

Maximilien LAROCHE [1937-2017]

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

(1994)

Sémiologie des apparences

Collection “Études haïtiennes”

LES CLASSIQUES DES SCIENCES SOCIALES
CHICOUTIMI, QUÉBEC

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



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

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

UQAC

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

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

Politique d'utilisation de la bibliothèque des Classiques

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

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

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

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

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

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

Jean-Marie Tremblay, sociologue
Fondateur et Président-directeur général,
LES CLASSIQUES DES SCIENCES SOCIALES.

Un document produit en version numérique par **Xin DU**, bénévole, épouse de l'auteur. [Page web](#). Courriel: Xin DU : duxinquebec@hotmail.com.

à partir du texte de :

Maximilien LAROCHE

Sémiologie des apparences

Québec : Groupe de recherche sur les littératures de la Caraïbe (GRELCA), département des littératures, Université Laval, 1994, 210 pp. Collection : “Essais”, no 11.

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



Courriels : Maximilien Laroche : maximilien.laroche@sympatico.ca
Xin DU, épouse de l'auteur et ayant droit : duxinquebec@hotmail.com.

Police de caractères utilisés :

Pour le texte: Times New Roman, 14 points.

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

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

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

Édition numérique réalisée le 2 janvier 2020 à Chicoutimi, Québec.

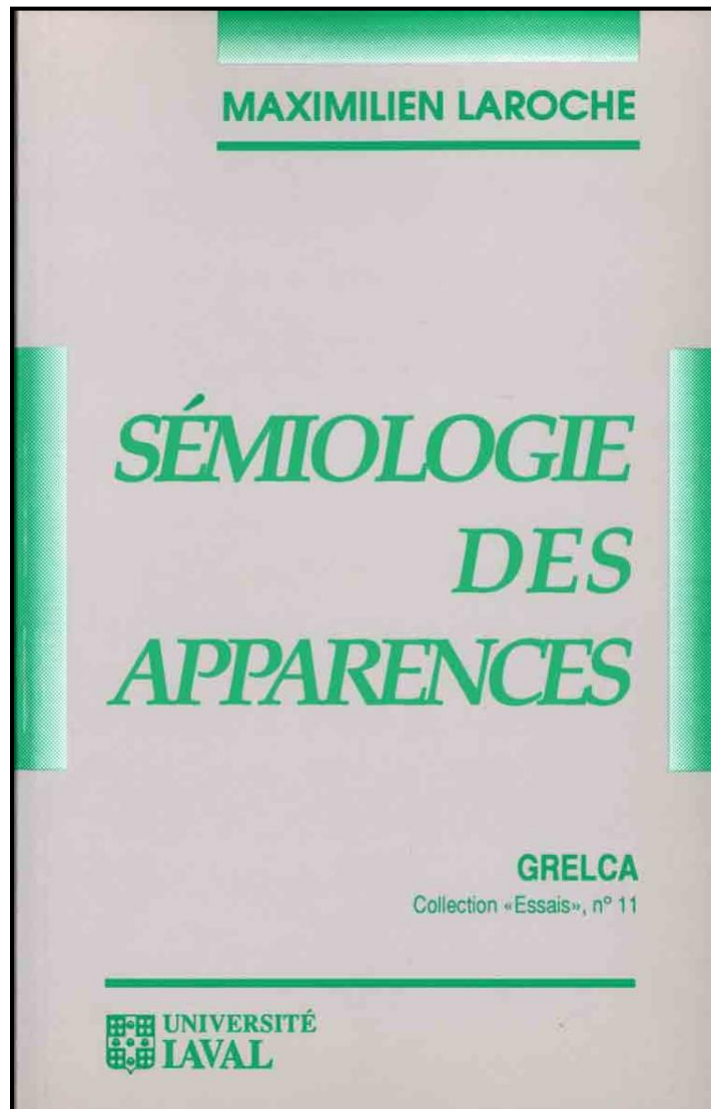


Maximilien LAROCHE [1937-2017]

Professeur retraité de littérature haïtienne et antillaise à l'Université Laval de Québec.

Docteur Honoris Causa de l'Université McMaster en Ontario.

Sémiologie des apparences



Québec : Groupe de recherche sur les littératures de la Caraïbe (GRELCA), département des littératures, Université Laval, 1994, 210 pp. Collection : “Essais”, no 11.

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

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

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

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



Courriels :

Rency Inson Michel : renцыinson@gmail.com

Anderson Laymann Pierre :
andersonpierre59@gmail.com

Ci-contre : la photo de Rency Inson MICHEL.

Un grand merci à Madame Xin Du, épouse de l'auteur, pour nous avoir prêté son exemplaire de ce livre afin que nous puissions en produire une édition numérique en libre accès à tous dans Les Classiques des sciences sociales.

jean-marie tremblay, C.Q.,
sociologue, fondateur
Les Classiques des sciences sociales,
Le 2 janvier 2020.

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



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

Jean-Marie Tremblay, C.Q.,
Sociologue, professeur associé, [UQAC](#)
fondateur et p.-d.g, [Les Classiques des sciences sociales](#)
le 2 janvier 2020.

Sémiologie des apparences

Quatrième de couverture

[Retour à la table des matières](#)

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

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

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

[3]

SÉMIOLOGIE DES APPARENCES

[4]

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.

Collection "Essais" n° 11

Dépôt légal, 4^e trimestre 1994

Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec

[5]

Maximilien Laroche

SÉMIOLOGIE DES APPARENCES

Collection «essais» n° 11

GRELCA

1994

[6]

[209]

Sémiologie des apparences

Table des matières

[Quatrième de couverture](#)

[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]

[7]

Sémiologie des apparences
PROLOGUE

[Retour à la table des matières](#)

[8]

[9]

PROLOGUE VOIR DOUBLE

[Retour à la table des matières](#)

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.

[10]

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 [11] 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 ak zèl papipyon min zye ou cheri. Zye ou zye ou tonnè ! zye ou ki tankou ou papiyon tout koulè	On ne capte pas le soleil avec l'aile d'un papillon mais tes yeux, ma chérie, tes yeux ! tes yeux ! Dieu du ciel ! Un papillon multicolore 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 [12] 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.

[13]

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 ouï-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 [14] 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 Fordisme². 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

¹ Jacques Gaulin, Le Tiu-Titsu (l'art du guerrier), *Les Cahiers de Cap-Rouge*, vol. 22, n° 3, 1994, pp. 64-65.

² Benjamin Coriat, *Penser à l'envers*, travail et organisation dans l'entreprise japonaise, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1991, coll. Choix-Essais.

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 [15] 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.

[16]

[17]

Sémiologie des apparences

QUÉBEC- AMÉRIQUE

[Retour à la table des matières](#)

[18]

[19]

Sémiologie des apparences
QUÉBEC-AMÉRIQUE
Gatien Lapointe
au regard d'une poétique chinoise
de la littérature

[Retour à la table des matières](#)

[20]

[21]

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

[Retour à la table des matières](#)

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 Page 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 lui ³ ».

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

³ Raymond Pagé, Louise Blouin, « Présentation », dans *Gatién Lapointe tout simplement*, actes du colloque tenu à l'Université du Québec à Trois-Rivières le 4 octobre 1989, Trois-Rivières, Écrits des Forges-U.Q.T.R., 1992, pp. 7-9.

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 [22] 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 folklore ⁴ ».

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 moi ⁵ ».

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 langage ⁶ ».

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

⁴ Donald Smith, « Le corps aussi est un absolu », une entrevue de Donald Smith avec Gâtien Lapointe, *Lettres québécoises*, no 24, Hiver 1981-82, p. 58.

⁵ *Ibid.* p. 56.

⁶ *Ibid.* p. 56.

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.

[23]

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 Pagé⁷ ; ou on peut penser avec Eva Kushner⁸ 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 poétique⁹ », 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.

⁷ Raymond Pagé, Louise Blouin, op. cit. p. 8.

⁸ Eva Kushner, « La seconde jeunesse de Gatién Lapointe », *Dalhousie French Studies*, Fall-Winter 1984, pp.108-114.

⁹ Noël Audet, « La nouvelle poétique de Gatién Lapointe », *Le Devoir*, vol. LXXXI, no 99, 3 mai 1980, pp. 23-24.

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 ». Gatien Lapointe a commencé sa carrière en [24] 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 Théâtre. 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 Page, 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 pays ¹⁰ ». 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

¹⁰ Gatien Lapointe, « Chorégraphie d'un pays » dans *Mia et Klaus, Québec*, texte de Gatien Lapointe, Montréal, Libre expression, 1981, pp. I-VIII.

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 « Gâtien [25] 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 *L'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'habite ¹¹

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

¹¹ Gâtien Lapointe, « Au ras de la terre », dans *Ode au Saint-Laurent*, précédée de « J'appartiens à la terre », Montréal, éditions du Jour, 1969, pp. 9-10.

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 voir ¹² est un dialogue feint puisqu'il [26] 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. À 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

¹² Maximilien Laroche, « L'américanité ou l'ambiguïté du Je », dans *Dialectique de l'américanisation*, Québec, GRELCA, Université Laval, 1993, pp. 58-60.

sociale qui se trouve démultipliée [27] 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 rutil 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 infiniment ¹³ ».

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 :

[28]

¹³ Gatien Lapointe, « Corps autre infiniment », dans *Arbre-Radar*, Montréal, L'Hexagone, 1980, pp. 10-11.

« 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 plaisir ¹⁴ ».

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*, Gatien 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 [29] adresse, une âme. Et la vie ne se vit pas forcément comme une histoire ou un récit ou une

¹⁴ Donald Smith, op. cit. p. 62.

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 ça ¹⁵ ».

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'appris 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 soirée ¹⁶ ».

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 [30] 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 Page : suivre

¹⁵ *Ibid.* p. 62.

¹⁶ *Ibid.*, p. 60.

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 Gatien 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, Gatien 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 Schopenhauer ¹⁷, 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 voulut 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.

[31]

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

¹⁷ Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, traduit par A. Burdeau, Paris, PUF, 1966.

trouver dans la tradition chinoise une confirmation de ses positions philosophiques ¹⁸.

Mais c'est la thèse de François Jullien sur la valeur allusive, comme catégorie originale d'interprétation poétique dans la tradition chinoise ¹⁹ 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 expression ²⁰ ».

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 [32] 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

¹⁸ Schopenhauer, « Sinologie », dans *De la volonté dans la nature*, traduit par Édouard Sans, Paris, PUF, 1969, pp. 185-195.

¹⁹ François Jullien, *La valeur allusive*, des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise, (contribution à une réflexion sur l'altérité [199] interculturelle), Paris, École française d'Extrême-Orient, 1985.

²⁰ *Ibid.* p. 7.

homogénéité culturelle (cette fausse naturalité) au contact de l'extériorité qui s'inscrit en regard et qui lui sert de révélateur ²¹ ».

Non pas donc essayer de voir si Gatién 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 Diaolong* 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 [33] 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'existence ²² ».

²¹ *Ibid.* p. 8.

²² *Ibid.* p. 43.

C'est dans l'optique de la mimesis qui est à la base de l'idée occidentale de la représentation que la poésie de Gatién 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 soubassements 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 [34] 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 spontanée ²³) ».

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 [35] 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.

²³ François Jullien, *La propension des choses*, pour une histoire de l'efficacité en Chine, Paris, Seuil, 1992, p. 225.

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, [36] 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 ? ²⁴ »

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.

²⁴ François Jullien, *La valeur allusive*, pp. 8-9.

POST-SCRIPTUM

Dans le volume sur « La recherche littéraire »²⁵ 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 [37] 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

²⁵ Claude Duchet et Stéphane Vachon, sous la direction de, *La recherche littéraire*, Objets et méthodes, Montréal, XYZ, 1993.

reconnaître et de manipuler les signes, signes dont la portée signifiante est autonome »²⁶.

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 [38] 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'autocréation 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 autocréation. Mais pour bien se rendre compte de ce projet et en rendre compte, il faut sinon considérer Gatién 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 œil que les théories cognitives.

²⁶ Jean-Guy Meunier, « Narration et cognition », in Claude Duchet et Stéphane Vachon, sous la direction de, *La recherche littéraire*, Objets et méthodes, Montréal, XYZ, 1993, pp. 490-491.

[39]

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

[Retour à la table des matières](#)

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 génération : 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 [40] 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 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 [41] 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 [42] 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 géolier 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 refréner son agacement devant les excès de précaution de la vieille dame et laisser libre cours aux légitimes audaces de sa propre jeunesse.

[43]

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 contradictoire 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 [44] 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 fieffé 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 « *enfirouaper* » 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 [45] 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 [46] 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. 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.

[47]

Sémiologie des apparences

VOYAGE HORS ET EN FRANCOPHONIE

[Retour à la table des matières](#)

[48]

[49]

Sémiologie des apparences
Voyage hors et en francophonie
Littérature et folklore
dans la Caraïbe francophone

[Retour à la table des matières](#)

[50]

[51]

LITTÉRATURE ET FOLKLORE DANS LA CARAÏBE FRANCOPHONE

[Retour à la table des matières](#)

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 cocottes ²⁷ » pour Haïti et que Maryse Condé ²⁸ 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-douisante » 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

²⁷ Perry A. Williams, « The influence of the vernacular on nineteenth century haitian poetry : les chansons des cocottes », *The French language in the Americas*, French VIII, Modern Language Association, Bulletin annuel, décembre 1972, n° 16, pp. 19-25.

²⁸ Maryse Condé, *La poésie antillaise*, Paris, Fernand Nathan, 1977, coll. Classiques du monde - Littérature antillaise.

caractéristique de la littérature de la Caraïbe francophone soit de rejeter un certain folklore, d'être en somme antifolklorique.

[52]

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... ²⁹ »

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 [53] un matériau mythique avec lequel on peut créer des formes

²⁹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983, pp. 40-41.

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'inconscient ³⁰ ».

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'inspiration ³¹ ».

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. [54] 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

³⁰ Nicole Belmont, Folklore, *Encyclopedia Universalis*,... pp. 601-608.

³¹ Idem.

et l'intègre... Comme la langue, l'œuvre folklorique est extra-personnelle et n'a qu'une existence potentielle ³² ».

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 [55] 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

³² Idem.

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, Ménénil, 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...

[56]

...par une logique implacable, au fur et à mesure que nous nous efforçons de nous croire des Français « colorés », nous désapprenions à être des Haïtiens tout court...³³ »

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 trouve l'accablement opaque de sa droite patience³⁴ ».

³³ Jean-Price-Mars, *Ainsi parla l'oncle*, New York, Parapsychology Foundation Inc., 1954, p. 1, 11.

³⁴ Paris, *Présence Africaine*, 1983, p. 47.

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... ³⁵ ».

« 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 [57] 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 internationale ³⁶ ».

« 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 contour ³⁷ ».

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

³⁵ Aimé Césaire, « Fous-t'en Depestre Fous-t'en laisse dire Aragon », *Optique*, n° 18, août 1955, p. 52. (Ce poème avait paru d'abord dans la revue *Présence Africaine*).

³⁶ Aimé Césaire, « Sur la poésie nationale », *Optique*, n° 25, mars 1956, p. 6. (Ce texte avait été publié d'abord dans *Présence Africaine*).

³⁷ Idem.

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 [58] originales par le processus obscur de la subconscience ³⁸ ».

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 communauté ³⁹ » ?

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 Stéphane Alexis affirmait dans son

³⁸ Jean Price-Mars, *Ainsi parla l'oncle*, pp. 187-188.

³⁹ Idem.

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 [59] sur celui du contenu, le vrai visage de notre peuple, ses problèmes, ses espérances et ses luttes ⁴⁰ ».

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 soi-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... ⁴¹ »

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 :

⁴⁰ Jacques Stéphane Alexis, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *Présence Africaine*, n° VII-IX-X, juin-novembre 1956, pp. 25-26.

⁴¹ Jacques Stephen Alexis, « Contribution à la table ronde sur le Folklore et le nationalisme », *Optique*, n° 23, janvier 1956, pp. 25-26.

« 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 [60] narratif de nos conteurs populaires, assimilons-nous leurs organons formels...⁴² ».

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 guadeloupéen 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 Stéphen 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

⁴² Jacques Stephen Alexis, « Où va le roman » ?, n° 13, avril-mai 1957, p. 89.

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 [61] 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 proches ⁴³ ».

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 [62] 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

⁴³ Jacques Stephen Alexis, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *Op. cit.*, pp. 269-270.

continue, découvrant ainsi la pratique, peut-être intellectuelle, d'une poésie enfin libérée ⁴⁴ ».

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 [63] 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,

⁴⁴ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, pp. 236-270.

fignant les larmes d'un amour non partagé pour des Vénus olympiennes ». Ils 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... ⁴⁵ ».

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 commune ⁴⁶ ».

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

⁴⁵ Ina Césaire, *Contes de nuit et de jours aux Antilles*, Paris, éditions Caribéennes, 1989, p. 84-85. (Traduction : « Je me tenais alors sous la table et je suçais un petit os. Jean-le-sot m'aperçoit : le bougre est tellement sot qu'il me lança un coup de pied qui m'envoya jusqu'ici pour vous raconter cette histoire ».)

⁴⁶ Idem.

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.

[65]

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 rappellera 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.

[66]

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 [67] 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 une 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* :

[68]

« 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 réceptacle que les vents et les mémoires indifférentes, et dont tout cela n'avait brodé que la simple onde du souffle ultime ⁴⁷ ».

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,

⁴⁷ Patrick Chamoiseau, *Solibo magnifique*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 211-212.

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.[69] 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 échange ⁴⁸ ».

⁴⁸ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, p. 54.

Pour se convaincre de cette vérité, il aura fallu passer par l'humiliation des indigénistes et la révolte des écrivains de la [70] 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'annonciation 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 [71] plutôt la vie après la vie : on ne raconte que ce qui est passé, fini, mort, n'est plus la vie) et la VIE APRES 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 corrigeable, 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 ?

[72]

[73]

Sémiologie des apparences
Voyage hors et en francophonie
Une poétique de la famille

[Retour à la table des matières](#)

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 ⁴⁹ !

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
...
Ce 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

⁴⁹ Depestre, René, *Anthologie personnelle*, Paris, Actes Sud, 1993, (en fils créole de la Francophonie), pp.47-48.

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

[74]

ses cheveux et son aventure
sous mes mains amoureuses de potier ⁵⁰.

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 poésie de la Francophonie comme d'une poésie 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

⁵⁰ *Ibidem*, Libre éloge de langue française, pp. 49-50.

(me) semble être une grosse partie de ce qui constitue l'expérience de l'émigrant ⁵¹ ». 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.

[75]

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* ⁵² ».

Janos Riesz a eu la bonne idée d'examiner « les littératures d'Afrique noires du côté de la réception ⁵³. » 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,

⁵¹ Raban, Jonathan, *Nouveau Monde*, Payot, Voyageurs, 1993, cité dans *Libération*, jeudi, 20 mai 1993, p.20.

⁵² Maingueneau, Dominique, *le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993, pp. 28-31 ; pp. 41-43.

⁵³ Riesz, Janos, « les Littératures d'Afrique noire vues du côté de la réception », *Revue de littérature comparée*, 1, 1993, pp. 11-32.

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 [76] 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 le 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

d'avantage un handicap qu'une porte ouvrant sur le développement et l'épanouissement de la communauté haïtienne ?

[77]

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 allions 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 [78] 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 refléter 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.

[79]

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'Éros 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 collaborateurs ⁵⁴ 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'écriture ⁵⁵ ».

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 [80] poète sur l'Afrique conduit « à le sauver en le faisant transcender sa propre histoire ⁵⁶ » 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

⁵⁴ Joubert, Jean-Louis, Lecarme, J., Tabone, E., Vercier, B., *les littératures francophones depuis 1945*, Paris, Bordas, 1986.

⁵⁵ Kirsch, Fritz Peter, « la Civilisation et la barbarie ; Considérations sur les rapports entre les littératures de langue française », *Cahiers francophones d'Europe centre-Orientale*, n° 2, « Cultures en conflit », 1992, Vienne, p. 38.

⁵⁶ Kirsch, Fritz Peter, « Faut-il "francophoniser" l'histoire littéraire de l'Hexagone Sur le cas Victor Hugo ? », *Revue de l'Institut de sociologie*, Université Libre de Bruxelles, 1990-1991, « Situations de l'écrivain francophone », p. 42.

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* ⁵⁷ et repris dans la revue parisienne *Gulliver* ⁵⁸, 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 connus 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 [81] ramènent des écrivains qui partent à la conquête de leurs toujours actuelles métropoles. Antonio Lobo Antunes ⁵⁹, 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

⁵⁷ Iyer, Pico, « The empire writes back », *Time*, February 8th, 1993, pp. 68-73.

⁵⁸ *Gulliver*, « World Fiction », Revue littéraire, n° 11, été 1993, Paris, Éditions Payot et Rivages.

⁵⁹ Antunes, Antonio Lobo, *le Retour des caravelles*, Paris, Christian Bourgois, 1988.

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 réel ⁶⁰ ».

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 ?

[82]

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

⁶⁰ *Gulliver*, « World fiction », n° 11, été 1993, Édition Payot et Rivages, p. 20.

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, [83] 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 schizophone ⁶¹ ?

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, Raphaël 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.

[84]

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.

⁶¹ Frankétienne, *l'Oiseau schizophone*, Spirale, Port-au-Prince, Éditions des Antilles S.A., 1993.

Jacques Ferron, dans sa version du Petit chaperon rouge ⁶², 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 [85] 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

⁶² Ferron, Jacques, *Contes*, Édition intégrale, Montréal, L'arbre HMM, 1985, pp. 181-184.

arrangement pour former le monde ? Une telle naïveté a plus de force qu'on ne pourrait le croire ⁶³ ».

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 :

[86]

« 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. A l'écrivain francophone de savoir comment faire sienne cette vérité.

⁶³ Ferron, Jacques, « le Québec et les astres », *Information médicale et paramédicale*, 18 septembre 1979, p. 18.

[87]

Sémiologie des apparences

2004

[Retour à la table des matières](#)

[88]

[89]

Sémiologie des apparences

2004

De la plantation à l'habitation

[Retour à la table des matières](#)

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'Emeric 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 [90] 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. A 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 [91] 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 [92] 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 [93] 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'Haïti ⁶⁴. 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.

⁶⁴ Le texte de *Gouverneurs de la rosée* se termine par cette indication : « Mexico, le 7 juillet 1944 ».

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 [94] conclusion positive. Positive pour le groupe sinon pour les individus. Car Manuel meurt, Annaïse devient veuve, leur fils sera orphelin et Délira 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 débovaryse 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.

[95]

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'Anaise 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 ! ».

[96]

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, à 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.

[97]

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 mainmise 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 prolétarisation 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 dépossession 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 Fantoches*, 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 [98] 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.

[99]

« 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'égorgier 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'égorgier. C'est un héritage colonial auquel nous nous cramponnons comme au français. Nous excellons dans le premier et sommes encore médiocres dans le second ⁶⁵ ».

⁶⁵ Marie Chauvet, *Amour, Colère, Folie*, Paris, Gallimard, 1968, p.14.

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 médecin ⁶⁶ ».

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 Bisaïeul 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 [100] 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 un 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 loup ⁶⁷ ».

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 110-111.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 292-293.

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 [101] 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

cœur ⁶⁸ » 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 tout ⁶⁹

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 [102] 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 mêlent ⁷⁰

⁶⁸ Maximilien Laroche, *La littérature haïtienne, identité, langue, réalité*, Montréal, Leméac, 1981, pp. 109-122.

⁶⁹ Traduction :

Vous n'en pouvez plus
Et elle, elle vous dit :
« Pas plus ! »

⁷⁰ Paul Laraque, *Camourade*, selected poems of Paul Laraque, Willimantic, CT, Curbstone Press, 1988, pp. 70-73.

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 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 griffonne 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 chéri
zye ou
zye ou tonnè !
zye ou ki tankou
oun papiyon tout koulè

[103]

sou bobèch soley ⁷¹ !

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 zetoual ⁷²

⁷¹ Georges Castera, *Konbèlann*, Montréal, Nouvelle Optique, 1976, p. 4. « Zye-1 » Traduction :

Ses yeux
On ne capte pas le soleil
Avec l'aile d'un papillon
Mais tes yeux, ma chérie,
Tes yeux !
Tes yeux ! Dieu du ciel !
Un papillon multicolore
Au-dessus de la mèche du soleil !

⁷² *Ibid.*, p. 29. « Rinmin » Traduction :

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'Emile Célestin-Mégie que « *Lanmou pa gin baryè* », dans cet autre roman de Frankétienne qu'est *Dézafi*, 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 *Dézafi*, 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 [104] 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 *Dézafi* 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'Annaïse par Manuel. L'image d'une mort individuelle comme condition d'une renaissance collective semble donc toujours présente dans le récit haïtien.

Aimer
Aimer pour de bon ?
Une pelote pelotonnée ;
Ma jambe, lierre grimpante sur ta jambe ;
Et par-dessus le toit
Le vent triant les étoiles

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 racialiste 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, [105] la contre-proposition explicite de la proposition implicite qui devrait s'énoncer comme une théorie de la blanchitude.

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-Étatsuniens (1920) ou le modernisme brésilien (1922) n'est pas née au moment de l'Occupation d'Haïti par les États-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 bovarysme collectif.

Mais déjà, en 1836, le mot « indigène » avait pour la première fois fait son apparition sous la plume d'Ignace Nau ⁷³ 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 [106] 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,

⁷³ F. Berrou, Pradel Pompilus, *Histoire de la littérature haïtienne illustrée par les textes*, Port-au-Prince, éditions Caraïbes, Paris, éditions de l'École, tome 1, 1975, p. 104.

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, ont 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. À 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 [107] 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 carpenterienne 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 particulière ⁷⁴ » déclarait Alexis. En somme sans rien enlever à la vision carpenterienne 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, [108] souligner dans l'écriture du futur cosignataire 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 merveilleux ⁷⁵ »).

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

⁷⁴ Jacques Stéphen Alexis, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *Présence Africaine*, nos 8, 9, 10, juin-novembre 1956, p. 265.

⁷⁵ Patrick Chamoiseau, *Chroniques des sept misères*, préface d'Édouard Glissant, Paris, Gallimard, 1988, folio 1965, pp. 3-4.

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 [109] 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 St-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 isles 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 [110] un descendant de Tancrede 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 esclaves ⁷⁶ ».

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

⁷⁶ Jacques Cauna, *Au temps des isles à sucre, histoire d'une plantation de Saint-Domingue au XVIII^e siècle*, Paris, Karthala-ACCT, 1987, p. 250.

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 [111] 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 blanch ⁷⁷ » et de faire enfin place nette pour une toute nouvelle habitation.

[112]

⁷⁷ Déterrez le manioc et nettoyez la place.

[113]

Sémiologie des apparences

2004

Constitution et tigre de papier

[Retour à la table des matières](#)

Le 6 février 1986, le peuple de Port-au-Prince sortit dans les rues pour fêter l'annonce de la fuite de Jean-Claude Duvalier. Après avoir fait le sort qu'on suppose à quelques Tontons macoutes qui n'avaient pas eu le temps de s'enfuir avec le dictateur, la foule se dirigea vers le bord de mer. Là, après avoir arraché de son socle (dechouké) la statue de Christophe Colomb, elle la jeta dans la mer.

Par ce geste la foule port-au-princienne, avant même qu'on ne commençât à fêter le cinq centième anniversaire de la découverte d'Haïti signifiait sa volonté de renvoyer l'Amiral dans une Europe qu'il n'aurait jamais dû quitter. On ne pouvait oublier en effet que c'est Colomb qui proposa, le premier, à Isabelle la Catholique de réduire les Indiens en esclavage. Ce à quoi la reine d'Espagne se refusa tout d'abord. Et de l'esclavage des Indiens à celui des Africains on sait que le pas fut vite franchi. Ces souvenirs historiques ne sont point des faits passés et dépassés mais une cruelle et toujours actuelle réalité dont les Duvalier ne sont qu'un des avatars.

Le caractère symbolique du geste des Port-aux-princiens doit être situé dans le contexte d'une double série de répétitions : réitération d'une part, sous des formes sans cesse renouvelées, d'une volonté de domination de la part de certains ; répétition par ailleurs de la part des Haïtiens, avec une égale obstination, de leur refus de cette domination.

Le premier janvier 1804, les généraux haïtiens qui venaient de libérer Saint-Domingue de la tutelle napoléonienne, [114] redonnèrent au pays son nom amérindien d'Haïti. Ils exprimaient le même sentiment que la foule port-au-princienne du 6 février 1986. Ils voulaient tourner la page de la Conquête de 1492.

Il ne faut donc pas oublier ce cycle de répétitions et de contre-répétitions dont est faite l'Histoire du peuple haïtien, cette série d'actions et de réactions dont elle est constituée.

Si le postmodernisme, comme j'ai cru comprendre, est un piétinement qui fait marcher sans avancer, une errance dont on ne sait si elle est circulaire ou linéaire et qui fait se déplacer sur place, sans but ni visée, sans guide ni espérance, voilà donc un peuple, le peuple haïtien, qui apparemment pourrait se prévaloir de vivre tout à fait la condition post-moderne.

Mais si Haïti devait se prévaloir de quoi que ce soit, ce serait plutôt du rare exemple qu'elle constitue d'être le pays qui subit tous les contrecoups de la post-modernité sans jouir d'aucun de ses avantages. Haïti est certainement le pays le plus cité en exemple au monde. Ici même au Brésil, il y a à peine deux semaines, dans la toute dernière composition de Caetano Velloso et Gilberto Gil, il est dit :

Pense no Haïti
Reze pelo Haïti
O Haiti é aqui
O Haïti naô é aqui.

Toujours citée en exemple, Haïti ne l'est jamais pour les bonnes raisons. Pourtant, si l'on voulait se donner la peine de chercher, on pourrait trouver quelques bonnes raisons de proposer Haïti comme modèle. Pour le fait, par exemple, de postuler une contre-découverte de l'Amérique qui serait faite par les Américains eux-mêmes. À mon avis c'est le sens que prennent et le geste de 1804 et celui de 1986. Mais Haïti est un modèle pour le fait surtout de postuler que cette redécouverte se fera pas le processus même d'américanisation, [115] ce que j'appellerais la dialectique de l'américanisation.

La littérature haïtienne en langue Haïtienne, en créole si vous préférez, illustre fort bien cela. Si j'avais le temps, j'analyserais un

poème de Félix Morisseau-Leroy « M' pral fè yon ti vwayaj nan lalin ». Je ferais voir que bien avant Neil Armstrong, le poète haïtien rêvait en 1950 non pas seulement de faire un voyage dans la lune mais d'aller y habiter pour réaliser un rêve tout à fait contraire à celui des astronautes états-uniens. Un tout autre rêve même, à vrai dire : celui d'établir la véritable Amérique.

Découverte et contre-découverte ne nous font pas vraiment sortir du cycle infernal des répétitions. Il faut faire autre chose, aller ailleurs ; montrer que non seulement l'Amérique mais le reste du monde et même le monde entier peuvent être découverts par les Américains. En fait cette entreprise est déjà commencée.

Ce texte que je vous présente est le troisième d'un triptyque. Sous le titre de « Merveilleuse Chine, réelle Haïti » j'y raconte d'abord la découverte de la Chine, dans les années 60, par trois écrivains haïtiens : Jacques Stephen Alexis, René Depestre et Franck Fouché. J'y parle des répercussions de cette découverte sur leurs œuvres. J'analyse notamment l'une des deux nouvelles que son voyage en Chine inspira à René Depestre et qu'il a fait paraître dans un volume intitulé : *Éros dans un train chinois*. Le récit des amours du narrateur caribéen et de la belle infirmière Bao Zhu est une variante du récit réaliste merveilleux qu'il reste à découvrir aux critiques latino-américains.

Dans un deuxième texte ayant pour titre : « Excentrement - Décentrement - Recentrement - Autocentrement », je pose le problème du rapport d'un sujet avec un centre (le problème de l'identité en somme). Ce rapport, même dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, me semble malheureusement toujours envisagé selon l'axe [116] centre-périphérie. À retourner à un centre, le pays natal, qui demeurerait à la périphérie d'un autre centre (le véritable), on ne fait qu'inverser rhétoriquement un rapport qui demeure le même. Le concept de négritude, à mon avis, illustre ce fait. Les Chinois qui se définissent comme les habitants du pays du centre (Zhong Guo) et qui rêvent ainsi de se situer au centre du monde auraient beaucoup à nous apprendre sur cette recherche d'un centre qui ne peut être uniquement culturel mais doit être économique et politique, et par conséquent collectif : tout autant individuel que personnel.

Dans le troisième et présent texte : « Constitution et Tigre de papier », je me propose de mettre en parallèle deux aphorismes : celui

bien connu de Mao Zedong : « Les impérialistes sont des tigres de papier » et celui d'un Tonton macoute qui a déclaré : « Konstitisyon se papye bayonet se fè ». J'essaierai de répondre à trois questions. D'abord qui croire ? Du théoricien chinois ou de son contradicteur macoute ? Et pour cela je m'arrêterai au mot papier. Deuxièmement : qui est un vrai ou un faux tigre ? Et je prendrai l'exemple d'un récit de Yang Jiang, *Sombres nuées*, dont la traduction française a paru en 1990 chez Christian Bourgois. Yang Jiang est une femme, professeur de l'Université de Pékin, traductrice de Cervantes en chinois, qui a été, tout comme son mari, professeur et traducteur, lui aussi, persécutée lors de la Révolution culturelle.

Et enfin, troisième question : quels masques porte un faux tigre ? Et là j'examinerai un récit haïtien, les *Chroniques du Macoutisme* de Francis Séjour Magloire. Pour simplifier les choses, je développerai ces trois séries de considérations sous les titres de : Papier, Tigre et Masques.

Papier

Depuis 1986, l'histoire du peuple haïtien a connu une brusque accélération. Du moins la possibilité est enfin offerte de voir cette histoire s'accélérer et rejoindre celle de [117] la communauté internationale en ce qui concerne le rêve de voir s'instaurer partout des états de Droit. Mais tel ne semble pas le désir de certains en Haïti. Le 29 novembre 1987, le monde entier, horrifié, a pu voir directement à la télévision comment la horde déchaînée des Tontons macoutes a mis fin dans le sang à une première tentative d'élections libres en Haïti. Depuis, et sous la pression des Nations Unies, ces élections ont été organisées et un président a été élu le 16 décembre 1990. Mais il a été bien vite renversé du pouvoir : le 30 septembre 1991, 6 mois à peine après avoir prêté le serment constitutionnel.

Pourtant, une nouvelle constitution avait été votée et approuvée par un référendum national, le 29 mars 1987. Le peuple croyait donc s'être trouvé ainsi un bouclier contre les malheurs qui l'accablaient jusque-là. Mais, il n'en était rien puisque comme a eu à le déclarer cyniquement un des auteurs du coup d'état : « Konstitisyon se papye, bayonet se fè ».

Celui qui a eu à faire cette déclaration n'a pas eu le culot de poser au théoricien antimaoïste. Pourtant si on devait le croire, ce seraient désormais les exploités, les dominés, tous les aspirants révolutionnaires en somme qui seraient des tigres de papier puisqu'ils n'auraient qu'un morceau de papier, la Constitution, pour se défendre ou attaquer alors qu'en face d'eux leurs adversaires, eux, disposeraient de baïonnettes faites de bel acier trempé.

Il se pourrait bien, par un étrange paradoxe, que la Chine qui se démaoïse et Haïti qui se démocratise, se retrouvent confrontées à une même problématique : quelle réévaluation faire des anciennes vérités, quel recentrement opérer de ses convictions d'autrefois ?

En tout cas les deux propositions : « Les impérialistes sont des tigres de papier » et « Konstitisyon se papyé, bayonet se fè » nous font la révélation surprenante de l'existence d'un débat, pour ne pas dire d'un dialogue, au sein d'une même forme de pensée.

[118]

En effet aussi bien la pensée maoïste que le dicton macoute témoignent d'un égal mépris, ou d'une même sous-estimation du papier. Car qui dit papier dit écriture et dit écrivain. Je ne sais si les citoyens d'Haïti vont désormais s'interroger sur la faiblesse de leurs écrivains et de leurs écrits, mais on peut sans aucun doute croire qu'ils se demanderont si vraiment l'exclusivité de la force appartient aux baïonnettes (Ne dit-on pas : le pouvoir est au bout du fusil !).

En somme dans cette opposition de la force et de la faiblesse, il est surprenant de voir les deux aphorismes que nous examinons mettre toute la force du côté du fer et toute la faiblesse du côté du papier. Cette unanimité de point de vue peut s'expliquer par le caractère oral des deux énoncés qui font office de quasi-proverbes, ou plutôt de slogans. Ce sont des propos faits pour être proférés et surtout qui visent à orienter une pratique : celle de la politique, sinon celle de la guerre. On peut comprendre alors que profondément marqués par leur contexte oral ils s'y réfèrent aussi sur le plan des images pour symboliser la force et la faiblesse. La parole qui est action serait force et la réflexion qui peut s'assimiler à l'écriture serait faiblesse. Ainsi l'opposition oral-écrit de contextuelle devient référentielle.

Haïti est certainement le pays de l'oralité si l'on tient compte du taux d'analphabétisme de sa population. Dans la tête d'un Tonton-Macoute aveuglé par les exigences de son action, cela peut mener à une haine de l'écrit et de la pensée. Le cinéaste haïtien Arnold Antonin a voulu signaler ce fait en intitulant « Un tonton-macoute peut-il être poète ? » le film où il évoque l'assassinat de l'écrivain Jacques Stephen Alexis par François Duvalier qui se prétendait pourtant poète lui-même.

Quant à la Chine, si elle est un pays de longue tradition écrite, la satire des jeunes instruits y est une tradition aussi longue et l'on sait que sous la grande Révolution culturelle cela tournera à la persécution des intellectuels.

[119]

Il est cependant un fait qui est de nature à consoler l'Haïtien qui voudrait comparer le slogan maoïste et le dicton macoute. Leur argumentation se donne déjà des limites en quelque sorte par les formes mêmes de leur énonciation. Une semblable pensée se dessine mais dans une phrase là et dans deux ici. Là, une proposition dont le caractère « litotique » ne saute pas aux yeux de prime abord. Ici, une affirmation têtue et comme bornée dans sa répétition tautologique. En fait on observe un renversement et un déplacement de perspective quand on passe de la pensée maoïste à la déclaration macoute. Dans le premier cas on parle d'une faiblesse (papier) qui serait liée à l'injustice de la cause défendue (impérialiste). Dans le deuxième cas, on semble poser que la force (bayonèt) est la raison qui prévaut sur le Droit (Constitution). Dans un cas, celui de Mao, on commence par la morale pour aboutir à une problématique d'action tandis que dans l'autre, celui du Tonton macoute, on refuse de lier une logique à une morale, comme c'est le cas dans la pensée maoïste. On s'enferme plutôt dans une problématique d'action. Ce qui, on l'admettra, témoigne, pour le moins d'une très courte vue. L'homme n'est pas considéré par le Tonton macoute comme sujet moral avant tout mais comme un simple objet subissant une action anonyme. À la limite il est une machine sinon même une bête que menaceraient les baïonnettes. Nous ne sommes pas loin d'une logique et d'une morale esclavagistes. Il n'y a pas de perspectives à long terme pour guider la réflexion dans l'apologie des baïonnettes mais un raisonnement limité au seul moment présent où l'on détient la force matérielle. L'objectif est clairement de justifier une répression pour ne pas dire une exploitation. Voilà donc une pensée de

mort à laquelle s'oppose manifestement le vouloir-vivre de la lutte anti-impérialiste.

On pourrait enfin répliquer au pseudo théoricien macoute que les baïonnettes se rouillent mais pas les idées. Cela est si vrai que les idées réapparaissent sans cesse. En fait les idées ne meurent pas. Elles disparaissent momentanément, s'éclipsent, s'effacent pour réapparaître plus vigoureuses que jamais. Et elles ne font pas seulement que persister dans [120] un même sujet, elles renaissent avec les générations de sorte qu'on les retrouve toujours neuves et inspirantes. Qui pourrait en dire de même des baïonnettes ?

Tigre

Une anthropologue qui a étudié quelques rares contes populaires haïtiens où le tigre figure comme personnage s'est demandé comment cet animal qui n'appartient pas à la faune d'Haïti pouvait être une figure de l'imaginaire collectif de ce pays. Bien sûr les raisons historiques que vous pouvez supposer : l'interpénétration des corpus légendaires et mythiques dans les traditions orales et en particulier dans l'héritage africain en Amérique peut expliquer que la figure du tigre soit arrivée jusqu'aux Haïtiens et cela a convaincu cette anthropologue qu'il n'y avait nulle contradiction à voir un peuple s'imaginer un animal qui n'existe pas sur son territoire.

Serait-il encore plus facile d'expliquer qu'on retrouve l'image du tigre dans la bouche des dirigeants Haïtiens parce qu'ils sont alphabétisés et qu'à la différence de la classe prolétarienne haïtienne ils auraient lu le petit livre rouge et voudraient le contredire ? Tout ce qu'on peut dire c'est que Jean-Claude Duvalier, désireux d'impressionner ses adversaires et parce qu'il trouvait sans doute insuffisants les moyens utilisés par ses tortionnaires a cru bon de recourir, lui aussi, à l'image du tigre, en affirmant : « Pitit tig se tig ! ». Par là il voulait laisser entendre, (tel père, tel fils), qu'il était aussi féroce que Papa Dok, son géniteur. Cela n'impressionna guère ses adversaires politiques qui se gaussèrent de ce tigre boudiné et bouffi qui passerait plus facilement pour un gros toutou obéissant de l'Oncle Sam.

Dans la bouche des dirigeants haïtiens l'image du tigre a même trouvé un superlatif dans celle du fer, le fer des baïonnettes, et on ne s'y attendrait peut-être pas, celui des culottes.

[121]

Au cours des années cinquante, le général qui était alors au pouvoir en Haïti avait pris l'habitude de se faire surnommer « Kanson fè » (culottes de fer). On ne sait si par là il voulait impressionner doublement ses concitoyens : en se targuant de sa force politique tout en se vantant de ses exploits sexuels. Peut-être même qu'il visait un troisième effet : laisser planer le doute sur ses rapports avec les puissances surnaturelles puisque « Kanson fè » est le surnom d'un lwa ou esprit du vodoun. Comme on le voit, en matière de propagande et de technique de manipulation des consciences les dirigeants haïtiens n'ont plus grand chose à apprendre.

C'est dans un tel contexte de terrorisme intellectuel que l'on doit replacer l'affirmation du Tonton macoute que nous rapportions. La constitution de 1987, qui tente pour la première fois de régulariser le jeu, disons plutôt l'action, politique, n'a été jamais acceptée par ceux qui se sont toujours arrogé le pouvoir d'agir à leur guise. Et c'est pour marquer avec insolence et cynisme leur volonté de maintenir leur pouvoir tel qu'il s'est toujours exercé, par les tortures et les massacres, que ce porte-parole macoute a eu à déclarer que la force des armes prévaudrait sur celle du droit, c'est-à-dire du papier.

L'opposition Tigre-papier, à bien la considérer, se révèle être non seulement celle du droit et de la force mais aussi celle d'une fonction et d'une qualification. Ainsi toute la question se ramène à savoir quand et comment on peut être un vrai ou un faux tigre. Un problème de motivation en quelque sorte ! puisque tant que le combat n'a pas été engagé avec l'adversaire, chacun peut se croire un vrai tigre. Seulement quand on a croisé le fer avec son vis-à-vis peut-on connaître les défauts de sa cuirasse et savoir si on peut le vaincre, être donc un tigre vis-à-vis de lui. En somme ce ne sont pas tellement les paroles de nos adversaires qui comptent. Ce sont plutôt les discours que nous nous tiendrons à nous-mêmes qui seront déterminants. Les discours par lesquels nous nous motiverons, nous nous donnerons vouloir et devoir faire et qui nous apprendront à [122] savoir et à pouvoir faire. Tout un chacun peut se prétendre un vrai tigre, c'est le corps à corps avec

l'adversaire qui tranchera vraiment le débat sur la vérité de notre tigritude.

Deux œuvres vont me permettre de vérifier cette idée. Ce sont les *Chroniques du macoutisme* de Francis Séjour Magloire et *Sombres nuées* de Yang Jiang. Les *Chroniques du macoutisme* ont paru, au cours des années 86 à 89, dans le journal *Haïti-Progrès* et sous forme de courts récits de fiction faisant revivre les dernières années du duvaliérisme. Le récit de Yang Jiang qui relate quelques épisodes de la révolution culturelle chinoise dépeint la persécution dont les intellectuels ont été victimes alors. Ces deux œuvres seront prises en tant que réponses à une même question : qui est un vrai ou un faux tigre ? Question qui est explicitement posée dans le récit chinois et qui demeure implicite dans le récit haïtien.

Si l'on donnait au récit de Yang Jiang le sous-titre de : « chronique des méfaits des Gardes rouges », cela ferait voir tout de suite le parallèle qu'il est possible de tracer non seulement entre les exactions des Tontons macoutes et celles des Gardes rouges mais surtout entre les narrations que nous en font deux écrivains, l'un chinois et l'autre haïtien. C'est dans la représentation des personnages que ressort l'autocentrisme qui permet à un narrateur de nous faire voir ses personnages comme de vrais ou de faux tigres.

Dans *Sombres nuées*, tout se passe comme si dans le temps même de la souffrance, et donc de l'attente de la délivrance, la lucidité du narrateur nous faisait voir les choses de l'œil de celui qui aurait assisté déjà à la fin de ses persécutions. Quand nous parvenons à voir ainsi les choses nous nous distançons des événements et ne les voyons plus de façon confuse mais claire. Nous parvenons alors à qualifier correctement nos personnages et même, c'est la conséquence stylistique, à le faire par un choix simple de mots du genre : non pas tel... mais tel. Le passage suivant, extrait du récit de Yang Jiang, illustrera mon propos :

[123]

« À peine devenu des "génies malfaisants, nous dûmes remettre nos autocritiques à l'équipe de surveillance" afin qu'elle les examine. La première vérification était la plus sérieuse. On retournait les autocritiques

assorties d'un commentaire. Celui qui m'échut disait : "Toi, ce loup déguisé en agneau !". Ceux dont écopèrent mes camarades furent pareillement sévères, nous nous étonnâmes : "Qui peut se montrer si diabolique ?". Bientôt, nous découvrîmes l'identité du vérificateur et, à son insu, nous l'épiâmes avec attention. Il avait l'air extrêmement bienveillant et paraissait discret. J'ignore quel était son patronyme mais, conformément à l'habitude qui consiste à donner pour sobriquet à quelqu'un l'un des mots qu'il affectionne, on l'appela "le loup déguisé en agneau". Pourtant, moi, j'inversais toujours les termes de l'expression, ce qui donnait alors "l'agneau déguisé en loup". Sans doute estimais-je qu'il n'était qu'un agneau déguisé en loup ».

Ce simple déplacement de mots qu'effectue le narrateur est en fait une opération de qualification qui clarifie et simplifie la représentation de son personnage. L'ambiguïté, l'ambivalence, le double visage du bourreau, agneau ou loup, sont fixés par la seconde formule qui renverse la première. Le tortionnaire est démasqué. Et son masque levé, il paraît le visage nu, à découvert. Son mystère est percé et l'énigme de son identité est résolu. On peut donc lui attribuer une seule et simple épithète, celle de « faux tigre ».

Dans *Chroniques du macoutisme*, ce n'est pas le cas. Le mystère demeure. Et peut-être même qu'il s'opacifie. Les bourreaux mettent masques sur masques, parce que le narrateur leur fait accumuler horreurs sur horreurs sans dévoiler leur véritable nature. On se perd en conjectures sur le vrai visage de ces personnages qui portent des noms de personnes réelles. Mais ils accomplissent dans le récit des actions si horribles qu'on en vient à douter de leur réalité [124] même fictive. Les personnages sont « hénaurmes » comme chez Jarry. Ils sont même plus qu'ubuesques car l'auteur leur fait défoncer le mur de la déraison, de l'absurde, du grotesque et de l'ignoble. Ils pataugent dans une boue immonde, infecte, innommable quasiment. De là une dichotomie entre leur réalité par leur nom et leur irréalité par leurs actes.

Le paradoxe est que dans les textes de l'auteur haïtien, les personnages politiques dont les infamies sont contées portent leurs vrais noms dans la réalité historique. Ce procédé qui renforce le caractère sinistre de leurs actes épaissit par contre le mystère de leur véritable nature. Leurs fonctions nous sont rendues plus évidentes.

Mais nous nous perdons en conjectures sur leurs qualifications. Au lieu de qualifier simplement ses personnages par une image ou même par une simple correction de l'image, comme on le dit pour une lentille, Francis Séjour Magloire accumule les actions et les descriptions. La parodie devient énorme mais elle n'acquiert pas pour autant la transparence de l'ironie de Yang Jiang.

Il faut ici souligner un aspect caractéristique de la vision des deux écrivains et qui nous renvoie à leurs cultures respectives. L'univers de Yang Jiang est radicalement terrestre. Nulle référence à une quelconque transcendance et par conséquent bien plus que d'espoir, il faudrait plutôt parler de lucidité.

Yang Jiang procède donc à l'inverse de Francis Séjour Magloire. Il choisit délibérément de découvrir le visage humain sous le masque du tortionnaire. Et ce visage est minable, à la limite même : pitoyable. C'est comme si, au temps du choléra, le chroniqueur relatait déjà sa guérison puisque la vérité du bourreau étant percée sa victoire peut d'ores et déjà être tenue pour éphémère.

La victoire est au bout de la lucidité. L'attente peut être sereine quand, mine de rien, elle rit sous cape. L'ironie légère de Yang Jiang évite donc l'humour ténébreux dont [125] fait montre Francis Séjour Magloire. Dans le texte chinois, le récit avance à coups de petites notations empreintes de cette ironie :

« De fait, plus les choses avancèrent et plus elles devinrent curieuses... », « Je confessais, pour rire, qu'enfant j'enviais souvent le crâne rasé de mon petit frère parce que, de cette façon, en même temps qu'il se débarbouillait, il se lavait la tête ».

En somme le narrateur ne se laisse pas prendre au piège et à l'illusion du présent. Il est déjà bien en avance dans le temps, à distance des faits qu'il vit et qu'il rapporte. Yang Jiang prend cette distance intérieure quand il affirme ironiquement aux gardes rouges qui lui ont rasé la moitié du crâne qu'au fond elle n'est plus maintenant qu'à moitié envieuse de son petit frère qui, au temps de son enfance, pouvait mieux se débarbouiller la tête, après avoir eu le crâne complètement rasé.

Tout l'art d'un écrivain est de savoir découvrir la vie sous la caricature, une vie même minable et pitoyable mais que le grotesque et l'absurde ne parviennent pas à éliminer totalement. Car c'est par là que l'espoir peut commencer à renaître. Toute la question est finalement de savoir comment regarder ce qu'on voit avec la distance intérieure qu'il faut.

On ne parvient à une pareille distanciation que par un autocentrement, une relative connaissance et prise en charge de soi-même. Un aspect des deux œuvres me servira à pointer du doigt un des lieux où peut s'opérer cette prise de conscience. On constate une totale absence de la religion ou d'une dimension transcendantale dans l'univers de *Sombres nuées*. Radicalement terrestre et humain, l'univers de ce récit peut ainsi mieux se ramener à cette figure à double facette de loup déguisé en agneau ou d'agneau déguisé en loup.

[126]

Masques

Quand nous lisons *Sombres nuées*, nous sommes transportés à l'opéra de Pékin. On sait l'importance des maquillages et du masque dans le théâtre chinois. Quand à la fin d'une pièce les acteurs viennent saluer le public, même s'ils ne sont pas encore retournés se démaquiller dans leurs loges, leurs masques sont déjà levés et ils sont comme démaquillés. Ce sont des acteurs qui nous saluent et non plus les personnages que nous avons vu évoluer. Yang Jiang regarde d'un œil amusé les manèges du loup qu'affecte d'être son bourreau comme elle regarderait un acteur à la fin d'une pièce. Elle sait qu'il dissimule sous un masque de loup son vrai visage d'agneau.

Dans les *Chroniques du macoutisme* qui n'ont pas de conclusion et constituent une suite inachevée de récits, le rideau ne se baisse pas en quelque sorte pour permettre aux acteurs de venir nous saluer. Le mystère demeure opaque sur l'identité profonde des personnages même si ceux-ci portent les noms de personnes réelles, bien connues et même encore vivantes, dont les rôles ou fonctions ont sensiblement correspondu avec ceux des personnages des *Chroniques*. Mais qui sont-

ils finalement, ces personnages de fiction ? On ne le sait pas. On ne le saura probablement jamais.

Et ce n'est pas parce qu'ils portent en quelque sorte le masque de leurs vrais noms d'êtres réels que nous ne saurons rien de leur identité de personnages de fiction. C'est à cause de l'univers dans lequel ils évoluent. Celui de *Sombres nuées* est radicalement terrestre, avons-nous dit. L'univers de *Chroniques du macoutisme* est médiéval, baroque, tout ce que l'on voudra, sauf d'être un théâtre de déguisement où il est possible de lever un masque sous lequel se cacheraient des visages. En arrière de leurs vrais visages, de leurs vrais noms, qui sont les Tontons macoutes ?

[127]

Entre le théâtre chinois du récit de Yang Jiang et le théâtre haïtien des *Chroniques* de Francis Séjour Magloire, contrairement peut-être à ce que postulait Franck Fouché, il y a une différence d'univers qui est pour quelque chose dans cette transparence de l'un et dans l'opacité de l'autre. Il n'y a aucune transcendance dans *Sombres nuées* et cela se comprend aisément quand on sait que les Chinois ont réussi le tour de force d'avoir une religion laïque, avec le Confucianisme par exemple, pour ne pas parler du maoïsme. Et nous ne retrouvons aucun renvoi à la religion, au sens traditionnel et occidental, chez Yang Jiang. Par contre même si rien n'est moins sûr que Francis Séjour Magloire soit croyant de quelque religion que ce soit, il n'y a pas moins une dimension religieuse dans les *Chroniques*. Sous la forme de la parodie et de la caricature, certes. Et même jusqu'au blasphème dont ses portraits d'évêques et de prêtres collaborateurs du duvaliérisme font montre. Quand on sait que cette dimension religieuse s'étend au vodoun. S'étend ou se complique de cette juxtaposition du christianisme et du vodoun ! Car le moins qu'on puisse dire, c'est que vodoun et catholicisme, et cela ne contribue pas peu à opacifier l'univers des récits de Francis Séjour Magloire, n'ont pas encore trouvé de mode de coexistence pacifique et sont donc en équilibre instable l'un par rapport à l'autre. Dans un de ses essais, Naïm Kattan affirmait que la réalité, c'était le Dieu auquel on croyait. On peut renverser cette formule et penser que le Dieu auquel on croit, c'est cela, la réalité. Avec le Dieu double du catholicisme et du vodoun, le lecteur de Francis Séjour Magloire n'est pas près de clarifier sa vision du réel.

Ajoutons à cela qu'il y a un théâtre dans le théâtre dans les récits de Francis Séjour Magloire qui nous fait douter que ses personnages en plus d'ignorer leur véritable nature sachent bien quels rôles ils doivent jouer. Ils se contentent d'imiter d'autres personnages qui, bien entendu, portent leurs propres masques.

Une scène, parmi bien d'autres, en fournit une bonne illustration. Des tortionnaires de plusieurs pays d'Amérique [128] latine sont réunis dans ce qui semble une sorte de Festival de Cannes de l'horreur politique. Ils sont tous des diplômés de l' cole contre-révolutionnaire de Panama et, à l'exemple de leurs professeurs  tats-uniens, ils sont des fanatiques de cinéma. Les voilà donc réunis pour exhiber les meilleurs vidéos de leurs séances de torture. Ceux qui ont su innover en la matière espèrent vendre aux autres leurs spectacles. Alors un jury a donc été constitué pour départager les concurrents de cette compétition bien particulière. On peut essayer d'imaginer l'horreur comique de ces délibérations bien particulières.

Mais au fond que font-ils sinon singer d'autres acteurs, leurs professeurs  tats-uniens, dont on ne sait pas si à leur tour ils ne sont pas des singes. Qui sont-ils donc, ces Tontons macoutes des trois Amériques ? Allez le savoir ! Eux-mêmes l'ignorent sans doute. En tout cas ils ne se préoccupent guère de le savoir en tentant comme l'agneau de Yang Jiang de se faire passer pour des loups. Et le narrateur des *Chroniques du macoutisme* ne nous aide guère à le savoir.

Un personnage peut-il manquer radicalement de profondeur ou encore peut-il vivre tranquillement avec un abyssal trou noir en lui-même ? Notre perplexité face aux personnages de fiction de Francis Séjour Magloire demeure entière par faute de l'auteur de nous les identifier stylistiquement comme le fait Yang Jiang. Pas plus que pour les individus dont ils portent les vrais noms nous ne serons éclairés sur leur identité profonde. Et pourtant c'est là au moins une des tâches de toute fiction.

Les personnages fictifs des *Chroniques du macoutisme* nous renvoient au fond au labyrinthe historique, réel donc, où nous, Haïtiens, sommes encore en train de nous chercher. Il est vrai qu'à continuer d'appeler Papas, nos dictateurs (Papa-Dok !) ; à associer en eux le père de famille et le chef du pays ; à confondre en somme les figures de l'autorité parentale et de l'autorité politique ; à les laisser mélanger

pouvoir laïque et pouvoir religieux, et [129] doublement, puisqu'en Haïti ils peuvent jouer sur deux scènes à la fois : celle du catholicisme et celle du vodoun, il n'y a guère de chance que nous puissions découvrir qui ils sont et que nous parvenions à sortir de notre labyrinthe.

Il reste la possibilité que puisse exister un bon patriarche, un patriarche de printemps et non d'automne. Mais dans quel monde ? Dans celui du réel merveilleux ?

[130]

[131]

Sémiologie des apparences

2004

Le vers créole entre la musique et la prose

[Retour à la table des matières](#)

La chanson qui n'est pas faite seulement pour être écoutée mais pour être dansée, c'est le cas en Haïti, est une forme-sens qui permet de comprendre l'évolution du vers créole et d'en expliquer la situation présente que je décrirais comme un balancement entre la musique et la prose.

En 1749, Duvivier de la Mahautière ⁷⁸ composait le poème « Lizèt kite laplenn » dont le succès sera si grand, jusqu'à Paris, que Jean-Jacques Rousseau le mettra en musique sous le titre de « chanson nègre ⁷⁹ ».

En 1811, à Philadelphie, un habitant d'Haïti, et sous ce pseudonyme tout laisse croire que se cachait l'auteur de « Lizèt », publiait un recueil de vers créoles : *Idylles et chansons* ⁸⁰ précédé de considérations où à l'aide de fausses prémisses sur la mélodie, la rythmique et la prosodie du créole, il arrivait à des conclusions tout à fait erronées sur la poétique créole, comme la suite, c'est-à-dire le développement ultérieur de la

⁷⁸ Moreau de Saint-Méry (1958), *Description de la partie française de l'isle de Saint-Domingue*, Paris, Société de l'histoire des colonies françaises et Librairie Larose, p. 81.

⁷⁹ *Jean-Jacques Rousseau musicien*, réalisation Roger Cotte, Pathé EMI-DTX et ASTX 347.

⁸⁰ *Idylles et chansons ou essais de poésie créole*, par un habitant d'Hayti, Imprimerie V. Edwards, 1811, publié par Edward Larocque Tinker, Combo comes to Philadelphia, Worcester, Massachusetts, American Antiquarian Society, 1957.

littérature vernaculaire, le démontrera. Mais les propos de cet habitant, plutôt de Saint-Domingue que d'Hayti, si l'on tient compte de ses positions passéistes dans le champ de l'esthétique, ne sont pas moins significatifs en ce que ces positions fondaient d'emblée l'évaluation du vers créole sur des critères musicaux.

Or si de « Lizèt kite laplenn » (1749) mis en musique par Jean-Jacques Rousseau au célèbre poème d'Oswald Durand « Choucounne » (1900), mis en musique par Mauléard Monton, à « Marianna » (1976) de Paul [132] Laraque, mis en musique par Martha Jean-Claude, sans oublier « Haïti chérie » d'Othello Bayard, « Marabout de mon cœur » d'Emile Roumer, nous arrivons aux œuvres actuelles de Jean-Claude Martineau, *Flè dizè* ⁸¹, et jusqu'à *Ekziltik* ⁸² de Manno Ejèn, nous nous apercevons qu'il y a une tradition du poème musiqué ou musicable, chantable et dansable, composé à ces fins ou tout au moins sur le patron de la chanson à chanter et à danser et s'inspirant donc des procédés du poème chanté.

Et quand nous essayons de situer par rapport à cette tradition du poème chant-danse d'autres textes poétiques d'une veine différente des auteurs précités ou de poètes comme Félix Morisseau-Leroy (*Dyakout*, 1950), Georges Castera (*Konbelann*, 1976), nous constatons qu'il existe de plus en plus un poème créole qui n'est pas bâti sur le modèle du poème chant-danse.

Nous comprenons alors qu'entre l'oraliture populaire et l'écriture savante, apprise des modèles étrangers, qu'entre le legs d'une tradition nationale et la conquête d'une modernité internationale, le vers créole est en train de se frayer son chemin entre la forme cyclique du chant, ses procédés mnémotechniques et ses visées didactiques d'une part et d'autre part la forme linéaire, séquentielle et progressive de la prose et sa volonté de représentation objective du réel.

⁸¹ Jean Claude Martineau (1982) *Flè Dizè*, Marika Roumain, New York.

⁸² Manno Ejèn (1989), *Ekziltik*, Montréal, Edisyon Koukouy.

Du poème à chanter au poème à écouter : « Mizik-Misyon »

« Mizik-Misyon ⁸³ » est une chanson à danser, comme le sont d'ordinaire toutes les meringues ou « konpa » qu'interprètent nos orchestres. Mais c'est aussi, du point de vue thématique, un texte qui développe, son titre l'indique très clairement, un sujet universel : le thème de la fonction de l'art et du statut de l'artiste. « Ce siècle avait deux ans » commence par déclarer orgueilleusement Victor Hugo. « Quand vous serez bien vieille, le soir à la chandelle » [133] murmurerait plus humblement Ronsard. Les musiciens du groupe Liaison 727 de Montréal-Nord, à leur façon, disent ceci qui équivaut à la conviction de Ronsard et d'Hugo :

Mizik-Misyon

Misyon'm se pou m'chante
Se la m'ka di sa m'panse
Menm si gen moun ki fache
Mwen sakrifiye tout vi'm
Pou m'pote lajwa nan kè'm
Pandan se lè m'mouri
Pou nou wè m'te gen talan
Men m'kanpe devan nou
Pwofite pou lè mwen pa la
Sa k'vle pote flè pour mwen
Men wi kè mwen ta kontan

Tout pèp sivilize
Onore moun ki fè sa ki bon
Se sa k'fè jodi-a
Mwen vini pou m'chante
Pou nou tout ka rele :

Onore ! Onore ! (kat fwa)

⁸³ « Mizik Misyon », dans *L.A.R.O.S.E. et Missile 727*, Mission, New York, Maxison distribution ; Montréal, Patrice Larose. 1989.

Tout pèp sivilize
Onore moun ki fè sa ki bon-on
Se sa k'fè jodi-a
Mwen vini pou m'chante
Pou nou tout ka rele :

— Ay depi soley leve !
— M'ap travay !
— Jiska se ke li kouche !
— M'ap travay !
— M'pa gen tan pou m'domi !
— M'ap travay !
— M'ap chèche melodi !

[134]

— M'ap travay !
— An Amerik di no !
— M'ap travay !
— Pa gen mèsì bokou !
— M'ap travay !
— Tande y'ap lonmen non !
— M'ap travay
— Si m'ta pran pou m'pale !
— M'ap travay !
— Mwen t'ap di verite !
— M'ap travay !
— M'ta merite mouri !
— M'ap travay !
— Mwen pa nan tripotay !
— M'ap travay !
— Se travay m'ap travay !
— (tout moun ansanm, twa fwa)
M'ap travay ! m'ap travay !
M'ap travay ! m'ap travay !
M'ap travay !

— O ! O !
— Ay depi soley leve !
— M'ap travay !
— Jiskaseke li kouche !
— M'ap travay !
— M'pa gen tan pou m'domi !
— M'ap travay !
— M'ap chèche melodi !
— M'ap travay !
— An Amerik di no !

— M'ap travay !
— Pa gen mèsì bokou !
— M'ap travay !
— M'tande y'ap lonmen non !
— M'ap travay !
— Si m'ta pran pou m'pale !
— M'ap travay !
— Fo m'ta di verite !
— M'ap travay !

[135]

— Y'a di'm se move je !
— M'ap travay !
— Mwen pa nan tripotay !
— M'ap travay !
— Se travay m'ap travay !

(Tout moun ansanm, twa fwa)

M'ap travay ! m'ap travay !

M'ap travay ! m'ap travay !

M'ap travay !

— O ! O !

Lèse fwape !

III

— Potoprens !
— Men nou !
— Se nou !
— Se nou menm menm !
— K'ap fè yo danse la !
— K'ap fè yo vire la !
— Mwen pap janm regrèt !
Tou sa mwen fè nan vi mwen !
— Se nou !
— Se nou menm menm !
— K'ap fè yo danse la !
— K'ap fè yo vire la !
— Ey, m'pase Matinik !
— O ! O ! O !
— M'pase Lagwadeloup !
— O ! O ! O !
— M'ale Lagiyan !
— O ! O ! O !
— Wim, m'pase a Pari !
— O ! O ! O !
— Mwen pase Mayami !

— O ! O ! O !
 — Mwen pase Nouyok siti !
 — O ! O ! O !

[136]

— Mwen vini nan Monreyal !
 — O ! O ! O !
 — Tout kote m'ale !
 — O ! O ! O !
 — Tout kote m'rive !
 — O ! O ! O !
 — Se tout kote m'pase !
 — O ! O ! O !
 (yon vwa solo, kat fwa)
 Se mwen menm !
 Se mwen menm !
 — O ! O ! O !
 (Tout moun ansanm, set fwa)
 Se mwen menm !
 — Bese lagad !

Dialogue de la voix solo et du chœur avec changement de position des interlocuteurs, dans le dialogue, (Potoprens ! -Men nou ! - Se nou !) et changement de l'identification du collectif à l'individuel dans le passage de « se nou » à « se mwen ». Insistance sur le « mwen » avec « se mwen menm menm ». Dialogue sans doute mais aussi récit, par l'évocation des divers pays visités dans une trajectoire qui va d'un là-bas (Potoprens) à un ici (Monreyal) qui sont « li menm menm », la même chose. Un aller-retour en somme qui boucle la boucle au cœur de l'Haïtien de la diaspora pour qui Mayami ou Nouyok ou Monreyal c'est la même « Little Haïti ». Ce récit n'est cependant pas un kont raconté sur le mode de : « Il était une fois » ou de « Krik ! krak ! vwala sete yon fwa... » C'est un récit lyrique exprimant des impressions, des sentiments, un récit concret, en action, et théâtral par le dialogue, le changement de décors, la traduction sous forme de flashes, d'images en séquences rapides. Ce récit est alors collage plus que montage, kaléidoscope même, puisque images ponctuées par des interventions d'une voix off (Lèse fwape ! — Bese lagad !) sorte de tiers qui s'inclut dans le dialogue. Et cela se réalise par l'accompagnement des musiciens qui interprètent certes la mélodie mais avec une gestuelle de groupe ou des chanteurs en solo ou en chœur qui rythment concrètement [137] en

somme cette mélodie, suscitant par là même des images multiples que véhiculent aussi bien les paroles que la musique ou les gestes. À tout cela il faut ajouter la participation du public, en l'occurrence les danseurs qui évoluent sur la piste et qui ainsi répondent aux injonctions de l'orchestre.

Ce qui frappe alors dans la forme globale que prend l'exécution de « Mizik-Misyon », c'est l'utilisation de la répétition. Nous nous arrêtons ici uniquement aux répétitions de mots sans examiner ces diverses autres formes de répétition qui feraient de la musique, de la gestuelle, tant des musiciens que des danseurs, autant de redoublement d'un sens donné d'emblée comme tautologique par les mots. Car les « se nou », « se mwen », « se mwen menm » sont autant d'affirmations d'une vérité d'évidence qui est posée mais jamais démontrée, et à peine expliquée dans la première partie du texte.

Nous retrouvons là un genre de représentation dont j'avais déjà montré, en comparant « Léogane » des Frères Déjean et « Haïti chérie » d'Orthello Bayard ⁸⁴, qu'elle est bien typique de renonciation oralitaire qui peut user d'une rhétorique de la litote, ou si vous préférez de l'évidence de la situation d'énonciation pour se passer de cette objectivation qu'exige l'écriture. Si la parole proférée (et à fortiori chantée) s'énonce en effet dans un cadre concret, palpable, le texte écrit, lui, se développe dans une sorte d'abstraction de la page blanche qui l'oblige à planter son décor à l'intérieur même du texte.

Cette utilisation de la répétition en nous faisant replacer l'énonciateur du texte dans son contexte oralitaire d'abord mais ensuite dans la perspective historique d'un passage de l'oraliture à la littérature nous force à lier la répétition à la variation, c'est-à-dire à considérer l'utilisation des procédés et des techniques du poème chanté non pas sous l'angle apparent d'un simple retour du même mais comme un mode [138] particulier d'agencement du même et de l'autre. En somme la répétition loin d'être simplement hésitation est tâtonnement, recherche, et donc action, c'est-à-dire mode et forme d'expression d'une transformation par l'agencement habile d'un retour du même, du connu, et d'une inclusion de l'autre, du nouveau.

⁸⁴ Maximilien Laroche (1989). « Il n'est bon bec que de Port-au-Prince », dans *La découverte de l'Amérique par les Américains*, essais de littérature comparée, Québec, GRELCA, Université Laval, coll. essais no 6.

Et si nous tenons compte de ce contexte situationnel et temporel de l'utilisation de la répétition, nous pouvons alors en apercevoir l'intention éthique mais aussi les fonctions pratique et esthétique.

Pratiquement, c'est la condition même de toute communication, la redondance ou répétition se justifie par la nécessité de pallier les risques de perturbation dans la transmission des messages. L'orientation pédagogique, gnomique ou sapientale que prend si naturellement la communication orale l'oriente vers les procédés favorisant la mémorisation et donc vers l'usage de la répétition. Il faut répéter pour finir par faire apprendre et retenir un message oral. De là le martèlement quasi obsessionnel des énoncés.

Mais il n'y a pas que cet aspect pratique, il y a aussi un côté éthique. L'oralité est une communication bilatérale. Le récepteur ou destinataire est inclus dans le message de l'émetteur. Celui-ci reconnaît, accorde une place à son interlocuteur. Il le fait parler d'avance, loge dans son message ses réponses, ses questions, ses doutes, son incertitude, sa surdité ou son incertitude incrédulité.

Voilà pourquoi non seulement il y a répétition mais par voie de questions et de réponses et par dialogue d'une voix solo et de voix en chœur.

Il y a retour du « même » mais le message communiqué, en incluant par avance les deux pôles en présence, acquiert un sens double : subjectif-objectif, individuel-collectif, un sens transformé à la fin du parcours communicatif par ce jeu de ping-pong auquel il a été soumis entre les deux formes de conscience qu'incarnent l'émetteur [139] et le récepteur : celle d'un sujet et de son alter ego et puis celle d'un individu et du monde qui s'affrontent moins qu'ils ne se transforment et ne se complètent.

Le jeu des répétitions, dans Mizik-Misyon est donc aussi un jeu de variations, c'est-à-dire de transformation. La répétition loin d'être la forme d'un statisme est celle d'un dynamisme du sens.

Il n'en demeure pas moins qu'à faire le simple décompte des retours des mêmes mots, phrases ou couplets, des mêmes positions ou situations dans leurs analogies ou leur renversement, des mêmes images ou représentations, on assiste à une énonciation plutôt tautologique où la progression du sens s'effectue surtout par un déplacement selon une

ligne de ressemblances. En somme, selon un procédé caractérisé par la recherche de la contiguïté.

On n'a qu'à considérer d'abord la différence marquée entre l'énoncé linéaire que constitue le début de la chanson et les énoncés répétitifs qui forment la suite du texte. Il faut comparer ensuite le rapport entre ces deux types d'énoncés du point de vue de leur importance respective (la proportion supérieure de la partie répétitive par rapport à celle du début qui prenait l'allure d'un récit ; leur place, c'est-à-dire leur agencement dans le cadre général du texte : énoncé liminaire servant d'amorce à un commentaire redondant et mouvement de retour d'une énonciation répétitive).

Le texte de « Mizik Misyon » prend donc bien l'allure d'un ensemble où les répétitions prédominent sur les variations. Déjà un poème comme « Mariana » de Paul Laraque réduit sensiblement ces redondances, en ramenant le poème à un parallèle du couplet et du refrain où seul le refrain est vraiment une répétition et où la tautologie est considérablement réduite.

Mais quand on prend un poème de *Dyakout*⁸⁵ de Félix Morisseau-Leroy (Men jan sa te pase), où le texte [140] s'apparente à un récit, à un kont, on pourrait même parler de fable, on voit la redondance des mots et des phrases faire place à leur successivité et à leur linéarité. Il en va de même d'ailleurs de la plupart des poèmes de Paul Laraque, dans *Fistibal*⁸⁶ ou de la majorité des poèmes de Georges Castera dans *Konbèlann*⁸⁷.

À cet égard et sans entrer dans une démonstration trop longue, il faudrait distinguer la redondance musicale ou la répétition telle qu'elle est utilisée dans un poème-chant, de la redondance conversationnelle. On en trouve des exemples dans *Konbèlann*, mais je crois que c'est Jan Mapou, sous la dénomination de « Pwezigram » qui a voulu en faire une caractéristique de la nouvelle poésie créole. Jan Mapou a d'ailleurs donné le titre de *Pwezigram* au recueil qu'il a publié en 1981. Et si l'on en croit la postface de Pyè Bambou (Ernst Mirville) qui accompagne

⁸⁵ Félix Morisseau-Leroy (1983). « Men jan sa te pase », *Dyakout 1,2 3*, New York.

⁸⁶ Paul Laraque (1974). « Mariana », dans *Fistibal*, Montréal, Nouvelle Optique, p. 27.

⁸⁷ Georges Castera (1976). *Kobèlann*, Montréal, Nouvelle Optique.

les vers de Mapou, ce style « pwezigram » serait un style de « câblogramme ».

« Se sa yo rele plizoumwen « jan epistolye », sétadi kote yon atis plim ap travay sou fom ékri lèt. Men nan pwezigram se pa fom lèt nou rankontre, se kable ou-ap kable sanba parey ou... »

« ...ou débouche sou kablogram. Ou debouche sou pwezigram. Se fomil ou gen enterè kenbe pour travay li, pou devlope li, pou pefeksyone li. Si tout samba ou kable yo te reponn nan liv pa yo an pwezi, si youn te kable lot jan ou kable yo-a, sa ta fè yon kokenn chenn bel mouvman pwezigram toupatou ⁸⁸ ».

Pyè Bambou se laissant influencer par la forme du néologisme qui associe poésie à câblogramme définit « pwezigram » par la forme du mot utilisé et néglige de considérer dans la facture des textes de Mapou l'aspect qu'il souligne d'ailleurs, lui-même : la conversation, le dialogue que vient engager celui qui compose des pwezigram.

[141]

Et de fait, prenons le poème qui commence ainsi :

Allo ! wi aloo ! Operatè ?
Se mwen Filibè
Mwen Filibè, pitit-pitit Moyiz Dodye
Abitan Okay Difon
Oktavi bel fanm, manman mwen
Bel gengenn
Chive lasirèn
Ap troke kon pou zago
Kamagwey-Kiba
Ap tranpe ti bonm
Tranpe fèy vèvenn
Mete nan kolik Rene Depestre... ⁸⁹

⁸⁸ Jean Mapou (1981). *Pwezigram*, New York, Sosyete Koukouy (Pyè Bambou, « depi nan tete pwezigram ap taye banda », pp. 63-64).

⁸⁹ Ibid, p. 28.

On a bien, par le premier vers, un texte qui peut faire songer à un câblogramme mais qui reproduit bien plus, à mon avis, le style d'une conversation téléphonique. Un câblogramme (écrit par câble) est un message écrit, mais surtout un texte rédigé en style concis, une communication par résumé, en style elliptique du genre : « Arrive. Stop. Demain. Stop... » où pour des raisons d'économie, de rapidité, d'efficacité, nous évitons le flux verbal de la conversation et ses redondances.

D'ailleurs, si les répétitions dans une chanson obéissent à une fonction que je qualifierais de pratique et sont des procédés mnémotechniques, dans la conversation, les répétitions ont plutôt une fonction phatique : celle de maintenir le dialogue.

D'une poésie chantée on est donc passé à une poésie parlée. Ce qui me fait penser que l'avenir d'une écriture en créole sera le moment d'une renaissance de la parole créole, dans la mesure où la façon d'écrire conditionnera la nouvelle façon de parler le créole, fera réapprendre à parler, en obligeant à réajuster notre voix non plus à l'oreille de l'auditeur mais à l'œil du lecteur. On devra en somme apprendre à parler comme on écrit dans les livres.

[142]

Entre les procédés du style oral, il y a donc des paliers à distinguer. Si la répétition convient autant au chant qu'à la conversation, sa fonction diffère d'un genre à l'autre. Pour continuer à parler de la répétition, mais en tenant compte de cette différence fonctionnelle dans son sens musical qui fait du discours oral un discours soit chanté soit parlé, il nous faut garder leur polysémie aux mots répétitions et variations. Il faut voir ainsi la répétition non seulement au sens linguistique commun de retour des mêmes mots mais également au sens d'une pratique, d'un exercice de la voix, qui fait sens même dans son activité apparemment gratuite.

Le musicien qui répète ne communique pas uniquement par le fond, par le sens, mais par sa manière d'exécuter une pièce. Il y a là quelque chose qui s'apparenterait à la notion d'intertextualité et j'en verrais la

manifestation dans la poésie de Manno Ejèn ⁹⁰, dans ses références, aux vers de la chanson « Ma prale Ozannanna ».

Par ailleurs, il ne faut pas entendre la variation au sens simplement logique de différence, de changement et de transformation. Le musicien qui fait des variations sur un thème, change moins celui-ci qu'il n'y ajoute sa propre subjectivité dans un exercice qui doit avant tout garder à l'élément de départ un aspect reconnaissable, son identité donc, mais qui doit aussi le changer par la vision nouvelle que traduit une exécution.

Le vers n'étant pas simplement, comme on l'a dit, un (mouvement) vers lui-même et le sens, un retour à son point de départ mais un étagement du dedans et du dehors, il nous faut toujours examiner le vers dans la perspective de l'étagement du dedans au dehors que constitue le poème. Il faut sans cesse passer du vers au poème pour mieux revenir au vers. Mizik-Misyon nous aura ainsi permis de constater l'état du vers quand le poème nous fait passer du chant à l'audition. Il nous faut maintenant considérer la situation quand le poème veut changer le lecteur en visionnaire.

[143]

Du poème à lire au poème à voir : Ekziltik de Manno Ejèn

Manno Ejèn est né à Guantanamo, en 1946, dans une diaspora qui ne portait pas encore ce nom. Aujourd'hui il vit à Montréal et il est d'autant mieux intégré à la diaspora haïtienne que, par la Sosyete Koukouy dont il est un des animateurs, il se retrouve comme chez soi à Montréal, à Boston, à New York et jusqu'à Miami dans les cercles de membres que Koukouy compte dans ces diverses villes d'Amérique du Nord.

Entre les deux exils de sa vie la cubaine et la nord-américaine, il a vécu et milité en Haïti. Celle-ci, pour tout diasporéen bon teint, ne peut être qu'un manque, une absence sinon même une blessure toujours

⁹⁰ Manno Ejèn (1989), p. 43.

ouverte que peut panser seulement la langue qu'on qualifie si bien de maternelle. Pour l'exilé, en effet, la langue est maternelle en ce qu'elle joue le rôle de substitut du pays. Il faut donc lire le recueil de Manno Ejèn sous cet éclairage.

L'exil n'est cependant pas forcément synonyme de pleurs, de lamentations et de désespoir. Ce peut être dans la pérégrination du sujet condamné à l'errance autour de la mère-patrie, la salle d'entraînement ou encore l'espace de réchauffement d'où le rêve peut prendre son envol.

Une poésie qui s'inscrit dans un tel courant d'inspiration ne se laissera aller ni à la dérive des sentiments ni à celle des mots. Ekziltik, le mot-clé, mot-titre permettant d'ouvrir, de lire le recueil et de comprendre la manière de Manno Ejèn, d'entrée de jeu annonce les couleurs, c'est-à-dire la thématique dominante du livre. Mais en même temps il nous révèle le style selon lequel l'auteur traduira cette thématique.

Ekziltik, c'est Ekzil + (Pwe)tik donc Pwetik de l'exil, poésie de l'exil. Mais aussi, et là, c'est moi qui commence sciemment à faire dériver les sens, ou plutôt à saisir leur gouvernail pour les orienter, c'est également : Ekzil + [144] (lingwis)tik, donc linguistique de l'exil ou plus précisément linguistique d'une poésie de l'exil qui au lieu de se laisser abattre par la pauvreté linguistique ambiante, de par l'éloignement de la langue-mère, profitera au contraire de la richesse du milieu environnant. Position thématique ou idéologique de refus de focalisation sur le manque pour se tourner vers le trop-plein, la richesse dont l'espace présent permet de profiter. Et alors position stylistique d'un parti-pris de néologiser (le mot Ekziltik en est le premier exemple) ou encore d'intégrer dans le vocabulaire national des vocables étrangers mais empruntés à la parenté, c'est-à-dire aux autres créoles.

On aura donc dans *Ekziltik* des mots forgés (Ekziltik, Pawologram, dyandyanyen), des mots archaïques réactivés (Wongol), des mots empruntés (Vèdilèn, mot martiniquais), des mots régionaux élevés au statut de mots standardisés (Kinannan). Ce dernier mot qui est un nordisme (Kinanm) me porte à revenir au mot-titre du recueil pour en prolonger encore davantage la dérive ou l'envol du sens. Dans Ekziltik, n'y aurait-il pas aussi : Ekzil + (Zil)tik ?

Au temps de ma jeunesse point folle mais capoise, nous étions habitués à voir le port de la ville, les quais et le bord de mer grouiller de l'activité que suscitait le va et vient des bateaux faisant le trafic entre les îles Turques (Turks Islands) et Le Cap. Pour nous qui n'étions que spectateurs de cette activité et non pas acteurs, c'est-à-dire commerçants, les retombées étaient donc d'ordre affectif ou imaginaire et non pas économiques. Des « Zile » toutes proches, qu'on pouvait apercevoir dans la rade même de la ville jusqu'à ces imprécises îles Turques, Ziltik, nous entrevoyions un espace d'aventures et de rêves, qui venait heureusement ouvrir une brèche dans le cercle oppressant de notre quotidienneté.

Cet ailleurs du même, qu'étaient pour nous les îles Turques (Ziltik), les îles des îles, un vers d'une chanson folklorique le résumait en disant : « M'pral nan Zile » tout comme la chanson enfantine qui disait : « M'pral [145] Ozannanna ». Comme Manno Ejèn qui dit dans un de ses poèmes :

Mezanmi

Zanmi manmannan
Zanmi kanmarad
Ki nan peyi ozanana
Sou pye sabliye nou kabicha

Ozanana O ! pa bliye
Ozanana n'a sonje
Pye lamitye pa mouri fasil
Branch-li donneren sou tout pyebwa
Bwa kilibwa kilibwa
Ozanna n'a sonje
Gwo pye zanmann
Ki te nan lakou-lakay
Anba-1 nou te kon jwe
Kouri fè lago teke mab
Kase grenn zanmann
Pou n'te bouske nannan lavi.

Jadis, en Haïti, nous rêvions à ces îles, à ces pays Ozannanna où nous sommes, aujourd'hui, occupés à rêver à Haïti changée en peyi Zannanna. Mais dans ce renversement, il y a moins passage du pays

natal à la terre d'exil que renversement de nos rêves d'hier en réalité de maintenant dans une situation inchangée.

On comprendra que j'insiste sur la forme du discours de Manno Ejèn pour la raison que c'est par là autant que dans le sens des mots que se traduit le message qu'il veut nous communiquer.

Ainsi cette référence à la chanson enfantine « Ma prale Ozannanna » a la double signification d'être une chanson, une berceuse même qui renvoie au pays de l'enfance, à la terre mère, et y renvoie par le fond tout autant que par la [146] forme. Forme chantée et donc forme-sens dans la mesure où le sentiment de l'exil se traduit sous la forme d'une berceuse qui rappelle le temps de l'enfance et la ramène d'ailleurs sous la forme de la citation.

Sans être joyeux, l'exil n'est pas triste. En tout cas il n'est pas source de plaintes mais plutôt de rêves. De là cette répétition, jusqu'à l'obsession de représentations d'actions anticipées, du mot rêve :

REV I

Mwen wè ou nan mitan youn rèv
Ki t'ap balize ant syèl ak tè
Youn bandwol lakansyèl
Travèse-ou anbye
Nan Fontèn tèt-ou joudlan leve
Alawonnbadè...

REV II

Tou sa k'ap dyandyanyen
Anba klète solèy
Se rèv-nou an remolin
N'ap renifle respire...

REV III

Nan mitan kè-mwen
M'santi youn makon rèv
Rèv san gado
K'ap degradingole desann
Youn makon rèv

Rèv chita tann
Rèv dantidanto
K'ap gringole moute...⁹¹

Cette association du chant et du rêve, parfois dans des poèmes assez longs, me fait assez croire que dans l'écriture en créole la notion de « kont chante » doit se transposer [147] dans celle de « Kont rêve », la chanson dans l'oraliture devenant le rêve dans le kont écrit. Manno Ejèn use de la répétition comme dans la chanson populaire. En même temps que la structure strophique garde le mouvement de la chanson, à l'intérieur du vers, il joue sur les allitérations. Il fait surtout dialoguer les langues créoles entre elles : l'haïtien et le martiniquais notamment. Et introduit par là la néologisation.

Par rapport à ses prédécesseurs qui voulaient unir le passé haïtien au présent euro-étatsunien, Manno Ejèn semble vouloir plutôt renouveler le passé haïtien en conjoignant le présent des langues créoles.

Manifestement Manno Ejèn rêve d'unir l'art populaire à la science de l'écriture. De là le plus souvent une simplicité du langage par l'utilisation des expressions quotidiennes et un souci de musicalité prononcée même dans des poèmes assez longs pour prendre des allures de récits. Par contre la néologisation utilisée avec discrétion mais de manière systématique témoigne de la volonté de donner un tour écrit à la parole communautaire.

Entre le discours linéaire et le chant cyclique, le poème de Manno Ejèn se fraie donc précautionneusement un chemin. Il n'hésite pas d'ailleurs à emprunter des raccourcis, à essayer parfois la forme du proverbe et du dicton, dans des poèmes brefs qui sont parmi les plus beaux du recueil.

Mais l'art populaire affectionne autant le condensé du proverbe que le répétitif de la chanson. Manno Ejèn inventorie, donc il compulse, parcourt le grand livre oral du discours populaire. Il s'efforce d'en saisir les procédés mais ne s'interdit pas moins d'essayer de les infléchir dans le sens de sa propre esthétique qui semble reposer sur une conviction inébranlable : celle de la beauté du créole, de tous les créoles, de leur possible association aussi pour une beauté encore plus grande du vers

⁹¹ Ibid., pp. 25-31.

et du poème, dans une langue transformée par la plongée en elle-même, dans [148] l'océan de tous ses mots et de tous leurs sens passés, actuels et à venir.

Poésie sous-marine en fin de compte que celle qui fouille ainsi le fond des mers pour rapporter au grand jour les trésors enfouis. La mer est vaste et les îles nombreuses : Guadeloupe, Martinique, Maurice, Réunion, Seychelles...

L'avenir est donc aux plongeurs sous-marins, aux poètes des grands fonds de la langue, de toutes les langues créoles, de tous les rêves et de toutes les paroles créoles encore secrètes, cachées, tues, à révéler au monde.

Répétition/variation/improvisation : le vers créole entre hier et demain

Mais ce n'est pas simplement à ces constatations que nous conduit la lecture des vers de Manno Ejèn. Ils nous ramènent au problème qui nous préoccupait au premier chef : celui du balancement entre la musique et la prose et je dirais, à prendre les choses d'un point de vue formel, de l'équilibre entre répétition et variation que semble rechercher le vers créole pour évoluer de sa forme traditionnelle vers une forme moderne.

En somme, ils s'imposent de garder à l'esprit les sens multiples de la répétition et de la variation car ils expliquent qu'on soit passé du poème à chanter au poème à écouter. Mais surtout il faut compléter les notions de répétition et de variation par celle d'improvisation qui nous fait comprendre que l'on soit en train de changer le poème à lire pour le poème à voir.

La musique est répétition. La poésie populaire qui s'associe spontanément et de manière si étroite à la musique dans le chant ou la chanson à danser, comme dans « Mizik Misyon » est répétition de mots, de couplets, énonciation quasiment tautologique d'un message à forte saveur didactique ou morale.

[149]

La prose qui est, dans le temps comme dans l'espace, déploiement d'un message, c'est-à-dire d'un sens objectif qui vise plus à représenter une vérité qu'à faire pratiquer une moralité, est donc, par définition, succession, ou si l'on préfère variation. Variation des mots et des séquences d'un message qui ainsi file vers sa conclusion comme une action vers sa fin.

La poésie moderne, poésie objective, à la différence de la poésie pratique que constitue la chanson traditionnelle, vise davantage à représenter la vérité du sujet qui l'énonce qu'à entraîner ses auditeurs à l'action. Elle me semble alors se situer dans la perspective de la successivité de la prose. Elle renonce en principe aux redondances, aux tautologies qui sont moyens mnémotechniques d'ancrage d'une pratique pour ne s'en tenir qu'à la seule force, au seul intérêt, de l'enchaînement des représentations.

On comprend dès lors que pour une poésie comme celle qui s'écrit en langue haïtienne, à l'âge où nous devons passer de la pratique à la connaissance, au moment où les pratiques traditionnelles sont remises en cause par les connaissances modernes, il y ait hésitation entre musique et prose, balancement entre répétition et variation.

Et c'est alors que l'improvisation vient rétablir un équilibre en péril. On saisit bien mieux l'improvisation quand elle se fait in vivo, dans la dynamique de son expression immédiate. Parler d'improvisation à propos d'un texte écrit peut ou paraître déplacé ou sembler une simple vue de l'esprit. C'est qu'on oublie qu'avant d'être fixé sur le papier et de devenir un être statique, figé et susceptible de faire l'objet d'une lecture, le poème est saisie intuitive et paradoxale du monde.

Paradoxale parce que sous la répétition il découvre la différence. Et malgré la répétition il fait voir la variation. Le sens, et c'est là le paradoxe du poème, se répète tout en changeant. Car la représentation inattendue et imprévisible [150] dans le temps, arrive quand on ne l'attend pas. Cette représentation est originale parce qu'elle se place là où on ne l'attendait pas et se présente d'une manière surprenante quand et comme on ne s'y attendait pas. Elle constitue surtout une improvisation parce qu'elle parvient au-delà de son imprévisibilité à révéler une logique c'est-à-dire à retrouver un ordre par le désordre.

Ainsi ce qui devait ou pouvait être prévu l'est par des moyens fortuits, occasionnels et conjoncturels.

Improviser, aussi bien dire créer, c'est donc établir un nouvel équilibre entre répétition et variation ; c'est détruire le vieil ordre qui présidait à la distribution des éléments ou aspects identiques ou successifs de l'œuvre pour lui substituer un nouvel ordre déconcertant dans le temps, dans l'espace ou dans la présentation mais un ordre conforme tout de même à la logique.

La variation devient improvisation quand elle n'est plus condamnée à retourner à son point de départ et qu'elle prend son envol vers l'ailleurs et le futur ; quand elle n'est plus un simple assemblage des morceaux d'un casse-tête mais construction du sens au lieu de sa démultiplication par les sons.

Nous pouvons donc voir actuellement le poème en vers créole hésiter entre la chanson qui nous transforme en danseur et la prose qui organise le texte en vue de la lecture, donc d'une action intérieure et non pas extérieure.

L'utilisation bien tempérée de la forme-chanson dans la poésie de Manno Ejèn nous permet d'y observer d'abord comment la répétition qu'exige la chanson peut être tempérée précisément, ou mieux encore variée, par les procédés de néologisation. Car au milieu de mots, de phrases qui se répètent le surgissement de mots nouveaux, mots forgés, créés ne vient pas seulement introduire la variation, la différence mais par le prolongement de sens, ils ajoutent la dimension de la continuité, de la succession des [151] sens. En somme les sens qui s'entassaient et s'empilaient se mettent à bouger.

Et cette forme-sens de la chanson où les sens se répètent et évoluent s'accorde à merveille avec la thématique de l'exil telle qu'elle est abordée dans *Ekziltik*. De l'île d'où nous regardions jadis vers l'ailleurs. (Nous chantions : M'a prale DZANNANNA) nous sommes arrivés à cet ailleurs d'où nous regardons maintenant l'île natale devenue le « peyi Zannanna ». Ce changement de positions qui nous maintient dans une même situation est à la fois répétition et variation puisque nous demeurons toujours en exil et rêvons toujours d'un ailleurs. À nous donc, dans cette répétition-variation de notre vie, de faire l'improvisation du geste, de l'acte, (du poème ?) qui changera notre vie, qui la fera bouger, la transformera.

Nous pouvons donc conclure en affirmant que le poète anonyme des *Idylles et chansons* de 1811 qui émettait des doutes sur les capacités mélodiques, rythmiques et prosodiques du créole, avait tort d'être pessimiste quant à l'avenir du vers créole puisque non seulement celui-ci, par son évolution, nous propose d'autres réponses que celles qu'on nous proposait en 1811 mais cette évolution nous amène à nous poser des questions inédites. Celle-ci par exemple : « Que sera en 2011 le poème en prose de langue haïtienne ? »

[152]

[153]

Sémiologie des apparences

2004

La poésie haïtienne du XXI^e siècle

[Retour à la table des matières](#)

Des littératures américaines on ne connaît que les textes écrits en langues européennes : en espagnol, en portugais, en anglais, en français. Que sait-on des poèmes et récits dits ou rédigés en quechua, en nahuatl, en tupi-guarani, en mohawk ou en cherokee ? Après cinq cents ans d'histoire, un bilan du passé devrait nous permettre de faire le point sur les textes écrits en langues amérindiennes pour en évaluer le poids dans un panorama objectif des littératures de « Notre Amérique ». Cela pourrait peut-être aider à mesurer combien nous avons su vraiment faire nôtre l'Amérique !

En attendant les langues nées en Amérique : l'haïtien, le martiniquais, le guadeloupéen, le saramacan, le papiamentu, le taki-taki... toutes ces langues dites créoles, peuvent déjà commencer à nous donner un bon indice de cette appropriation de l'Amérique. Car si l'on peut tenir tous les Américains, des premiers immigrants qu'étaient les peuples indigènes, aux derniers venus que sont les émigrants asiatiques d'aujourd'hui, pour des occupants, tard ou tôt venus, qui, tous, s'efforcent de dire : « Notre Amérique », les langues parlées ou écrites sont bien les meilleurs signes de cette manière propre à chacun de dire la même chose que les autres.

En Haïti, dès 1749, on a commencé à écrire en haïtien, c'est-à-dire dans la langue créole née de la rencontre des parlers africains et du français, du souvenir de la langue des Arawaks qui habitaient le pays au moment de la Conquête de 1492 et du contact avec les autres langues des colonisateurs européens : l'espagnol, l'anglais ou le [154] portugais.

Mode de traduction du métissage des cultures et des peuples venus occuper le territoire haïtien après l'extermination des premiers habitants, la langue maternelle de tous les Haïtiens que l'on devrait dénommer l'haïtien, parce que si cette langue est bien un créole des langues africaines et du français notamment, elle n'en est qu'une des formes, à côté d'autres créoles français (le guadeloupéen, le martiniquais, le guyanais, dans la zone caraïbe ; le mauricien, le seychellois et le réunionnais, dans la zone indo-océanienne). Nous savons d'ailleurs que même sur le continent américain, il existe d'autres créoles : ceux de Surinam et de Curaçao notamment où le hollandais occupe la place du français.

Dès 1749 donc, le poème en haïtien « Lizèt kite laplenn ⁹² » composé à Saint-Domingue sera mis en musique, à Paris, par Jean-Jacques Rousseau, sous le titre de « Chanson nègre ». Après l'indépendance d'Haïti (1804) il faudra attendre la fin du XIX^e siècle pour voir apparaître le premier texte majeur de la littérature haïtienne en langue créole : « Choukoun », un poème d'Oswald Durand, qui sera, lui aussi, mis en musique, c'est un fait à noter pour les poèmes créoles.

Georges Sylvain, en 1901, publie un recueil de fables en langue haïtienne, qui sont d'habiles transpositions des fables de La Fontaine, des imitations originales en quelque sorte des textes du fabuliste classique qui, lui-même, imitait originalement les Anciens.

Enfin, en 1950, Félix Morisseau-Leroy vint. Il faut voir dans l'œuvre de ce poète le signe de la véritable naissance de la poésie en langue haïtienne. Ses poèmes ont paru d'abord dans un contexte exceptionnel et un demi-siècle après leur publication, ils continuent de marquer la sensibilité des Haïtiens et sans nul doute le feront encore dans les générations du siècle à venir. Mais surtout cette œuvre abondante s'est déployée sous diverses formes : lyriques, épiques, narratives et dramatiques, profondément [155] enracinées dans l'oralité haïtienne et par son esthétique, elle touche au plus profond l'imaginaire des Haïtiens.

Rappelons d'abord le contexte national. En 1950 nous sommes à la veille du cent-cinquantième de l'indépendance haïtienne. L'approche de cet anniversaire échauffait les imaginations et les sensibilités. C'était

⁹² Traduction : « Lisette part de la campagne ».

l'heure de dresser un bilan de notre accession à la liberté et cela ne se faisait pas sans une certaine angoisse puisque si cette indépendance avait été chèrement acquise au début du siècle dernier, elle venait d'être brutalement remise en question au début de ce siècle. De 1915 à 1934, en effet les marines états-uniens avaient occupé le pays effectuant ainsi ni plus ni moins qu'une recolonisation d'Haïti. Nous avions jadis chassé la France et voici que sous un nouveau visage un colonisateur réapparaissait à l'horizon.

Pourtant sur le plan international la décolonisation africaine se préparait et la conférence de Bandoeng (1955) démontrait que l'Asie, elle aussi, entendait se libérer des colonialismes européens. Ainsi donc les Haïtiens pouvaient tout à la fois partager les rêves du Tiers monde en émergence et mesurer, par leur propre histoire, la précarité de ce rêve.

Ces inquiétudes ne pouvaient manquer d'avoir des répercussions sur les réflexions et la pratique des artistes haïtiens. En 1956, la revue *Présence Africaine* déclenchait parmi les écrivains du Tiers Monde un vaste débat sur la poésie nationale à la suite de certaines positions prises par un poète haïtien, René Depestre, à qui Aimé Césaire, le poète martiniquais, répliquera dans un texte intitulé : « Fous-t-en Depestre, laisse faire Aragon ⁹³ » qui fera sensation.

Félix Morisseau-Leroy qui avait jusque-là écrit en français, venait de changer radicalement l'orientation de son œuvre en choisissant d'écrire désormais en langue haïtienne. Il participera au débat avec un poème : « Sa m'di nan sa, Depestre ⁹⁴ » qui est considéré comme son art [156] poétique. Depuis 1944, date à laquelle le premier système d'orthographe de la langue haïtienne avait été adopté à des fins d'alphabétisation, les intellectuels haïtiens avaient comme pris conscience des répercussions concrètes d'un problème auquel l'année terrible de 1915 avait commencé à les sensibiliser.

1915, rappelons-le, c'est l'année de l'Occupation (ou de recolonisation si l'on préfère) d'Haïti par les États-Unis. Cette

⁹³ Césaire, Aimé, « Réponse à Depestre, poète haïtien, (éléments d'un art poétique) », *Présence africaine* nouvelle série, nos 1-2, avril-juillet 1955, pp. 113-115.

⁹⁴ Morisseau-Leroy, Félix, « Sa m-di nan sa, Depestre », *Dyakout 1,2,3*, New York, 1983, pp. 111-114.

Occupation avait causé un choc qui est à l'origine du livre de Jean Price-Mars, *Ainsi parla l'Oncle* (1928). Dans cet ouvrage qui constitua longtemps la bible des écrivains, l'auteur stigmatisait le « bovarysme culturel » des Haïtiens, c'est-à-dire cette aliénation culturelle qui faisait que les intellectuels d'Haïti se sentaient plus proches de tout ce qui pouvait leur rappeler leurs affinités avec l'Europe que de ce qui témoignait de leur parenté avec l'Afrique. Et de s'apercevoir ensuite que cette perception collective de soi, s'accommodait fort bien de la situation de diglossie qui prévalait dans le pays, a constitué un autre choc. Car en Haïti, si tout le monde parle l'haïtien, on n'écrivait alors qu'en français. Cela voulait dire que la langue parlée par tous était confinée à des situations privées et que seul, le français, langue de l'écrit, de la vie publique et officielle, du pouvoir et de l'administration, de l'école enfin, avait droit de cité. Le résultat pourtant c'est que jusqu'à présent le français n'est parlé et écrit que par une minorité et que la grande majorité des Haïtiens ne peuvent ni écrire ni même lire la langue qu'ils parlent. Qu'ils ne peuvent, le plus souvent s'en servir pour aucune des activités déterminantes de leur vie collective ou privée.

Or le peuple haïtien possède une riche oraliture de contes, de proverbes, de dictons et de chansons, expression orale d'une culture qui se prolonge tout naturellement dans des danses et une musique, culture qui a inspiré une mythologie, celle du vodou, et qui dans le domaine des arts plastiques a permis l'éclosion d'une peinture et d'une sculpture dont l'originalité a été mondialement reconnue.

[157]

Le paradoxe finalement c'est que les textes écrits en français s'inspirent de cette culture populaire et de cette oraliture que véhicule la langue créole. Les écrivains haïtiens de langue française, autrement dit, répètent dans une autre langue, le français, ce que le peuple dit en haïtien. Sur le plan culturel et littéraire, il y a là comme une reproduction du modèle imposé à Haïti par les puissances étrangères dans les rapports politiques et économiques. Une classe d'intermédiaires nationaux transforment les créations esthétiques nationales de produit brut en produit fini pour une consommation étrangère. Il est un fait que l'écrivain haïtien écrit moins pour son public national que pour un public extérieur. La situation de diglossie français-créole d'Haïti et l'analphabétisme des Haïtiens tant en français qu'en créole font que seul un public restreint peut accéder aux œuvres

littéraires écrites en français. On comprend alors qu'il soit si facile de succomber au bovarysme culturel, toute œuvre littéraire se forgeant à partir d'une image de son récepteur inscrit au départ dans son projet.

En conséquence de sa décision de rompre avec sa propre pratique de l'écriture en français, Morisseau-Leroy a fait jouer les premières pièces de théâtre en langue haïtienne adaptées d'œuvres antiques : *Antigone* (1950), *Roua Kreon* (1978). Il a surtout fait paraître *Dyakout* (1953), un recueil de poèmes qui provoqua un véritable bouleversement du panorama littéraire haïtien. La force percutante des images tirées de la vie quotidienne, l'expressivité d'une rhétorique inspirée par l'oralité, l'utilisation des formes narratives traditionnelles combinées à une thématique résolument engagée ne pouvaient manquer de provoquer une commotion dans le contexte national et international de l'époque. « Mèsi Desalin », « Oto-a pa rete », « Touris, pa pran potre-m⁹⁵ » sont des poèmes qui d'emblée se gravèrent dans la mémoire des lecteurs d'alors.

Mais de ce premier recueil de Morisseau-Leroy, c'est sur un texte d'une facture particulière, non moins engagé que ceux mentionnés plus haut, mais écrit dans un style tout particulier que je voudrais m'arrêter. « Vwayaj nan lalin » [158] en effet n'est pas seulement un poème, et donc le discours sur un rêve, c'est aussi un conte à la manière haïtienne qui refait le monde (le redécouvre peut-être) comme le véritable Nouveau-Monde, et comme le redécouvrirait un astronaute haïtien. La vie en somme, celle des Haïtiens, de pas mal d'Américains et finalement d'un grand nombre d'êtres humains, revue et corrigée selon l'art du conte haïtien.

⁹⁵ « Merci, Dessalines » ; « L'auto ne s'est pas arrêtée » ; « Touriste, pas de photo de moi ».

[159]

<p>M pral fè yon ti vwayaj nan lalin Anba isit m bouke soufri Bò isit bagay la gentan di M pral fè yon vwayaj nan lalin Yo di-m la nan pwen sa Nan pwen bon moun vye moun Nan pwen nèg sòt ak nèg lespri Nan pwen moun lavil ak moun nan mòn Tout òm se lòm nan lalin Tout òm pale yon sèl lang M pa kapab ankò sou latè ya Sivilizasyon ap pete fyèl mwen Sivilizasyon ap wete nanm mwen Kote ou vire gade Moun ap touye moun Sivilizasyon ap fini ak ras la M pral rete nan lalin Yo di-m la bon Sivilizasyon fin pase depi lontan Moun la bliye move tan sa a M pral fè yon vwayaj nan lalin Yo di-m la nan pwen wa Nan pwen chèf seksyon Nan pwen jij-de-pè Nan pwen uisye Nan pwen pap seyè Fo m-al fè yon vwayaj nan lalin E bèl yo di-m la bèl Lannuit fè klè pase lajounen Pa gen lò pou nèg domi Pa gen jou pou travay jou pou banbòch Lannuit ou gade latè klere Latè klere pase solèy Zetwal tou pre-w kou koukouy sou pyebwa</p> <p>Nan pwen chalè Nan pwen fredè Nan pwen mizè Nan pwen labou Tout nèg bliye lagè</p> <p>Bliye Sivilizasyon Kou granmoun bliye kòklich,</p> <p>Lawoujòl ak dantisyon. M pral viv nan lalin Leswa m-a tire kont pou timoun</p> <p>M-a di yo tout tan latè ap vire Gen yon gwo madanm Yon gwo lougawou fanm Yo rele Sivilizasyon K-ap kraze ti nèg kou foumi.</p>	<p>Je pars pour un petit voyage dans la lune Ici-bas, je n'en peux plus de souffrir Par ici ça va trop mal Je m'en vais en voyage dans la lune On me dit que là c'est différent : Pas de gens bien et de gens pas bien Pas de gens éclairés et de gens pas éclairés Pas de ruraux ni de citadins Tout un chacun est citoyen de la lune Tout le monde parle la même langue Je n'en peux plus ici-bas La Civilisation m'assassine La Civilisation me décervèle Autour de moi, Je ne vois que Des gens qui s'entretuent La Civilisation est en train d'en finir avec l'humanité Je m'en vais habiter la lune On me dit que là, il fait bon La Civilisation a fait son temps Au point qu'on a fini par l'oublier Je m'en vais voyager dans la lune Là, me dit-on, il n'y a pas de roi Pas de chef de section Pas de juge de paix Pas d'huissier Pas de pape infaillible Il faut absolument que j'aïlle dans la lune La lune est de toute beauté, me dit-on, La nuit, on voit encore mieux que pendant le jour. Il n'y a pas d'heure pour aller se coucher Pas de jour de travail ni de jour férié La nuit, on voit briller la terre ; Elle brille encore plus que le soleil Les étoiles sont à portée de la main comme des lucioles sur un arbre Pas de chaleur Pas de froidure Pas de misère Pas de boue Les hommes ont perdu jusqu'au souvenir de la guerre Ils ont oublié la Civilisation Tout comme les adultes qui ne savent plus ce que c'est que la coqueluche, la rougeole ou faire des dents Je m'en vais habiter la lune A la tombée du soir je conterai des histoires aux enfants Je leur raconterai que la terre tourne sans cesse qu'il y a une ogresse Une sorcière dénommée Civilisation qui écrabouille les simples citoyens comme des fourmis. Traduction (M. Laroche)</p>
--	--

[160]

La thématique du voyage

De l'*Odyssée* d'Homère à « l'invitation au voyage » de Baudelaire, les poètes européens n'ont cessé de nous inviter à rêver aux ailleurs où nous pourrions aller vivre la vraie vie. Le lecteur haïtien, semblable à tous ses frères lecteurs de par le monde, rêve, lui aussi, d'aller « là-bas vivre une vie de luxe, de calme et de volupté ». Mais moins hypocrite ou plus lucide que ses frères, à moins qu'il n'ait tout simplement une mémoire et une conscience plus fidèles de sa réalité et de son histoire, il sait fort bien que la plupart des paradis de ses rêves lui sont interdits. Il n'a qu'à jeter un coup d'œil autour de lui pour voir, chaque jour, les garde-côtes des États-Unis refouler impitoyablement des réfugiés haïtiens de la mer. Il se dit alors qu'il aura beau rêver, il lui faudra finalement toujours en arriver au point que redoute tout rêveur : prendre conscience de ce que ses rêves ne sont qu'illusions.

D'ailleurs, pour peu que ce lecteur haïtien veuille vraiment se souvenir, il se rappellerait que tout a commencé pour lui par un voyage, celui qui l'a déplacé d'Afrique en Amérique, et que ce voyage, il le poursuit toujours puisque toute l'Histoire des Haïtiens pourrait être considéré comme un voyage au bout de la nuit, un voyage commencé comme un cauchemar et que les Haïtiens s'efforcent, sans succès jusqu'à présent, de changer en rêve.

On voit l'importance du thème du voyage choisi par Morisseau-Leroy. Qu'il soit ensuite traité d'une manière tout à fait accordée à la sensibilité et à l'imaginaire haïtiens permet de comprendre l'impact de « Vwayaj nan lalin ». Publié plus d'une quinzaine d'années avant que Neil Armstrong ne mît le pied sur la lune, le poème de Morisseau-Leroy doit se lire comme une figure du rêve américain, mais à la condition expresse de ne pas faire de celui-ci un synonyme de « rêve états-unien ».

[161]

En effet quand le poète Morisseau-Leroy rêve d'aller dans la lune, ce n'est pas pour y établir une nouvelle colonie sur le modèle de toutes

celles que les puissances impérialistes, y compris les États-Unis d'Amérique du Nord, ont toujours rêvé de fonder par leurs conquêtes territoriales. L'objectif serait plutôt d'abolir l'univers de la colonisation qui sévit sur la terre. Voilà pourquoi aller dans la lune, c'est faire un voyage paradoxal sur terre. Car la terre qu'habite le poète est l'envers de l'univers dont rêvent les terriens. Dans « Vwayaj nan lalin », le mot « Sivilizasyon » est pris à contresens comme figure de cette inversion du réel :

« Sivilizasyon ap pete fyèl mwen
Sivilizasyon ap wete nanm mwen »

Il est même dit très explicitement :

« Sivilizasyon ap fini ak ras la ⁹⁶ ».

Dans cet envers de réalité qui sert de cadre à notre vie, les mots doivent être pris à l'envers si nous voulons retrouver leur vraie signification. Et le rêve, réalité remise sur ses pieds, est « lo real maravilloso », cette réalité merveilleuse dont parlent Alejo Carpentier et Jacques Stephen Alexis.

Dès lors voyager vers la lune, c'est faire un voyage à rebours, à contre-courant du langage, de l'espace et du temps puisque le poète non seulement rêve d'arriver à un pays qui serait la vraie terre mais il veut atteindre un espace où l'Histoire aurait retrouvé son cours normal, celui d'un pays d'outre-civilisation :

« Sivilizasyon fin pase depi lontan ⁹⁷ ».

Le poème de Morisseau-Leroy, comme on peut le constater évoque une utopie et celle-ci est haïtienne tout autant qu'américaine. L'utopie d'un renversement du cours de l'Histoire qui préluderait à la découverte du véritable Nouveau Monde.

⁹⁶ Traduction : « La Civilisation m'assassine » ; « la Civilisation me décervelle » ; « la Civilisation est en train d'en finir avec l'Humanité ».

⁹⁷ Traduction : « La Civilisation a fait son temps ».

[162]

« Nan pwen chalè
Nan pwen fredri
Nan pwen mizè
Tout nèg bliyé lagè
Bliye Sivilizasyon ⁹⁸ ».

Ce rêve d'un oubli du passé sur lequel se termine le poème, est un autre paradoxe du texte. Dans ce monde de la lune on oublierait, mais le poète, lui, et il serait dans la lune pourtant, n'oubliera pas. On oubliera (en fait) mais pas (en parole). Le poète n'oubliera pas le passé afin de le raconter aux enfants. Cette figure de la narration du conte comme mémoire dans l'oubli est peut-être paradoxale mais bien haïtienne. C'est la figure d'une métamorphose qui change l'adulte (narrateur) en enfant (narrataire), le passé (la violence) en l'avenir (la douceur de vivre). La narration du conte est proposée comme une figure de la renaissance. Ce qu'il est sans aucun doute dans la tradition haïtienne héritée de l'Afrique. Le maître qui forme des apprentis ne fait pas que les faire naître. Il renaît lui-même dans ceux à qui il donne la vie.

La poétique du conte

L'équilibre et l'harmonie dans « vwayaj nan lalin », résultent du fait que la forme du discours en est aussi le sens. La vie comme voyage, le voyage comme narration, c'est la langue haïtienne elle-même représentée dans sa pratique narrative la plus courante : le conte traditionnel.

Celui-ci, quand nous l'analysons, se présente lui-même comme transfert de parole, passage d'une expérience d'un narrateur à l'autre jusqu'à l'auditeur. Le narrateur, en effet, dans toute séance de narration de conte ne manque jamais, au terme de son exercice, de rappeler qu'il n'était qu'un porte-parole et que l'acte de narrer, pour lui, est non pas

⁹⁸ Traduction : « Pas de chaleur/Pas de froidure/Pas de misère/Pas de boue/Les hommes ont perdu jusqu'au souvenir de la guerre/Ils ont oublié la Civilisation ».

invention d'une fiction, mais transmission d'une leçon par la liaison des deux côtés du monde de la parole. « Se sa m'tal wè, yo ban-m yon ti kout pye, yo voye-m tonbe jouk isit rakonte nou sa ⁹⁹ ». Il y a donc un là-bas et un ici dont la [163] parole du conteur-pédagogue assure la jonction. Or enseigner, et en particulier quand un adulte s'adresse à un enfant, ce n'est pas simplement faire passer la parole du passé au futur mais, pour celui qui parle, s'assurer de renaître dans celui qui l'écoute. La narration d'un conte, entendu de telle manière constitue donc une double façon de voyager.

Le poète Morisseau-Leroy, en allant dans la lune et en rejoignant le bon côté des choses n'oublie pas pour autant leur mauvais côté. Le passage de la réalité au rêve, de l'expérience au récit est précisément pédagogie parce qu'il n'est pas oubli ou effacement du temps. L'Histoire continue, sauf qu'elle change de direction. C'est en ce sens qu'on peut parler de recommencement ou de renaissance.

La référence au conte, à la toute fin de « Vwayaj nan lalin », prend donc valeur de symbole, et à un double titre. D'abord parce qu'il établit une équivalence entre le poème, de facture savante, et le conte, d'origine populaire. Mais en outre parce que le poème reprend à son compte le sens du voyage, du passage, tel qu'il est inscrit dans les formes du conte populaire haïtien.

Voyager, ce n'est pas seulement se déplacer et s'éloigner. Ce n'est même pas simplement franchir une barrière, celle de l'oubli. C'est revenir au point de départ, celui-ci, fût-il différent en apparences. C'est renaître, recommencer l'Histoire, là où nous sommes, sur la terre, sans nous déplacer réellement en changeant la vie.

Si la thématique du voyage-rêve et du rêve-rennaissance est constante dans l'œuvre poétique de Félix Morisseau-Leroy, elle est tout aussi présente chez les autres poètes de langue haïtienne. Toute la poésie en haïtien pourrait même se lire comme un journal de bord, rendant compte de cette odyssée sans escale définitive que poursuivent les Haïtiens. Le premier poème écrit en langue haïtienne, vers 1749 « Lizèt kite laplenn », comme son titre l'indique déjà fort bien, est le récit d'un départ : celui de la bien-aimée qui [164] abandonne son amant. Un

⁹⁹ Traduction : « C'est ce à quoi j'assistais quand d'un coup de pied on m'a fait retomber ici pour que je vous en fasse le récit ».

siècle plus tard, vers 1883, « Choukoun » d'Oswald Durand nous contera un nouvel abandon : celui de P'tit Pyè par Choukoun. « Ayiti chéri » d'Othello Bayard, vers 1920, sera la plainte d'un exilé :

« Ayiti chéri...

Fok mwen te kite w pou m te kap konprann valè w ¹⁰⁰ ».

Ce n'est qu'à partir des années 50, avec la génération de Morisseau-Leroy que l'image du voyage a commencé à être dissociée de l'idée d'un départ, d'une séparation ou d'un exil pour être associée à celle d'une arrivée, à des retrouvailles et à un recommencement. Morisseau-Leroy, dans « Vwayaj nan lalin » a su évoquer comme un conte vrai, comme un rêve éveillé et une réalité merveilleuse, ce projet d'un voyage qui ne serait ni séparation ni exil, ni fuite ni abandon, mais retour au véritable pays natal, celui du recommencement de la vraie vie.

Dans « Sa m-di nan sa Depestre », le poème qu'il a écrit en 1956 à l'occasion du débat sur la poésie nationale et qui constitue son art poétique, le motif du voyage est traité comme thème et symbole et même comme un élément de la poétique de la langue créole. Celle-ci, représentée sous les traits de la voyageuse, n'est plus celle qui s'en va, comme Lizèt ou Choukoun, mais celle qui s'en vient et qu'il convient d'accueillir :

« Ou monte nan balkon ak mesye a yo
 Pou-w gade laba, lwen, lwen, briz la
 Tanpèt la k-ap vini ak lapli loray la
 Nan yon balkon wo ak mesye a yo
 Pou-w gade « pèp souvren » k-ap prale pase
 W-a di-m ato, se pou di-mti frè
 Nan ki lang ou santi bagay si la a
 Pa koute moun k-ap di : écoute mon vieux !
 Gade anba, laba-a, sa k-ap vini laba-a
 Ou pa wè se an kreyol l-ap vini ¹⁰¹ ? »

¹⁰⁰ Traduction : « Haïti chérie... Il fallait me séparer de toi pour t'apprécier à ta juste valeur ».

¹⁰¹ Traduction :

« Tu t'es juché sur le balcon, à côté de ces Messieurs,
 Pour voir venir au loin, bien loin, très loin, la brise,
 La Tempête qu'accompagnent pluie et orage,

[165]

Si écrire, c'est abolir la barrière du temps et fixer celui-ci, non pas pour remonter vers le passé mais pour accueillir le futur, la langue haïtienne représente le changement et le futur. Ou plutôt elle est la voyageuse qui s'en vient pour nous apporter le changement.

Traditionnellement les poètes avaient chanté ou plutôt pleuré le changement parce qu'ils étaient abandonnés. La bien-aimée les abandonnait ou eux-mêmes s'exilaient. Désormais, c'est par la pensée qu'ils partent. Ainsi tout en restant sur place, ils peuvent aller au-devant de la voyageuse, de la porteuse de changement et de renouveau. Dans « vwayaj nan lalin », le poète part et son départ n'est ni séparation ni exil mais changement.

Il est significatif que le voyage que constitue notre lecture nous fasse aboutir à l'évocation d'une séance de narration de contes. Nous n'aurons donc pas fait autre chose, en lisant, que passer de la langue comme forme à la langue comme sens. Et tel semble bien la signification que doit prendre pour nous aujourd'hui l'utilisation de la langue haïtienne. Langue d'oubli et langue de mémoire, qui recrée la réalité d'Haïti et de maintenant avec des signes d'autrefois et de là-bas (Afrique-France) ; langue qui s'efforce de joindre ce qui demeure à ce qui se découvre ; elle nous fait passer du mauvais au bon côté des choses, de la terre à la lune, en somme.

La langue haïtienne, la langue du voyage ? Au même titre sans doute que le vodou qui fait du croyant le cheval des esprits (lwa) et de la crise de possession, un chevauchement du croyant par son lwa. Il n'est pas étonnant d'ailleurs que toute cérémonie vodouesque commence rituellement par un appel à Legba, le lwa qui ouvre les barrières, afin de nous permettre d'atteindre la libération.

 Tout au haut d'un balcon à côté de ces Messieurs ;
 Pour voir venir « le peuple souverain » qui va bientôt passer.
 Dis-moi, mais sans blague, il me faut dire,
 En quelle langue, tu l'entends s'approcher.
 N'écoute pas ceux qui te susurrent :
 ' T'en fais pas, mon vieux'.
 Mais regarde bien, en bas, là-bas, ce qui s'en vient là.
 Il s'en vient en créole, pas vrai ?

Conclusion - prévision

Quand nous voyageons, en train par exemple, et que nous regardons par la fenêtre, nous avons souvent l'étrange [166] sensation d'être immobiles, et que c'est le paysage qui défile sous nos yeux. Nous ne filons pas vers notre destination. Celle-ci s'en vient à notre rencontre. Il en va sans doute de même pour le temps. Le futur s'en vient à toute vitesse vers nous. Et la poésie de demain, c'est celle qui, aujourd'hui, nous fait lire le réel de l'avenir.

Le problème des langues américaines : pré ou post-colombiennes, ne retient guère l'attention quand nous parlons des littératures de l'Amérique latine et de la Caraïbe. Et pourtant si nous devons un jour commencer à remonter le cours de l'Histoire et à défaire la Conquête de l'Amérique par l'Europe, il faudra en finir par en parler.

Or il se pourrait bien alors que non plus marginalisées, infériorisées et considérées comme arriérées, ces langues nous paraissent porteuses des ferments d'avenir, des promesses de renouveau, des rêves de recommencement.

Si voyager, c'est s'en aller. Cela peut-être aussi s'en venir. C'est le point de vue de Félix Morisseau-Leroy : « Ou pa wè se an kreyol l'ap vini ¹⁰² ? ». Pour lui, la langue créole, l'haïtien, n'est pas la langue du passé mais celle qui s'en vient, qui apporte le futur avec elle, qui nous fait rêver à demain, à l'an 2000 et au-delà.

Par son âge et la durée de sa carrière, Félix Morisseau-Leroy est incontestablement le doyen des écrivains haïtiens. Par son œuvre poétique qui prépare et annonce l'écriture haïtienne du XXI^e siècle, il est le plus jeune de nos écrivains. Un écrivain de demain qui aurait commencé à publier aujourd'hui.

¹⁰² Traduction : « Il s'en vient en créole, pas vrai ? »

[167]

Sémiologie des apparences

2004

Beauté et fragilité du créole

[Retour à la table des matières](#)

Il y a dans *Monsieur Toussaint* d'Édouard Glissant un éloge tacite et pourtant tout-à-fait patent du créole. Du créole, c'est-à-dire de l'homme et de sa langue.

Le plus beau passage de la pièce, à mon avis, se trouve dans ce chant qu'entonne Manman Dlo :

Ha i monté zéclè kon Ogoun monté
I fô tantécant' ki Ogoun solda
I pran zéclè dans siel i déchiré zéclè
Toussin ajounou douvan bon dié blan
Mé Ogoun maré-séré dans tett'li
Kidi frapé Toussin di tonbé raid mô
Fisi cassé douvan-ye
Nou ouè lespri assise adan zié gôche-li
Toussin papa Maréchal La Tempête
Déviré dans boi ho gran déboisé
Gadé san cochon rougi coutla nou
Gadé tett'nou volé alantou tett'ou.

(Car il est rapide comme Ogoun !
Il est fort comme Ogoun guerrier.
Il prend l'éclair et il le déchire.
Toussaint adore le Dieu des Blancs
Mais dans son cœur Ogoun est puissant !
Quand on le frappe on tombe mort,
Les fusils se cassent devant lui.

O Toussaint papa Maréchal des Tempêtes,
Quand reviendras-tu dans la forêt ?
Ne vois-tu pas le sang du porc et le sabre ?
Ne vois-tu pas que nous volons autour de toi ?)

[168]

Et n'en déplaise à leur auteur, les vers créoles me paraissent infiniment plus beaux que leur traduction française, surtout pour le premier vers : « Ha i monté zéclè kon Ogoun monté » (Car il est rapide comme Ogoun).

C'est que l'image de l'éclair me paraît la métaphore la plus juste et du procédé de l'ellipse et de l'attitude de Toussaint qui est une véritable énigme pour ses compagnons de lutte parce qu'il va trop vite, brûle trop d'étapes, procède de manière trop elliptique en somme. D'où son nom de Louverture.

On pourrait multiplier les citations de passages montrant que dans la tête de Toussaint se juxtaposent deux visions du temps : celle de l'esclavage passé et celle de la future nation : libre et donc forte mais parce que prospère puisque formée de citoyens travailleurs. Or entre ces deux temps de l'Histoire Toussaint ne veut point ménager de transition. Il veut passer d'un extrême du temps à l'autre, de l'esclave au travailleur, comme dans une ellipse, par une juxtaposition qui serait un véritable éclair de la pensée. Ainsi il déclare dans la 4^e scène de la première partie :

« Je prends le pays en flammes, le pays refleurit. Nous plantons les récoltes dans la cendre des combats. Avec les baïonnettes nous fabriquons des coutelas » !

Le style lui-même est ici elliptique car les antithèses se succèdent par juxtaposition et la logique de ces métaphores qui s'opposent repose sur une consécution implicite. Quand et comment le pays pourra-t-il passer des flammes aux fleurs ? Qui fera sortir des récoltes de la cendre, changera des baïonnettes en coutelas et par quel moyen ? Plus que des Messieurs, des dieux ! Et par des miracles !

Cela est beau comme l'éclair, comme Ogoun, comme Dessalines à qui Toussaint déclare ceci :

[169]

« La paix ne vous revient guère. Chemise ouverte, point de galons, le sabre comme un pirate. J'admire Christophe, Moyse, Belair, Clerveaux, leur opulence fait murmurer les généraux venus de Paris. Vous seul en si piteux accoutrement allez partout tel un brigand ».

Dessalines-brigand, Dessalines-Guevara plutôt, Dessalines-le Tigre :

« Ses soldats l'ont nommé le Tigre : c'est que chacun tremble devant Dessalines, qui ne tremble que devant Toussaint ».

Ah ! le tigre qui n'a même pas besoin de proclamer sa tigritude pour faire trembler. L'historien Louis Mercier a déjà dit : « On n'est pas Haïtien si on n'est pas dessalinien ». Et c'est pourquoi Morisseau-Leroy dit : « Pou tou sa 1-fè m-di : Papa Desalin, mèsi ».

Cela est beau comme l'éclair mais dangereux comme la foudre. Dangereux, et si nous traduisons en terme politique nous dirons source de faiblesse. Et de fait Toussaint veut associer l'éclair et le feu qui doit couvrir, lavalas qui emporte tout et l'eau courante qui fertilisera tout. Il voit hier et regarde demain : « Si vous gagnez dans le désordre et la folie, vous êtes encore des esclaves ».

Cet elliptisme de sa pensée et de son action, cette juxtaposition sans liaison apparente, immédiate et instantanée du passé et du futur, de la Révolution et de la Tradition, de la rupture et de la soudure, voilà la beauté et la faiblesse de Toussaint, du créole :

« Granville.	Un homme triomphera de Toussaint, une seule idée.
Desortils.	Quelle idée ?
Pascal.	L'Homme ?

[170]

Granville.	Toussaint lui-même.
Blénil.	Que signifie ?
Granville.	Il ne souffre que d'un manque, messieurs, par ce biais nous l'abattrons : il croit à l'ordre et à la prospérité. Les Noirs se détacheront de Toussaint si vous vous confiez à lui. Créez-le Grand Protecteur des Plantations ».

La faiblesse de Toussaint, Granville l'a bien reconnue, c'est, aux yeux des siens, ce mystère apparent de son comportement. Révolutionnaire, il détruit l'ordre colonial pour le remettre sur ses pieds, en apparence, quand il devient gouverneur. Mais le commun des citoyens ne peut pas comprendre, tout de suite du moins, en un éclair, qu'il n'y a pas de désordre qui puisse étayer la liberté, au moment où seul le désordre est source et garant de liberté. Une révolution, autrement dit ne se fait que pour imposer une Tradition nouvelle. Mais cela ne se comprend qu'en son temps, bien après qu'on aura effacé jusqu'au souvenir de l'ancien ordre des choses.

Beauté et fragilité du créole, c'est-à-dire de l'homme comme de la langue qu'il parle. On sait que la langue créole procède bien plus par ellipse et litote que par redondance et pléonasme. *Monsieur Toussaint*, dans l'action de son protagoniste comme dans le style de son discours illustre cette beauté et cette fragilité passées et actuelles. Et c'est en cela qu'il y a là une vision prophétique du passé et qu'il faut lire cette pièce dans la perspective d'une ambition et d'une intention poétiques, selon les mots mêmes de l'auteur.

Pour ramener la figure de Toussaint à des images qui me sont chères, je trouve là de quoi méditer sur la condition paradoxale d'un héros qui voudrait être cowboy et duelliste. Le cowboy tire plus vite que son ombre et remporte la victoire en un éclair. Le duelliste ferraille, esquive, feinte et [171] cherche l'ouverture pour toucher l'adversaire. Comment associer le western et le film de cape et d'épée ? Être en même temps un héros mythique et un personnage historique ? Mettre fin à un destin et commencer une Histoire ? Et pourtant c'est là le

dilemme toujours actuel de Toussaint qu'il nous faut résoudre. Pour affronter nos problèmes d'ici, du dedans, il nous faut tirer comme un cowboy. Mais pour les conflits au dehors, ceux qui persistent depuis la nuit des temps, il nous faut ferrailer comme un bretteur. Passer du pistolet à l'épée, ou plutôt comme ces messieurs de la Renaissance qui se battaient des deux mains, ferrailer d'une main tout en tirant de l'autre.

Monsieur Toussaint ? Monsieur le président de la république plutôt !

[172]

[173]

Sémiologie des apparences

2004

Bestiologie

[Retour à la table des matières](#)

Pour la deuxième fois au cours de ce siècle, l'armée des États-Unis occupe Haïti. Si, comme le veut l'adage, il faut d'abord vivre et ensuite philosopher, maintenant qu'on a vécu l'impensable, faute d'avoir paré l'évitable, c'est bien le temps de philosopher qui commence pour les Haïtiens.

Bestiaire

Pourquoi le dragon est-il un animal positif pour les Asiatiques et négatif pour les Occidentaux ? Ou bien encore pourquoi le serpent, depuis l'aventure d'Adam et Eve, est-il un animal si mal vu par les chrétiens alors qu'il est fort bien vu par les vodouisants qui servent Dambalah ? À cause sans doute du relativisme culturel qui fait voir rouge en deçà des Pyrénées et bleu, au-delà. Mais alors le phénix ? Il est aussi bien vu en Chine, où il est le symbole de l'impératrice, qu'au Cap-Haïtien où il est l'emblème du roi Christophe ?

La réponse, cette fois, nous devons peut-être la chercher dans un universalisme du bestiaire. La figure de la renaissance serait, de la Chine à la Grèce et jusqu'en Haïti, une même figure féminine : celle du phénix, alors que l'image masculine du dragon, figure de la force mais autre forme du serpent, serait ambivalente, susceptible donc de passer là pour un bien et ici pour un mal.

En matière d'iconologie animale, nous sommes, au fond, souvent guidés par le schéma de la "Belle et la bête". Et puisque la belle est d'ordinaire positive, la bête ne peut que nous paraître dangereuse.

[174]

Un animal, et un mâle en plus, est au mieux une figure neutre, donc ambiguë. On peut comprendre alors la rhétorique de la diabolisation que développe un genre de spectacle particulièrement prisé du public d'aujourd'hui : le western.

Western

Le western partage le monde en deux camps : celui des méchants et celui des bons. Il y a le shérif et les bandits. Le premier poursuit les seconds et cette chasse doit se terminer par un duel au pistolet, au milieu de la rue principale et par la victoire du champion du bien qui tire plus vite que son vis-à-vis.

Cette justice expéditive nous paraît nécessaire, à nous spectateurs qui avons été préalablement conditionnés par la rhétorique qui a diabolisé le méchant et qui ne pouvons que nous réjouir de le voir expédié ad patres. Mieux nous aurons été convaincus, plus nous souhaiterons que la justice soit expéditive.

Cette rhétorique manichéenne du bon et du méchant ne traduit pas seulement la vision d'un monde coloré en blanc et noir, elle le peuple surtout de deux espèces d'êtres : des bêtes et des hommes. Et les animaux sont d'autant plus dangereux qu'ils portent des masques d'hommes car au fond ils sont des démons.

La figure de la bête, c'est le masque que porte le Malin. Ne voit-on pas le diable souvent représenté avec un visage humain mais le front orné de cornes et trainant une queue finissant en pointe de lance.

Le mal en somme, c'est la bête en l'homme. Celui-ci est comme forcé d'être ange ou de faire la bête, c'est-à-dire d'être le diable. Ce qui nous fait prendre conscience que la nature de l'homme en fin de compte est instable, imprévisible, changeante.

[175

]

Métamorphose

L'homme est un être métamorphosable. Dans les contes, il passe de l'état de crapaud à celui de prince. Mais il peut encore adopter mille et une autres apparences, toutes celles finalement que l'on peut trouver dans le règne animal. Le vodouisant par exemple qui est possédé par Dambalah peut se mettre tout soudain à ramper comme un serpent. Et certains croyants de certaines religions, à ce qu'on rapporte, pratiquent la lévitation comme des anges.

Le pouvoir de métamorphose, indissociable du caractère ambivalent de l'homme et de sa possibilité de cacher sa nature sous un masque, peut se déployer selon un spectre très large : de l'animalité à la divinité ; du mal au bien ; de la bête à l'ange.

Il est curieux de constater que les mythologies nous représentent aussi bien les dieux que les démons sous les mêmes formes animales. Dambalah est un serpent mais le Diable aussi est un serpent. Et ces dieux et démons sont en même temps hommes. Ainsi l'homme peut grimper l'échelle des métamorphoses et, sous un masque d'animal, tantôt il rampera tantôt il pourra voler.

L'animal n'est pas le double de l'homme, il est le signe du double caractère de l'être humain. Celui-ci étant d'emblée animal, le tout alors est de savoir lequel. Car c'est par la figure de l'animal qu'il adopte qu'on peut essayer de reconnaître si un homme est ange ou démon.

Entreprendre une telle quête peut donner le vertige puisque pour tuer la bête en soi, chacun se figurera qu'il est ange. Animaliser son prochain sera la manière de se proclamer ange en le déclarant démon. On peut comprendre ainsi la raison pour laquelle les Européens ont classifié les Africains et leur progéniture métissée, selon des catégories animales. Mulâtre, vient de mule ; câpre, veut dire chèvre et le griffon (ah ! la tant célébrée griffonne créole !) est l'animal fabuleux que la mythologie grecque voyait comme un lion [176] ayant une tête et des ailes d'aigle, des oreilles de cheval et une crête de nageoires de poisson.

L'autre me métamorphose en animal pour me dominer, à défaut de pouvoir se dominer en se métamorphosant. Par contre la crise de possession vodouesque permet à l'Haïtien de reprendre possession de soi par sa métamorphose en l'animal qui figure le dieu qui le sauve.

Il est deux animaux, deux figures divines : le serpent et le poisson qu'il est troublant de comparer. Le serpent, positif dans le vodoun, est négatif dans le christianisme. Mais le poisson, n'est-ce pas un alter ego du serpent ? D'un point de vue iconique et cinétique, icono-cinétique, ces deux animaux sont des êtres ou aquatiques ou amphibies, se déplaçant sans marcher, ondoyant, rampant, progressant en zigzags, par contorsions de leurs corps. Ils symbolisent tous les deux un temps indivisible en séquences, un temps fluide comme l'élément aquatique où ils se meuvent ; un temps qui s'écoule de la manière non-séquentielle que figure leur mouvement.

Observons un poisson qui accélère tout soudain sa progression. L'image de l'éclair est ce qui décrirait le mieux la brusque détente de ce corps souple, statique, la minute d'avant, et soudainement projeté en avant comme par un ressort.

Zigzag, éclair, fluidité, le contraire du temps humain, découpable et sectionnable, sans souplesse ni fluidité, dépourvu de cette continuité qui fait du mouvement du serpent ou du poisson une progression immobile, un dynamisme statique. Le serpent et le poisson sont les symboles du temps non-contradictoire, sans passé ni futur, toujours présent.

Agir, c'est peut-être, pour commencer, s'identifier à un animal. Et si on est l'aigle étatsunien, l'autre est forcément serpent. De même pour le coq gaulois ou lavalassien, l'autre est nécessairement vers de terre. Mais si je me représente [177] comme serpent, la question alors est de savoir qui de lui ou de moi avalera l'autre, le premier.

Il nous faut réfléchir aux conséquences des images que nous employons. La parenthèse que constitue, au dire de certains, l'Histoire d'Haïti ne demeure vide que parce que nous nous obstinons à la bourrer de fausses images.

La pintade, l'oiseau rusé, nous place en plein dans le cadre du western, celui de la poursuite du méchant par le bon. Or la pintade haïtienne s'estime plutôt victime. Pourtant, on l'a vu dans le cas des

Tontons macoutes, cette pintade supposément chassée, et donc gibier, c'était plutôt elle qui chassait. Elle se montrait même féroce, cruelle pour ses propres pourchassés. Jean-Claude Duvalier a bien senti le paradoxe d'une telle utilisation de l'oiseau dessalinien et il a voulu lui substituer celle du tigre. "Pitit tig, se tig", clamait-il. Mais le peuple haïtien eut tôt fait de dégonfler sa vantardise en le traitant de macaque, à la queue cassée en plus, incapable de se tenir tout seul, on l'a vu, à la branche du pouvoir.

Mais le coq lavalassien ? Il croit s'apprêter à becqueter un vermisseau et ne s'aperçoit pas que celui-ci est accompagné d'un aigle. Avant de parler, les politiciens haïtiens devraient agir, c'est-à-dire envoyer leurs scribes refaire leurs devoirs. Et ceux qui alimentent nos rhéteurs en totems ne devraient pas revenir avant d'avoir trouvé d'autres images pour alimenter la rhétorique nouvelle qu'il nous faut.

Et surtout tous : rhéteurs et auditeurs devraient cesser de croire que dire, c'est faire. Au contraire ! On fait en disant. À preuve, tout ce que nous avons défait, simplement en nous contentant de dire.

Dialectique de la métamorphose

Un policier haïtien s'avance vers un civil désarmé, en tenant d'une main une mitraillette et de l'autre, un gourdin. Il frappe ce civil dans l'espoir de susciter de sa part la [178] réaction qui justifiera qu'il l'abatte d'une rafale. En agissant de la sorte, il applique, sans le savoir, la doctrine pentagonienne de l'overwhelming force. Cette doctrine est un équivalent, la masse remplaçant la vitesse, de la blitzkrieg où l'on tue l'adversaire avant qu'il ait le temps de dire : ouf ! Et dans l'un et l'autre cas, il s'agit de la méthode chère aux cowboys qui savent que la victoire est à celui qui tirera le plus vite.

On agit ainsi quand, en face de soi, on a une bête, le diable donc, à qui l'on ne doit laisser aucune chance. Avec le Malin : pas de pacte ! Avec un être humain on peut faire des compromis. Avec le diable, ce serait une compromission.

Cette façon de voir les choses nous fait parfois assister à d'étranges renversements d'images. Jeudi soir, le président Clinton s'adresse au monde : Cédras est le diable. Violeur et violateur des droits humains, il doit partir. Lundi matin, l'ex-président Carter parle à des journalistes de CNN : Cédras est un ange. Soldat et homme de devoir, il comptait mourir pour sa patrie. Il n'a renoncé à son projet que parce que sa femme l'a supplié et que son ami, Jimmy, lui a fait entendre raison. C'est qu'il ne pensait qu'à son devoir, nous confie Jimmy. Il y pensait même tellement qu'il avait oublié de fêter l'anniversaire de son fiston.

Hier vilain et bad guy, aujourd'hui, homme d'honneur et quasiment ange, au dire du sieur Jimmy. Celui-ci d'ailleurs n'a pu convaincre le général d'accepter l'entrée des troupes ennemies dans son pays qu'en ménageant son honneur de soldat. Si vrai que lorsqu'on lui a demandé s'il respecterait son engagement de ne pas résister à l'armée yankee, il est allé faire signer cet engagement par son copain, Jonassaint. Preuve de son respect du pouvoir civil, lui qui avait détrôné un autre civil, Jean-Bertrand Aristide, et avait fait connaître le sort qu'on sait à des milliers de civils.

Le spectacle que nous donnent ces acteurs qui nous gouvernent nous fait assister à d'étranges métamorphoses. [179]

La pintade se change en tigre pendant que l'aigle devient serpent pour avaler tout un pays. Mais peut-être que chacun singe l'homme qu'il voudrait paraître. C'est du moins ce que l'on pourrait supposer quand on s'aperçoit que de tous les animaux que nous affectons d'être, le singe est celui qui s'apparente le plus à l'homme. Il en serait même un s'il avait la parole. Car c'est là l'unique différence qui nous sépare de ce cousin pas si éloigné qu'on le dit.

Ainsi dans ce théâtre dont nos discours campent le décor, il faut essayer de voir à quels animaux nous empruntons nos masques. Par là nous comprendrons mieux ce que nous essayons de faire.

L'image politique du tigre de papier que proposait le poète chinois Mao Zedong ne va pas finir de nous intriguer si nous pensons que la civilisation chinoise se représente volontiers l'histoire des hommes comme le roman d'un singe pèlerin. La quête que nous menons, on peut alors le dire, nous fait passer en revue un bestiaire drôlement bigarré dans ce qui semble bien être la tentative plus ou moins vaine pour

arracher de notre visage, ou bien pour l'y appliquer, le masque de notre identité.

[180]

[181]

Sémiologie des apparences

ÉPILOGUE

[Retour à la table des matières](#)

[182]

[183]

ÉPILOGUE

LA TRAGÉDIE INACHEVÉE

[Retour à la table des matières](#)

Que l'Histoire d'Haïti soit une tragédie sans fin, comme l'affirme Bertrand Le Gendre, dans le journal *Le Monde*, certains ou le nieront ou diront qu'il ne fallait pas être grand clerc pour le deviner. Je préfère, quant à moi, différer d'opinion sur le sens de "sans fin" et y voir, non pas un synonyme d'interminable mais d'inachevé.

"Tragédie inachevée", voici donc comment je reformulerais le titre de l'article du journaliste français ¹⁰³. Et comme il y a eu autrefois des tragédies à fin heureuse et qu'aujourd'hui, si l'on en croit Vichnevski, on peut avoir une Tragédie optimiste, je m'autoriserai de ces précédents pour laisser ouverte la fin de la tragédie haïtienne et même en espérer un dénouement qui puisse surprendre agréablement.

Mais en attendant, et puisqu'il faut bien accepter que ce soit une tragédie qui se déroule en Haïti, on peut s'interroger sur le mode de fonctionnement de ce spectacle qui nous est offert. Une parenthèse vide, nous dit Bertrand Le Gendre. Vidé plutôt ! Après tout nous sommes au théâtre, c'est une action qu'on nous représente. Et de surcroît il s'agit de politique. Parenthèse vidée de son sens donc parce qu'on essaie illusoirement de l'emplir de fausses images. Par qui ? Inutile de se le demander puisque tout le monde s'active à cette tâche. Dans l'intérêt de qui ? Là encore il n'est pas besoin de beaucoup se questionner pour se dire que ce n'est pas à l'avantage du plus grand nombre. Vidé comment ? Là, il est peut-être instructif de voir quelles

¹⁰³ Bertrand Le Gendre, La Junte haïtienne refuse de céder, Une tragédie sans fin, *Le Monde*, vendredi 16 septembre 1994 pp. 1 et 7.

fausses images nous bouchent la vue et nous empêchent de [184] nous rendre compte de la vacuité de la parenthèse ouverte le 1^{er} janvier 1804.

Et d'abord s'agit-il vraiment de parenthèse ? Et si oui, de quel point de vue considérer son ouverture et sa fermeture, sa vacuité et sa plénitude ?

Découpage

Tout commence avec le redécoupage de l'Histoire d'Haïti que constitue la déclaration d'indépendance de 1804. L'arrivée des Espagnols en 1492 avait fermé un chapitre de cette Histoire. On pouvait croire en effet que la venue de ces premiers Européens qui seront suivis par d'autres, des Français, à partir de 1625, avait mis un point final à une situation immémoriale. N'avaient-ils pas exterminé les Amérindiens ? Et n'étaient-ils pas allés chercher des Africains pour remplacer leurs victimes ?

Or le premier janvier 1804 les révolutionnaires qui avaient pris le titre d'Indigènes, après avoir chassé les Français, redonnèrent au pays son nom d'Haïti. Ils affirmèrent que plus jamais les Européens ne remettraient les pieds à titre de propriétaires sur le sol haïtien et décrétèrent que tout Indien ou Africain qui arriveraient dans l'île serait automatiquement reconnu comme citoyen haïtien. C'était prétendre fermer la parenthèse de la colonisation européenne pour revenir à la situation d'avant 1492.

Si l'on peut parler de l'actuelle Histoire d'Haïti comme d'une parenthèse, c'est en la considérant de Paris ou de Madrid, du point de vue des Européens qui s'étaient jadis emparé de l'île, qui l'ont perdue et qui ne peuvent qu'être portés à croire que cette perte est provisoire. Pour les Haïtiens qui affirment être les successeurs des Amérindiens, c'est plutôt l'expérience de la colonisation européenne de 1492 à 1804 qui a été une parenthèse pleine de bruits, de crimes et d'injustice. Plutôt que de parler de parenthèse, donc d'une brève pause entre les deux temps d'une histoire, européocentrée évidemment ! il faudrait voir l'Histoire [185] d'Haïti comme une alternance de périodes de pouvoir haïtien et de pouvoir étranger.

Le premier pouvoir haïtien a commencé à une date inconnue et a duré jusqu'à 1492. Ce fut le pouvoir des Amérindiens. Puis de 1492 à 1804 lui a succédé un pouvoir étranger : d'abord espagnol puis français. De 1804 à 1915 les Haïtiens actuels ont repris le pouvoir pour le perdre aux mains des Étatsuniens de 1915 à 1934. À partir de cette date, il y a eu à nouveau un pouvoir haïtien jusqu'à ce mois de septembre 1994 qui a vu les États-Unis réoccuper le pays pour une période dont la fin est inconnue.

Si de cette Histoire l'on voulait dresser un tableau, il faudrait qu'il soit aussi mouvant qu'un navire balloté par les vagues de la mer. On verrait s'effectuer, dans une alternance qui est un jeu de bascule, le va-et-vient des six périodes suivantes :

?..... >	1492
1804	<.....	1492
1804 >	1915
1934	<.....	1915
1934 >	1994
?.....	<.....	1994

Bien sûr, il faut admettre qu'il ne s'agit pas d'une rigoureuse et parallèle succession de pouvoirs indigènes et étrangers, compte tenu du fait que la prise ou reprise du pouvoir par les étrangers, depuis 1804 surtout, s'est faite, pour une bonne part, soit avec la complicité des Haïtiens soit par leur faute. À titre d'exemple, que penser de cette deuxième occupation étasunienne de 1994 qui s'effectue avec l'accord des deux camps : celui du général Cédras et celui du président Aristide ? Cela prouve que les choses ne sont pas simples. On ne peut pas négliger le fait, selon Alain Rouquié, que l'Amérique latine en général, et Haïti en particulier, doivent être considérées comme un Extrême-Occident ¹⁰⁴, c'est-à-dire l'arrière-cour des États-Unis et un appendice historique de l'Europe. On peut supposer, partant [186] de cette hypothèse, qu'il doit être bien difficile de garder son indépendance

¹⁰⁴ Alain Rouquié, *Amérique latine*, introduction à l'Extrême-Occident, Paris, Seuil, 1987.

pour ceux qui dans l'arrière-cour sont constamment tenus à l'œil par le maître qui se trouve dans la grande case toute proche.

Mais revenons au découpage en deux mouvements de l'Histoire d'Haïti. Cette Histoire est un discours sans cesse entrecoupé, une parole trouée de silences. Si ce discours nous paraît incohérent c'est qu'on ne le lit point comme l'effort d'un muet pour retrouver une parole sans cesse perdue et sans cesse à reconquérir. Mais surtout c'est parce qu'on ne se rend pas compte que les périodes d'aphasie ou de bégaiement, de glossolie même, sont camouflées, masquées par ces images fausses, ces mythes creux, vidés de leur sens dont le langage haïtien continue de tisser la toile folle.

Il faut à cet égard réexaminer le langage des dirigeants haïtiens, de François Duvalier à Jean-Bertrand Aristide, en relisant ce que Justin Lhérisson, dans *La famille des Pitite-Caille*, nous disait non sans ironie de la propension bien haïtienne au dérapage verbal. Il y a une grandiloquence, un caractère fumeux, un usage d'expressions abstraites, proverbiales, paraboliques ou imagées qui vient tout autant de la rhétorique du créole que de l'idéologie diglossique qui fait croire que le simple fait d'aligner des mots français est signe d'une grande force intellectuelle. Pourquoi les dirigeants haïtiens n'arrivent-ils pas à parler clair, net et droit et usent-ils tellement d'un langage amphigourique ? Serait-ce parce que leur représentation du réel haïtien est voilée, que leur langage subit un brouillage par suite d'interférences entre le créole et le français ou encore qu'ils continuent de ressasser des images, des mythes en somme, sans rapport pertinent avec le réel actuel ? Un bon exemple de littérature haïtienne comparée serait le parallèle à faire, un jour, entre le style des *Œuvres essentielles* et celui de *Névrose vétéro-testamentaire*.

Mais les mythes, en soi, ne sont ni vieux ni jeunes. Le propre du mythe est d'être intemporel et donc de devoir être [187] constamment réactualisé. Et c'est ce que ne font point les politiciens haïtiens.

L'indigénisme

L'indigénisme est le mythe haïtien par excellence. Mythe latino-américain sans aucun doute aussi, qui a connu en Amérique hispanophone sa version la plus répandue mais qui a trouvé au Brésil son expression la plus radicale. "Tupi or not Tupi" proclamait Oswald de Andrade dont le modernisme, en vérité un indigénisme, n'est qu'une version revue et corrigée de l'indianisme originel des Brésiliens.

En fait l'indigénisme est américain, au sens le plus large du terme, puisque même les Révolutionnaires du Boston Tea Party eurent à se déguiser en Indiens pour aller jeter à l'eau les fameux ballots de thé. En Haïti cependant l'indigénisme a connu la plus originale de ses manifestations américaines. Les Haïtiens, en se reconnaissant simultanément, sans partage ni contradiction, à la fois descendants d'Africains et successeurs des Amérindiens, opèrent un syncrétisme plus étonnant que celui du vodoun. Ils ne se contentent pas, en se reconnaissant une identité afro-amérindienne, de conjuguer ethnicité et idéologie, ils en réalisent la fusion dans un mythe intrinsèquement américain qu'on pourrait dénommer "caboclo", du nom qu'on donne au Brésil au métis d'Africain et d'Amérindien. Le mythe indigéniste transforme la dérive des continents en leur rencontre et métamorphose le choc des cultures en une harmonisation des ethnies et des idéologies.

L'armée de libération nationale qui réalisa l'indépendance haïtienne en 1804 se proclamait "armée indigène". La première constitution haïtienne décréta que les Européens ne remettraient plus le pied en Haïti à titre de maîtres et reconnaissait en même temps la qualité d'Haïtien à tout Africain ou Indien qui mettrait le pied sur le sol haïtien. La première école littéraire qui rassembla en 1836 les écrivains autour d'un idéal et d'une esthétique fut un indigénisme. Et [188] ce sera sur les mêmes bases qu'en 1928 Jean Price-Mars lancera le deuxième indigénisme haïtien. Enfin la théorie du réalisme merveilleux elle-même qu'a formulée Jacques Stephen Alexis en 1956 est une forme renouvelée d'indigénisme si on tient compte de ses affinités avec le *real maravilloso* d'Alejo Carpentier et le *realismo magico* de Juan Rulfo, Miguel Angel Asturias et Garcia Marquez.

L'identification aux premiers habitants de l'Amérique par les Haïtiens est le rejet de l'Occupation-Conquête-Colonisation-Découverte de 1492. Et cela ne peut que culminer dans le désir mythique d'une restauration du pouvoir indigène d'avant Colomb. Et tel apparaît le mythe haïtien, à travers les textes constitutifs de la nation haïtienne, à travers la répétition des tentatives, ou politique ou intellectuelle, de rompre avec la condition d'Extrême-Occident qu'Haïti partage avec le reste de l'Amérique latine mais qu'elle assume sans doute de la manière la plus proche de l'expérience des premiers Américains.

Et c'est bien parce que ce mythe échoue jusqu'à présent dans ses tentatives d'incarnation ou de réincarnation du pouvoir originel d'avant 1492 que l'Histoire haïtienne, en une répétition circulaire, nous ramène sans cesse à ce point de départ et à cette source d'inspiration.

L'originalité du mythe haïtien apparaît encore mieux quand on le compare à celui de deux autres sociétés francophones : la Martinique et le Québec. Aimé Césaire, dans un texte intitulé "La Martinique telle qu'elle est" ¹⁰⁵ a décrit le mythe martiniquais comme un retour, à travers les péripéties de l'Histoire, à un grand rêve, celui de l'émancipation que dès 1635 les Martiniquais n'ont cessé de faire. De même Marcel Rioux ¹⁰⁶ a démontré que l'évolution des idéologies au Québec était un retour, à travers les avatars de l'Histoire, à un grand rêve, celui de la liberté que voulaient conquérir les Patriotes de 1837 quand ils se rebellèrent contre le régime britannique. Dans les mythes martiniquais ou québécois, on ne voit pas d'inclusion du destin amérindien. Ces mythes post-historiques, [189] si l'on peut dire, puisqu'ils partent de la Découverte acceptée comme fait accompli, se situent hors du champ de l'utopie et circonscrivent leur aire de représentation à une idéologie bien plus qu'à un véritable projet mythique.

¹⁰⁵ Aimé Césaire, "La Martinique telle qu'elle est", *The French Review*, vol. 53, no 2, déc. 79, pp. 183-189.

¹⁰⁶ Marcel Rioux, *La question du Québec*, Paris, Seghers, 1971, Événements-Poche, pp. 99-100.

Une scène du théâtre de l'Histoire

À certains il paraîtra iconoclaste de comparer le dialogue Cédras-Aristide à celui de Pétion et de Dessalines. Mais en domaine mythologique ou théâtral toutes les audaces sont permises.

En février 1802, le général Alexandre Pétion fit défection des rangs de l'armée française et rejoignit l'armée indigène du général Jean-Jacques Dessalines dont il reconnut l'autorité par le fait même.

Il n'est pas certain que les choses se soient passées aussi simplement que je le laisse entendre ici. Ni du côté de Pétion ni de celui de Dessalines. En outre bien loin d'être le ralliement d'un individu à une cause bien identifiée et à un groupe déjà constitué, le geste de Pétion a peut-être été plutôt le ferment de la création de cette union dont parle la devise haïtienne : "L'union fait la force".

Quoiqu'il en soit, à ce chapitre, les historiens haïtiens manquent singulièrement d'imagination créatrice. Au lieu de suppléer aux lacunes de l'Histoire et de nous représenter une solennelle rencontre entre Pétion et Dessalines au cours de laquelle ceux-ci auraient échangé de vibrants alexandrins et auraient énoncé des phrases toutes prêtes à être gravées dans les mémoires, ces historiens n'arrivent même pas à nous situer avec précision le moment où les deux généraux se seraient rencontrés.

Je ne puis cependant m'empêcher de penser qu'il y a eu tout de même une première rencontre entre les deux hommes. Que s'est-il passé alors ? Que se sont-ils dit pour se décider à s'allier contre les Français ?

[190]

Car il faut savoir que rien, jusqu'à ce jour de février 1802, ne poussait ces deux hommes à conclure pareille alliance. L'un, Pétion, champion de sa classe, celle des Affranchis, était revenu à Saint-Domingue comme conseiller des forces françaises d'invasion. L'autre, Dessalines, ancien esclave, lieutenant de Toussaint Louverture, avait opposé une farouche résistance aux envahisseurs français avant de déposer provisoirement les armes. De plus la première fois où ils avaient eu à se faire face, ces deux hommes s'étaient parlé, selon l'expression convenue, par la bouche de leurs canons. C'était au siège

de Jacmel. Et Dessalines, le vainqueur, aurait fait alors un très mauvais parti à Pétion si celui-ci n'avait pas réussi à s'enfuir, à la chute de la ville.

Le moins que l'on puisse, c'est que ces deux hommes qui n'avaient rien pour s'aimer ont dû se regarder dans le blanc des yeux et se sont parlé du fond de leur raison sinon de leur cœur.

Or en regard de ce scénario qu'il nous est possible d'imaginer d'une rencontre cruciale pour la suite de l'Histoire d'Haïti, nous nous rendons compte que les dialogues d'Aristide et de Cédras constituent des rendez-vous manqués, des dialogues où les interlocuteurs se sont parlé comme si chacun d'eux avait été placé en arrière d'un paravent, sans se faire face et donc sans se voir ni pouvoir s'entendre.

À Governor's Island, la scène où étaient censés dialoguer ces deux acteurs, le lieu était unique certes mais les interlocuteurs se trouvaient dans des pièces distinctes et Dante Caputo faisait la navette entre eux. Lieu unique mais espace divisé ou double et dialogue par personne interposée.

Même scénario à Port-au-Prince quelque temps après. Lieu unique : la capitale haïtienne, mais espace divisé entre le Grand Quartier général de l'armée où l'on discutait et le Palais national où l'on a signé l'accord conclu. Là encore, [191] un dialogue mené par personnes interposées puisque à Cedras, locuteur solitaire, Aristide parlait, via le président Clinton, par les trois bouches de Jimmy Carter, de Clinton Powell et de Sam Nunn.

D'autres aspects de la mise en scène révèlent à la fois une répétition et un renversement du scénario initialement représenté à Governor's Island. La première fois, Cédras signait et Aristide le faisait mais avec un temps de retard. À Port-au-Prince, Cédras parlait et puis Jonassaint signait, avec un décalage temporel aussi.

Je ne m'attarderai pas sur des détails qui ne sont cependant pas sans importance : par exemple le caractère passablement terne de la mise en scène à Governor's Island. Son austérité, même ! Par contre, quel pathos dans la mise en scène à Port-au-Prince ! Non seulement pour le deuxième dialogue on a fait durer à plaisir le suspense mais on y a ajouté le piquant du déplacement, à la onzième heure, du Grand Quartier général au Palais National. Du côté de la décoration, on n'a pas

craint de tomber dans le ridicule puisque des décorateurs manifestement zélés sont allés jusqu'à placer sur la balustrade du Grand Quartier général deux images de Notre-Dame du Perpétuel Secours l'une par-dessus l'autre. Et puis il ne faut pas oublier qu'il y avait sur le parvis du Grand Quartier général une foule qui faisait de la figuration pendant les heures creuses du spectacle. Enfin tout cela s'est achevé sous les lumières des projecteurs et dans le vrombissement des réacteurs de l'avion des émissaires étatsuniens, bruit évoquant symboliquement celui des bombardiers ont on venait d'éviter la venue.

Dans cette double pièce de théâtre un seul objet de discussion pourtant demeure constant : l'amnistie pour les auteurs du coup d'état.

J'éviterai d'entrer dans des considérations morales susceptibles de compliquer ici la réflexion. Car on agite bien fort l'obligation morale de pardonner ou de ne pas se venger et on oublie la simple question de la responsabilité. Au tout [192] début de l'Histoire d'Haïti, le seul temps où Haïti a été vraiment indépendante, l'attitude et de Dessalines et de Christophe acceptant par avance leur destin contraste avec la tradition inaugurée par Boyer de fuir ce destin, c'est-à-dire sa responsabilité.

Pour l'instant constatons simplement que tout marchandage, et c'en était bien un à Governor's Island aussi bien qu'à Port-au-Prince, exige à tout le moins que l'offreur et le demandeur, le vendeur et l'acheteur, se parlent en personne afin de sceller une vente qui ne peut se faire toujours qu'au plus bas prix. Et ce plus bas prix c'est celui pour lequel chacun des partenaires doit également accepter de réduire sa marge de profit. Or un tel sacrifice se consent et s'effectue difficilement par personne interposée. Il engage trop chacun des intéressés.

Jusqu'à présent j'avais toujours reproché à *La Tragédie du roi Christophe* de faire dire à Christophe et à Pétion les paroles qu'ils échangent. Mais il faut reconnaître que Césaire fait preuve de l'imagination créatrice que n'ont pas eue les personnages historiques puisqu'ils ne sont jamais rencontrés comme le représente la pièce.

La Mythologie revisitée

Il faut considérer l'Histoire d'Haïti non pas comme une parenthèse vide, ou même vidée de son sens, mais comme un silence qu'on ne parvient pas à briser, comme une parole qui n'arrive pas à s'énoncer clairement, comme un pouvoir indigène qui ne réussit pas à s'installer définitivement. Un pouvoir sans cesse déstabilisé ; un pouvoir à peine établi, aussitôt renversé. Une course, en somme ou plutôt une poursuite, masquée par une alternance d'échappées et de dépassements d'un coureur solitaire, obstiné et convaincu mais jouant au Petit Poucet pourchassé par l'Ogre.

Par cet aspect mythique, l'indépendance haïtienne, ou si l'on préfère l'Histoire de l'effort des Haïtiens pour concrétiser cette indépendance, s'apparente à un mythe de [193] fondation. En Haïti, on veut refonder ce que les Amérindiens avaient établi. Ce rêve accule les Haïtiens à faire la preuve d'une radicale originalité puisque leur modèle est constamment effacé et qu'ils sont ainsi condamnés à le réinventer, à le redécouvrir sans cesse.

Il y a cependant dans ce schéma d'une poursuite sans cesse recommencée ou d'une échappée toujours recherchée, de quoi permettre de prendre une meilleure conscience de la stratégie à suivre dans cette course à répétition. Car si course il y a c'est bien, semble-t-il, pour parvenir à remplir une parenthèse qu'on ouvre mais où l'on n'arrive pas à faire le plein des mythes qu'il faudrait.

Les mythes traditionnels ont été vidés de leur sens. Je le déplorais, au moment de la chute de Jean-Claude Duvalier. Ce que les années post-Duvalieristes nous auront appris, et qui ne laisse pas d'être ironique, c'est que cela se sera fait par l'usage abusif de ces mêmes mythes. Autrement dit on les aurait épuisés comme pour la bête chassée puis proie attrapée qu'on évide. Opération de basse cuisine, penseront certains ; conquête d'un farouest interne, diront d'autres. Il faut peut-être s'interroger alors moins sur les détails sordides de toute cette affaire que sur l'étonnant degré d'aliénation qui a pu permettre à certains de procéder à cette éviscération dans leur chair même de leurs propres entrailles.

À la limite, et si on veut philosopher, ce qui est un peu ou même beaucoup jouer avec les mots, on doit reconnaître que les mots précisément ont perdu leur sens au point que tout sens, direction ou orientation a été perdu. Les mythes sont vidés de leur sens parce que les mots n'ont plus aucun sens ou plutôt ont tous les sens et tournent, comme des girouettes, sur un axe qui se déplace sans cesse.

Prenons les deux accords ou dialogues de Governor's Island et de Port-au-Prince que nous avons essayé de comparer à l'accord ou dialogue du Haut du Cap entre Pétion et Dessalines. On s'aperçoit que dans le cas [194] d'Aristide et de Cédras il faut parler de dialogues de muets puisque l'on se parlait à chaque fois par personnes interposées. On se rend compte aussi que l'espace était dédoublé par la séparation des personnages et qu'enfin la discussion et la signature des accords étant à chaque fois deux choses séparées dans le temps, ce qui était reconnaître dramatiquement que dire et faire étaient choses distinctes. Or cela est toujours de mauvais augure pour la suite de l'action représentée.

Bien sûr il reste toujours à savoir si un interlocuteur même muet n'est pas un sourd, le pire sourd étant, on le sait, celui qui ne veut rien entendre. Mais comment le savoir sans un face à face ? Toutes les fois qu'il y a dialogue ou discussion, la répétition qui caractérise le déroulement de l'Histoire des Haïtiens devrait permettre de savoir assez vite à qui l'on a affaire car les précédents ne manquent guère et on peut se référer à eux.

Les temps changent et le sens des mythes aussi. Justin Lhérisson, au début de ce siècle, avait décrit de manière désopilante les mœurs politiques haïtiennes. Aujourd'hui, il doit sûrement prendre avec humour les variations de sens que l'on croit désormais saisir dans l'interprétation de la Dessalinienne, l'hymne national haïtien dont il est l'auteur. On ne semble plus chanter au premier couplet : "Pour le pays, mourir est beau" mais de préférence : "Pour le pays, survivre est beau". Et si au dernier couplet, autrefois, on disait : "Dans nos rangs point de traîtres", aujourd'hui, ce serait plutôt : "Dans nos rangs point de maitres".

[195]

Sémiologie des apparences

NOTES

[Retour à la table des matières](#)

Pour faciliter la consultation des notes en fin de textes, nous les avons toutes converties, dans cette édition numérique des Classiques des sciences sociales, en notes de bas de page. JMT.

[196]

[197]

[198]

[199]

[200]

[201]

[202]

[203]

[204]

[205]

[206]

[207]

[208]

[209]

TABLE DES MATIÈRES

PROLOGUE	7
Voir double9	
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
[210]	
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

[211]

Sémiologie des apparences

Liste des publications du GRELCA

[Retour à la table des matières](#)

déjà parus :

Maximilien Laroche, *Trois études sur Folie de Marie-Chauvet*, Québec, Université Laval, GRELCA, 1984.

Céline Babin, Marcia Brown, Pedro A. Sandin-Fremaint, *Le roman féminin d'Haïti : forme et structure*, présentation de Maximilien Laroche, Québec, Université Laval, GRELCA, 1985.

Cécilia Ponte, *Le réalisme merveilleux dans Les arbres musiciens de Jacques Stéphen Alexis*, Québec, Université Laval, GRELCA, 1987, coll. essais n° 1.

Maximilien Laroche, *Contribution à l'étude du Réalisme merveilleux*, Québec, Université Laval, GRELCA, 1987, coll. essais n° 2.

Maximilien Laroche, *L'Avènement de la littérature haïtienne*, Québec, Université Laval, GRELCA, 1987, coll. essais n°3.

Maximilien Laroche, *Le patriarche, le marron et la dossà*, Québec, Université Laval, GRELCA, 1988, coll. essais, n°4.

Maximilien Laroche, présentés par, *Tradition et modernité dans les littératures francophones d'Afrique et d'Amérique*, actes du colloque tenu à l'Université Laval, le 5 mars 1988, GRELCA, 1988, coll. essais, n° 5.

Maximilien Laroche, *La Découverte de l'Amérique par les Américains*, Québec, Université Laval, GRELCA, 1989, coll. essais, n° 6.

Maximilien Laroche, H. Nigel Thomas, Euridice Figueiredo, *Juan Bobo, Jan 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.

Cap-Saint-Ignace
Sainte-Marie (Beauce)
Québec, Canada
1994

Fin du texte