

Maximilien LAROCHE

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

(2007)

# LITTÉRATURE HAÏTIENNE COMPARÉE

Un document produit en version numérique par Peterson BLANC, bénévole,  
Licencié en sociologie-anthropologie de la Faculté d'ethnologie de l'Université d'État d'Haïti  
animateur du Groupe de Recherche Intégrée [RAI]

[Page web](#). Courriel: Peterson Blanc [blancpeterson12@yahoo.fr](mailto:blancpeterson12@yahoo.fr)

Dans le cadre de: "Les classiques des sciences sociales"  
Une bibliothèque numérique fondée et dirigée par Jean-Marie Tremblay,  
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi  
Site web: <http://classiques.uqac.ca/>

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque  
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi  
Site web: <http://bibliotheque.uqac.ca/>

## 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.](#)

Cette édition électronique a été réalisée par Peterson BLANC, bénévole, étudiant-chercheur, Université d'État d'Haïti à Port-au-Prince, à partir de :

Maximilien LAROCHE

**Littérature haïtienne comparée.**

Québec : Groupe de recherche sur les littératures de la Caraïbe, département des littératures, Université Laval, 2007, 237 pp. Collection : "Essais", no 19.

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



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

Polices de caractères utilisée :

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 8 novembre 2017 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec.



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

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

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



Page Facebook :

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

Courriels :

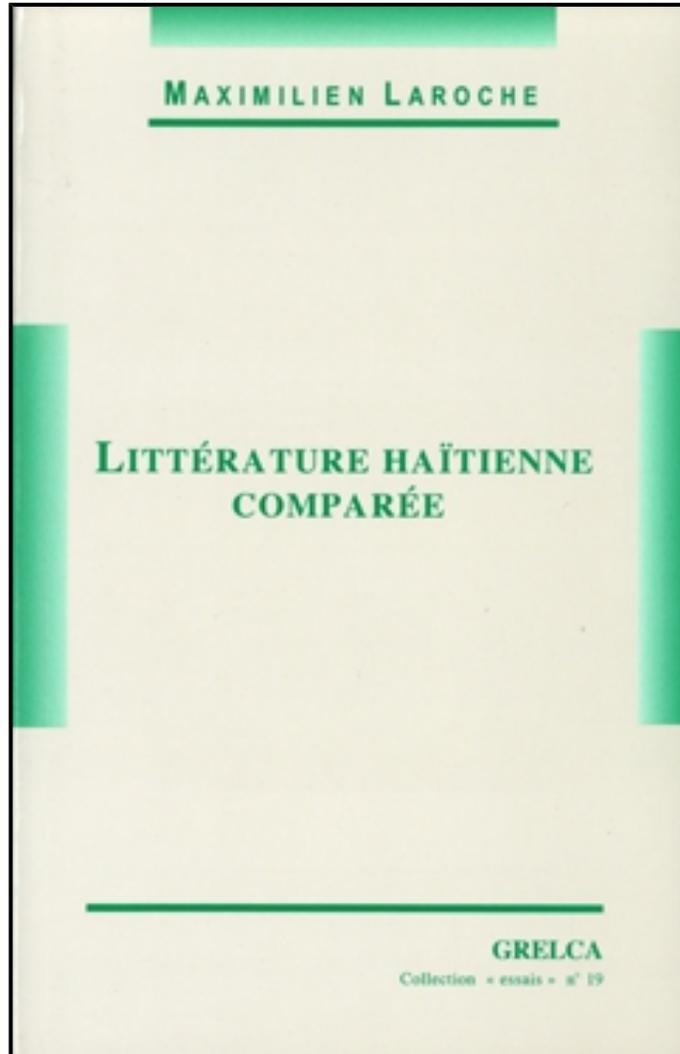
Rency Inson Michel : [renцыinson@gmail.com](mailto:renцыinson@gmail.com)

Anderson Laymann Pierre : [andersonpierre59@gmail.com](mailto:andersonpierre59@gmail.com)

## Maximilien LAROCHE

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

### Littérature haïtienne comparée.



Québec : Groupe de recherche sur les littératures de la Caraïbe, département des littératures, Université Laval, 2007, 237 pp. Collection : “Essais”, no 19.

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

jean-marie tremblay, C.Q.,  
sociologue, fondateur  
Les Classiques des sciences sociales,  
12 mai 2012

**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.

[6]

Impression : AGMV Marquis  
Membre de Scabrini Média

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

1100 avenue de Ploërmel,  
Québec, Qc  
Canada G1S3R9  
Fax :(418)681-5832  
e-mail : [grelca@sympatico.ca](mailto:grelca@sympatico.ca)

© GRELCA 2007

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

Dépôt légal : 2007

Bibliothèque nationale du Canada

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

ISBN 978-2-922736-02-1

[7]

[8]

[237]

## Table des matières

[Quatrième de couverture](#)

[Le circuit du regard latino-américain et caribéen](#) [9]

[Le Brésil, Haïti, l'Amérique](#) [23]

[Don Juan aux Amériques](#) [45]

[Histoire d'Haïti et histoire du roman haïtien](#) [71]

[La Figure de Makandal](#) [107]

[Les mythes fondateurs de la nation haïtienne](#) [137]

[Cric ? Crac ! de George Sylvain](#) [167]

[Bouki et Malis](#) [203]

[Une crise de possession taoïste](#) [213]

[Découverte, conquête et invention](#) [233]

Table des Matières [237]

## Littérature haïtienne comparée

# Quatrième de couverture

[Retour à la table des matières](#)

Considérées isolément, les œuvres littéraires haïtiennes paraissent singulières. Elles le sont moins quand on les compare à des œuvres d'autres littératures.

Professeur de littérature, Maximilien Laroche a fait paraître, entre autres, *L'Avènement de la littérature haïtienne* (1987) ; *La Découverte de l'Amérique par les Américains* (1989) ; *La Double Scène de la représentation* (1991) ; *Dialectique de l'américanisation* (1993) ; *TEKE* (2001) ; *Mythologie Haïtienne* (2002) ; *Prinsip Marasa* (2004).

[9]

**Littérature haïtienne comparée**

## Chapitre I

---

### LE CIRCUIT DU REGARD LATINO-AMÉRICAIN ET CARIBÉEN

[Retour à la table des matières](#)

Dans un passage du *Partage des eaux*, Alejo Carpentier décrit le fronton d'une petite chapelle mexicaine où l'on avait représenté des anges en train de rythmer leurs chants avec des maracas qui, on le sait, sont des instruments typiques des musiques populaires latino-américaines. Cette image est emblématique de la notion de transculturalisme latino-américain et caribéen. Il suffit de la mettre en mouvement pour y découvrir le circuit d'un regard : celui du sujet qui se représente dans le personnage d'ange musicien.

Le regard du sujet latino-américain et caribéen qui se représente à travers cet ange latino-américanisé, qui joue des maracas, est celui d'un sujet, lui-même en mouvement. En effet il crée son œuvre à partir d'un modèle. Ses yeux font donc le va-et-vient entre le modèle et l'œuvre qu'il exécute. De plus ce sujet crée du mouvement en faisant bouger, se déplacer le modèle qu'il recompose en une figure nouvelle. Et pour finir, son regard, qui va du modèle à l'œuvre, [10] évalue ce modèle afin de lui donner une nouvelle configuration.

Aller d'un objet à l'autre et évaluer font de cet artiste, un passeur, et comme il fait le va-et-vient de soi à l'autre, il fait aussi un aller-retour

de soi à soi. Il évalue l'autre et de ce fait il se réévalue lui-même. Ces divers mouvements, concrets et symboliques, sont à l'origine de ce que l'on pourra caractériser soit comme une acculturation soit comme une déculturation. Mais comme le plus souvent l'une ne va pas sans l'autre, il vaut mieux parler, non pas de gain (acculturation) ou de perte (déculturation) mais de transculturation, c'est-à-dire de perte pour un gain.

Tout passage, tout échange est une transaction sur le sens de certaines valeurs. Nous passons en faisant passer et en échangeant nous changeons. En confrontant des objets, des pratiques ou des idées ; en additionnant ou en supprimant, nous faisons un troc en vue d'ériger la nouvelle hiérarchie de sens que la rencontre de l'autre nous fait désormais établir. La nouveauté de la confrontation opère en nous une réévaluation de notre échelle de valeurs et nous porte à la rebâtir selon un ajustement nouveau que nous effectuons par raison ou par force. La rencontre de l'autre s'effectue finalement autant au-dedans qu'au dehors de notre conscience.

Au cours de cette entreprise de recréation, aussi bien en nous que dans le monde où nous vivons, et autant pour un artiste que pour le commun des mortels, il s'effectue ce que Pedro Urena Rib décrit [11] comme l'intrusion d'un tiers dans le miroir. En effet prenant l'exemple de l'Histoire de la République Dominicaine, il nous fait voir que la rencontre avec l'autre s'est traduite par l'irruption du « Troisième dans le miroir » de sa conscience<sup>1</sup>. Ainsi la figuration que nous objectivons dans une œuvre doit être considérée comme le résultat de cette refiguration du je par lui-même au contact de l'autre. Et si cette représentation donne une œuvre qui passera pour hétérogène, hybride ou métisse, c'est par cette intrusion du tiers qui nous force à nous transculturer.

C'est là que se pose le problème du circuit du regard du je se représentant sous l'œil d'un tiers ou se figurant en même temps qu'il lorgne vers un tiers. Si l'on admet que cette représentation trifocalisée nous met en présence d'un sujet A faisant face en quelque sorte à deux doubles : B, son image traditionnelle, et C, l'image de cet Autre qui

---

<sup>1</sup> Pedro Urena Rib « Le troisième dans le miroir », dans Lucien Abenon et Nenad Fajid, *La Caraïbe et son Histoire*, Cayenne, Éditions Ibis Rouge, 2002.

s'impose désormais à lui, on doit envisager deux circuits. Soit que A va à C en passant par B, avant de revenir à lui-même soit qu'au contraire il commence par C et revient à lui-même en passant par B. Dans le premier cas il additionne C à B, ce qui nous donne une transculturation ; dans le second cas, il soustrait B de C et nous avons une déculturation ou une acculturation, selon l'angle adopté pour considérer l'opération.

[12]

Dans le cas de la statuaire baroque latino-américaine, il est bien évident qu'il y a quelque chose d'ajouté à l'image que traditionnellement l'Indien se faisait de lui-même. Désormais il peut se figurer comme ange chrétien, une nouveauté dans sa vision du monde. Mais il le fait tout en continuant à pratiquer le jeu traditionnel des maracas. Autrement il peut s'agir de cet exotisme à rebours des écrivains haïtiens qui rêvaient de recréer une France noire sous les Tropiques. Etzer Vilaire, poète haïtien du début du vingtième siècle, a été souvent cité comme un exemple de ce courant. Ne déclarait-il pas que son rêve « était l'avènement d'une élite haïtienne dans l'histoire littéraire de la France ».

Sans doute ces paroles témoignent, au mieux, d'une illusion. Il n'en demeure pas moins, comme Pradel Pompilus le démontre par un exemple de détail, que cela se traduisait, stylistiquement parlant, par des soustractions : « Fidèle à ses idées sur la poésie, il évite autant que possible les termes locaux : on en relève deux dans *Inspiration* (baya-hondes, raisiniers) et cinq ou six dans l'*Ajoupa* (hounfort, houngan, butios, bacas, macandal et ajoupa) ». Or comme dit encore Pompilus : « Quoiqu'en ait pensé notre poète, ces termes locaux ajoutent au pittoresque de l'expression et contribuent à l'enrichissement de la langue... En les écartant, Vilaire s'est privé d'un [13] moyen d'expression auquel il n'a pas suppléé par l'étendue de son vocabulaire français. »<sup>2</sup>

On pourrait ajouter qu'en se privant des mots justes, il négligeait la réception de son texte par le lecteur haïtien tandis qu'en privilégiant la réception du lecteur français il perdait un public sans se garantir d'obtenir celui qu'il convoitait.

<sup>2</sup> F. Raphaël Berrou, Pradel Pompilus, *Histoire de la Littérature haïtienne expliquée par les textes, tome 2*, Port-au-Prince, Éditions Caraïbes, Paris, Éditions de l'École, 1975, p. 139, 128.

Il s'agit là, malgré tout, d'une forme bénigne de déculturation puisque cela peut s'expliquer par les illusions propres à une génération d'écrivains. Mais il arrive que cela prenne la forme pathologique d'une véritable aliénation quand la soustraction se fait de manière hypocrite en devenant substitution, c'est-à-dire par dissimulation de l'image traditionnelle sous un voile de convenance. Frantz Fanon a stigmatisé ce comportement chez ceux qu'il décrit comme affichant des masques blancs pour dissimuler leurs peaux noires. Avant Fanon, Jean-Price-Mars avait condamné le même comportement en le qualifiant de « bovarysme collectif ». Substituer un masque à son vrai visage ; masquer son identité sous un visage d'emprunt ; cacher, escamoter, à défaut de pouvoir supprimer, de pouvoir donc opérer une soustraction totale de soi, voilà le comble de la déculturation que peut provoquer la rencontre avec l'autre.

[14]

Le sculpteur guarani qui ajoutait des caractéristiques indigènes à son modèle européen, qui le modifiait en l'amplifiant, nous fait entrevoir déjà la formulation de la théorie de l'anthropophagie culturelle. Celle-ci en effet parle de dévorer, d'avalier et de se repaître de l'autre. Mais ce faisant on effectue une transculturation d'une influence qu'on ne se contente plus de subir mais qu'on affronte, avec laquelle on se collette, qu'on domine d'une certaine façon. Par contre le déculturé qui effectue la soustraction de sa propre chair, de son identité qu'il déglutit, vomit et honnit nous force à penser que non seulement il ne fait aucune acquisition mais subit une véritable perte de sens.

Historiquement parlant, il y a tout lieu de croire qu'au contact de l'autre, ce sont les deux regards qu'en Amérique latine et dans la Caraïbe, nous avons successivement jetés sur nous-mêmes pour nous recréer. D'abord en nous regardant avec l'œil de l'autre, comme ces romantiques brésiliens qui se considéraient comme indianistes à la manière de Chateaubriand. Mais cela c'était avant que les modernistes de 1922 ne se reconnaissent indiens et ne déclarent : « Tupi or not tupi, voilà toute la question ! » Ou encore ce fut le cas de ces écrivains caribéens qui se représentaient de manière doudouiste avant que Césaire ne fit lever la négritude pour qu'elle se mette debout.

Il y a donc eu une prise de conscience en deux temps. La théorie de la transculturation de Fernando Ortiz est venue corriger celle de Mali-

nowski et [15] remplacer la vision d'une acculturation à sens unique par celle d'échanges au cours desquels l'influence est moins subie qu'adaptée par celui qui la reçoit et aussi par cette idée que l'échange n'est jamais à sens unique même quand il y a un vainqueur et un vaincu en présence. Le regard du théoricien au fond suit le même circuit que celui des créateurs. Les deux traduisent le même mouvement de la pensée se représentant abstraitement dans le miroir ou concrètement dans les œuvres. Dans les deux cas se reflète la présence du tiers désormais présent dans notre champ de vision.

Il est bien évident que parlant de l'autre ou du Tiers, il s'agit en l'occurrence de l'Europe dont l'intrusion en 1492 a bouleversé la scène de l'Histoire des Américains, en leur imposant non seulement les langues de leurs discours mais leurs noms mêmes. On sait en effet que les mots Amérique et Amérique latine nous viennent d'Europe<sup>3</sup>. Les mots, la langue et les dénominations sont donc un champ privilégié de nos capacités à opérer ces transculturations qui nous permettront non tant de nous libérer d'un passé comme de créer notre avenir, nous-mêmes. Et à ce compte il me semble que traînent dans la langue toutes sortes de traces qu'il importe d'effacer et qu'on peut les reconnaître dans des mots comme « hétérogénéité, hybridité, marges, restes,... » Le [16] nouveau n'est affecté en principe d'aucun coefficient puisqu'il est promesse, espoir, liberté, créativité...

Tout un chacun est son propre centre, il peut être soumis à un autre sans être dans ses marges. S'il emprunte, il ne prend pas des restes mais ce qui lui importe comme les Anthrophages culturels brésiliens le pensaient en rappelant que les tupis ne mangeaient que les guerriers valeureux et non les couards.

Il nous faut nous habituer nous-mêmes à la nouveauté de notre regard. Césaire en donne un exemple dans le *Cahier d'un retour au pays natal*. Dans son propre texte où il invente le mot négritude, il en récuse par avance toute interprétation retardataire, parce que perpétuant le point de vue de l'autre. Voilà pourquoi, au berceau même du mot, il distingue déjà une vieille et une jeune négritude :

---

<sup>3</sup> Alfonso Rumazo Gonzalez, El nombre de America latina, *Repertorio Latinoamericano*, ano XXVII, no 126, abril-mayo-junio 2001, Buenos Aires, Argentina, p. 27.

*Ma négritude n'est pas une taie d'eau morte  
sur l'œil mort de la terre*

.....

*Je dis hurrah ! La vieille négritude  
progressivement se cadavérise  
l'horizon se défait, recule et s'élargit...*

Et de fait la Négritude a accouché de l'Antillanité qui a accouché de la Créolité qui est en passe de donner naissance à la Créolisation.

L'Amérique latine est aux Américains qui l'habitent et qui peuvent la recréer dans leurs œuvres et dans leurs langages comme dans le sens des mots et [17] des noms. Et c'est ce que nous devons essayer de saisir dans les transculturations qu'ils effectuent.

## Circuit du regard, circuit de la parole

*Je lève ma coupe et bois à la lune.  
Avec mon ombre, nous sommes trois.*

Li Po

La parole suit le même circuit que le regard pour lier un comparant à son comparé. Le sens de la métaphore qui en résultera dépendra de ce que le comparé sera : un supplément ou un superflu.

*Quand je me regarde, je me désole ;  
Quand je me compare, je me console.*

Ce dicton nous indique le même circuit qu'effectue un regard soit que le sujet se prend comme le comparé d'un idéal auquel il fait jouer le rôle de comparant soit qu'assumant lui-même le rôle de comparant, il fait jouer à l'Autre qu'il regarde, le rôle de comparé.

Il est bien évident que les indianistes brésiliens et tous les imitateurs respectueux du modèle européen faisaient de ce dernier le com-

parant idéal dans leurs discours. Ils ne pouvaient alors que refuser de se voir tels qu'ils étaient et devaient même se déprécier puisqu'ils se comparaient à un idéal, pour ne pas dire à une illusion. Par contre à s'identifier comme Tupi, à l'Indien tel qu'il était, les modernistes brésiliens, [18] outre le fait de se reconnaître indiens pouvaient trouver chez ses derniers une arme et même un avantage sur l'Européen devenu leur comparé.

On s'aperçoit qu'une métaphore se développe et s'approfondit quand on la file selon toutes ses dimensions. Il y a la dimension spatiale, par exemple, qui a porté les modernistes brésiliens à se situer d'emblée en Amérique et leur a permis d'affirmer que « Le monde ne finit pas au Cap Finistère. » De la même façon, les tenants de la Négritude qui ont décidé de ne plus porter de masques et de parler à visage découvert. Un manifeste, vu sous cet angle, est une façon de se regarder dans le miroir sous l'œil d'un tiers. Une façon de se comparer en se regardant autrement que ne fait ce tiers.

Circuit du regard donc, circuit de la parole aussi qui construit d'abord une métaphore qui se déroule en sens contraires, selon que le sujet se place dans le rôle de comparant ou de comparé. Au Brésil, on va de l'Indianisme au Modernisme. Les romantiques brésiliens rêvaient à un indien mythique. Les modernistes de 1922, eux, se référeront aux Tupis qui dévorèrent l'évêque Sardinha. Aux Antilles, on va de la Négritude ou de l'Indigénisme à l'Antillanité et puis à la Créolité selon une métaphore identifiant le sujet caribéen à un même ancêtre. D'abord l'Africain, puis le Marron et finalement le Créole qui sont toujours le nègre vu sous des éclairages différents et dans son devenir historique. La même métaphore est filée selon des dimensions tantôt spatiales tantôt temporelles.

[19]

Le discours suit le fil d'un regard qui fait se ramifier et s'entrecroiser les fils d'une métaphore de base où le sujet changeant son rôle de comparé pour celui de comparant, progressivement se façonne un visage, une image. Celle-ci, en s'incarnant dans une œuvre, devient progressivement le signifié de ce signifiant qu'est le sujet. Car dans le miroir, il y a une lutte de deux signifiés A et B, de deux images du sujet qui sont en conflit depuis 1492, alors que ce tiers qu'était Colomb, l'Européen, a fait intrusion sur la scène américaine et, par imposition

de langues ou même de noms, comme ceux d'Amérique et puis d'Amérique latine, n'a cessé de forcer le sujet à se battre pour se tailler une place.

Pourquoi parler alors d'« Expression américaine », comme José Lezama Lima, si ce n'est pour distinguer celle-ci d'une « Expression européenne » ? Pourquoi parler d'un « *real maravilloso americano* » si ce n'est pour l'opposer à un réalisme européen et à un merveilleux sur-réaliste tout aussi européen ? On parle de lutte des langues, il faudrait aussi parler de la lutte des métaphores ou plus précisément de la lutte des Américains pour le renversement de la métaphore européenne, celle qui a fait de l'Europe le comparant suprême dans le discours universel. À cette métaphore dominante s'ajoutent désormais d'autres images. Mais pour cela il aura fallu que les Américains notamment entreprissent de remplacer dans leur propre miroir [20] l'image de l'Europe comme comparant en se donnant leur propre représentation de l'autre.<sup>4</sup>

Ce travail qui est loin d'être achevé, connaît des avancées variables selon les divers points du continent américain et selon les référents que se donnent diversement les Américains. Ainsi l'attribution du prix Nobel au trinitadien V. S. Naipaul devrait attirer l'attention sur le fait qu'à travers l'Amérique, les sujets qui se regardent et s'écrivent n'ont pas forcément les mêmes référents. L'article de Pedro Urena Rib qui porte sur la représentation du sujet en République dominicaine le laisse d'ailleurs aisément comprendre. Dans cette république caribéenne, compte tenu de son histoire particulière, le parcours du regard n'est pas certainement pas identique à celui d'autres hispano-américains.

Finalement, pour une métaphore de base, on pourrait prendre en exemple le nom d'un pays, surtout si celui-ci a fait l'objet de nominations successives, comme Haïti. Il y a non seulement ramifications mais entrecroisements avec d'autres métaphores. L'indigénisme haïtien peut être autant indienne qu'africaine. On comprend alors que le développement de ces métaphores donne lieu à une complexification qui permet à la Créolité de se réclamer de racines aussi bien européenne, qu'amérindienne, africaine ou asiatique.

---

<sup>4</sup> Christian Descamps, sous la direction de, *Amériques latines : une altérité*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1993.

[21]

Dans les œuvres de fiction, de manière quelque peu opaque, et dans les essais théoriques, d'une façon plus transparente, se joue un jeu des plus sérieux : celui du transculturalisme qui n'est pas seulement lutte et affrontement, échange et métissage, mais qui allie le statisme des juxtapositions au dynamisme de l'histoire d'un sujet qui se construit et va au-delà des composantes qu'il se choisit pour aller vers du nouveau et de l'inédit.

À propos du pays du poète Li Po, dont les vers sont cités en épigraphe, un critique belge a parlé de pays simple <sup>5</sup>. Si jamais une telle chose a existé, il n'est plus de ce monde. La triade évoquée par Li Po est désormais, en Amérique en tout cas, remplacée par celle dont nous parle le texte sur « le troisième dans le miroir ». Dans nos pays américains, le poète qui boit avec bonheur à la lune, est remplacé par un lutteur qui se bat à la fois contre son double et contre un tiers dans le miroir de sa conscience.

[22]

---

<sup>5</sup> Werner Lambersy, *Poèmes du pays simple, La Chine au VIII<sup>e</sup> siècle*, Tournai, La Renaissance du livre, 2002.

[23]

Littérature haïtienne comparée

## Chapitre II

---

# LE BRÉSIL, HAÏTI, L'AMÉRIQUE

Que país é este ?

Affonso Romano de Sant'Anna

Notre Pays !

Franck Fouché

[Retour à la table des matières](#)

Dans les paroles de la chanson « Haïti », Caetano Velloso affirme que ce pays de la Caraïbe est l'autre face d'un pays qui n'est pas nommé :

*Pense no Haïti, reze pelo Haïti.  
O Haïti é aqui, o Haïti nao é aqui* <sup>6</sup>

Le aqui (ici) renvoyant au lieu d'énonciation du discours laisse pourtant comprendre que ce là (Haïti) peut bien être ici (au Brésil).

Une comparaison de deux poèmes : « Que país é este ? » <sup>7</sup> du Brésilien, Affonso Romano de Sant'Anna, [24] et « Notre pays » <sup>8</sup> de

---

<sup>6</sup> Caetano Velloso, *Fina Estampa*, Polygram, (P) 1995, 528918-2, no 5, Haïti.

<sup>7</sup> Affonso Romano de Sant'Anna, *Que país é este ?*, fotolito reprotécnica, Impressao Hamburg, Arte Ray Pereira Studio. (Fragmenta do poema : *Que país é este ?* /Desenho de Paulo Gomes Garcez) Philobliblion-Massao OHNO/ éditeores, s.d.

<sup>8</sup> Franck Fouché, « Notre pays », in Maurice A. Lubin, *Panorama de la Poésie haïtienne*, tome 1 de 1800 à 1950, (Miami) Educa Vision Inc, (1996),

l'Haïtien, Franck Fouché, va nous permettre de pousser un peu plus l'examen de cette image de réversibilité de deux pays d'un continent dont nous aimons bien dire qu'il est « Nuestra America ».

## Ce pays

On s'étonne tout d'abord de voir les deux poètes : le Brésilien comme l'Haïtien, utiliser également le démonstratif « ce » pour désigner leur pays. Cela établit immédiatement une distance qui nous fait prendre conscience que leurs discours ne seront pas des hymnes à la louange de leurs pays et qu'ils entendent rompre avec le ronron d'un patriotisme à courte vue.

On peut même penser que si la traduction en français de « Que país é este ? » par « Qu'est-ce que ce pays ? » est plus conforme au génie de la langue d'arrivée cela lui fait tout de même perdre la force que conférerait, dans la langue de départ, l'utilisation d'un pronom, este, au lieu d'un simple adjectif démonstratif : ce. Sans compter que la position du pronom, este, en fin de phrase lui donne une [25] résonance encore plus grande. « Quel pays est Celui-ci ? » Cette traduction littéraire du portugais au français rendrait sans doute mieux l'effet d'étrangeté et la distanciation que veut créer le titre en portugais. Mais on s'accordera pour reconnaître que cette traduction sonnerait de façon bien peu élégante en français.

Il ne faut point par contre se laisser tromper par le titre du poème haïtien, « Notre pays » qui pourrait sembler plus inclusif, par le nous utilisé. Dans les vers 54 et 56 et puis 61, c'est, de manière plus directe, ce même sentiment d'étrangeté, cette même distanciation qui est exprimée :

*Nous avons un pays étrange et merveilleux  
Un pays si merveilleusement étrange  
.....  
Nous vivons vraiment sous un ciel  
D'étrangeté et de miracle.*

Le titre « Notre pays » pouvait laisser l'impression que le pays était familier mais déjà au premier vers :

*Nous avons ce pays de rêve...*

Le démonstratif d'éloignement, ce, vient remettre en question cette prétendue familiarité. Et par la suite les vers cités plus haut affirmeront clairement l'étrangeté du pays. Même si leurs stratégies d'écriture varient, d'emblée les deux poètes prennent donc une distance par rapport au pays qu'ils s'appêtent à évoquer. C'est là leur position [26] commune, même si celle-ci comporte des différences dont témoigne le style de chaque poème.

Le poète haïtien insiste davantage sur le nous qui, en début de strophes, revient sept fois sous la forme : « Nous avons » et deux fois sous celles de : « Notre pays, nous aimons ». Mais Affonso Romano de Sant'Anna qui, dans le titre de son texte, paraissait d'abord se distancier au maximum du pays commence pourtant les quatre premières strophes de son poème par Nous (caçamos, dizemos, propalamos) après avoir fait de la première strophe la répétition de quatre propositions indépendantes avec des verbes conjugués au Nous. Le poème brésilien assène, en coups de massue, la réitération du Nous qui, par la suite, revient de manière moins obsédante dans les strophes suivantes. Il s'agit sans doute d'imposer avec force et d'entrée de jeu la prise de conscience d'un paradoxe. Le poème haïtien par contre fait revenir le Nous, dans la forme d'une litanie ou d'une complainte, comme prière ou nostalgie, au début de chacune de ses strophes.

Il y a donc un balancement différent entre la distance et le rapprochement. Pour commencer « Notre pays », le poète met l'accent sur le rapprochement tandis que dans « Que pais é este ? » l'accent est mis d'abord sur la distance. Cette variation de positions, dans un rapport également conflictuel, d'attraction/répulsion, témoigne sur le plan thématique de l'inconfort dominant ou de l'attachement prédominant de chaque auteur.

[27]

Cette stratégie différente colore les poèmes d'une teinte plus agressive ou critique chez Affonso Romano de Sant'Anna et d'une atmosphère plus nostalgique ou mélancolique chez Franck Fouché. Dépit et Regret ? « Notre pays », après la répétition incantatoire des beautés du pays finit par le constat que ce pays vit une agonie interminable. « Que pais é este ? » qui commençait par dresser un acte d'accusation sous la forme d'une liste de méfaits perpétrés prend en conclusion un tout autre ton puisque le discours s'achève, de manière sentencieuse, par une sorte de jugement :

*E nesse mundo às avessas  
A cor da noite é obsclara  
E a claridez vespertina*

Mélancolique ou bien critique, les conclusions des deux poèmes font le constat d'un même blocage pour les deux pays. De la « noite obsclara » et de la « claridez verspertina », le poème brésilien ne dit pas comment sortir. Mais l'horizon paraît davantage encore bouché dans le poème haïtien puisque les habitants d'un pays qui n'en finit pas de mourir seront d'autant moins capables de le ressusciter qu'ils se voient eux-mêmes comme de vivants paradoxes :

*Nous aimons le violon  
Autant que le tambour ;  
Nous aimons l'Église  
Et nous adorons le vodou.  
L'étude nous passionne comme la femme.  
Trop souvent sommes-nous palabreurs*

[28]

*Et trop peu comptons-nous avec les actes  
Qui marquent ...imposent ...sont des révolutions.*

Double paradoxe d'un objet, le pays d'Haïti, dont les sujets sont des paradoxes eux-mêmes, déchirés qu'ils sont par une série de contradictions sans solution : violon/tambour ; Église/vodou ; étude/femme ; palabre/révolution.

## Notre pays

Ces contradictions, dans les deux cas, sous la forme du paradoxe de l'association des contraires dans la nature (noite, claridez) et dans la conscience des êtres humains (nous aimons, nous adorons), mettent en évidence le caractère ambivalent moins du pays que des hommes qui l'habitent. Car ce que souligne Franck Fouché en fin de discours, Afonso Romano de Sant'Anna, le dénonçait au début de son discours. La seule différence est dans le fait de dénoncer, dans un cas, et de simplement constater, dans l'autre.

Car, dans les deux cas, le pays est nôtre, non pas tellement en tant qu'objet dont nous serions propriétaire mais comme signe révélateur de notre attitude à son égard. Or celle-ci témoigne d'une division de notre conscience. Du pronom ou de l'adjectif démonstratif qui désignent en éloignant à l'adjectif possessif et au pronom personnel qui rapprochent en nous faisant entrer dans les consciences et mettant en évidence des sentiments de [29] possession, d'affection ou d'aliénation, la description du pays nous conduit à faire notre introspection.

Le Nous dans *Nous avons, nous aimons ; caçamos, queimamos* est un collectif qui inclut et l'énonciateur du discours et ces interlocuteurs auxquels le texte renvoie, parmi lesquels il faut comprendre les lecteurs. Cette division tripartite est fort bien mise en évidence par la tripartition des participants au discours dans « Notre pays » :

*Nous avons ce pays de rêve  
Nés du cœur bleu de tes désirs, ô Poète !*

En se distinguant du Poète, le sujet du discours, se positionne en tant que double du lecteur du texte qu'il énonce. Dans le poème brésilien, il en va de même : celui qui parle interroge un interlocuteur, en présence du lecteur.

Le groupe auquel le Nous renvoie est donc écartelé et non pas homogène. Cet écartèlement de la conscience qui caractérise ses membres se traduit par le manque de solidarité entre eux et par leur

opposition, en termes de classes sociales et d'idéologies. Il s'agit pourtant bien d'un pays nôtre, d'un pays commun. La forme tout autant que le sens des discours tenus vise de manière paradoxale ou antiphrastique, de manière contradictoire ou indirecte, par provocation ou par insinuation, à évoquer cette solidarité, à amorcer en somme un dialogue. Le discours du texte, selon sa forme particulière dans [30] chaque poème, est le mode choisi par chacun des auteurs pour préfigurer, c'est-à-dire donner d'avance, l'image d'un dialogue inexistant car l'envers d'une dénonciation est une approbation et le contraire d'un regret, une réjouissance.

Même s'ils prennent la même forme de listes, d'énumérations soit d'accusations soit de lamentations, la répétition qui caractérise le style des deux poèmes est donc moins une suite de simples déclarations que d'énoncés invitant à répliquer. On pouvait le voir, dans cette esquisse d'une situation de dialogue, dans le début de « Notre pays » où trois parties étaient désignées : un sujet dédoublé parlant à un autre sujet (non pas anti-sujet mais plutôt para-sujet) d'un objet commun. Dans « Que pais é este ? », la forme interrogative du titre, en présence d'un lecteur implicite, annonce une question que viennent détailler les vers du poème. Cela laisse bien voir que nous avons une même confrontation tripartite. La forme interrogative laisse cependant entrevoir que cette confrontation est frontale dans « Que pais é este ? » alors qu'elle est latérale, de biais, dans « Notre Pays » dont le style est plutôt narratif.

Pour le Brésil, comme pour Haïti, ce dialogue esquissé ne donne lieu à aucune réponse de celui qui est interpellé. Cela se comprend, le poème lyrique est discours avant tout et non échange de discours comme au théâtre. Discours monologique donc mais comprenant en creux, par la forme indirecte et allusive ou antiphrastique et paradoxale utilisée, la niche où devrait se loger l'interlocuteur interpellé et [31] même la réponse que l'énonciateur voudrait entendre de sa bouche.

La question posée dans le discours du poème lyrique est donc purement rhétorique parce qu'elle formule déjà, par sa forme même, sa réponse. À la liste des accusations de « Que pais é este ? » ou des récriminations de « Notre pays » on voudrait entendre l'interlocuteur interpellé répliquer par des réfutations ou des consolations. Mais cela est d'autant moins probable que le discours du poème lyrique s'appa-

rente, par son caractère monologique à une introspection lucidement menée dans la propre conscience de l'énonciateur. On pressent alors, dans « Notre pays », que le Je qui parle est aussi le Toi du poète au cœur bleu dont les désirs créent le pays, un objet « Il », simple incarnation de ses rêves. De même, dans « Que pais é este ? », le Je qui accuse le Nous dont il est censé faire partie devient une sorte de On impersonnel qui évalue le spectacle du monde :

*Nada nada congemina*

....

*e nesse mundo às avessas*

*a cor da noite é obsclara*

*e a claridez vespertina.*

Ces changements de positions dans le cours du discours d'une même personne qui passe du Je au Tu et au Il, en un jeu de questions sans réponses explicites et qui se termine par une apparente absence [32] de conclusion, n'est que feinte, encore une fois procédé rhétorique.

La thématique et surtout la pragmatique le confirment. Le caractère fondamentalement dialogique des textes considérés explique l'absence de conclusions explicites. Compte tenu de l'explicite référence aux situations politiques (a maó levé do politico), économiques (o salario que nos come e nossa sede canina ; les jouisseurs éternels), sociales (caçamos índios e operários) et même ethniques et culturelles des pays évoqués (somos pretos de alma branca), le poète qui monologue ne peut faire plus que souhaiter que naisse en lui-même le réformateur qu'il souhaite ou alors que se réveille chez le lecteur le révolutionnaire dont il rêve. Cela signifie qu'il s'adresse idéalement à un interlocuteur possédant le pouvoir de résoudre ces problèmes. Autrement dit le poète qui écrit, le sujet du discours qui s'énonce, dans l'espace et le temps de l'écriture et du discours, ne peut que soulever des questions sans pouvoir résoudre les problèmes posés. Sa prise de conscience et de parole sont des manières indirectes de porter l'interlocuteur concerné et compétent à réagir. C'est pourquoi « Que pais é este ? » est un texte de provocation, d'incitation à la réaction espérée. Il en va de même pour « Notre pays », sur un mode moins virulent cependant.

Dans ces textes, personne n'est visé de manière explicite mais tout le monde est implicitement concerné. C'est à chacun de réagir selon sa capacité d'action.

[33]

Nous pouvons tout de même noter des nuances dans les réactions espérées qui nous plongent dans le « cœur bleu des désirs des poètes » ou, pour parler en termes moins poétiques, dans leurs idéologies respectives. « Que pais é este ? » situe le pays sur un plan très réaliste. C'est un pays de « chasse aux Indiens et aux ouvriers ». Le pays de Franck Fouché est décrit sur un mode plus utopique. C'est la raison qui lui fait dire :

*Nous avons un pays étrange et merveilleux  
Un pays si merveilleusement étrange  
Qu'il ne se résigne pas encore à mourir  
Malgré que sans pitié, sans pudeur  
Les jouisseurs éternels aient sucé  
Et pompé son sang généreux.*

Et qu'il peut même déclarer :

*Nous vivons vraiment sous un ciel  
D'étrangeté et de miracle.*

Même si la conclusion de « Que pais é este ? » est assez pessimiste :

*A esperança que emparedam  
E a nossa fé em ruina*

L'horizon n'est pas entièrement obscurci. Tout est en demi-teinte (cor da noite obsclara ; claridez vespertina). L'espoir en somme est en veilleuse. Par contre, dans « Notre Pays », on ne peut attendre de solution que d'un miracle, si l'on vit « sous un ciel d'étrangeté et de miracle ». D'ailleurs le poème de [34] Franck Fouché évoque un autre

aspect de la situation haïtienne qui semble sans issue. Comment la mort peut-elle dépendre de la seule volonté du mourant ? En effet il est dit que : « le pays ne se résigne pas encore à mourir ». Par ailleurs un autre fait place le pays dans un véritable cul-de-sac. Si d'une part l'agonie du pays est sans fin les jouisseurs, eux, sont éternels et tant que le pays ne sera pas bel et bien mort, ils vont sans doute continuer à sucer et pomper son sang généreux. La situation décrite ainsi semble bien être dans une impasse. Ce qui ne paraît pas le cas dans « Que pais é este ? ».

Si l'on peut parler de l'ambiance réaliste du poème brésilien, mais peut-être faudrait-il plutôt souligner le caractère historique de ses évocations, on doit constater que le discours du poème haïtien baigne, quant lui, dans un contexte mythique. Le Pays évoqué est un pays zombi puisqu'il est un mort en sursis et la victime de vampires qui sucent et pompent son sang. « Que pais é este ? » nous fait une évocation de faits situés dans le cadre d'une lutte de classes et d'une domination économique, sociale, ethnique et culturelle. « Notre Pays » dresse plutôt une liste de beautés poétiques et de malheurs mythiques. Le poème se termine justement par ces vers significatifs :

*Et toujours dans notre vieux sang ancestral  
Circule, martiale et chaude, l'épopée en feu.*

Les deux poèmes, le brésilien et l'haïtien, se terminent par des verbes au présent : « a cor da noite é obsclara/et toujours circule... » Mais le présent du [35] poème brésilien est un présent historique, le présent permanent d'une Histoire figée (Ha 500 anos...) tandis que le présent du poème haïtien est le présent mythique d'un passé révolu (toujours dans notre vieux sang ancestral circule l'épopée en feu). Dans le vieux sang des ancêtres, l'épopée en feu circulait sans doute mais dans celui de leurs descendants ? Seule l'Histoire présente peut le confirmer. Or il semble bien, quand on songe à cette impasse d'une victime agonisant sans fin sous les crocs d'un vampire éternel, qu'il n'en est rien. Ce sang épique n'est plus qu'une utopie ou une illusion. Au mieux une hypothèse à vérifier dans la pratique.

Dans les deux poèmes il n'y a donc pas de réponses données. Ce qui ne signifie pas qu'ils sont sans réponses possibles quand c'est

l'Histoire qui est en jeu. Le mythe ne peut donner aucune garantie. À peine peut-il fournir une consolation et une espérance. Autrement dit seule l'Histoire présente, celle des acteurs vivants, peut donner naissance à des héros épiques. Les ancêtres sont peut-être de bon conseil mais d'une utilité pratique limitée face à nos adversaires actuels.

## Ambiguïté, procrastination, indécision

Les espaces des deux poèmes étant bien délimités, les problèmes qui s'y posent ont des caractères pratiques bien spécifiques dont chacun des textes fait état en fonction des idéologies respectives de leurs [36] auteurs. On pourrait trouver un paramètre commun pour caractériser la source de ces problèmes et leur permanence.

Corruption, à grande échelle et à tous les niveaux, c'est ce dont « Que pais é este ? » fait la description avec force précisions et que « Notre pays » évoque par l'allusion aux « jouisseurs éternels ». Les deux pays sont donc à l'image des hommes qui les habitent, le Nous évoqué dans les deux cas. Ainsi à la source des problèmes, il y a l'ambiguïté des habitants. Les contradictions représentées paraissent insolubles parce qu'elles ne sont pas hiérarchisées dans la conscience de ceux qui les éprouvent. Le fait même de demander : « Que pais é este ? » révèle le flou de l'identité du pays tout autant que ses défauts. Car si « Notre pays » énumère des qualités, elles se révèlent illusoire ou fantasmées puisqu'elles ne sont que des créations des désirs nés du cœur bleu d'un poète. Il resterait donc à faire naître le pays de l'action concrète, historique de l'ensemble des citoyens composant le Nous. À ce chapitre, la liste des accusations du poème brésilien constitue un bon cahier de charges préparant à des changements.

Mais le simple fait de préciser les problèmes et ensuite de les hiérarchiser ne suffira pas à lever l'hypothèque du Temps. La procrastination, cette lenteur à réagir, même à des impératifs clairs, est une conséquence de l'ambiguïté du sujet, de son incapacité à hiérarchiser ses problèmes et partant de son indécision à réagir.

[37]

Sommes-nous blancs ou noirs (ha 500 anos que somos pretos de alma blanca) ? Primitifs ou modernes (somos indios perdidos na eletrônica oficina) ? Catholiques ou vodouisants (nous aimons l'Église et adorons le vodou) ? Ces questions paraissent ne pas pouvoir être tranchées. Mais ce n'est qu'une illusion, celle que provoque l'ambiguïté d'un sujet indécis qui hésite à prendre position, attendant que la contradiction, même si elle est perçue, se dénoue d'elle-même ; d'un sujet, autrement dit, qui cherche une solution théorique et non pas pratique. Car c'est celle-ci qui suscitera des solutions pour des problèmes concrets ou permettra souvent de se rendre compte que les problèmes que l'on croit réels ne sont que de faux problèmes. Être palabreur et révolutionnaire n'est plus incompatible si dire est faire ; être blanc et noir, c'est possible quand le racisme est vraiment chose du passé.

Caetano Velloso qui montrait la réversibilité d'Haïti et du Brésil nous a peut-être aussi donné la formule d'une synthèse des contradictions en apparence insolubles. Il nous dit dans une autre chanson :

*Soy loco por ti, America  
Soy loco por ti de amores*<sup>9</sup>

[38]

Nulle part dans « Que país é este ? » il n'est question de « Patria amada ». Si dans « Notre pays » on aime, et même on adore, on le fait pour des éléments isolés du pays, que l'on oppose d'ailleurs à d'autres. Il n'y a donc point de folie pour le pays, pas d'amour global du pays mais des amours sélectifs de certains éléments du pays. Ce pays dont on aime des « pièces détachées », on ne l'aime pas encore comme un tout. On n'éprouve au fond que des parcelles d'amour pour le pays et non pas cette folie dont parle Caetano Velloso.

Celui-ci plaçait la barre bien haute en se proclamant fou de l'Amérique alors qu'il n'est même pas certain que chaque pays américain soit aimé à ce point par ses propres habitants. Mais peut-être que le chanteur-compositeur bahianais faisait comprendre que des amours parcel-

<sup>9</sup> Caetano Velloso, *op.cit.*, no 16-Soy loco por ti America. On ne peut s'empêcher ici de songer que, chantant son pays, Trenet disait : « *Douce France, cher pays de mes amours* ».

lares ne peuvent prendre racine que dans un amour d'ensemble. Autrement il s'agit de jouissances, comme il est dit dans « Notre Pays ».

La perspective de longue durée inscrite dans les deux poèmes (ha 500 anos.../jouisseurs éternels) souligne une indécision qui perdure. Nous sommes rendus en Amérique mais y sommes-nous arrivés, établis, enracinés et comptant y vivre pour les siècles à venir ? On ne peut être éternellement jouisseur ; on ne peut passer cinq cents ans à être conquérants sans devenir amants de l'Amérique. En ce cas on aura gardé la vision à court terme du prédateur, de celui qui passe en coup de vent, ne vient que pour retourner à son point de départ. Sinon comment comprendre qu'on puisse croire qu'il est possible de piller [39] éternellement, de sucer et pomper le sang d'une victime sans qu'elle ne finisse par s'épuiser. Mais de cela le conquérant ou le pilleur n'a cure. Même si sa jouissance perdure (há 500 anos ; jouisseurs éternels), le jouisseur lui-même la sait et la veut fugace.

Au temps bref de la jouissance, il faudrait donc substituer le temps long de l'amour fou ; d'une jouissance éternelle, passer à une passion éternelle et d'une guerre de cinq cents ans, à un amour de cinq siècles. Dans « Soy loco por ti America », Caetano Velloso ne met point de terme à son amour. Si chaque habitant de chaque pays américain en faisait autant pour tous les pays de l'Amérique, nous aurions des poèmes qui ne seraient pas des listes de contradictions mais des bilans et des synthèses alignant des dires forcément faibles, des questions et leurs réponses concrètes.

À la question : Que país é este ? nous ne pouvons donc pas encore répondre : Notre pays ! Même si les deux poètes parlent tout à la fois de nous et du pays. Au Brésil comme en Haïti, tous ceux qui forment le Nous ne peuvent pas dire : « Nous avons un pays ». Celui-ci appartient bien à quelques-uns mais certainement pas à tous. Tous, nous ne sommes pas fous de nos pays ; à peine de quelques-unes de ses parties. Nous n'avons que des amours tronquées et le pays, pour nous, est donc à la fois proche (Notre pays) et lointain (ce pays). À en croire Affonso Romano de Sant'Anna et Franck Fouché, c'est pareil au Brésil comme en Haïti.

[40]

## Annexe :

### *Que País é este ?*

*Há 500 anos caçamos índios e operários,  
há 500 anos queimamos árvores e hereges,  
há 500 anos estupramos livros e mulheres,  
há 500 anos sugamos negras e alugueiros.*

*Há 500 anos dizemos :*

*que o futuro a Deus pertence,  
que Deus nasceu na Bahia,  
que São Jorge é que é guerreiro,  
que conosco ninguém pode,  
que quem não pode sacode.*

*Há 500 anos somos pretos de aima branca,*

*não somos nada violentos,  
quem espera sempre alcança  
e quem não chora não morna  
ou quem tem padrinho vivo  
não morre nunca pagão.*

*Há 500 anos propalamos :*

*este é o país do futuro,  
antes tarde do que nunca,  
mas vale quem Deus ajuda  
e a Europa ainda se curva.*

.....

*Esté é um país de sindicatos em geral,  
esté é um país de cinicos em geral,  
esté é um país de civis e generais,  
esté è o país do descontinuo*

[41]

*onde nada congemina,  
e somos indios perdidos  
na eletrônica oficina.*

*Nada nada congemina :  
a mao levé do politico  
con nossa dura rotina,  
o salário que nos corne  
e nossa sede canina,*

*a esperança que emparedam  
e a nossa fé em ruina,  
nada, nada congemina :  
aplacidez des ses santos  
e a nossa dor peregrina,*

*e nesse mundo as avessas  
- a cor da noite é obsclara  
e a claridez verspertina.*

Affonso Romano de Sant'Anna

### ***Notre Pays***

*Nous avons ce pays de rêve  
Né du cœur bleu de tes désirs, O Poète,  
Un pays de soleil éblouissant  
Éclos aux cratères de notre éternel été  
Et qui fait les jardins défaillir*

[42]

*De trop de parfums  
« et les fleurs mourir de trop de lumière ».*

*Nous avons un pays où jadis  
Au temps lointain de l'indolent paradis indien  
Roulaient des paillettes d'or au long de nos rivières,  
Nos rivières qui, maintenant, dans la senteur  
De la verveine et du basilic,  
Charrient l'or des cirouelles et des mombins  
Parmi la succulence juteuse  
Des mangues et des corossols.*

*Nous avons un pays où le crépuscule  
Est le madras versicolore de nos naïves,  
Mais troublantes payses, crépuscule de roucou,  
Ou mordoré comme nos mornes  
Dans l'apothéose des aurores tropicales.*

*Nous avons aussi des clairs de lune  
Merveilleusement bleus ou roses  
Et qui n'appartiennent qu'à notre ciel*

*Nous avons un pays où toujours les arbres  
Sont verts, car nous ne connaissons pas  
L'automne aux doigts de fanure et de rouille  
Ni le triste hiver aux paysages de glace.*

*Les branches s'inclinent lourdes,  
Lourdes de fruits saturés de soleil  
Et gorgés de la sève  
D'un sol toujours prodigue.  
Multiples nos oiseaux au plumage vermeil  
Et qui « symphonisent » de l'aube  
Jusqu'à l'angélus du soir.*

[43]

*Nous avons à décembre des nuits créoles  
 Qui sont des féeries bleues et d'or  
 Au dôme d'un ciel tout en diamants,  
 Cependant que des palmes enivrées de fraîcheur  
 Avec majesté dodelinent leur fière indolence.  
 Notre pays est peuplé de femmes,  
 Belles dans la diversité bizarre des nuances,  
 Belles, mais d'une unique beauté,  
 Car nos payses, poésie d'Haïti,  
 Ne ressemblent à aucune autre femme.*

*Nous avons un pays de danses et de chansons,  
 De chansons et de danses.  
 - Mais, c'est toute notre âme, la chanson et la danse !  
 - Nous dansons et chantons  
 quand la joie allume un « boucan »  
 au fond de nos poitrines bronzées ;  
 nous chantons et dansons  
 quand la vie nous lacère le cœur  
 et accroche une larme au bord de nos prunelles.*

*Nous avons un pays étrange et merveilleux,  
 Un pays si merveilleusement étrange,  
 Qu'il ne se résigne pas encore à mourir  
 Malgré que sans pitié, sans pudeur,  
 Les jouisseurs éternels aient sucé  
 Et pompé son sang généreux.  
 Nous vivons vraiment sous un ciel  
 D'étrangeté et de miracle.*

*Nous aimons le violon,  
 autant que le tambour :  
 nous aimons l'Église et nous adorons le Vodou.*

[44]

*L'étude nous passionne comme la femme.  
Trop souvent sommes-nous palabreurs  
Et trop peu comptons avec les actes  
Qui marquent ...imposent ...sont des révolutions ;  
Mais toujours altièrè est notre tête,  
Altièrè comme nos gigantesques palmiers  
Et toujours dans notre vieux sang ancestral  
Circule, martiale et chaude, l'épopée, en feu.*

Franck Fouché

[45]

**Littérature haïtienne comparée****Chapitre III**

---

**DON JUAN AUX AMÉRIQUES**

« Le rapport politique peut régenter de sa loi implacable l'échange culturel. »

Alain Anselin

[Retour à la table des matières](#)

Au titre : « Don Juan aux Amériques », j'aurais pu donner un sous-titre : « Comment les Américains ont procédé à la transculturation du personnage européen de Don Juan ». En effet les quatre pièces que nous examinerons sont des adaptations. *The Joker of Seville*<sup>10</sup> de Derek Walcott revoit et corrige l'intrigue de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina ; *Don Juan*<sup>11</sup> de Vincent Placolý et *Don Jan*<sup>12</sup> de Georges Mauvois adaptent le *Dom Juan* de Molière et *L'Opéra* [46] *do malandro*<sup>13</sup> de Chico Buarque est une version brésilienne de *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht.

---

<sup>10</sup> Derek Walcott, *The Joker of Seville*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1978.

<sup>11</sup> Vincent Placolý, *Don Juan*, Fort-de-France, Hatier-Martinique, 1984.

<sup>12</sup> Georges Mauvois, *Don Jan*, traduction et adaptation du Don Juan de Molière, Classique créole, Kourou Cedex-Guyane Française, Ibis rouge éditions, 1996.

<sup>13</sup> Chico Buarque, *Opéra do Malandro* de Chico Buarque, Polygram discos Ltd, Brazil, Phillips, Stereo SET 6641.891 : P'S 6349.400/401 série prata, 1979.

Dans ces adaptations, à mon avis, là où tout se joue, c'est autour de la formule de Molière définissant Don Juan comme « le grand seigneur, méchant homme ». Grand seigneur, cela veut dire aristocrate ou son équivalent moderne : un grand bourgeois. Et méchant homme, dans la langue de l'Europe classique, cela signifie athée, et plus précisément contempteur de la religion chrétienne.

Or aucune de ces deux qualifications ne s'appliquent vraiment au Don Juan américain. Si nous suivons le fil de cette hypothèse, nous constatons que Derek Walcott trinidadien, caribéen et américanise son Don Juan qui a quelque chose du jouisseur à l'exemple du Congo Man de *Mighty Sparrow* dont il partagerait volontiers le rire homérique. Placol, quant à lui, nous présente un Don Juan moins incrédule que désespéré et avec Chico Buarque, Don Juan n'est plus qu'un frieur.<sup>14</sup>

[47]

## Don Juan, le bon vivant

Le Don Juan que Walcott met en scène est un joker, ce que je traduis par « bon vivant » car nous dit-il :

*I've given my life to this question  
This joke that everybody's heard :  
Whether our body's need is a sin.*<sup>15</sup>

Précisant :

*It has taken me years to learn  
That dragon emblem is our sex.*<sup>16</sup>

Ce qui lui permet de donner le conseil suivant :

<sup>14</sup> Dans cet essai, je ne traite que des Amériques au sud des États-Unis. Pour le Nord de l'Amérique, il faudrait considérer non seulement des pièces mais des films, comme *Don Juan de Marco*, qui nous feraient voir quel visage particulier le personnage de Don Juan prend au nord du Rio Grande mexicain.

<sup>15</sup> Derek Walcott, *op. cit.*, p. 137.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.61.

*So take what you see, and thank life, honey,  
Cause life begins in bed.  
Life is a joke, but it ain 't so funny  
When that dingalong goes dead.*<sup>17</sup>

Don Juan, chez Walcott, est un sensuel ; un obsédé sexuel plutôt, diraient certains. Pour satisfaire ses sens, ses instincts, préciserait plusieurs, il peut être brutal. *The joker of Seville* met plusieurs fois en scène des prémisses de viol, par exemple quand don Juan et son serviteur, Catalinon, les vêtements en lambeaux, échouent sur une plage du Nouveau Monde et ont la surprise d'y rencontrer Tisbea, une jeune [48] poissonnière, qui, elle, est flambant nue. On peut aisément imaginer ce qui se passera quand Don Juan entraîne Tisbea hors de la scène.

Brutal, sans être toutefois une brute, don Juan est aussi cynique que résolu :

*Marry a man, Tisbea, I am a  
Force, a principle, the rest  
Are husbands, fathers, sons, I am none  
Of these*<sup>18</sup>

Un de ses interlocuteurs peut donc le décrire sans ménagement :

*In Seville, they give you the honor  
Of calling you don juan, the joker,  
And I call you too, El Burlador,  
But for me, now, that means the butcher.  
One day you will butcher no more,  
One day, you will butcher no more.*<sup>19</sup>

Le terme boucher mérite d'être commenté. Il semble associé à l'image du séducteur, en tout cas à l'image de qui peut être tenu pour

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 56.

un grand « découpeur » de chair féminine. On peut se rappeler ici le sens de koupe, en créole haïtien ! Un sens humoristiquement évoqué par la chanson populaire haïtienne Yoyo :

*Yoyo, se yon bon gason,  
Li vann viann*  
[49] *Nan bout mache anba.*  
...  
*Le w mande Ipou senk  
Li ba w pou dis  
Le w mande l pou dis  
Li ba w pou kenz  
Ak tout degi ladan l.*

Historiquement, ce terme a une connotation plus ample. Il est avéré, selon ce que nous dit Alain Anselin que :

Sur tout l'arc hispano-nigérien... dans toutes les sociétés qui se logent sur cet arc, le boucher est l'homme du marché, l'homme de l'échange. Non qu'il aille de marché en marché : il est lui-même le lieu de l'échange social... Il est l'échangeur social dans des sociétés où pas plus qu'en Europe médiévale, celle de Colomb, la mobilité sociale n'existait : on naissait dans un ordre, noble, libre ou dépendant (captif, serf...)... Et le marché, lieu de l'échange, est le domaine privilégié du boucher... C'est cette configuration sociale que l'on retrouve déployée de Gao ou Tombouctou à Séville...

Dans *Le Colloque des Chiens*, un contemporain de Cervantès, Berganza, parle des bouchers de Séville comme de fiers maquereaux et met dans la bouche de l'un de ses personnages une boutade sur la « Reconquête inachevée » puisqu'il reste au roi trois choses à gagner à Séville : la rue de la [50] Caza où sont les bordels, le marché aux poissons et les abattoirs ...

Chez les Kabyles, poursuit Anselin, prostituées et bouchers sont donc, comme à Séville, des « Nègres » : les hommes du marché, de la circulation qui irrigue le corps social clos sur lui-même, et qui rétablit la vie. Mais l'appellation n'est plus fondée sur le phénotype. N'est plus boucher tout Nègre. Est Nègre tout boucher : tout homme qui vient égorger et vendre de

la viande au marché... Et toute fille séduite est noyée par son père dans l'abreuvoir ou mariée à un Nègre au marché... <sup>20</sup>

La dénomination de boucher appliquée à Don Juan, dans *The joker of Seville*, et la mise en relation du personnage avec la poissonnière Tisbea, n'ont donc rien de gratuit et même renforcent le caractère caribéen, américain, du personnage, compte tenu du lien établi autrefois entre boucher et nègre et de la persistance, de l'équivalence entre le métier de boucher et celui de séducteur de femmes, jusqu'à nos jours, comme en témoigne la chanson Yoyo.

Mais ce n'est pas uniquement par le sens qu'il donne à son adaptation que Walcott caribéanise son Don Juan. Dans la mise en scène de l'action, il le fait [51] venir dans le Nouveau Monde pour un bref séjour et c'est alors qu'il lui fait déclarer : « Old World, New World. They are all one ». Serait-ce, prémonitoirement, une évocation de la globalisation actuelle ? Quoiqu'il en soit le fait que Don Juan débauche l'indigène Tisbea serait une allusion de plus à cette séduction-exploitation que l'Ancien Monde exerce sur le Nouveau Monde. Chico Buarque se chargera, nous le verrons, d'explicitier cette métaphore de l'exploitation-séduction.

En le faisant brièvement séjourner en terre d'Amérique, le temps de séduire Tisbea, Walcott donne en quelque sorte une couleur locale américaine à son personnage. Il en fait un conquistador. Nous voyons d'ailleurs sur la scène des esclaves qui sont sur le point d'être expédiés aux Amériques et de plus, Catalinon, l'équivalent du Sganarelle de Molière, qui, entre parenthèse, n'en a aucunement le caractère ridicule, est un Maure et un noir. Et comme pour mieux surimposer à l'image du rapport de don Juan avec son serviteur celle du rapport de maître à esclave, il nous fait voir Don Juan, après son naufrage sur la côte américaine, sortant de la mer, juché sur le dos de Catalinon.

Tout cela achève de désigner Don Juan comme l'un de ces colonisateurs européens qui, aux XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, ont dominé et exploité les trois Amériques. Ce que laissent fort bien entendre les vers suivants :

---

<sup>20</sup> Alain Anselin, *Le discours Caboclo*, L'Amérique et l'Afrique sans Colomb, Rayzet-Abymes, Éditions de l'UNIRAG, 1992, p.17.

[52]

*You are a rich man, with possessions  
 A servant and all : We've met men  
 Who believe that their positions  
 Entitle them to slaves : and when  
 They point a finger, that's the end.* <sup>21</sup>

Non seulement le décor et le statut des personnages mais le cadre historique achèvent de faire de don Juan un personnage américain, du moins qui nous est bien familier dans le Nouveau Monde. Cette pièce, au demeurant plus shakespearienne qu'espagnole, est en fin de compte caribéanisée, trinidadisée même, par les espaces de jeu, la gestuelle et les pratiques ludiques traditionnelles des West Indies, comme le combat de coq ou de bâton (des équivalents de la corrida), exécutés au rythme de la musique et de la danse du calypso.

*The joker of Seville* qui ne délaisse jamais l'orientation donnée par une action se déroulant dans l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle, se permet cependant de faire un détour dans l'espace et dans le temps américains pour rejoindre une sorte de posthistoire très ironiquement et politically incorrect. On y entend en effet les esclaves noirs, en partance pour l'Amérique, chanter :

*hey, hey, hey !  
 Is the U.S.A.  
 Once we get dere,  
 We gonna be O.K.* <sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Derek Walcott, *op. cit.*, p. 55

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 33.

[53]

La sensualité, la brutalité, le cynisme du don Juan de Walcott ne le portent pas à philosopher outre mesure. Ce qui ne veut nullement dire qu'il est un inculte et un borné. Bien au contraire, il a sa philosophie laquelle, à défaut de faire place à des envolées métaphysiques et d'être un athéisme agressif, serait plutôt un naturalisme. Don Juan, chez Walcott, obéit aux lois de la Nature et, pour lui, cela ne va pas sans une certaine forme de noblesse et même de piété :

*The rose breathes: « Smell me », the virgin :  
« Teach me », the cling peach: « Eat me ».  
« It's you or me », says the scorpion.  
I obey. Isn't that piety ?  
I serve one principle ! That of  
The generating earth whose laws  
Compel the loping lion to move  
Toward the fallow lioness,  
Who in this second embodied  
His buckling stagger!  
Fought for that freedom delivered  
After Eden. If I defy  
Your principle because I served  
Nature, that was chivalry  
Less unnatural than your own. <sup>23</sup>*

[54]

## Don Juan, le désespéré

Fébrile, angoissé, le don Juan de Vincent Placolý est au fond un désespéré qui court à sa perte. Sans prendre le temps de souffler, il court à perdre haleine, au sens propre comme au figuré.

La pièce de Vincent Placolý compte 2 actes et 11 scènes alors que celle de Walcott compte 14 scènes dans ses deux actes. Le rythme

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 138.



Don Juan : - *Lâché moin ! Lan main –ou ka brilé kon fè chaud.*

(L'Homme sombre l'entraîne derrière la porte noire. On entend la voix de Don Juan).

Don Juan : - *Missié Adgéné, ou mète moin an dezolasyon ! Ka fè noué, moin pa ka ouè ayen. Viré ba moin lanmain pou moin sav an ki sens pou allé...* <sup>24</sup>

Et maintenant la version de Mauvois :

[56]

La Statue : - *Rété là, Jan. Yè ou ba mwen pawòl ou ki ou té key vini manjé epi mwen.*

Jan : - *Wi. Ki koté ?*

La Statue : - *Ba mwen lanmen'w.*

Jan : - *Mi*

La Statue : - *Jan, kom ou bandé ko'w dans lé péché, se pou ou mò mal. Kon ou réfizé lagras. Bondyé, se chimen ou wouvè pou la foud anfondré'w.*

Jean : - *Bondyé senyè ! Sa man ka santi-a ? An difé envizib ka brilé mwen. Man pé pa tjenbé. Tout kò mwen se an sèl boukan. Aaaa !*

(Le tonnerre tombe avec un grand bruit, de grandes flammes sur Jean. La terre s'ouvre et l'abîme, il sort de grands feux de l'endroit où il est tombé.) <sup>25</sup>

Selon cette dernière disdascalie de la pièce de Mauvois, qui traduit presque littéralement celle de Molière, Don Jan tombe. Sous-entendez : en Enfer ! Ensuite il n'a donné sa main qu'après se l'être fait demander par la Statue. Et une fois hors de notre vue, nous n'entendons

<sup>24</sup> Vincent Placol, *op. cit.*, p. 31-32.

<sup>25</sup> Georges Mauvois, *op. cit.*, p. 93.

plus sa voix. Du moins plus sous la forme de mots intelligibles mais par un cri de peur et de douleur qui traduit vraisemblablement sa mort.

[57]

Chez Placolý, au contraire, à l'injonction plutôt générale : « Annou allé... », sans précision du geste à faire sinon peut-être d'avancer, de suivre l'Homme sombre, et avec la conditionnelle : « si ou ni compte coeu ou », une ultime chance est donnée à don Juan pour le cas où il voudrait se rétracter... Dans la pièce de Mauvois, la Statue fait une exigence en fonction d'une promesse de Don Jan, d'une parole qu'il a déjà donnée. Finalement, on prendra en considération la réplique de Don Juan qui, chez Placolý, semble en accord plutôt qu'en contradiction avec son interlocuteur :

Homme sombre : *- faut pa ou fè dèya.*

Don Juan (il tend la main à l'Homme sombre) : *- Ce an fait dèyè ki ni dangé.*

C'est en reculant, en regrettant, en voulant faire marche arrière, d'après le personnage, qu'il y a danger. Et, pour finir, dans ces ténèbres où il se trouve, ce n'est point de s'y trouver qui semble l'inquiéter mais de ne savoir où aller. D'ailleurs, d'entendre sa voix de façon nettement intelligible laisse croire qu'il n'est pas mort mais simplement perdu et errant. « Viré ba moin lanmain pou moin sav an ki sens pou allé. » Entend-t-on.

Plus personnelle que dans la version de Mauvois, plus tragique aussi, l'image de Don Juan que nous donne la pièce de Vincent Placolý est une version [58] subjective et pourtant bien ancrée dans la réalité antillaise.

Le fait, pour les deux pièces de Placolý et de Mauvois, d'être écrites en créole localise le personnage de Don Juan et leur permet de parler avec naturel de certaines choses et aussi de nous les faire accepter comme vraisemblables. Par exemple le vodoun, chez Placolý, et le quimbois, chez Mauvois. Ce qui justifie l'intervention du surnaturel dans l'action.

Don Juan est « un grand seigneur », un aristocrate d'autrefois ou, si l'on préfère, un grand bourgeois d'aujourd'hui. Cela vaut pour l'Europe d'hier comme pour les Antilles de Placolý et de Mauvois. On s'étonne cependant, dans les propos que lui prête Mauvois, de le voir si souvent user de l'interjection : « Fout ! ». Cela semble un niveau de langage incompatible avec son statut social. Par contre, athée chez Mauvois et penseur très libre chez Placolý, on ne s'étonne guère de les entendre se référer à Dieu dans leurs propos et surtout de ne point mettre en doute la part de surnaturel que comportent leurs aventures avec l'Homme sombre ou la Statue. C'est que les deux personnages plutôt que de représenter la lutte contre la foi chrétienne symbolisent la connivence avec les croyances au pouvoir des séanciers du quimbois ou des houn-gans dans le vodoun.

Don Juan et Don Jan, chez les deux dramaturges martiniquais, ne sont certes pas des fidèles du christianisme. Par contre, ils sont perméables aux [59] croyances héritées de l'Afrique, du moins ils n'éprouvent nul besoin de les critiquer, de les ridiculiser ou de les combattre. De ce point de vue, le désespoir du Don Juan de Vincent Placolý s'apparente au sentiment d'être possédé par une force, comme dans le vodoun, et d'être attiré par un destin inéluctable. D'ailleurs dans le langage des poètes, l'amour ne fait-il pas figure de lwa (en langage cartésien, on parlera de passion) qui nous possède et nous entraîne irrésistiblement ? Et cela est bien propre à inspirer ce sentiment de désespérance que semble éprouver le Don Juan placolyen.

De toutes façons un certain vraisemblable, lié à l'usage de la langue créole, n'est sans doute pas étranger à cette absence d'hostilité envers les pratiques collectives afro-caribéennes. Par là les deux Don Juan sont aussi bien martiniquais que caribéens ou américains. Ils dissocient le donjuanisme du rejet de la religion. Ce qui est la réalité qu'on observe en dehors du théâtre.

Les passages suivants de la pièce de Vincent Placolý semblent plaider pour cette dissociation de l'activité donjuanesque de la révolte religieuse. Ainsi à propos de l'Homme sombre, Lizadie affirme : « moin croué i allé en Ayiti pou chéché ça yo krié zèb amayé. » Or, à notre surprise, ce personnage ténébreux que don Juan appelle plutôt familièrement : « missié Adgéné » tombe d'accord avec Don Juan qui l'accueille de façon presque amicale :

[60]

- Don Juan : - *Entré !...moin conten moun ki à lè an zaffè-yo.*
- Homme sombre : - *Ou daccô pou nou allé ?*
- Don Juan : - *Ce ou moin te ka atten.*
- Homme sombre : - *I faut ou kité toute péché an caille-la.*
- Don Juan : - *Ki lèce péché ?*
- Homme sombre : - *Abizé, menti, epi vacabonagé.*
- Don Juan : - *Le monde ka mâché enbas lombrage bon dié...I ka fait plis ki ça.*
- Homme sombre : - *Bravo ! Moin content moun ki pa pè anyen, epi ka paie la divinité. Kon ou ka fait. Yo ce iche lé houngan épi lé papa-loi.*<sup>26</sup>

## Le Malandro ou Don Juan, le frimeur

Derek Walcott, Vincent Placolý et Georges Mauvois, dans leur américanisation du personnage de Don Juan, ont certes essayé, à des degrés variables et de manières différentes, de diminuer son caractère de « méchant homme », autrement dit d'athée. Par contre ils sont demeurés d'accord pour lui conserver son statut social de « grand seigneur », c'est-à-dire de grand bourgeois. Walcott renforce même cet aspect en dévoilant le côté impérialiste et colonialiste du personnage.

<sup>26</sup> Vincent Placolý, *op. cit.*, p. 29, 30.

[61]

Il restait donc à parfaire son américanisation en le ramenant au statut social de la moyenne des Américains, du moins de ceux de la Caraïbe et de l'Amérique latine. C'est ce qu'a fait le Brésilien Chico Buarque dans son *Opéra do Malandro* qui a été créé en 1978, la même année que le *Joker of Seville* dont nous avons déjà noté la très nette orientation politique. Cela n'est que davantage encore accentué dans la pièce brésilienne qui est une adaptation de l'*Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht.

Le Malandro est un personnage complexe dans la symbolique culturelle du Brésil. J'ai même entendu parler de « malandragem compétente » autrement dit d'un savoir-faire au dessus de tout éloge. Mais d'une manière plus commune, le malandro est un trickster et, en terme antillais, on dirait un marron moderne, dont on ne peut même pas toujours dire qu'il fait du bon marronnage. Car sa ruse, comme le fait bien voir Chico Buarque, ne va pas jusqu'à lui permettre de se jouer des contraintes sociales. Personnage typiquement brésilien, et en apparence local, il est au fond un type universel. Car le malandro est l'alter ego du chulo hispano-américain et du bakoulou, karavachè ou amatè haïtien ou antillais qui ne sont en réalité que des variantes nationales du souteneur ou du maquereau que l'on retrouve partout. Malandro, chulo ou bakoulou ne sont autrement dit que des Don Juan de bas étage qui ne séduisent que par la frime.

Dans la mythologie afro-brésilienne, Eshu pourrait passer pour l'orixa de la « malandragem » [62] entendu comme ruse en général. Mais à Rio de Janeiro, il existe même un esprit tutélaire particulier pour les Malandros et il s'appelle : Zè Pelintra. Plus qu'une figure sociale, le malandro est donc un symbole culturel auquel des sociologues, des anthropologues et des littéraires, comme Robert Da Matta ou Antonio Candido, ont consacré de pénétrantes études soit en le comparant à d'autres héros ou types nationaux brésiliens soit en analysant la dialectique du malandrage.

Souteneur et maquereau, le malandro est forcément trompeur, burador, et finalement exploiteur de femmes, en particulier des prostituées dont il tire ses moyens de subsistance. Mais abuseur, le malandro parce qu'il n'est qu'un frimeur, est aussi un abusé. En tout cas exploiteur, il est lui-même exploité. Il s'attaque aux plus faibles que lui

qu'il prend par leur point faible : le sexe. Il en fait son point fort, à défaut de pouvoir le faire dans le domaine qui importe vraiment : l'économique. Car c'est là qu'il se trouve en position de faiblesse par rapport à un tiers dominateur.

Peu compétent et peu travailleur, les deux à la fois le plus souvent, le malandro fait le beau pour faire le fort à moindre frais. Il se rattrape sur plus faible que lui par le seul moyen dont il dispose pour se donner une quelconque force, sa capacité de tromper, d'illusionner. En somme le malandro brésilien, le chulo latino-américain, le bakoulou haïtien ou antillais ne joue pas au Don Juan par plaisir ou par philosophie, comme son homologue européen, mais [63] par nécessité. Il est en quelque sorte un trickster au rabais et son marronnage est sans grandeur quoique pas sans virtuosité, astuce et même élégance. Avec lui tromper devient un art et c'est pourquoi il est avant tout beau parleur et d'ordinaire musicien charmeur, chanteur enjôleur et danseur expert. C'est un tel personnage qu'en Haïti Zo Salnave a évoqué dans son poème *Lola* et Paul Laraque, dans *Mariana* tandis qu'André F. Chevallier et Luc Grimard en ont tracé le portrait dans leur audience *Bakoulou*. Mais c'est surtout Roldolphe Legros dans *Ay, manman Nanòt* qui a en quelque sorte fixé à jamais le trait de ce Don Juan à la manière haïtienne. Or on se rappellera que dans la chanson de Legros, ce don Juan, s'adressant à sa belle, lui demande :

*Si se paske m pap travay  
Ou apefè m pase yon tray*

Il avoue de ce fait sa condition de chômeur et par là même indique sa position dans l'échelle sociale.

Or c'est ce personnage de Don Juan ou de malandro désargenté que Chico Buarque met en scène dans son *Opera do Malandro*, sous le nom de Max Overseas. À travers ce personnage qui est censé être la coqueluche des prostituées de Rio de Janeiro, au début des années 40, Chico Buarque reprend en gros les traits et les aventures de Mack The Knife, le héros de *l'Opéra de quat'sous* de Brecht. Il nous fait voir comment le séducteur brésilien finit par succomber sous les coups de Fernandes de Duran, un gros [64] propriétaire de bordels. C'est que Max, le malandro, avait poussé l'audace jusqu'à courtiser et à épouser

Teresinha, la fille de Duran. Amour et affaires ne font pas bon ménage quand le maquereau amoureux ne fait pas le poids aux yeux d'un beau-père maquereau lui-même, et en gros à part ça.

C'est là qu'on voit qu'au nom d'une morale que tous deux bafouent, le plus gros avale toujours le plus petit. En d'autres termes, pour avoir commis le crime de s'attaquer doublement au territoire de Duran, d'abord en s'amourachant de la fille de ce dernier et en se faisant aimer d'elle mais surtout en se permettant, petit trompeur qu'il était, de marcher dans les plates-bandes d'un grand trompeur, Max Overseas a causé sa propre perte. Il en était de même autrefois, au temps des colonies quand le colon n'aurait pas toléré que son feitor ou son commandeur, ainsi appelait-on les esclaves qui servaient de contremaîtres dans les plantations d'esclaves, s'amourache de sa fille. Le maquereau en gros qu'était Fernandes de Duran ne pouvait supporter qu'un petit maquereau vienne empiéter sur son territoire, d'abord en lui prenant sa fille et ensuite en lui prenant des filles qui travaillaient pour lui. Il y avait là une ingérence doublement insupportable de sorte que les raisons d'affaire devaient doublement prévaloir sur les raisons de cœur.

Abuseur abusé, exploiteur soumis à la loi de plus exploiteur que lui, le personnage de Max Overseas reflète bien la condition du don juan américain, Don Juan prolétaire, qui est d'être avant tout soumis à sa [65] « situation » (entendez : sociale et économique), comme le dit ce couplet de *l'Opéra do Malandro* :

### ***O Malandro***

*O malandro  
Na dureza  
Senta a mesa  
Do café  
Bebe um gole  
De cachaça  
Acha graça  
E da no pé*

...

*O garçom vê*

*Um malandro  
 Sai gritando  
 Pega ladrao  
 E o malandro  
 Atuado  
 Éjulgado e condenado culpado  
 Pela situação.*

Si le Don Juan, grand seigneur, était puni par intervention divine, le malandro, méchant lui aussi, est puni par les hommes et par lui-même. Car c'est par plaisir que le grand seigneur est méchant homme avec Dieu comme avec les femmes. N'ayant pas besoin de travailler puisque d'autres le font à sa place, il n'a pas besoin de faire travailler les femmes pour lui. *The Joker of Seville*, signale bien la position de classe de Don Juan :

[66]

*You are a rich man, with possessions  
 A servant and all: we've met men  
 Who believe that their positions  
 Entitle them to slaves : and when  
 They point a finger, that's the end.* <sup>27</sup>

Le malandro, lui, est méchant, certes pour son plaisir, mais aussi par besoin. Il trompe les femmes pour les exploiter et vivre à leur dépens. Autant dire qu'il refuse lui-même de travailler alors qu'il est un sans-le-sou. Mais ce faisant il se trompe. Abuseur, il s'abuse car il se place sous la dépendance de plus puissant économiquement que lui. Tel est le cas de Max Overseas, petit malfrat, qui en séduisant la fille de Fernandes Duran, se met à dos plus fort que lui.

Dans *l'Opéra do malandro*, ce rapport du Don Juan prolétaire avec le travail est bien mis en évidence. Car cesser d'être malandro, c'est se marier et avoir des enfants. Souvenons-nous ici de la pièce de Walcott où Don Juan se distinguait des autres hommes en disant qu'eux étaient pères et maris mais pas lui. Mettre fin à la malandragement, c'est aussi se mettre au travail :

<sup>27</sup> Derek Walcott, *op. cit.*, p. 55.

*Homenagem ao malandro*

...

*Mas o malandro pra valer**- nao espalha**Aposentou a navalha**Tem mulher e filho*

[67]

*E tralha e tal**Dizem as mas linguas**Que ele até trabalha.*

Nous retrouvons donc certains des éléments mis en place chez Walcott : la sensualité, comme force motrice de l'action, le rapport dominant-dominé qui fait du Noir, de l'habitant du Nouveau Monde et de la femme, les dominés de Don Juan, l'europpéen, et enfin le rôle de la poésie ou de l'art, comme instrument de séduction. Souvenons-nous à cet égard de Don Juan se déclarant poète ou de Tisbea s'étonnant que Don Juan connaisse Homère.

Le personnage du dominé, dans le Nouveau Monde, peut se diviser en trois ou même quatre figures. Ainsi Catalinon et Tisbea, chacun d'eux figurent quatre personnes : un Homme (au sens d'être humain) et un Noir, pour Catalinon et puis une Femme (au sens d'être sexué) et un Habitant du Nouveau Monde, pour Tisbea. Mais on pourrait tout aussi bien envisager de fondre ces quatre personnes en un seul personnage qui pourrait être Tisbea, c'est-à-dire la femme, indigène qui peut être exploitée par le trompeur venu d'Europe ou par un sous-trompeur local. Ainsi serait dévoilée l'exploitation économique qui se cache sous la tromperie érotique dans la relation donjuanesque.

Si le Don Juan européen fait des promesses auxquelles croient aisément ses conquêtes c'est que son statut social et économique constitue un gage bien [68] propre à séduire ses victimes. Et c'est pourquoi, dans la pièce de Walcott, il doit fort brutalement faire une mise au point :

Tisbea : *And, sir, all that you're looking for  
I hope I'll give like a good wife*

Juan : *- A wife ? Well, back to the fig leaves!  
A wife ! You calculating bitch,  
You 're as heartless as the average  
Virgin back there ! What privilege  
Comes from being Senor Tisbea ?  
I must give up my life 's belief  
For one more marriage? You appear  
So weak you could'nt lift a leaf  
But what a weapon marriage is  
To lambaste your ravaged honor ! <sup>28</sup>*

Ainsi la relation sexuelle, en dépit des émotions et des belles paroles, ne cesse pas pour autant d'être une transaction et Don Juan qui admet volontiers que Tisbea ait pu se laisser séduire par l'idée de devenir madame Juan ne voit, quant à lui, aucun avantage à devenir monsieur Tisbea.

Dans un dialogue entre partenaires inégaux, l'illusion est facile à comprendre chez celui qui en est la victime car les images que le poète (Don Juan se présente comme tel !) fait miroiter aux yeux de ses conquêtes ont toutes les apparences de la réalité. Les métaphores, dans la bouche du riche ont tout le poids de sa richesse et de son prestige. Par contre le malandro, le chulo ou le bakoulou est un poète aux [69] images vides de sens, dont les paroles sont creuses et les promesses sans lendemain. Mais comment le savoir d'avance ? Il faudrait, comme la fourmi de la fable, ne pas avoir l'âme prêteuse, en d'autres

---

<sup>28</sup> Derek Walcott, *op. cit.*, p. 47-48.

mots ne pas avoir le cœur amoureux. Or le point fort du malandro, Don Juan de basse condition sociale, est de passer par le cœur amoureux de sa victime pour rendre prêteuse son âme.

Avec le *Don Juan* de Vincent Placolý, nous assistons à la fin du parcours du Don Juan de style européen « aristocrate et méchant homme ». Les conditions sociales, économiques et politiques dans le monde moderne, et notamment américain, ont bouleversé les rapports entre hommes et femmes. La place est libre pour un autre type de Don Juan qui va notamment se prolétarianiser en devenant américain. Deux exemples le confirment : celui du film étatsunien *Don Juan de Marco* qui fait d'un personnage qui voudrait être un Don Juan traditionnel, à la mode européenne, un malade mental et le roman latino-américain qui illustre une manière constructive, pourrait-on dire, d'être Don Juan.

En effet dans *L'amour au temps du choléra*,<sup>29</sup> Fiorentino Ariza est certes un Don Juan par le nombre de ses amantes. Et pourtant il n'est ni grand seigneur ni méchant homme. Et comme il ne s'est de toute sa vie fixé qu'une seule conquête à faire, celle de [70] Firmina Daza, toutes les femmes qu'il aura connues, en attendant celle qu'il aimait, il ne les aura ni trompées ni abusées. Celle qu'il finira par épouser aura été d'ailleurs moins un objet de conquête que la récompense de sa constance.

À la lumière de ces constatations, deux conclusions s'imposent. D'abord, si l'on en croit les trois exemples de Walcott, de Placolý et de Chico Buarque, l'expression américaine, cette reformulation hic et nunc d'un discours tenu ailleurs, procède avec bien plus d'efficacité par induction que par déduction, c'est-à-dire en allant du personnage local vers le type universel qu'en faisant l'inverse, comme Georges Mauvois. Ensuite l'équation posée par le Don Juan européen, celle d'être une force au service de la Nature, aura été renversée, dans le roman de Gabriel Garcia Marquez, ou l'on voit la Nature obéir, ou tout au moins s'allier à la Culture.

---

<sup>29</sup> Marquez, Gabriel Garcia, *L'Amour au temps du Choléra*, Paris Bernard Grasset.

[71]

**Littérature haïtienne comparée**

## Chapitre IV

---

# HISTOIRE D'HAÏTI ET HISTOIRE DU ROMAN HAÏTIEN

[Retour à la table des matières](#)

*Lire Haïti* est le titre doublement séduisant d'une revue haïtienne publiée en 2000 et 2001. D'abord ce titre suppose qu'Haïti est un livre qu'on peut lire. Ensuite il invite tout le monde, lettrés et illettrés, à apprendre à lire Haïti. Celle-ci, de toute évidence, a pu, jusqu'à présent, demeurer une énigme parce que même les prétendus instruits n'ont pas su apprendre à la lire.

Qui peut lire l'Histoire d'Haïti lira aussi l'Histoire du roman haïtien puisqu'il s'agit, dans les deux cas, de récits des mêmes faits sociaux, présentés tantôt comme réels tantôt comme fictifs. Pour une telle lecture de l'Histoire d'Haïti et de celle de son roman haïtien, il faudrait cependant trouver un critère commun, un même principe de lisibilité.

Prendre pour hypothèse que le roman puisse être considéré comme l'illustration de l'Histoire d'un pays, ne poserait pas vraiment de problème. Stendhal n'affirmait-il pas que le roman était un miroir que l'on promenait le long des routes ? Par là, il laissait [72] entendre que c'était une Histoire de la société vue des bas-côtés de la route suivie par cette société. Quant à Balzac on le loue de vouloir faire concurrence à l'état civil. C'est une façon de dire que le roman donne une peinture plus vivante de la société que les registres des greffes et des mairies.

Pour comparer l'Histoire de la société et celle du roman, en Haïti, je n'aborderai pas les choses de la façon décrite ci-haut. Je ne chercherai pas à relever des similitudes entre les faits historiques et les intrigues des romans mais je rapprocherai plutôt les textes des Constitutions d'Haïti et ceux des romans haïtiens.

Un tel parallèle devient acceptable si l'on retient ce principe désormais acquis pour la critique littéraire que toute lecture est le résultat d'un « contrat de lecture » passé entre l'écrivain et le lecteur. Dès lors poser les textes constitutionnels sur le même pied que les textes romanesques devient plausible. Mais encore faudrait-il démontrer que les Constitutions haïtiennes peuvent être lues comme des textes romanesques.

## Sociopsychanalyse des constitutions haïtiennes

On peut commencer avec la première de nos constitutions : celle de 1801. Au bas du texte, après la signature des constituants, ce qui devrait être normalement la conclusion de leur discours, nous trouvons un paragraphe signé de Toussaint Louverture déclarant : « Après avoir pris connaissance de la [73] Constitution, je lui donne mon approbation. L'invitation de l'Assemblée centrale est un ordre pour moi ; en conséquence, je la ferai passer au gouvernement français pour obtenir sa sanction ; quant à ce qui regarde son exécution dans la colonie, le vœu exprimé par l'Assemblée centrale sera également rempli et exécuté. »

Ce post-scriptum, au regard de la pratique habituelle, nous fait relever plus d'une anomalie. D'habitude, celui à qui on passe un ordre, s'il y consent, n'a rien d'autre à faire qu'à obéir. Il n'a pas à donner d'autre approbation qu'une prompte et silencieuse exécution. Mais il est vrai que le Discours préliminaire de la Constitution de 1801 nous apprend que la constituante a été réunie de par la volonté de Toussaint. Et dans ce même Discours préliminaire nous entendons les constituants en appeler à l'indulgence de Toussaint pour le cas où il jugerait que le travail prescrit n'a pas été mené à son terme. « Si l'Assemblée centrale n'a pas complètement rempli les vœux de ses commettants, si

elle n'a pas atteint le but que se proposait le Général en chef, elle aura fait au moins ce que les circonstances lui permettaient. » Cela pose déjà les rapports dans lesquels les Constituants énonçaient leur discours.

Par ailleurs ce qui caractérise une Constitution, c'est l'usage de la fonction conative du langage. Et c'est pour cette raison qu'habituellement, après la signature des Constituants, tout est dit et leur parole devient exécutoire. Que Toussaint feigne de déclarer [74] qu'il n'a pris connaissance de la Constitution qu'après sa rédaction, ce n'est qu'une comédie puisque l'article 28 du titre VIII le nommait gouverneur de Saint-Domingue « pendant le reste de sa glorieuse vie ». Il fallait bien qu'il ait accepté cette nomination pour qu'elle puisse être inscrite dans la Constitution. Quand donc il déclare successivement qu'il « donne son approbation » à la Constitution et ensuite qu'il considère « l'invitation » de l'assemblée comme un « ordre » qu'il se charge de faire exécuter, il pousse les précautions oratoires au-delà du crédible. On relève donc dans ce texte constitutionnel de multiples contradictions rhétoriques d'abord dans le fait qu'une loi générale serve à asseoir le pouvoir particulier d'un individu puis dans ces affirmations d'ignorance et puis d'obéissance de quelqu'un en position néanmoins d'affirmer qu'il donne son approbation quant à l'ordre qu'on est censé lui passer. Mais ces contradictions cessent d'en être quand on les relie non seulement aux circonstances qui ont présidé à la rédaction de cette constitution mais encore à une clause narrative du récit haïtien et à un thème persistant du discours collectif haïtien.

Pour conclure sa narration, le conteur traditionnel haïtien utilise invariablement la formule suivante : « Se sa m t al wè, yo ban m yon ti kout pye voye m tonbe jouk isit pou rakonte nou sa. »<sup>30</sup> L'intrusion de Toussaint, si on peut ainsi parler, dans le discours constitutionnel nous fait plutôt songer à cette clause [75] de style par laquelle le conteur traditionnel termine sa narration. Les constituants qui, tout au long de leur discours, avaient l'air de parler en leur nom propre, tout d'un coup nous laissent apercevoir qu'au fond ils ne faisaient que faire écho à la voix de leur maître. Celui qui parlait vraiment par leur bouche, c'était ce Toussaint qu'ils feignaient, dans leur discours, de nommer gouverneur et à qui ils n'intimaient pas l'ordre mais adressaient l'invitation ou

<sup>30</sup> J'assistais à ces faits quand Quelqu'un d'un coup de pied m'a expédié jusqu'ici pour vous en faire la narration.

la supplique d'appliquer la Constitution. Alors que le conteur le fait explicitement, les constituants de 1801, eux, nous laissent implicitement comprendre qu'ils ne parlaient pas en leur nom propre mais en tant que délégués d'un pouvoir supérieur. Par un artifice de style, Toussaint inverse les rapports de la situation mais tout nous fait comprendre que c'est lui le mandant des députés et non leur mandataire.

Si on tient compte de l'abandon de la fonction conative du langage qu'utilise normalement un texte constitutionnel et de l'utilisation de ces clauses de style propres à la narration des contes traditionnels haïtiens on pourrait parler de bris du contrat langagier dans la Constitution haïtienne de 1801. Mais ce serait le juger à l'aune de discours étrangers et refuser de reconnaître son style propre de récit haïtien traditionnel où le narrateur n'est qu'un narrateur en second. Car en Haïti, le conteur aussi bien que l'énonciateur du télédylol (la rumeur), sincèrement ou par feinte, par précaution oratoire ou en vérité, ne manque jamais de se référer à un Yo (Eux), personne [76] collective plus ou moins anonyme, qui devient la caution de son discours.

La voix du conteur traditionnel se place donc dans une hiérarchisation de voix narratives que l'on pourrait comparer à celle d'un père, détenteur de la loi et de l'autorité, et d'un fils, porte-voix ou porte-parole du père. La révélation du véritable pouvoir qui se trouve en arrière de la parole du conteur s'opère, à la fin de la narration, par le même acte de prestidigitation qui fait intervenir Toussaint alors que se tait la parole des constituants.

Si, de ce point de vue narratologique, nous comparons la première et la dernière en date des Constitutions haïtiennes : celle de 1801 et celle de 1987 nous pouvons dire que les préambules de ces deux Constitutions sont, à toutes fins pratiques, semblables. Celle de 1801 dit : « Les députés des départements de la colonie de Saint-Domingue, réunis en Assemblée centrale, ont arrêté et posé les bases constitutionnelles du régime de la colonie française de Saint-Domingue, ainsi qu'il suit... » Et celle de 1987 déclare : « Le Peuple Haïtien proclame la présente Constitution... » Dans les deux cas, un narrateur prend la parole pour commencer ce qui s'assimile à un récit au passé (Les députés...ont arrêté...) ou au présent (Le Peuple Haïtien proclame...).

C'est dans la conclusion de ces deux récits que nous observons un changement. D'abord palpable et évident, en 1801, puisque ce qui

commence comme un récit à la troisième personne (Les députés... ont [77] arrêté), impersonnel donc, devient personnel avec l'apparition de la personnalité collective encore qu'individualisée que représentent les noms des signataires de la Constitution, l'équivalent d'un nous qui est immédiatement dédoublé par l'aval que lui donne la signature de Toussaint qui, lui, parle au Je (Après avoir pris connaissance de la Constitution, je lui donne mon aval...). La Constitution de 1987, s'efforcera de garder le plus possible le ton d'une narration impersonnelle en se contentant d'adopter le minimum de subjectivisation que constitue la signature des constituants. Elle évitera par exemple, dans le corps du texte de désigner nommément un exécutant de ses ordres. En 1801 la constitution dit :

Art. 77 - Le général en chef Toussaint Louverture est et demeure chargé d'envoyer la présente constitution à l'approbation du gouvernement français... Le général en chef est et demeure invité, au nom du bien public, à la faire mettre à exécution.

En 1987, la Constitution haïtienne déclare, sobrement ou impérativement, comme on voudra :

Art. 298 - La présente Constitution doit être publiée dans la quinzaine de sa ratification par voie référendaire. Elle entre en vigueur dès sa publication au Moniteur. Journal Officiel de la République.

En 1801, le narrateur extra-diégétique (les Constituants) s'introduit dans le récit, devient [78] homodiégétique mais pour céder bien vite sa place à un super narrateur qui était déjà un personnage du récit qui était raconté. Étant donné que la conclusion, le dénouement du récit, tient entièrement dans les mains de Toussaint, on peut dire que plus que personnage, il est le protagoniste, le héros et le bénéficiaire, la voix qui tire les ficelles de toutes les autres voix aussi bien que de l'intrigue.

On comprend que ce personnage-clé, à la fois auxiliaire, exécutant et bénéficiaire, a intérêt à se donner le maximum de latitude, c'est-à-

dire d'espace et de temps, de pouvoir et de durée pour s'assurer de l'accomplissement d'une tâche à laquelle il est le premier intéressé. De là résulte la clause de « la présidence à vie » et du « droit de nommer son successeur ».

Art. 28. - La Constitution nomme gouverneur le citoyen Toussaint-Louverture, général en chef de l'armée de Saint-Domingue, et en considération des importants services qu'il a rendus à la colonie, dans les circonstances les plus critiques de la révolution, et sur le vœu des habitants reconnaissants, les rênes lui en sont confiées pendant le reste de sa glorieuse vie.

Art. 30. - Pour affermir la tranquillité que la colonie doit à la fermeté, à l'activité, au zèle infatigable et aux vertus rares du général Toussaint-Louverture, et en signe de la confiance illimitée des habitants de Saint-Domingue, la Constitution attribue exclusivement à ce général le droit de choisir le [79] citoyen qui, au malheureux événement de sa mort, devra immédiatement le remplacer. Ce choix sera secret ; il sera consigné dans un paquet cacheté qui ne pourra être ouvert que par l'Assemblée centrale, en présence de tous les généraux de l'armée de Saint-Domingue en activité de service et des commandants en chef des départements.

Le général Toussaint-Louverture prendra toutes les mesures de précaution nécessaires pour faire connaître à l'Assemblée centrale le lieu du dépôt de cet important paquet.

Art. 31. - Le citoyen qui aura été choisi par le général Toussaint-Louverture pour prendre à sa mort les rênes du gouvernement, prêtera, entre les mains de l'Assemblée centrale, le serment d'exécuter la Constitution de Saint-Domingue...

Cette véritable mise en scène que montent les constituants s'apparente aux rites de succession funéraire marqués par l'ouverture d'un testament, à la mort du père de famille. Sauf que pour la famille politique souvent les contestations n'attendent même pas la mort du père pour éclater. Les fils impatients de succéder au père de la patrie peuvent aller parfois jusqu'à hâter sa mort pour réclamer son héritage. Cela se vérifiera aux premiers jours de l'indépendance d'Haïti.

La description des pouvoirs de l'Empereur et chef suprême de l'armée dans la Constitution de 1805, la [80] deuxième dont Haïti s'est dotée, est pratiquement la même que celle du gouverneur et général en chef dans la Constitution de 1801 :

Art. 20. - Le peuple reconnaît pour Empereur et Chef suprême de l'armée Jacques Dessalines, le vengeur et le libérateur de ses concitoyens...

Art. 26. - L'Empereur désigne son successeur et de la manière qu'il le juge convenable, soit avant, soit après sa mort.

Cette même Constitution de 1805, filant en quelque sorte la métaphore de la patria potestas du chef de l'État, à l'état latent en 1801, l'énonce de la manière suivante dans ses articles 3 et 14 :

Art. 3. - Les citoyens haïtiens sont frères chez eux ; l'égalité aux yeux de la loi est incontestablement reconnue, et il ne peut exister d'autre titre, avantages ou privilèges, que ceux qui résultent nécessairement de la considération en récompense des services rendus à la liberté et à l'indépendance.

Art. 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.

En nous révélant une pareille structure de pouvoirs, la parole qui s'énonce met en place du [81] même coup une situation de conflit, potentiellement tragique, celle de la mort du père que l'on semble vouloir empêcher mais que provoquera inmanquablement la volonté de puissance du fils.

Au fil des ans, on a semblé abandonner dans les textes constitutionnels haïtiens l'idée de la présidence à vie. Pourtant la notion d'un chef omnipotent et investi pour toute sa vie du pouvoir n'avait pas vraiment disparu des esprits. D'abord cette disparition a été progressive et ne s'est pas effectuée d'un coup. On peut même dire que dans la pratique elle s'est toujours maintenue. Les Constitutions haïtiennes jusqu'à tout récemment ne déclaraient-elles pas que le président de la république nommait et révoquait à toutes les fonctions ? Ce qui lui

donnait un droit de nourrir ou d'affamer tous les citoyens selon qu'ils se montraient des enfants dociles ou récalcitrants. Et puis comment expliquer autrement cette invariable propension des chefs d'état à vouloir se maintenir indéfiniment au pouvoir, au besoin en essayant de se faire réélire au mépris des interdictions constitutionnelles ? Quoiqu'il en soit on a vu, un siècle et demi après les constitutions de 1801 et de 1805, réapparaître avec la dynastie des Duvalier l'idée du président à vie avec pouvoir de désigner son successeur. Et comme dans le même temps, le peuple n'a jamais cessé de traiter ses présidents de Papa (Doc) ou de Tonton (Nord), à l'aide de diminutifs dont la familiarité est un signe d'affection filiale, on peut s'interroger sur ce désir de père qui semble hanter l'imaginaire collectif en Haïti.

[82]

Avec la Constitution de 1987 il s'opère une brèche à la fois dans ce désir et dans l'imaginaire qui le nourrit. Le pouvoir quasiment illimité du Président à vie, Père de la nation, est désormais circonscrit. Ainsi son pouvoir de nomination des fonctionnaires publics est limité par l'approbation qu'il doit obtenir des Chambres législatives. Mais la rupture majeure d'avec la tradition, c'est l'apparition, dans cette constitution, d'un Premier Ministre comme chef en second du gouvernement.

Art. 133. -Le Pouvoir Exécutif est exercé par :

- a) Le Président de la République, Chef de l'État ;
- b) Le Gouvernement ayant à sa tête un Premier Ministre.

Non seulement le Pouvoir devient bicéphale mais le choix du Premier Ministre est bien réglementé. Il doit appartenir à la formation politique majoritaire et ce choix doit être ratifié par le Parlement. Nous sommes loin du temps où le chef était nominalement désigné dans la Constitution, était nommé pour toute sa vie et avait le droit de nommer son successeur.

Au fond dans cette symbolique du Chef d'État-Père de la Nation, l'apparition d'un Premier Ministre en 1987, constitue une tentative de limiter le pouvoir que le Père exerçait seul mais qu'il doit maintenant partager avec un fils. Tous ceux qui ont suivi l'actualité politique de-

puis l'adoption de la Constitution de 1987 ont pu constater quelle difficulté [83] le gouvernement haïtien a eue à fonctionner selon le nouveau système.

Si la Révolution haïtienne de 1804 peut d'une part être vue comme une révolte contre le parâtre qu'était le colon français, les prescriptions constitutionnelles peuvent être interprétées comme la volonté du fils haïtien de se donner un véritable père, incarnation des valeurs familiales de la nation. Mais en même temps, pour avoir fait l'expérience du parâtre étranger, le fils qui a goûté à la liberté de l'affranchissement de la tutelle paternelle, n'entend plus donner toute latitude au père national de se métamorphoser en parâtre. La chanson que chantaient les combattants de la guerre de l'indépendance en dit long sur la nécessité qu'il y avait pour les esclaves révoltés de se métamorphoser en devenant leur propre père car en se révoltant, ils devenaient orphelins du fait de leur parricide.

Grenadye alaso	Grenadiers, à l'assaut !
Nan pwen manman	Il n'y a plus de mère,
Nan pwen papa	Plus de père
Sa ki mourir	Ceux qui mourront
Zafè a yo.	Tant pis pour eux.

Le souvenir de cet affranchissement de la tutelle paternelle, on le retrouve dans ces inscriptions qui ornent le devant des tap-tap, ces mini-bus ou taxis collectifs de Port-au-Prince. « Dye sèl met », y lit-on souvent. C'est l'équivalent, en temps de paix, de la devise révolutionnaire : « Vivre libre ou mourir ». Mais le fils devenu orphelin ne doit pas moins se [84] trouver un nouveau père ou se métamorphoser lui-même en père. Le refus d'avoir un maître, ici bas, volonté d'affranchissement de toute tutelle humaine, peut coexister avec la recherche d'un Père transcendant : Dieu là-haut ou Père de la Nation ici-bas, tant il est vrai que la fonction paternelle ne pouvant être abolie se dédouble-ra. La figure du parâtre étranger sera alors contrebalancée par celle d'un père local.

Mais comme la pratique politique haïtienne le montre, et l'exemple récent des Duvalier est là pour le prouver, le père national n'est souvent pas plus fiable que le parâtre étranger. On comprend dès lors cette volonté de limiter les pouvoirs de ces Pères nationaux si enclins à se muer en parâtres. Manifestement les Haïtiens n'ont pas encore trouvé la formule constitutionnelle qui permettrait de rejeter le parâtre et d'accueillir le bon Papa. Les cafouillages électoraux aussi bien que législatifs qui ont eu lieu depuis l'adoption de la Constitution de 1987 font voir qu'en Haïti il convient plus que jamais de méditer la question posée dans le roman d'Alejo Carpentier, *Le royaume de ce monde*. Si dans le royaume des cieux il y a un maître qui est Dieu, dans le royaume de ce monde, est-il possible d'avoir un maître, comme Dieu, dont nous ne serions pas les esclaves mais les disciples ?

[85]

## La littérature comme contrat social

Si une constitution peut être lue comme un discours littéraire, on doit cependant la considérer avant tout comme un contrat social. Les historiens s'entendent sur ce point. Là où les opinions divergent, c'est de savoir s'il y a jamais eu un contrat social en Haïti. Autrement dit, en dépit de l'interminable liste de constitutions votées en Haïti, les classes dirigeantes n'auraient jamais véritablement proposé au peuple haïtien un contrat social en bonne et due forme.

C'est là l'opinion de Michel Trouillot selon qui :

La France ou les Etats-Unis n'ont pas abouti à la démocratie parce qu'ils avaient des juges compétents et honnêtes. Ils y ont abouti à cause d'un contrat social qui a permis à une majorité de la population de miser sur les pratiques démocratiques en dépit des juges malhonnêtes... Dans le cas haïtien, ce contrat n'a jamais existé à cause de l'apartheid social.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Michel-Rolph Trouillot, *Démocratie et société civile*, dans Laënnec Hurbon, sous la direction de, *Les Transitions démocratiques*, actes du Colloque international de Port-au-Prince, Paris, Syros, 1996, p. 229.

Carlo Avierl Célius ne partage pas cette idée. Il affirme qu'il existe un contrat social en Haïti, qu'on en peut trouver le modèle dans la Constitution de 1801 dont les constitutions haïtiennes ultérieures n'auraient fait que donner des variations. Il croit [86] même que c'est de cette constitution de 1801, pris comme modèle, que l'on peut, à travers ses variantes historiques, dégager le modèle social haïtien <sup>32</sup>.

À parcourir l'ouvrage de Claude Moïse, *Constitutions et luttes de pouvoir en Haïti* <sup>33</sup>, on constate, effaré ou perplexe, qu'en l'espace de deux cents ans, la République d'Haïti s'est payé le luxe de changer de Charte fondamentale tous les dix ans et que de 1801 à 1987 le pays s'est doté d'au moins 20 constitutions, sans compter les réformes constitutionnelles.

S'il s'agit là d'autant de variantes d'un même contrat, passées entre l'État et la Nation, on comprend que Michel-Rolph Trouillot <sup>34</sup>, puisse dire qu'en Haïti « l'État est contre la Nation ». À chaque décennie, il a fallu reprendre l'exercice de renouveler les termes du contrat social. Une telle situation ne peut résulter que du bris successif du contrat passé. De fait, les chefs de [87] l'état ont régulièrement manqué à leur parole. Même après avoir juré solennellement sur la constitution de remettre le pouvoir à la fin de leur mandat et en dépit de clauses qui leur en interdisaient le renouvellement, les présidents ont invariablement tenté de garder indéfiniment le pouvoir.

Nous pouvons alors penser que si la politique haïtienne est telle que nous la connaissons, c'est moins par absence d'un contrat entre les deux parties contractantes de la société haïtienne que par faute de di-

<sup>32</sup> Carlo Avierl Célius, « Le modèle social haïtien », *Pouvoirs dans la Caraïbe*, Revue du Centre de recherche sur les pouvoirs locaux dans la Caraïbe, no spécial, 1998, série Université de juillet, Sciences sociales et Caraïbe, session 1997, Université des Antilles et de la Guyane, p.110-143 ; Carlo Avierl Célius, « Le contrat social haïtien », *Pouvoirs dans la Caraïbe*, Revue du C.R.P.L.C., no 10, 1998, « Haïti : l'oraison démocratique », Université des Antilles et de la Guyane, p. 27-70.

<sup>33</sup> Claude Moïse, *Constitutions et luttes de pouvoir en Haïti*, tome 1, 1804-1915, « La faillite des classes dirigeantes », Montréal, CIDIHCA, 1988, 339p ; Claude Moïse, *Constitutions et luttes de pouvoir en Haïti*, tome 2, 1915-1987, « De l'occupation étrangère à la dictature macoute », Montréal, CIDIHCA, 1990, 570p.

<sup>34</sup> Michel-Rolph Trouillot, *Les racines historiques de l'état duvaliérien*, Port-au-Prince, Henri Deschamps, 1986.

rigeants haïtiens d'exécuter le contrat même inique imposé par eux ou encore d'en faire toujours des applications injustes, erratiques ou biaisées. Leur mauvaise foi serait donc plus en cause qu'une absence de contrat. Le contrat même léonin serait ainsi systématiquement bafoué par celui-là même qui le dicte et l'applique et qui invariablement cherche à pérenniser son pouvoir. Si une constitution n'est finalement qu'une liste des droits et des devoirs des parties contractantes de la Nation les gouvernants haïtiens sont passés maîtres dans l'art de substituer leurs droits à leurs devoirs.

Cela nous amène alors à comparer les constitutions et les romans haïtiens comme des contrats sociaux dont il s'agira moins d'évaluer le contenu que le mode d'application, autrement dit le respect de ce contrat par le contractant principal : dirigeant politique ou romancier. Peut-être alors nous pourrions arriver à la conclusion que si le contrat social, en politique, est systématiquement violé, en [88] littérature par contre, il semble, chaque jour, mieux assumé et rempli par les écrivains haïtiens.

Dans le « Discours préliminaire » de la constitution de 1801, en guise de justification du petit nombre de constituants nommés par Toussaint Louverture (trois Blancs, trois mulâtres et quatre Espagnols mais pas un noir) on dit ceci :

Le peu de membres dont il a formé cette Assemblée annonce qu'il a voulu éloigner de ses discussions les passions et les tumultes ; mais en même temps, il a voulu qu'elle fût environnée des lumières et des réflexions de tous les hommes instruits afin qu'un ouvrage d'un aussi grand intérêt fût, pour ainsi dire, celui de la colonie entière. <sup>35</sup>

On a là peut-être, commente Célius, les prémises d'une ligne idéologique qui sera synthétisée vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans la formule *le pouvoir aux plus capables*. La réplique en sera *le pouvoir au plus grand nombre*, à l'œuvre déjà, selon Roger Dorsinville, dans le discours et la démarche de Toussaint. <sup>36</sup>

<sup>35</sup> Pierre Pluchon *Toussaint Louverture*, Paris Fayard, 1989, Annexes, p. 575.

<sup>36</sup> Carlo Avierl Célius, « Le contrat social haïtien », *op. cit.*, p. 52.

Dès ses premiers jours la Nation haïtienne est considérée, dans sa charte fondamentale, comme divisée en une masse : les Non-instruits, et une élite : les Instruits. Une telle situation explique la tricherie [89] des dirigeants en qui la Nation place sa confiance sur la foi des promesses constitutionnelles mais qui renient sans cesse ces promesses en réécrivant les constitutions.

Une Constitution est un contrat social dont les incidences sont indéniabes sur la vie des individus. Ce contrat se négocie entre deux groupes d'individus : les électeurs et les élus. Ces derniers réunis en assemblée législative débattent entre eux des règles du contrat social qui liera l'ensemble des citoyens. La littérature par contre s'apparente davantage à un contrat individuel, entre un écrivain et son lecteur. Mais ce contrat se négocie sur un fond d'exigences sociales et d'habitus collectifs.

La lecture de l'œuvre littéraire n'est donc pas une opération mettant en place un contrat strictement limité à deux individus : l'écrivain et le lecteur. Il s'agit d'un véritable contrat social puisque d'abord le partenaire de l'écrivain, c'est en définitive le public lecteur, donc un partenaire collectif. Par ailleurs l'instrument de ce contrat : le langage, avant d'être appropriée par l'écrivain est un outil collectif. Enfin les enjeux des discours et récits lus ne sont pas de portée simplement individuelle mais collective, universelle et même intemporelle puisque l'œuvre littéraire peut être lue aussi bien par des lecteurs nationaux qu'étrangers et par des contemporains autant que par des lecteurs successifs au cours des âges.

[90]

Le contrat de l'écrivain et de son public n'a pas l'aura du contrat collectif que proclament des législateurs parce qu'il ne paraît lier que des individus, et dans le temps d'une relation temporaire. Mais le langage dont se servent ces contractants ne leur est pas personnel, il est un instrument collectif et les référents des mots dont ils troquent les sens sont non seulement collectifs mais universels. Ainsi ils négocient des objets dont la portée les dépassent et leur fait rejoindre d'autres individus, ceux de leur communauté ou de la grande communauté humaine. Ce n'est donc qu'en apparence que le contrat de lecture peut paraître moins social que celui de la constitution politique d'un pays.

## L'usage de la langue

C'est dans la Constitution de 1987 que pour la première fois la langue haïtienne est reconnue comme langue nationale, au même titre que le français. Passer d'un contrat toujours rédigé en une langue étrangère à un texte écrit dans la langue commune des citoyens constitue certes une forme de démocratisation du contrat social qu'est la constitution.

La maîtrise de la langue est la clé d'une compétence de lecture permettant de décider de cette instruction qui départage les Instruits des Non-instruits. Mais il ne faut pas entendre par langue simplement le système de signes qui nous permet de communiquer avec autrui et qui distinguerait, par exemple, l'haïtien, langue maternelle des Haïtiens, du [91] français, langue étrangère pour eux. Il s'agit plutôt de ce langage où les signes linguistiques se muent en signes symboliques (de la culture). Deux textes vont me permettre d'illustrer cette différence. *Stella*, publié en 1858, et *Ti difé boulé sou istwa Ayiti*, paru en 1976.

Voici comment Léon-François Hoffman résume l'intrigue de *Stella*, le premier roman haïtien :

Dans la colonie de Saint-Domingue, le Colon, riche planteur chargé de tous les vices, fait tuer à coups de fouet Marie l'Africaine, une esclave dont il a jadis eu un fils, Rémus. Rémus a un frère aîné, Romulus, que l'Africaine a eu d'un chef de guerre africain avant d'être déportée dans le Nouveau Monde. Sur la tombe de leur mère, Romulus et Rémus jurent de venger son supplice. Ils partent marrons - c'est-à-dire qu'ils prennent le maquis-emportant sa robe ensanglantée, qui leur servira d'étendard. Au cours d'une razzia, ils incendient la plantation du Colon. Ce dernier leur échappe de justesse. Dans les ruines de l'habitation, ils trouvent une jeune fille, Stella, qui passait à tort pour être la fille du Colon. Leur premier mouvement est de la tuer, mais une force mystérieuse les arrête et les pousse même à l'adorer à genoux. Stella va leur raconter son histoire : jadis recueillie par le peuple de Paris, elle a fui la France lorsque la Révolution de 1789 a débouché sur la Terreur. Arrivée à Saint-Domingue, elle est séquestrée par le [92] Colon, auquel elle a refusé d'appartenir. Stella deviendra l'inspiratrice des fils de l'Africaine. Elle leur indiquera la tactique

à suivre pour arriver à la victoire finale... Elle n'hésite pas à lutter à leurs côtés et, surtout, elle leur rappelle sans se lasser que l'union fait la force et que c'est de leur bonne entente que dépend la victoire.<sup>37</sup>

Ce récit, on s'en aperçoit, est une allégorie sur la création de la Nation haïtienne. Le symbolisme de cette fiction peut sembler pour le moins étrange d'abord par l'analogie établie avec le mythe antique de la fondation de Rome que suggèrent les noms de Romulus et de Rémus des deux protagonistes du récit. Il y a ensuite la position du personnage de Stella qui apparaît comme le « maître à penser » des deux héros. Il n'y a pas là seulement une interprétation paradoxale de l'Histoire d'Haïti mais un étrange contrat de lecture proposé au lecteur haïtien.

Parlant du « contrat de lecture », Vincent Jouve dit que « c'est en proposant à son lecteur un nombre de conventions que le texte programme sa réception. » C'est cela, nous dit-il, qui constitue le fameux « pacte de lecture ». Il précise que « l'œuvre définit son mode de lecture par son inscription dans un genre... (lequel) renvoie à des conventions tacites qui orientent l'attente du public... » Le lecteur, note-t-il par ailleurs « n'acceptera pas, à la lecture d'un roman historique, [93] de rencontrer des contradictions flagrantes avec l'Histoire officielle ». Enfin il précise les deux points grâce auxquels on peut identifier le contrat de lecture proposé par l'auteur au lecteur : l'incipit et le péri-texte.<sup>38</sup>

L'incipit, c'est-à-dire les premières lignes du texte, on peut y inclure le titre de l'œuvre, nous fait tout de suite relever l'emploi du mot latin, Stella, dans le titre du premier roman haïtien. Cela annonce déjà la référence à la mythologie romaine dont se servira l'auteur pour nommer ses deux personnages principaux. Dans le roman d'Emeric Bergeaud, après le titre, nous trouvons un « Avertissement » et une préface simplement intitulée : « Au lecteur ». Ces deux premiers éléments du péri-texte sont vraisemblablement de deux plumes différentes car si le deuxième texte (Au lecteur) sous la signature de Beaubrun

<sup>37</sup> Léon-François Hoffmann, *Haïti : Lettres et l'Être*, Toronto, Éditions du GREF., 1992, p. 148.

<sup>38</sup> Vincent Jouve, *La lecture*, coll. Contours Littéraires, Paris, Hachette, 1993, p. 47, 48.

Ardouin nous fournit des renseignements personnels sur Emeric Bergeaud présenté comme un tiers par rapport au préfacier et au lecteur, le premier texte, l'Avertissement, nous apporte plutôt des précisions sur le contenu et la forme du récit que nous allons lire. Il est manifestement de la plume d'Emeric Bergeaud puisque celui qui écrit dès la première ligne s'exprimant au nous, interpelle directement le lecteur : « Plusieurs années d'un travail souvent interrompu nous ont conduit à la fin d'une œuvre dont l'imagination a fait les principaux frais... ». Et [94] l'énonciateur de l'Avertissement poursuit en faisant les considérations qui suivent : « Un roman, sans avoir la gravité sévère de l'histoire peut être un livre utile : c'est ce que nous nous sommes dit en abordant l'entreprise qui a occupé longtemps une partie de nos loisirs... » Par les propos qui suivent, l'énonciateur confirme le caractère allégorique de son roman historique :

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

La révolution de Saint-Domingue, laborieux enfantement d'une société nouvelle, a donné naissance à quatre hommes qui en personnifient les excès et la gloire : Rigaud, Toussaint, Dessalines, Pétion.

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

Romulus, Rémus et le Colon, sont des êtres collectifs, l'Africaine une idéalité, Stella une abstraction.<sup>39</sup>

Enfin la première phrase du récit commence comme suit : « Sur une terre fortunée, au sein d'une nature séduisante et prodigue de ses dons les plus [95] précieux... »<sup>40</sup> Ce qu'il y a de surprenant dans cette éloge de la terre haïtienne, c'est que sa description est précédée d'une citation tirée d'un ouvrage de Lord Byron qui évoque aussi un pays d'Eden. Mais cette citation, placée en exergue au début du roman, fait étrangement « du pays de cèdre et de la vigne...où le citronnier et l'oli-

<sup>39</sup> Emeric Bergeaud, *Stella*, Paris, E. Dentu, Libraire-Éditeur, 1859, p. V-VI.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 1.

vier portent des fruits si beaux. » décrit par Byron le comparant de la Saint-Domingue où vivent les personnages du roman.

Le premier roman haïtien proposait en somme au lecteur haïtien un étrange contrat de lecture puisqu'il l'invitait à lire le récit de son histoire selon une grille simultanément romaine et française, historique et allégorique. Par ce dernier terme qui renvoie au caractère **collectif** des personnages et surtout à leur nature d'**idéalité**, on s'aperçoit que l'auteur mine le vraisemblable du récit qu'il nous fait, en confessant que les personnages de ce récit ne sont que des vues de son esprit et ne correspondent pas à une vision collective partagée par lui et ses lecteurs.

Tout à l'opposé nous semble l'attitude de Michel-Rolph Trouillot, dans *Ti difé boule sou istwa Ayiti*. En 1859, Emeric Bergeaud, lisait l'Histoire d'Haïti à la loupe de la mythologie romaine en prénommant ses jumeaux : Romulus et Remus. Il aurait pu emprunter au vodoun la figure des jumeaux marassa. C'est ce que fit d'ailleurs Michel-Rolph Trouillot, en 1977, [96] dans *Ti difé boule sou istwa Ayiti*. Ce texte conjugue l'Histoire et la Fiction, l'essai et le roman, en racontant, en langue haïtienne, l'Histoire d'Haïti du point de vue de deux personnages légendaires, Bwapiro et Grennpronmennen. Et finalement quand Trouillot propose, dans cet essai-fiction d'Histoire, d'expliquer les contradictions sociales et historiques des Haïtiens à l'aide du concept de kontradiksyon-marasa ou contradictions-jumelles la boucle menant de la thématique à l'esthétique en passant par l'idéologique est désormais bouclée. Si l'on ne peut comprendre les faits qu'en les situant dans leur perspective idéologique propre, c'est par là aussi qu'on pourra saisir leur beauté interne, c'est-à-dire aux yeux de ceux qui sont mus par ces idéologies.

Ainsi, en faisant passer le récit des figures de la mythologie romaines à celles du folklore et du vodoun haïtiens, en substituant le créole au français, Michel-Rolph Trouillot proposait un contrat de lecture plus conforme aux canons du récit haïtien.

## La compétence de lecture

S'il faut comprendre la langue comme un ensemble de mots répertoriés dans le dictionnaire selon leurs sens premiers, on voit bien qu'elle est aussi un encodage de signes symboliques grâce auxquels, écrivains et lecteurs, négocient des sens seconds, profondément ancrés dans l'Histoire, la culture et les traditions collectives du groupe dans lequel cette langue est en usage. Les manifestes et les [97] théories, les mouvements et les écoles littéraires, les querelles et les luttes qui opposent les artistes doivent être interprétées selon cette compétence de lecture que permet la double maîtrise de la langue de communication et de celle des échanges symboliques au sein d'un groupe.

On pourrait de ce point de vue questionner la classification traditionnelle qui divise les écrivains haïtiens en néo-classiques, en romantiques, en parnassiens, en symbolistes et en surréalistes, selon les critères de division propres à la littérature française. Compte tenu du fait qu'on parle d'un premier indigénisme des écrivains de 1826, que les écrivains de la Ronde, en 1900, font écho aux préoccupations des premiers néo-classiques d'avant 1826 et au credo des écrivains du groupe Haïti littéraire de 1960, ne devrait-on pas voir la littérature haïtienne comme un espace balayé, en alternance, par deux vagues de fond : l'indigénisme et l'universalisme ? D'un point de vue en apparence sociologique mais qui n'en demeure pas moins esthétique puisque l'objectif semble bien être de trouver la représentation la plus vraisemblable de la réalité haïtienne, ne peut-on pas penser qu'il faut d'abord tenir compte de l'étonnante prise de conscience qui, à partir de 1930 a fait découvrir l'univers des paysans à des romanciers jusque là attachés à dépeindre les mœurs urbaines ? Par ailleurs le courant de réalisme merveilleux qui a permis de redorer l'image du vodoun même chez ceux-là qui n'en étaient pas des fidèles ne devrait-il pas nous [98] apparaître comme une mise au point, au sens photographique, de l'esthétique haïtienne ? Enfin ne peut-on pas penser que la véritable classification et la périodisation de la littérature haïtienne devraient se faire en fonction de cette quête de vraisemblable et de réalisme qui est à l'origine de toute activité artistique ? Ainsi on devrait plutôt chercher à analyser le réalisme haïtien dans ses étapes de découverte de ses règles selon une démarche qui lui est propre, c'est-à-dire commandée par une réalité historique qui n'est ni celle des imitateurs d'ancêtres greco-romains, ni celle des fils aînés de l'Église catholique romaine.

Peut-être qu'alors on situera mieux la problématique des genres littéraires que posent les œuvres de Georges Sylvain, de Justin Lhérisson ou de Michel-Rolph Trouillot et on pourra évaluer avec plus de pertinence l'originalité de leurs efforts.

Justin Lhérisson apparaît alors comme celui qui propose au lecteur haïtien le premier véritable contrat de lecture du roman haïtien en s'appuyant sur la compétence de ce lecteur et non en le renvoyant à des perspectives étrangères. S'appuyant au contraire sur un langage proche de celui parlé par le lecteur et se servant d'une forme traditionnelle de récit haïtien, il propose au lecteur un récit qu'il préfère appeler audience plutôt que roman.

Relisons la préface de la première de ces deux audiences : « Vous m'avez dit, chers amis, quand je vous communiquai le plan à peine ébauché de *La Famille des Pitite-Caille* :

[99]

« Allez-y carrément ; ce genre nouveau plaira. » Et pour vous complaire, je me mis à écrire au jour le jour cette modeste histoire. Elle eut, paraît-il, du retentissement... D'autres parts, s'il faut s'en rapporter à l'opinion des amis aussi indulgents que vous cette audience a eu la vertu de déridier les fronts les plus graves...

Ai-je réussi entièrement ? Je m'en remets au Public haïtien à qui cette œuvre est spécialement destinée : mais pour que vous puissiez partager ma mauvaise ou ma bonne fortune, entre vous deux, chers amis, je me présente à lui, - et sans nulle intention de calbindage - je lui dis : « C'est uniquement pour votre plaisir que j'ai écrit ces pages... jugez ! »<sup>41</sup>

Vincent Jouve dans son analyse du contrat de lecture nous dit que « tout au long du texte, le pacte de lecture est déterminé par la soumission de l'œuvre à un certain nombre de normes, plus ou moins voyantes, qui vont codifier la réception. Tout texte, en effet, s'inscrit dans un langage, une poétique et un style, qui sont, pour le lecteur, autant de signaux dans son travail de déchiffrement... ». Et conclue-t-il, « l'œuvre définit sa place dans l'institution littéraire. »<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Justin Lhérisson, *La Famille des Pitite-Caille et Zoune chez Ninnaine*, Paris, Éditions Caribéennes, 1978, p. 13-14.

<sup>42</sup> Vincent Jouve, *op.cit.*, p. 49, 47.

[100]

Le moins que l'on puisse dire à propos de l'attitude de Lhérisson, c'est qu' en se soumettant si humblement au jugement du Public, il témoignait aussi bien de son assurance de voir son « audience » obtenir une bonne réception que de sa conviction de bien s'inscrire dans l'Institution littéraire haïtienne. Au cas où l'on ferait remarquer, non sans une certaine pertinence, qu'une telle chose comme une Institution littéraire haïtienne n'existait point alors et même pas encore aujourd'hui, on donnera tout de même le crédit à Lhérisson d'appeler de tous ses vœux à la constitution de cette Institution en déclarant ne pas vouloir reconnaître d'autre instance de légitimation. Il faut aussi reconnaître qu'il avait pris la précaution de valider son travail par des tests préalables, qui s'étaient révélés positifs, à l'aide de personnes nommément désignées et dont l'autorité est attestée dans l'histoire littéraire haïtienne.

Cette préface est tout-à-la fois un contrat et un manifeste puisque l'œuvre concernée est qualifiée de « genre nouveau ». Et c'est ce qui en fait historiquement le premier contrat de lecture. Par l'intermédiaire de lecteurs réels : Fernand Hibbert, Hermann Héraux et Frédéric Marcelin auxquels s'adresse l'auteur, c'est aux lecteurs virtuels, au « public haïtien » présent et futur, que le récit est destiné. Et la fortune de *La Famille des Pitite-Caille*, ce récit des « Fortunes de chez nous » oblige à constater que Lhérisson avait visé juste en se remettant au jugement de ce seul public, en se recommandant non seulement de la caution d'écrivains reconnus et des tests qu'il a fait subir au [101] préalable à son travail mais aussi de « la nouveauté » paradoxalement traditionnelle du genre de son récit. Si en effet, en 1905, « l'audience » est un genre nouveau, à l'écrit, c'est qu'elle se présente pour la première fois en concurrence avec le roman de style européen. Par contre elle était bien connue, et depuis longtemps, dans la tradition orale. L'exemple de Lhérisson consacrerait désormais l'audience comme un genre haïtien de récit littéraire.

Ajoutez à cela que Lhérisson n'a pas eu besoin de recourir à des mythes de l'antiquité grecque ou romaine mais à des scènes de la vie quotidienne de la société haïtienne pour parvenir au même résultat que cherchaient à obtenir les écrivains classiques européens quand ils dé-

claraient : « Et maintenant, la grande règle est de plaire. » Car lui aussi, il affirme avoir écrit d'abord pour complaire ses amis et ensuite pour ce public auquel il déclare : « C'est uniquement pour votre plaisir que j'ai écrit ces pages ! »

Le contrat de lecture que propose Justin Lhérisson repose donc sur une triple base : thématique, esthétique et linguistique. Il décrit la vie quotidienne de la société de son époque ; il le fait dans la forme haïtienne de l'audience et sur le mode humoristique, ironique et parodique des audientiers. De plus son écriture, pour la première fois met à profit la diglossie haïtienne et tire ses effets aussi bien du vocabulaire et des tournures de phrases de la langue créole que du français. Jacques Roumain reprendra plus tard cette formule, sur un mode lyrique et tragique, dans [102] *Gouverneurs de la rosée*, et aujourd'hui, c'est le même procédé d'écriture qui est utilisé par les écrivains antillais du mouvement de la créolité.

Par une coïncidence remarquable, c'est vers la même période, en 1901, que Georges Sylvain, avec *Cric ? Crac !* proposait, lui aussi, un premier pacte de lecture pour la poésie en langue haïtienne.

Jean Price-Mars, en 1928, dans *Ainsi parla l'oncle*, en recommandant aux écrivains haïtiens de s'inspirer du folklore ne fera que préciser, du point de vue thématique, les termes du contrat littéraire que proposait Lhérisson. D'ailleurs sur ce même plan thématique, c'est à un autre contemporain de Lhérisson, Antoine Innocent que revient l'initiative d'avoir, en 1906, avec *Mimola*, introduit la thématique vaudouesque dans le roman haïtien. Le courant indigéniste auquel les idées de Price-mars donneront naissance dans la littérature haïtienne innoveront donc principalement en ajoutant à la thématique urbaine du roman haïtien celle du roman paysan.

Il ne restait plus alors aux romanciers haïtiens, pour achever l'entreprise commencée par Justin Lhérisson, qu'à passer sur le plan linguistique, de la diglossie franco-créole, au roman entièrement écrit en haïtien. C'est ce que fit Frankétienne en publiant, en 1975, *Dezafi*, une histoire de zombis dans une forme expérimentale, à la fois lyrique et narrative, qui cherche manifestement à tirer parti des procédés tant [103] du kont chanté que du kont narré, les deux formes de la tradition orale paysanne.

## L'instruction ou l'entraînement

Le maître-mot alors serait bien : « Instruction », comme le laissait comprendre les constituants de 1801. Mais non pas dans le sens étroit qui en fait un état permettant la ségrégation entre les alphabétisés et les analphabètes mais dans cette perspective dynamique qui fait de l'instruction la pratique faisant acquérir une compétence, un entraînement en quelque sorte. En effet dans la mesure où elle commande à d'autres mots comme « langage » et « lecture », seule l'instruction donne la compétence de lecture à celui qui manie la langue d'usage. Mais alors l'instruit serait celui qui a subi un entraînement et continue de s'entraîner à lire et non pas celui qui possède une connaissance immuable des textes.

La lecture compétente ne peut résulter d'un seul acte de lecture mais bien d'une répétition d'actes, d'un entraînement à lire, d'une formation du lecteur qui lui fasse travailler sans relâche à acquérir cette compétence sans laquelle il ne pourrait lire que de travers, prenant les paroles des autres pour ses désirs. Les mots sont changeants. Plus encore le sont nos désirs. Davantage devons-nous donc nous efforcer de découvrir sans cesse, sous les mots et dans les textes, même quand ils perdurent, un sens changeant d'un monde en évolution.

[104]

L'exemple de *Cric ? Crac !* est éclairant. D'oeuvre isolée, tant qu'on la plaçait à côté de *Confidences et Mélancolie*, le recueil de poèmes en français de Georges Sylvain, les fables en créoles de Sylvain n'étaient qu'une tentative intéressante certes mais apparemment sans grande portée. À partir de la floraison de la littérature en langue créole depuis 1950, au dedans comme au dehors d'Haïti, ces fables font figure de textes précurseurs dont nous découvrons progressivement l'originalité. De même tant que n'avait point paru *Ti difé boule sou istwa Ayiti*, *Stella* pouvait passer pour une représentation d'une grande force symbolique de la naissance du peuple haïtienne. Son pouvoir de séduction aura de beaucoup diminué depuis.

De Thomas Madiou à Michel-Rolph Trouillot et d'Émeric Bergeaud à Frankétienne, en passant par Justin Lhérisson, Georges Sylvain et Jacques Roumain, l'Histoire, comme récit véridique des rap-

ports politiques, et le roman, comme récit de fiction, forme et mode d'expression de l'imaginaire, ont fait l'objet d'offres parallèles de contrats de lecture. Quand on considère le discours constitutionnel et le récit sous-jacent qu'il nous raconte, on se rend compte que le contrat proposé par les dirigeants haïtiens au peuple a constamment été bafoué. Le qualificatif d'instruit dont on s'est servi ouvertement ou de manière camouflée pour attribuer le pouvoir à vie à une certaine classe n'est qu'un leurre puisqu'il n'y a jamais d'instruction définitive mais une remise à jour permanente de nos connaissances.

[105]

Par contre on assiste dans la littérature romanesque à un *aggiornamento* permanent des formes et des contenus de l'écriture romanesque. Ce renouvellement qui est également une adaptation aux compétences et besoins de lecture du public haïtien nous fait penser qu'en littérature, contrairement à ce qui se passe en politique, le contrat social, contrat de lecture passé entre romanciers et lecteurs, parties contractantes au même titre que les constituants et leurs électeurs, est de mieux en mieux formulé et de mieux en mieux respecté.

Dans un cas, la langue et les compétences du lecteur haïtien ont toujours été ignorées alors que dans l'autre, elles sont progressivement prises en compte. Il reste aux parties contractantes, constituants et romanciers, électeurs et lecteurs à s'entraîner de façon à mieux rédiger et à mieux lire un contrat sans cesse réécrit non pas parce que sans cesse renié mais parce que toujours mieux rédigé.

Ce qui revient à dire, comme le recommandait le titre de cette revue dont il était question au début de ces propos, qu'il nous faut tous, apprendre à bien lire Haïti. Car la compétence de lecture ne saurait être exigée des seuls électeurs ou lecteurs. Les constituants et les romanciers, les premiers, doivent savoir lire cette réalité avant qu'ils ne prétendent nous en faire le récit.

[106]

[107]

**Littérature haïtienne comparée**

## Chapitre V

---

### LA FIGURE DE MAKANDAL SELON MANUEL RUEDA

[Retour à la table des matières](#)

Avant de commencer à parler du poème de Manuel Rueda, *Las Metamorfosis de Makanda*<sup>43</sup>, il faut que je conte les circonstances extraordinaires dans lesquelles, Makandal, eh oui ! Makandal, lui-même, m'a conduit à rédiger ce texte.

En mai 2000, je me rendis à Santo-Domingo pour participer à un colloque, organisé par Pedro Urena Rib, sur l'écriture des contes. Tous les congressistes furent alors invités à une réception donnée par le département culturel de la Banque Centrale de la République dominicaine. Or, à cette occasion, je remarquai, parmi les ouvrages qui furent offerts à certains invités, un livre sur Makandal que je ne reçus point. J'intervins auprès de l'organisateur de notre colloque et il m'en obtînt un. Ce fut le coup de foudre !

[108]

Dans un magnifique poème fourmillant de vers d'un lyrisme incandescent et d'images plus surprenantes les unes que les autres, était évoqué un personnage de l'Histoire d'Haïti que j'avais peine à reconnaître tant il m'apparaissait métamorphosé par la plume de Rueda.

---

<sup>43</sup> Manuel Rueda, *Las metamorfosis de Makandal*, Santo Domingo, Banco Central de la Republica Dominicana, Departamento cultural, 1999, 221p.

Ma première intention fut donc d'en parler en Haïti pour que les Haïtiens apprennent de Manuel Rueda comment parler d'un de leurs héros. Je projetai de le faire au cours d'un mini-colloque de littérature comparée où l'on aurait traité des littératures haïtienne et dominicaine. Le projet n'aboutit point. Comme il arrive d'ordinaire aux dossiers qui s'empilent les uns sur les autres de finir par se faire oublier, Makandal semblait destiné à disparaître de mon esprit comme un feu qui s'évapore en fumée.

Du moins je le crus jusqu'à janvier 2004 quand, à la Havane, je rencontrai José Alcantara Almanzar qui réveilla mon intérêt pour « *Les Métamorphoses de Makandal* ». Dans la précipitation des événements qui s'ensuivirent, je reconnus les signes évidents du fait que Makandal, bien loin de s'éloigner, comme je le croyais, guettait le moment propice pour me donner l'occasion de parler de lui. Jugez-en par vous mêmes. Je venais à peine de rentrer de la Havane que l'on m'invitait à venir parler, à New York, de la littérature haïtienne dans le contexte de la Caraïbe hispanique.

Cette rencontre à la Havane, immédiatement suivie de cette invitation à New York et les thèmes même du colloque qu'on y tenait, à mon avis, [109] démontrent clairement que, là-haut, Makandal et Manuel Rueda non seulement m'indiquaient que le moment était venu de parler d'eux mais ils me suggéraient même le plan de mon intervention que je n'avais plus qu'à écrire sous leur inspiration. On comprendra aisément qu'il n'était plus question de me dérober à une mission qui devenait impérative.

## Un peu d'Histoire

Dans les années 1750, une grande peur régnait à Saint-Domingue. Les colons français, terrorisés à l'idée d'être empoisonnés par leurs esclaves, avaient lancé une chasse aux nègres soupçonnés de comploter contre leurs maîtres.

Le 17 janvier 1758, un nègre marron, François Makandal, accusé d'être le chef des empoisonneurs fut arrêté, déféré à la justice et condamné à être brûlé vif.

Makandal qui avait la réputation d'être sorcier et de disposer du pouvoir de se métamorphoser avait annoncé qu'au moment de son supplice il s'échapperait en se changeant en maringouin. Dans le but de lui apporter un démenti public et par la même occasion d'inspirer une crainte définitive à leurs esclaves, les colons les avaient rassemblés sur la grande place où devait se dérouler l'exécution. Mais dans la foule des nègres, ce sur quoi on s'interrogeait, [110] c'était de savoir comment le condamné allait donner la preuve de ses pouvoirs magiques.

Comme les flammes commençaient à le brûler, Makandal, en poussant des hurlements effroyables, se mit à se débattre et, s'étant débarrassé de ses liens, sauta au bas du bûcher. On fit évacuer les nègres présents qui, en se faisant refouler, n'arrêtaient pas de crier : « Makandal sauvé ! »

Les gardes parvinrent à maîtriser Makandal qui fut rejeté dans le feu. Cependant parmi les nègres qui l'avaient vu sauter en bas du bûcher le bruit courut que Makandal n'avait pas péri, qu'il s'était effectivement échappé en se métamorphosant en maringouin.

Cette histoire n'alimenta pas seulement la chronique de Saint-Domingue, comme nous le rapporte Moreau de Saint-Méry<sup>44</sup>. La rumeur se répandit jusqu'à Paris et dès l'année 1787, on publiait dans *le Mercure de France*<sup>45</sup>, un récit romanesque inspiré des aventures de Makandal. Dans les légendes qui ont fleuri par la suite, aussi bien parmi les esclaves qu'ailleurs, il s'est accrédité l'idée des [111] pouvoirs magiques de Makandal et de sa capacité de se métamorphoser. C'est ainsi que le héros haïtien est entré à la fois dans l'Histoire et dans la Littérature pour connaître, avec la publication de *El reino de este mundo*<sup>46</sup> d'Alejo Carpentier, le début de la renommée qu'on lui connaît maintenant.

<sup>44</sup> Moreau de Saint-Méry, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de La partie française de l'isle Saint-Domingue*, tome second, Paris, Société de l'Histoire des colonies françaises et Librairie Larose, 1958, p. 629-631.

<sup>45</sup> « Makandal, Histoire véritable », *Le Mercure de France*, 15 septembre 1787, reproduit dans Pierre Pluchon, *Vaudou, sorciers, empoisonneurs*, de Saint-Domingue à Haïti, Paris, Éditions Karthala, Annexe 7, p. 308-315.

<sup>46</sup> Carpentier, Alejo, *El reino de este mundo*, Barcelona, editorial Seix Barral S.A., 1969.

## Le dispositif scénique du monde

Le monde est un théâtre où se règle le cours des actions humaines. Dans *Le Royaume de ce monde*, Alejo Carpentier s'est fait le scénographe de ce théâtre de la vie et il nous nous en décrit le dispositif scénique.

Sur le parvis de l'église principale, près du gouverneur, des juges et des fonctionnaires royaux, se trouvaient les autorités capitulaires, installées dans de hauts fauteuils rouges, à l'ombre d'un drap mortuaire tendu sur des perches et des étais. Telles des fleurs aux couleurs gaies que la brise balance à l'embrasure d'une fenêtre, on voyait s'agiter aux balcons des ombrelles légères. Comme de loge en loge dans un vaste théâtre, les dames à mitaines et à éventail parlaient très fort, d'une voix délicieusement altérée par l'émotion. Ceux dont les fenêtres donnaient sur la place avaient fait préparer des limonades et de l'orgeat pour [112] leurs invités. En bas, toujours plus serrés et couverts de sueur, les nègres attendaient un spectacle organisé pour eux ; une représentation de gala pour nègres, à la pompe de laquelle on avait sacrifié tous les crédits nécessaires. Car cette fois c'est par le feu et non par le sang qu'on leur enfoncerait la leçon dans la tête et les illuminations disposées pour qu'on s'en souvînt revenaient fort cher.<sup>47</sup>

Le théâtre du monde a incontestablement un caractère baroque. Comme une image dans un miroir, le bûcher sur lequel devait se consumer Makandal allait se refléter dans la conscience de ses compagnons de servitude. Les maîtres voulaient donc lire dans la conscience des esclaves l'effet de l'exécution. Or un malentendu vint brouiller leur lecture de ce théâtre dans le théâtre. Les colons français interprétèrent faussement l'attitude des nègres qu'ils prenaient pour des brutes insensibles. Par contre ces derniers qui n'étaient pas dupes de la volonté des colons de les espionner se retenaient de manifester leurs véritables sentiments. En somme, ils adoptèrent un point de vue distancié par

<sup>47</sup> Alejo Carpentier, *Le royaume de ce monde*, Paris, Gallimard, La croix du sud, nrf, 1954, p. 56-57.

rapport au spectacle monté à leur intention et surtout par rapport aux intentions des colons.

La pièce se termine donc par un double dénouement. D'une part il y a l'illusion des colons quant à la réaction des esclaves et, de l'autre, [113] l'évaluation critique, ironique même, des esclaves à propos de l'ensemble du spectacle. En conséquence les spectateurs d'en haut, les notables qui étaient assis dans les loges, au terme de ce chassé-croisé de spectacles, sont pleinement confiants d'avoir mis fin à toute velléité de rébellion de leurs esclaves. Ceux-ci, au contraire, spectateurs d'en bas, repartent avec une volonté accrue de poursuivre leur lutte.

Ce théâtre du double jeu possède un indéniable caractère didactique : « Car cette fois c'est par le feu et non par le sang qu'on leur enfoncerait la leçon dans la tête... » pensaient les colons. Pourtant cette leçon, leurs esclaves la rejettent bien plus encore qu'auparavant.

Ce que Carpentier nous présente, c'est un théâtre à la fois baroque par sa double scène et épique par sa valeur pédagogique, sa thématique historique et sa forme narrative. Les spectateurs du parterre n'étaient pas venus pour communier et s'identifier à un spectacle auquel on les forçait à assister. Ils ont donc assisté à la pièce montée à leur intention dans les dispositions d'une distanciation brechtienne. Ils étaient critiques aussi bien de ce qu'ils voyaient se dérouler sous leurs yeux que de l'interprétation donnée par avance à l'action représentée par les metteurs en scène installés dans les loges.

Tout le monde se préparait en somme à assister au déroulement d'une métamorphose annoncée. Makandal verra son corps passer de l'état de chair [114] vivante à celui d'un tas de cendres, annonçaient les maîtres. Au contraire, il se transformera in extremis en maringouin pour échapper à la mort, se disaient les esclaves.

L'enjeu de ce débat était évidemment idéologique. Les spectateurs juchés dans les loges voyaient le monde du haut de leurs privilèges et de leur vision conservatrice de l'Histoire. Cela les portait à garder leurs illusions. Les noirs, eux, croyaient à la liberté du sujet humain ou alors au surnaturel ou tout au moins au hasard qui peut toujours bouleverser l'ordre prévu des choses. Ils n'étaient assurés de rien. Ils étaient prêts, même à la dernière minute, à voir tout changer, dérailler, s'effondrer ou se redresser. L'avenir n'est jamais fermé et l'espoir, toujours permis, dans leurs esprits.

Le public des loges s'attendait donc à la répétition d'une pièce au dénouement déjà connu. Il comptait assister en somme à l'illustration mécanique d'une fatalité. La fatalité de leur bon vouloir bien sûr ! Les spectateurs du parterre, tout au contraire, s'attendaient à un drame, à un chambardement possible des rôles, à des renversements de situation et peut-être même à une comédie, si le renversement se faisait à leur avantage. On comprend alors que d'une péripétie imprévue de l'action qui porte à confusion, chacune des deux parties du public puisse repartir avec la conviction d'un dénouement différent.

La véritable métamorphose s'opère donc moins dans ce qui arrive à l'acteur qu'on voit sur scène que [115] dans la modification de la conscience des spectateurs. C'est là au fond que se joue la véritable action dramatique puisque certains spectateurs, illusionnés, ressortent sans avoir pris conscience de rien, persuadés que tout s'est passé comme ils l'avaient prévu, tandis que les autres, tirant la leçon du bouleversement de l'intrigue, repartent convaincus qu'une histoire n'est jamais fixée d'avance, que son cours peut toujours changer. Dans ce théâtre à la fois baroque et épique, où le jeu qui se déroule sur scène se dédouble, comme dans des miroirs opposés, dans les yeux des spectateurs, il suffit d'une apparence sur la scène pour que la réalité change dans les consciences.

## Manuel Rueda et le modèle de Carpentier

Manuel Rueda s'inspire des deux chapitres de la première partie de *El reino de este mundo* où se trouvent illustrée cette vision théâtrale de l'histoire de Makandal : les chapitres VI, « las metamorfosis », et VIII, « El gran vuelo ». Mais ses emprunts, Rueda les modifie. Il effectue d'abord un déplacement, géographique et historique dans son modèle. La figure de Makandal, il ne la situe plus sur la seule scène saint-domingoise ou haïtienne mais sur la double scène d'Haïti et de la Dominicane. C'est une relocalisation qui constitue aussi une réactualisation. Car faisant de Makandal une figure non plus uniquement nationale mais binationale, une figure pour toute l'île que se partagent les deux républiques, [116] il en fait un symbole pour aujourd'hui et demain et non pas uniquement pour hier.

Un second déplacement de sens s'avère encore plus important. De l'image d'un empoisonneur capable de se métamorphoser en maringouin, d'un personnage donc caractérisé par deux attributs : l'un négatif et l'autre positif, Manuel Rueda ne garde que le pouvoir de métamorphose qui s'exerce désormais dans tous les règnes de la nature : végétal, animal et humain. La figure de Makandal se déleste donc de ses valeurs négatives pour ne garder que des caractéristiques positives amplifiées au maximum. Ce qui en fait non plus un alter ego d'autres figures négatives comme le Zombi ou le Bizango mais leur antithèse.

Prenons le Bizango. Ce personnage de la mythologie haïtienne est considéré comme capable de se vêtir ou de se dévêtir de sa peau pour cacher ou manifester sa véritable nature d'être maléfique. Il est en quelque sorte une figure de la métamorphose, mais d'une métamorphose des apparences uniquement. La peau du Bizango, vêtement ou masque, ne se confond point avec sa nature propre. En se vêtant ou en se dévêtant, le Bizango ne change pas de nature. Il en va de même du Zombi qui n'est un mort qu'en apparence, ou un demi vivant en sursis. Il n'est pas tout-à-fait mort et il ne vit qu'à moitié. Sa métamorphose est incomplète.

Makandal, lui, incarne toutes les métamorphoses. Sous la plume de Manuel Rueda, il ne fait pas que se [117] parer de toutes les peaux ou se couvrir de tous les masques, il change de nature ; il acquiert toutes les natures ; il passe du noir au blanc, du féminin au masculin, du marin à l'aérien pour s'accommoder de toutes les exigences des situations auxquelles il doit faire face.

Que ce soit le poète qui adresse un hymne au personnage :

*Tú no eres negro ni eres blanco  
De qué color serias  
Makandal de todos los colores*

*De qué color tú eres  
colibri  
arco iris  
que va del negro al blanco  
con la ira siempre encendida  
antecesor del trueno*

*que doblega el ramaje de la carne joven  
en las buganvilias del aire  
siempre virgenes y pródigas.*

*De norte a sur cruza el rayo policromo  
de este a oeste alzado en los altares  
del crepúsculo  
todo tundido en pétalos  
mientras caen tus palabras  
ramajes morados blancos rojos amarillos  
oh dios de todos los climas veteado en sombra  
de estos soles  
en los que tú te tiendes*

*Makandal o Anaïsa*

[118]

*para nacer de los tambores.*<sup>48</sup>

Que ce soit le personnage de Makandal, lui-même, qui prend la parole pour se présenter :

*Yo Makandal  
muerto-vivo  
y resucitado muerto  
me he puesto a sembrar de lápidas la noche  
buscando el sabor de otras materias  
el alarido que nos crwa.*<sup>49</sup>

...

*Yo Makandal  
animal-hombre  
tendido en carne y rugido  
en cauce líquido y en veta sulfurosa  
suave gorjeo en frondas de cambronales  
y campeches  
piel tendida y zurcida*

<sup>48</sup> Manuel Rueda, *Las metamorfosis de Makandal* p. 57-58.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 88-89.

*a paso de bestia caminante.*<sup>50</sup>

C'est comme la synthèse de toutes les possibilités de métamorphose que Makandal nous apparaît :

*Yo soy uno replegado en ninguno  
revoloteando en el vuelo de todas  
las muer tes y de todas las vidas  
de la especie.*<sup>51</sup>

[119]

## Makandal comme symbole

Selon le témoignage de José Alcantara Almanzar : « La salida de *Las metamorfosis de Makandal* provoco un revuelo en nuestro medio, a causa de un fragmento en el que se refiere con sacarsmo al circo politico local. Pocos adivinieron entonces el verdadero tema subversivo de la obra, que no es otro que convertir al negro en simbolo de nuestra identidad cultural. »<sup>52</sup>

Cette remarque vaut autant pour les lecteurs dominicains de Manuel Rueda que pour ceux de Carpentier. Tout le reste de l'œuvre de Carpentier, après *El reino de este mundo*, a quelque peu relégué à l'arrière-plan le fait que, selon lui, l'esclave nègre de Saint-Domingue se métamorphosait en « symbole de notre identité culturelle », de sujet humain en général et non pas uniquement comme sujet haïtien parce que le royaume de ce monde est celui du roi haïtien Henri Christophe ou encore de sujet américain, à cause du réal maravilloso americano.

En effet en luttant pour la liberté de Saint-Domingue, Makandal ne pouvait le faire pour une partie seulement de l'île. La liberté régnera

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>52</sup> José Alcantara Almanzar, « Manuel Rueda, Musica y poesia, (texto inedito) ».

sur toute l'île ou n'existera pas. La figure de Makandal est donc, à sa façon, l'incarnation d'un destin qui peut prendre des aspects différents selon que l'on se trouve [120] à l'ouest ou à l'est d'Haïti, selon que l'on voit les choses en blanc ou en noir, au féminin ou au masculin mais un destin qui ne laisse pas moins d'être commun aux habitants d'une même île, et on pourrait dire d'une même planète Terre.

En offrant aux Haïtiens et aux Dominicains cette image de Makandal comme symbole du sujet humain, Manuel Rueda leur propose une figure tutélaire positive, grâce à laquelle ils pourront se représenter leur histoire respective et commune sous l'éclairage de la métamorphose. Adopter un même héros pour deux pays, c'est envisager la complémentarité et la correspondance des expériences historiques individuelles pour un syncrétisme des histoires partagées. En Amérique hispanique, cela s'est déjà vu pour une figure de Libérateur de plusieurs pays.

Cette réactualisation du personnage de Makandal constituait déjà une extension de sa figure historique. Mais Rueda ne s'arrête pas à cet élargissement de sens géographique et historique. Il universalise le personnage en en faisant non plus seulement une métaphore historique mais une figure humaine de toutes les métamorphoses, la métaphore de la métamorphose en quelque sorte.

Une telle proposition est indéniablement une prise de position politique : celle de considérer que c'est par les yeux des opprimés qu'il faut regarder le monde. Car c'est par là qu'on peut entrevoir les merveilles de ce monde et donc les raisons d'espérer, de lutter et de [121] voir des possibilités de vie même dans les événements les plus funèbres.

Makandal, dans le poème de Rueda, incarne désormais tous les changements : celui de l'esclave en homme libre mais aussi de l'homme qui devient femme, ou de l'homme qui se change en dieu, du sujet qui se fait oiseau, moustique ou lézard, qui peut prendre toutes les formes et posséder toutes les natures. Le zoomorphisme dans la figure de Makandal traduit la nature caméléonesque du personnage, sa capacité de se transformer non pas seulement à l'horizontale, dans tous les ordres de la nature, mais aussi à la verticale, selon toutes les échelles de valeur.

*Las metamorfosis de Makandal*, par le dédoublement, la mise en abyme et la confrontation des apparences et de la réalité, témoigne d'une perception baroque. Mais en même temps, cette vision baroque se double d'une distanciation brechtienne par l'humour et l'ironie dont elle fait preuve. Au fond, il y a là aussi bien un effet de l'art qu'un effet de foi.

## De lo rayano a la metamorfosis.

Si Manuel Rueda a pu capter ce qui est à la base de la vision du monde de Carpentier : ce regard de ceux d'en-bas qui, seul, peut découvrir le merveilleux de la vie, c'est qu'il a été toujours convaincu de l'importance du « proche » (lo rayano) et qu'il en a [122] témoigné à travers toute son œuvre, nous dit José Alcántara Almanzar :

Nos hallamos, pues en el centro mismo de lo que ha sido uno de los temas recurrentes en la trayectoria poética del autor desde sus inicios : la isla partida en dos, condenada a las desventuras de una tierra en lo que se enfrente sin cesar sus dos mitades...

Es à traves de la consciencia del rayano, testigo de entes culturales opuestos y al mismo tiempo complementarios - que se filtran los elementos de uno universo animista, compendio de todos los sincretismos posibles : étnico, religioso, social y cultural. <sup>53</sup>

Natif de Monte Christi, Manuel Rueda pouvait sans aucun doute, par temps clair, apercevoir par delà la mer, les montagnes du nord d'Haïti, tout comme du Cap-Haïtien, on peut fort bien voir cette pointe élevée du nord de la Dominique. Ainsi de part et d'autre des frontières terrestres ou maritimes, Haïtiens et Dominicains peuvent se voir à la fois proches et lointains.

---

<sup>53</sup> José Alcántara Almanzar, *El Makandal de Manuel Rueda*, *Ciencia y Sociedad*, vol XXIII, no 4, octobre-décembre 1998, p. 564-565.

En considérant sa propre société, sur les plans ethnique, politique, religieux ou culturel, Manuel Rueda pouvait aussi se rendre compte de ce même phénomène de proximité et d'éloignement.

[123]

Pourtant en face de ces mêmes réalités, d'autres, le plus souvent, n'ont vu que différences et antagonismes. Cela justifierait alors de se poser la question : « Au fond qu'est-ce qui est proche et qu'est-ce qui est lointain ? » D'aucuns peuvent penser que le proche ou le lointain s'aperçoivent avec évidence. Mais il y a le proche que les préjugés, les ressentiments et les rivalités peuvent artificiellement transformer en lointain. Et alors seuls les yeux du visionnaire et de l'artiste peuvent redonner son caractère de proche à ce que tout le monde s'habitue à considérer comme lointain.

Ainsi en va-t-il d'Haïti et de la Dominique, pays proches mais que les aléas de l'Histoire ont souvent rendus lointains. Sa vision d'artiste a permis à Manuel Rueda de dépasser le paradoxe qui fait du proche et du lointain deux facettes simultanément identiques et contradictoires. Elle l'a aidé ainsi à séparer l'artificiel du naturel dans les représentations de la Dominique et d'Haïti. Et bien entendu il y a aussi de sa part l'effort de conceptualisation et de figuration d'un tel paradoxe en fonction de l'imaginaire des deux sociétés. En effet quand Makandal affirme : qu'il est :

*Uno en extension de dos*

Cela veut dire qu'il est bien un seul et même sujet et pourtant l'aboutissement, l'extension de deux sujets. Comment est-ce possible ?

[124]

Le mythe des marassa, les esprits jumeaux de la mythologie vaudou, peut très bien faire comprendre cela. Ces esprits qui vont par paire, ne peuvent agir et atteindre leur objectif que s'ils placent leurs forces en convergence. Cette mise en convergence est l'action même qui les métamorphose en un seul nouveau sujet : « uno en extension de dos ».

Par cette affirmation, Manuel Rueda nous fait comprendre qu'il est allé au bout d'une réflexion qui le confrontait à deux problèmes dis-

tincts : celui du double et puis celui de l'autre ; problèmes que l'on peut déjà commencer à se poser à partir de la dénomination même de nos deux pays.

Le nom Haïti était d'abord celui de toute l'île que se partagent aujourd'hui la République d'Haïti et la République dominicaine. Ainsi quand on dit Haïti, on peut aussi bien parler de toute l'île d'autrefois ou de la seule partie qui porte ce nom aujourd'hui. Il en va de même pour Hispaniola, le nom par lequel les Espagnols remplacèrent en 1492 le mot indien Ayiti. *La Hispaniola : el reino del zombi*<sup>54</sup> est le titre d'un roman de Félix Dario Mendoza. Sous la plume de cet écrivain dominicain, ce nom renvoie, on s'en aperçoit, aux deux républiques actuelles de l'île.

On peut faire la même constatation avec le mot Saint-Domingue. Le nom de la capitale de la partie espagnole de l'île, Santo Domingo, avait été francisé [125] pour désigner la partie occidentale de l'île, à partir de 1697 quand elle fut cédée par les Espagnols à la France. Ainsi de 1697 à 1804, une ville et une partie de l'île ont donc porté le même nom, en français et en espagnol. Pourtant de nos jours, dans la bouche des Haïtiens qui n'ignorent nullement les différences de sens de cette appellation, le mot Saint-Domingue sert couramment à désigner la République Dominicaine, par métonymie du nom de la capitale, Santo Domingo.

Dans ses variations, l'onomastique reproduit l'évolution historique, politique ou économique de l'objet désigné. La contraction ou l'extension de sens (uno en extension de dos) des mots Haïti, Hispaniola ou Saint-Domingue illustrent les transformations de l'objet : Ayiti-Hispaniola-Saint-Domingue-Santo-Domingo et fait ressortir la signification gémellaire de ces termes d'identification.

Le philosophe Clément Rosset a parlé du réel et de son double. Pour Manuel Rueda, c'est le réel de notre île qui est double, c'est-à-dire à la fois l'un et l'autre. L'originalité de la vision du poète dominicain consiste dans la généralisation de ce caractère double à tous les domaines de la vie et ensuite dans la systématisation qui fait de la métamorphose de l'un à l'autre de nos caractéristiques le propre même de notre vie.

<sup>54</sup> Félix Dario Mendoza, *La Hispaniola : El reino del zombi*, novela, Santo Domingo, Cocolo-editorial, 1999.

Makandal est la figure symbolique de la capacité d'Haïti et de la Dominique à métamorphoser le [126] lointain en prochain. Mais le personnage figure surtout l'infinie capacité de métamorphose du sujet humain. Ce en quoi le poète Manuel Rueda rejoint l'homme de science Albert Jaccard. Celui-ci, dans son livre, *Tentatives de lucidité*, se pose la question : « Qu'est-ce qu'un être humain ? » Il répond :

C'est un individu réalisé par la nature, semblable à tous les êtres vivants, mais qui a le pouvoir de se métamorphoser en une personne consciente, à condition d'être retiré hors de lui-même, d'être éduqué.<sup>55</sup>

La caractéristique fondamentale du sujet humain serait donc sa capacité de se métamorphoser. Si Manuel Rueda déploie à l'infini la capacité de Makandal de se métamorphoser, c'est pour nous dire qu'il n'y a nul domaine réservé ou interdit à la métamorphose.

## Cuba/Haïti/Dominique : la transculturation caribéenne

L'intertextualité constitue le moyen le plus approprié pour saisir le phénomène de la transculturation dans des textes littéraires. Roger Bastide, dans son livre, *Le Prochain et le lointain*, a tracé les grandes lignes d'une méthode d'analyse de [127] l'acculturation littéraire<sup>56</sup> dont *Las metamorfosis de Makandal* offrirait un champ idéal d'application. Pour l'instant, nous nous contenterons d'esquisser ici simplement les prémisses d'une telle analyse.

José Alcántara Almanzar a bien souligné l'importance de l'influence d'Alejo Carpentier sur Manuel Rueda :

Estas sucesivas mutaciones de Makandal remiten al capítulo « Las metamorfosis » de la novela *El reino de este mundo*, del escritor cubano Alejo

<sup>55</sup> Jaccard, Albert, *Tentatives de lucidité*, Paris, Stock/France Culture, 2004.

<sup>56</sup> Bastide, Roger, *Le Prochain et le lointain*, Paris, éditions Cujas, 1970 ; l'acculturation littéraire, p. 201-209.

Carpentier, complice del poeta en este viaje a lo mas hondo del ser afroantillano, como se deduce por algunos guinos que el autor le hace a Carpentier en las paginas de su obra poetica...<sup>57</sup>

Si, pour les besoins de la cause, nous résumions le concept de transculturation de Fernando Ortiz en disant qu'il y a transculturation, donc autre chose qu'une simple imitation littéraire, quand l'influence subie est « revue, corrigée et augmentée » c'est-à-dire quand celui qui emprunte garde mais aussi supprime, qu'il ajoute à son modèle et qu'ainsi il le métamorphose alors nous aurions une bonne idée de la manière de procéder de Manuel Rueda.

[128]

Dans son portrait de Makandal, Rueda n'opère pas une révolution de sens pour les Dominicains seulement, il le fait pour les Haïtiens aussi, et même pour tout un chacun dans la mesure où son poème s'adresse à tous ses lecteurs, partout où ils se trouvent, dans cette île que constitue le huis-clos de leur conscience.

Par ailleurs en généralisant et en systématisant la capacité de métamorphose de Makandal, ce personnage devient l'incarnation même du phénomène de la métamorphose, le symbole de toutes les métamorphoses possibles et non pas un exemple historiquement situé de transformation merveilleuse. Rueda obtient ce résultat en couplant divers emprunts : ceux qu'il fait à Carpentier mais aussi à Jacques Roumain et à Pales Matos, entre autres :

*Yo el fuerte Makandal  
Soy Anaisa !*

Cette proclamation de son androgynie par le personnage de Makandal a de quoi surprendre quand on se rappelle la virilité dont Manuel fait montre et de la soumission que traduit le comportement d'Annaïse quand ce même Manuel lui fait l'amour. Il semblerait, à première vue difficile d'associer ces deux personnages et encore plus de

---

<sup>57</sup> José Alcantara Almanzar, El Makandal de Manuel Rueda, *Ciencia y Sociedad*, vol. XXII, no 4, octobre-décembre, 1998, p. 565

changer l'un en l'autre. « Elle ne se défendit pas... Il desserra ses genoux et elle s'ouvrit à lui »<sup>58</sup>, lisons-nous dans [129] *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain. Manuel, par sa force, s'apparente fort bien au « viril Makandal » qui ne semble avoir rien de commun avec la soumise Annaïse. Pourtant pour peu qu'on réfléchisse sur cette étrange combinaison de courage, de la part de Manuel, et d'aménité, si l'on peut dire, de la part d'Annaïse et de Délira qui fait triompher la cause que défend Manuel, on s'aperçoit que si au début il a fallu du courage à Manuel, c'est la douceur d'Annaïse et de Délira qui achève le travail commencé. La victoire que cherchait Manuel n'a pu s'obtenir que par cette alliance d'un homme sans peur et sans reproche et de deux femmes sans rancune. La force qui triomphe dans *Gouverneurs de la rosée* est bien une force androgyne. Et si c'est ce genre de victoire qu'il veut symboliser, Makandal est tout-à-fait justifié de se dire à la fois le viril Makandal et la soumise Annaïse.

Ailleurs, quand Manuel Rueda veut souligner le grotesque qui peut s'allier parfois au sublime dans son personnage, on entend comme un écho des vers du « Lagarto verde » de Pales Matos dans ces vers de Rueda :

*cuando el cortejo asciende hacia la Citadelle  
con sus discotecas donde el condecito  
de la Limonade  
deja libres la piernas  
y los orangutanes del ritmo jadean  
diciendo yes  
sorbiendo polvo blanco de lunas de locura  
Yes mister Makandal hemos cambiado  
El minuetto por el rock*

<sup>58</sup> Jacques Roumain, *Gouverneurs de la rosée*, Paris, Les Éditeurs français réunis, p. 133.

[130]

*Y el buen Cristobal pasa  
Sobre una alfombra de traseros prosternados.*<sup>59</sup>

Le plus étonnant cependant, c'est que si Rueda emprunte et reçoit, il offre aussi et donne, aux Haïtiens en particulier. En effet quand on essaie de retracer la figure de Makandal dans la tradition orale et populaire haïtienne<sup>60</sup>, on la trouvera dans les noms souvent associés de « chòche ak Makanda », c'est-à-dire le sorcier et le loup-garou, en créole haïtien. Le mot Makandal avait déjà, semble-t-il, le sens d'amulette dans la langue des esclaves d'origine congolaise. On comprend alors que dans la langue créole d'Haïti, il soit demeuré comme un synonyme de sorcier et de loup-garou. Mais qu'il n'ait gardé que ce sens, voilà qui indique qu'en Haïti, du personnage historique de Makandal, on n'a conservé que le souvenir d'un sorcier et d'un empoisonneur, une image négative en somme.

L'absence de Makandal dans les œuvres littéraires haïtiennes constitue un élément de plus pour nous convaincre que ce personnage n'est pas mieux vu par les lettrés que par le peuple. Dans toute la bibliographie haïtienne de Max Bissainthe, et donc de 1804 à 1951, on ne mentionne qu'une seule œuvre, [131] une pièce d'Isnardin Vieux, portant le titre de *Makandal*<sup>61</sup>.

Robert Cornevin nous dit que « Dans ce drame en trois actes, Isnardin Vieux peut mettre dans la bouche de son héros de magnifique répliques et exhorter, en pleine occupation américaine, à l'union des noirs et des mulâtres.<sup>62</sup> » C'est sans doute reconnaître que Makandal peut servir à encourager au patriotisme mais ce n'est pas vraiment renouveler son image ni le débarrasser de l'opprobre d'avoir été un empoisonneur.

<sup>59</sup> Manuel Rueda, *op. cit.*, p. 29-30.

<sup>60</sup> Deita, *Mon pays inconnu*, tome II. Verte campagne, Vodou et mythologie, Les sociétés secrètes, Port-au-Prince, 2000, p. 235-240.

<sup>61</sup> Isnardin Vieux, *Mackandal*, drame en 3 actes, Port-au-Prince, Imp. V. Pierre-Nöel, 1925, 72 p.

<sup>62</sup> Robert Cornevin, *Le théâtre haïtien des origines à nos jours*, Ottawa, 1973, p. 109-110.

C'est en effet uniquement par cette image de sorcier et d'empoisonneur que la tradition haïtienne, populaire ou lettrée, continue d'évoquer la figure de Makandal. La littérature récente nous le confirme par deux exemples. Dans *Aube tranquille* de Jean-Claude Fignolé on trouve deux passages éclairants :

Une semaine plus tard, la gazette de Jérémie relatait la mort tragique de la Négresse à Cécile... elle avait été trouvée égorgée, le ou les assassins avaient épingle à même sa poitrine un hibiscus blanc trempé à moitié dans du sang, le signe de Mackanda... Cécile organisait des réunions de Mackanda, ces conjurés donnent à [132] leurs revendications et à leurs projets la beauté macabre d'un rêve, ils promettent le retour en Afrique aux Nègres qui meurent pour l'émancipation de leur race... <sup>63</sup>

Comme on peut le constater, Fignolé emploie ici le mot Mackanda, dérivé de Mackandal, dans l'acception que lui donne la langue créole, c'est-à-dire celle de membre d'une société secrète de sorciers et d'assassins. Quand vers la fin du roman, il fera allusion, cette fois, au personnage historique de Mackandal, ce sera pour confirmer la filiation entre ce précurseur et les membres actuels de sociétés secrètes de sorciers et d'assassins puisque ceux-ci ne font que poursuivre le rêve de retour en Afrique de l'esclave marron de jadis :

Mackandal a vomi son souffle sur un bûcher, apothéose de flammes pour libérer une âme, maringouin taquin, elle a fait la nique aux planteurs avant de voler vers l'Afrique... <sup>64</sup>

Georges Anglade a écrit une lodyans « La mort du colonel », qui a été republié dans un numéro de la revue *Frontières*, d'un Centre d'études sur la mort. Pour les besoins de ce numéro consacré à « remède ou poison », Anglade a ajouté à son texte de fiction un commentaire historique où il évoque la figure de Makandal. Il souligne sa dimension continentale et par le fait même sa capacité d'inspirer l'accul-

<sup>63</sup> Jean-Claude Fignolé, *Aube tranquille*, Paris, Seuil, 1990, p.38.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 180.

turation littéraire dans plusieurs œuvres littéraires. Il conclut [133] surtout en insistant sur l'image d'empoisonneur que conserve Makandal dans l'imaginaire haïtien :

...Makandal connaissait les poisons à faire frémir la colonie et à mobiliser les nègres dans son projet... Cette toute première figure d'envergure nationale, régionale, continentale même, comme le seront après Toussaint, José Marti, Guevara... va empoisonner la relation entre maîtres et esclaves, grande case et cases-à-nègres, dans toute l'Amérique esclavagiste à partir de cette affaire de poisons.

Alejo Carpentier dans *Le Royaume de ce monde*, et Edouard Glissant dans *Monsieur Toussaint* feront une place centrale au personnage de Makandal qui sera même, dans ce dernier ouvrage, le juge des actes de nul autre que Toussaint pour son éventuelle intronisation au panthéon des mythes. Et Makandal, c'est le poison sous toutes ses formes telles que l'on va en hériter dans la période nationale avec l'admiration due à son rang d'arme de guerre d'indépendance mais aussi la terreur qu'il inspire à le voir s'insinuer au quotidien des relations.<sup>65</sup>

Makandal est sans conteste le grand empoisonneur. Cela lui donne mauvaise presse et explique qu'on choisit même de l'oublier comme le fait le récent *Dictionnaire historique de la Révolution [134] haïtienne*<sup>66</sup> Sans doute les auteurs de ce livre auraient beau jeu de dire que la période historique dans laquelle ils circonscrivent cette Révolution va de 1789 à 1804. Mais on admettra que ce serait une excuse commode pour éviter de faire mention d'un personnage qu'on juge peu recommandable, nonobstant son rôle de précurseur des luttes pour l'indépendance.

Cela signifie qu'après deux siècles la seule image que les Haïtiens conservent de ce premier combattant de la cause de la liberté, c'est une image d'infamie, celle - la même que les colons français de Saint-Domingue se faisaient de lui en 1758, que Moreau de St-Méry nous a

<sup>65</sup> Georges Anglade, « La mort du colonel », *Frontières*, « Remède ou poison », vol. 16, no 1, automne 2003, p. 95-97.

<sup>66</sup> Claude Moïse, sous la direction de, *Dictionnaire historique de la Révolution haïtienne 1789-1804*, Montréal, Les éditions Images/Les éditions CI-DIHCA, 2003.

transmise et que rappelle le récent ouvrage de Pierre Pluchon sur *Vaudou, sorciers, empoisonneurs de Saint-Domingue à Haïti* <sup>67</sup>.

Nous n'aurons donc pas su, en Haïti, même après un si long temps, prendre une distance par rapport au jugement de ceux qui firent brûler Makandal. En fait nous serions encore en train de partager la même vision de ce personnage historique que ceux qui, de leurs balcons, assistaient à son supplice.

Heureusement que cette image de Makandal commence à changer. L'historien Franklin Midy, pour [135] la première fois, dans un récent ouvrage <sup>68</sup> reconnaît en Makandal un précurseur de l'indépendance d'Haïti.

En proposant de voir Makandal comme la figure positive de toutes les métamorphoses, Manuel Rueda aura donc été, avec Carpentier, avec Glissant, de ceux qui en réinterprétant la figure de Makandal proposaient non pas seulement aux Haïtiens et aux Dominicains mais à tous les lecteurs de le voir comme un Libérateur.

## Pour conclure

Il n'est pas possible d'assigner des tâches à un imaginaire collectif. Tout au plus peut-on souhaiter que des imaginations individuelles, comme celle de Manuel Rueda, viennent embraser les imaginaires collectifs en réanimant certaines figures.

Peut-être qu'en Haïti il est encore difficile d'imaginer une métamorphose positive et la figure symbolique, à la fois mythique et historique, qui l'incarnerait. Nous sommes encore incapables d'entrevoir la transformation positive et la figure qui l'incarnerait. De ce fait la langue haïtienne elle-même [136] porte témoignage. Le mot créole

<sup>67</sup> Pluchon, Pierre, *Vaudou, sorciers empoisonneurs*, de Saint-Domingue à Haïti, Paris, éditions Karthala, 1987, chap. VII – La grande peur - L'affaire Makandal, p. 165-182.

<sup>68</sup> Franklin Midy, Vers l'indépendance des colonies à esclaves d'Amérique : l'exception haïtienne, dans Marcel Dorigny, sous la direction de, *Haïti, première république noire*, Paris, Publications de la Société française d'Histoire d'Outremer/Association pour l'étude de la colonisation européenne, 2003, p.121-128.

« mòfweze », équivalent de métamorphose, n'a que le sens négatif de personne réduite à la condition d'handicapé, de paralytique, d'avorton en somme. Pourtant, en Haïti, la métamorphose est la règle même de notre vie quotidienne. Il suffit de songer au culte des lwas du vodoun et à la crise de possession qui en est le point culminant.

Les hommes précèdent la société mais leurs actes précèdent leurs rêves. Les mythes, contrairement à ce que l'on croit, ne sont pas antérieurs aux faits. Ils n'en sont que les prolongements.

Il tarde aux diseurs populaires comme aux lettrés haïtiens d'explorer le versant positif de certaines figures de la mythologie haïtienne. On a peut-être assez insisté sur des figures négatives comme celle du zombi qui est en passe de devenir un lieu commun de la réflexion et de la fiction, en Haïti et même en Dominique. À preuve, du côté dominicain, le roman de Félix Dario Mendoza, *La Hispaniola : El reino del zombi* et, du côté haïtien, *Dezafi* de Frankétienne, le premier roman de langue haïtienne.

Il est grand temps d'entreprendre la relecture des anciens mythes, d'en explorer de nouveaux ou encore de révéler, comme le fait Manuel Rueda, les facettes nouvelles des mythes traditionnels. Cela est d'autant plus nécessaire que l'on s'aperçoit que certains de ces mythes ne nous ont représenté jusqu'à présent que la face sombre d'une situation dont nous devons maintenant découvrir le réel merveilleux.

[137]

Littérature haïtienne comparée

## Chapitre VI

---

# LES MYTHES FONDATEURS DE LA NATION HAÏTIENNE

[Retour à la table des matières](#)

La table des matières du *Manuel d'Histoire d'Haïti* de J. C. Dorsainvil <sup>69</sup>, longtemps la Bible des écoliers haïtiens, réserve une petite surprise à celui qui la consulte. Après le chapitre XVIII, plus aucun autre chapitre ne reçoit de titre. Cela laisse comprendre que c'est ce même titre qui vaut pour tous les autres. Les treize chapitres qui suivent auraient ainsi le même titre que le dix-huitième : **Pour défendre Haïti**. Or ils couvrent la période qui va de 1804 à aujourd'hui. Est-ce à dire qu'Haïti, depuis la proclamation de son indépendance, est toujours sur la défensive ?

Cela fait s'interroger. Les généraux qui, en 1804, avaient mené une guerre de libération victorieuse, une fois l'indépendance conquise, ont-ils bien su défendre Haïti ? Certes, dès les premiers jours, ces généraux ont érigé partout des fortifications. La Citadelle [138] Laferrière est la plus impressionnante de toutes. Mais ces forts n'ont jamais servi. On peut même dire qu'ils n'ont pas pu empêcher un va-et-vient de troupes étrangères en Haïti selon une chronologie qui laisse songeur :

---

<sup>69</sup> Dr J.-C. Dorsainvil, *Manuel d'Histoire d'Haïti*, cours supérieur, Port-au-Prince, Éditions Deschamps, 1967, p. 365-370.

- 1803    Départ des troupes françaises (29 novembre 1803)
- 1915    Arrivée des troupes étatsuniennes (28 juillet 1915)
- 1934    Départ des troupes étatsuniennes (21 août 1934)
- 1994    Retour des troupes étatsuniennes (19 septembre 1994)
- 1995    Départ des troupes étatsuniennes (31 mars 1995)
- 2004    Retour et des troupes étatsuniennes et des troupes françaises (29 février 2004) (1er juin 2004 remplacement des troupes étatsuniennes et françaises par les troupes de l'ONU, sous commandement brésilien).

Les fortifications érigées en 1804 n'ont donc pas empêché le retour des troupes étrangères dans le pays. Le fameux mot d'ordre, inscrit dans l'article 28 de la constitution de 1805 : « Au premier coup de canon d'alarme, le pays disparaît et la nation est debout : » n'a pas servi. Il n'a même jamais été lancé par aucun de nos généraux ou présidents, malgré ces allées et venues répétées de troupes étrangères dans le pays.

Selon l'adage bien connu : la guerre est le bras armé de la politique. Mais celle-ci a pour épine [139] dorsale la mythologie. La situation haïtienne nous démontre l'inefficacité de certains mythes ou du moins la nécessité de les recycler.

## Stratégie et mythologie

En introduction à sa traduction des *Poésies complètes* de Mao Tse-Toung, Guy Brossolet fait une très fine analyse des rapports complexes que le discours poétique tisse entre mythe et politique dans la culture chinoise. Or, se demande-t-il :

...est-il pour un peuple d'autre histoire que celle qui participe à la fois du mythe et de la réalité ? Que le poème place ou déplace les problèmes dans un contexte irréel, qu'il « aménage » l'histoire ne compromet pas son rôle éducatif. Bien au contraire. En effet, toutes les civilisations ont leurs références mythiques ; c'est souvent parmi elles que le maître choisit les « faits » qu'il propose comme exemple à ses disciples... <sup>70</sup>

Brossolet dit : le poème. Il aurait pu tout simplement dire : le discours politique, même si tous les leaders politiques ne se transforment pas en poètes comme Mao Tse-Toung. Encore qu'on puisse se demander si le partisan qui écoute son leader ne reçoit pas ses propos comme de la poésie pure. En Haïti, il [140] nous est arrivé, et même très récemment, d'avoir un poète-président à la tête du pays. Par ailleurs l'identification que fait Brossolet entre le maître en politique et le maître au sens pédagogique est tout-à-fait pertinente. Le maître n'est-il pas, pour l'essentiel, celui qui donne des leçons et les illustre par son action ? Cela vaut dans le cas d'Haïti. Tout particulièrement pour ces derniers temps.

La politique, qui n'est pas forcément inspiratrice de discours poétiques, peut même se faire sans discours du tout. Mais alors même qu'elle ne serait qu'action, sans discours pour l'accompagner, elle n'est pas moins liée à la mythologie. L'absence de discours aurait même l'avantage d'éviter aux hommes politiques de se contredire trop ouvertement en théorisant leur comportement. C'est ce que fait très bien voir Frédéric Koller, à propos du traitement politique de certaines traditions populaires, dans la Chine post-maoïste. <sup>71</sup> Les autorités font preuve d'une ouverture aux mythes qui n'a rien à voir avec l'orthodoxie de leur idéologie.

En dehors ou à l'intérieur d'un discours, poétique ou non, la politique entretient ainsi de bonnes relations avec la mythologie qui n'a pas seulement pour lieu de déploiement un grand récit épique. De brefs énoncés, passés en proverbes, devenus lieux communs du discours politique ou social, renvoient parfois à une histoire accomplie

<sup>70</sup> Mao Tse-Toung, *Poésies complètes*, Paris, Éditions de l'Herne, 1969, Montréal, Éditions Parti Pris, 1971, p. 14.

<sup>71</sup> Frédéric Koller, *Portraits de Chine*, Paris, Alvik Éditions, 2004, p. 23-41.

ou tout simplement [141] rêvée qui n'est pas explicitement mise en forme de récit mais pourrait aisément l'être. Car ces lieux communs constituent des foyers auxquels l'imagination et la sensibilité collectives s'alimentent. Ils condensent une autre histoire qui se déroule dans l'ombre de l'Histoire officielle qu'ils complètent en l'expliquant ou en la compensant.

Nous essayerons donc d'examiner quelques uns de ces mythes fondateurs de la nation haïtienne, saisissables dans des énoncés brefs, afin de voir si la stratégie de défense adoptée par les dirigeants haïtiens depuis 1804 s'est montrée à la hauteur de sa tâche et, dans le cas contraire, s'il conviendrait de réactualiser ces mythes en les adaptant aux réalités d'une stratégie d'aujourd'hui.

C'est la lecture d'un livre rédigé par un supposé agent de la CIA sur le rôle du pétrole dans la politique de l'actuel gouvernement des États-Unis qui m'a fait changer ma définition du mot défense. À ma grande surprise, j'ai vu l'auteur du livre consacrer tout son premier chapitre à passer en revue les endroits stratégiques des installations de l'Aramco qu'un éventuel terroriste pourrait attaquer. D'abord il me sembla que, pour un défenseur, il faisait là plutôt le travail d'un attaquant, sur le plan intellectuel en tout cas. Finalement je compris que le mot défense ne signifie pas uniquement résistance. Certes, se défendre c'est résister à une attaque mais avant cela c'est se préparer à faire face à cette attaque. Et alors celui qui doit se défendre doit pratiquement se mettre [142] dans la tête de son adversaire pour imaginer ce qu'il ferait. Ainsi la défense est d'abord une anticipation de l'attaque. C'est peut-être en ce sens qu'on dit que la défense est encore la meilleure attaque. Les défenseurs doivent d'abord se faire assaillants dans leurs têtes afin de mieux voir venir l'attaque.

Cette stratégie de défense par une anticipation de l'attaque, il est possible de la saisir dans notre discours sur la guerre. Les propos que nous tenons alors définissent une double stratégie : celle du discours et celle du combat. Cela est surtout vrai quand nos paroles se présentent comme des énoncés d'une politique de défense et prétendent même résumer une expérience collective en la matière, comme c'est le cas pour la devise de la République d'Haïti : « L'union fait la force ».

Si de tels propos énoncent des stratégies, ils illustrent aussi des idéologies, des utopies et même des mythes dans la mesure où ils ren-

voient à des récits dont ils donnent une formulation concise mais que tout auditeur averti peut recréer dans sa mémoire. Deux de ces énoncés, *l'union fait la force* et *plimen poul la pinga li kriye*, ont été prononcés au début de l'Histoire d'Haïti et par les pères mêmes de la Patrie haïtienne. Et si la troisième, *la chance qui passe*, a été formulée plus récemment, elle ne figure pas moins en filigrane de discours plus anciens.

[143]

## L'union fait la force

La devise de la République d'Haïti renvoie à une belle histoire, au sens où on dit d'un récit qu'il nous donne une belle leçon. L'Histoire des esclaves qui se soulevèrent à Saint-Domingue, le 22 août 1791, et entreprirent une lutte héroïque pour la conquête de leur liberté est d'abord celle d'un combat solitaire. Car, à côté de ces esclaves et parfois même contre eux, les affranchis, c'est-à-dire surtout des mulâtres, menaient de leur côté la lutte pour une plus grande liberté. Quand en 1803 les noirs et les mulâtres, anciens esclaves et anciens libres, unirent leurs efforts, ils formèrent une coalition invincible qui triompha des troupes napoléoniennes.

Pourtant c'était les troupes françaises, au moment de leur débarquement à Saint-Domingue, en 1802, qui formaient une coalition redoutable. Outre des Polonais et des Allemands, les Français s'étaient adjoint les chefs des affranchis qui avaient été vaincus par Toussaint Louverture et qui avaient dû, pour cela, s'exiler en France. À la suite d'un renversement d'alliance, par le passage des chefs affranchis au côté des anciens esclaves, la guerre d'indépendance fut gagnée en Haïti. Et c'est ce que rappelle la devise « l'union fait la force ».

La force ne peut s'acquérir et la victoire ne peut être remportée que par une union, c'est-à-dire une coalition de forces. En décidant de se réunir, deux segments de la population saint-domingoise [144] parvinrent à rejeter les envahisseurs étrangers à la mer. C'était une coalition de forces internes puisque affranchis et esclaves étaient des indigènes de Saint-Domingue. Or, dans les derniers temps de la guerre de l'indépendance, par la neutralité positive, si on peut dire, de la marine

britannique et ensuite après 1804, par les relations du roi Henri Christophe avec des abolitionnistes anglais comme Clarkson ou le commerce avec les Etats-Unis d'Amérique, cette coalition haïtienne se renforçait d'une dimension externe.

À ces deux dimensions, interne et externe, mais spatiales en quelque sorte, il faut en ajouter une troisième, temporelle ou historique. En effet cette alliance entre indigènes à l'intérieur et forces militaires ou de négoce à l'extérieur constituait une sorte de formation des troupes en ordre de bataille, dans l'espace du temps présent, celui du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais il y avait une autre dimension à laquelle songeaient les libérateurs d'Haïti quand ils redonnèrent au pays son nom taino d'Haïti. Reprendre en 1804 le nom d'avant 1492, c'était clairement marquer l'intention de barrer d'un trait la période de 1492 à 1804. C'était montrer la volonté de fermer la parenthèse de la Conquête du Nouveau-Monde et de sa colonisation européenne par l'exploitation des Amérindiens d'abord et des Africains ensuite. 1804 venait mettre fin aux génocides, à l'esclavage, au racisme et au colonialisme qui prévalaient jusque là. L'Histoire des Amériques revenait donc sur ses pas et reprenait la route qu'elle avait dû abandonner à la [145] suite de l'invasion européenne. La renomination d'Haïti est un geste à forte charge d'utopie.

Désormais dans la coalition victorieuse des nouveaux Haïtiens, il y avait des descendants d'Africains, noirs et mulâtres, des Européens : Polonais et Allemands et des Amérindiens. Au nombre de ces derniers il ne fallait pas compter seulement les Indigènes tués par les Espagnols mais tous ceux encore vivants qui viendraient se joindre aux Haïtiens. L'article 44 de la Constitution de 1816 octroyait automatiquement la nationalité haïtienne à tout Africain ou Indien, sitôt qu'il mettait le pied sur le sol haïtien. Cela démontrait de façon éloquente que la Révolution de 1804 voulait bâtir une coalition formée de tous ceux, Haïtiens ou Étrangers, qui s'opposaient à la colonisation européenne du Nouveau-Monde, dans le passé comme dans le présent.

Le succès mitigé de la guérilla zapatiste au Chiapas, pour ne considérer qu'un des maillons de l'alliance rêvée, permet de comprendre jusqu'à quel point l'idéal de la Révolution haïtienne demeure encore aujourd'hui une utopie. Cela donne aussi la mesure de sa dimension mythologique. En effet comme récit de travaux qui manifestement dépassent ceux d'Hercule par l'ampleur des tâches à accomplir et surtout

par celle des métamorphoses à opérer, l'histoire du peuple haïtien relève du mythe et c'est sans doute pourquoi on ne peut ni dire qu'elle est achevée et encore moins qu'elle se soit soldée par un [146] échec comme celle du héros grec. Cette histoire ne prendra fin qu'avec le mythe qui la sous-tend.

Ce dont la Révolution haïtienne a permis de prendre conscience, c'est que pour aboutir à une « union qui fait la force » comme principe de stratégie victorieuse, contrairement à l'interprétation traditionnelle qui en fait un plaidoyer en faveur de la solidarité ethnique des noirs et des mulâtres, diverses formes d'alliance externe doivent s'ajouter à cette solidarité. La neutralité positive de la marine britannique, pendant la dernière phase de la guerre de l'indépendance haïtienne et la défection des troupes polonaises et allemandes qui n'hésitèrent pas à rejoindre le camp des insurgés haïtiens montrent que l'union qui fait la force n'est pas seulement celle des hommes de même couleur.

Il y a implicitement un mythe de la différence raciale dans cette devise puisque si une solidarité raciale est prônée, c'est pour contrer une différence raciale. Ce mythe de la différence des races devrait donc céder la place à une vision de l'union des hommes de bonne volonté. Car si la différence des races, blanche et noire, a pu provoquer une union entre noirs et mulâtres, c'est cette même différence, entre mulâtres et noirs, qui d'abord a opposé les hommes dits de couleur entre eux, du temps de Saint-Domingue, et, après 1804, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle les opposera en « plus capables » contre « plus nombreux » dans leur lutte pour le pouvoir.

[147]

Dans son ouvrage, *Tradition orale et imaginaire créole*, Raymond Relouzat cite une légende, rapportée, dit-il, par René Depestre :

Vers le XV<sup>e</sup> siècle, juste avant le mouvement de colonisation et la mise en place de la traite négrière, (eut lieu) une assemblée de sorciers qui en voulaient particulièrement au genre humain. Ils auraient alors eu l'idée d'un maléfice particulièrement redoutable : faire en sorte que la couleur de la peau dans les sociétés à venir soit liée au rang. Du fait de la transmission héréditaire de la pigmentation, c'était imposer à des lignées entières, jusqu'à la fin des temps, une tragédie particulière ; mais c'était aussi

condamner l'humanité entière à se segmenter, interminablement, génération après génération, en fonction d'apparences fatalement inscrites dans le corps.<sup>72</sup>

Ces sorciers, il faut le croire, devaient en vouloir singulièrement aux personnes de peau noire puisque ce sont celles-ci qui allaient souffrir le plus de la décision de leur assemblée. Relouzat met en parallèle cette légende et d'autres histoires, d'un humour douteux souvent, racontant comment les trois groupes d'hommes : les blancs, les mulâtres et les noirs, comparaisant devant Dieu, au commencement du monde, se sont vu assigner le rôle qu'ils jouent [148] actuellement. Ces légendes, nous dit Relouzat, mettent en place une histoire basée sur une généalogie. Par là, elles révèlent une vision fataliste, sinon même aliénée, du destin des sociétés créoles.

Dans *l'union fait la force*, il y a proposition d'une stratégie certes. Mais si l'on ne se pose pas les questions : « Union de qui ? Et pour quelle force ? », cette stratégie n'articulera qu'une défense de plus en plus passive et limitée à un bassin illusoire d'alliés. Car les luttes entre Nationaux et Libéraux, au XIX<sup>e</sup> siècle, et la dictature noiriste des Duvalier ont démontré que la solidarité raciale peut connaître des reculs sur des positions de plus en plus sectaires.

En somme il faut desethniciser la devise nationale, cesser de l'enclaver dans une solidarité raciale qui peut s'avérer être une illusion. Il faut l'élargir à des perspectives qui débordent le partage des races. L'union fait la force ? Oui mais pas forcément entre Noirs ni uniquement entre Noirs et Mulâtres mais entre tous les hommes de bonne volonté. Il faut donc envisager toute union selon cette réalité double qui exige que la défense ne soit pas seulement enfermement et retraite mais anticipation, prospection de nouvelles attitudes et adoption de positions ou de propositions innovatrices. Il ne faut pas seulement penser à résister à des attaques déjà lancées mais à devancer l'adversaire en déjouant par avance ses pièges afin de s'adapter à un contexte historique et culturel en changement constant. Il faut même se préparer à des agressions inédites, à des attaques qui peuvent prendre des formes nouvelles. La [149] néocolonisation n'a pas consisté à replacer les Haïtiens sur les plantations mais à les enfermer dans les rets d'un

<sup>72</sup> Raymond Relouzat, *Tradition orale et Imaginaire créole*, Martinique, Ibis rouge Éditons, Presses Universitaires Créoles/GEREC, 1998, p. 198.

endettement qui les soumettait encore plus à la domination de leurs créanciers sous la houlette de nouveaux commandeurs, les bourgeois compradores.

Pour ces raisons, il faut revoir certains mythes fondateurs comme celui de l'union qui fait la force et savoir comment les reformuler en fonction d'exigences nouvelles. Il faut non seulement y anticiper des attaques mais deviner les nouveaux fronts de bataille qui peuvent s'ouvrir et songer aussi à ses propres offensives. Face à la reconnaissance de l'indépendance par la France, en 1825, il s'ouvrait un nouveau front : celle de la dette, que l'on n'a pas su reconnaître et qui s'est révélé un piège économique plus redoutable que le front militaire.

Et puis toute union, et c'est pourquoi je lui donne le mot coalition comme synonyme, suppose un leader. Il ne sert pas à grand chose, comme nous le laisse comprendre l'Histoire contemporaine, d'être uni à d'autres comme serviteur ou auxiliaire. On ne peut s'unir que pour défendre une cause commune et non pas la cause d'un autre. Car alors la force ne sera pas nôtre.

[150]

## Plimen poul la pinga li kriye

L'indépendance ayant été conquise au bout du fusil, toute la vie en Haïti, au lendemain du 1er janvier 1804, a pris une coloration militaire. On a souligné combien cette militarisation s'est même étendue aux pratiques de travail et jusque dans les rites et le panthéon du voodoo. La conception que les généraux qui dirigeaient le pays avaient de l'économie ne pouvait être que celle d'une armée. Celle-ci, au jour de la victoire, ne songe qu'au butin à ramasser. Le pillage étant un droit acquis, cela servit de règle pour une politique économique du nouvel état haïtien.

Voici comment Thomas Madiou décrit les comportements des premiers administrateurs publics haïtiens :

...dans les administrations en général, on mettait sans pudeur en pratique, le pillage, le vol, la fourberie et la contrebande. Chacun s'efforçait de faire fortune, par n'importe quel moyen.<sup>73</sup>

Sous Toussaint Louverture, les caisses de l'État étaient celles du gouverneur ; sous Dessalines, elles étaient devenues celles de l'empereur !... Toussaint s'était réservé le droit, à lui seul, de dilapider ; Dessalines moins égoïste, disait aux administrateurs : « **Plumez la poule, mais prenez garde qu'elle ne crie** ».

[151]

Ce qui signifiait : Faites votre fortune au détriment de l'État ; mais tremblez, si la voix publique vous accuse. On n'est point surpris de ce langage, quand on se reporte aux mœurs coloniales dont l'influence s'exerçait alors puissamment. Dans l'ancien régime, l'esclave le plus dévoué ne se faisait pas scrupule de voler un objet quelconque à son maître auquel il donnait gratuitement ses sueurs...<sup>74</sup>

Pendant que les hauts fonctionnaires civils et militaires se procuraient ainsi, d'une manière rapide, une amélioration à leur position, le peuple, surtout celui des campagnes, était tenu sous un régime de fer. Le travail forcé était en pleine vigueur, et le vol le plus léger était le plus souvent puni de mort, selon le caprice des chefs militaires. Le condamné était quelquefois exterminé sous la verge et le bâton par des soldats pris indistinctement dans les corps ; il n'y avait pas de bourreau, et le soldat par accident en faisait l'office, comme s'il eut rempli un service militaire.<sup>75</sup>

...le système des baïonnettes régnait souverainement de toutes parts. Les chefs militaires des arrondissements avaient en réalité droit de vie et de mort sur leurs administrés ; et les commandants de places exerçaient les fonctions de juge de paix. Les administrateurs [152] des finances n'osaient rien leur refuser ; ils retiraient, la plupart, du trésor public, des sommes assez importantes sans même en donner reçu ; ils toléraient les contrebandes quand ils en retiraient un bénéfice personnel...<sup>76</sup>

<sup>73</sup> Thomas Madiou, *Histoire d'Haïti*, tome 3, 1803-1807, Port-au-Prince, Éditions Henri Deschamps, 1989, p. 205.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 228.

Comme on dit en langage militaire : la troupe vivait sur l'habitant, même si ce dernier était un compatriote. Et la vision de cette troupe était celle du butin à partager dans un pays conquis, tenu pour une terre à piller autrement dit à plumer.

Le maréchal Moboutu Sese Seko, à ce qu'on rapporte, était un fervent admirateur des méthodes de François Duvalier dont il suivait l'exemple de près. On ne sera pas surpris d'apprendre qu'il eut à faire une déclaration en tout point semblable à celle de Dessalines :

Si vous désirez voler, volez, volez un peu et intelligemment, d'une jolie manière. Si vous volez tant que vous deveniez riche en une seule nuit, on vous attrapera.<sup>77</sup>

Entre les conquistadors espagnols de 1492, les colons esclavagistes français du XVIII<sup>e</sup> siècle et les libérateurs haïtiens de 1804, la différence de comportement est dans la forme et la justification de leurs entreprises mais pas vraiment dans le fond, [153] c'est-à-dire dans les objectifs. Peut-on penser qu'il y a eu changement malgré tout ? On peut voir que Madiou accorde à Dessalines des circonstances atténuantes. Au moins il ne voulait pas entendre crier sa victime. Cela mérite qu'on s'arrête le temps d'une explication étymologique des mots de la phrase créole : « Plimen poul la pinga li kriye ». Cela nous permettra de mieux nous interroger sur la variation historique de sens de la comparaison du pays avec une poule qu'on plume.

Tout d'abord faisons l'hypothèse, somme toute assez probable, que le mot « Plimen », dérive du français « Plumer ». Mais en français, il y a plumer et déplumer. Les deux verbes existent aussi en haïtien car les dictionnaires du créole haïtien mentionnent plimen et deplimen. Mais voilà : entre les deux verbes français, il y a une différence de sens. Plumer renvoie au traitement appliqué à un oiseau mort. Le *Robert* dit de plumer : « Dépouiller (un oiseau) de ses plumes en les arrachant. Spécialement quand il est tué, pour le faire cuire ». Par contre déplumer n'implique pas la mort de l'oiseau. Selon le *Robert*, déplu-

<sup>77</sup> Pierre Péan, *L'argent noir*, corruption et sous-développement, Paris, Fayard, 1988, p. 140.

mer, c'est : « Dépouiller de ses plumes (un oiseau vivant) ». Les dictionnaires du créole haïtien ne précisent pas si, pour l'un ou l'autre des deux verbes, « plimen » ou « deplimen », il faut sous-entendre la mort de l'oiseau. Par ailleurs en langue haïtienne, comme en français, il y a un sens figuré de plumer qui est : « Dépouiller, voler (généralement en trompant). Et c'est le même sens que l'on retrouve dans la phrase prononcée par Dessalines. Enfin il existe, toujours au sens figuré, un [154] sens supplémentaire de « plimen » en haïtien qui signifie : faire l'amour que l'on ne retrouve pas en français.

On peut donc étymologiquement lier le sens du mot créole « plimen » à celui du verbe français plumer aussi bien au sens propre qu'au figuré avec cette réserve qu'il y a incertitude, pour le mot haïtien, quant au rapport entre l'action de plumer et la mort de la victime de ce traitement. Tout donne à penser que « plimen » est inoffensif dans l'esprit de Dessalines puisque, si l'action de plumer est assez habilement fait, l'oiseau, encore en vie logiquement, ne crierait même pas.

Voilà donc éclaircie, du point de vue de la logique, l'incertitude quant au sens de plimen, en créole, du moins dans l'esprit de Dessalines. Mais il n'y a pas seulement des sens selon l'étymologie. Il y a aussi un sens rhétorique et historique des mots. Une comparaison fait sens selon un rapport de mots mais aussi selon le contexte de ce rapport. Si l'action de « plimen », s'appliquant aux finances publiques d'un pays, pouvait prendre un sens en 1804, il est à parier, que la même comparaison faite en 2004 change de sens.

En 1804 en effet, dans l'esprit de Dessalines et de tous ceux qui pillaient Haïti, la poule que l'on plumait n'en mourait pas forcément. En 2004 par contre, au vu de la déforestation et de la perte de la couverture végétale du territoire haïtien qui en ont fait un pays dénudé, déboisé, désertifié, en tout point semblable à [155] une poule plumée, force est de se dire qu'un pays plumé, qu'il crie ou non, est un pays qui, s'il n'est pas déjà mort, le sera à brève échéance. C'est, dans le meilleur des cas un pays qui se meurt. Faire perdre son indépendance politique, financière ou économique à un pays, à toutes fins pratiques, c'est le réduire à la condition de mort-vivant. En haïtien, on parlerait de zombi.

Voilà donc tout un détour par l'analyse du vocabulaire pour dire que si le mot persiste, la chose qu'il désigne change avec le temps. On

ne saurait donc continuer à répéter un mot en croyant toujours faire la même chose. Or en Haïti, « Plimen poul la pinga li kriye » est passé au rang de proverbe. Et si tout le monde n'a pas l'occasion de faire la chose, tout le monde en rêve.

Plumer un pays, le piller, le rançonner, c'est l'assassiner politiquement et économiquement, c'est l'asservir à ses bailleurs de fonds, aux pays donateurs, aux organismes prêteurs, en faire un pays sous tutelle, occupé et dépendant des nouvelles métropoles néocoloniales. Les métaphores peuvent être ainsi plus parlantes qu'on ne le pense. Si en 1804, Dessalines pouvaient penser que plumer n'était pas tuer, aujourd'hui, ses successeurs ne peuvent se répéter les mots du Père de la patrie qu'en se mentant à eux-mêmes. Car désormais ils savent qu'en s'autorisant à plumer le pays, ils le mettent plus sûrement à mort que ne le feraient des envahisseurs étrangers. C'est d'ailleurs par là qu'ils ouvrent la porte toute grande [156] pour ces va-et-vient de troupes étrangères contre lesquelles, il est vrai, personne ne prétend plus ériger de Citadelle Laferrière.

Dessalines n'avait jamais ouï-dire tels mots comme développement durable, dégradation de l'écologie, renouvellement des ressources, mortalité infantile, espérance de vie ou revenu per capita. Mais aujourd'hui que ces mots nous sont bien connus, nous ne pouvons plus feindre de ne pas saisir leur rapport avec le fameux conseil : « plimen poul la pinga li kriye ».

Par un retournement de l'Histoire, les conquistadors de 1492 dont on prétendait défaire la conquête en redonnant au pays son nom amérindien d'Haïti, les colons esclavagistes qu'on croyait chassés à jamais par la proclamation de l'indépendance, voilà qu'ils réapparaissent, qu'ils renaissent même au cœur des dirigeants haïtiens. Ceux-ci, comme des Bizango, revêtant leur peau, ont endossé la défroque des colonisateurs d'hier, se sont armés de leurs armes et, changeant leurs âmes en celles de ces précurseurs, ils poursuivent la guerre qu'ils affirment vouloir terminer.

Ce changement de costumes et de personnalité des acteurs de la scène historique haïtienne ne s'est pas fait, il est vrai, sans l'aide d'habilleurs, de maquilleurs, de metteurs en scène et de tireurs de ficelles, tapis dans les coulisses du théâtre haïtien, en qui on peut très bien re-

connaître d'anciens acteurs qui n'étaient jamais vraiment sortis de scène.

[157]

Mais cela, c'est une autre Histoire d'Haïti. Le plus souvent, elle n'est pas contée et pourtant c'est le double de l'Histoire officielle, le fantôme qui la hante.

## La chance qui passe

Il peut sembler paradoxal que je parle de chance après avoir évoqué cette légende d'une assemblée de sorciers qui, en faisant que la couleur de la peau soit liée au rang, aurait jeté un mauvais sort au genre humain et en particulier aux hommes à peau noire. C'est là un mythe fondateur plutôt pessimiste et fataliste. Mais croire à la fois à la malédiction et à la chance démontre que des mythes opposés peuvent s'avérer complémentaires.

Notre destin est sombre, mais la chance nous sauvera. Ainsi l'espérance peut se loger au cœur de la fatalité.

La passion des Haïtiens pour la borlette, cette loterie que même François Duvalier n'est pas parvenu à supprimer, est si grande qu'elle hante et les jours et les nuits de chacun. En effet chaque Haïtien, à son réveil, n'a qu'une hâte, s'il lui est arrivé de rêver à des chiffres, c'est de courir chez le borlettier pour parier sur les chiffres qui lui ont été révélés en songe. En Haïti, la nuit porte conseil car elle peut nous suggérer les chiffres du gros lot de la borlette.

[158]

L'anthropologue Gerson Alexis a consacré une étude au concept de chance, à ses manifestations dans la vie haïtienne selon les étapes du déroulement de cette vie, de la naissance à l'entrée dans l'âge adulte ou, comme il dit, dans les diverses étapes des Rites de passages. Selon Alexis, le mot hasard n'est guère utilisé, l'Haïtien lui préfère le mot chance. Il existe même des techniques de chance. Ce sont des techniques simples, quand elles se ramènent à faire des prières, et complexes, lorsqu'elles commandent l'intervention de forces supra-naturelles ou l'accomplissement de rites cabalistiques communément appe-

lés **ouanga** o u **points**. « Cette dernière situation, nous dit Gerson Alexis, peut engendrer tôt ou tard des conséquences néfastes pour le bénéficiaire, et alors autant vaut s'en garder. »<sup>78</sup>

Cette remarque sur les wanga ou pwen qui donnent de la chance fait voir qu'en Haïti le concept de chance est lié au vodoun. En effet c'est au culte vodoun que sont empruntés les mots wanga et pwen qui renvoient aux techniques permettant de capter la chance. Par ailleurs, le fait que l'emploi de ces techniques ne soit pas recommandé, nous fait comprendre que vouloir saisir sa chance, par l'utilisation de techniques peu recommandables, c'est comme se laisser tenter de vendre son âme au diable. Vouloir être chanceux, c'est accepter de prendre un « engagement », enfreindre un tabou, sans doute cette [159] malédiction initiale lancée par la fameuse assemblée de sorciers. Cela expliquerait pourquoi la vox populi en Haïti accuse habituellement tous ceux qui sont riches de l'être devenus par des moyens douteux, à l'aide de pratiques de sorcellerie, le plus souvent.

Une équation se dessine alors. Victime d'une malédiction : celle des sorciers, il est possible de s'y soustraire par la chance. Mais alors c'est accepter de plein gré de vendre son âme au diable, c'est-à-dire à ces mêmes sorciers qui nous avaient jeté un mauvais sort. Le cercle se referme en quelque sorte sur celui qui veut tenter sa chance, la seule possibilité pourtant d'échapper au malheur.

L'optimisme que permet le concept de chance, s'inscrit dans un pessimisme global. À tout le moins aucune issue définitive n'est envisagée pour le malheur présent. Seules prévalent des solutions provisoires à la situation malheureuse dans laquelle on se trouve.

C'est avec un slogan : « La chance qui passe » que les anti-duvaliéristes firent leur campagne lors de l'élection présidentielle de 1991. Par ainsi non seulement suggéraient-ils que l'occasion était enfin venue de sortir d'une malchance persistante, autrement dit d'une situation attribuable plutôt à une malédiction qu'à l'incurie des anciens dirigeants du pays mais ils encourageaient en quelque sorte les électeurs à parier sur eux. Ils laissaient donc entendre qu'avec eux ces électeurs

---

<sup>78</sup> Gerson Alexis, *Le concept de Chance dans la culture populaire haïtienne, Lecture en Anthropologie haïtienne*, Port-au-Prince, Presses Nationales d'Haïti, 1970, p. 44.

allaient jouer sur le bon [160] numéro de loterie. C'est, on l'avouera, un argument bien propre à convaincre l'électeur-joueur de borlette.

Mais ce qui frappe surtout dans ce slogan, c'est le caractère passager, fugitif même de la chance proposée. Bien sûr, il a toujours été entendu que la chance était passagère. Dans le cas de la borlette par exemple, c'est tout-à-fait normal puisque le tirage du lot gagnant est un événement singulier quoique répétitif. Tel ne saurait cependant être le cas pour l'activité politique. Un parti qui aspire à gouverner, selon une certaine logique, propose de le faire en fonction d'un programme. Celui-ci définit un plan et envisage un ensemble de mesures concrètes, pratiques, n'ayant rien à voir avec des lwas ou quelque force supranaturelle. Contrairement au joueur de borlette, le politicien ne peut tabler sur la chance, et encore moins sur une chance passagère. C'est sans doute la raison pour laquelle, dans les pays dits développés, on parle d'état-Providence. On assure au moins au citoyen que sa chance sera éternelle comme la Providence divine.

Alors même que des techniques appropriées permettraient de la capturer au moment de son passage, ce qui caractérise avant tout la chance, c'est sa source supranaturelle. C'est peut-être pour cette raison que la chance, finalement, est toujours aléatoire et éphémère. Elle résulte du bon vouloir sinon du caprice des dieux et non du savoir-faire humain.

Thorstein Veblen, dans son livre, *La théorie de la classe de loisir*, a bien montré que la condition [161] essentielle du bon fonctionnement des sociétés modernes et industrialisées, c'est que ce fonctionnement ne peut se faire sur une base religieuse mais rationnelle et technique. Seule la raison et la technique peuvent éviter les aléas de la chance non pas en garantissant à tout coup le succès mais en permettant de l'atteindre de manière prévisible parce logique et non pas hasardeuse. Les expériences positives sont concluantes. Les espérances le sont moins.

On comprend alors pourquoi Gerson Alexis qui avait, tout au long de son travail, examiné le concept de chance du point de vue de la perception subjective des individus et à partir de comportements individuels puisse aboutir à une conclusion de portée collective :

Lorsque Jean-Jacques Dessalines, le grand, ordonne en cette aube du 18 novembre 1803 la charge de la Butte de Charrier et du Fort Vertières, il s'attaquait à un ennemi puissant, redouté de par le monde et qui pis est, était acculé presque dans ses derniers retranchements, disposé à utiliser au maximum sa puissance de feu, de destruction contre ces orgueilleux noirs va-nu-pieds, qui osaient vouloir l'indépendance en bravant la France et les soldats de Bonaparte.

Dessalines, Gabart, Capois et le reste croyaient alors moins en le secours d'impondérables que dans leur volonté de vaincre, de défier le monde et l'histoire par leur [162] courage et leur farouche volonté de sacrifice sans réserve. Ils ont vaincu. C'était prométhéen.<sup>79</sup>

Cette évocation finale qui apporte, de façon inattendue, une conclusion politique et même militaire à une analyse anthropologique de la psychologie individuelle et collective des Haïtiens nous ramène au problème de la relation entre stratégie et mythologie. Elle braque le projecteur sur des comportements et une mentalité et fait voir que l'on ne saurait, sans précaution, passer de la mythologie à la stratégie. Autrement dit, pour faire démarrer la Révolution haïtienne, motiver les esclaves, il fallait passer par le Bwa Kayman mais pour faire triompher cette Révolution, et a fortiori pour la défendre et l'imposer, il fallait recourir à d'autres armes.

Après Boukman, ce fut Toussaint et après, Dessalines. Mais après celui-ci, qui ? Si les Haïtiens n'arrivent pas à s'entendre sur le successeur à donner à Dessalines, cela semble résulter de contradictions qu'expliquerait, entre autres, le concept de chance. Ainsi il y aurait une malédiction frappant les Noirs. Les Haïtiens ont pu malgré tout y échapper. Comment ? Par chance ! Et pourquoi ? Par ce qu'Asselin Charles dénomme « l'exceptionnalisme haïtien », c'est-à-dire cette croyance en un caractère [163] exceptionnel des Haïtiens<sup>80</sup>. C'est cette conviction qui fait dire, par exemple, à Félix Morisseau-Leroy, dans son poème « Papa Desalin, mési » :

<sup>79</sup> Gerson Alexis, *op.cit.*, p. 82.

<sup>80</sup> Asselin Charles, Haitian exceptionalism and Caribbean consciousness, *Journal of Caribbean literatures*, vol. 3, no 2, « The Caribbean that is ? »

*Yo di gen nèg ki di : wi, wi,  
 Gen nèg ki di Yessè,  
 Ou montre-m di : non.  
 Desalin, montre tout nèg,  
 Tout nèg sou latè di : non.  
 ...  
 Desalin pa bezwen labsout,  
 Pa bezwen padon Bondye  
 Okontrè : Desalin, se bra Bondye.  
 Desalin, se jistis Bondye. <sup>81</sup>*

Dessalines prend la place de Dieu. Notre chance, à nous, Haïtiens, c'est donc d'avoir eu Dessalines de notre côté, en 1804. Une autre fois, aurons-nous un [164] autre Dessalines, un autre dieu pour nous sauver ? La chance repassera-t-elle ? Rien n'est moins sûr.

Le recours à l'identification avec les grands ancêtres nous permet d'observer un étrange phénomène. Dans le déroulement du temps historique, on peut voir qu'à Makandal succéda Boukman, à Boukman, Toussaint Louverture et à Toussaint Louverture, Dessalines. À chaque fois ce fut pour faire un pas de plus vers l'indépendance par une mutation de la lutte révolutionnaire qui changeait à la fois ses stratégies et ses objectifs. Mais depuis 1804 il semble bien qu'il y a crise dans la passation des pouvoirs par incapacité des successeurs de Dessalines à s'adapter aux nouvelles batailles à livrer. Est-ce la raison pour laquelle les chefs d'état haïtiens, dans leur identification aux grands ancêtres, semblent vouloir opérer une remontée paradoxale du temps historique

---

<sup>81</sup> Félix Morisseau-Leroy, *Dyakout 1,2,3,4*, Haitiana Publications Inc, Jamaica, N.Y, 1990, p. 24-28.

On dit qu'il y a des nègres qui disent : oui, oui !  
 Qu'il y a des nègres qui disent : Yes, sir (massa) !  
 Tu nous as appris à dire : non !  
 Dessalines, apprends à tous les nègres  
 À tous les nègres de la planète à dire : non  
 Dessalines n'a pas à se confesser  
 Il n'a pas à demander pardon à Dieu  
 C'est lui, Dessalines, le bras de Dieu  
 C'est lui, la justice de Dieu !

et symbolique. François Duvalier a voulu associer son image à celle de Dessalines. Et puis récemment, le dernier président élu d'Haïti, lui, s'est identifié à Toussaint Louverture. On serait donc en train de faire marche arrière ?

Ce rituel d'identification a toutes les allures d'une prise de possession à rebours. C'est comme si, au lieu d'être possédé par son lwa, le vodouisant voulait, à l'aide d'incantations oratoires, rentrer en possession de son lwa, le chevaucher tout comme celui qui cherche à capter la chance essaie de le faire avec ces techniques complexes dont parlait Gerson Alexis.

[165]

De l'exceptionnalisme haïtien dont nous avons vu qu'il pouvait fort bien coexister avec la croyance dans la chance, on peut cependant dire qu'il n'a en soi rien d'exceptionnel. Après tout qui ne se vante pas d'être exceptionnel ? Certains proclament, sans sourciller, qu'ils ont une « manifest destiny » ; d'autres chantent : « Rule Britannia ! » Ce qui, selon eux, serait leur mission. Et puis d'autres encore affirment qu'ils ont droit à « l'exception culturelle ».

La seule différence entre l'exceptionnalisme des Haïtiens et celui des autres, c'est que ces derniers se sont persuadés que leur exceptionnalisme n'était pas une chance mais une mission qu'ils s'estiment parfaitement capables d'accomplir. Et c'est pourquoi ils prennent tous les moyens en conséquence. Il s'agit là, sans doute d'une forme de ce prométhéisme auquel Gerson Alexis pense qu'il a fallu à Dessalines trouver un contre-prométhéisme.

Après l'indépendance, les Haïtiens n'ont pas révisé leur stratégie de défense. Ils ne se sont pas dit que les victoires remportées sur les champs de bataille, ils allaient devoir continuer à les remporter sur d'autres terrains d'affrontement. En somme ils n'ont pas compris que si les lwas avaient répondu à leurs prières au Bwa Kayman, c'était pour leur apprendre à compter désormais sur leurs propres forces. En version plus chrétienne : maintenant que Dieu nous a aidés, il nous faut nous aider nous-mêmes.

[166]

Peut-être qu'il y a une chance. Mais elle n'est passée qu'une fois, en 1804, et c'était pour nous apprendre à nous passer d'elle par la suite.

Que dire en conclusion ? Que dans le discours politique haïtien on a vu, ces derniers temps, les dirigeants faire d'étonnantes « associations libres » avec les symboles mythiques du vodoun ou de l'Histoire.

Paul Magloire s'est identifié au lwa Kanson fè. François Duvalier s'est ingénié à prendre l'apparence et le parler du lwa des cimetières, Papa Gedé, « bel gason lè li monte opalè »<sup>82</sup> en même temps qu'il s'acaparait du symbole de l'oiseau dessalinien, la pintade, « l'oiseau vigilant ». Jean-Bertrand Aristide, pour s'opposer aux duvaliéristes, s'est plutôt targué d'être le « Kòk Kalité », le gallinacé vainqueur des combats de coqs et finalement, il s'est représenté comme le double de Toussaint Louverture

C'est à croire que « l'imagination est au pouvoir », en Haïti. Il lui reste maintenant à convertir ses « valeurs-refuges » en valeurs mobilisatrices.

---

<sup>82</sup> Papa Guédé, beau gosse qui gravit les marches du Palais national.

[167]

**Littérature haïtienne comparée**

## Chapitre VII

---

### *CRIC ? CRAC !* DE GEORGE SYLVAIN

[Retour à la table des matières](#)

Georges Sylvain semblait destiné à passer dans la mémoire des Haïtiens surtout comme un patriote, pour s'être farouchement opposé, en 1915, à l'occupation d'Haïti par les Etats-Unis. Or ne voilà-t-il pas que sa gloire littéraire ne cesse de grandir et non pas à cause de son recueil de vers français, *Confidences et Mélancolies*, publié en 1901, mais de son volume, *Cric ? Crac !* « fables de La Fontaine racontées par un Montagnard haïtien et transcrites en vers créoles », publié également en 1901.

Certes la grande aisance avec laquelle il écrivait le français et ses talents de critique littéraire ont toujours été appréciés. Mais à propos de ses vers français, Hénock Trouillot, dans *Les Origines sociales de la Littérature haïtienne*, pense qu'on aurait pu poser à Sylvain la même question que celui-ci avait posée à Frédéric Marcelin : « Croyez-vous à l'âme haïtienne ? »

[168]

Or c'est précisément l'identification à la langue et à la réalité haïtiennes qui fait aujourd'hui le mérite des vers créoles de *Cric ? Crac !* aux yeux des lecteurs tant haïtiens qu'étrangers. Dès la parution de ses fables créoles, on en reconnaissait les mérites. Mais aujourd'hui, à la

lumière de l'évolution des Lettres haïtiennes et de la progressive importance que prend un peu partout l'écriture en créole, on trouve sans cesse de nouvelles qualités à *Cric ? Crac !*

## Vie et œuvre de Georges Sylvain

La vie d'un écrivain n'obéit pas à une fatalité qui commande à l'œuvre. Dans le cas de Georges Sylvain cependant, sa future carrière d'homme public a sans aucun doute été influencée par les circonstances qui ont entouré sa naissance.

Il naît le 2 avril 1866, à Puerto Plata, en République Dominicaine, où ses parents s'étaient réfugiés après le bombardement, en novembre 1865, par deux navires de guerre anglais, le *Bull Dog* et la *Galatea*, de la ville du Cap-Haïtien en rébellion contre le gouvernement de Fabre Nicolas Geffrard. Celui-ci n'avait pas hésité à recourir à l'aide étrangère pour mater les insurgés. La naissance en exil de Georges Sylvain, pour cause de ces funestes guerres civiles qui déchiraient le pays, à cette époque, ne pouvait que marquer le futur auteur de *Confidences et Mélancolies*, et le préparer à cet engagement politique qui devait le mener à prendre la tête de la résistance pacifique à l'invasion états-unienne de 1915.

[169]

On peut même penser que ces circonstances allaient le prédisposer à s'inspirer des traditions populaires et folkloriques avec cette intensité décelable dans la déclaration liminaire de *Cric ? Crac !* qui n'est pas sans étonner pour l'époque :

*Zott toutt, nèg maitt moin, semblé  
Moin gain' conttpou moin tiré.*

Même Jean Price-mars, père de l'indigénisme haïtien, qui dénoncera, en 1928, le bovarysme collectif des Haïtiens, c'est-à-dire « la faculté que s'attribue une société de se concevoir autre qu'elle n'est » et qui recommandera de s'inspirer des contes et des traditions populaires n'ira pas jusqu'à se donner le peuple (*Zott toutt*) pour maître. Encore

moins recommandera-t-il de substituer la langue créole d'Haïti au français dans l'expression littéraire.

L'attitude de Sylvain était d'autant plus avant-gardiste qu'elle tranchait par rapport aux idées dominantes de son temps et se situaient fort loin de celles de l'École littéraire de la Ronde dont il était membre. On se souviendra qu'Etzer Vilaire, le chef de file de La Ronde, résumait ses convictions en affirmant que son rêve était « ...l'avènement d'une élite littéraire haïtienne dans l'Histoire littéraire de la France... » Et cela était conforme aux vers de *Confidences et Mélancolies* où l'on ne reconnaissait aucune inspiration du terroir. Etzer Vilaire déclarait d'ailleurs, à propos de Sylvain, que « sa manière n'était pas haïtienne » et il est manifeste que par [170] « manière haïtienne » il fallait entendre de « mauvaises manières » puisque, précisait-il : « son style poétique n'est pas surchargé de panache, de clinquant, de ces ornements de mauvais goût qui accrochent l'œil des simples et ne sont que la caricature de la richesse. Une grâce paisible circule à travers les pages : une élégance naturelle s'y joue, comme le sourire discrètement lumineux du causeur, qu'on aperçoit flotter entre les lignes. »

Ainsi pour le meilleur ou pour le pire, Georges Sylvain ne semblait pas être haïtien, aux yeux des uns comme des autres. Mais peut-être faut-il expliquer cela par le bovarysme des Haïtiens de cette période qui les empêchait de bien définir cette haïtianité, au fond souhaitée par tous. Peut-être même que Vilaire, sans s'en rendre compte, paradoxalement, pointait du doigt une caractéristique qui aurait pu tenir lieu de ce mythique caractère haïtien. Car s'il avait songé à *Cric ? Crac !* il aurait pu rattacher la manière de Sylvain à celle des conteurs de son pays.

## Fable ou kont ?

« Une élégance naturelle s'y joue, comme le sourire discrètement lumineux du causeur » dit Etzer Vilaire à propos du style de Sylvain. Il y a là une reconnaissance de la part d'oralité préservée jusque dans le vers français et qui allait s'épanouir dans les fables créoles de *Cric ? Crac !*.

[171]

Mais au fait les fables de La Fontaine transposées en vers créoles étaient-elles toujours des fables ou des kont ? Le deuxième vers de *Cric ? Crac !* dit bien :

*Moin gain connt pou moin tiré.*

Sylvain ne dit pas fable mais « connt ». Ainsi des fables françaises sont devenues des « kont ayisyen ». Le déplacement est d'importance et mérite d'être examiné.

En créole haïtien, il existe deux expressions pour caractériser le genre du récit : « tire kont » et « bay lodyans ». Ces deux expressions du discours populaire renvoient à deux types de récits. Quand Etzer Vilaire parle du causeur pour qualifier le style de Georges Sylvain, il se réfère à un cadre oral. Or c'est ce cadre oral qui régit le discours populaire haïtien. Si le kont est de contenu variable : merveilleux, dramatique, tragique ou satirique, bay lodyans renvoie à une narration ludique, voire humoristique ou satirique, visant moins à l'enseignement qu'au divertissement, plus souvent badin ou même frivole que moral et sentencieux. Le kont, traditionnellement se raconte au cours des veillées nocturnes, à la campagne, alors que bay lodyans est une activité diurne et citadine. Pradel Pompilus donne pour origine au mot lodyans les audiences qu'autrefois le Président de la République accordait, les dimanches, au Palais national.

Au-delà des traits socio-culturels du contenu qui feraient ranger les propos du montagnard haïtien dans [172] la catégorie des kont, il y a la polysémie de ce mot en créole haïtien. Tire kont, en haïtien, c'est tantôt raconter des histoires tantôt poser des devinettes. Ce deuxième sens devient évident quand le conteur après avoir dit : *Cric ?* et s'être fait répondre : *Crac !* ajoute une nouvelle question : « Konbe li pote ? »<sup>83</sup> par laquelle il demande à son auditoire de lui indiquer le nombre de devinettes qu'il lui faut poser.

Par ailleurs si les devinettes ne semblent pas avoir fait l'objet d'une classification, le discours populaire sépare les kont chantés des autres kont qui ne contiennent pas de chants. Et parmi ceux-ci, la tradition

<sup>83</sup> Combien porte-t-il ?

populaire distingue des histoires animalières, des récits à personnages humains ou surhumains et enfin les histoires de Bouki et de Malis qui constituent par leurs cycles une sorte d'épopée héroï-comique comparable aux histoires de Renaît en France ou à ceux de Lieuk le lièvre et de la hyène en Afrique.

En laissant comprendre par les titre, sous-titre et propos d'introduction de *Cric ? Crac !* qu'il partait des fables écrites par La Fontaine pour arriver à des contes tels que les raconte oralement un montagnard haïtien dont les propos ont été ensuite transcrits en vers, Georges Sylvain nous fait comprendre que nous assistons à une triple transformation. D'un texte écrit nous passons à sa version orale et ensuite à sa transcription en vers. Transformation qui s'effectue d'autre part en passant d'une langue à une autre et [173] donc en changeant de poétique. On ne saurait trop insister sur le rôle de chacun des trois médiateurs de cette métamorphose : La Fontaine, le Montagnard et Georges Sylvain. L'intervention personnelle de chacun d'eux est significative d'un point de vue particulier car chacun apporte sa contribution sur un plan différent.

Dans cette triple transformation : linguistique, stylistique et poétique, la dernière cependant occupe une place décisive, Elle est au carrefour des deux autres opérations qu'elle canalise. Ce qui fait du texte que nous lisons une version finalement très personnelle des récits tirés de La Fontaine. Autrement dit les kont de *Cric ? Crac !* sont d'emblée marqués par la personnalité de Georges Sylvain.

Remarquons en outre que le Montagnard n'est en fait que le double du transcripteur. Par là, Sylvain se donne, d'une façon inédite, le même rôle que le narrateur du kont populaire haïtien. Celui-ci en effet ne prétend jamais être rien d'autre que le porte-parole d'un autre : Yo, plus grand que lui, supernarrateur en quelque sorte dont lui, le narrateur du récit, n'est que le délégué ou le substitut. « Se sa m t al wè, yo ba mwen yon ti kout piye voye m rakonte nou sa. »<sup>84</sup> affirme toujours le narrateur du conte populaire en fin de narration. Georges Sylvain, d'entrée de jeu, se couvre de la même autorité. Ici, c'est celle d'un [174] montagnard qui d'ailleurs affirme qu'il n'est que le serviteur du peuple formant l'auditoire : « Zott toutt, nèg maitt moin. » En se dé-

---

<sup>84</sup> J'assistais à ces faits quand, d'un coup de pied, on m'a expédié jusqu'ici pour vous en faire le récit.

couvrant, comme transcripteur, Sylvain ne fait que mieux se recouvrir, d'une manière non pas merveilleuse, mais socialement vraisemblable, de la même autorité suprême du Yo dont se réclame le conteur traditionnel. Il met sa plume au service du Montagnard qui, à son tour met sa parole au service de son auditoire. Georges Sylvain opère de la sorte une habile variation sur un même thème, en se dédoublant en un narrateur qui affirme n'être qu'un serviteur de ses maîtres qui l'écoutent.

La parole créole du Montagnard, passant par les vers écrits par Georges Sylvain, ne fait donc que répercuter, comme un écho, le discours du groupe social. Le circuit de ce discours est le même que dans le discours populaire traditionnel, sauf que dans *Cric ? Crac !* il acquiert davantage de vraisemblance. Alors que dans le discours populaire la narration était commandée d'en haut par un supernarrateur qui envoyait en bas, sur terre, le narrateur raconter ce qu'il avait vu là-haut. Dans *Cric ? Crac !*, à partir d'un ailleurs que représente la fable de La Fontaine, le montagnard, aidé de son transcripteur, prétend renvoyer à son auditoire son propre discours. On ne peut que trouver originales et personnelles les imitations de Sylvain. Car il imite en même temps un discours étranger et le discours national.

*C'est qu ' moun ' qui té fait ça là  
 Pas té gnou vie sancouquia,  
 [175]  
 Ni gnou graté-choguiè, non !  
 Hounh ! Cété gnou moun ' tout-d '-bon  
 Yo té rhélé Lafontainn.  
 Atò, mon-mainm pren la-peinn  
 Ouè nan liv ' ça nhonm-là dit,  
 -Pas Bon-Gué moin connin li !  
 Pou moin ba zott li tout chaud.*

À La Fontaine, rendons ce qui est à La Fontaine. Mais au Montagnard aussi reconnaissons ce qui lui revient de droit. Le Montagnard a lu La Fontaine. Et dans ce cas, il m'est avis que lire, plus que d'être capable de parcourir des yeux un texte, a le sens de pouvoir l'interpréter. Que signifierait sinon ce « ba zott li tout chaud ». Ce n'est pas du réchauffé qui est servi mais du bien cuit. À quel feu ? On s'en aperçoit

tout de suite avec les recommandations faites censément à partir de La Fontaine :

*En nous ! levé tett zott rhaut !  
 Si khé zott quimbé ça ben,  
 Zott va vini bon chriquin  
 Boué tafia, tombé nan bois,  
 Pèdi nanm yo nan danss-loi,  
 Vòlò bef qui pas pou yo  
 Passé nan-nuitt nan joué zo,  
 N'a beau dit moin, cé métié  
 Cé métié pou qui pas pè Bon-Gué  
 Contt nhonm-là va fait zott ouè  
 Tout-partout gain lan-misé.*

On a beau penser que La Fontaine cautionnerait volontiers les leçons du Montagnard, il serait tout de [176] même hasardeux de penser que de sa Champagne natale il pouvait songer à interdire à qui que ce soit de boire du tafia et encore moins à le décourager de prendre part à des danss-loi.

## Le secret d'une récréation

Sur des thèmes fournis par le fabuliste français, Georges Sylvain exécute, à l'aide d'un modèle de narration qu'il trouve dans le conte populaire haïtien, une variation qui constitue une imitation doublement originale. En effet il modernise la fable de La Fontaine et aussi le modèle de narration du conte haïtien. Ce dernier, par un narrateur qui remontait à un supernarrateur dont il était le délégué, nous présentait un système d'opérations fonctionnant sur un mode linéaire, vertical et autoritaire, de haut en bas. Le message partant de Yo, juché là-haut, était expédié plutôt rudement (par un coup de pied) jusqu'aux auditeurs situés en bas. Avec Sylvain, le Montagnard, narrateur, doublé en fait de son transcritteur Sylvain, déclare partir de La Fontaine, situé là-bas, pour transmettre un message à ceux qui se trouvent en face de lui. Le circuit de la parole fonctionne plutôt de manière circulaire,

plaçant les divers interlocuteurs sur le même plan. A la limite, ce circuit prendrait une forme spiraliste.

D'entrée de jeu, au premier vers, le narrateur, doublé de son transcritteur, reconnaît dans les membres de l'auditoire, en ceux qui lui font face, ses maîtres (Zott toutt, nèg maitt moin). Il place donc sur [177] un même pied d'égalité trois instances d'énonciation : La Fontaine, le narrateur et le transcritteur. Ainsi il prend soin de préciser plus loin l'équivalence des messages de La Fontaine et des maîtres haïtiens :

*Contt nhonm-là va fait zott ouè  
Tout-partout gain lan-misè.  
Bon-Gué baill, ce rété prend.  
Nan Guinin, nan pays Blancs  
Tout partout ce gnou souffri,  
Comm ' si race-là té maudit !*

À croire même qu'il ramène la sagesse des Blancs à celle des Nèg haïtiens :

*Dabò zott ouè Blanc qui Blanc  
Fait con toutt chriquin vivant.  
Baissé tèt zott sans crié.  
À la volonté dé Dié !  
Con ça, gnoujou, n 'a fini  
Pas mouté nan paradis.*

Il y a là un écho du « Bondye bon », l'exclamation favorite des Haïtiens, mais on doit surtout y reconnaître l'expression de ce catholicisme selon Georges Sylvain qui lui fera tout au long des fables insister sur la leçon non seulement morale mais carrément religieuse des histoires qu'il raconte. La Fontaine désormais devient ainsi à peine une caution pour le Montagnard et celui-ci, dans un système de création, pour ne pas dire de production, renvoie en produit fini à ses inspireurs, ce que ceux-ci lui avaient remis comme produit brut. Mine de rien, le [178] procédé traditionnel des poètes qui invoquaient la

Muse comme inspiratrice de leurs propos devient celui du poète moderne engagé qui n'a pas d'autre inspireur que sa collectivité.

Georges Sylvain, toujours dans cette même veine moderniste, innove encore en ce sens qu'il sert à La Fontaine la médecine même que celui-ci avait administrée à Ésope, à Fabian et à Bilpay. Les récits antiques ou exotiques qu'il prenait aux Anciens, le fabuliste classique les transformait en histoires françaises du XVII<sup>e</sup> siècle. N'est-il pas allé jusqu'à nous suggérer de voir la Cour de Louis XIV dans les fables où le Lion est décrit avec ses courtisans ? De même Sylvain n'hésite pas à évoquer la figure du président haïtien Florvil Hyppolite et ne se fait pas faute de prendre parti contre la croyance populaire au vodoun. « Ces remaniements d'un même thème, nous dit Auguste Viatte, rappellent la façon dont en use le bonhomme lui-même envers Ésope ou Bidpaï ».

Ayant percé la méthode de La Fontaine, Georges Sylvain la retourne à son avantage. Le même principe d'imitation originale utilisée ailleurs est repris ici, démontrant son universalité et dévoilant son secret. Car celui-ci n'est pas tant dans la reproduction que dans la pertinence de cette reproduction. Et cela se constate dans les traductions françaises des fables créoles de *Cric ? Crac !* qui ne répètent pas les textes de La Fontaine même si elles en gardent les titres. Dans leurs versions créole et française, les fables de Georges Sylvain, tout en gardant par le titre le souvenir des fables de La Fontaine nous content des [179] histoires fort différentes, en dépit des analogies ou même des ressemblances. À preuve, dans la fable « Loup ac Mouton » le Montagnard se sent obligé d'expliquer à ses auditeurs ce qu'est un loup :

*Nan mainm moment, gnou gros bitt loup  
Soti nan bois tou, pou li boue.  
- Zott pas janmain ouè bett ça-là ?  
Cé con gnou chien marron, qui t'a  
Grosse gnoujeinn ti mâl-bourriq :  
Cé nom liyo baill loup-garou.-*

Sylvain ne traduit pas, il transpose. Il adapte finalement plus qu'il n'imité.

Cette originalité des fables de Sylvain n'a pas été toujours appréciée alors même qu'elle était parfois décrite avec assez de précision. Ghislain Gouraige, par exemple, tout en indiquant de manière fort précise la manière propre à Sylvain de reprendre à sa façon les fables de La Fontaine, semble paradoxalement le déplorer : « Les fables mises en créole gardent à peine des traces de l'original : on ne trouve guère La Fontaine chez Georges Sylvain pas plus qu'on ne retrouve Ésope chez La Fontaine ». La part d'invention est grande ici et le génie propre au créole n'a pas permis une transposition fidèle. Et d'ailleurs la traduction française n'est plus du La Fontaine. Voyez « La Cigale et la Fourmi » :

*Vers le dernier soir, une fringale  
Met en feu le corps de ma commère.  
Ouai ! Elle court chez sœur Fourmi,*

[180]

*Une voisine à elle,  
Frappe : Toc ! Toc ! - Qui est là ? <sup>85</sup>*

On demeure perplexe devant les contradictions de cette analyse dont les conclusions ne semblent pas correspondre aux constatations faites. Faut-il regretter qu'il n'y ait pas de trace de l'original ? Doit-on se réjouir ou non qu'il y ait aussi peu de La Fontaine chez Sylvain que d'Ésope chez La Fontaine ? Et si le génie propre au créole empêchait une transposition fidèle doit-on alors critiquer la grande invention de Sylvain ? Et finalement si la version créole diffère de l'original français devait-on quand même le donner comme traduction du texte créole ? Les critiques pour qui le texte de La Fontaine était sacré, intouchable donc, paraissent ne pouvoir en accepter que des traductions, fidèles en plus.

C'est l'idée que l'on se faisait de la langue créole qui est sous-jacente à ces contradictions. Tant que le créole était considéré comme un patois, l'idée qu'on pût placer à égalité le texte de La Fontaine et celui de Sylvain était inconcevable. D'aucune façon on n'était prêt à mettre sur un pied d'égalité les Fables de La Fontaine et des transposi-

<sup>85</sup> Ghislain Gouraige, *Histoire de la littérature haïtienne*, de l'indépendance à nos jours, Port-au-Prince, Imp. N. A. Théodore, 1960, p. 155.

tions, nécessairement infidèles, fussent-elles reconnues comme originales et conformes au « génie propre de la langue créole ».

[181]

Cette position des critiques à l'égard de la langue créole d'Haïti explique qu'on n'ait commencé à reconnaître le mérite de *Cric ? Crac !* qu'à partir du moment où l'attitude de la société haïtienne vis-à-vis de la langue créole a commencé à changer. Ainsi s'explique qu'en 1929, un an après la parution d'*Ainsi parla l'Oncle*, Jean Price-Mars ait pu, dans *Une étape de révolution haïtienne*, porter l'étrange jugement qui suit sur les œuvres de Georges Sylvain : « Ses œuvres écrites ? Mais elles sont insignifiantes en comparaison des dons qu'il eut en partage ». Et Price-Mars de détailler ces dons parmi lesquels il fait figurer celui de « maître de la langue » qui lui avait permis de « se présenter devant les Lettres Françaises en Ambassadeur de la spiritualité haïtienne ». Price-Mars ajoute que « jamais Plénipotentiaire haïtien-Bellegarde excepté - ne fut aussi gâté par le succès dans les milieux politiques et littéraires français ». Et il cite en exemple cette mémorable session de commémoration de la fondation de l'Alliance française, tenue en 1909, à la Sorbonne, au cours de laquelle, Sylvain prononça un discours qui fut plus applaudi que celui de Paul Deschanel.<sup>86</sup>

Les critiques du temps n'ont pas remarqué non plus que Sylvain ne s'écartait pas seulement de La Fontaine mais aussi de Marbot dont il s'était vraisemblablement inspiré. Marbot parlait de « fables de La Fontaine travesties en patois créole... ». C'était [182] doublement mépriser la langue créole que de parler de travestissement et de patois. Mais il ajoutait « ...par un vieux commandeur ». Ce qui équivalait à ajouter l'insulte au mépris. En 1846, à deux ans de l'abolition de l'esclavage, Marbot se révèle incapable d'envisager cette abolition puisqu'il décide de donner comme narrateur à ses fables un vieux commandeur, donc un garde-chiourme des esclavagistes. Georges Sylvain est à dix mille lieues de cette position rétrograde.

On pourrait, en dehors de toute considération idéologique, penser qu'en se conformant au sens du mot Haïti qui signifie pays de montagnes en langue taino, l'Haïtien moyen, à moins qu'on ne préfère dire l'Haïtien modèle, par définition, est un Montagnard. Sylvain alors ne

<sup>86</sup> Jean Price-Mars, *Une étape de l'évolution haïtienne, études de socio-psychologie*, Port-au-Prince, 1929, p.65.

faisait qu'un choix logique, du point de vue de sémantique, en donnant à ses fables un Montagnard comme narrateur. Ce choix ne témoigne pas moins de la volonté de l'auteur de donner à l'énonciateur du discours dans ses fables la figure d'un homme libre, Noir mais égal du Blanc, et surtout capable de parler d'un même point de vue et du Noir et du Blanc.

À l'opposé des racistes et des dénigreur de nègres il lui fait employer le mot « race » dans le sens de « race humaine », celle des Blancs comme des Noirs :

*Nan Guinin, nan pays Blancs,  
Tout partout cé gnou souffri,  
Comm ' si race-là té maudit !*

[183]

En plus de cette position anti-raciste, il fait de son personnage de Montagnard une figure avant-gardiste en le donnant à la société haïtienne comme un modèle de narrateur. En effet le mot Montagnard se traduirait en langue haïtienne par « moun lan mon », ce qui est un superlatif de « moun andeyò », et un antonyme de « moun lavil »<sup>87</sup>. Le choix du Montagnard comme figure d'avant-plan renverse la perception idéologique des classes sociales en Haïti où tout ce qui est rural est déprécié par rapport à ce qui est urbain. Or Sylvain fait d'un paria de la structure sociale haïtienne le porte parole de la sagesse commune.

En son temps, La Fontaine a été le seul à évoquer, et sans ironie, le royaume africain du Monomotapa et à prendre position contre la Compagnie des Indes. Georges Sylvain se situe à la même hauteur de vue en mettant les Blancs et les Noirs sur un même pied d'égalité quant à leur attitude vis-à-vis de Dieu, au début de *Cric ? Crac !*. En fait c'était sa façon d'intervenir dans le débat sur l'égalité des races humaines qui faisait encore rage au début du siècle passé. Une façon donc qui le situe aux antipodes de Marbot.

[184]

<sup>87</sup> Moun lan mòn : gens des mornes ; moun andeyò : gens du dehors ; moun lavil : gens de la ville.

## Une esthétique du plaisir

L'un des mérites de *Cric ? Crac !* est de nous permettre de relire La Fontaine et de nous rendre compte de l'artificialité de la séparation qu'on maintient entre fables et contes. Le bonhomme n'a pas écrit des fables pour moraliser et des contes pour érotiser mais toujours pour plaire.

« La grande règle est de plaire ! » proclamait un personnage de Molière. La Fontaine aurait pu ajouter « ...et de se plaire. ». Ne confiait-il pas que son plus grand plaisir aurait été de se faire conter l'histoire de Peau d'âne :

*De même Sylvain nous dit :*  
*Bell contt fai blié chagrin*  
*Lò moin va fini paie*  
*Zott toutt va dit : « Li bon, vré ! »*

Cela fait songer à cette interpellation souvent lancée, en Haïti, à ceux dont on réclame le jugement : « Si li bon, di li bon »<sup>88</sup> qui laisse entendre la satisfaction de celui qui en appelle à la reconnaissance à laquelle il juge avoir droit.

« Tire kont », c'est en grande partie cela : la satisfaction du défi relevé, le plaisir de la difficulté vaincue. Surtout quand les kont sont des devinettes que le conteur pose à son auditoire. La rivalité entre qui posera la devinette la plus énigmatique et qui [185] déjouera le piège de la représentation la plus compliquée est à la source du plaisir de « tire kont », c'est à dire de poser une devinette. Ce plaisir du défi relevé est le même pour celui qui raconte une histoire mille fois répétée et connue de tous, dont il n'est même pas l'auteur mais qu'il fera entendre comme une nouveauté. L'art du conteur est tout entier dans la narration, la diction, l'intonation, le mime, le chant, toute cette mise en scène qui fera finalement dire à l'auditeur-spectateur « Li bon vré ! ». Plaisir de conter et de se faire raconter : plaisir de causer en somme

<sup>88</sup> Admettez-le : c'est bon !

auquel renvoie la remarque d'Etzer Vilaire et qui peut exiger aussi bien l'élégance du causeur mais aussi l'humour, la fantaisie et même le sens pratique de faire la morale sans faire la leçon, c'est-à-dire comme en se jouant.

### Sur le contexte de *Cric ? Crac !*

Une édition critique de *Cric ? Crac !* permettrait de poser toutes les questions que soulève le texte. En attendant, on peut en signaler quelques unes. La première édition de 1901 comportait une préface de Louis Borno, une notice et des notes étymologiques sur le créole de l'auteur. Ce paratexte n'a pas été reproduit dans les éditions successives de 1929 et de 1999 de *Cric ? Crac !*. Or l'analyse de ces textes nous fournirait de précieux renseignements sur la situation de la langue haïtienne au début du siècle passé. Par ricochet cela aiderait à mesurer le chemin parcouru depuis.

[186]

Par ailleurs les fables sont pleines d'allusions à des faits d'actualité, à des comportements, à des réalités du moment qu'il serait intéressant de mettre à jour et de commenter. Georges Sylvain a relativement peu publié d'ouvrages, comme le regrettait Price-Mars, ses vers créoles ne font que davantage figure de publication isolée. Pourtant cet isolement n'est qu'apparent. D'abord il faut voir que c'est dans la même année 1901 que Sylvain a fait paraître *Confidences et Mélancolies*, recueil de vers français, et *Cric ? Crac !* recueil de fables créoles. Il a donc pratiqué simultanément l'écriture dans les deux langues nationales. Or ceci est constant chez les écrivains haïtiens. Ce fut le cas pour Oswald Durand, son prédécesseur, et pour Massillon Coicou, son contemporain. On devrait donc s'interroger sur le paradoxe qui fait que les dons littéraires qu'on lui reconnaissait n'ont pas fait de lui le grand écrivain de langue française qu'on attendait mais un précurseur génial de la littérature créole.

Perry Williams a écrit une thèse de doctorat sur *Cric ? Crac !* où il situe les fables de Georges Sylvain dans une tradition qui remonte à la poésie des cocottes pratiquée au temps de la colonie de Saint-Domingue. Serait-ce de cette tradition, remontant au poème bien connu

« Lisette quitté laplainn », que date l'affection que semble avoir éprouvé pour le vers heptasyllabique aussi bien Georges Sylvain qu'Oswald Durand qui l'a adopté pour écrire *Choucounne*. Cette interrogation pourrait nous amener à mieux réfléchir sur la métrique et la rythmique des poèmes créoles, en vers réguliers et ensuite libres.

[187]

Autre champ d'investigation : l'orthographe de *Cric ? Crac !*. Elle nous semble aujourd'hui pour le moins fantaisiste. Elle ne recèle pas moins d'intéressantes informations sur l'évolution de la phonétique du créole haïtien et sur sa diction. D'autre part, le texte étonne par l'actualité de son vocabulaire qui, à un siècle de distance, nous paraît remarquablement stable par rapport au langage d'aujourd'hui. L'étude de ce vocabulaire peut aussi nous renseigner sur les particularités régionales ou des traits archaïques du langage de *Cric ? Crac !*. Georges Sylvain était originaire du Nord d'Haïti et son langage garde des traces du terroir de son enfance et de ses parents.

On a loué le caractère évocateur des descriptions dans *Cric ? Crac !*. On devrait tout autant mettre l'accent sur l'équilibre du style d'un lettré urbain, « moun lavil » qui faisant parler un montagnard donne au langage de celui-ci une vraisemblance qui n'empêche pas les évocations d'être poétiques ou humoristiques ou les dialogues d'être vivants et alertes.

Il faut enfin situer Georges Sylvain dans son temps et constater qu'à l'opposé des Indigénistes qui entreprendront, à partir de 1927, de réhabiliter le vodoun, il ne semble guère porté à faire l'éloge de la religion traditionnelle des Haïtiens. On doit cependant lui rendre cette justice qu'il est antivodouisant sans être antivodouiste. Autrement dit, il ne voit pas, [188] comme les critiques étrangers, une tare raciale dans les « danss-loi ».

## Influence et postérité de Georges Sylvain

Le mérite de Georges Sylvain commence à peine à être reconnu. Et selon le proverbe qui dit que nul n'est prophète en son pays, les critiques étrangers, jusqu'à présent, se sont montrés davantage sensibles aux charmes de ses fables créoles que les critiques nationaux. Là où ces derniers y vont de compliments qu'ils semblent énoncer du bout des lèvres, comme à regret, en essayant de nuancer leurs propos jusqu'à se contredire, un Auguste Viatte y va d'un éloge sans arrière-pensée :

Il (Georges Sylvain) préconise cependant un félibrige créole, et c'est en créole qu'il donne son chef-d'œuvre : les vers français des *Confidences et mélancolies* pâlisent à côté du savoureux *Cric ? Crac !* ...Georges Sylvain a un précurseur à la Martinique, le fabuliste Marbot, qu'il imite de près. Comparer *Le loup et l'agneau*, dans *Cric ? Crac !* et dans *Les Bambous* de Marbot. Georges Sylvain transcrit littéralement les premiers vers et les derniers, il emprunte à Marbot sans le dire-on le regrette-le trait de l'agneau qui se déclare bâtard, la description du loup avec son visage blême, ses remontrances au jeune insolent ; mais il introduit à son tour l'allusion au loup-garou, les excuses de l'agneau au loup qualifié de « général », assez d'enjolivements pour que le [189] mot de plagiat semble excessif. Ces remaniements d'un même thème, rappellent la façon dont en use le Bonhomme lui-même envers Esope ou Bidpaï ; la drôlerie des adjonctions, la parenté d'esprit entre le scepticisme du Champenois et l'humeur narquoise d'Haïti, la transplantation réussie, sauvent l'originalité, et font de *Cric ? Crac !*, après *Choucounne* et avant *Haïti chérie* d'Othello Bayard, ce que la langue créole a produit de meilleur.<sup>89</sup>

Après un tel éloge, on ne peut que demeurer perplexe à lire l'opinion de Jean Price Mars, déjà citée, et qui considérait l'œuvre littéraire

<sup>89</sup> Auguste Viatte, *Histoire Littéraire de l'Amérique française*, Québec, Presses Universitaires Laval, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, p.419.

de Georges Sylvain comme insignifiante. Pourtant, dès sa parution, *Cric ? Crac !* démentait pareille impression puisque l'exemple de Sylvain suscitait l'émulation de ses confrères. « Cette tentative de Georges Sylvain, nous dit Ghislain Gouraige, a remis les Fables à la mode et a influencé des poètes comme [Alcibiade] Pommayrac ou comme Fénélon Duplessis qui ont publié chacun dans *Haïti Littéraire et Sociale* une nouvelle version du dialogue entre le Chêne et le Roseau, et surtout Cari Wolff qui a publié des Fables Créoles. »<sup>90</sup>

[190]

Quoiqu'il en soit de l'influence de *Cric ? Crac !* il convient de replacer la « tentative » réussie de Georges Sylvain dans une tradition. D'abord celle de l'imitation de La Fontaine, mais plus profondément dans la volonté d'édifier une littérature créole. Ainsi, avant *Cric ? Crac !*, et sans remonter jusqu'à 1749, avec « Lisette quitté la plainn », on voit, dans la même année 1877, J. J. Audain publier un *Recueil de proverbes créoles*, en Haïti, et John Bigelow faire paraître à New York *the Wit and Wisdom of the Haitians*. En 1890, Henri Chauvet fera jouer *Macaque ac chien*, un vaudeville en deux actes et en créole. Et en 1896, dans le deuxième volume de ses *Rires et Pleurs*, Oswald Durand, insérera des « contes créoles », un ensemble de 6 textes (LXXX111 à LXXXV111) dont voici les titres et sous-titres : « Le lion et l'Homme » (conte créole), « Le Lion et l'Ane » (conte créole), « Lion aq' Bourrique » (conte créole en patois), « La Guêpe et le Maringouin » (conte créole), *Choucouné* et « Le Paon ». Ce dernier texte étant sous-titré « saynète créole traduit du patois » la dénomination « conte créole », on le voit, est appliquée par Durand aussi bien à des fables, textes narratifs avant tout, qu'à des textes dialogues et même à un poème comme *Choucouné* dont la teneur lyrique est indéniable. Et surtout cette appellation est donnée à des textes écrits aussi bien en créole qu'en français.

Carl Wolff s'autorisera sans doute de cette liberté pour intituler *Fables créoles*, des textes écrits en français dont la morale cependant était énoncée en créole parce qu'empruntée à la sagesse populaire haïtienne. Par la suite, Frédéric Doret, en 1924, [191] Montrosier Déjean, puis Pyè Banbou, en 1973 et Raymond A. Moïse, en 1975, continueront dans la voie tracée par *Cric ? Crac !* à transposer en haïtien, c'est-

<sup>90</sup> Ghislain Gouraige, *op.cit.*, p. 155-156.

à-dire dans la langue et dans l'esprit de la culture haïtienne, des histoires (Raymond A. Moïse, parle d'« istoua ») auxquelles les fables de La Fontaine servent de caution mais dont les arguments et les leçons morales sont tirés de la tradition orale haïtienne.

Si le conte créole sert au fond de véritable patron dans l'imitation des fables de La Fontaine, c'est qu'au fond tout récit a vocation à devenir fable, c'est-à-dire à servir d'exemple. Ainsi Flaubert a beau vouloir personnaliser sa narration de l'histoire d'Emma Bovary en déclarant : « Madame Bovary, c'est moi ! », cela n'a point empêché Jules de Gaultier et Jean Price-Mars d'y voir la leçon du bovarysme, un mal dont peut souffrir aussi bien un individu qu'une collectivité. Ce que Georges Sylvain a su d'emblée reconnaître, c'est que les contes créoles racontent des histoires dont il s'agit de découvrir l'exemplarité. Et on n'y parvient qu'en empruntant les canaux utilisés par les narrateurs populaires. Cette découverte, capitale en soi, a eu pour conséquence inattendue que Georges Sylvain a été l'un des premiers écrivains à souligner le rôle capital du lecteur.

Dans son prologue, le Montagnard fait cette remarque qui n'est pas dénuée d'ironie :

*Hounh ! Cété gnou moun ' tout-d'-bon*

[192]

*Yo té rhélé Lafontainn.*

*Atò, mon-mainm pren la-peinn*

*Ouè nan liv ' ça nhonm-la dit,*

*Pas Bon-Gué moin connin li !*

Il n'y a de littérature que pour des lecteurs. La moindre des choses, pour des aspirants-lecteurs, ce serait donc de prendre la peine de savoir lire. Georges Sylvain, dans le cadre de l'Association de l'Oeuvre morale, a combattu l'illétrisme. Il publiera même en 1908 un recueil de causeries sur la lecture. Mais cette condition une fois remplie par le lecteur, c'est au tour de l'écrivain de proposer à ce lecteur un texte conforme aux habitudes de lecture que la langue et la culture de ce lecteur lui auront façonnées. Et c'est précisément ce que fait Georges Sylvain dans *Cric ? Crac !* en s'inspirant des thèmes et des méthodes

de narration des contes populaires (tire kont), et en donnant pour morale à ses fables les dictons de la sagesse populaire.

Georges Sylvain a donc joué un rôle de pionnier. En 1901, il s'inspirait des formes narratives du « tire kont » ; en 1906, Justin Lhérisson, s'inspirera du « bay lodyans ». Le premier donnera la parole à un montagnard, dans une veine littéraire inspirée du monde rural tandis que le second choisira un personnage urbain, Golimin pour en faire son narrateur, doublé, lui aussi, d'un transcripteur, dans *La Famille des Pitite-Caille*. Ces deux écrivains s'inspireront donc chacun d'une forme de récit de l'Oralité populaire.

[193]

Georges Sylvain aura donc commencé à défricher un champ qui n'a cessé de s'agrandir puisque les écrivains de langue créole désormais ne s'astreignent plus à des exercices imposés, comme semble l'avoir été la mode de l'imitation de La Fontaine. Félix Morisseau-Leroy, pour son *Antigòn*, s'est tourné vers Sophocle tandis que Franck Fouché pour *Yerma* s'est inspiré de Garcia Lorca et Frankétienne, pour *Pèlen Tèt* a choisi de transposer *Les Éxilés* de Slavomir Mrozek La littérature de langue créole a pris le large et se choisit désormais ses propres modèles.

## Chronologie de la vie de Georges Sylvain

- 1866 - 2 avril, Georges Sylvain naît à Puerto-Plata, ville de la République Dominicaine où ses parents s'étaient réfugiés après le bombardement de la ville du Cap, le 1er novembre 1865, par les navires de guerre anglais, *Bull Dog* et *Galatea*.
- 1867 - 13 mars, le président Fabre Nicolas Geffrard démissionne comme président d'Haïti.
- La famille de Georges Sylvain retourne en Haïti.
  - Georges Sylvain fait ses études primaires à Port-de-Paix.

- Il poursuit ses études secondaires à Port-au-Prince, au Collège St Martial.
- [194]
- 1880
- Il part pour Paris terminer ses études.
  - Au Collège Stanislas, il obtient le baccalauréat es-lettres
  - À la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, il obtient l'attestation d'études supérieures pour la licence es-lettres.
  - À la Faculté de Droit de l'Université de Paris, il obtient la Licence en droit.
- 1888
- De retour en Haïti, Georges Sylvain anime diverses associations, collabore à plusieurs journaux et périodiques, dont la revue *La Ronde*.
  - Avocat, il pratique le droit et enseigne à l'École nationale de Droit.
- 1894-1896
- Georges Sylvain est nommé chef de division au Ministère de l'Instruction publique puis juge à la Cour de Cassation.
- 1909-1911
- Georges Sylvain est ambassadeur d'Haïti à Paris.
- 1915
- Occupation militaire d'Haïti par les États-Unis d'Amérique du nord.
  - Georges Sylvain, par la voie des journaux entreprend la lutte contre l'occupation.
- 1922
- Il fonde l'Union patriotique afin de regrouper les forces de résistance à l'occupation états-unienne.
- [195]
- 1925
- 2 août, il meurt à Port-au-Prince. Le pays lui fait de grandioses funérailles.

## Bibliographie :

### *Œuvres de Georges Sylvain :*

- 1889 - Georges Sylvain, *Le Thompsonisme*, réponse aux dépêches fantaisistes de MM. Thompson et Goutier, Agents diplomatiques des Etats-Unis publiées sur le « Red book » américain, Port-au-Prince, 1889, 33p.co-au. Laforest, Athanase.
- *Le Thompsonisme*, réponse, 1889, 35p. 2e éd. augmentée.
- 1897 - *L'œuvre morale*, Allocution prononcée à l'inauguration solennelle de l'Association de l'Œuvre morale le 14 mars 1897, Port-au-Prince, Imp. Aug. A. Héraux, 1897, 16p.
- 1901 - *Confidences et Mélancolies*, poésies 1885-1898, précédées d'une notice sur la poésie haïtienne par l'auteur et d'une préface par F. Justin, Paris, Ateliers Haïtiens, 1901, 140p. enluminures, (recueil de 29 poèmes écrits en vers français).
- *Cric ? Crac !*, Fables de La Fontaine racontées par un montagnard haïtien et transcrites en vers créoles par Georges Sylvain, Paris, Ateliers haïtiens, 1901, [196] 246p. (avec une préface de M. Louis Borno, p.11-17 ; une notice sur le créole, p.5-10 et des notes étymologiques de l'auteur, p.204-244.)
- *Cric ? Crac !*, Fables de La Fontaine racontées par un Montagnard haïtien et transcrites en vers créoles par Georges Sylvain, Imprimerie Lussand, Fontenay-Le-comte, Vendée, 1929, 163p. (Cette édition ne comporte ni la préface ni la notice ni les notes étymologiques de la première édition.)
- *Cric ? Crac !*, Fables de La Fontaine racontées par un Montagnard haïtien et transcrites en vers créoles par Georges Sylvain, Port-au-Prince, 1999, FOKAL, 191p.

(Cette troisième édition ne comporte pas la préface ni la notice ni les notes de la 1<sup>ère</sup> édition mais une note au lecteur et une préface de Jean-Claude Bajoux. L'édition a été transposée en graphie créole moderne et annotée par le programme Bibliothèque de la Fondation Connaissance et Liberté-FOKAL.

- 1904 - Solon Ménos, Dantès Bellegarde, A. Duval, Georges Sylvain, *Morceaux choisis*, précédés de notices biographiques, v.1 Poésie, Port-au-Prince, [Imp.de](#) Mme F. Smith, 1904, 162p.
- Solon Ménos, Dantès Bellegarde, A. Duval, Georges Sylvain, *Morceaux choisis*, [197] précédés de notices biographiques, v.2 Prose, Port-au-Prince, 1904, 351p.
- 1918 - Georges Sylvain, *La lecture* ; recueil de causeries faites aux conférences postsecondaires au Comité de l'Alliance Française ; 1. Vers le beau. Port-au-Prince, Imp. De l'Abeille, 1908, 196p.
- 1913 - Georges Sylvain, *Allocution* ; hommage à Georges Barrai, avant une conférence de Victor Delbeau sur la Société Blanche de St-Domingue en 1788, le 5 juin 1913, Port-au-Prince.
- 1918 - *Hommage au Dr Audain*, Port-au-Prince, Imp. Aug. A. Héraux, 1918, 20p.
- 1908 - *Lecture* ; recueil de causeries faites aux conférences postsecondaires du comité de l'Alliance Française, Port-au-Prince, Imp. De l'Abeille, 1908, 196p.
- 1927 - « Un rêve de Georges Sylvain », dans *La Revue Indigène*, Réimpression avril 1982, Port-au-Prince, Impressions magiques, 1982, p. 1-2.
- 1959 - Georges Sylvain, *Dix années de lutte pour la liberté 1915-1925*, Port-au-Prince, Imp. H. Deschamps, 1959, 2 vol. illus.

1976 - « Georges Sylvain » dans *Boukan*, 21, Desanm 1976, p. 3-6.

[198]

### ***Bibliographie critique :***

Bellegarde, Dantès, *Écrivains Haïtiens*, 2<sup>e</sup> éd. Port-au-Prince, Éd. H.Deschamps, 1950, p. 190-200.

Berrou, F. Pompilus, Pradel, *Histoire de la Littérature haïtienne illustrée par les textes*, Port-au-Prince, Éditions Caraïbes, Paris, Éditions de l'École, vol. 2, 1975, p. 28-61.

Dominique, Max, Du conte et de l'audience, *Boutures*, vol.2, no 1, septembre-février 2002, Port-au-Prince, p. 37-40.

Gourage, Ghislain, *Histoire de la Littérature haïtienne*, de l'indépendance à nos jours, Port-au-Prince, Imp. N. A. théodore, 1960, p. 153-156.

Hoffmann, Léon-François, *Littérature d'Haïti*, Histoire littéraire de la Francophonie, Paris, EDICEF/AUPELF, 1995, p.233

Lang, George, La Fontaine transmogrified : Créole Proverbs and the *Cric ? Crac !* of Georges Sylvain, *The French Review*, vol. 63, no 4, march 1990, p.679-693.

Lang, George, *Entwisted longues, Comparative Créole Literatures*, Studies in comparative literature 23, Amsterdam-Atlanta G A, Rodopi, 2000, p. 206-217 ; 219-221.

Laroche, Maximilien, *La Découverte de l'Amérique par les Américains*, Québec, GRELCA, 1989, (« Le conte à la croisée des [199] chemins » p.67-84, « Kont chante, kont pale, kont pou dan ri », p.85-105)

Laroche, Maximilien, *TEKE*, Port-au-Prince, Éditions Mémoire, 2000, (Kont chante, kont pale, kont pou dan ri, p. 18-39 ; Gen tiré kont men e papa tiré kont lan ? p.40-54.)

Moriso Lewa, Feliks, *Kont Kreyòl*, Port-au-Prince, Imp. Le Natal, 2001.

Parmée, Douglas, « *Cric ? Crac ! Fables of La Fontaine in haitian créole : a literary ethno-linguistic curiosity* », *Nottingham French Studies*, 15, 2, nov. 1976, p.12-26.

R.L. « en marge de *Cric ? Crac !* » *La Relève*, 5, 1, juillet 1936, p.27-29.

Trouillot, Hénock, *Les Origines sociales de la Littérature haïtienne*, Port-au-Prince, Revue de la Société haïtienne d'Histoire, de Géographie et de Géologie, 37<sup>e</sup> année, vol.32, no. 109, numéro spécial, Imp. N.A. Théodore, 1962, p.345-353.

Vaval, Duraciné, *Histoire de la Littérature haïtienne ou l'Âme noire*, Port-au-Prince, Imp. Aug. G. Héreaux, p.74-79 ; p.469-470.

Viatte, Auguste, *Histoire littéraire de l'Amérique française*, Québec, presses Universitaires Laval, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, p.418-419.

Williams, Perry A, *La Fontaine in haitian creole : a study of Cric ? Crac !*, Ph. D. Thesis, [200] New York, Fordham University, Ann Arbor, Michigan : University Microfilms, 1971.

### ***Fables créoles : une chronologie***

- 1877 - J. J. Audain, *Recueil de proverbes créoles*.  
 - John Bigelow, *The wit and wisdom of the Haitians*, New York.
- 1890 - Henri Chauvet, *Macaque ak chien*, vaudeville en deux actes et en créole, *Le Zinglin*, février 1890.
- 1896 - Oswald Durand, *Rires et Pleurs*, Poésies, 1<sup>ère</sup> partie (vol), Poèmes, Élégies, Satires, Odelettes, 253p.  
 - *Rires et Pleurs*, Poésie, 2<sup>e</sup> partie (v.2) Fleurs des Mornes, Refrains, Nos payses, contes créoles, Paris, Éd. Créte, 250p. (Les contes créoles occupent les pages 209-230 et sont écrites aussi bien en créole, comme Choucouné, qu'en français.)

- 1901-1902 - *Les Bigailles*, journal humoristique et littéraire, publié par Oswald Durand. (Adaptations de fables de La Fontaine par Alcibiade Pommayrac, Fénélon Duplessis.)
- 1905 - Edmond Chenet, *Proverbes créoles*,
- [201]
- 1918 - Carl Wolff, *Fables locales sur des proverbes créoles*, Port-au-Prince, Imp. De l'Abeille, 1918 (Fables écrites en français mais ayant pour morale ou leçon un proverbe créole).
- 1924 - Frédéric Doret, *Pour amuser nos tout-petits, fables de La Fontaine traduites en prose créole*, Paris, 1924 ;
- 1973 - Pyè Banbou (pseudonyme de Ernst Mirville) *Tim Tim*, koleksyon Koukouy, Port-au-Prince, Atelier Fardin, 1973, 60p.  
 - Pyè Banbou *Tim Tim* (2<sup>e</sup> édition) fab kreyòl, Koleksyon Koukouy, (Port-au-Prince, Atelier Fardin ?), 1985, 35p.
- 1975 - Raymond A. Moyse, Kréol ban nou boul lavérité ak konnin, *Toua demi douzèn istoua mè Lafontèn ak gnou degi, dix-neuf fables de La fontaine* (Port-au-Prince ?) Omniaid, Imp. Séminaire Adventiste, 1975, 63p.  
 - Montrosier Déjean, *Fab Lafontèn*, Fables de La Fontaine, présentées par Robert Damoiseau, Martinique, Ibis Rouge Éditions, 2002.

[202]

[203]

**Littérature haïtienne comparée**

## Chapitre VIII

---

**BOUKI ET MALIS***ou du bon usage de l'expérience*[Retour à la table des matières](#)

Le folklore haïtien est riche en contes. Mais parmi toutes ces histoires qui se racontent à la tombée de la nuit, celles de Bouki et de Malis sont les plus prisées, des grands comme des petits. Est-ce à cause de leur réalisme ? Bouki étant la sempiternelle victime des ruses de Malis, leurs relations donnent la représentation des rapports d'un exploité et de son exploiteur et tracent ainsi un portrait satirique de la réalité haïtienne. Mais ces deux personnages sont en fait des allégories de la ruse et de la sottise car Bouki est l'éternel trompé et Malis, l'éternel trompeur. Les conteurs parlent d'ailleurs de Ti Malis. Et le diminutif Ti, bien loin de désigner d'abord une petitesse quelconque du personnage, sert au contraire, par antiphrase, comme augmentatif donc, à suggérer la grandeur de sa malice. D'un autre côté, on a pris l'habitude de s'imaginer Bouki comme un personnage affublé de grandes oreilles d'âne. Et si cela s'explique par le fait que l'âne est considéré, à tort ou à raison, comme stupide, et que Malis tourne toujours Bouki en bourrique, cela ne laisse pas de donner à leurs histoires, un air de conte animalier. Ainsi on peut dire [204] que les histoires de Bouki et Malis réunissent les caractéristiques des trois grandes catégories de contes : réalistes, merveilleux et animaliers.

Mais c'est aussi par la richesse des interprétations auxquelles les contes de Bouki et Malis ont donné lieu qu'ils sont importants aux yeux des Haïtiens. Bien sûr, on peut y voir des variantes de thèmes universels traités sur tous les continents et depuis des temps immémoriaux. N'a-t-on pas rapproché les histoires de Bouki et de Malis de celles de Renart et d'Ysengrin ? À l'exemple du *Roman de Renart*, l'on a pu parler de *Roman de Bouki* et, comme pour les fabliaux du moyen-âge européen, on pourrait distinguer des cycles dans les contes de Bouki et de Malis. Par contre d'aucuns ont plutôt vu dans ces récits haïtiens un legs des contes africains, en particulier de ceux qui mettent en vedette Leuk, le lièvre, ou la hyène. Les Haïtiens qui sont des Africains transplantés en Amérique auraient donc resitué dans le cadre nouveau de leur vie les histoires que leurs ancêtres se contaient là-bas en Afrique.

L'explication qui semble trouver la plus grande audience est cependant celle qui veut voir dans ces contes une version transposée des luttes sociales qui traversent l'Histoire d'Haïti depuis ses débuts. Bouki et Malis sont manifestement des paysans, comme le sont la plupart des Haïtiens. Et pour peu qu'on se les représente l'un, Bouki, comme un nègre noir de peau, et l'autre, Malis, comme un nègre rougeaud, un chabin, un grimaud ou un mulâtre comme on dit en Haïti, ils seraient les symboles des deux classes [205] sociales qui s'affrontaient déjà en Haïti, à l'époque coloniale, et qui ont continué à lutter après l'indépendance. Selon une telle représentation, Haïti serait un pays coupé en deux : des noirs et des clairs, des paysans et des citadins et finalement des dominés et des dominants dont Bouki, l'éternel trompé, et Malis, l'éternel trompeur, symboliseraient l'affrontement.

Ces diverses interprétations contiennent sans doute une part de vérité et offrent des pistes intéressantes pour la réflexion. Mais elles demeurent insuffisantes pour l'interprétation du contenu de ces contes et ne nous éclairent pas beaucoup sur leur forme, ce par quoi leur portée n'est plus simplement locale mais universelle.

## Bouki et Malis vendent leurs mères

Le *Roman de Bouki* étant organisé en cycles on a l'embarras du choix s'il faut choisir une histoire particulière à raconter. Cet embarras augmente si on se laisse trop prendre au jeu des péripéties de l'action de ces contes, action à la limite fort simple, puisqu'elle se ramène invariablement à un piège que Malis tend à Bouki. Et celui-ci d'une manière tout aussi invariable se laisse prendre aux propos de Malis parce que ce dernier, à chaque fois, fait miroiter à ses yeux la possibilité d'assouvir une goinfrerie sans égale et une convoitise démesurée. Or Bouki est trop aveuglé par ces deux défauts pour que surgisse en son [206] esprit quelque étincelle de générosité, de bon sens ou simplement de prudence. Il donne tête baissée dans tous les plans de Malis sitôt que celui-ci lui laisse entrevoir la possibilité de satisfaire ce que nous appellerons finalement son égoïsme puisqu'il ne songe qu'à lui-même, à son ventre, à ce qu'il peut acquérir ou accumuler, sans se soucier des moyens ou des conséquences.

Le scénario peut donc varier quelque peu, selon le mauvais coup proposé par Malis, mais pour peu que Bouki y voie une possibilité de tirer un avantage, il acquiescera sans se poser plus de questions. Or c'est ce que Malis sait et qu'il exploite à chaque fois, à son avantage bien sûr mais le plus souvent au détriment de Bouki qui se retrouve ainsi toujours roulé, n'ayant rien recueilli de ses efforts et souvent même subissant tout seul la punition pour un coup pendable conçu par Malis.

C'est ce qu'illustre fort bien l'histoire qui nous raconte comment un jour Bouki et Malis décidèrent d'aller vendre leurs mères au marché.

Une grande famine s'était abattue sur le pays. On ne voyait ici et là que de pauvres hères squelettiques qui n'ayant même plus la force de marcher, arrivaient à peine à tendre la main pour mendier un peu de nourriture. En vain puisque plus personne ne pouvait récolter et donc n'avait de provisions. Bouki que sa goinfrerie bien connue avait doté d'un tour de taille imposant et de grosses bajoues n'était plus que l'ombre de lui-même. Il souffrait doublement de [207] n'avoir rien à se

mettre sous la dent, lui qui d'ordinaire prenait des bouchées doubles et s'empiffrait sans arrêt.

Voyant Bouki allongé, l'air désespéré et ruminant de sombres pensées, Malis pensa qu'il était mûr pour accepter de participer à n'importe quelle aventure qui lui donnerait l'espoir d'avoir quelque chose à se mettre sous la dent. Il lui fit donc l'étonnante proposition d'aller vendre leurs mères au marché. Sur le coup, Bouki en resta interloqué. Mais quand Malis lui fit comprendre le double avantage d'une telle affaire : tirer un bon profit en se débarrassant des deux vieilles et faire l'économie de deux bouches inutiles, il se laissa vite convaincre.

Et voilà nos deux compères en route pour le marché du village voisin. Afin de s'assurer que sa mère qui refusait de se laisser faire ne lui échappât, Bouki la tenait solidement en laisse. La mère de Malis, par contre, toute guillerette, accompagnait son fils, de bon gré, semble-t-il, sans la corde au cou. C'est qu'elle s'était, elle-même, de son plein gré, aux dires de Malis, portée volontaire.

Arrivés sur les lieux, nos deux compères trouvèrent vite un acheteur qui paya le prix convenu. Mais au moment où, ayant saisi la corde qui attachait la mère de Bouki, il se dirigeait vers la mère de Malis, celle-ci, selon un plan préparé de concert avec son fils, prit ses jambes à son cou. Et quand l'acheteur voulut se retourner vers Malis, celui-ci aussi avait [208] déjà déguerpi. Bouki fut obligé de rembourser la part versée à Malis et retourna donc les mains vides chez lui.

Malis alla cacher sa mère bien loin de la vue de tous et ne reparut que quand il fut assuré que Bouki, selon sa bêtise coutumière, était de nouveau prêt à gober toutes les explications qu'il lui fournirait.

## Du bon usage de l'expérience

Les aventures de Bouki et de Malis répètent le même schéma : celui d'un trompé toujours victime du même trompeur. Bouki fait manifestement preuve d'inexpérience face à un Malis non seulement rusé mais expérimenté dans l'exercice de sa ruse. Bouki n'a guère de mémoire et on peut se demander pourquoi, d'une histoire à l'autre, il n'apprend rien de sa propre condition de manipulé ni du comportement

manipulateur de Malis. C'est là sans doute l'une des significations profondes de toutes ces histoires qui tournent Bouki en dérision. Leur répétition n'est accumulation d'expérience que pour Malis.

On peut penser qu'en parlant ainsi, j'exagère, si même je ne commets pas un contre-sens, à exiger d'un personnage de conte qu'il ait une conscience extérieure à sa situation. Mais si j'accuse Bouki de ne pas faire usage de son expérience, c'est pour attirer l'attention sur l'inconscience du personnage et, par opposition, sur la conscience critique qu'a Malis d'abord des défauts de Bouki, ensuite de ses rapports [209] avec lui et finalement de sa propre condition. Il prend une distance critique par rapport aux actes qu'il commet et sur ceux qu'il fait commettre à son compagnon. Malis prend donc toute la mesure du personnage de Bouki, de la facilité de le convaincre de ce qu'il veut lui faire faire alors que Bouki croit à tout ce que son compagnon lui dit. Malis use de son expérience, ce qui est certes une preuve de son intelligence des êtres et des choses, mais aussi de sa mémoire critique.

Car il ne s'agit pas seulement de se distancier d'un point de vue spatial en considérant de loin les choses ou les êtres. Il faut le faire temporellement aussi de façon à sortir du présent pour situer son action en fonction du passé et du futur. Et c'est ce que fait Malis par rapport à sa mère. Bouki manifestement n'a aucune mémoire. Il vit uniquement dans le présent. Un présent fort limité d'ailleurs puisque borné par ses seuls appétits physiques. Il est donc collé au sens premier des mots qu'il entend, ne cherche pas à sonder leurs sens profonds et permanents. Il ne peut donc se représenter leurs conséquences pour lui ou pour ses proches. Il est collé au moment présent d'une représentation toute subjective et sans projection au dehors de sa conscience.

On s'en rend compte à considérer les divers sens, très réels et actuels, que peut prendre cette histoire à la limite invraisemblable, à force d'être scabreuse, de ces deux fils allant vendre leurs mères. On n'aurait [210] cependant qu'à rapprocher ce récit des innombrables chansons où les poètes haïtiens parlent d'Haïti comme d'une mère, pour se dire que si c'est là un idéal, la réalité, elle, serait, que bon nombre d'Haïtiens, à l'égard d'Haïti, se conduisent comme Bouki à l'égard de sa mère. Mais débordant le cas d'Haïti, on peut dire que depuis toujours le trafic des êtres humains, qu'il s'agisse hier d'Africains traînés en esclavage dans les Amériques ou aujourd'hui de ces hommes et de ces femmes de toutes provenances que des passeurs

transportent d'un pays à l'autre ou encore de ces employeurs sans scrupule qui font travailler des enfants, nous vendons sans honte nos frères, nos sœurs, nos enfants et nos parents.

Certes Malis est rusé, il est même cynique et il ne pousse pas la générosité jusqu'à prendre en considération le sort de la mère d'autrui (au fait Bouki et Malis sont parents puisqu'ils s'appellent oncle et neveu). Il fait cependant preuve de piété filiale à l'égard de sa mère. Au moins il n'est pas un fils ingrat. Son égoïsme n'est ni aveugle ni sans limite. La leçon de morale que donne cette histoire peut sembler assez primaire mais quand l'adage créole dit : « Chak koukou klere pou je li » (À chacun de veiller à ses besoins), ne s'agit-il pas de ce commencement de charité dont on dit qu'elle commence précisément par soi ?

Les contes, comme le prouve cette histoire où « Bouki et Malis vendent leurs mères », donnent des leçons de vie qui pour être d'un pragmatisme très terre à terre ne sont pas forcément schématiques et

[211]

stéréotypées. Elles sont plus complexes et profondes qu'il n'y paraît d'abord.

Mais une leçon n'est-elle pas donnée précisément pour être étudiée ? Il n'est pas davantage permis à un fils de vendre sa mère qu'à un citoyen de vendre son pays, sa mère patrie, ou tout simplement à un être humain de vendre son semblable qu'il devrait considérer comme son frère. Ceux qui le font, nous devrions le savoir d'expérience, s'ils nous poussent à le faire avec nos frères, se gardent bien d'en faire de même avec leurs propres parents. C'est là une leçon non pas seulement de morale mais d'expérience.

Si cette histoire ne réhabilite pas entièrement Malis à nos yeux, elle nous fait tout de même comprendre que même chez ceux dont nous condamnons les actes, il y a parfois, pour nous, de quoi apprendre d'eux à mieux agir nous-mêmes. Car c'est souvent dans nos propres défauts que les défauts des autres trouvent de quoi s'alimenter. L'expérience est une intelligence et une mémoire, une distance critique à l'égard des choses et des êtres, y compris de nous-mêmes.

[212]

[213]

Littérature haïtienne comparée

## Chapitre IX

---

### UNE CRISE DE POSSESSION TAOÏSTE *DANS UN CLASSIQUE CHINOIS :* *LE RÊVE DANS LE PAVILLON ROUGE*

à Xin

[Retour à la table des matières](#)

Loin de moi l'idée de faire une analyse fouillée du *Rêve dans le pavillon rouge*, ce chef-d'œuvre de Cao Xueqing, paru en 1790, que Mao Zedong considérait comme l'une des fiertés de la Chine, à l'égal de l'étendue de son territoire, de la richesse de ses ressources, du chiffre de sa population et de l'antiquité de son histoire. Je me propose simplement d'en faire une lecture personnelle sous l'éclairage de deux préoccupations : la première, à propos de la crise de possession vodouesque, et la seconde, à propos du réalisme merveilleux.

En 1906, un siècle après le début officiel de la littérature haïtienne, Antoine Innocent, dans *Mimola*, pour la première fois, introduisait le vodoun dans le roman haïtien. Deux siècles auparavant, Cao Xueqing, [214] dans son roman, décrivait une crise de possession taoïste en tous points comparables à une crise de possession vodouesque.

## Une possession taoïste

Quand on parle de crise de possession dans le vodoun, il faudrait distinguer la bonne possession de la mauvaise. Le serviteur des lwa qui appelle de ses vœux sa possession par un esprit protecteur n'est pas une victime mais un bénéficiaire de cette possession car le sujet qui est chevauché par son lwa voit ses pouvoirs décuplés par la puissance de l'adjuvant surnaturel qui l'habite. Il en va tout autrement pour la possession de celui à qui un bòkò, c'est-à-dire un sorcier, aurait jeté un sort ou contre qui il aurait « expédié » un mort, donc un zombi. Dans un tel cas, on peut non seulement parler de victime mais d'un sujet réduit à la condition d'objet.

Dans la possession d'un sujet par une force surnaturelle, il convient donc de distinguer le cas où cette force joue le rôle d'adjuvant et le cas où elle est un opposant. Il faut prendre en considération la possession mais aussi ce qu'elle représente pour le sujet et le narrateur du récit.

Ces distinctions qu'on ferait dans une œuvre littéraire haïtienne et à propos de l'intervention d'un houngan ou d'un bòkò, il me semble qu'elles s'imposent dans le cas de l'intervention de la converse Ma, dans *Le rêve dans le pavillon rouge* :

[215]

Le jour suivant, vint en visite au Palais de la Gloire une vieille converse taoïste nommée Ma, mère spirituelle du frerot Jade. À la vue du jeune garçon, elle sursauta d'effroi, puis lui demanda ce qui lui était arrivé. Le frerot Jade répondant qu'il s'était brûlé, elle manifesta sa compassion par des hochements de tête accompagnés de soupirs, se mit aussitôt à dessiner, dans l'air, du bout des doigts, sur le visage du frerot Jade quelques figures magiques, en marmonnant à mi-voix toute une kyrielle d'incantations et de prières, et finit par s'écrier : « Je garantis la guérison ! Ce n'est là qu'un petit malheur accidentel et passager. »<sup>91</sup>

<sup>91</sup> Cao Xueqin, *Le Rêve dans le pavillon rouge*, tome 1, traduction, introduction, notes et variantes par Li Tche-Houa et Jacqueline Alézaïs, révision par André D'Hormon, nrf, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981, p.

Après quoi, nous dit le narrateur, la converse Ma alla dans toutes les autres maisonnées adresser le vœu de quiétude et flâner un moment. Ainsi en vint-elle bientôt à se présenter chez la concubine Zhao. Celle-ci ne tardera pas à lui confier ses tourments de concubine jalouse de l'épouse de son mari et de mère dépitée de voir son fils relégué au second rang au profit du fils de la « légitime ».

Cet entretien entre la concubine et la converse qui avait commencé comme une séance de récriminations tourne bien vite à la tractation. Un pacte est donc conclu entre les deux pour que la vieille converse se [216] charge d'éliminer tous les obstacles qui empêchaient la concubine de satisfaire ses envies. Pour sceller leur accord, la concubine combla la vieille de cadeaux en promettant de lui en donner davantage encore, après la réalisation de ses vœux. Elle lui signa même une reconnaissance de dette :

Devant une telle profusion de présents... la converse exprima, à pleine bouche, son entier consentement, tendit aussitôt les mains pour recevoir d'abord les fragments d'argent, puis la reconnaissance, demanda à la concubine une feuille de papier, prit des ciseaux, découpa deux figures humaines, demanda quels étaient les indices calendériques de l'année, du mois, du jour et de l'heure, auxquels était née Grande Sœur Phénix, et les inscrivit sur des figures de papier, qui se trouva ainsi devenue celle de la Jeune Dame. Elle procéda de même, pour faire de la seconde figure de papier celle du frerot Jade. Elle se fit ensuite donner une feuille de papier indigo, découpa cinq figures de démons à face bleue, puis recommanda à la concubine Zhao d'unir toutes ces figures, et d'en fixer l'ensemble avec des aiguilles.

*- Je dois attendre d'être rentrée chez moi pour accomplir le sortilège, ajouta-t-elle. Soyez assurée qu'il produira son effet.*<sup>92</sup>

De fait, il ne se passera pas bien longtemps sans qu'on ne voie les effets annoncés :

[217]

---

552.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 558.

Resté seul avec la sœur Lin, le Frérot Jade la prit par la main en riant, sans mot dire. Sans qu'elle en eût conscience, une vive rougeur lui vint au visage. Elle commençait de se débattre, tentant de s'échapper, quand le frérot Jade s'écria :

*- Aie ! Aie ! Que la tête méfait mal /...*

Le Frérot Jade poussa un grand cri, fit un bond de trois ou quatre pieds au-dessus du sol et se mit à hurler à pleine bouche des propos délirants... De plus en plus excité, d'une main s'escrimant d'un sabre et de l'autre d'un bâton, le Frérot Jade semblait tantôt exposer tantôt défendre sa vie dans un combat à mort, et menait un chambard à bouleverser ciel et terre...<sup>93</sup>

Alors que déjà personne ne savait que décider, apparut brusquement Grande Sœur Phénix qui, brandissant une lame étincelante, se ruait dans le parc et frappait, de son glaive, de grands coups dans le vide. Des poules, des chiens s'offraient-ils à ses yeux ? Elle immolait aussitôt chiens et poules. Dès qu'elle aperçut devant elle des créatures humaines, son regard devint fixe, et ces créatures mêmes, elle s'apprêtait à les égorger...<sup>94</sup>

[218]

En un rien de temps, le sortilège de la converse Ma avait donc fait son effet sur les deux personnes que visait la concubine Zhao : sa rivale, l'épouse en titre, et le fils de celle-ci.

Il suffirait de remplacer dans le texte chinois « une vieille converse » par une « vieille mambo » ou « une vieille hounsi » pour se retrouver dans le cadre de l'opposition entre « madan marye ak fanm deyò », entre « pitit kay ak pitit deyò », et comprendre que nous assistons à une « expédition » dans le plus pur style vodouesque. Au lieu de parler de « démons perfidement malfaisants », un écrivain haïtien évoquerait plutôt des « morts et des zombis ». Et mis à part le rôle de l'écriture, rien ne distinguerait cet envoûtement à la chinoise d'une scène analogue se déroulant en Haïti.

Les effets de cette possession maléfique se trouveront presque immédiatement contrebalancés par l'équivalent d'une possession béné-

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 561.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 562.

fique. En effet, on venait à peine de constater le changement de comportement du frerot Jade et de la Grande Sœur Phénix que surgissent, on ne sait d'où, un bonze bouddhiste et un moine taoïste, les mêmes qui au début du roman avaient métamorphosé un roc en bijou de jade et l'avaient placé, à sa naissance, dans la bouche du frerot Jade :

...tout-à-coup se fit confusément entendre, dans l'espace, une suite de coups frappés sur un poisson de bois sonore, scandant... (des) phrases... L'Aïeule et la seconde Dame, [219] entendant toutes deux, et incapables de résister, ordonnèrent de faire entrer immédiatement ceux qui priaient ainsi... Tous levèrent les yeux pour regarder, c'étaient un bonze bouddhiste à tête teigneuse et un moine taoïste boiteux... <sup>95</sup>

*...Noble mandarin... Sachant que se trouvent dans votre palais des malades, nous venons tout spécialement pour les soigner...*

*Nous avons ici deux personnes en proie à de perverses influences, déclara (Jia) le Politique. Puis-je vous demander quelle merveilleuse recette vous permettra de les guérir ?*

*Vous disposez présentement chez vous d'un joyau unique au monde, et parfaitement apte à guérir de ce genre de mal, répondit en riant le moine taoïste...*

*Il est vrai, répondit (Jia Le Politique), qu'en venant au monde mon jeune fils recelait dans sa bouche un abraxas de jade sur lequel sont gravés ces mots : « Propre à délivrer des malignes influences. » Mais nous n'avons aucunement constaté qu'il fût efficace.*

*Noble mandarin, répliqua le bonze, il y a là une chose que vous ne pouvez pas savoir. Ce jade magique était primitivement efficace, mais les égarements où l'a jeté la poursuite des plaisirs des sens et des biens matériels l'ont [220] privé de ses vertus. Veuillez à présent nous produire cet abraxas. Je n'aurai qu'à le tenir un instant dans mes mains et, à prononcer sur lui quelques incantations, pour qu'il se retrouve, comme par le passé, pleinement pourvu de son efficace. <sup>96</sup>*

Effectivement après avoir psalmodié quelques stances, le bonze « le mania encore un bon moment, de ses deux mains, le jade, proféra quelques paroles qui semblaient insanes, et le rendit à Jia Le Politique en lui disant :

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 566.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 567-568.

*Le voici remis en possession de toutes ses vertus... Suspendez-le au linteau de la porte dans la chambre du patient. Que seuls soient admis les êtres qui lui sont proches, à l'exclusion de toute créature plus ou moins ténébreuse, dont l'irruption ne saurait que lui être contraire, et quand auront passé trente-trois jours, je puis vous garantir que la guérison sera définitivement acquise ».*<sup>97</sup>

Comme de fait, au début du récit suivant, le narrateur écrit :

Les trente-trois jours de soins s'étant donc écoulés, le frerot Jade se retrouvait en effet en pleine possession de sa vigueur physique, et s'étaient même effacées, sur son visage, les cicatrices de ses brûlures. Aussi revint-il habiter [221] son enclos du parc. Rien de plus à dire là-dessus.<sup>98</sup>

Cette dernière phrase est sans aucun doute l'élément le plus surprenant de ce récit qui ne nous a pourtant pas ménagé des surprises. « Rien de plus à dire », note avec désinvolture le narrateur alors que précisément tout resterait à dire. Tout serait à expliquer et même à commenter. Il faudrait commenter par exemple le sortilège de la converse Ma, dont une partie des opérations nous demeure cachée puisqu'elle finit son travail chez elle, hors de notre vue, et en dehors de ce que le narrateur a pu nous rapporter. Et puis l'intervention miraculeuse du bonze bouddhiste et du moine taoïste, dont on ne sait d'où ils sortent, par qui ils ont été prévenus et qui disparaîtront comme ils sont apparus ? S'ils interviennent ainsi à point nommé, c'est qu'ils étaient aux aguets, véritables lwa protecteurs surveillant de près le frerot Jade et sa famille, prêts à se porter à leur rescousse à la moindre alerte. Vraiment, ce frerot Jade est né « tou benyen tou poudre », comme on dirait en Haïti. Et puis que penser de ce mélange de sublime et de grotesque, qui divise les habitants du monde en « créatures ténébreuses » et en personnages généreux avec cette particularité que si les malfaiteurs sont conformes à l'image que nous nous en faisons : faux-frères, hypocrites et sans scrupule, les bienfaiteurs ne paient pas

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 569.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 570.

de mine puisqu'ils sont teigneux et boiteux, [222] rigolards et plaisantins, proférant même des paroles qui « semblent insanes ».

« *Rien de plus à dire* » ? Ce n'est pas si sûr. Le bonze fait d'ailleurs une affirmation : « Il y a là une chose que vous ne pouvez pas savoir. » qui sonne à notre oreille avec le même sens que : « Sa ou pa konnen gran pase ou. » Dans la ligne de la métaphore que file ce roman, n'oublions pas qu'il s'agit des mémoires d'un roc, d'une montagne. De quoi nous convaincre vraiment qu'en Chine comme en Haïti : « Dèyè mòn, gen mon. » Il est en tout cas à la fois dépaysant et familier de voir un bijou de jade servir comme un « pwen » qu'il ne faut pas dévoyer ou pervertir mais dont on peut, au besoin, réactiver le pouvoir magique comme pour une pile que des opérateurs célestes rechargeraient.

L'aspect le plus significatif du texte de Cao Xueqin demeure donc ce parfait naturel avec lequel le narrateur nous présente des événements proprement extraordinaires mais dont il veut nous persuader qu'ils sont chose courante et qu'il n'y a pas lieu de s'en étonner. Il procède au fond comme le ferait un vodouisant convaincu, ou n'importe quel croyant, qui nous rapporterait, sans s'en étonner, les exploits inouïs qu'auraient accomplis les esprits qu'il vénère.

## Le merveilleux est le réel

Comme on peut le voir dans les passages cités du *Rêve dans le pavillon rouge*, la possession est une [223] situation à deux faces : l'une négative, quand le héros du roman et sa mère sont envoûtés par les sortilèges de la converse Ma, et l'autre, positive, quand les mêmes personnages sont exorcisés par le bonze bouddhiste et le moine taoïste.

Il faudrait sans doute pour être plus précis dans l'utilisation du mot possession le remplacer par « dépossession de soi », dans le cas d'un envoûtement, et par « repossession de soi », quand la personne envoûtée retrouve sa liberté de conscience. Ce qui est aussi le cas lorsque, au cours d'une cérémonie, un vodouisant est en proie à une crise de possession. Car dans un tel cas le lwa intervient soit pour porter secours à la personne possédée soit pour aider une autre personne dans l'assistance qui est le commanditaire de la cérémonie. Le schéma actantiel de la situation réaliste merveilleuse nous apparaît ainsi de ma-

nière plus évidente sous le revêtement thématique qu'il se donne, selon que nous sommes en Chine ou en Haïti. Il s'agit presque toujours d'une situation où le sort du sujet, en même temps objet, dépend de l'action d'adjuvants qui sont fort souvent des opposants déguisés. Et comme ces adjuvants/opposants du sujet s'opposent entre eux la merveille d'un dénouement heureux est moins la conséquence de l'action du sujet que celle de l'ouverture offerte à ce sujet par l'opposition de ses adjuvants. Le réel historique le confirme. L'histoire des pays autrefois colonisés le démontre : la plupart de ceux qui prétendent aider ces pays : coopérants étrangers ou politiciens locaux corrompus, ne sont en [224] fait que des opposants déguisés en adjuvants. Une réelle échappée pour ces pays ne peut s'effectuer qu'à la faveur d'un conflit entre les pseudo-adjuvants. C'est ce qui se vérifie pour les personnages envoûtés dans le roman chinois puisque la converse Ma, une taoïste, est opposée au moine taoïste et au bonze bouddhiste qui sont des alliés. Mais pareille opposition se révèle toujours sous la forme d'un miracle car elle n'est jamais prévisible.

On parle de merveilleux dans le roman latino-américain ou haïtien quand un sujet a recours à des forces surnaturelles, au vodoun par exemple, pour assurer le triomphe de sa cause. Dans *Les arbres musiciens* de Jacques Stephen Alexis, c'est la situation qui prévaut dans le territoire de La Remembrance, le domaine de Gonaïbo. Celui-ci en devient le responsable avec l'assentiment de Bois d'Orme Letiro, le houngan du coin. Et comme ce dernier a pour rival Danger Dossous, le bòkò, on peut dire que Gonaïbo, face à ce dernier est dans la position de Baoyu, frerot Jade, vis-à-vis de la vieille converse Ma. On comprend alors pourquoi Bois d'Orme Letiro va chercher, au fond d'un lac un poisson dont les entrailles recelaient une chaîne d'or qu'il remettra à Gonaïbo. La chaîne d'or, comme l'abraxas de jade, est l'instrument par lequel le surnaturel exercera sa fonction protectrice.

Mais cet outil, le héros en est le maître jusqu'à un certain point. Comme l'explique le bonze à Jia le Politique : « Le « jade magique » était primitivement efficace, mais les égarements de son propriétaire qui [225] s'est lancé à la poursuite des plaisirs des sens et des biens matériels l'ont privé de ses vertus. » Ainsi même doté d'un pouvoir magique, l'instrument de la Force surnaturelle est un miroir de la vertu de son détenteur. Autant dire alors que la magie de cet instrument est à la mesure du courage de son possesseur. On s'explique alors pourquoi

Gonaïbo remettra la chaîne d'or à sa compagne Harmonise en lui disant : « ...Prends-la... C'est toi qui dois la porter. Peut-être en auras-tu besoin... Moi je n'ai besoin que de ma propre force... »

L'adjuvant surnaturel du héros ne serait dès lors que l'incarnation de la justice de sa cause. Mais cette justice, le héros aura besoin, pour la reconnaître et l'appliquer, de tout le courage nécessaire pour se détacher des « plaisirs des sens et des biens matériels ».

Il nous faut nous distancier de nos paysages familiers pour nous apercevoir que le merveilleux est le réel aussi légitimement que le quotidien, le banal, l'ordinaire ou le terre-à-terre. Dans le territoire du réel, le merveilleux est délimité par nos horizons religieux et le quotidien par ceux de nos idéologies. Le domaine du merveilleux est donc coextensif à celui du réel que nous pouvons nous représenter. Par exemple la possibilité de réincarnations successives qu'admet le bouddhisme multiplie les possibilités du merveilleux par rapport à celles que permettent d'autres croyances religieuses. Une montagne qui parle et souhaite vivre parmi les êtres humains sous la [226] forme d'un bijou de jade puis, reprenant sa forme primitive, rédige ses mémoires, témoigne d'une nature polymorphe du sujet dont on n'est pas coutumier en Occident. D'autre part si le quotidien est régi par nos idéologies une foi trop grande en une idéologie la transforme pratiquement en religion.

Il convient donc d'aborder la question du merveilleux avec une certaine largeur de vue, c'est-à-dire une volonté d'embrasser d'un seul regard les facettes les plus contradictoires du réel. Et c'est ce que nous révèle la description des funérailles de la jeune dame Qin qui, d'une certaine manière, préfigurent les cérémonies religieuses à caractère œcuménique que l'on tient de nos jours dans des circonstances exceptionnelles.

Sur deux hautes estrades, dites de propagation, érigées face à face, se tenaient, d'un côté des bonzes bouddhistes, de l'autre, des moines taoïstes. À chacune de ces estrades, était, sur une pancarte, affiché cet avis : « Deuil de la Dame Jia née Qin, épouse d'officier de la Garde de Dragons, affecté à la protection des appartements impériaux et devant la Personne du Souverain, au service de garde du corps, petit fils aimé du duc, à titre héréditaire, de la Paix de l'État. Au centre des quatre grands continents, dans

l'Empire de la Grande Paix, par le Ciel établi pour l'éternité, le grand prêtre Wan la Vacuité, prêtre de la secte bouddhique du Vide et du silence, et le grand prêtre Ye la [227] vie, prêtre de la secte taoïste de la Parfaite unité originelle, appliqués aux pratiques du culte et purifiés par les abstinences, se prosternent, les yeux au ciel, et battent du front le sol devant le Bouddha... »<sup>99</sup>

...Vint le cinquième jour de la cinquième semaine. Ce jour-là, les bonzes bouddhistes séculiers s'affairaient à l'ouverture des orientations, à la rupture de la captivité infernale, à la transmission des luminaires pour l'éclairage de l'esprit de la défunte, à la visite d'hommage au souverain des Enfers, aux arrestations de démons, à l'adresse d'invitation au roi des Trésors cachés sous Terre, à l'ouverture du Pont d'Or, et à la conduite des bannières funèbres. Les moines taoïstes s'appliquaient, prosternés, aux présentations de placets et de mémoires, rendaient visite d'hommage aux Trois Purs, et battaient du front le sol à l'adresse de l'Empereur de Jade. Les bonzes de l'École du Dyana brûlaient des faisceaux de baguettes d'encens, distribuaient du riz aux mânes faméliques et battaient du front le sol, pour se livrer aux lustrations par l'eau, et psalmodier, au nom de l'esprit de la défunte, des formules de contrition. En outre, treize jeunes bonzesses, vêtues du shana et chaussées de souliers rouges, récitaient mentalement, devant la dépouille mortelle, des stances dites « d'Accueil et d'Introduction ». [228] De tout cela résultait une extrême et chaleureuse animation.<sup>100</sup>

La conclusion de ce passage parle d'elle-même. Une mise en commun des forces qui luttent pour une certaine forme de bien ou de justice, en l'occurrence le repos de l'âme de la jeune dame Qin, est source « d'extrême et chaleureuse animation ». L'animation, autrement dit la vie, le triomphe du merveilleux, du surnaturel sur le naturel ne peut résulter que d'un alignement des forces naturelles du côté juste des choses. C'est ce que nous pouvons constater dans *Le royaume de ce monde* d'Alejo Carpentier où Makandal, le rebelle et le vodouisant, triomphe des esclavagistes chrétiens

Le caractère réaliste merveilleux du *Rêve dans le pavillon rouge* découle, pour une bonne part, de la représentation que ce roman nous donne du réel. En effet il nous conte des faits surprenants, à la limite

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 299-300.

invraisemblables, mais le narrateur le fait avec naturel, allant même jusqu'à dire : « Rien de plus à dire » après la relation de faits qui sortent tout de même de l'ordinaire. Cao Xueqin affiche même un apparent souci d'objectivité en n'hésitant pas à mettre en scène des personnages qui proclament haut et fort leur scepticisme et même leur incrédulité à l'égard du surnaturel. Ainsi la Grande Sœur Phénix fait connaître ouvertement ses convictions :

[229]

Me connaissant de longue date, vous devez savoir que je n'ai jamais cru à toutes vos histoires d'enfer, de tribunal et de supplices, ni de justes rétributions dans cette vie ou dans une autre. De quoi qu'il s'agisse, quand j'ai décidé que cela doit marcher, il faut que cela marche.<sup>101</sup>

Pourtant elle sera victime des sortilèges de la converse Ma et ce sont ces mêmes religieux qu'elle disait mépriser qui viendront alors à son secours. Par là Cao Xueqin fait preuve de la même ironie que montrait Alejo Carpentier à l'égard des colons esclavagistes, dans *Le royaume de ce monde*. Celui qui a une vue tronquée du réel peut se croire capable de tout faire aller selon sa volonté. La réalité se chargera alors de lui infliger un démenti. Le romancier chinois, comme le cubain, se chargent donc de fournir au lecteur toutes les pièces du dossier mais ils lui laissent le soin de se faire sa propre opinion.

Le merveilleux peut nous apparaître comme un recours extérieur et supérieur mais en fait il n'est qu'un des éléments du réel dont il permet de résoudre les contradictions. C'est par cette capacité du réel à résoudre ses contradictions que l'on s'aperçoit le mieux qu'il intègre des composantes opposées. La dialectique qui fait irrédûctiblement s'affronter les contraires dans une bataille où la thèse ne peut qu'éliminer l'antithèse est différente de celle où les [230] contraires se complètent plutôt comme dans le rapport du ying et du yang. Et c'est ce dont semblent témoigner non seulement le compagnonnage du bonze bouddhiste et du moine taoïste mais cette alliance de leurs deux religions dans la célébration des funérailles de la jeune dame Qin.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 326.

Quand on considère la description de ces funérailles et surtout l'ordonnance des cérémonies on s'aperçoit que c'est l'idée de complémentarité des rôles qui y préside et non pas celle de la domination et de la défaite d'une position. La symétrie observée dans la mise en place du double rituel, bouddhique et taoïste, l'illustre fort bien. Il se peut qu'il y ait là moins la simple observation que la représentation d'une réalité reconstituée selon la fantaisie sinon la douce ironie de l'auteur.

Le résultat cherché et obtenu n'en aurait que davantage alors « cette extrême et chaleureuse animation » d'un réel plus inventé, plus rêvé qu'observé et donc décrit moins avec les yeux du corps qu'avec ceux de l'imagination. Le merveilleux serait alors le réel revu et corrigé par l'art d'un grand écrivain.

Ainsi en va-t-il des portraits que Cao Xueqin nous trace des deux religieux : le bonze bouddhiste et le moine taoïste, des personnages en vérité fort peu conventionnels et qui ne paient vraiment pas de mine.

Quel air avait le bonze ? Il apparaissait :

*Les sourcils broussailleux, le nez en poche à fiel,  
[231]  
Mais ayant dans les yeux cet éclat merveilleux  
Qu'ont les astres du ciel ;  
Traînant, déguenillé, sans abri ni foyer,  
Du chaume pour souliers,  
Ses pas de route en route,  
Et tout le chef souillé de répugnantes croûtes.*

Et le moine taoïste, quelle mine avait-il ? On pouvait le voir :

*Clochant, à chaque pas,  
D'un pied qui balle en haut, quand l'autre pose  
en bas,  
Le corps trempé, partout éclaboussé de boue.  
À qui le rencontrerait,  
Et donc lui demanderait  
En quel site il vit retrait,  
Il est sûr qu'il répondrait :*

*« Moi ? Dans l'île de Penglai,  
Mais plus à l'ouest que l'Eau faible. »* <sup>102</sup>

Le bonze a la tête teigneuse et le moine est un boiteux. Ils s'associent pour faire le bien mais ne pontifient jamais et sont loin d'être dogmatiques. Facétieux et rigolards, ils ont toujours le mot pour rire à la bouche. Ils sont à l'image du réel : *Moso Bondye, moso Sòlòkòtò*, comme dit l'adage créole que je ne traduirais pas par « mi-Dieu, mi-Diable » mais plutôt par « mi-ombre, mi-lumière ». Humains, et même immortels, mais ni dieux ni diables, ces personnages [232] sont humains, car dotés « d'une chaleureuse et extrême animation ».

En introduisant la thématique vodouesque dans le roman haïtien, Antoine Innocent ne faisait pas que créer le roman paysan et lancer un courant régionaliste dans la littérature haïtienne, il contribuait à universaliser celle-ci et à approfondir son esthétique bien mieux que ses confrères de La Ronde.

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 567.

[233]

Littérature haïtienne comparée

## Chapitre X

---

# DÉCOUVERTE, CONQUÊTE ET INVENTION

[Retour à la table des matières](#)

Tout le monde parle de la découverte de l'Amérique par les Espagnols. Mais ceux-ci, curieusement, voyaient dans cette découverte une conquête puisqu'ils parlent d'eux-mêmes comme de conquistadores. D'aucuns, comme Fernando Ainsa, préfèrent parler de l'Invention de l'Amérique.

Ce qui vaut pour le continent tout entier, a fortiori devrait valoir pour Haïti qui, après une découverte/conquête mérite bien de connaître une découverte/invention.

### Découverte/Conquête

Étant donnée qu'il est maintenant avéré que l'arrivée de Christophe Colomb en Haïti, en 1492, ne fut pas tellement une découverte mais l'occasion d'une conquête, aujourd'hui nous dirions plutôt colonisation, la décolonisation ou reconquête d'Haïti, [234] par et pour les Haïtiens, ne pourra se faire que par ces derniers.

Il y a conquête de soi par l'autre ou bien par soi-même. Les Haïtiens ont besoin de la deuxième sorte de conquête. On n'a pour s'en convaincre qu'à relire ce que disait Price-Mars du bovarysme collectif

des Haïtiens qui n'est au fond qu'une ignorance de soi. Ou encore on peut se référer à Gabriel Garcia Marquez quand il parle de la soledad de America.

Solitude et ignorance vont de pair. En particulier quand cette solitude résulte du fait d'être ignoré par les autres. Déclarer, par exemple, dans le titre d'un livre, qu'*Haïti n'existe pas* est une contradiction dans les termes qui fait affirmer et nier la même chose, l'existence d'Haïti. Or cela ne peut aboutir qu'à imposer un refus de connaissance comme règle de lecture du livre portant un tel titre. À moins qu'il ne s'agisse d'une incapacité de connaître le mode propre d'existence d'Haïti étant donné les rôles contradictoires joués par le sujet du discours et Haïti, l'objet de son discours.

L'Histoire, dit-on, est un récit fait par un vainqueur. On comprend que ce dernier ignore la version du vaincu dont il est incapable d'adopter le point de vue. L'outrecuidance d'un vainqueur peut aller très loin, même dans les mots. Que les États-Uniens, ignorant les autres habitants du continent, puissent se dénommer Américains en est une preuve. À trop vouloir s'identifier on finit par ignorer l'identité des autres et par les réduire à l'insignifiance.

[235]

Le nom que l'on se donne est une forme de reconnaissance de notre identité et en même temps une conquête. Les Tainos appelaient leur pays Haïti, c'est-à-dire la terre de montagnes ; les Espagnols le renommeront Hispaniola, la petite Espagne ; les Français choisiront de l'appeler Saint-Domingue, francisation de Santo-Domingo. Les Ayisiyen, en 1804, redonneront à leur pays son nom d'Ayiti. Mais cette fois avec le sens créole de terre où une montagne en cache toujours une autre. Ce qui laisse entendre que la conquête de ce pays ne se fera que par une victoire de ses habitants sur eux-mêmes puisqu'ils devront se faire à l'idée que l'escalade d'une montagne ne sera jamais qu'une étape dans une succession d'escalades.

## Découverte/Invention

Je est un autre, répète-t-on souvent, un peu machinalement. Se pourrait-il que cet autre soit le même je ? On aurait alors la situation qu'évoque le titre d'une revue intitulée : *The world and I*. Dans ce cas, il n'y a personne en face de Je. Il y a certes le monde, mais un monde anonyme, impersonnel. Face à Je, il n'y a pas d'interlocuteur, aucun égal avec qui dialoguer. Si par hasard il y en avait eu, rendu invisible par la position conquérante de Je, il aurait intérêt à sortir de son anonymat, à affirmer sa présence face à ce Je qui parle en solitaire en prenant la parole.

[236]

Celui qui serait rendu invisible aurait intérêt à se découvrir. Non seulement dans le sens de faire tomber le voile qui masque sa présence mais à se connaître et à se faire connaître. En somme il doit s'inventer, se créer en tenant son discours propre. Découvrir est alors une conquête et aussi une invention, c'est-à-dire une création qui consisterait à faire à partir de quelque chose et non pas de rien. En se nommant, il commencerait par le fait même à raconter son histoire et se poserait en interlocuteur de qui parlait à sa place.

Découvrir est donc une conquête mais aussi une création, c'est-à-dire une invention. Mais qui dit invention, dit, par le fait même, inventaire. Pour l'heure, c'est ce qui manque aux Haïtiens : des inventaires, des descriptions, des états de la question, des bilans, des évaluations qui mèneront finalement à des prises de positions. Qui n'a pas fait d'enquête n'a pas droit à la parole. Peut-être que le Je qui parle comme s'il était seul au monde s'appuie précisément sur cette absence d'enquêtes autres que les siennes.

En ce cas, il ne serait pas mauvais de commencer par réviser certaines idées reçues sous la foi d'évidences pour le moins douteuses. Pour découvrir, il faut conquérir et, auparavant, inventer.

[237]

Littérature haïtienne comparée

TABLE DES MATIÈRES

Le circuit du regard latino-américain et caribéen [9]

Le Brésil, Haïti, l'Amérique [23]

Don Juan aux Amériques [45]

Histoire d'Haïti et histoire du roman haïtien [71]

La Figure de Makandal [107]

Les mythes fondateurs de la nation haïtienne [137]

*Cric ? Crac !* de George Sylvain [167]

Bouki et Malis [203]

Une crise de possession taoïste [213]

Découverte, conquête et invention [233]

Table des Matières [237]

[238]

[239]

## Du même auteur

Maximilien Laroche, *Prinsip Marasa*, GRELCA, Québec, 2004, 115p.

Maximilien Laroche, *Mythologie haïtienne*, GRELCA, Université Laval, Québec, 2002, 233p.

Maximilien Laroche, *TEKE*, Éditions Mémoire, Port-au-Prince, 2000, 103p.

Maximilien Laroche, *Sémiologie des apparences*, GRELCA, Université Laval, Québec, 1994, 210p.

Maximilien Laroche, *Dialectique de l'Américanisation*, GRELCA, Université Laval, Québec, 1993, 312p.

Maximilien Laroche, *La double scène de la représentation, oralité et littérature dans la Caraïbe*, GRELCA, Université Laval, Québec, 1991, 234p. ; 2000, Éditions Mémoire, Port-au-Prince.

Maximilien Laroche, 1987, *L'Avènement de la littérature haïtienne*, GRELCA, Université Laval, Québec, 217p. ; 2001, Éditions Mémoire, Port-au-Prince.

Maximilien Laroche, 1981, *La littérature haïtienne, identité, langue, réalité*, Leméac, Montréal, 127p. ; 2000, Éditions Mémoire, Port-au-Prince.

[240]



Québec, Canada 2007