negro Renaissance des Afro-Etatsuniens (1920) ou le modernisme brésilien (1922) n'est pas née au moment de l'Occupation d'Haïti par les Etats-Unis. Son éclosion, sous la forme d'une théorie relativement élaborée a bien eu lieu à ce moment-là parce que la présence de l'occupant étranger a fait prendre conscience aux Haïtiens de ce que Price-Mars appelle notre bovarisme collectif.

Mais déjà, en 1836, le mot « indigène » avait pour la première fois fait son apparition sous la plume d'Ignace Nau¹⁰ pour caractériser ce qui un siècle plus tard renverra à une théorie esthétique mieux définie.

Mais en fait l'utilisation du mot « indigène » dans un sens non pas esthétique mais politique remonte encore plus loin dans notre Histoire, au moment de la prise de conscience collective qui débouchera sur notre indépendance politique. L'armée révolutionnaire de Saint-Domingue, dans la phase finale de la guerre de libération nationale, ne se donnera-t-elle pas le nom d'armée indigène pour mieux se distinguer de l'armée d'invasion venue de France ?

En proclamant leur indigénisme face à l'armée d'occupation étatsunienne, les écrivains de 1928 rééditaient, sur le mode métaphorique et dans le champ de l'esthétique, le geste des chefs révolutionnaires de 1802.

L'indigénisme est donc, si l'on peut dire, une caractéristique constitutive de la pensée haïtienne. Quand, en 1928, le terme sera revendiqué par Price-mars et ses disciples, son usage était déjà bien enraciné dans le discours haïtien et il ne fera que se doter de résonances plus nettement américaines et même latino-américaines, puisque depuis longtemps ce courant était répandu dans d'autres

pays américains tout en gardant ses connotations africaines qui dataient d'avant 1804.

Si l'indigénisme haïtien peut être assimilé à la Négritude, il la déborde toutefois puisqu'il associe l'Amérique à l'Afrique et identifie les Africains et leurs descendants aux Amérindiens. Néanmoins en tant que théorie esthétique régissant un art de représenter le réel haïtien, l'indigénisme repose sur des prémisses raciales. La littérature qu'on voulait édifier renvoyait avant tout à une spécificité raciale. Tout comme sans doute le pays qu'on entendait construire était, bien malgré lui, enfermé dans une définition raciale (première république noire...).

Compte tenu de cette antériorité de la tendance indigéniste dans la pensée collective, on peut dire que le premier mouvement des écrivains haïtiens a été de revendiquer, contre un faux universalisme, l'universalisme d'apparence, de domination et d'exclusive des autres, un régionalisme à soi, d'appartenance, d'identification et de solidarité.

Et c'est dans cette dialectique du régionalisme, forme du nationalisme, et de l'universalisme ; dans cette quête donc d'un véritable universalisme, que les écrivains haïtiens, on cheminé de la racialisation vers l'esthétisation de leur représentation du réel.

On a dit qu'à l'intérieur du mouvement indigéniste, à un premier courant ethnique (Roussan Camille, Regnor Bernard) succédera un courant plus politique (Depestre), que l'indigénisme culturel des uns (Price-Mars) deviendra plus social avec d'autres (Roumain). Même si l'ethnisme y est toujours présent, l'indigénisme en somme est multiforme.

Mais en associant Nègres et Amérindiens, l'Afrique et l'Amérique, l'indigénisme est aussi une géographisation. A fortiori si on en fait la forme d'une opposition des Américains aux Européens ou de certains Américains à d'autres. Dans cette perspective géographisante, une

esthétique comme celle de l'Antillanité d'Édouard Glissant met l'accent sur l'identité spatiale, géographique, régionale, de préférence à l'appartenance ethnique. Mais cette antillanité, elle-même, qui fait glisser de la biologie à la géographie, de la race à l'espace, amorce, à son tour, un nouveau déplacement puisque l'espace antillais ou caribéen est multilingue aussi bien que multi-ethnique. L'antillanité ouvre la voie à l'identification linguistique que préconise *L'éloge de la créolité* de Bernabé, Chamoiseau et Confiant.

De la race à l'espace et à la langue, la voie s'ouvrait de plus en plus pour une esthétisation du réel, comme le propose la théorie du réalisme merveilleux de Jacques Stéphen Alexis.

Il n'est pas sans intérêt de noter, en passant, certaines conjonctions et articulations qui font voir comment le passage de l'indigénisme au réalisme merveilleux constitue bien une forme de libération d'une logique dominante.

Jacques Stéphen Alexis dépouillera la conception carpenrière du « *real maravilloso americano* » de sa limitation géographique en parlant de « réalisme merveilleux des Haïtiens ». L'esthétique que le romancier cubain revendiquait au nom d'un nationalisme de dimension continentale, Alexis la caractérise plutôt comme une réalisation sociale et historique de dimension humaine puisqu'il en fait plus qu'un trait de l'art des Haïtiens ou des Centro-américains mais de l'art des peuples du Tiers-Monde. « Les populations sous-développées du monde, elles, connaissent un mélange de civilisation mécanique et de vie « naturelle » si l'on peut dire, et il est indiscutable qu'elles ont une sensibilité d'une vivacité particulière¹¹ » déclarait Alexis. En somme sans rien enlever à la vision carpenrière de son caractère polémique, Alexis en élargit la portée puisqu'il lui fait déborder les limites du continent américain.

Par ailleurs, il est tout-à-fait significatif de voir Édouard Glissant, préfaçant un ouvrage de Patrick Chamoiseau,

souligner dans l'écriture du futur co-signataire de *L'éloge de créolité*, une attitude qui relèverait de « l'antillanité » (il a porté son attention sur le détail antillais... le débroussaillage de ce que j'ai nommé notre antillanité) et une manière qui, elle, relèverait du réalisme merveilleux (L'art de décrire qui convient à l'exploration d'un tel univers ne peut qu'outrepasser l'apparence... On retrouve là ce que Jacques Stéphen Alexis d'une part et Alejo Carpentier d'autre part, appelaient « le réalisme merveilleux¹² »).

Dans la théorie du réalisme merveilleux qu'Alexis propose, après Carpentier, mais néanmoins comme « Prolégomènes à un manifeste » futur, la race n'est pas niée mais elle n'est plus la pierre angulaire de la réflexion. La géographie est déterminante mais n'est pas un facteur exclusif. La langue elle-même, entendez la langue française, n'a plus qu'une primauté historique et donc aléatoire puisqu'Alexis laisse précisément au devenir historique le soin de fixer le rôle de la langue créole, tout comme jadis cela se fit pour le français face au latin.

Le réalisme merveilleux est ainsi une esthétique dont la mesure est la capacité de l'homme à forger son histoire, hors de ces contraintes dont la race avait semblé jusqu'alors la plus déterminante. Et ce n'est pas le moindre paradoxe d'une esthétique de la créolité, que Jacques Stéphen Alexis ne refusait pas, bien au contraire, que de faire comprendre que l'histoire des langues qui ramène celles que nous considérons comme les plus universelles au rang de créoles qu'elles étaient au moment de leur naissance témoigne précisément de cette capacité égale des hommes à forger leur histoire. Ainsi le merveilleux, avant que d'être dans le monde est déjà dans ce qu'il y a en même temps de plus réel : dans les mots, dans la langue, en nous, dans l'homme, en tout homme.

Le territoire imaginaire de l'écrivain haïtien

Habiter une maison, c'est d'abord la choisir, et ensuite l'occuper et finalement l'arranger à son goût. L'écrivain

haïtien, pour habiter le territoire imaginaire dont il rêve, doit d'abord se déprendre de cette logique de la racialisation dans laquelle il se voit enfermé contre son gré. Car symboliquement, c'est cela la plantation : se trouver obligé, malgré soi, de faire de la négritude. On ne vous jette peut-être plus directement dans l'esclavage mais on vous oblige davantage encore que par le passé à être commandeur des vôtres. On ne vous interdit plus en principe de quitter la plantation mais vous n'avez nulle part où aller ni le choix d'habiter la maison qui vous plaît.

Il ne suffit pas de sortir de prison. Encore faut-il pouvoir entrer dans le logis que vous souhaitez habiter. Sinon, vous serez réduit à retourner de votre plein gré dans la plantation que vous aviez désertée.

Dans le langage des historiens, des anthropologues et des sociologues, les mots « plantation » et « habitation » sont synonymes. Les littéraires tendent à aligner leur vocabulaire sur cet usage. Mais si les mots plantation et habitation paraissent équivalents, on s'aperçoit pourtant de leur contradiction à comparer « planteur » et « habitant ». Le mot habitants a toujours été l'antonyme de planteur dans la réalité quotidienne de Saint-Domingue et il l'est devenu encore davantage dans le créole haïtien depuis l'indépendance de 1804. Il désigne maintenant les paysans habitant les campagnes et les mornes, donc tous ceux qui vivent hors des villes où se trouvent les propriétaires des terres, les supposés planteurs. Car ceux qui habitent les terres n'en sont pas le plus souvent les propriétaires. Ces derniers en effet vivent en ville, tout comme autrefois ils séjournèrent en métropole.

Le dernier paragraphe du livre de Jacques Cauna, *Au temps des îles à sucre, histoire d'une plantation de Saint-Domingue au XVIII^e siècle*, se termine par ce paragraphe qui donne à réfléchir :

« Aujourd'hui la propriété Fleuriau, toujours connue sous ce nom, appartient en majeure partie à

un descendant de Tanocrède Auguste... Elle est toujours plantée en cannes, qui alimentent l'usine sucrière de la HASCO à Chancerelles, et le village occupe l'emplacement de l'ancien quartier des esclaves¹³ ».

Le nom n'a pas changé. La production non plus. Sa destination guère plus. Et les actuels habitants sont toujours à la place où se trouvait l'atelier de leurs pères esclaves. La nationalité de la propriété a changé. Mais est-elle devenue pour autant plus collective ? Autrement dit, du passage de l'ancien régime colonial à l'actuelle situation de pays indépendant, quelle a été la conquête réalisée par les anciens et actuels « habitants » sur les « planteurs » d'autrefois ?

La mesure dans laquelle la révolution haïtienne de 1804 aurait été aussi une conquête pour les habitants de St-Domingue est une question à laquelle la science politique, économique ou historique pourrait peut-être fournir une réponse. Ce qui nous intéresse ici, puisque nous sommes en littérature, c'est de savoir comment celle-ci traduit ce que l'on peut considérer comme le rêve de passer de l'ère des planteurs à celle des habitants.

L'esprit de la littérature haïtienne est celui d'une rupture d'avec l'ère des plantations. Dans la réalité le passage des plantations aux habitations n'est pas encore achevé. On assiste toujours à la quête d'une forme de représentation du réel qui permettrait de substituer l'image de l'habitation à celle de la plantation. Nous souhaitons sortir de celle-ci mais nous en sommes encore les prisonniers. Si tout peut donner à penser que les plantations d'autrefois ont été incendiées et détruites au cours des treize années de guerre que les esclaves de St-Domingue ont livrées aux troupes françaises, en réalité l'esprit de la plantation persiste et s'incarne sous de nouvelles formes chez de nouveaux planteurs.

Dans l'utopie des écrivains haïtiens, la plantation est le lieu carcéral, concentrationnaire et ségrégationnaire où le

planteur esclavagiste espagnol, anglais, français ou étatsunien isolait l'esclave noir pour le forcer à travailler. L'habitation dont rêve cet ancien esclave devenu homme libre et écrivain, est un espace ouvert choisi par lui et bâti à sa convenance, où il veut avoir le loisir de faire, selon la définition de la liberté, « tout ce qui ne nuit pas à autrui ».

En Haïti, la littérature, comme la société, depuis 1804, ne rêve pas d'autre chose que de voir disparaître les vestiges de l'ancienne plantation, « raché manyok, ban'm tè-a blanch¹⁴ » et de faire enfin place nette pour une toute nouvelle habitation.