

Maximilien LAROCHE

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

(1970)

Le miracle et la métamorphose

Essai sur les littératures du Québec et d'Haïti

Un document produit en version numérique par Diane Brunet, bénévole,
Diane Brunet, bénévole, guide, Musée de La Pulperie, Chicoutimi

Courriel: Brunet_diane@hotmail.com

[Page web](#) dans Les Classiques des sciences sociales

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 mon épouse, Diane Brunet, bénévole, guide retraitée du Musée de la Pulperie de Chicoutimi à partir de :

Maximilien LAROCHE

Le miracle et la métamorphose. Essai sur les littératures du Québec et d'Haïti.

Montréal : Les Éditions du Jour, 1970, 242 pp. Collection : Littérature du jour.

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

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".

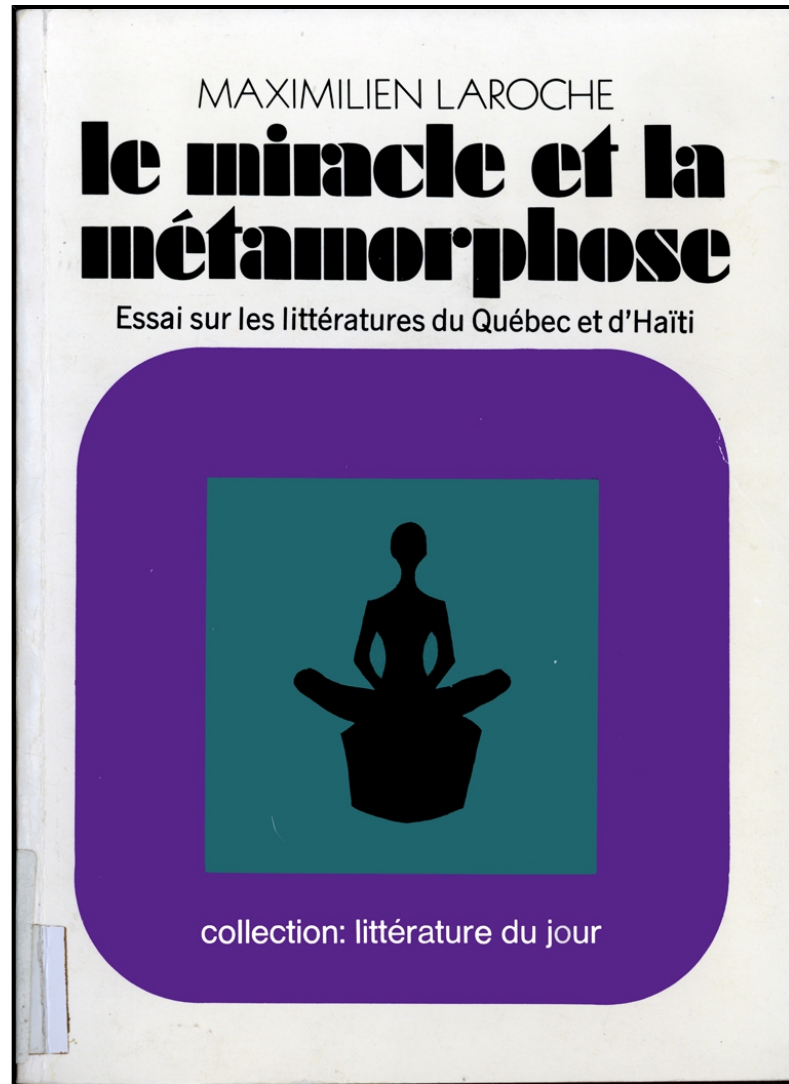
Édition numérique réalisée le 24 janvier 2017 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec.



Maximilien LAROCHE

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

Le miracle et la métamorphose.
Essai sur les littératures du Québec et d'Haïti.



Montréal : Les Éditions du Jour, 1970, 242 pp. Collection : Littérature du jour.

[4]

Distributeur :
Messageries du Jour
Service des messageries des
Éditions du Jour Inc.
1651, rue Saint-Denis, Montréal 129
téléphone : 849-8328
(si la ligne est occupée : 849-2228)

Le Conseil des Arts du Canada a accordé
une subvention pour la publication de cet ouvrage.

Maquette de la couverture : Jacques Gagnier
© Tous droits réservés, Copyright, Ottawa 1970
Dépôt légal — Bibliothèque Nationale du Québec
4e trimestre 1970.

[241]

Le miracle et la métamorphose

Table des matières

Quatrième de couverture

DEUX GRANDS TRAITS COMMUNS [9]

1. L'appartenance à la francophonie [11]
2. La similitude des problèmes [22]

TROIS THÈMES POÉTIQUES [31]

1. La femme [33]
2. Le pays [43]
3. La race [51]

LE ROMAN ET SON DÉVELOPPEMENT [59]

1. Panorama du genre [61]
2. Deux romanciers : Jacques Roumain et Jacques S.-Alexis [72]
3. Les thèmes du roman [77]
4. L'image du père [82]

ÉROS AU THÉÂTRE [113]

LE HÉROS ET LE PERSONNAGE CONTRADICTOIRE [131]

1. Le héros ambigu [137]
2. Le personnage contradictoire [144]
3. Les sources de l'ambiguïté et de la contradiction [148]
4. Le schéma des relations parentales [152]
5. L'oscillation québécoise [159]
6. Le jeu de bascule haïtien [166]

7. [Littérature et idéologies](#) [171]

[LA POÉSIE HAÏTIENNE ET LA CRISE DE POSSESSION VODOUESQUE](#)

[177]

[LE NOIR ET LE BLANC](#) [189]

[DE L'HUMOUR](#) [211]

[L'IMITATION ORIGINALE DANS « LE PETIT CHAPERON ROUGE » DE](#)

[JACQUES FERRON](#) [221]

[MYTHOLOGIES](#) [229]

Le miracle et la métamorphose

QUATRIÈME DE COUVERTURE

[Retour à la table des matières](#)

Collection : littérature du jour

Une étude solidement documentée sur les littératures du Québec et d'Haïti.

Une approche passionnante qui ouvre de nouveaux horizons à notre littérature.

Des rencontres et des différences qui nous disent que nous sommes entrés de plain-pied dans la francité.

Écrit par un essayiste de grand talent qui a aussi publié une remarquable étude sur Marcel Dubé.

[7]

*à Grand-Grand
et à l'impératrice*

[8]

[9]

Le miracle et la métamorphose

DEUX GRANDS TRAITS COMMUNS

[Retour à la table des matières](#)

[10]

[11]

Le miracle et la métamorphose

Deux grands traits communs

1. L'appartenance à la francophonie

[Retour à la table des matières](#)

Il est une question qui était autrefois de rigueur pour les critiques et les historiens de la littérature. Mais aujourd'hui elle ne prête plus qu'à sourire si on la trouve posée au début d'un livre ou d'un article. C'est celle de savoir s'il y a une littérature québécoise ou haïtienne. Bien plus que d'un besoin de justification résultant d'un complexe d'infériorité encore persistant, on se dit qu'il s'agit d'une coquetterie de dissertateur, d'un artifice d'écriture, d'une précaution oratoire permettant de développer des arguments préparés à l'avance.

Car on ne peut s'empêcher de penser, à part soi, que la réponse à une telle question ne fait pas de doute, surtout pour des gens qui consacrent 600 pages au sujet, comme Pompilus ou Baillargeon, même si, dans le cas de ce dernier, ils affectent de ne trouver la réponse qu'après avoir passé en revue l'ensemble des œuvres écrites depuis Jacques Cartier jusqu'à Robert Rumilly.

Aussi pourrait-on dire que la question n'est pas là. En effet aujourd'hui le vrai problème, celui auquel les créateurs aussi bien que les critiques essaient d'apporter une solution (soit par leurs œuvres soit par leurs réflexions sur celles-ci) c'est de savoir quelle est la place, le rôle et la situation des littératures québécoise et haïtienne vis-à-vis [12] d'elles-mêmes et des autres littératures. Comment les situer ? Quelle sera leur orientation ? Pour ce problème, je devrais plutôt dire pour ces problèmes, certains ont une solution toute trouvée. En 1900, un poète haïtien, Etzer Vilaire, déclarait tout net que la littérature haï-

tienne était condamnée à être une littérature d'imitation et avouait que son rêve, c'était « l'avènement d'une élite haïtienne dans l'histoire littéraire de la France, la production d'œuvres fortes et durables qui puissent s'imposer à l'attention de notre métropole intellectuelle ». En somme tout ce qu'il voulait, selon ses propres paroles, c'était de « faire avouer que nous n'avons pas toujours démerité d'elle (la métropole intellectuelle !)... que nous ne sommes pas trop indignes de l'hospitalité intelligente et de cette maternelle protection du génie que Paris accorde aux écrivains de la Belgique et de la Suisse romande, par exemple ». Au Québec, l'on rencontre, même aujourd'hui, des gens qui n'hésitent pas à exprimer des points de vue similaires à ceux de Vilaire. Le critique et romancier Gilles Marcotte ne déclare-t-il pas assez catégoriquement : « globalement, la littérature canadienne-française demeurera toujours une petite littérature, et le roman canadien-français demeurera toujours un tout petit canton du roman ». Pour Gérard Tougas qui cite, tout comme Vilaire, l'exemple de la Suisse romande : « La littérature canadienne-française, quel que soit le génie de ses futurs écrivains, ne pourra jamais rivaliser avec celle des grandes nations ».¹

[13]

Bien entendu, nombre de critiques et d'auteurs d'encyclopédies de notre « métropole commune » ne demandent pas mieux que de partager ces opinions. Les littératures du Québec et d'Haïti sont volontiers classées comme marginales ou annexes, quand on ne les range pas tout simplement sous la rubrique de littérature française d'outre-mer ou de l'étranger. Elles n'offrent en somme d'intérêt qu'en tant qu'expression d'une province littéraire française. Il n'est que de constater la manière désinvolte avec laquelle Alain Bosquet traite la poésie canadienne-française dans la préface de sa fameuse *Anthologie* ou encore parle de Davertige, sa récente découverte haïtienne. Or c'est de cette annexion que les jeunes écrivains au Québec et en Haïti ne veulent pas. Les réactions provoquées par les propos de Bosquet sont révélatrices à cet égard. Dans le tome I de sa *Littérature du Québec*, Guy Robert rejette avec véhémence la condescendance du critique parisien,

¹ Gérard Tougas : *Situation de la littérature canadienne-française*, conférence J. A. de Sève, No. 1, Département d'études françaises, Faculté des Lettres, Université de Montréal, Montréal, Presses Thérien Frères Limitée, mars 1965, p. 26.

et l'article où Bosquet célébrait la « sauvagerie » de Davertide provoqua un beau tollé dans les milieux littéraires de Port-au-Prince. Le souci majeur des jeunes écrivains québécois et haïtiens n'est plus de se juger en fonction d'une littérature mais de se définir, de s'ausculter, de se situer et de s'orienter en fonction d'eux-mêmes et de la réalité de leur pays respectif. C'est l'impression que l'on garde après avoir pris connaissance d'une enquête comme celle sur une « Littérature par elle-même » menée dans les Cahiers de l'A.G.E.U.M. ou bien à la lecture des numéros spéciaux de Parti-Pris consacrés à la littérature québécoise.

Le romancier Claude Jasmin me semble avoir résumé, avec une certaine brutalité peut-être, ce sentiment autonomiste [14] en déclarant qu'il n'ira pas, comme les autruches littéraires, s'asseoir à la terrasse des cafés de Paris. C'est la même affirmation qu'Hubert Aquin faisait dans une forme quelque peu ambiguë : « Mon passeport est déjà périmé. Puis, je ne sortirai plus jamais de mon pays natal Je veux rester ici. J'habite mon pays » ² C'est sans doute pour répondre par avance à de telles affirmations qu'il sentait venir que dès 1954, avec infiniment de tact et de justesse, Viatte envisageait les relations entre la France et le tandem Haïti-Québec, non plus comme des rapports à sens unique, de métropole à colonie, mais comme un échange où la France serait loin d'être la perdante puisque selon Viatte « le Français de France qui doute quelquefois de sa culture et de sa mission universelle (peut trouver) un exemple et une leçon dans ce spectacle de l'Amérique française et de ses littératures » ³

Cette autonomie, sinon cette indépendance, que les littératures du Québec et d'Haïti réclament, n'est pas une simple manifestation de mauvaise humeur, une sorte de crise d'adolescent, qui ne s'exprime que par la négation et le refus. Déjà leur personnalité, les écrivains l'expriment ou tentent de l'exprimer dans des œuvres ou des théories qui ne doivent rien à la mère-patrie. Je le soulignais déjà dans *Livres et Auteurs Canadiens* 1964, à propos de certains textes parus dans le tome I de l'Anthologie de Guy Robert, [15] *Littérature du Québec*, en particulier à propos des « Notes pour une poétique contemporaine » de Paul-Marie Lapointe, sur lesquelles l'unanimité de l'enthousiasme

² Hubert Aquin : profession : Écrivain, *Parti Pris*, No. 4, janvier 1964, p. 31.

³ Auguste Viatte : Histoire littéraire de l'Amérique française, Paris, P.U.F., 1954, p.517-518.

semble s'être faite. En Haïti, nous constatons un effort semblable chez Jacques Stephen Alexis. Ses écrits sur le « réalisme merveilleux des Haïtiens » ont été l'équivalent d'un manifeste poétique pour toute une génération d'écrivains, de peintres ou de sculpteurs haïtiens, et sans les avoirs à la mémoire on ne saurait goûter certaines œuvres comme *Les arbres musiciens* et le *Romancero aux étoiles*.

Il y a donc une volonté de se dégager de la tutelle de la France, d'aller hors des sentiers battus et c'est cette volonté commune qui constitue l'un des traits les plus frappants de la jeune littérature québécoise ou haïtienne. Mais ce même désir d'émancipation d'une même métropole culturelle n'est qu'un corollaire ou même que la conséquence d'une égale appartenance à la francophonie. En effet, c'est là un trait plus important encore que cette orientation nouvelle dont j'ai parlé, puisque si celle-ci semble obéir ici et là-bas à des impératifs semblables, il n'est pas pour autant assuré que l'on suivra de part et d'autre les mêmes voies.

C'est de toute évidence, cette fraternité linguistique qui a toujours justifié, à l'intérieur des relations canado-haïtiennes, une coopération étroite entre le Québec et Haïti, car la présence du Québec est assurée en Haïti, dans les campagnes comme dans les villes, par des Québécois en nombre de plus en plus grand, remplissant des fonctions enseignantes ou missionnaires. Québécois et Haïtiens, par [16] le biais de la culture française, sont donc appelés à se rencontrer puisqu'ils partagent une tradition et un esprit communs. Lysiane Gagnon, dans un article du Journal La Presse, rapporte que « les Haïtiens que nous avons rencontrés s'accordent à dire que c'est la langue plus encore que le mode de vie, la race ou le climat, qui rapproche les individus : « nous nous entendons beaucoup mieux avec les Canadiens français qu'avec les Jamaïcains ou les Trinidiens, pourtant Antillais comme nous, mais anglophones ». De cet apprentissage commun de la langue, de la littérature et de la pensée françaises il est certainement pour les deux pays résulté une communauté d'âme qui ne pouvait manquer de s'exprimer dans leurs littératures.

Pour ma part, je verrais la manifestation la plus frappante de cette communauté d'âme française, dans cette véritable obsession que constitue aussi bien pour les Québécois que pour les Haïtiens le problème de la maîtrise de la langue française. Dans un essai intitulé *Portrait de l'Haïtien*, j'ai souligné les aspects parfois cocasses que peut

prendre cette préoccupation en Haïti. Ainsi l'on n'aurait qu'à relire les diverses préfaces des ouvrages que Pradel Pompilus a consacrés soit à la littérature haïtienne, soit à la langue française d'Haïti pour constater quelles infinies précautions il prend pour dire à ses compatriotes que s'il fait ressortir quelques particularités de leur français, il ne veut nullement laisser entendre qu'ils parlent mal cette langue. C'est que, en Haïti, la maîtrise de la langue française est presque un sujet de fierté nationale, et Pompilus sait bien à quelles extrémités l'orgueil froissé de ses compatriotes pourrait se porter. Pourtant nul ne saurait dire plus que les Haïtiens [17] quel martyr peut être cet effort pour se rendre maître de la langue de Molière... C'est Léon Laleau qui demandait douloureusement :

*D'Europe, sentez-vous cette souffrance
Et ce désespoir à nul autre égal
D'apprivoiser, avec des mots de France
Ce cœur qui m'est venu du Sénégal*

Cependant dès qu'il s'agit d'entonner les louanges de la langue française, même des hommes de science comme le docteur Price-Mars ou des historiens comme Jean Fouchard embouchent les trompettes du lyrisme :

« On ne s'excuse pas de parler français. On s'en glorifie... langue vigoureuse et délicate, ardente et charnelle que Rome et Athènes ont nourrie de miel et de lait sous les mêmes arceaux qui ombrageaient de pétales la danse des Muses et couronnée des mêmes lauriers glissés du front d'Homère et de Virgile, avant de la poser dans les bras de la France comme le fruit éternel du Rythme et de la Beauté pour l'honneur et l'enchantement des hommes... qui de nous, un jour de malédiction, aura cessé honnêtement de considérer l'élection de la langue française comme une grâce de la Providence ou même envisagé, qu'ayant à nouveau à choisir, nous eussions désapprouvé l'heureuse inspiration de nos Pères ?⁴

⁴ Jean Fouchard : *De l'élection de la langue française.*

[18]

Si, à la suite de ces propos, on lisait le passage suivant :

« Un homme qui perd, ou abrutit la langue qui l'a fait passer de l'état de brute à celui d'homme opère un retour en arrière que souligne le vocabulaire de sa régression : il redevient cette brute que sa langue avait supprimée. Et quand cette langue qu'il abandonne est le français, eh bien ! mon Dieu, la déchéance est complète, car il tombe de ce que l'esprit humain a créé de plus parfait, de plus harmonieux, de plus noble, de plus doux, de plus direct. Il oublie ce qu'il est, c'est donc qu'il n'est plus rien »⁵

Si on lisait donc ce passage, on l'attribuerait volontiers à l'historien haïtien mais cette fois il est de l'écrivain québécois, Jean Éthier-Blais. C'est donc dire avec quel enthousiasme, puristes, hommes de lettres et beaux esprits professent au Québec comme en Haïti, la même prédilection pour la langue française.

Les querelles soulevées par la publication d'œuvres écrites en joual font songer aux polémiques que provoqua la publication de poèmes et de pièces de théâtre en créole. Sous le thème suivant : « Du choix d'une discipline : l'anglo-saxonne ou la latine », il éclata même au début de ce XX^e siècle une violente bataille entre les intellectuels haïtiens divisés en défenseurs de la culture française et en promoteurs des valeurs anglo-saxonnes.

[19]

À cause de cette même appartenance à la francophonie, les littératures du Québec et d'Haïti ont évolué parallèlement et elles présentent parfois des ressemblances jusque dans les détails. L'on peut même dire que pour les deux littératures, le tournant entre les deux options ou tendances fondamentales : l'universalisme et le régionalisme, ou si l'on préfère : l'imitation plus ou moins servile de la littérature française et la recherche d'une originalité marquée au coin du nationa-

⁵ Jean Ethier-Blais : Parlez-vous français, *Le Devoir*, Montréal, samedi le 11 avril 1964.

lisme, peut se situer autour des années 1930. Si l'on adopte la classification chronologique que propose Paul Wyczynski ⁶ l'on se rendra compte que dans leur évolution, les deux littératures n'ont cessé de suivre des voies parallèles. Ainsi, au Québec, il y a eu tout d'abord une première période intitulée *Témoignages sur le Canada* et qui va de 1545 à 1845. Puis de 1845 à 1895, il y a eu l'école patriotique de Québec et les écrivains qui s'inspiraient du Romantisme. Ensuite de 1895 à 1935 se sont succédés les trois courants suivants : l'École littéraire de Montréal, le groupe des écrivains exilés et le peloton des premiers régionalistes. Enfin la dernière période, la « contemporaine » qui s'étend de 1935 à nos jours, a vu paraître les grands régionalistes, les poètes du passage « de l'exil aux rivages de l'homme », ainsi que les romanciers ou poètes qui sont directement à l'origine de la littérature que nous connaissons maintenant. En Haïti, de 1636 à 1836, période qui englobe l'époque coloniale et les premières années d'indépendance, prévalut un pseudo-classicisme qui n'offre [20] pas beaucoup d'intérêt. De 1836, date des premiers numéros du journal *Le Républicain*, à 1898, année de publication de *La Ronde*, autre organe littéraire, le romantisme s'épanouit en poésie. De 1898 à 1928, année de la parution du livre du docteur Price-Mars, *Ainsi Parle l'Oncle*, la littérature haïtienne connut, elle aussi, son exil avec toute une pléiade de poètes romantiques, parnassiens ou symboliques et vit le roman régionaliste produire de très belles œuvres. Enfin depuis 1928, sous l'impulsion des idées émises par le docteur Price-Mars et répandues par l'équipe de la *Revue Indigène*, la littérature est devenue indigéniste et engagée, tant en poésie que dans le roman.

Cette division en quatre périodes peut se ramener dans les deux cas à une évolution en deux temps. Un premier temps, de 1835 à 1930, au cours duquel la littérature, en dépit des courants, régionaliste dans le roman et patriotique dans la poésie, traverse des périodes d'imitations de plus en plus poussées jusqu'à l'exil et au dépaysement de certains poètes. Et un deuxième temps, depuis les années 1930, qui témoigne de la part des écrivains d'une volonté d'enracinement de plus en plus marquée.

Cette correspondance des mouvements littéraires, des courants de pensée et même des types d'écrivains est si frappante que Viatte le

⁶ Paul Wyczynski : *La littérature par elle-même*, Cahiers No. 2, A.G.E.U.M. Montréal, 1962.

souligne de manière insistante à divers endroits de son *Histoire Littéraire de l'Amérique Française*. Ainsi la littérature historique naît avec Garneau au Québec en 1835 et en Haïti en 1847 avec Madiou. La génération de *La Ronde* répond trait pour trait à celle de l'École littéraire de Montréal ; la dernière naît en 1895, la première en 1898. L'école du Terroir a pour pendant le [21] mouvement indigéniste. L'abbé Groulx a pour homologue le docteur Price-Mars. Et quand dans les années 1940, le roman régionaliste, réaliste et social, s'épanouit avec Ringuet, Lemelin et Gabrielle Roy, le roman indigéniste de la terre connaît sa floraison en Haïti avec Jacques Roumain, les frères Marcelin et Jean-Baptiste Cinéas. Les exemples pourraient se multiplier indéfiniment. L'explication d'un tel parallélisme peut se trouver dans le fait que recevant leur mot d'ordre de la France, au moment où l'imitation docile était de règle, les deux littératures, avec le décalage qu'imposait le temps d'implantation de certaines idées en France même, puis leur passage dans le Nouveau-monde, ont évolué avec une synchronisation assez étonnante. La première guerre mondiale et l'occupation d'Haïti par les « marines » américains sont venus perturber cette espèce de « transfusion sanguine ». En isolant les deux pays de la mère-patrie, en les forçant à se replier sur eux-mêmes et à trouver dans leur fond les sources de leur inspiration, ces événements ont été le catalyseur qui a permis le déclenchement de ce mouvement d'autonomie littéraire que l'on constate depuis les années 1930. C'est la raison pour laquelle, même si l'on peut désormais relever chez tel écrivain des influences précises de tel courant européen, il est de plus en plus difficile de le cataloguer en fonction de ces mouvements ou de l'étiqueter comme on fait pour Garneau et Fréchette ou Ardouin et Vilaire.

Mais il s'agissait là d'un point de rencontre passablement extérieur aux deux littératures : le parallélisme de leur évolution en rapport avec la littérature française. Il y a d'autres ressemblances beaucoup plus profondes car elles [22] tiennent à une similitude des situations et des problèmes. Et c'est là un trait commun autrement plus important puisqu'il a eu ses répercussions sur les thèmes ou la forme même des œuvres.

Le miracle et la métamorphose

Deux grands traits communs

2. La similitude des problèmes

[Retour à la table des matières](#)

Deux peuples de culture française, deux peuples jeunes qui ont dû lutter et se battre pour conquérir et sauvegarder, l'un son indépendance, l'autre, des libertés essentielles. En Haïti comme au Québec nous sommes en présence de deux peuples qui nonobstant les énormes richesses de l'un et les multiples problèmes du sous-développement de l'autre doivent lutter encore pour être tout à fait maîtres chez eux. Enfin sur les bords du St-Laurent comme dans l'Ile de la mer des Caraïbes, l'on est en présence de deux groupes isolés constituant à côté de leurs voisins, des minorités ethniques, linguistiques et religieuses et qui, de ce fait, ont été obligés de mener, sinon toujours par les armes, du moins par tous les autres moyens en leur possession, une véritable lutte pour la survivance. Je n'ai rien à apprendre sur ce dernier chapitre au lecteur québécois pour qui ces dangers sont encore de l'ordre du quotidien, mais qu'il songe à la situation scandaleuse et précaire du peuple haïtien au XIX^e siècle alors que dans un monde esclavagiste et colonialiste il lui fallut, après s'être libéré par la force des armes, sauvegarder son indépendance contre ces nations qui se dépeçaient le monde comme un gibier.

Les littératures québécoise et haïtienne ne pouvaient qu'être farouchement nationalistes au risque de voir les impératifs de la lutte pour la survivance prendre le pas sur [23] les exigences purement esthétiques. Elles ne pouvaient aussi qu'être messianiques, obligées qu'elles étaient d'entretenir la flamme de la résistance dans le peuple en lui communiquant le sens d'une mission grandiose. Le titre de l'essai d'Hannibal Price *De la réhabilitation de la race noire par la république d'Haïti* semble répondre à celui du roman de l'abbé Groulx *l'Appel de la race*. Si au Québec pendant longtemps on a chanté le régime français, la religion catholique et la race des paysans français fidèles à la terre : si en Haïti pendant longtemps on a exalté les guerres de l'indépendance, les gloires de l'Afrique précoloniale et les revendications de la race noire, il n'y a pas d'autres raisons que ce souci de

survivance évoqué plus haut. Aujourd'hui, un certain recul, une conscience plus aiguë des exigences esthétiques de l'œuvre littéraire, la possibilité aussi de concevoir une meilleure stratégie dans les luttes politiques, sociales ou économiques, nous permettent de porter un jugement sévère sur cet aspect des deux littératures. Morisseau-Leroy peut tancer les « palabreurs » qui ne cessent d'invoquer l'exemple de 1804 et vilipender la littérature dithyrambique et patriotique à outrance :

*« M'pas besoin palé pou dra- Inutile pour moi de parler du dra-
peau-a ! peau !*

Pas besoin paie pour l'Arahaie ! de l'Arcahaie !

Pour Gonaïves de Gonaïves

Yo di ça déjà C'est déjà fait

*Et qui moune qu'ap tendé ça en- Et puis qui écoute ces choses-là ?
cô ?*

[24]

*Messe réquiem 17 octobre ? La messe du requiem du 17 oc-
tobre ?*

*Qui moune qui pralle Cathé- Qui va à la Cathédrale ?
drale ?*

Discou Minisse ? Les discours officiels ?

Qui moune qu'ap coûté ça ? » Qui les écoute ?

Albert Legrand peut constater, avec un certain regret :

« Cette littérature n'avait pas à chercher loin son dénominateur commun ; elle le trouvait dans ce conformisme inspiré d'un messianisme où la religion et le nationalisme opéraient d'inextricables recoupements. Par la soumission qu'elle exigeait à l'égard d'un destin collectif, notre civilisation rejetait cette liberté inhérente au geste créateur. D'où une littérature authentiquement canadienne-française sans doute mais vouée à l'apo-

logétique, au panégyrisme soucieuse de protéger « nos meilleures vertus » selon le mot de Camille Roy et si bien nationalisée qu'elle n'était plus qu'un instrument dédié aux fins que lui fixait la collectivité »⁷

Nous devons cependant reconnaître qu'il s'agissait de l'expression la plus artistique possible, alors, d'une véritable urgence.

Cette caporalisation (si le thème n'est pas trop fort) de deux littératures pour toutes les raisons historiques, [25] politiques, économiques ou religieuses que nous avons énumérées serait, à mon avis, Tune des principales causes de certaines carences que Ton constate aujourd'hui dans le passé littéraire des deux pays. Car si Adrien Thério, dans la préface de *Livres et Auteurs canadiens* 1963, et Michel Van Schendel, au cours d'un colloque sur la littérature et la société canadiennes-françaises, s'accordent à déplorer l'absence de l'amour dans la littérature québécoise, il est frappant de retrouver le même regret sous la plume de Yves-L. Auguste :

« La littérature haïtienne, de son côté, n'a pas ignoré non plus ce thème. Mais ceux qui y ont élevé un piédestal à leur « dame » n'ont pas su jusqu'ici populariser l'image de leurs rêves. .. l'expérience sentimentale de nos poètes, tout individuelle, n'a pas eu de résonance, dans la plupart des cas, au-delà du cercle étroit de leur propre personne et de celle de l'être aimé, ou tout au plus, au-delà du cadre local ».⁸

Il est évident que les évocations érotiques, qui n'ont pas manqué dans la littérature haïtienne, ne sauraient tenir lieu de grande poésie amoureuse.

Un autre point à propos duquel on ne saurait manquer de rapprocher les littératures du Québec et d'Haïti, c'est leur commune ambiguï-

⁷ Albert Legrand : Pour une littérature authentique, *La littérature par elle-même*, cahier No. 2, Montréal, A.G.E.U.M., 1962, p. 45.

⁸ Yves-L. Auguste : L'amour dans la littérature haïtienne, *Le Nouvelliste*, édition spéciale de Noël, No. 25, 955, mardi 24, mercredi 25 décembre 1963, Port-au-Prince, Haïti.

té, du moins jusqu'avant le tournant [26] de 1930. Car au fur et à mesure que se précisait grâce à ce retour aux sources, et à ces préoccupations d'authenticité qui ont vu le jour à la faveur des événements de 1915, une personnalité québécoise ou haïtienne de mieux en mieux définie ; au fur et à mesure que ce précisaient les objectifs et les exigences d'une littérature authentique du point de vue esthétique surtout, un certain bovarysme collectif s'est dissipé. Car les relations de métropole à colonie qu'entretenaient le Québec et Haïti avec la France, et qui faisaient de leurs littératures des littératures d'imitation, les nécessités de la lutte pour la survivance qui avaient entraîné cette adhésion à une mystique, à un messianisme et à un nationalisme exacerbés, enfin d'autres facteurs encore, comme par exemple pour Haïti les effets d'une aliénation culturelle résultant de la colonisation, tout cela avait porté les deux peuples à opérer une identification avec un modèle dont les apanages étaient surtout culturels et religieux et qui empruntait à la France la plupart de ses traits. En vertu de ce bovarysme collectif, défini dans *Ainsi parla l'Oncle* comme « la facilité que possède une collectivité de se concevoir autre qu'elle n'est », l'« homme d'ici », c'est-à-dire le Québécois, latin vivant dans un pays nordique et dans un contexte anglo-saxon et l'Haïtien, africain plus ou moins latinisé, refusaient de se reconnaître tels pour se créer une image d'eux-mêmes plus en harmonie avec la vocation qu'ils s'attribuaient plus à tort qu'à raison.

L'entreprise de démystification que le docteur Price-Mars a lancée en 1928 devait donner naissance à l'indigénisme haïtien qui est à l'origine de cette philosophie de la négritude popularisée par Césaire et Senghor. Au Québec, c'est une [27] pareille entreprise d'enracinement qui se poursuit sur tous les plans et dont on peut fort bien suivre l'évolution en poésie par exemple, de Miron et Pilon à Chamberland en passant par Pierre Perrault et Gatien Lapointe. C'est cette ambiguïté qui inspire les vers suivants à Léon Laleau :

*« Ce cœur obsédant, qui ne correspond
Pas avec mon langage et mes coutumes,
Et sur lequel mordent, comme un crampon,
Des sentiments d'emprunt et des coutumes ».*

« J'écoute en moi glapir, certains soirs, le lambi

*Qui raillait mes ancêtres dans la montagne.
Je les revois, membres fourbus, couteau fourbi,
Avec le meurtre aux yeux et du sans sur leur pagne ».*

*« Mais aussitôt j'entends un air lent de Rameau
Qui s'englue aux clameurs de haines et de guerres.
Aux cris nègres se mêle alors un chalumeau,
Et de fins escarpins aux savates vulgaires. »*

C'est elle encore que Gabrielle Roy reconnaît dans la littérature québécoise :

« Je pense qu'il ne viendrait plus à l'idée de personne de nier qu'il y a maintenant une littérature canadienne-française, avec ses caractéristiques à elle, sans doute quelque peu ambiguë, mais elle reflète une société ambiguë, ni française, ni nord-américaine, ni canadienne, mais un peu de tout cela, et c'est là au reste, ce côté ambigu, qui fait notre côté intéressant. »

[28]

L'un des derniers points à propos desquels le parallélisme des littératures du Québec et d'Haïti peut se vérifier, et qui est en quelque sorte une conséquence des trois grands traits communs signalés, c'est le développement qu'ont connu ces deux littératures dans certains domaines de prédilection. C'est l'histoire qui a partagé la vedette avec la poésie, jusqu'à ces derniers temps, au Québec comme en Haïti. Le nationalisme et le messianisme ayant leurs exigences, il fallait bien aller chercher dans le passé les justifications, les raisons, les armes en somme dont on avait besoin pour la lutte quotidienne. Quant à la poésie, avec le prestige dont jouissent dans les deux pays, la langue et la culture françaises, et bien entendu le manque d'assurance dans les autres genres, il n'est pas étonnant qu'avant de prendre des positions réalistes et pragmatiques tout un chacun ait commis un ou deux recueils et que la production poétique, à défaut d'être géniale, soit pléthorique. Au Québec où l'industrialisation et l'urbanisation de la popu-

lition sont récentes et en Haïti où elles sont embryonnaires, le roman s'est longtemps complu dans le régionalisme et s'est fait l'écho fidèle des thèmes sociaux, politiques ou agriculturistes à la mode. Si aujourd'hui au Québec, le roman s'est émancipé, cela reste à faire en Haïti. Quant au théâtre, dans les deux pays, il est encore dans son enfance. Mais le problème de la coexistence de deux parlars (français-joual, créole-français) semble devoir paralyser davantage les dramaturges haïtiens.

Il serait peut-être possible de poursuivre cette quête des ressemblances et de trouver bien d'autres points de rencontre entre les littératures du Québec et d'Haïti. Il [29] suffira pour le moment de rappeler ces grands traits communs avant de passer à des considérations plus particulières sur la poésie et le roman.

[30]

[31]

Le miracle et la métamorphose

TROIS THÈMES POÉTIQUES

[Retour à la table des matières](#)

[32]

[33]

Le miracle et la métamorphose

Trois thèmes poétiques

1. La femme

[Retour à la table des matières](#)

En 1928, à propos d'une anthologie de poètes haïtiens, Louis Dantin s'écriait (avec une pointe d'ironie ou d'admiration ?) :

« Et je veux noter de suite une chose extrêmement piquante, et qui fait de cette plage une sorte d'Eldorado fantastique et lunaire : ces poètes sont presque tous premiers ministres... On tombe d'ébahissement ; on se demande : où est la tradition des rimeurs faméliques et pelés ? Poètes, mes frères, il fait bon vivre « en Haïti ! » »⁹

Aujourd'hui, la situation a bien changé et ce serait au tour des écrivains haïtiens de lancer pareille exclamation à l'adresse de leurs confrères québécois, s'ils entendaient Jacques Ferron se plaindre que « jamais les écrivains n'ont été aussi prébendes » et les critiques railler la pléthore des prix littéraires, en demandant facétieusement « Avez-vous reçu un prix ? ».

La condition économique et sociale des poètes ayant si radicalement changé, il est facile de soupçonner que l'état même des deux poésies a dû changer en proportion. C'est maintenant aux poètes haïtiens peut-être qu'il conviendrait d'adresser l'avertissement par lequel Dantin concluait son article :

⁹ Louis Dantin, *Poètes de l'Amérique française*, Louis Carrier et Cie, les Éditions du Mercure, Montréal, New-York et Londres, 1928, p. 224-225.

[34]

« Il serait très piquant de comparer la poésie haïtienne et la poésie canadienne ; mais je ne me furrerai pas dans ce guêpier. Ce qu'on peut dire sans amoindrir les nôtres, et ce que cette anthologie démontre à l'évidence, c'est que nos artistes en syllabes auront à compter désormais avec de sérieux rivaux : c'est qu'ils devront secouer leur indolence et leur crinière, et faire œuvre de leurs dix doigts, s'ils veulent être bien sûrs, même en terre d'Amérique, de faire chanter le mieux et sonner le plus haut la lyre française »¹⁰.

Mais je m'empresse de calmer l'appréhension des uns et de décevoir la jubilation des autres en disant tout de suite qu'il n'est pas question ici de comparer les poésies du Québec et d'Haïti pour décerner une palme quelconque à l'une d'elles. Même s'il y a un parallélisme étonnant dans leur évolution, ces deux poésies comme deux rails d'une voie ferrée ne se touchent pas. Dès lors il devient absurde de les comparer selon une échelle de valeurs communes. Tout au plus pourrais-je constater qu'alors qu'ici la poésie connaît un épanouissement sans précédent et semble se réserver un avenir encore plus prometteur, la poésie haïtienne semble marquer le pas. L'actuelle dispersion hors d'Haïti de nombre de jeunes poètes peut plonger les lettres haïtiennes dans le silence. Mais ce qui semble faire défaut aux jeunes poètes haïtiens c'est une esthétique littéraire bien définie et surtout originale. Sur le groupe « Haïti littéraire » l'on pouvait fonder quelque espoir mais les poètes qu'il réunissait [35]

n'avaient en commun que leur refus. Ils soutenaient d'ailleurs, paradoxalement, que la littérature haïtienne n'existait pas et prétendaient n'être avant tout que des écrivains universels.¹¹

En fait, ils revenaient aux idées des écrivains de *La Ronde* qui avaient les mêmes prétentions universelles. À y regarder de plus près l'on s'aperçoit que du point de vue technique, l'écriture des poètes

¹⁰ Idem, p. 246.

¹¹ *Rond-Point*, No. 12, décembre 1963, Port-au-Prince, Imprimerie Deschamps, p. 27.

d'« Haïti littéraire » ne va pas plus loin que le délire verbal ou l'automatisme surréalistes. Or dès 1940, Magloire St-Aude, René Belance et Hamilton Garoute avaient acclimaté le surréalisme et ses méthodes en Haïti.

S'il n'est donc point pensable de faire des comparaisons strictes, l'on peut néanmoins faire quelques rapprochements entre les poésies québécoise et haïtienne, à propos de trois thèmes : la femme, le pays et la race. Et pour plus de commodité dans un examen qui s'apparentera au relevé statistique, nous ne considérerons que les poètes d'avant 1930 puisqu'on s'accorde à faire de cette date un tournant, en Haïti comme au Québec.

Quelle image de la femme, et donc de l'amour, nous présentent les poètes québécois et haïtiens ? En poésie québécoise, cette poésie du moins dont font état les anthologies officielles qui ignorent naturellement les lettres inédites ou les romans clandestins de certains auteurs, on retrouve le même visage de femme qu'imposait une certaine tradition du roman québécois, c'est-à-dire, sinon celle de [36] la « vierge et martyre » du moins de la mère, femme idéale, immatérielle et sainte, passablement asexuée. À part une ou deux poétesses (Medjé Vézina et Cécile Chabot), dont les poèmes respirent un parfum trouble (leurs œuvres d'ailleurs seraient postérieures à 1930), la plupart des autres poètes, qu'il s'agisse de Crémazie nous demandant de prier pour notre mère, d'Albert Lozeau nous parlant de « regards pleins d'amour, de foi et d'une sereine et chaste ivresse » ou même de Gustave Lamarche s'écriant :

« *Ne le dérangez pas, « femme », quand il écrit* » l'image qu'ils nous présentent de la femme est fort sage. C'est tantôt celle d'une nonne, tantôt celle de « la femme dont parle l'Évangile » mais le plus souvent, c'est celle d'une mère berçant son enfant. Et quand cette femme prend des allures un peu plus libres pour ne pas dire provocantes, elle est invariablement une orientale.¹² Il en résulte que l'image de l'amour est en accord avec une telle peinture et si Robert Choquette, dans son poème « Les Dunes », s'écrie bravement :

« *Je t'attendais, amour...* »

¹² Medjé Vézina : *Hasoutra, la danseuse* ; Arthur de Bussièrès, *Khisma la Turque*.

J'allais chanter, changer de l'âme et de la chair »

il termine le dit poème en confessant :

*« Je tremble, je suis humble et tout facile aux larmes
Et j'ai tout désappris, sinon poser ma main,
Ma faible main devant mon faible cœur humain. »*

[37]

Alfred Desrochers est le seul à vouloir faire bande à part. Voici quelques vers d'« À l'ombre de l'Orford » que je crois assez suggestifs :

*« Sans toi, l'amour disparaîtrait durant ces heures
Où l'hiver nous retient cloîtrés dans les demeures.
Le tête à tête pèse et devient obsédant
S'il ne plane sur lui quelque épouvantement.
Sans toi, l'amant serait bien tôt las de l'amante;
Mais quand ta grande voix gronde dans la tourmente,
La peur unit les corps, l'effroi chasse l'ennui,
Le cœur sent la pitié chaude descendre en lui,
L'épaule ingénument recherche une autre épaule,
La main transie, avec douceur, se tend et frôle
Une autre main, la chair est un ravissement)
La mère sur son sein réchauffe son enfant,
Et les époux, qu'avaient endurcis les années,
Ont retrouvé soudain leurs caresses fanées.
Le lit triste s'emplit des capiteux parfums
Que répandaient jadis les fleurs des soirs défunts;
Le nuage de l'heure ancienne se dissipe;
Et dans l'étreinte ardente où l'âme participe,
Comme le corps, parfois s'incréé un rédempteur.
Ah\ si l'on te maudit, ô vent Libérateur,
Qui chasse loin de nous la minute obsédante,
C'est qu'un désir secret de vengeance nous hante,
Et ce qu'on hait en toi, c'est le pardon qui vient ».*

Mais après avoir relu ce passage, on se demande s'il n'y a pas là comme deux scènes juxtaposées et arbitrairement [38] liées. En tout cas, l'intrusion d'un enfant que sa mère réchauffe sur son sein paraît pour le moins inattendue dans cette peinture du ravissement de la chair. Remarquez que le vers qui parle de la chair et celui qui parle de la mère et de l'enfant ne sont séparés que par un point et virgule et donc font partie de la même phrase. De même, le vers qui fait allusion au rédempteur qui s'incréé. L'auteur aurait-il apporté un correctif à un passage qu'il aurait, après coup, jugé trop hardi ?

Quoi qu'il en soit mon propos n'est pas de faire l'apologie de l'amour fou ou de dénigrer l'amour sage. Loin de là. Je voulais simplement voir quel portrait était tracé de la femme et quelle peinture l'on faisait de l'amour. L'on admettra qu'à vouloir trop spiritualiser l'amour et la femme, l'image qu'on en donne ne peut être que fausse ou du moins fort incomplète.

C'est également une image tronquée de l'amour et un portrait passablement ambigu de la femme que donne la poésie haïtienne. Mais de manière tout à fait opposée. Louis Dantin, le poète délicat des vers « A une qui se croit seule » constatait que, pour quelques-uns d'entre les poètes haïtiens, « l'amour... n'a rien de platonique ; c'est bien plutôt le « plat tonique » de Jean Richepin » et il citait ces vers d'Oswald Durand qui lui semblaient en tracer la théorie :

*Le feu de vos veines circule
Sous le ciel de notre pays Les rayons de la canicule
Dorent les fronts et les maïs ;
Nous n'avons pas l'amour rempli de craintes*

[39]

*Chantant, le soir, pour deux brins de cheveux ;
De nos bras noirs la vigoureuse étreinte
Vaut bien les plus tendres aveux.
Pour vous, mes maîtresses,
Griffonnes et négresses,
Et jaunes mulâtresses,
Vers aux doux sons,
Chansons.*

Aussi est-ce avec une satisfaction non déguisée que Dantin, après avoir cité un poème de Dominique Hippolyte qui rime « le même amour simpliste », nous cite des vers exprimant les touches « plus délicates de l'émotion et de la tendresse, les risques et les surprises des jeux éternels du cœur, où l'amour sonne parfois l'élan idéal, où le sentiment altier s'élargit jusqu'au dévouement et s'élève jusqu'au culte » ; ce qui lui permet de s'écrier avec soulagement : « Nous voici loin du sans-gêne d'Oswald Durand ; et vous voyez qu'après tout, ces poètes chantent « pour deux brins de cheveux » et pour moins encore ».

Léon-François Hoffman a consacré à « l'image de la femme dans la poésie haïtienne »¹³ une étude plus fouillée que les analyses de Dantin. Il constate d'abord qu'« une extrême sensualité caractérise la femme telle qu'elle apparaît dans la poésie haïtienne ». Cela ne nous étonne pas après la lecture des vers d'Oswald Durand cités plus haut et [40] surtout quand on sait que nos poètes se sont toujours mis d'accord pour accorder une supériorité érotique aux « payses locales ».

*« Or contemplant celle qu'on nomme
Eve la blonde et sa beauté
Froide où nul feu de volupté
Ne brillait — même après la pomme,
Il dit, pensif :
« Ce n'est point là mon idole ! »
Et lui voulant un sang plus vif,
Fit la créole. »*

(Henri Chauvet)

¹³ Léon-François Hoffman : « L'image de la femme dans la poésie haïtienne », *Présence africaine*, oct. 1960-janvier 1961, Paris, No. XXXIV-XXXV, p. 183-206.

*« 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. »*

(Franck Fouché)

Dans cette vision de la femme la part de chauvinisme est évidente. Néanmoins ce qu'il importe de noter d'abord, c'est l'érotisme qui caractérise le portrait de la femme, la sorte particulière d'érotisme ensuite et enfin l'image qui est donnée de l'amour.

« Ce qui est plus important, nous dit Hoffman, c'est que la femme haïtienne est le plus souvent vue comme le produit de la terre, comme une création extérieure [41] à l'homme, conçue pour son plaisir ou pour sa douleur. .. Le corps de l'Haïtienne est vu comme une véritable corbeille de fruits tropicaux. »

Chez les poètes haïtiens, de Fleury-Battier (1831-1881) à Lorimer Denis (1904-1957), il n'est question que de « lèvres de cerises » (F.-Battier) ou « fondantes comme une mangue » (Carl Brouard), de « baiser de miel et d'ananas », de « corps qui glisse comme une orange sur la mousse » (Carl Brouard) ou de femme dont la « jeunesse en fait un admirable fruit » (Dominique Hippolyte).

Hoffman arrive donc à la conclusion que :

« La caractéristique la plus frappante de la poésie haïtienne est ... la sexualité obsédante dont elle est imprégnée. L'imagerie même de la lyrique haïtienne est gouvernée par la sexualité. La symbolique sexuelle identifie le fruit que l'on mange à la femme que l'on possède, l'acte de manger à l'acte de posséder. »

Des commentaires d'ordre sociologique, religieux et même politique ont été faits sur l'image de la femme et de l'amour dans la littérature québécoise. Je ne me risquerai donc pas à ajouter ma propre explication à celles qui ont été proposées. Mais puisque le grand mot « d'aliénation » a déjà été prononcé, je le reprendrai pour ce qui est des poètes haïtiens.

Quand on sait à quels problèmes de langage, d'esthétiques et de cultures doivent faire face les écrivains haïtiens, l'on comprend que les poètes n'aient pas toujours échappé [42] à la menace de l'aliénation. C'est pourquoi on peut les ranger en trois groupes. D'abord les démissionnaires qui, par incapacité à prendre position et à chanter une Muse négroïde, ont préféré se cantonner dans le flou, le vague du symbolisme et du surréalisme. Les révoltés qui au nom du primat de l'engagement social et politique n'ont accordé à la femme et à l'amour qu'une place secondaire et n'ont voulu voir dans la négresse qu'une victime de plus de l'injustice sociale. Enfin les bovarystes qui, empêtrés par surcroît dans des contradictions de classe, ont accepté avec la langue et la culture venues d'Europe une esthétique raciale et amoureuse étrangère et ont sombré dans l'aliénation la plus délirante. Comme ils ne pouvaient en effet, pour toutes sortes de raisons et d'abord par décence et par orgueil, changer une Muse blanche, que le canon de beauté grec que leur langue et leur culture d'adoption leur faisaient adopter en outre, ne pouvait toujours convenir aux payses locales, ces poètes n'avaient comme dernier recours que l'avantage érotique à accorder à leurs concitoyennes. Ils étaient même condamnés à ne voir en elles que des objets érotiques, le pouvoir idéalisateur que confère en amour la culture importée ne convenant pas aux Muses nationales.

De ce point de vue, le virage qu'ont pris vers 1930 les littératures du Québec et d'Haïti est significatif. Ainsi l'on ne peut manquer d'être frappé par le grand nombre de poètes québécois qui édifient de longues suites poétiques et amoureuses et qui chantent l'amour comme une combustion totale du corps et de l'âme. Il en est de même en Haïti où des poètes (Janine Tavernier-Louis, Philoctète) élèvent l'amour à la hauteur d'une véritable mystique et [43] le dégagent de cet érotisme parfois brutal dans lequel il s'est trop longtemps complu.

Le miracle et la métamorphose

Trois thèmes poétiques

2. Le pays

[Retour à la table des matières](#)

Pour ce qui est du « pays », il est frappant de constater que l'on ne retrouve point en poésie québécoise (du moins toujours dans la période finissant vers 1930) autant de poèmes sur ce sujet qu'en poésie haïtienne. Les poètes contemporains, de Jean-Guy Pilon à Chamberland en passant par Pierre Perrault et Gatien Lapointe, peuvent, selon toute vraisemblance, se targuer, à bon droit, d'avoir les premiers, fait du « pays » un thème majeur de la poésie québécoise.

Sans doute serait-il exagéré de laisser entendre que même les poètes du terroir, Desrochers par exemple, n'ont jamais évoqué de paysages, n'ont jamais chanté une région, un coin quelconque de la terre québécoise. Mais d'abord ou bien cette évocation de la terre québécoise était partielle, (une région, un coin : l'Orford, par exemple) ou bien elle peut paraître étrangement décolorée et diaphane. Il suffit pour s'en convaincre de mettre côte à côte des poèmes comme « À un vieil arbre » de Pamphile Lemay, « La forêt canadienne » de Louis Fréchette et « Arbres » de Paul-Marie Lapointe. Alors que dans les deux premiers cas, nous sommes en présence d'une évocation assez terne et impersonnelle du paysage québécois, une évocation interchangeable avec celle de n'importe quel autre paysage similaire d'un pays européen par exemple, la véritable nomenclature taxonomique que fait Lapointe donner au poème une couleur plus authentique.

[44]

Sans doute il ne suffit pas d'être topographe, botaniste, minéralogiste ou hydrographe pour faire de bons poèmes sur le pays. Il faut encore que le poème soit une prise de possession, un véritable accouplement du poète et de sa terre natale, qu'il nous révèle l'existence d'un

lieu charnel entre le poète et son pays et nous rende sensible l'âme nationale. Ainsi en est-il de « Toutes Iles » de Pierre Perreault, de « Terre Québec » de Chamberland, de l'« Ode au St-Laurent » de Gattien Lapointe et de « L'Ode à la rue Ste-Catherine » d'André Major. C'est-à-dire de ces poèmes écrits pour :

*« Construire une maison
Qui soit un pays
Tous ensemble
Avec nos mains
Pour marquer la fin de l'exil

Aimer ce pays
Comme on aime sa mère
Comme on aime une femme
Avoir en soi ce pays
Comme le sang dans les veines » (Jean-Guy Pilon)*

parce que désormais l'on a le sentiment d'une urgence :

*« Il est l'heure d'écrire
la moitié de la vie de mon pays se rue à grands rouages [de
vagues]
aux temples du monde et tout se balaie se tourne se spiralise
s'incline*

[45]

*sur les rythmes des hommes en fièvre
.....
Il est l'heure de mon pays, » (Nicole Drassel)*

Alors qu'au Québec le pays, avant ces dernières années, pouvait sembler par trop irréel et mythique mais qu'avec la nouvelle génération on a pu le voir très nettement émerger de l'ombre, en Haïti, l'on a chanté le pays avec une constance qui peut impressionner. C'est par brassées qu'on relèverait les vers consacrés au « pays », tant en fran-

çais qu'en créole. Il n'y aurait rien à redire sans cette obstination à représenter le pays comme un « objet ». En effet dès qu'ils se mettaient à parler du pays, que faisaient les poètes ? Énumérer ses avantages matériels :

*« Je suis de ce pays à jamais adorable
Qui produit l'oranger, non moins doux que l'érable,
Le laurier, le palmier, l'acajou, le cafier
La canne, le coton, le thym, la sapotille,
La pêche, le manguier, le pin, la grenadille,
La vigne et l'abricotier. » (A. Fleury-Battier)*

On croirait entendre un marchand à l'étalage, vantant son commerce. « Souvenir d'Haïti », le poème du Docteur Othello Bayard, mieux connu sous le titre de « Haïti chérie » n'est autre chose qu'une longue et complaisante liste des joies très matérielles que procure la vie en Haïti. Car si l'auteur termine son poème par ce dernier vers :

*« A la bon pays, oh mon Dié, ce Haiti »
(Ah ! le bon pays, mon Dieu, qu'est Haïti !*

[46]

et s'il nous avait dit au début combien Haïti lui avait manqué :

*« Haïti chérie, pi bon pays passé ou lan poin
Foc moin té quitté ou pou moin té cap comprend valé ou,
Foc moin té manqué ou poum té cap apprécio ou,
Poum senti vraiment tout ça ou té y pou moin »¹⁴,*

eh bien ! ce qu'Haïti représente pour l'auteur c'est l'absence des inconvénients de l'hiver, la chaleur du soleil, les douces brises, les jolies filles, les fruits divers et succulents... À ce compte, n'importe qui pourrait rivaliser avec l'Haïtien le plus patriote. Quelqu'un a même

¹⁴ Traduction : Haïti chérie, de pays meilleur que toi, il n'y a point, il me fallait te quitter pour juger de ta valeur, Il me fallait te manquer pour t'apprécier, Pour sentir vraiment tout ce que tu représentes pour moi.

écrit un étrange poème intitulé « J'aime mon pays jusque dans ses ver-rues » dont on ne sait, après lecture, s'il s'agit d'une profession de foi cynique ou d'une satire indirecte. On se demande même s'il faut appeler poème ces propos dont le titre nous indiquait qu'ils concernaient le pays mais qui ne traitent que de la femme. Et voici la dernière strophe :

*« Lorsque fêtais un tout jeune homme, le
cœur avait deux fonctions bien distinctes,
l'une biologique : régularisant la circulation
du sang — l'autre, sentimentale : régularisant
l'amour, l'affection, et*

[47]

*Aujourd'hui le cœur n'a plus sa fonction
biologique
— Et le sentiment ? direz-vous
Il est régularisé par un autre organe tout
aussi essentiel que le foie ou bien les reins
mon portefeuille ! » {Maurice Casseus}*

La femme et le pays étant également chosifiés, cette œuvre est pourtant significative et donne sans doute le pouls véritable de l'amour et du patriotisme qu'on chantait à tue-tête.

À chanter un pays-objet et une femme-fruit, les poètes haïtiens se condamnaient à ne donner que des images d'êtres sans âmes. Dans un article sur les thèmes de la poésie haïtienne, Maurice Lubin parle du « sentiment du sol »¹⁵ Il a sans doute raison mais l'on peut s'interroger sur les différences à établir entre l'amour du sol et l'amour de la patrie. La patrie, n'étant après tout qu'une entité commode personnifiant des choses très concrètes : le sol, les habitants, force nous est de conclure que professer le seul sentiment du sol, ce n'est pas professer le patriotisme. Louis Dantin déclarait d'ailleurs à propos des poèmes haïtiens qu'il commentait : « Le patriotisme a sa part, mais il semble, chose étrange, n'avoir inspiré rien de grand. En fait, les poèmes où il résonne sont parmi les plus faibles. » Il sentent bien ce que pouvait avoir d'ar-

¹⁵ Maurice Lubin : De la poésie haïtienne, *Présence Africaine*, 4e trimestre, 1961, No. 39, p. 187.

tificiel une poésie chantant [48] seulement les attributs physiques du pays ou alors parlant d'une patrie dans assises concrètes.

Cela permet peut-être de comprendre comment dans les mœurs haïtiennes un amour empanaché et sourcilleux d'une patrie en définitive abstraite ait pu, de tout temps, coexister pacifiquement avec une jouissance cynique et une exploitation éhontée du pays. Comme le dit Franck Fouché :

*« Trop souvent sommes-nous palabreurs
et trop peu comptons-nous avec les actes
qui marquent ... imposent ... sont des révolutions »
{Notre pays}*

En tout cas un tel pays-objet ne peut susciter aucun élan de passion, aucun enthousiasme : seulement un appétit de jouissance. Le point de vue des poètes qui chantaient le pays est toujours le même : invitation à objectiver le pays et non pas à le reconnaître en nous, chair de notre chair. Et l'art des poètes est révélateur à cet égard. Ils se servent tous du même patron et de la même tournure stylistiques : l'énumération invariablement introduite par une subordonnée relative selon un schéma correspondant à ceci :

*« Nous avons un pays où.....
où
où*

[49]

Or rien ne me semble plus favoriser la distanciation que ce pronom relatif complément circonstanciel de lieu, amenant une explication. On dirait que d'emblée les auteurs se placent à un poste d'observation détaché et éloigné d'où ils peuvent embrasser d'un coup d'œil le panorama qu'ils ont choisi de décrire et qu'ils nous indiquent du doigt, comme des guides, les curiosités du pays. Ainsi Alcibiade Fleury-Battier :

*« Je suis de ce pays où les femmes sont belles
.....*

*Où les mères, les sœurs sont pleines de douceur
Où du bien qu'on reçoit Von garde la mémoire ; Où l'on chante
l'amour, où Von chante la gloire. »*

(Mon pays)

Dominique Hippolyte :

*« C'est un joyau que mon pays.. . Où lorsque —
o soleil — tu pétilles ... (Haïti)*

Louis Duplessis-Louverture :

*«
Terre où dort le meilleur de mon être
.....
où je n'ai(Pays natal)*

Frank Fouché :

[50]

*« Nous avons un pays où jadis
.....
Nous avons un pays où le crépuscule...*

Il serait fastidieux de continuer. À ce pays tant chanté, les poètes indigénistes voulurent donner une âme et Christian Werleigh s'écriera :

« Chez nous, c'est l'âme de l'Afrique, la campagne. »

L'âme haïtienne restait cependant à découvrir. C'est à la jeune poésie qu'il était réservé de commencer à donner du pays une image moins prosaïque et utilitaire.

René Depestre est un de ceux qui ont su le mieux chanter ce pays à la fois géographie et passion, souvenir et misères, espoir et luttes :

*« Je connais un mot aux charmes caraïbes
il brille dans les détours des rivières
dans la lune au fond des mares
dans le bruissement des feuilles
et le gazouillis du berceau
dans la fumée panache des chaumières.*

.....
*«Je connais un mot tout flambant d'histoire
il représente la diane des matins incendiés
les rassemblements dans les bois fraternels
les champs de canne rôtis par la souffrance
l'inquiétude de milliers d'opprimés*

[51]

la liberté voltigeant sur les ailes de la mort.

.....
*ce mot est mon avenir
ce mot est mon amour
ce mot est ma folie : Haïti » (Je connais un mot)*

Impossible de ne pas sentir tout de suite le changement de perspective. Désormais, le pays n'est plus à l'extérieur du poète, il est en lui. Il y a une osmose qui donne au pays la chair et l'âme mêmes du poète et suscite un amour, voire une mystique.

Comment expliquer d'abord cette absence d'un pays concret en poésie québécoise et cette restriction du pays à ses seuls traits physiques en poésie haïtienne ? Les amateurs d'explications politiques trouveront une explication aisée pour le Québec, dans le fait qu'on était si peu « maître chez nous » et pour Haïti dans le fait qu'on n'était qu'apparemment « maître chez soi ». Mais l'essentiel c'est que au Québec comme en Haïti, l'image du pays au cours de ces dernières années s'est merveilleusement enrichie. L'on rejette les vieux poncifs patrio-

tiques et la conception terre-à-terre du pays en Haïti ; on exalte un nationalisme de moins en moins sentimental au Québec. Ici et là-bas, on évolue donc semblablement vers plus d'authenticité.

Le miracle et la métamorphose

Trois thèmes poétiques

3. La race

[Retour à la table des matières](#)

Un point sur lequel l'on s'étonne de voir les poésies québécoises et haïtiennes différer, c'est celui de la race. Que celle-ci soit un thème-clé des deux littératures, cela [52] ne fait pas de doute. Mais si au Québec c'est dans le roman plutôt que dans la poésie qu'on traite de la race, en Haïti, c'est le contraire.

Dans la poésie haïtienne, le thème de la race est passé, jusqu'à présent, par trois étapes principales. Tout d'abord ce fut la période de la « défense ». Période de plaintes et donc des complaints. Si dans leurs essais, Anténor Firmin et Louis-Joseph Janvier se montraient plus virils et répondaient du tac au tac aux détracteurs de la race noire, en poésie, ce sont plutôt des regrets et de la mélancolie qu'exhalent les poètes qui constatent avec amertume qu'en dépit de leurs efforts pour s'assimiler culturellement aux blancs, ceux-ci ne leur permettaient pas pour autant de devenir leurs égaux. Pas même en amour. Et c'est cette ségrégation sentimentale qui fait la matière de « Choucounne » et du « Fils du Noir » d'Oswald Durand. Les poètes avaient alors véritablement le complexe de l'esclave dont ils ne cessaient d'évoquer le souvenir et le sort. Et c'est ce qui faisait pousser à Massillon Coicou ce soupir :

« Pourquoi donc suis-je nègre ? oh ! pourquoi suis-je noir ?

.....

Tu sais, toi qui sais tout, que je souffre à toute heure,

*Parce que je suis noir !
Eh bien ! oui, trop longtemps j'ai souffert sans mot dire,
Seigneur, pardonne-moi si j'apprends à maudire.*

(Complaintes d'esclaves)

[53]

Les plaintes, malheureusement, ne servent à rien en pareil cas. Et l'occupation américaine qui provoqua en 1915 la naissance du mouvement indigéniste fut l'occasion de passer à l'étape à laquelle je donnerais le nom *d'Illustration*. Par un processus très aisément reconnaissable de compensation l'on se dit que la meilleure façon encore de se défendre c'était d'attaquer, en l'occurrence d'affirmer, de proclamer les vertus qu'on déniait aux nègres. Cette étape qui débuta vers 1928 et se poursuivit jusqu'en 1946 atteignit son sommet dans les années 1940. Durant cette phase d'illustration certains poètes iront dans leurs œuvres jusqu'à la violence d'un défoulement qui pour être sincère ne semble avoir que peu de relation avec l'art ou l'esthétique. Carlos St-Louis a écrit quelques poèmes dans ce genre, tels : « Je suis nègre », « J'aime le nègre ». Mais d'autres poètes plus inspirés, composeront des œuvres où l'inspiration fort militante sait cependant trouver des images étincelantes pour s'exprimer. Jean-F. Brière est de ceux-là et « Black Souïl », son poème le plus célèbre, c'est une épopée de la race noire.

Regnor Bernard, lui aussi, a su trouver des images vibrantes pour chanter la race :

*« Cherche-la donc enfin la route du soleil
Et grandis ta souffrance à l'orgueil de ton rôle...
Nègre, l'horizon est immense qui t'appelle et le sollicite :
élève-toi, élève-toi
et cueille toutes les étoiles qui fleurissent le champ bleu*

[54]

*de la nuit
..... Altitude)*

Depuis 1946, la poésie est devenue de plus en plus engagée et même si une certaine conscience de race demeure très forte chez les poètes, les préoccupations sociales prennent nettement le dessus sur les revendications raciales. Dans cette vaste lutte de classes entre pays développés et sous-développés, les poètes ont appris à mieux situer l'oppression raciale.

Que les problèmes de race, même pour les Haïtiens, aient cédé quelque peu le pas aux questions sociales, cela nous met sur la piste d'une explication de la relative absence de la race en poésie québécoise. Si l'origine ethnique est pour les Haïtiens et les Noirs en général, une cause suffisante de difficultés que leur condition de prolétaires ou de colonisés ne vient qu'aggraver, dans le cas du Québec, la question raciale proprement dite n'est pas un problème en soi. La notion de race recouvrant ici bien plus des différences culturelles et sociales qu'épidermiques. Les problèmes québécois sont donc avant tout politiques, économiques et sociaux. Et c'est dans la mesure où l'on identifiait le catholicisme et la culture française à une race canadienne-française qu'il pouvait être question de race en littérature québécoise. Dans la poésie qui n'est pas un genre aussi social que le roman, la race était donc absente mais elle ne l'était pas dans le roman qui, sous ce voile, traitait de problèmes sociaux et politiques en fait.

Ainsi, au Québec comme en Haïti, les poètes chantant une femme plus humaine ont du même coup humanisé [55] l'amour qui a acquis une noblesse et une grandeur non pareilles. Et si l'engagement social et patriotique a pu, un moment, sembler faire passer la femme et l'amour au second plan, les poètes ont su réconcilier l'amour de la femme et celui du pays.

*« Je ne viendrai pas
mirer mon fol espoir
dans le cristal
de tes prunelles sauvages
car quel sens donner
à nos baisers
à nos étreintes
à ce soir brûlant de fièvres
si notre amour reste indifférent
aux appels désespérés de la souffrance humaine »*

dit Depestre auquel Chamberland semble répondre :

*« ô femme-forêt traversée de clairières où le pas chante à
mi-voix les cent chemins tissant la tunique des vents*

*qu'au saule coule son mille de feuilles et chacune sur ma
lèvre gercée mince doigt de fraîcheur suscitera le fleuve des
poèmes*

*je ne suis que blême blessure à la cuirasse de la nuit je n'ai
point flèche à cils de feu pour planter en ton corps le nid feuillu
de chaque gémissement d'amour*

[56]

*termine ô femme ma déroute qu'en toi j'élève ce pays
au jour claquant du nom »*

Le pays, la femme, la race, ces trois thèmes s'intègrent désormais dans les vers des poètes d'Haïti et du Québec, pour traduire le plus large idéal humain possible. À l'image du pays s'est associée celle de la femme et l'amour de la femme aimée est devenu indissociable de celle du pays.

.....
*ils sont la sève dans l'arbre. ..
le bel arbre de l'amour
et fleurit dans les glaces de Sibérie
et fleurira dans la désolation des mornes d'Haïti
tu t'attristes et souris dans les yeux des paysans
et ils sont l'oxygène de l'air
quand ton regard porte la lumière
de nos plus grands ciels d'été*

(Jacques Lenoir, Poème pour toi)

L'amour du pays et de la femme n'est cependant pas exclusif de la conscience de race. Au contraire, l'amour de la race joint à celui de la

femme et de son pays sont la meilleure ouverture à la fraternité humaine.

*« Dans mes deux mains
Je tiens le livre de la vie de Jacques Roumain
ton souffle soulève tes seins
c'est ta beauté qui bouge
et c'est le douloureux espoir humain*

[57]

*qui de l'enfer d'aujourd'hui sauve demain
je songe, je songe à Guernica
je t'enlace, je t'enlace
et que demeure la voix de Lorca
le vent à perdre haleine s'étend sur la mer »*

(Jacques Lenoir, Poème pour toi)

Et il arrive que c'est dans l'amour des hommes de son pays et des plus déshérités, qu'on se reconnaît frère des autres hommes, uni à eux par une même souffrance :

*« brûlant je noue mon cri à celui de Néruda
nous sommes d'Amérique
malgré le silence entre le nord et le sud
malgré le State Department la Gendarmerie
— l'amitié des humiliés germe dans la mine et la sueur —
Nous sommes le vif d'une plaie immense nommée Amérique »*

(André Major)

[58]

[59]

Le miracle et la métamorphose

**LE ROMAN
ET SON
DÉVELOPPEMENT**

[Retour à la table des matières](#)

[60]

[61]

Le miracle et la métamorphose
Le roman et son développement

1. Panorama du genre

[Retour à la table des matières](#)

Il est fort possible que dans les années à venir, Réal Benoit soit considéré comme l'un des romanciers les plus originaux de cette génération. « Quelqu'un pour m'écouter », qui lui a valu les éloges unanimes de la critique et le prix de la ville de Montréal, passera sans doute pour le premier jalon d'une œuvre aussi remarquable par sa facture bien personnelle que par le libre essor d'une imagination romanesque qui sait organiser à merveille sa propre féerie. Quelles que soient l'importance et la valeur littéraire qu'on voudra bien reconnaître alors à « Rhum-Soda », il faudra cependant lui accorder, dans l'étude de l'œuvre de Réal Benoit, une attention spéciale. Ainsi que le démontrait Gilles Marsolais dans deux articles de *Lettres et Ecritures* : « Le monde de Réal Benoit témoigne d'une continuité singulière ». Et c'est dans « Rhum-Soda » qu'on retrouvera le nœud de cet écheveau de souvenirs que l'auteur a continué de dévider dans « Quelqu'un pour m'écouter », dans « Le marin d'Athènes » et peut-être dans d'autres œuvres. Ainsi s'expliquera qu'au gré de la nostalgie de l'auteur apparaissent ou disparaissent certaines figures comme celle d'Yvonne, que des images tropicales s'imposent en filigrane et souvent au premier plan de son récit et qu'enfin des brides de créole se glissent même parfois dans ses phrases.

[62]

Ce qui me paraît intéressant dans « Rhum-Soda » c'est qu'il s'agit, du moins jusqu'à plus ample informé, de la seule œuvre romanesque québécoise qui ait Haïti pour site et qui en tire à la fois son atmosphère, certains de ses personnages et le plus clair de son intrigue. Cette œuvre publiée dans *Les Ecrits du Canada Français* nous laisse

quelque peu perplexe quant à sa localisation dans une catégorie littéraire précise. Il est vrai qu'il s'agit d'un texte vraisemblablement incomplet, tronqué dit l'auteur, et que ce dernier mettait encore au point la technique si personnelle d'écriture qu'il devait utiliser dans ses œuvres ultérieures. Néanmoins on y reconnaît la manière de Réal Benoit qui n'est pas sans faire songer à la technique de certains films documentaires rigoureusement objectifs mais réalisés de façon si personnelle, et dont l'interprétation des faits est si suggestive qu'ils finissent par prendre une signification symbolique et rejoignent par là d'une certaine façon la fiction. La formation de cinéaste de Benoit ne serait donc pas étrangère à son style d'écrivain. Quoi qu'il en soit, dans « Rhum-Soda », les relations de faits pris sur le vif qui font penser au récit de voyage ou au reportage, l'embryon d'intrigue entre Yvonne et l'auteur, les réflexions que fait l'auteur sur Haïti et ses habitants et qui se mêlent à l'analyse psychologique teintée d'ironie et de nostalgique tendresse dans une atmosphère exotique, tout cela fait que les barrières des genres sont abolies. L'essai s'amalgame au récit et le portrait aux mémoires intérieures pour tisser la trame d'une rhapsodie, une « rhapsodie antillaise », comme l'indique le sous-titre de l'œuvre.

[63]

Jean Ethier-Blais affirmait avec raison que de tous ceux qui ont écrit sur Haïti : « L'écrivain canadien qui en a parlé le mieux avec le plus de poésie abondance c'est Réal Benoit dans son petit chef-d'œuvre (l'un des seuls de nos lettres) « Rhum-Soda ». Haïti y est toutes grâces, toute douceur. .. » car, ajouterai-je, l'auteur en parle avec une sympathie pourtant point dénuée d'ironie.

Pour mémoire, il conviendrait peut-être de citer Cécile Laferrière et son attendrissante « romance » : "Carole au pays des mornes », dont l'action se passe en Haïti. Mais il est inutile de vouloir y retrouver la qualité littéraire de « Rhum-Soda » ; et plutôt que de vouloir dénicher encore d'hypothétiques romans québécois sur Haïti, il vaudrait peut-être mieux passer tout de suite à un autre point, c'est-à-dire rapprocher les deux traditions romanesques québécoise et haïtienne.

Commençons par préciser aussi rapidement que possible quelle est la situation du roman au Québec et en Haïti. J'ai déjà souligné la place éminente qu'occupait la poésie dans les deux littératures, au moins par la pléthore des publications poétiques, sinon par la valeur de celles-ci.

Or si l'on jette un coup d'œil sur les autres littératures, sur les plus grandes notamment, on se rendra compte que c'est au roman que vont tous les suffrages et que c'est à lui que sont consacrés tous les prix littéraires et les faveurs du public. Cette différence s'explique par le fait que dans une littérature jeune, des écrivains encore inexpérimentés et avides de s'exprimer trouvent plus facile de griffonner des vers libres et de réunir en une mince plaquette de quelques pages le fruit de leurs cogitations. Au contraire, le roman, [64] par la maîtrise qu'il requiert du langage et d'une technique, par la vision originale de la vie qu'elle suppose ne peut manquer de décourager de jeunes grimauds des lettres. En outre si la poésie peut toujours se publier à compte d'auteur et se vendre par souscription, entre amis, comme cela se pratique en Haïti, le roman exige un public, donc une certaine situation de l'économie qui permette d'imprimer des livres et d'en assurer la vente à des gens susceptibles de les lire.

Par ailleurs le roman pour s'épanouir exige une différenciation sociale qui ne peut se rencontrer que dans les pays fortement industrialisés et urbanisés. Tant qu'une société sera campagnarde, elle produira peut-être des pastorales, des bergeries, des épopées même, et des romans paysans. Mais elle sera condamnée très rapidement à se répéter. Le fait qu'Haïti soit un pays à quatre-vingt-dix pour cent de population et d'économie agricoles, est pour beaucoup dans la stagnation de son roman qui n'arrive pas à sortir de l'ornière du « roman de la terre ». Le parallèle est frappant quand on compare le roman haïtien au roman québécois. Celui-ci, après s'être longtemps complu dans la tradition agriculturiste du terroir, depuis *Trente Arpents* s'est de plus en plus tourné vers la ville et a vu ainsi s'ouvrir devant lui un riche champ de possibilités.

En fin de compte, il y a le problème des langues qui est capital. En Haïti la grande majorité de la population ne parlant que le créole et son niveau de vie étant précaire, cela rend toute communication presque impossible entre elle et les romanciers d'expression française. Même l'équivalent de ce qu'a été la période « jouale » pour le roman [65] québécois ne peut être envisagée pour Haïti. Le grand public aurait autant de difficulté à lire qu'à acheter un tel roman. Donc ce qui aura été la crise du roman québécois et aura permis aux écrivains d'ici sinon de résoudre du moins de mettre en lumière le conflit du joul et du français ne s'est pas produit dans le roman haïtien, et par là le pro-

blème du diglossisme (français-créole) demeure entier. Le docteur Price-Mars, dans cet ordre d'idées, a souligné dans son livre *De St-Dominique à Haïti*, le côté ridicule et dérisoire de la situation des écrivains haïtiens qui écrivaient le plus souvent pour une minorité au pays et pour un public étranger. Ce fait est à l'origine de la littérature d'évasion de ces écrivains plus soucieux de récolter les applaudissements de leurs confrères français que de traiter de sujets haïtiens.

Ces considérations rapides peuvent permettre de situer le roman haïtien par rapport au roman québécois. Les deux ont connu un cheminement pareil, jusqu'à tout récemment. Ils présentent des similitudes remarquables dans certains de leurs thèmes fondamentaux. Enfin un problème de langage fort semblable se pose aux romanciers des deux pays. Cependant pour toutes sortes de causes extra-littéraires, comme la situation sociale et économique, si le roman haïtien est en train de stagner (c'est le moins qu'on puisse dire puisque depuis Jacques-S. Alexis, c'est-à-dire depuis 1955, on n'a remarqué la publication d'aucune œuvre vraiment nouvelle et valable), le roman québécois, pour sa part, semble promis à un avenir de plus en plus brillant comme en témoignent la publication accrue d'œuvres romanesques et le succès toujours plus grand qu'elles rencontrent.

[66]

Ainsi il n'est pas hasardeux de penser que si dans les deux pays, la cote d'amour est encore à la poésie, il n'en sera pas longtemps ainsi et que très bientôt le roman québécois en acquérant de la maturité, au Québec détiendra sur les autres genres la même hégémonie que partout ailleurs. Mais ne vaticinons point trop vite et terminons ce panorama de la situation du roman en Haïti et au Québec en jetant un coup d'œil sur le développement des genres romanesques ici et là-bas. Je dis genres romanesques, car à l'intérieur de la catégorie « roman » on pourrait fort bien distinguer le conte, la nouvelle et le roman qui répondent à des intentions différentes et obéissant à des techniques particulières même s'ils ne constituent que les branches d'un seul arbre.

D'abord la nouvelle. Il semble bien qu'au Québec comme en Haïti, les écrivains aient rencontré le même échec dans ce domaine. Tout au moins disons qu'ils n'ont point su encore maîtriser les techniques de ce genre et qu'ils sont toujours en train de faire leurs armes. Dans le conte au contraire, il en va tout autrement. Non pas que tous les

conteurs québécois soient des génies mais je crois que là au moins, l'un d'eux, Jacques Ferron, a su faire la preuve d'un talent, d'une maîtrise et surtout d'une personnalité qu'on aurait du mal à contester. En effet ce n'est pas tout de maîtriser la technique du genre qu'on pratique et de posséder tous les secrets du langage, mais il faut encore que tout cela soit utilisé à la fois avec une souveraine aisance et porte la marque indélébile du tempérament de celui qui écrit. Un écrivain impersonnel et neutre, même parfait styliste, même parfait ouvrier du langage, n'intéresserait personne. Il me semble que l'idéal pour un écrivain serait que non seulement [67]

dans l'esprit et dans « les lettres », mais également dans les sujets et la technique de composition et d'écriture, on reconnaisse son timbre personnel et que jusque dans un certain ton, une certaine allure des phrases et l'ordonnance d'une page, on trouve, sans méprise, l'indice de sa main. Et c'est ce qui se vérifie dans le cas de Ferron. Ses *Contes du pays incertain* et nombre de contes anglais, dont *Le petit chaperon rouge*, sont de purs joyaux. D'ailleurs cette note personnelle, cet accent si propre à Ferron, peut se reconnaître aussi bien dans ces contes que dans ses billets aux journaux, ses interventions à la télévision ou ses articles dans les revues. Tout prend l'allure d'un conte, c'est-à-dire d'une « mythologie » pleine d'humour et de malice. Il n'est pas certain en définitive que même les romans de Ferron ne soient pas des contes. *La nuit* est à tout prendre une allégorie, celle de l'antagonisme des deux peuples canadiens. C'est aussi une tentative de la part de l'auteur d'édifier une sorte de Mythologie moderne du peuple québécois.

La réussite personnelle de Ferron est un fait de tempérament, dont le mérite doit lui revenir intégralement car si l'on parcourt la littérature québécoise on voit que si le conte est un genre fort pratiqué, fort peu de conteurs possèdent le talent de Ferron. Je crois tout de même que cette réussite ne serait pas explicable sans ce riche trésor folklorique de contes, de traditions, de coutumes, de légendes, d'anecdotes et même d'expressions pittoresques où le médecin conteur a largement puisé, des hauts de Kamouraska aux rivages de la Gaspésie et des vergers de Louiseville aux vallées de la Beauce.

[68]

Bien plus qu'au Québec, le conte, en Haïti, constitue le creuset de la mentalité et le trésor le plus précieux de la culture nationale. Roger

Mortel y voit l'instrument par excellence de l'éducation populaire, et Emmanuel-C. Paul y trouve résumée, dans les aventures symboliques de *Bouqui et de Malice*, l'histoire de l'homme haïtien, toujours brimé. Pourtant aucun conteur remarquable, en français du moins, n'a surgi en littérature haïtienne. J'entends si l'on veut bien exclure de la catégorie des conteurs, Justin Lhérisson car « l'audience », genre qu'il a inventé, chevauche le conte, le roman et la conversation dans sa forme spécifiquement haïtienne et constitue une combinaison de l'histoire et des histoires, de la propagande politique et de la légende, de l'humour et de la sagesse sceptique et fataliste. De cette absence de conteurs orthodoxes, la raison est fort simple : les contes, et toute la culture nationale dont ils sont le véhicule, sont d'expression créole. Même pour un écrivain aussi remarquable que Jacques-S. Alexis, le lecteur haïtien le moins averti, peut saisir dans les contes à caractère folklorique qu'il a écrits, la distance qui sépare la poésie dense et la grâce des contes populaires créoles du lyrisme et de la virtuosité presque gratuits des contes les plus brillants de son *Romancero aux étoiles*, La langue est ici l'obstacle capital. Ainsi des écrivains par ailleurs fort élégants comme Ulysse Pierre-Louis, quand ils ont voulu rendre en français ces contes, sont subitement devenus d'une lourdeur et d'une maladresse inexplicables.

D'autres éléments viennent aussi compliquer les choses : l'on dit qu'en Haïti les contes sont souvent plus que des contes, car ils sont chants et donc poésie, dialogues et [69] mimiques, et donc théâtre en embryon. Quant aux « contes de Bouqui et de Malice » qui forment un cycle à la manière du *Roman de Renard*, avec des branches aisément identifiables et d'intentions différentes, ils constituent une véritable épopée héroï-comique et contiennent en germe tous les développements possibles d'une littérature haïtienne authentiquement nationale. Mais comme ils sont en créole, le problème de la langue se pose et avec lui, tous les problèmes d'ordre économique, social ou autres qui s'y rattachent.

C'est pourquoi les conteurs sur papier sont si peu nombreux et qu'ils sont si gauches quand ils veulent donner une saveur de terroir à leurs œuvres. Jacques-S. Alexis aurait pu être ce conteur tant souhaité. Certains de ses contes d'inspiration personnelle et non plus folklorique nous font reconnaître cette facture originale et cet accent personnel

que l'on découvre chez Ferron. Son silence aura fait de son unique recueil, une promesse qui n'aura pas été tenue.

Le roman, en dépit des circonstances défavorables dont j'ai rappelé les causes (sociales, économiques ou linguistiques) a connu en Haïti, pendant deux brèves périodes, un développement proprement miraculeux. De 1890 à 1910, la génération de La Ronde a donné successivement : Justin Lhérisson, Frédéric Marcellin, Fernand Hibbert et Antoine Innocent, sans compter nombre de menus conteurs et de novel-listes aujourd'hui oubliés.

De ceux-là, les trois premiers sont certainement les plus importants. Mais de tous, Justin Lhérisson est certainement le plus grand. Pourtant son œuvre est mince : deux courts romans : *La famille des Pitite-Caille* et *Zoune chez sa nainnainne* dénommés « Audiences ». Son mérite est [70] d'avoir su trouver une formule de récit authentiquement nationale, qui dans la structure allie la simplicité de déroulement des contes ou des audiences folkloriques haïtiennes à la complexité de vision et d'analyse du roman européen, avec un arrière-plan de parabole et de satire, dans un langage qui sait combiner à merveille les ressources du français et du créole pour servir un humour qui ne se dément jamais. Lhérisson est d'une bonne humeur endiablée et d'une verve débridée. Il a un sens aigu des effets comiques qu'il peut tirer du choc des deux langues, française et créole, des rapprochements saugrenus à faire entre la mentalité haïtienne et le parler français. Par-dessus tout il possède un don de la caricature qui lui permet de dépis-ter le ridicule, de l'isoler et de le grossir. Ainsi ces portraits enlevés en deux temps trois mouvements, ces récits d'une vivacité, d'une prestesse d'allure dont la gaieté transparaît jusque dans le rythme avec lequel ils nous sont contés. C'est peut-être là d'ailleurs une influence du créole qui sait déjà dans le rythme de ses phrases donner au récit une couleur et un ton. L'auteur touche du doigt, et cruellement, les défauts et les travers les plus pathétiques de ses compatriotes mais il a pris le parti d'en rire plutôt que d'en pleurer et il ne nous laisse jamais le temps de nous attrister. Il sait dans le tragique même trouver le côté drôle comme dans le cas de ce tyranneau qu'est le général Bonhomme. Ainsi son rire n'est pas un refus de voir la dure réalité. Au contraire ! C'est pour nous empêcher d'en pleurer que Lhérisson nous en fait voir les côtés sordides sous les aspects les plus drôles, mais il ne nous cache rien. Au fond c'est un optimiste qui préfère voir le bon côté des

choses. Le vocable espagnol [71] « chispas » qui signifie à la fois « étincelle » et « esprit » s'appliquerait à merveille à ce jaillissement perpétuel d'étincelles que constitue le récit de Lhérisson. L'on hésite à reconnaître dans le romancier étincelant le poète parnassien gourmé et froid qu'il fut pas ailleurs.

Chez Lhérisson, ce qu'il y a de proprement merveilleux et d'inimitable, c'est que dans ses deux minces romans, il a su résumer toutes les tendances du roman haïtien : satire politique, monographie folklorique et plaidoyer pour « l'habitant ». Qu'il ait su dans le même temps nous donner une œuvre désopilante, fixer les traits d'une époque de la société haïtienne et peindre avec justesse tout un pan de la mentalité haïtienne, cela tient du prodige.

La seconde floraison du roman haïtien s'épanouira dans les années 1920 jusqu'à 1950, c'est-à-dire durant cette période qui fera suite à l'occupation américaine et que l'on peut considérer comme close avec les premiers romans de Jacques-S. Alexis. Elle vit le roman indigéniste de la terre briller de tout son éclat. Le roman de la terre, à caractère folklorique assez marqué et aux thèses sociales bien précises, qui peint d'ordinaire la détresse des paysans haïtiens vivant sur leurs terres érodées, en butte à l'exploitation des divers potentats de la ville et de la campagne, est essentiellement revendicateur et de tendance socialiste assez marquée. Avec *Gouverneurs de la rosée*, paru en 1944, Jacques Roumain se détache parmi tous les romanciers indigénistes comme celui qui a porté ce genre à son apogée. Jacques S. Alexis fera prendre un nouveau départ non seulement au roman indigéniste mais au roman haïtien tout court et lui ouvrira de nouveaux horizons, car le genre indigéniste et paysan [72] épuisé méritait d'être renouvelé, et c'est le travail qu'Alexis avait entrepris. Le silence précoce de cet écrivain aura été l'une des tragédies de la littérature haïtienne.

Le miracle et la métamorphose
Le roman et son développement

**2. Deux romanciers :
Jacques Roumain
et Jacques S.-Alexis**

[Retour à la table des matières](#)

Roumain c'est la sobriété, et Alexis, la luxuriance. Dans la structure des œuvres, dans la psychologie des personnages et dans le langage, l'art de Roumain se caractérise par son économie, sa sobriété et sa densité. Évitant la prolixité, il fait vivre des personnages qui par leur équilibre et leur exemplarité deviennent des types. La poésie n'est jamais surajoutée comme chez Alexis. C'est un juste dosage, un équilibre, tant dans la conduite des événements et dans la peinture des sentiments que dans l'allure et le ton sans emphase du roman qui lui fait éviter les morceaux de bravoure, dans lesquels Alexis se lance volontiers.

Chez Roumain, par exemple, Manuel n'a rien dans sa révolte et dans sa détermination qui en fait un héros de roman, un individu hors pair, paré de tout le panache, de l'auréole et de la gloire du martyr. Manuel est un héros humain, et il est d'autant plus humain qu'il y a une sorte de fatalité qu'il combat, dont il est victorieux, à titre posthume, mais à laquelle il se soumet. Il connaît le ridicule des superstitions mais il les accepte ; il accepte les risques de ce qu'il entreprend et sa mort ne lui paraît être que le prix normal dont il faut payer certains rêves. Ainsi la poésie sourd indirectement du roman. Celui-ci est poétique moins par ce que nous dit l'auteur que par ce qu'il nous suggère, et qui ouvre toutes grandes les portes à notre imagination.

[73]

Avec Alexis c'est le lyrisme qui nous entraîne irrésistiblement sur les pentes de la parole et de l'imagination. On sent bien parfois chez lui un peu d'emphase mais il est possédé par le démon du verbe. Ses personnages ne manquent ni de grâce (Harmonise dans *Les arbres musiciens*) ni de ce brin de fantaisie et d'étrangeté (Gonaïbo et Bois d'orme Létiro du même roman) qui siéent bien à la mentalité haïtienne. Il a l'imagination grandiose et il nous fait réaliser que les Haïtiens s'imaginent plus cartésiens qu'ils ne le sont. Toutefois même si ses romans sont de dimensions impressionnantes et embrassent plusieurs milieux, Alexis est plus conteur et poète que romancier au sens traditionnel du terme. Peut-être que l'image que je suggère du romancier en écrivant ceci, est passablement étriquée. Mais on sent Alexis trop possédé par l'histoire à raconter ou l'atmosphère à recréer pour prendre le temps de fouiller l'âme de ses personnages. C'est l'auteur des vastes fresques mais non des tableautins et des miniatures. Il brosse à grands traits des sortes d'épopées où ce qui l'intéresse sans doute le plus, est la part de rêve et de fantastique que renferme la réalité. Il excelle d'ailleurs, comme dans *l'Espace d'un cillement* à abolir l'apparente cloison qui s'élève entre le vécu et le rêvé. On sent que ce qui le passionne c'est un certain ton flamboyant, une certaine allure grandiose des événements et c'est pourquoi sous sa plume même le sordide s'illumine.

Alexis nous éblouit, nous enchante et nous émerveille ; Roumain nous touche et nous convainc. Avec Alexis, la vie est rêvée. Son imagination créatrice rebâtit le monde selon son cœur de poète. Chez Roumain la vie est réduite [74]

à ses éléments essentiels dans son tragique comme dans sa beauté. Une harmonie souveraine redonne sa place à chaque chose, à la douleur comme au ridicule, à la fatalité comme au bonheur et c'est la splendeur du mythe.

Aussi bien par ses œuvres romanesques que par ses écrits polémiques, la place de Jacques Alexis dans les lettres haïtiennes est capitale car avec lui le roman haïtien se renouvelle radicalement, à partir cependant de ses traditions les plus valables et dans une orientation conforme au génie de la culture haïtienne. Le roman dont il donnait, en effet, à la fois l'exemple et la théorie en plus de s'ouvrir à la plus large connaissance de l'univers avait le mérite de joindre à une perspective sociale progressiste ce sens du merveilleux dont il avait déjà

parlé avec tant de bonheur dans ses « prolégomènes à un manifeste du réalisme merveilleux des Haïtiens ». Voici sur ce sujet ce qu'il écrivait en 1957 :

« La forme qui m'attire personnellement est une forme ramifiée, rigoureuse, dans son désordre comme les beaux arbres de nos forêts, chaotique comme la conscience haïtienne contemporaine, contradictoire, poétique, violente, sans que cependant la logique interne de l'histoire soit trahie. En dernière analyse, c'est la forme des tireurs de contes haïtiens qui me sert de point de départ, c'est d'un art en liberté, s'enrichissant chaque jour de l'invention inépuisable d'un petit peuple sans cesse créateur. La forme est pour moi vaudouesque, tambourinaire, chantée et dansée. La délimitation rigoureuse des genres qui règne en Occident n'est pas pour nous. Récit, poème épique [75] ou lyrique, chant et musique ont depuis toujours pour l'Haïtien confondu leurs frontières mutuelles. Précisons au surplus que la contradiction classique en Occident entre roman de situation et roman intérieur ne me semble pas fondée. Notre roman appréhende l'homme dans tout le contexte de la réalité par une sorte d'intuition divinatoire qui est tout le secret du génie nègre »¹⁶.

Dans *Compère Général Soleil*, dans *Les arbres musiciens* et dans *l'Espace d'un cillement*, grâce à une technique qui devait beaucoup à l'unanimité et au réalisme socialiste il a dégagé le roman de son impasse, brosse des univers variés, fait se converger des destinées multiples et donné à la littérature haïtienne ses premières grandes œuvres polyphoniques.

En un siècle et demi de vie littéraire, Haïti n'a connu qu'une quarantaine d'années de floraison romanesque et une dizaine au plus de romanciers dignes d'attention. C'est, on l'avouera, un bilan plutôt mince. Les romanciers québécois ont fait preuve d'une tout autre constance. Et la régularité de leur production commence aujourd'hui à être justement récompensée par les réussites de Réal Benoit, de Jacques Ferron, de Marie-Claire Blais et de tous ces écrivains qui

¹⁶ J.S. Alexis : Où va le roman ? *Présence Africaine*, No. 13, avril-mai 1957, Paris, p. 100.

s'imposent de plus en plus à l'attention tant par leur maîtrise des techniques de composition et d'écriture que par la densité et le poids de l'univers romanesque qu'ils créent. Le roman [76] exige, semble-t-il, une certaine maturité de l'écrivain et de son peuple, sans parler de la stabilité des conditions économiques, sociales et linguistiques. Des déchirements politiques ont coupé le souffle aux romanciers haïtiens quand ils n'ont pas complètement tari leur inspiration, provoquant parfois même un arrêt brutal de révolution littéraire. Né plus de 60 ans après l'indépendance, le roman haïtien après avoir connu quelques années de floraison au début de ce siècle, a vu son épanouissement brusquement freiné par les événements qui devaient amener en 1915 les Yankees à occuper Haïti pendant plus de vingt ans. Quand sous l'impulsion de l'indigénisme, il renaîtra à une nouvelle vie, les difficultés de toutes sortes et la nécessité d'un renouvellement devaient encore une fois le tuer.

Néanmoins quelque différentes que soient les productions romanesques du Québec et d'Haïti, il est possible de percevoir entre elles certains points de rapprochement et d'abord le parallélisme de leur développement.

La première constatation à faire, c'est que les deux romans ont évolué parallèlement du roman de la terre dévoué à la défense de thèses morales, sociales ou politiques plus ou moins officielles, la thèse agricuturiste du retour à la terre surtout, vers un roman urbain moins entaché de propagande, centré davantage sur l'individu que sur la collectivité et par le fait même d'une plus large portée humaine. L'exemple le plus probant nous est fourni par deux romans que l'on peut à juste titre considérer comme des chefs-d'œuvre, mais qui ne se font pas moins l'écho des thèses en leur temps fort répandues : *Maria Chapdelaine* et *Gouverneurs de la rosée*. Inutile d'insister sur la propagande que [77] font les Voix du Québec dans *Maria-Chapdelaine*, elles semblent répéter les directives du Ministère de la Colonisation. Dans *Gouverneurs de la rosée*, le public étranger peu au fait des problèmes réels d'Haïti, sera surtout sensible à la poésie de l'histoire de Manuel et d'Anaise et à son symbolisme simplement humain. Mais en Haïti, tout en reconnaissant la beauté du livre on est peut-être davantage sensible à la thèse socialiste et à l'idéal d'action communautaire qui y est évoqué.

Au Québec et en Haïti, ce n'est en somme que depuis peu que le roman a commencé d'évoluer. Car c'est *Trente Arpents* qui en consacrant la faillite du roman de la terre a permis à Gabrielle Roy, dans les années 1940, de donner le signal d'une prospection romanesque de la ville. En Haïti, c'est Jacques Alexis qui devait, avec *l'Espace d'un cillement*, marquer un tournant de la tradition romanesque haïtienne en le dégageant du courant indigéniste et terrien.

Le miracle et la métamorphose

Le roman et son développement

3. Les thèmes du roman

[Retour à la table des matières](#)

Au Québec comme en Haïti, le roman a longtemps gardé de fortes tendances nationalistes et même souvent un net accent folklorique.

Chez des auteurs médiocres cela n'a donné que « des scènes de la vie de chez nous » dont le pittoresque et l'exotisme sont les seules qualités et qui à la rigueur passeraient plus pour des dépliants touristiques que pour œuvres d'art. C'est peut-être la rançon à payer pour la jeunesse des deux littératures. Car on peut constater tout ce qu'il y a de militantisme même dans les meilleurs romans : *Maria Chapdelaine* [78] et ses fameuses voix ; le mépris dont est couvert Ephrem, l'exilé, dans *Trente Arpents* ; la trahison du Délié dans *Menaud*.

Parfois cet engagement se manifeste de manière tapageuse. Mais il peut aussi se glisser, à l'insu de Fauteur, du moins de façon presque imperceptible comme dans *Bonheur d'occasion* lors de la promenade que fait Emmanuel sur les hauteurs de Westmount. C'est donc dire que cet engagement qui peut aller jusqu'à cette attitude de défi et de séparatisme linguistique des romanciers du terroir comme Grignon ou des écrivains en joual est multiforme et finalement toujours présente, qu'elle est consécutive à une situation similaire. En Haïti, sauf dans *Stella* d'Emeric Bergeaud et *Le Choc* de Léon Laleau, c'est le plus souvent dans la satire politique, le plaidoyer patriotique ou la thèse so-

ciale qu'on le découvre. C'est dans cette optique qu'il faut apprécier la théorie très nationale du roman que proposait Jacques-S. Alexis.

Il y a donc une thématique commune aux romans québécois et haïtiens que l'on peut ranger grosso modo sous le vocable d'engagement même si l'on doit comprendre par ce mot aussi bien le nationalisme et le régionalisme que le folklore et le socialisme. En somme il s'agit d'un caractère militant que les circonstances historiques ont imposé aux écrivains.

À cette thématique des sujets correspond aussi une thématique des techniques. L'on peut dire qu'un thème c'est tout fait de littérature qui se caractérise par la constance de son emploi, son importance dans l'œuvre et sa valeur de signification. Ainsi on peut le considérer comme une cristallisation de divers phénomènes et il peut nous donner [79] aussi bien des aperçus sur l'art et la psychologie d'un écrivain que sur la mentalité de la collectivité à laquelle cet écrivain appartient. Le thème du voyage à cet égard me paraît assez significatif dans les romans québécois et haïtiens.

On peut considérer ce thème sous deux angles. Il y a d'abord le voyage comme élément de structure et ensuite le personnage du voyageur. L'on se rend compte que ces deux faits, même s'ils semblent n'être que la même chose, ne se recouvrent point. Si *la Nuit* de Jacques Ferron nous est présenté comme un voyage, le personnage principal de ce roman ne s'apparente que de loin aux voyageurs de *La petite poule d'eau*, par exemple. Or si l'on considère le voyage en tant qu'élément de structure des romans québécois ou haïtiens on sera frappé de voir avec quelle constance, des *Anciens Canadiens* à *Prochain épisode* en passant par *Maria Chapdelaine*, *Trente Arpents*, *Ethel et le terroriste* ou *Menaud*, les romans sont voyage, attrait des grands espaces, fuite ou poursuite. Certains commentateurs se sont amusés à figurer sous des désignations géométriques les va-et-vient de Florentine de St-Henri à la rue Ste-Catherine ; la longue errance des terres polaires jusqu'à Paris du héros de *La montagne secrète*, ou même dans l'ensemble de l'œuvre de Gabrielle Roy les oscillations entre les deux pôles : Est (*Bonheur d'occasion*, *Alexandre Chenevert*) et Ouest (*La petite poule d'eau*, *Rue Deschambault*).

Le personnage du voyageur, de l'éternel « coureur des bois » qui ne tient pas en place, avide de grands espaces à parcourir est bien fami-

lier aux lecteurs québécois. François Paradis, Menaud ou le Survenant font maintenant partie [80] de la mythologie populaire. Mais le voyage ou le voyageur ne sont pas toujours vus de la même façon. Si François Paradis est le type du voyageur sympathique, pour m'exprimer assez simplement, Lorenzo, l'émigré, est plutôt mal vu et les voix du Québec, qui décident Maria à lui préférer Eutrope Gagnon nous le font bien comprendre. Un jour, il sera peut-être amusant de faire le compte, dans les romans québécois, du nombre des voyageurs imprudents qui sont mort ensevelis sous la neige comme François Paradis ou qui ont misérablement terminé leurs jours en exil, comme le père Moisan, pour savoir où se trouve la cote de sympathie. En tout cas, sans vouloir préjuger du résultat d'un tel calcul, l'on peut supposer à la lecture de *la Nuit* de Jacques Ferron qui raconte le voyage au bout de la nuit du peuple québécois, que désormais l'on est en train d'exorciser la malédiction du voyage dans le roman d'ici et de lui donner une valeur mythique et nationale.

L'on a trouvé pour expliquer ce goût du voyage des raisons historiques (le passé de coureur de bois d'un peuple de pionniers qui prend à peine possession de son pays), géographiques (les vastes espaces canadiens) et psychologiques (la solitude, l'isolement). Mais nombre de ces facteurs ne se retrouvent pas en Haïti, pays dont la superficie est à peine le sixième de celle du Québec et où la densité de la population serait plutôt cause de promiscuité que d'isolement. Aussi le thème du voyage se présente-t-il autrement et est-il de dimension plus sociale et psychologique que géographique. L'on voyage aussi dans l'espace physique : Manuel, dans *Gouverneurs de la rosée*, revient de Cuba pour accomplir sa mission ; le héros de *Compère Général Soleil* [81] voyage de la République Dominicaine à Haïti, et, en Haïti même, de la ville à son village natal. Dans nombre de romans satiriques on voit des politiciens originaires de la campagne, après en être sortis pour conquérir la capitale et le pouvoir, partir pour l'exil, comme le héros de *Choc en retour* de Jean-Baptiste Cinéas, et finalement revenir mourir, misérables et seuls, dans un coin des mornes d'Haïti. Mais compte tenu des exemples précités, le voyage dans le roman haïtien est plutôt passage psychologique ou social que déplacement physique. Les romans, et en cela ils ne font que traduire assez fidèlement la réalité d'une société paysanne où les villes s'encombrent de plus en plus d'un lumpen-prolétariat en quête de travail et en proie à la misère, ra-

content l'aventure d'un héros parti de sa campagne pour aller à la ville et y rencontrer misères, déboires et désillusions. C'est ce passage et ces incidences psychologiques, sociales, culturelles et que sais-je encore qui font leur matière. Ainsi le personnage de l'étranger, c'est-à-dire de l'individu de nationalité étrangère ou de l'Haïtien qui au retour d'un voyage est revenu au pays avec une mentalité différente, prend un visage soit libérateur, soit aliénant. Manuel revient de Cuba pour sauver son village mais nombre de fils à papa reviennent d'Europe désaxés à jamais, comme le fils d'Éliézer Pitite-Caille. Le roman en subissait en cela le poids de l'histoire qui a trop souvent fait des grandes puissances et de leurs ressortissants des ennemis pour Haïti. Il subissait sur tout le poids du cadre patriarcal de la vie haïtienne. Aussi tous ceux qui physiquement, socialement ou culturellement s'éloignaient du pays profond, les étrangers en somme, étaient-ils peints comme des aliénés, des inadaptés même [82] des traîtres, des agresseurs en tout cas, et étaient-ils impitoyablement éliminés. Ce n'est que depuis peu avec les romans de Jacques Roumain et de Jacques Alexis qu'on voit l'étranger prendre un visage plus sympathique : Manuel, par exemple, revient de Cuba avec une expérience de syndicalisme, des grèves et du socialisme qui l'inspire dans les changements qu'il fait subir à sa communauté. Pourtant même cet étranger sympathique n'est pas moins éliminé lui aussi.

Comme on le voit, cette thématique du voyage, du voyageur et de l'étranger perturbateur de l'ordre traditionnel est extrêmement significative. Peut-être même davantage que les sujets ou les idées ouvertement traités car elle permet sinon d'entreprendre une véritable socio-psychanalyse des deux sociétés du moins d'éclairer leur subconscient collectif.¹⁷

¹⁷ cf. la série d'articles d'André Vanasse sur "La notion d'étranger dans la littérature canadienne" publiée dans l'*Action Nationale* d'octobre 1965 à mars 1966.

Le miracle et la métamorphose

Le roman et son développement

4. L'image du père

[Retour à la table des matières](#)

Sur l'image du père en littérature québécoise, je n'aurais que des poncifs à répéter si je devais reprendre des considérations plus d'une fois imprimées et sur lesquelles je ne crois pas qu'il vaille la peine de revenir. Tous tomberont rapidement d'accord, je crois, avec cette opinion qui veut que les romans québécois tout particulièrement mais aussi les pièces de théâtre, et d'une certaine façon les poèmes également, n'offrent une image guère reluisante du père. [83] Celui-ci ne tient pas le coup en face de la mère qui l'écrase de sa présence omnipotente et de sa vie débordante.

Qu'ils nous tracent le portrait d'un père minable et effacé, comme le fait Gabrielle Roy dans *Bonheur d'occasion*, ou qu'ils nous montrent un père pour qui la disparition de la mère équivaut à l'enfoncement dans la décrépitude et la déchéance, comme le fait Ringuet dans *Trente Arpents*, c'est toujours à une agression contre le père ou du moins à une exaltation de la mère au détriment du père que se livrent les écrivains québécois.¹⁸ Au théâtre, il en est de même. Dans *les Belles-sœurs*, Michel Tremblay assassine carrément le père que l'on ne voit jamais montrer le bout de son nez parmi toutes ces femmes qui papotent dans cette œuvre. Ces femmes d'ailleurs n'ont pas une haute opinion des pères, leurs maris, c'est le moins que l'on puisse dire. Le père est en quelque sorte doublement assassiné dans cette pièce puisque si l'auteur l'élimine en douceur, ses personnages,

¹⁸ Encore que ce trait ne soit pas particulier à la littérature québécoise. J. Plu-myène n'écrit-il pas, dans le *Complexe de gauche* : "Ce pauvre diable qui se déguise en dieu, toute la littérature de l'âge bourgeois est là pour témoigner de son irrémédiable déchéance. Du Père Goriot à Jean-Baptiste Sartre, c'est une triste théorie de géniteurs dépossédés, bafoués, néantisés". (Flammarion, 1967, p. 15)

quant à eux, l'exécutent ouvertement sur la scène lors de la fameuse comparaison des maris québécois et des acteurs français. Avec peut-être plus de ménagements d'autres dramaturges ne font pas subir un meilleur traitement au père. Songeons à la piètre attitude d'Edouard à côté de Bertha dans *Un simple soldat* de Marcel Dubé. L'on comprend que les Don Juan de Paul Toupin qui sont quelque [84] peu soucieux de préserver leur virilité fuient le mariage comme la peste.

Si, pour employer une expression à la mode, la littérature québécoise a été jusqu'à présent une littérature de contestation du père, c'est parce que celui-ci ne se montrait pas à la hauteur du rôle que le fils, les écrivains, lui réservait. Ces portraits du père si amers et si peu flatteurs que tracent les écrivains québécois sont en somme un effet de leur déception. Prenons une pièce comme *Bilan* de Marcel Dubé. Ne nous y trompons pas. Même si l'auteur nous y fait voir un père brutal et tyrannique, aussi paradoxal que cela puisse sembler, ce sont ses faiblesses qu'il dénonce. Car la brutalité dont fait preuve William Larose le conduira tout droit à la catastrophe et se révèle par là même une faiblesse.

Dans la littérature québécoise, le conflit du père et du fils s'explique par le désir de chacun des opposants de voir l'autre assumer son vrai rôle en se haussant jusqu'à un certain idéal. Ainsi dans *Un simple soldat* de Marcel Dubé, pour reprendre l'exemple de cette pièce, entre Joseph Latour et Edouard, c'est dans cette perspective de conflit sur fond d'entente qu'il faut voir les rapports du fils et du père. Celui-ci aurait voulu voir son fils se lancer dans une « business », réussir comme la plupart des gens. Joseph Latour par contre n'a jamais pardonné à son père son remariage avec la grosse Bertha et il lui reproche en plus de courber l'échiné devant ses employeurs. Si un dramaturge comme Paul Toupin adopte dans ses pièces une attitude aussi violemment en réaction contre les tendances à la mode c'est sans doute pour mieux donner à ses personnages de [85] théâtre (et en définitive à ses concitoyens eux-mêmes) cette nouvelle image d'eux-mêmes qu'ils désirent. Ainsi dans *A chacun son amour*, Stéphane, sorte de père adoptif de Fernand, apprend paternellement à ce dernier à entretenir avec lui des rapports où l'admiration ne nuit pas à l'affection, les rapports d'un père qui serait pour son fils à la fois un héros et un ami.

C'est selon toute vraisemblance pour suppléer à la défaillance du père que la mère québécoise s'est mise à occuper la place qu'on lui re-

connaît dans la littérature d'ici. En tout cas c'est ce qui semble le plus probable si l'on adopte le schéma psychanalytique du conflit entre le fils et le père à la situation historique de la société québécoise.

En effet qui dit père dit ancêtres, aïeux, race en somme. Le père, dans une perspective historique, c'est ce génie de la race dont le Chanoine Groulx prétendait faire entendre l'appel. C'est donc à ce père défaillant que succède la mère, cette terre-mère, cette terre-Québec à qui Chamberland, par exemple, dans un poème d'appartenance, adresse une véritable déclaration d'amour :

*« ô mère et ma propriété ma substance abîme
murmurant sous l'écume des mots
Je te rends nu mon corps
crible sa nuit de sèves. »*

Et c'est pour veiller, défendre, protéger cette mère que le poète se métamorphose en un père, le plus viril qui soit : le guerrier.

[86]

Dans la poésie québécoise contemporaine, le pays est devenu femme et le poète, le nouveau père, pour recommencer le cycle de la vie et conjurer la malédiction qui semblait peser sur la tête de l'ancien père.

En Haïti, le père est omniprésent comme un dieu. Les fondateurs de l'indépendance, « les pères de la patrie », ont été d'ailleurs bel et bien divinisés. Dans le langage plus ou moins laïcisé des discours officiels l'on parle pudiquement d'eux comme des demi-dieux, mais la religion vodou qui est une religion des ancêtres, comme on le sait, en a fait des dieux, sinon de tous du moins du premier d'entre eux : Jean-Jacques Dessalines.

Entre les trois thèmes poétiques : la femme, le pays et la race, c'est donc un véritable lien de cause à effet qui s'établit. Au Québec où le père, le génie de la race, était désincarné, dépossédé de son corps, réduit à l'état de vague souvenir sans racines et sans réalités, il était presque normal que la femme fût aussi longtemps désincarnée. Du moins jusqu'à ce que le fils entreprenne de ressusciter le père. En Haïti

par contre où le père est divinisé, où il est l'âme et le principe de toute chose, il était presque normal qu'il ne laissât au fils que le corps de la femme et du pays puisqu'il les avait au préalable dépossédés de leur âme. À ce propos, il existe en Haïti une croyance populaire selon laquelle, à l'aide de pouvoirs maléfiques obtenus des loas ou des dieux vodous, l'on peut déposséder quelqu'un de son âme et en faire un zombi, sorte de mort-vivant privé de l'usage de sa volonté et de sa liberté mais non point de sa force de travail. De là des rites et pratiques qui visent à mettre « le gros bon ange » et « le petit bon ange », les deux éléments [87] de l'âme, à l'abri d'une telle dépossession par des cérémonies appropriées qui protègent les « canzos », les immunisés, du danger de devenir les esclaves de leurs pires ennemis. (Toute la thématique du pays peut donc s'analyser aussi bien en Haïti qu'au Québec à la lumière des rapports entre le fils et le père.) Que la femme en poésie haïtienne soit ce fruit destiné à être croqué et avalé, cela est peut-être révélateur de l'identification du poète, du fils donc, au père immolateur qui n'admet ni égal ni rival. Toute la thématique du pays peut donc s'analyser aussi bien en Haïti qu'au Québec à la lumière des rapports entre le fils et le père.

Il en est de même pour le style. En effet l'on peut relever nombre d'éléments communs dans le style des poètes québécois. Mais en filigrane de ces éléments communs et des modulations particulières de chacun, ce sont les rapports du père et du fils tels que l'illustre l'histoire de la société québécoise que nous retrouvons. Pour s'en convaincre on n'a qu'à relire les lignes que Robert Gurik dans la préface de son *Hamlet Prince du Québec* consacre au rôle symbolique de chacun de ses personnages. « Hamlet, nous dit-il, se présente à nous abattu par la mort de son vrai père, la France, et par le mariage de sa mère, l'Église avec l'Anglophonie... »

Le psychologue Emerson Douyon, lors des journées Interprétation '68, a tracé un portrait fort saisissant du père dans la culture haïtienne. D'abord la notion de paternité, nous dit-il, est extrêmement ambiguë en Haïti. Sémanti-quement le mot père sert non seulement à désigner le père physique d'un enfant mais en général tous ceux qui sont dotés d'un pouvoir quelconque, tous ceux en fin de compte [88] dont on attend une faveur. La paternité en Haïti est donc un véritable acte de foi. Cela est vrai pour l'enfant à qui le « placage » de sa mère aura donné plusieurs pères successifs sans qu'il puisse être certain de son vrai père

puisque la loi interdit la recherche de la paternité. Cela est vrai aussi pour l'adulte qui est soumis à une multiplicité de pères ou si l'on préfère de personnages dont il espère les faveurs dans sa vie sociale. Dans sa vie religieuse également puisqu'il est partagé entre le catholicisme et le vodou, et qu'à l'intérieur de ce dernier culte il lui faut servir d'innombrables familles de dieux présidés par des pères spirituels (papa Ogoun, papa Guédé, papa Legba...) d'autant plus exigeants qu'ils ont des substituts terrestres, les houngans ou bocors, fort vigilants.

Tout concourt donc à donner une autorité tyrannique au père mythique haïtien. L'on pourrait résumer la pensée d'Emerson Douyon en disant que si le père en Haïti est ambigu son autorité est certaine. Car son pouvoir est dans tous les cas dictatorial. La multiplicité de cette autorité devient ainsi une omniprésence et son uniformité une omnipotence.

La situation d'Haïti n'est pas sans analogie avec celle de certaines peuplades indiennes de l'Amazonie pour qui le temps s'est immobilisé. Ces tribus qui ont connu la splendeur des civilisations précolombiennes semblent être sorties un jour de l'Histoire. En plein XX^e siècle, elles continuent à vivre anachroniquement sur un monde pré-historique.

C'est un gel semblable qu'ont connu les Haïtiens dont l'histoire s'est comme figée. L'élan qu'ils prenaient avec la révolution de 1804 a été brusquement freiné et ils se sont [89] arrêtés avant même de s'engager dans la voie que les fondateurs de l'indépendance venaient d'ouvrir toute grande devant eux. A dire vrai cette révolution a été bien vite désamorcée, et c'est peut-être dans cette neutralisation de la geste des pères de la patrie que trouvent leur explication dernière non seulement la situation historique du peuple haïtien mais la littérature qui en est l'expression.

S'il me fallait employer un langage clinique, je dirais que cette neutralisation et ce gel ont été réalisés à la suite d'une triple anesthésie de la conscience haïtienne. Il y a tout d'abord ce long isolement international des Haïtiens qui a sans doute pour une bonne part contribué à faire perdre de sa signification réelle à la révolution que venaient de faire les esclaves de St-Domingue.

Les Haïtiens pouvaient bien se vanter d'être les premiers nègres à proclamer leur indépendance. Les grandes puissances allaient faire en sorte qu'ils fussent aussi les derniers, du moins les seuls. L'on n'a qu'à considérer encore aujourd'hui le cas de la Rhodésie et de bien d'autres pays, dont certains se déclarent indépendants, pour se persuader que les efforts de ces grandes puissances ont été loin d'être vains, qu'ils ont même été particulièrement couronnés de succès pendant un siècle et demi puisqu'ils ont pu empêcher l'épidémie haïtienne de se répandre et d'atteindre même les rives proches de la Jamaïque ou de la Guadeloupe.

Tout se passa d'ailleurs comme s'il s'agissait d'un mauvais rêve qui ne changeait en rien l'ordre des choses. Au moment même où les Haïtiens mettaient en échec les armées napoléoniennes, le premier consul français rétablissait l'esclavage à la Martinique et à la Guadeloupe. Il [90] faudra d'ailleurs attendre longtemps le jour où Wilberforce et Lamartine obtiendront l'abolition de l'esclavage, plus longtemps encore celui où les troupes abolitionnistes du nord des États-Unis triompheront des esclavagistes sudistes. Si l'on considère en outre que le colonialisme des nations européennes allait s'épanouir jusqu'au milieu du vingtième siècle, l'on peut dire que la révolution haïtienne s'accomplissait dans les conditions les plus propres à en faire une aventure irréaliste, invraisemblable, en tout cas sans signification autre que locale, surtout sans conséquence sinon sur le plan des principes, aux yeux mêmes de ceux qui venaient de l'accomplir.

Aidés de leurs complices de l'intérieur d'Haïti, les impérialistes de l'extérieur allaient obtenir ce résultat au delà de toutes espérances. L'astuce consista à valoriser jusqu'à l'extravagance l'action des fondateurs de la patrie, à susciter une identification au père, flatteuse sans aucun doute pour les descendants de tels ancêtres, mais paralysante en même temps puisque l'ampleur même de l'action du père interdisait désormais toute initiative aux fils. Il est d'ailleurs significatif que le complexe de supériorité que tiraient les descendants de Dessalines, de Toussaint Louverture et de Christophe des exploits de ceux-ci aient été tournés contre leurs congénères de race dans ce que le docteur Price-Mars a désigné sous le nom de bovarysme collectif.

Pour plus de sûreté l'on allait renforcer tout cela de ce que j'appellerais l'évasion métaphysique. En même temps qu'on flattait la vanité des descendants des esclaves de St-Domingue, ces sublimes va-nu-

pieds, ces titans, ces pères de la patrie, tout en la rendant inefficace, en tout [91] cas en la désamorçant de sa valeur raciale puisque les Haïtiens apprenaient à en tirer vanité à l'égard des autres nègres, on allait s'assurer, par l'inoculation de l'espoir dans le « Bon Dieu bon », que ces mêmes Haïtiens ne s'aviseraient jamais d'atteindre aucun résultat concret de leur situation privilégiée de fils des héros de 1804. La dichotomie entre la réalité et le rêve était sûrement établie. L'on apprenait aux Haïtiens à se gaver de rêves, à faire du passé un mythe et des contes, leur réalité tandis que la vraie réalité, elle, relevait désormais de l'espoir. La conscience haïtienne était donc triplement anesthésiée, au dehors comme au dedans, rejetée dans le passé et n'attendant rien d'elle-même mais tout du « Bon Dieu bon ».

Cette « anesthésie » s'est effectuée en douceur mais avec célérité. Elle a consisté essentiellement à endormir le peuple de belles paroles pour mieux lui faire oublier la réalité. Ainsi le changement du nom de St-Domingue en celui d'Haïti a peut-être été l'une des rares babioles accordées à ces hommes qui venaient de lutter pour leur liberté puisque les conseillers de Dessalines non contents de lui faire garder tous les rouages de l'ancienne administration coloniale lui suggérèrent bientôt de créer un empire, une cour, une noblesse, de perpétuer en somme toutes les iniquités contre lesquelles les anciens esclaves s'étaient révoltés. L'on rapporte qu'à ces conseils et devant les manœuvres trop évidentes qui entouraient la première ébauche de réforme agraire Dessalines s'écria : « Et les pauvres nègres venus d'Afrique ? Ils n'auront rien ? » Le refus de collaborer à une telle momification valut au libérateur d'être assassiné, deux ans à peine après la proclamation de l'indépendance. Pour éviter [92] à l'avenir de semblables malentendus, l'on prit des précautions. L'on rédigea une constitution qui devait institutionnaliser ce qui allait être connu sous le nom de politique de doublure. Christophe, successeur de Dessalines, à qui l'on offrit de jouer le rôle de marionnette devant le peuple se rebiffa. Il fut lui aussi éliminé puisqu'on l'accula au suicide. Lui disparu, la politique de doublure put s'appliquer dans toute sa beauté.

La révolution haïtienne était désamorcée, neutralisée. Cela est si vrai que dans les manuels d'Histoire orthodoxes l'on a toujours présenté la révolte des esclaves de St-Domingue comme un prolongement de la révolution bourgeoise de 1789. L'on ramenait cette guerre de libération à une question de principes et de nobles idéaux et on laissait dans

l'ombre les véritables enjeux sociaux ou économiques de l'Histoire haïtienne. Les rapports de force au lieu d'être des conflits d'intérêt étaient présentés comme des rivalités purement académiques. La situation haïtienne était ainsi rendue mythique. Les Haïtiens s'habituèrent à être, à l'image de ce personnage fabuleux du folklore, des « têtes sans corps ». Ils devenaient de véritables cas de psychopathologie collective.

Dans son étude de la mythomanie sociale en Haïti, Roger Mortel met en garde ses lecteurs contre la tentation de considérer comme des malades ceux qui en Haïti usent de cette forme de fabulation dénommée télédjol. Pourtant il est frappant de voir combien dans les romans haïtiens les personnages principaux nous sont présentés comme plus ou moins schizophréniques. Quand ils ne sont pas atteints de folie furieuse comme le général Beurhomme dans *La [93] famille des Pitite-Caille* de Justin Lhérisson c'est de folie douce qu'ils souffrent, de la folie des grandeurs surtout. Du moins c'est ainsi que les auteurs nous les présentent ou nous les font voir par les yeux des autres personnages. De toutes façons, ces personnages sont plus ou moins lunatiques, irréalistes quand ils ne sont pas de dangereux maniaques, des trublions, des empêcheurs de danser en rond. L'on comprend fort bien qu'ils finissent inmanquablement par dégringoler du haut de leurs lubies. C'est le cas d'Alcibiade Catullus Pernier dans *Le Choc en retour* de J.-B. Cinéas, c'est le sort d'Éliézer Pitite-Caille (qui est emprisonné, perd sa fortune, sa santé et finalement sa vie) dans le roman de Lhérisson. Cette malédiction se reporte même jusqu'à la deuxième génération puisque le fils d'Éliézer, revenu de l'étranger et incapable de s'adapter au pays, devient une sorte d'épave sociale, un inadapté et un parasite.

L'attitude haïtienne à l'égard du langage, j'entends ici le français, témoigne parfois d'une semblable perte de contact avec le réel. La vanité de parler français n'a souvent été en Haïti que la satisfaction de se contenter de la paille des mots plutôt que du grain des idées. En dépit des apparences, c'est là une attitude qui rejoint ce préjugé contre le beau langage des gens aisés d'ici. Car sous couvert de pragmatisme ou de réalisme ceux-ci ne faisaient que fuir la rigueur logique des idées qui forcent à aller au fond des choses. Cela explique que sous le soleil des Antilles tout comme sur les bords du St-Laurent, l'on a pu observer, en littérature, un même retour vers le réel, après une longue sai-

son d'exil et surtout que dans les deux cas ce soit le père qui constitue un obstacle à l'émancipation du fils.

[94]

L'on ne perdra pas de vue, j'espère, que le père dont nous parlons est un père mythique, sorte de projection sur écran imaginaire d'une quintessence de la réalité, qu'il ne faut pas songer à retrouver tel quel dans la réalité haïtienne pas plus par exemple, qu'on ne peut s'attendre à ce que les pères québécois soient des Azarius Laçasse ou ces individus minables qui décrivent *Les Belles-sœurs*.

À un père aussi puissant que le père haïtien ne pouvait correspondre qu'un fils absent, écrasé et immolé. *Gouverneurs de la Rosée*, le célèbre roman de Jacques Roumain, œuvre d'inspiration communiste pourtant, offre paradoxalement une image presque chrétienne des rapports du père et du fils. Nous y voyons Manuel, le héros, se laisser immoler pour sauver ses concitoyens. Pardonnant à son assassin, il interdira que son meurtre soit vengé pour ne point compromettre les chances de sauvetage de son petit bourg natal. C'est véritablement en holocauste qu'il s'offre. Qu'il vienne de l'étranger pour se dévouer à sa communauté, qu'il soit de plus la victime d'une trahison avec quasiment la bénédiction du policier de l'endroit et qu'enfin il pardonne à son assassin, cela fait de lui un sauveur dans le sens le plus chrétien du mot. Cela ne laisse tout de même pas d'être révélateur des rapports du père et du fils dans la communauté dont Roumain nous brosse le tableau.

Dans le roman haïtien l'on peut dire que d'une manière générale c'est ce type de rapports qui prévaut. L'intrigue romanesque se présente presque invariablement comme une étape dans un voyage qu'accomplit le héros. Voyage matériel quand il revient au pays natal de Cuba, par exemple, comme [95] Manuel dans *Gouverneurs de la Rosée*. Voyage plus symbolique quand il part de sa campagne pour conquérir la ville où qu'il se lance des bas-fonds vers les sommets de la société.

Cette étape par ailleurs constitue pour le héros un temps d'apprentissage au cours duquel il apprend à connaître les hommes et les choses et en quelque sorte met ses rêves et ses illusions à l'épreuve de la réalité haïtienne. La situation haïtienne ayant été, comme je le disais, une situation figée pendant longtemps, il me paraît fort significa-

tif que le roman haïtien nous ait presque invariablement fait assister à l'interruption de ce voyage par la défaite et l'élimination du héros. Cela me paraît d'autant plus significatif que ce héros est d'ordinaire jeune, dans la force de l'âge en tout cas, et que toutes ses énergies sont mobilisées en vue d'un assaut à donner à la tradition, à l'autorité ancestrale, paternelle donc. L'on pourrait à ce propos souligner, en dépit de l'humour, du comique et du pittoresque dont peut se parer cette aventure du fils, le caractère tragique qu'il prend au fond, car la jalousie du père est sans rémission.

Dans le roman dit paysan ou roman de la terre, le personnage du houngan, prêtre du vodou, pouvait d'autant mieux personnifier ce père mythique qu'il représentait les divinités vodouesques et incarnait toutes les traditions coercitives. Manuel dans *Gouverneurs de la Rosée* ne se soumet qu'à contrecœur aux pratiques de la religion ancestrale. *L'Héritage sacré* (ce titre est bien significatif), roman de Jean-Baptiste Cinéas, nous conte à cet égard une histoire exemplaire. Il nous fait voir comment un jeune paysan n'a d'autre recours pour réaliser ses rêves, en particulier l'assouvissement de son désir d'une belle citadine, que de [96] se faire houngan. Bien entendu la figure du père pouvait prendre aussi d'autres visages comme par exemple celui du policier rural. Entre le houngan et le policier rural il existe d'ailleurs une sorte d'accord tacite comme on peut le voir toujours dans *Gouverneurs de la Rosée*. Le roman urbain n'a pas montré d'autre type de relations puisque de Frédéric Marcellin (1890) à Jacques Alexis (1950), il n'a jamais fait voir autre chose que l'écrasement du fils, c'est-à-dire du héros jeune et plain d'idées novatrices, par le père qui représente les puissances traditionnelles dont ce héros prétendait contester l'autorité religieuse, politique, sociale ou familiale.

Chaque romancier a pu traiter ces rapports à sa façon, sur un ton et avec une humeur qui lui étaient propres. Si Marcellin est réaliste et dramatique, Hibbert plutôt satirique et descriptif, Roumain symbolique et évocateur, Alexis lyrique et grandiose, Justin Lhérisson est sans doute le seul qui ait su avec un mélange d'humour et de fantaisie, une verve et une virtuosité de langage, une narration endiablée faire de ses récits mi-parodiques mi-tragiques, des « audiences » désopilantes en même temps que des fables pleines de vérité qui sont dans la tradition écrite haïtienne, ce qui s'apparente le mieux aux contes de la tradition orale. Il y a en effet plus d'art qu'il ne paraît dans les histoires

populaires, fruits de l'imagination collective, et peut-être plus de philosophie que ne peuvent rêver certains scribes. Dans le personnage de Bouqui, par exemple, le benêt, éternel victime des fourberies de son neveu Ti-Malice, l'on a voulu voir une personnification du peuple toujours exploité par les classes possédantes. Que le peuple se soit représenté sous [97] les traits de ce père caricatural, souffre-douleur de celui dont il aurait voulu faire sa victime, c'est là un bel exemple d'humour puisqu'est ainsi dénoncé ce cercle infernal de la rivalité qui fait du père un bourreau de son fils et de ce dernier une victime consentante. Car si le père écrase le fils et si celui-ci ne rêve qu'à jouer au père immolateur, les relations du père et du fils ne seront jamais autre chose que cette succession de coups bas que se portent alternativement l'oncle Bouqui et son neveu Malice, dans les histoires populaires.

Ces contes populaires ! Combien de soirées enfantines ont été à la fois enchantées et terrifiées par les horribles aventures de « tête sans corps » surtout, ce personnage monstrueux que la tradition décrit comme une tête énorme qui roule en avalant gloutonnement tout ce qu'elle peut happer sur son passage.

Il n'est pas impossible qu'en cet être légendaire se résume jusqu'à un certain point la réalité haïtienne tout comme les histoires de chasse-galerie, de feux-follets et de chercheurs de trésor peuvent d'une certaine manière symboliser la réalité québécoise. En effet le pays pour les Haïtiens n'a été pendant longtemps qu'« une tête sans corps », une âme désincarnée, une patrie sans pays, une idée qui ne parvenait pas à trouver un support matériel suffisant pour justifier son existence. Car le pays était plutôt un projet, un désir et une volonté sans assises idéologiques, politiques, sociales ou économiques. La chosification outrée du pays et de la femme en poésie haïtienne n'est que l'indice de ce hiatus qui existait entre l'être qu'on voulait devenir et celui qu'on était. La chasse-galerie, les feux-follets et [98] toutes les histoires d'êtres fantomatiques, sans existence matérielle, se dissipant comme fumée aux premières lueurs du jour, pures créations de l'imagination dont regorgent les vieilles traditions québécoises sont sans doute, d'une certaine façon, cette âme que les héros des romans québécois n'ont jamais cessé de chercher à se donner. Car du *Chercheur de trésor* jusqu'aux délires des personnages d'Hubert Aquin ou aux cauchemars de ceux de Marie-Claire Blais, que font les personnages des ro-

mans québécois sinon se chercher une âme, une âme nouvelle à ajuster à leur nouvelle condition. Du *Chercheur de Trésor* aux monologues échevelés de Réjean Ducharme en passant par *Maria Chapdelaine*, *Trente Arpents*, *Bonheur d'Occasion*, *Prochain Episode* et *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, les constantes religieuses et nationales de cette âme nouvelle que se cherchent les héros sont frappantes et significatives. Quand on sait dans quelle mesure la religion et la langue ont été, ici au Québec, des supports et peut-être même des substituts du patriotisme, on peut dire que l'image que nous donnent ces personnages et ces romans québécois, c'est celle d'un pays qui se cherche une âme. Le dénominateur commun de ces œuvres, c'est que les rêves des personnages (et j'entends par là très précisément leurs rêves de caractère nationaliste ou religieux) ne peuvent s'ajuster à la réalité. Ce qui démontre assez bien que l'âme qu'ils se reconnaissent ils ne peuvent se la donner.

En somme, tandis que les écrivains haïtiens chantaient une patrie à laquelle ils auraient voulu donner un pays, les écrivains du Québec, ne parvenaient pas à donner un pays à la patrie qu'ils se reconnaissaient. C'est ce hiatus fondamental, dont j'ai brièvement évoqué les origines [99] historiques pour ce qui est d'Haïti, qui explique en grande partie les orientations respectives des littératures québécoise et haïtienne.

Les orientations et aussi la symbolique fondamentale. En particulier celui des rapports du père et du fils. Pour un père sur qui le réel n'a pas de prises et qui est une exigence abstraite, absolue, le fils devient une proie sans défense. De là cet écrasement inexorable et continu du fils par le père dans le roman haïtien, cet effacement du fils ou sa volonté d'identification au père dans la poésie haïtienne. Par contre à ce corps qui ne parvient pas à se donner l'âme qu'il désire, à la situation de ce fils qui n'arrive pas à se donner le père qu'il souhaite, ne peut correspondre que la contestation du père et la valorisation subséquente de la mère dans un processus de compensation tout à fait compréhensibles. Dès lors, on comprend qu'en poésie québécoise, la structure littéraire fondamentale soit le dialogue entre le poète et la terre-mère, la terre-Québec ; ou encore le dialogue entre le fils, nouveau père et la femme, substitut de la mère, Ce qui traduit fort bien le désir de retrouver l'équilibre idéal compromis par l'incapacité du père réel. En poésie haïtienne, par contre, ce sera dans l'absence radicale de dialogue, dans cette prière qui est monologue, souhait ou supplication que

se reconnaîtront les rapports du père et du fils. A l'immolation du père ou à tout le moins à son écrasement par la mère, dans le roman québécois, fera pendant le spectacle de l'holocauste du fils par le père, dans le roman haïtien. Le héros qui essaie de contester l'autorité du père, de rompre les traditions, de briser la routine des autorités établies est impitoyablement [100] sacrifié. C'est le sort, de Manuel dans *Gouverneurs de la Rosée*, c'est celui d'Éliézer Pitite-Caille dans *La Famille des Pitite-Caille* de Justin Lhérisson. C'est aussi le sort d'Alcibiade Catullus Perneir dans *Le Choc en Retour* de Jean-Baptiste Cinéas. Pourtant Pernier s'était élevé aux plus hauts postes politiques mais s'il est subitement exilé c'est qu'il s'était mis en tête de rêver du pouvoir pour lui-même. Tant qu'il s'était identifié au père, c'est-à-dire aux autorités en place et qu'il les avait servies, il avait été récompensé mais dès qu'il a pensé à se substituer à eux il a été immédiatement éliminé.

La situation haïtienne pendant longtemps n'avait pu être analysée de manière sérieuse. Ce n'est que depuis peu, avec la décolonisation de l'Afrique, les conflits qui en ont résulté et les explications qu'on en a données, que cette situation haïtienne est devenue lisible, explicable et compréhensible. La meilleure preuve c'est qu'il aura fallu attendre le martyre de Lumunba pour que certains épisodes de l'histoire haïtienne prennent leur valeur de Symbole. L'on comprend que les dramaturges haïtiens qui auraient dû les premiers s'inspirer de la tragédie du roi Christophe n'aient pu le faire. Césaire lui-même ne pouvait écrire sa pièce avant la tragédie congolaise. L'histoire haïtienne avait en 1804 opéré une percée dans le temps, et seule la décolonisation de l'Afrique, pour reprendre une image classique, a replacé la locomotive de l'histoire sur ses rails. Les dramaturges haïtiens en présence de ces scènes de leur propre histoire, inexplicables sans la connaissance des manœuvres de l'impérialisme international que l'actualité récente a mises en lumière, ont pu très facilement n'y voir que geste [101] sacré de demi-dieux à adorer et c'est pourquoi le théâtre haïtien pendant longtemps n'a été qu'une suite de dithyrambes sur les héros de la guerre de l'indépendance. On y trouvait de fort belles envolées lyriques mais bien peu de conflits dramatiques et l'on peut dire que ces poèmes n'illustraient tout au plus que la prosternation des fils devant le père.

L'on comprend que ce soit des antillais comme Edouard Glissant avec son *Toussaint Louverture*, ou comme Césaire avec sa *Tragédie*

du Roi Christophe qui aient pu commencer à lire l'histoire haïtienne avec des yeux neufs, c'est-à-dire à la lumière des explications du présent. Les dramaturges actuels s'efforcent de briser le cercle de cette emprise infernale du père. Du moins ils la dénoncent s'ils ne peuvent encore s'y soustraire. Dans *Bouqui au Paradis* de Franck Fouché, nous retrouvons en Maître-Terre la figure ambiguë du père oppresseur mais au moins cette oppression est mise en évidence et dénoncée. Il y a donc prise de conscience à la fin de la pièce. Mais l'heure du véritable affrontement dramatique du père et du fils est à venir.

Le fils écrasé par le père n'avait le choix qu'entre la jubilation et les lamentations. La jubilation s'il s'identifiait au père, les lamentations s'il osait contester le père et qu'il se savait voué au désespoir et à la facilité d'un écrasement sans rémission. Il n'est dès lors pas étonnant que la poésie haïtienne ait adopté presque uniformément une structure litaniale. Les litanies sont la structure par excellence de l'éloge et de l'imploration, du dithyrambe et de la supplication, car elles consistent dans l'un et l'autre cas en l'énumération des qualificatifs rassurants ou terrifiants [102] du dieu auquel on s'adresse ; en l'énumération, la revue, le dénombrement des avantages ou des bienfaits pour lesquels on veut remercier, ou encore des fautes pour lesquelles on veut se faire pardonner et des misères dont on veut être exempté.

Le poème 7 du recueil *Diacoute* de Morisseau-Leroy n'a presque pas besoin de commentaires :

Méci, Dessalines
Papa Dessalines, merci
Chaque fois m' senti ça m'yé
M'dis merci, Dessalines

Dessalines, sang moin
Dessalines, dé grainne gé'm
Dessalines, z'entraille moin

Maman'n cé pitite ou
*Tit-gaçon ti fi, cé pitite ou ...*¹⁹

¹⁹ Traduction : [cf. ms. p. 67]

Il n'est pas possible de pousser plus loin l'identification du fils au père et surtout l'on ne saurait mieux évoquer la présence toujours vivante du père, véritable dieu, qui place le fils dans sa totale dépendance.

Assez palé francé, minisse
Dessalines pas'jam mourri
 [103]
Neg ça-a ta capab mourri !

Un jou, Dessalines va levé
... Dessalines, ce bras bon dié
*Dessalines, cé justice bon dié*²⁰

C'est cette même forme litaniale que nous retrouvons aussi bien dans les poèmes de jubilation de Franck Fouché (Notre pays) ou de Regnor Bernard (Altitude) que dans les poèmes de lamentations de Jean Briere (Black Soûl) et de René Depestre (Elle était née sur la grand'route). Dans le cas de ce poète, communiste tout comme Jacques Roumain il est assez révélateur de lui voir donner à son plus récent recueil le titre de : « Litanie des dieux vodous ». Comme quoi même avec la philosophie la plus révolutionnaire, l'inspiration d'un artiste se coule dans le moule de l'imaginaire traditionnel d'un peuple.

Ces litanies que sont la plupart des poèmes haïtiens se complètent d'une symbolique directionnelle de l'espace. Si l'on veut bien y faire attention on remarquera que dans toutes ces œuvres qui sont énumération, dénombrement et revue, tout est ordonné selon une vision ascensionnelle quand il s'agit de poèmes de supplication ou d'identification au père mythique. Tout culmine au ciel. C'est la vision [104] de celui qui de la terre s'adresse au père qui est aux cieux. Ainsi *Altitude* de Régnor Bernard commence par ces vers :

²⁰ Traduction : *Ministres, cessez ces discours*
Dessalines n'est pas mort
Un tel homme ne peut pas mourir !

Un jour Dessalines se dressera
...Dessalines c'est le bras de Dieu
Dessalines, c'est la justice de Dieu.

*Cherche-la donc enfin la route du soleil !
et grandis ta souffrance à l'orgueil de ton rôle. ...
Nègre, l'horizon est immense qui t'appelle et te
[sollicite :
élève-toi, élève-toi*

et se termine par ceux-ci :

*Ta grande ombre unique et magnifique et noire
Qui, à travers l'espace, voudra baiser le soleil.*

« Black Soul » de Jean Brierre se termine sur une même vision d'apothéose :

*Partout enfin où vos mains noires
Ont laissé aux murs de la civilisation
des empreintes d'amour et de lumière.*

Par contre dans tous les poèmes de jubilation il y a un envol du poète qui plane, semble voir les choses de haut, de cet empyrée d'où, nouveau père, il commande à sa création :

*Me voici
citoyen des Antilles
l'âme vibrante
je vole à la conquête des bastilles nouvelles*

[105]

déclare René Depestre en commençant son poème intitulé « Me voici ». Et Franck Fouché, dans « Notre pays », commence toutes ses strophes par une image d'élévation, et de vue plongeante. Il en est de même pour « Mon pays » d'Alcibiade Fêury-Battier et d'« Haïti » de Dominique Hippolyte.

Dans toute litanie, l'énumération est non seulement accumulation mais aussi progression de par la répétition même de ce qui est énuméré. Il y a donc une accélération du rythme, je dirais presque de la psalmodie, que l'on peut également observer dans tous ces poèmes à forme litaniale. C'est d'ailleurs dans cette progression par voie d'accélération que le thème, l'image centrale et la forme stylistique se rejoignent pour donner à certains poèmes une sorte de puissance évocatrice surnuméraire comme dans « Altitude » de Régnor Bernard ou « Black Soul » de Jean Brierre.

Ce style poétique qui correspondant selon toute apparence à une situation historique aujourd'hui analysable, les poètes haïtiens sauront-ils s'en défaire pour exprimer même de manière prophétique une réalité nouvelle ? Seul le recul du temps permettra de répondre à cette question. La comparaison de deux des plus intéressants poèmes publiés ces dernières années peut cependant déjà susciter quelque espoir.

Si l'on compare en effet « Calinda la pou'l batte » de Claude Innocent et « Ca m'di nan ça, Depestre » de Morisseau-Leroy, deux long poèmes créoles maintenant célèbres on y relève certains éléments communs qui constituent peut-être bien l'annonce de ce style nouveau. Par des questions et des réponses répétées presque dans les mêmes [106] termes, ce qui peut faire songer à l'ancienne forme litaniale, ces deux poètes font de leurs œuvres un dialogue. Mais en intercalant principalement des incidentes narratives dans ce dialogue progressif, ils finissent par donner à ces poèmes une allure et un ton très proches des contes de la tradition orale. Le fait que ces œuvres soient écrites en créole y est sans doute pour beaucoup car ces poèmes par une habile utilisation des subtilité sémantiques et stylistiques du langage créole, la création d'images inédites et fortes et le jeu des inflexions mêmes de la récitation empruntent tout naturellement les circuits de la parole et de l'imagination populaires. C'est peut-être là une des voies d'un renouvellement possible du style des poètes et même des romanciers haïtiens. Julien Lhérisson, nous l'avons vu, tout en décrivant la même réalité que ses autres confrères romanciers a su cependant puiser dans le créole et s'inspirer des procédés de la littérature orale pour donner à ses œuvres un ton, un rythme, une saveur et des couleurs tout à fait originales.

Les écrivains les plus engagés et les plus révolutionnaires ont dû ainsi parfois puiser dans le trésor de l'imagination collective. Césaire

l'a fait pour *La tragédie du Roi Christophe* et avant lui Brecht l'avait fait dans *Histoires d'Almanach*. A qui le tour en Haïti ?

À cette question bien précise tout comme à celle plus large de savoir quelle image du père les littératures du Québec et d'Haïti devraient désormais proposer au lecteur, il n'appartient pas au critique de répondre. C'est la fonction des romanciers et des poètes. À ces derniers l'analyste littéraire peut tout de même fournir des points de repère par le biais d'une comparaison des images différentes des rapports [107] entre le père et le fils qu'offrent diverses littératures. Ainsi l'on a toujours voulu trouver de grandes similitudes entre les littératures québécoise et étatsunienne. Il ne faudrait cependant pas s'attacher seulement à des détails, à des circonstances, à un décor ou même à une ambiance que peuvent avoir en commun les œuvres littéraires des deux pays. Du moins la question demeure de savoir quelle importance respective il convient d'accorder à ce qu'il y a de semblable et à ce qu'il y a de différent dans les œuvres des deux littératures. Par exemple l'image du père que nous présentent des deux littératures.

Hemingway déclarait, paraît-il, que le roman américain contemporain sortait en droite ligne de *Huckleberry Finn*. On s'en convainc en effet aisément quand on s'aperçoit que la plupart des œuvres littéraires américaines constituent en fait, comme le roman de Mark Twain, des récits d'aventures de héros adolescents. L'image du héros que nous présente nombre de romans ou de drames américains est celui d'un adulte qui n'arrive pas à détourner son regard de son enfance. En somme l'image d'un père qui garde la nostalgie du fils qu'il a été. L'adolescence, c'est un âge physique mais aussi ahistorique, et le Sud est sans doute cette image transposée de l'adolescence de l'Amérique. L'indépendance de 1804 pour les Haïtiens et la bataille des Plaines d'Abraham pour les Québécois ont été les occasions historiques qui auraient pu leur permettre de passer de l'adolescence à l'âge adulte, du rôle du fils à celui de père. Quand le cordon ombilical qui retenait la Nouvelle-France à la France a été coupé, le Québec aurait pu naître et les colons auraient pu devenir un peuple adulte, « maître [108] chez lui ». Bien entendu les circonstances de cet accouchement avaient été différentes. De même si les Haïtiens, après 1804, plutôt que de s'immobiliser dans la contemplation du père mythique avaient continué d'ouvrir le sillon que traçait leur révolution, tout autres auraient été leur situation et leur littérature. La guerre de sécession a accouché de

l'Amérique moderne. Elle a été l'occasion du passage de l'adolescence à l'âge adulte pour le peuple américain.

Mais l'abolition de l'esclavage des noirs a été un acte d'adulte que dans son affectivité l'Américain n'a pas encore tout à fait accompli. Les déchirements actuels de la conscience étatsunienne nous prouvent bien que l'Américain ne cesse de regretter ce temps d'avant l'abolition et c'est ce qui explique cette omniprésence du sud dans le roman, au cinéma ou au théâtre. Le fameux rêve américain c'est peut-être pour les fils de l'oncle Sam de devenir enfin les adultes qu'ils sont obligés d'être car dans la réalité ils ne font que regretter de n'être plus les enfants qu'ils ont été.

Le rêve des littératures québécoise et haïtienne est celui d'un âge adulte d'après la mort du père et c'est pourquoi le regard des fils qui luttent contre le père ou que celui-ci immole est tourné non vers le passé mais vers un futur mythique. L'âge d'or vers lequel tend le héros, c'est l'état adulte, celui où il sera délivré de la tutelle du père et maître de son destin, enfin libre et serein. Les œuvres étatsuniennes sont au contraire des regards attendris, nostalgiques, élégiaques jetés sur les années à jamais perdues de l'adolescence, des lamentations sur les jours stupidement gaspillés et qui auraient pu être ce vert paradis des amours enfantines.

[109]

Prenons par exemple *Qui a peur de Virginia Woolf* d'Edward Albee et *Un matin comme les autres* de Marcel Dubé. Il y a peut-être plus que des ressemblances entre ces deux pièces. L'œuvre de Dubé, pour la technique en tout cas, doit beaucoup à celle du dramaturge américain. Mais si l'on examine d'un peu plus près l'action de ces deux pièces, on s'apercevra que dans la pièce d'Albee, ce sont Martha et George qui sont les protagonistes du drame. Le couple jeune ne fait figure que d'accessoire dramatique utilisé pour susciter et faire rebondir l'antagonisme entre les deux vieux mariés. Il n'y a donc pas à proprement parler de conflit de générations. En outre la querelle qui oppose Martha à George éclate à propos de cet enfant qu'ils ont eu, n'ont pas eu, n'ont plus, n'ont pas pu avoir (on ne sait au juste !) au fond à propos de cet enfant que chacun d'eux aurait voulu demeurer, grâce aux illusions dont ils se faisaient un jeu et même une réalité. La présence de leurs jeunes invités, vivantes images de leurs illusions, a eu pour

effet de briser le charme de leurs rêves et de les lancer l'un contre l'autre, furieux de cette déception.

Toute autre est la situation dans *Un matin comme les autres* de Marcel Dubé. Entre Max, le personnage le plus âgé et Stanislas, son jeune ami, il y a un conflit qui est celui d'un père opposé à son fils. Max, le personnage le plus âgé, s'efforçant de faire accepter par son cadet les dures réalités de la vie, et ce dernier se révoltant contre les démissions et les compromissions de son aîné.

Dans la pièce d'Albee nous sommes en présence de deux adultes qui malgré eux ne peuvent s'empêcher de se [110] tourner vers leur enfance et en dépit du ridicule de leur attitude, s'attendrissent à se bercer du rêve qu'ils sont retournés à cette époque heureuse. Dans les pièces de Dubé par contre, c'est plutôt aux déchirements et aux hésitations d'un adolescent qui voudrait parvenir à l'âge adulte que nous assistons.

L'enfance que nous décrivent les écrivains américains est une enfance en allée, disparue et que l'on évoque avec nostalgie tandis qu'elle dure encore pour les écrivains québécois et haïtiens. Le rêve de ceux-ci est un espoir alors qu'il est un souvenir pour leurs confrères étatsuniens.

Il n'y a pas que la littérature américaine qui puisse être ainsi examinée. Même pour les plus vieilles littératures l'on pourrait utiliser ce prisme. Dans le cas de la littérature française, par exemple, à cause de la longueur de son histoire, il faudrait distinguer plusieurs étapes qui constituent en fait de véritables cycles qui s'ajoutent les uns aux autres dans une succession dont on peut dire qu'elle tend à l'avènement de l'homme le plus ordinaire, l'homme dans ce qu'il a de plus humain, au rang de son propre père. Dans un premier cycle médiéval, féodal et religieux, le père était Dieu, dans un deuxième cycle moderne, renaissant, un cycle des lumières, pourrait-on dire, le père a été successivement le roi, le bourgeois et enfin le peuple. Depuis l'ère industrielle c'est l'homme ordinaire et dans ce qu'on lui trouvait de moins divin, de moins angélique qui est élevé au rang de père. Pour s'en convaincre on n'a qu'à constater comment depuis Baudelaire, Rimbaud et les surréalistes, l'on cultive les fleurs du mal, l'on veut aller non plus au paradis mais en enfer par le souverain dérèglement de tous les sens et la mise au rancart de la logique cartésienne. [111] Dans le même temps la libi-

do est réhabilitée et déjà l'on semble vouloir davantage se parer de ses complexes que s'en débarrasser. Par ailleurs les concepts de souveraineté populaire, de dictature du prolétariat et de socialisme sont approfondis et élargis, car l'on s'aperçoit que la démocratie qui n'aboutit qu'à la constitution d'une élite bureaucratique n'est qu'un leurre. Le théâtre s'oriente vers une forme ouverte à la participation du public autant que des acteurs et déjà certains écrivains préfèrent parler de production plutôt que de création littéraire. En somme en art comme ailleurs l'on arrache les attributs de la paternité : autorité et prestige notamment, à ceux qui en étaient les détenteurs exclusifs pour les distribuer à tous.

Comme il appartient aux seuls créateurs de remonter de l'art à la société en nous donnant de celle-ci une image qui en fin de compte la façonne, c'est donc aux écrivains du Québec et d'Haïti à nous proposer une image de la nouvelle société que leurs œuvres anticipent.

[112]

[113]

Le miracle et la métamorphose

ÉROS

AU THÉÂTRE

[Retour à la table des matières](#)

[114]

[115]

Ce titre est prétentieux à dessein car il vise davantage à offrir un sujet de réflexion qu'une analyse exhaustive de la question. Mais comme j'essaierai de relier l'analyse qui suit au problème de l'image du père que je soulevais tantôt, j'espère signaler quelques points de réflexion intéressant les théâtres québécois et haïtien.

Pour commencer il est assez amusant de noter la quasi inexistence du thème de Don Juan, du moins de façon avouée, dans les deux théâtres. Jacques Ferron, est, je crois, le seul à l'avoir abordé au théâtre québécois et je ne connais encore aucun Don Juan haïtien. Pourtant on sait jusqu'à quel point, en dépit de leur volonté d'être originales, les littératures du Québec et d'Haïti sont condamnées à imiter les grands sujets, à développer les grands thèmes et à reprendre les techniques qui ont fait la fortune des grandes œuvres des littératures occidentales. Quand je parle du thème de Don Juan, je fais naturellement allusion aux aventures du célèbre séducteur espagnol, mais surtout au personnage que les grands dramaturges occidentaux ont immortalisé et dont on peut dire qu'ils ont fait l'incarnation d'une révolte qui par le biais de la séduction des femmes, n'hésite pas à s'en prendre aussi bien à la société qu'à Dieu lui-même. Comme il est assez évident que des situations, des relations inter-personnelles et même des traits psychologiques que nous pouvons relever dans des pièces québécoises ou haïtiennes correspondent fort bien avec ceux que l'on peut retrouver [116] dans les pièces que Molière et ses devanciers ou successeurs ont consacrés au légendaire séducteur, Ton peut donc très bien parler des Don Juan dans les théâtres québécois et haïtien. Il est même possible que jusqu'à un certain point la plupart des pièces haïtiennes autres que patriotiques ne soient que des variantes de l'histoire de Don Juan. Mais tout d'abord n'y a-t-il pas dans l'absence de pièces traitant de façon avouée du problème de Don Juan, aussi bien au Québec qu'en Haïti, une pudeur ?

Jacques Ferron après avoir fait de son Don Juan un cavalier, personnage somme toute fort viril, du moins en apparence, en a fait un chrétien ce qui est à tout le moins suspect. L'on peut donc se demander si l'impuissance de son Don Juan et même d'un Don Juan québécois, ne s'expliquerait pas précisément par son christianisme. De toutes façons, il y a quelque paradoxe pour un Don Juan à être chrétien et s'il s'avère impuissant au point de prendre ses jambes à son cou devant les femmes qui l'assaillent, comme il le fait dans la pièce de Ferron, l'on peut à bon droit supposer que son trop de religion, pour le personnage qu'il veut jouer, n'est pas étranger à son peu d'efficacité. L'embarras de montrer un personnage si peu à la hauteur de son rôle expliquerait dès lors sa rareté dans le théâtre québécois, du moins de façon avouée.

En Haïti, c'est sans doute la même gêne à admettre l'existence d'un Don Juan un peu honteux, mais pour des raisons différentes, qui expliquerait l'absence de ce personnage chez les dramaturges. Car lorsqu'on examine attentivement nombre de pièces, l'on s'aperçoit que même quand elles font mine de s'occuper de tout autre chose en fait elles reprennent [117] l'histoire du grand séducteur. J'en veux pour preuve *Le Conditionnel* d'Anthony Phelps, pièce qui met en scène un personnage de 70 ans, Kestern, dont on est bien forcé de convenir qu'il est un Don Juan. Car de quoi est-il question dans cette pièce ? D'amour, bien entendu ! Ce qui ne signifie nullement « amour de vieux », c'est-à-dire un sentiment tendre et un peu naïf comme celui qui lie Virgile et Blanche dans *Le Temps des Lilas* de Marcel Dubé ou de ce sentiment dégradé qui oppose les personnages des *Grands Départs* de Jacques Languirand, par exemple.

À 70 ans, Kestern qui est encore vert, la pièce nous en donne la preuve d'ailleurs, se vante de ne s'être jamais fait ravir le privilège d'avoir toujours su prendre l'initiative et garder la direction des opérations en matière de relations sexuelles... avec sa femme, Angèle. S'il est resté d'une fidélité relative à cette dernière, ce n'est pas qu'il n'apprécie pas le plaisir qu'aurait procuré la variété dans le choix d'une partenaire pour ses ébats amoureux. Bien au contraire ! Mais il savoure davantage le plaisir exquis de combiner la variété et l'unité, et surtout il tire un orgueil évident d'être le grand magicien qui sait à chaque fois faire de l'acte l'amour pour la même compagne une fête inédite, une surprise et un ravissement.

Angèle, sa femme, nous confie dans un monologue :

« En amour, il faut toujours casser la tête à l'habitude. L'habitude n'est pas dans les gestes, mais dans les lieux... Casser la tête à l'habitude. Voilà quarante-cinq ans que nous sommes ensemble, et je ne me [118] suis jamais lassée de sa présence dans la maison. Au début, je craignais la routine. Je me demandais si j'arriverais à supporter un homme à mes côtés toute ma vie. Le voir là devant soi, matin, midi et soir. Ne sortir qu'avec lui, ne manger qu'en face de lui, l'avoir tous les soirs dans son lit. Connaître les moindres détails de son corps. J'étais certaine de me lasser un jour. Comme je m'étais trompée ! Avec Kestern, ce n'est jamais la routine. Il invente tout le temps. Le cadre change chaque semaine, et dès que je commence à m'habituer à certains de ses gestes, il s'en rend compte et les abandonne pour de nouveaux. »

Et le héros lui-même, dans un autre monologue nous dévoile sa théorie et ses techniques amoureuses :

« ...il y a des hommes à qui une seule femme ne suffit pas. Oh ! je suis bien d'accord avec eux, mais pas pour le même motif ! Moi, c'est pour l'expérience que cela me procure. Et puis naturellement, il y a des occasions qu'il ne faut pas laisser passer. Eux, c'est uniquement pour le changement. Le changement, le changement, on le porte en soi. Toutes les femmes sont pareilles... enfin, presque... question de détails. Pour vivre toute sa vie avec une femme, il faut du doigté, de la technique, de l'imagination. Il faut savoir la faire vibrer différemment. Et puis, on évite bien des complications quand on s'attache à un seul être. Avec Angèle, je ne refaisais jamais les mêmes gestes. Après le travail, avant de rentrer [119] à la maison, je me disais toujours : « Mon petit, aujourd'hui, qui es-tu ? »

Et selon ce que j'avais décidé, je prenais les gestes et attitudes appropriés. Pendant quarante-cinq ans, j'ai modifié mon personnage selon les besoins du jour, selon mes humeurs. Natu-

rellement, j'ai donné de temps à autre de petits coups d'épingle au contrat de mariage) mais Angèle n'a jamais rien soupçonné parce qu'avec elle j'avais su casser la tête à l'habitude. Je ne me présentais jamais de la même façon... »²¹

Et voilà le Don Juan de Molière dépassé, lui qui déclarait semblablement à Sgaranelle qu'il fallait varier son plaisir mais qui avait du pour cela délaissier Done Elvire, sa femme, s'attirant ainsi mille tracas inutiles. Le personnage du *Conditionnel* s'offre donc le plaisir de la variété sans les inconvénients. Il se réserve même en plus le plaisir d'apporter lui-même, et pour son bénéfice exclusif, quelques exceptions à sa propre règle, lui conférant ainsi une valeur et une efficacité définitives.

À bien considérer ce Don Juan qui se fait modestement appeler Kestern, l'on peut donc se demander si ce n'est pas une pudeur qui a retenu les dramaturges haïtiens d'aborder ouvertement le thème de Don Juan car Kestern n'hésite pas à se proclamer carrément Dieu au grand scandale de sa femme. Mais comme il a l'astuce suprême de se proclamer Dieu au conditionnel et fait passer la chose pour une simple [120] hypothèse, il peut donc se faire accepter comme tel sans avoir l'air d'y croire trop lui-même.

Kestern : Mais Dieu se tait dans le quantième...

Dieu se tait ! ...

Angèle ?

Angèle : Oui, Kestern ?

Kestern : Si j'étais Dieu, Angèle ?

Angèle : (interloquée) Quoi ?

Kestern : Si j'étais Dieu le Père ?

Angèle : Tais-toi, Kestern, tu blasphèmes.

Kestern : Contre qui Angèle, contre qui ?

Angèle : Contre Dieu, Kestern.

²¹ Anthony Phelps, *Le Conditionnel*, Théâtre vivant, No. 4, p. 26-27-30.

- Kestern :* *Contre moi, alors ?*
- Angèle :* *Comment contre toi ?*
- Kestern :* *J'ai dit : « Si j'étais Dieu le Père ».*
- Angèle :* *Mais tu n'es pas Dieu, Kestern.*
- Kestern :* *J'ai dit si, Angèle. Si, le conditionnel. Alors si j'étais Dieu le Père, toi tu serais Dieu la Femme.*
- Angèle :* *Dieu la Femme ?*
- Kestern :* *Je te dirais : « Femme, tu es bien vieille et moi, je suis bien vieux. Pour une fois, retrouvons notre visage de vingt ans. Ce soir, nous avons rendez-vous avec notre verdure, avec notre jeunesse ».*²²

[121]

La pudeur haïtienne serait donc au fond une ruse, à moins qu'il ne s'agisse d'une bonne conscience si solidement établie que la divinité du mâle haïtien ne soit pour celui-ci qu'une chose qui va de soi. Il en est autrement, je crois, de la pudeur québécoise qui serait davantage une impuissance comme tendrait à nous le faire croire le Don Juan de Ferron. Si l'on examine d'ailleurs les prototypes québécois du Don Juan, l'on s'aperçoit que ceux-ci sont frappés d'une sorte d'incapacité de lier, en amour, leur rêve à la réalité. Si l'on n'avait point tant parlé du silence des personnages de théâtre québécois, je dirais presque que ce sont des bavards qui au moment de passer à l'action préfèrent, de manière symbolique, bien entendu et pas nécessairement de façon aussi comique que le personnage de Ferron, prendre leurs jambes à leur cou. Prenons Joseph Latour dans *Un Simple Soldat* de Marcel Dubé. On le surprend en train de conter mille tartarinades ou tarasconneries à Dolorès, mais il profite de l'apparition de son copain Emile pour la laisser tomber, sentant bien qu'il valait mieux sauver ainsi la face pour ne pas la perdre avant longtemps. Dans *Les grands Départs* de Lanquairand, Albert, lui, perd ignominieusement la face tout comme Horace dans *Le temps des Lilas* de Marcel Dubé. Que dire de la puérité, du manque d'assurance, du comportement frisant le ridicule de Fernand, le jeune homme de *Chacun son Amour* de Paul Toupin. L'assu-

²² Ibidem, p. 36-37.

rance, la maîtrise de soi, l'élégance un peu dédaigneuse de Stéphane, son tuteur, si fragile lui-même par ailleurs, ne fait que souligner davantage cette impuissance du Don Juan québécois à faire de ses rêves des réalités. La fuite honteuse des jeunes gens de Pierre Perrault devant ces [122] jeunes femmes qui s'offrent à eux dans *Au Cœur de la Rose* et dans *C'est l'enterrement de Nicodème*, ne fait qu'illustrer encore une fois la déconfiture du Don Juan québécois.

Sur les raisons de cette déconfiture, je crois qu'il est évident qu'on peut constater, entre autres, que ces amoureux sont ou bien des rêveurs comme Joseph Latour ou bien des égocentriques comme Horace et Albert ou bien des pusillanimes comme Fernand et les jeunes gens des pièces de Perrault. Dans tous les cas ce sont des êtres peu sûrs d'eux-mêmes, des faibles qui craignent surtout de se voir dominer et écraser par ces femmes décidées et quelque peu volontaires qui leur font face souvent. Des personnages qui fuient toute responsabilité et que l'on peut en gros qualifier de « rêveurs » dans la mesure où ils sont incapables de se coller avec le réel ou bien se jugent impuissants à le dominer par leurs seules forces.

La pudeur haïtienne, on le devine, partirait d'un sentiment contraire. J'ai déjà fait voir combien la poésie haïtienne donnait l'image d'une femme, d'un pays aussi, chosifiés. Il en est de même pour le théâtre. L'attitude de Kestern, dans *Le Conditionnel* de Phelps, n'aboutit pas à autre chose. Ce Dieu qui astucieusement et sous couvert d'une hypothèse en apparence anodine se fait accepter comme tel par sa femme est un tyran, oh combien agréable après tout ! qui ne voue un culte qu'à son seul Moi et qui n'entend partager son autorité avec qui que ce soit. Un Dieu qui au fond même quand il appelle sa femme Dieu ne la considère point comme son égale. L'on relèvera à ce propos comment dans la bouche de Kestern, l'antithèse Dieu le Père et Dieu la Femme d'abord, la dénomination [123] masculine de Dieu appliquée à sa femme ensuite et enfin l'apposition du substantif père au mot Dieu donne à ce Dieu-homme une incontestable supériorité sur sa partenaire féminine.

C'est d'ailleurs le contexte global haïtien, en particulier les conditions économiques et sociales qui trouvent ainsi une image littéraire. L'on a par exemple souligné que le "placage", ce concubinage bien spécial qu'on observe en Haïti, trouvait pour une part son explication dans le rendement économique qu'obtenait l'homme qui grâce à une

rationnelle division des tâches pouvait répartir ses femmes sur les divers lopins de terre, minuscules et éparpillés dont il était le propriétaire. L'on sait en outre quel rôle joue dans l'économie paysanne la femme, à qui est dévolue la tâche d'aller vendre les produits de la ferme aux marchés en plus de s'occuper des tâches domestiques et familiales et même de la culture de la terre. L'on peut ajouter que l'importance du rôle de la femme s'étend même à l'économie générale du pays puisque, soit comme marchande itinérante, soit comme tenancière de divers petits commerces, c'est encore elle que l'on retrouve dans toutes les activités de la vie économique. Or il n'est pas certain que ce ne soit point l'homme qui tire en définitive les bénéfices de tout cela grâce à un mode de relations qui a au moins cette particularité par rapport au système capitaliste ordinaire de n'obliger le bénéficiaire qu'à un investissement de caractère purement sentimental ou érotique. L'homme haïtien obtient souvent le droit (dirons-nous le privilège ?) de tirer profit des fruits de l'entreprise que lance, gère et exploite sa femme. Il est [124] compréhensible dès lors que le Don Juan haïtien n'ait pas été porté à se révéler à nous sous son vrai jour.

L'on caractériserait imparfaitement les facteurs qui sont à l'origine des images que nous découvrons dans les pièces de Languirand, Perrault, Toupin ou Dubé en les qualifiant simplement de religieux. En insistant sur le christianisme de son Don Juan, Ferron a néanmoins mis très sûrement le doigt sur le point le plus important. Non pas tellement à cause de ce puritanisme que la religion aurait, comme on l'a si abondamment prétendu, imposé aux Québécois mais surtout à cause du rôle qu'elle a joué dans l'évolution globale de la vie au Québec. La religion n'a-t-elle pas longtemps tenu lieu de patriotisme ici et ne la retrouve-t-on pas à la source d'idéologies même en apparence uniquement économiques ou techniques comme l'agriculturisme. Et les patriotes les plus rétifs aujourd'hui aux injonctions des encycliques de l'Église romaine doivent garder à celle-ci une fière reconnaissance d'avoir encouragé la revanche des berceaux.

Ces images différentes du Don Juan que nous offrent les théâtres québécois et haïtien s'expliquent en définitive par le contexte général de la vie dans les deux pays et s'insèrent donc dans le type de relations qu'entretiennent les écrivains avec leur père mythique. L'appellation de Dieu le Père que s'accorde le personnage de Phelps en était une preuve, le fait que les jeunes gens des pièces de Perrault fuyent les

filles qui leur demandent de remplacer le père défunt comme dans *C'est l'enterrement de Nicodème*, en est une autre. N'oublions pas que dans la légende originale de Don Juan, celui-ci est un athée comme Oedipe, qu'il tue le commandeur, [125] père de sa femme, se moque de son propre père et qu'il y a manifestement dans son comportement une révolte du fils contre le père. L'on s'accorde d'ailleurs à voir en Don Juan l'alter ego de Faust, si bien que nous pourrions définir le Don Juan comme ce personnage historique, le burlador de Séville, mais au fond comme un adulte dont le comportement amoureux permet de vérifier le degré de maturité puisque ses aventures amoureuses ne sont pour lui qu'un moyen de combattre les forces : religion, société ou autres, qui tendent à le garder en tutelle. Dans l'attitude du Don Juan haïtien, nous reconnaissons la soumission du fils au père et sa volonté de s'identifier à celui-ci. *Anna*, comédie du dramaturge haïtien, Théodore Beaubun, nous montre une sorte de Don Juan, Languichatte, qui ne parvenant pas à obtenir de sa femme, une citadine, qu'elle soit la complice consentante de ses fredaines et caprices, décide de l'abandonner et de prendre pour compagne, une paysanne, laquelle pense-t-il, sera plus compréhensive et soumise. Grande est l'erreur de notre Don Juan. Aussi à la fin de la pièce, revient-il repentant et contrit à son épouse et renonce-t-il à Eros et à ses plaisirs illicites. Dans *Trou de Dieu*, Franck Fouché va encore plus loin que Phelphs. Il fait de la mère, une sorte de loque humaine tyrannisée par un père monstrueux qui se vautre aux pieds d'une putain sous les yeux de ses fils hébétés et paralysés. C'est au fond la même image que nous donne le roman haïtien. Que l'on se souvienne de ce personnage de *l'Héritage Sacré* de Jean-Baptiste Cinéas qui, pour conquérir la femme de ses rêves, part de la ville et retourne à la campagne se faire houngan, c'est-à-dire prêtre du Vodou, détenteur en somme de toutes les [126] puissances de l'autorité religieuse, ancestrale et paternelle. Toutes les fois que le fils prétend marcher sur les brisées du père ou rompre avec la ligne de conduite tracée par lui, il est éliminé. C'est le sort de Manuel dans *Gouverneurs de la Rosée* de Jacques Roumain.

Au théâtre québécois par contre, l'entente du fils et du père est le plus sûr garant des succès amoureux du fils et la condition de son accession au donjuanat. Considérons d'une part les relations de Guillaume et de William Larose dans *Bilan* de Marcel Dubé et celles de Stéphane et de Fernand dans *Chacun son Amour* de Paul Toupin.

D'une part, l'entente entre les deux premiers est illustrée non seulement par le fait que Guillaume accepte de travailler dans l'usine de son père mais encore et surtout par le fait qu'il « court dans la talle » du père comme dit ce dernier de façon fort pittoresque ce que d'ailleurs William trouve fort drôle, soulignant par le fait même leur accord tacite. C'est ce qui explique que Guillaume puisse reconquérir Monique avec une assurance et une désinvolture qui nous sont peu familières. Par contre Stéphane dans la pièce de Toupin, vise à établir le même accord entre Fernand et lui, à lui communiquer le secret de sa séduction, son assurance et sa confiance. Or c'est de cette assurance et de cette confiance que semblent manquer les fils qui sont en rupture de ban avec leur père. L'on pourrait prendre l'exemple de Joseph Latour dans *Un simple Soldat* de Marcel Dubé, mais dans *Au cœur de la Rose* de Pierre Perrault, je crois que l'antagonisme irréductible du jeune marin et du père de la fille ne saurait mieux s'illustrer que par la différence même de leur fonction. Qu'y a-t-il de plus différent d'un [127] marin qu'un gardien de phare ? Sans doute leurs métiers sont complémentaires mais la sédentarité du gardien de phare est tout ce qu'il y a de plus inconciliable avec l'errance perpétuelle du marin qui passe sa vie à voguer sur l'eau. L'on pourrait relever le même antagonisme dans *C'est l'enterrement de Nicodème* de Pierre Perrault. Au lieu du bel étranger à qui elle s'était offerte, la fille de Nicodème a dû se contenter de l'ancien assistant à la forge de son père. Le premier s'étant récusé, la fille a dû accepter, contre son gré, le second.

Cela nous fait du même coup toucher du doigt la portée, la signification différente des relations père-fils au Québec et en Haïti. Alors qu'ici c'est la révolte du fils contre le père qui est privilégiée, là-bas, c'est plutôt la soumission du fils au père. Il n'en peut résulter ici que la castration de l'Eros du mâle alors que là-bas c'est à sa survalorisation que nous assistons. Mais si le Don Juan québécois paie sa libération individuelle, sa vie en somme, de sa castration, le Don Juan haïtien n'a pas trouver grâce aux yeux du père, qu'en s'immolant à ses mânes, en renonçant par le fait même à la vie. Aussi le Don Juan québécois est-il un fils encore en tutelle alors que le Don Juan haïtien est un père sans postérité. Dans *le Mensonge* de Paul Toupin, le Seigneur pour conquérir la Châtelaine se donnera en la personne de l'écuyer du roi, un tuteur, un véritable père. Dans *Le Conditionnel* de Phelps, Kestern

choisit de mourir à chaque nouvelle conquête et non de tuer comme le fait le personnage de Molière.

C'est sans nul doute la volonté de rompre cette dichotomie qui se traduit par cette déchosification de la poésie [128] haïtienne, en particulier là poésie amoureuse, cette spiritualisation qui prend la forme d'un surréalisme échevelé et à première vue un peu retardataire. C'est la même volonté que l'on retrouve dans cette érotisation non seulement de la poésie patriotique mais encore du théâtre et du cinéma québécois. Les allusions à la stérilité de Georges et à l'impuissance d'Alain dans *Pauvre Amour* de Marcel Dubé, les scènes et les images de rapports sexuels que l'on trouve aussi bien dans cette pièce que dans *Double-jeu* de Françoise Loranger doivent, à cet égard, être rapprochés des allusions, scènes et images du même type que l'on peut trouver dans *Kid Sentiment* de Jacques Godbout, dans *Le Viol d'une Jeune Fille Douce* de Gilles Carle et dans *Jusqu'au Cœur* de Jean-Pierre Lefebvre.

Les allusions à l'avortement que l'on peut retrouver non seulement dans ces deux derniers films mais par exemple dans plusieurs des dernières pièces de Marcel Dubé traduisent sans aucun doute la crainte ou le sentiment d'un échec... L'image de la québécoise fécondée par un amant inconnu, étranger, français tout de même, gardant son enfant en dépit des oukases de ses frères, substituts du père dans le film de Gilles Carle, semble faire pendant à celle du héros de *Jusqu'au Cœur*, incapable de « faire un petit québécois » à son amante qui le lui réclame, tout comme les intrigues de *Pauvre Amour* et de *Double-jeu* témoignent de la volonté d'établir la difficile équation d'un Eros qui soit en même temps libération du mâle québécois.

En fait, le mythe de Don Juan étant le mythe baroque par excellence, par ce biais c'est le problème d'un baroque haïtien et d'un classicisme québécois qu'il faudrait poser. [129] Car si l'analogie est l'image privilégiée des écrivains haïtiens, la comparaison, forme même du dialogue, semble bien celle de leurs confrères québécois. La chosification de la femme et du pays que nous avons observée chez les poètes haïtiens s'apparente à l'inconstance blanche décrite par Jean Rousset. Par ailleurs la poursuite de la métamorphose dont nous verrons qu'elle est au cœur même des œuvres littéraires haïtiennes et cette inconstance noire des poètes, Etzer Vilaire ou Davertige, semblent bien les indices d'un baroque. Tout comme le sens du tragique et du sacré

qu'on peut observer chez les écrivains québécois et ce miroir de l'introspection où ils se mirent de plus en plus révèlent la poursuite d'un équilibre qu'on pourra bien appeler *classicisme*.

[130]

[131]

Le miracle et la métamorphose

LE HÉROS AMBIGU ET LE PERSONNAGE CONTRADICTOIRE

[Retour à la table des matières](#)

[132]

[133]

Dans un roman ou dans une pièce de théâtre, il arrive que le héros soit en même temps le personnage principal. Mais le plus souvent on peut les distinguer. Le héros, c'est le personnage-point de vue, celui avec qui l'auteur veut et fait en sorte que nous nous identifions.

Le personnage principal, que nous appellerons ici tout simplement « personnage », c'est celui qui joue un rôle de vedette dans l'histoire qui nous est racontée ou dans le spectacle que l'on nous présente. Et comme son rôle peut être parfois plus important que celui du héros, il s'en distingue en cela qu'il est vu du dehors, qu'il n'est pas celui avec lequel nous nous identifions.

Le héros donc, c'est celui avec qui l'auteur nous met d'emblée en sympathie, celui en qui il veut que dans une certaine mesure nous nous reconnaissons tandis que le « personnage », c'est celui qu'il propose à notre méditation et à notre réflexion mais par rapport à qui il nous fait garder une marge de distance.

Dans *Le Père Goriot de Balzac*, le personnage de ce nom qui a donné son titre au roman en est le personnage principal, le plus important même si l'on veut. Il n'en est pourtant pas le héros. C'est à Rastignac qu'est dévolu ce rôle. Car le père Goriot est vu de l'extérieur. Il nous est montré du dehors. Il est raconté et jugé alors que nous [134] voyons avec Rastignac, sentons avec lui et partageons presque son ar-rivisme.

Si nous prenons par exemple *Poussière sur la ville* d'André Langevin, Alain Dubois en est sans conteste le héros puisqu'il est à la fois le personnage de premier plan et le narrateur. C'est par lui que nous revivons l'histoire. Notre vision des êtres et des choses passant par le tamis de sa conscience nous nous identifions à lui et nos réactions sont sinon commandées du moins orientées par les siennes. Madeleine, sa femme, dont il analyse et commente la conduite et les sentiments joue

plutôt le rôle de « personnage ». Elle constitue pour nous un objet de réflexion par rapport auquel d'emblée, dans l'œuvre même, l'auteur établit d'abord une distance.

Dans *la Famille des Pitite-Caille* de Justin Lhérisson, même si le roman porte le nom du personnage principal, central, unique presque : Eliézer Pitite-Caille, on ne peut dire que celui-ci en est le héros, c'est-à-dire le personnage-point de vue. En effet le roman de Lhérisson, s'il nous raconte en détail les péripéties de la vie d'Eliézer Pitite-Caille, s'il nous fait voir comment, parti de rien, ce personnage roublard, astucieux, ambitieux et sans scrupule fit fortune, se hissa jusqu'à une situation sociale et économique fort avantageuse puis connut l'échec, le malheur et la ruine quand il voulut tâter de la politique : s'il s'attarde à ce personnage, il ne nous le propose pas en modèle, ne nous fait pas voir les choses avec ses yeux. Ce serait plutôt une distance à l'égard de ce personnage que l'auteur voudrait nous faire prendre. Il le fait en soulignant notamment le ridicule et l'outrance de ses propos ou de ses [135] attitudes. Le héros, c'est plutôt Boutenègre, personnage presque secondaire et qui ne fait qu'une apparition furtive dans l'histoire. Mais parce que précisément entre Pitite-Caille et les autorités politiques que représente le général Beurhomme, Boutenègre sait habilement tirer son épingle du jeu laissant, comme le héros de la fable de La Fontaine, les deux larrons se battre et saisissant maître Aliboron ; parce qu'il sait se montrer plus malin que ceux-là qui se croyaient pourtant bien finauds : c'est avec lui que nous nous identifions. Notre jugement sur Eliézer Pitite-Caille et les autres personnages du roman est influencé par le comportement de Boutenègre qui, en les roulant, fait ressortir leur ruse et leur cynisme.

Notre identification au héros n'est nullement proportionnelle au degré de moralité ou de vertu dont ce héros fait preuve. La sympathie que l'auteur nous fait éprouver pour lui c'est une communion. Elle se fait donc instinctivement et ne se discute pas. Elle est cependant tout à fait compatible avec des réserves que, intellectuellement et après coup, nous pouvons faire quant aux idées, aux sentiments ou aux attitudes de ce héros. Boutenègre n'est pas un parangon de vertu. Il ne fait que jouer à malin, malin et demi, avec Pitite-Caille. Et si nous applaudissons au bon tour qu'il joue à ce fieffé coquin et à son adversaire, le général Beurhomme, il n'est pas dit que ses façons de faire nous paraissent la règle de conduite idéale. Alain Dubois, dans *Poussière sur*

la ville, fait bien piètre figure à côté de sa femme, Madeleine, si on compare leur goût respectif du risque, pour ne pas dire leur courage. Et si dans le roman nous adoptons le point de vue de Dubois, [136] il n'est pas dit que nous voudrions appliquer ses principes dans notre vie quotidienne.

L'œuvre littéraire étant précisément transposition de la réalité, représentation d'une réalité ramenée à son essence et présentée de manière plus ou moins parabolique, c'est-à-dire transformée, c'est par là que « héros » et « personnage » littéraires deviennent intéressants. Le « héros » représente une réalité vivante que nous reconnaissons d'instinct. C'est pourquoi il entraîne immédiatement notre sympathie même si nous n'acceptons pas tout à fait la réalité qu'il représente. Par contre, le « personnage » qui est le plus souvent l'antithèse du héros, ou à tout le moins son complément, symbolise plutôt la réalité désirée, le rêve que nous caressons et que l'auteur nous force à examiner à la lumière de la raison. Puisque à travers « héros » et « personnage » c'est au fond de nos rêves et de nos réalités que nous parlent les écrivains, l'examen de leurs techniques littéraires peut se révéler fort instructif.

Dans *Poussière sur la ville*, André Langevin procède de la manière la plus directe qui soit : en situant notre observation au centre de la conscience d'Alain Dubois et en faisant du monologue de celui-ci la manière même du roman. Dans *la Famille des Pitite-Caille* Justin Lhérisson procède de manière plus détournée. D'une part il s'arrange constamment, par le biais de l'humour, pour dégonfler sans cesse les propos, les gestes et les façons de penser du personnage principal, Eliézer. D'autre part, il fait subir à tous, à Eliézer aussi bien qu'à ses adversaires, le choc en retour de leurs actes et s'arrange ainsi pour nous montrer comment Boutenègre qui avait depuis belle lurette démasqué [137] les plans des uns et des autres se faufile entre les camps adverses et fait son profit de leur querelle. Dans ces procédés différents qu'utilisent Langevin et Lhérisson pour nous montrer cette opposition d'un rêve et d'une réalité qu'incarnent leurs héros et leurs personnages, il y aurait une ample matière à réflexion. Essayons seulement à partir de ces deux premiers exemples, d'expliquer pourquoi d'ordinaire le héros littéraire québécois est un être ambigu et le personnage des romans ou pièces de théâtre haïtiens, un homme contradictoire. En effet le caractère soit ambigu soit contradictoire de la psy-

chologie de l'un et de l'autre résulte de leur manière respective de vivre des conflits intérieurs similaires.

Le miracle et la métamorphose

Le héros ambigu et le personnage contradictoire

1. Le héros ambigu.

[Retour à la table des matières](#)

Émile Souriau dans son livre, *Les deux cent mille situations dramatiques*, a démontré que toute action dramatique est un rapport de forces. C'est de la combinaison de celles-ci que naissent les situations et les intrigues dont ces actions se remplissent. Ces forces que l'on peut appeler aussi rôles, il a montré qu'elles se ramenaient à six : (le meneur, l'opposant, le bien convoité, le bénéficiaire, l'auxiliaire et l'arbitre), et qu'elles constituaient la structure fondamentale de toute pièce de théâtre. C'est en jouant avec ces forces (en les mettant en rapport, si l'on préfère) que l'on crée l'œuvre théâtrale ou romanesque puisque cela vaut également pour le roman. Il y a donc une logique du rôle qui fait d'un individu soit un « héros » soit un « personnage » et qui commande à sa psychologie.

[138]

Dans le roman et dans le théâtre québécois, c'est du désaccord entre le rôle qu'il doit jouer et les sentiments qu'il éprouve que résulte l'ambiguïté de la psychologie du héros. À cause de ses sentiments le héros n'arrive pas à assumer son rôle. Il en reste pantelant, fluctuant, hésitant, incertain, ambigu pour tout dire.

Un exemple tiré de Tchekov servira tout à la fois à illustrer mon propos et à nous mettre sur la piste d'une explication. Dans *Les trois soeurs*, Irina, Macha et Olga rêvent d'aller à Moscou. La pièce se passe sans qu'elles parviennent à réaliser ce rêve. Nous les voyons pendant trois actes soupirer mais ne rien faire pour mettre à exécution

leur projet. Elles traînent leur nostalgie, leurs illusions et leurs déceptions sans parvenir à s'en débarrasser. Et la cause, nous le savons, c'est la situation générale : la mentalité médiocre de la petite ville où elles s'engluent, les difficultés pécuniaires, le piège des contraintes conjugales, familiales et professionnelles. En somme, c'est l'état de la société russe d'avant la révolution d'octobre. À travers les opinions opposées de deux personnages, Verchinine et de Touzencaho, c'est le rêve d'une transformation radicale de la société que fait l'auteur.

L'ambiguïté des trois sœurs qui veulent sans vouloir, qui soupirent sans parvenir à se décider, vient de l'incompatibilité de leur rêve et l'état de la société dans laquelle elles vivent. Leur rêve ne pouvait s'ajuster à la réalité historique de la Russie d'avant la révolution d'octobre. Elles sont tiraillées non seulement entre ce qu'elles sont et ce qu'elles voudraient être (ce qui est le lot de tout le monde) mais entre ce qu'elles sont et ce qu'elles devraient [139] être. Il leur faudrait commencer par être ce qu'elles devraient être avant de pouvoir devenir ce qu'elles voudraient être. Le héros littéraire québécois me semble placé dans une situation analogue.

Le dialogue dont les poètes québécois ont fait leur technique préférée étant également à la base des procédés des romanciers, cela m'incline à penser que l'ambiguïté du héros québécois procède de ce qu'il dialogue trop avec les autres et pas assez avec lui-même. Incertain, fluctuant, hésitant, ambigu, ce héros manque de véritable densité alors même qu'il réfléchit et discute à perdre haleine. Car il dialogue avec les autres sans avoir pris le temps de dialoguer d'abord avec lui-même, sans d'être convaincu de la nécessité de jouer son rôle et peut-être sans avoir vraiment bien connu ce rôle. Car on ne peut bien parler aux autres que d'une position préalablement définie.

Le véritable dialogue, à tout le moins le premier dialogue, c'est celui qu'on établit avec soi-même. On ne peut pas être en même temps dans sa peau et dans celle des autres. Il faut au moins avoir la logique de son rôle. Que dirait-on d'un Rhodésien noir qui se mettrait à comprendre Ian Smith et à dialoguer avec lui ? Yak Rivais, dans un passage fort savoureux de ses *Aventures du Général Francoquin au pays des frères Cyclopus*, a fort bien exposé ce problème :

- *Croyez-vous éliminer le racisme en massacrant les racistes ?*
- *Trésor, déclare N'a-qu'un-Oeil, quand tu réponds à un raciste en lui appliquant ta main sur le [140] museau, il sait qu'il n'y a pas de compromis possible avec toi sur au moins un sujet précis*
Hyn approuve :
- *Il est plus important de se définir par rapport au racisme que de dialoguer. Vous ne pensez pas cela, Mistress ?*
- *Le dialogue vous définit aussi, objecte Mistress, et il offre la possibilité de convaincre ?*
- *Perte de temps ! soupire N'a-qu'un-Oeil. Un raciste, c'est un minus. Tu n'as pas à dialoguer avec un minus. Si tu le fais, quel que soit le prétexte que tu invoques ou en lequel tu ajoutes foi, tu te gaspilles. Les minus avec les minus ! Rien qu'à te voir, si tu n'es pas un minus, les minus doivent sentir que tu n'es pas de leur bord !*
- *Est-ce votre avis ? demande Mistress à Cyclopus Hyn.*
- *Certainement. Je ne discute pas avec n'importe quoi.*
- *N'êtes-vous pas égoïste ?*
- *C'est la seule solution de combat, répond Hyn.*
N'a-qu'un-Oeil rit :
- *Mary ne songe qu'à éduquer ! Elle croit au Père Noël...*
- *Vous me semblez affectivement trop généreuse, dit Hyn. Vous valez — votre culture, votre intelligence, votre courage aussi — plus que de discuter avec raciste !*²³

[141]

Si l'on va honnêtement au fond de soi-même et de ses raisons l'on risque plus sûrement de rejoindre les autres qu'en essayant trop vite de les comprendre. Certes il faut s'ouvrir aux autres et éviter l'erreur de

²³ Yak Rivais : *Aventures du Général Francoquin au pays des frères Cyclopus*, nrf, Paris, Gallimard, 1967, p. 449-450.

n'être hypnotisé que par ses seuls intérêts. Qui nous garantit cependant que les mobiles de nos vis-à-vis sont plus dignes d'intérêt et de considération que les nôtres ? En attendant de le vérifier et dans l'improbabilité d'une vérification objective et impartiale, la précaution élémentaire ne consiste-t-elle pas à aller de plus en plus loin au fond de soi-même pour s'assurer de la légitimité de ses propres motivations ?

Le héros littéraire québécois dialogue trop vite et est trop compréhensif pour bien jouer son rôle. Il se bat en quelque sorte avec des épées mouchetées puisque de combattant qu'il prétend être il se mue en juge et arbitre. Il flotte entre sa peau et celle des autres et ne se loquant nulle part il perd sur tous les tableaux.

C'est cet excès de compréhension que l'on retrouve chez Alain Dubois, le héros de *Poussière sur la ville*. Cette situation d'un mari cocu et content (ou presque) peut paraître extrême. Elle n'est pourtant pas unique. A bien la considérer, n'est-ce pas la situation de tous ces héros émasculés par leur famille ou leur entourage social, ces héros trop compréhensifs que nous montrent les romanciers et les dramaturges québécois ? Ces deux répliques qu'échangent Olivier et Evelyn dans *Les beaux dimanches* de Marcel Dubé, en sont un exemple entre cent autres :

Olivier : Comment fait-on pour dire à une femme qu'on l'aime sans qu'elle n'éclate de rire ?

[142]

*Evelyn : Ce n'est pas moi qui te l'apprendrai.*²⁴

Il n'est pas plus normal pour un mari cocu de se mettre dans la peau de sa femme que pour un amoureux de demander à celle qu'il aime comment lui faire la cour. C'est là pourtant l'attitude des héros littéraires québécois. Edouard Latour, par exemple, le pitoyable héros d'*Un simple soldat* de Marcel Dubé est, à ce point de vue, l'alter ego d'Alain Dubois. Il fait montre à l'égard de son fils, Joseph, d'une compréhension qui dépasse les limites de la patience ordinaire

²⁴ Marcel Dubé : *Les beaux dimanches*, Collection Théâtre Canadien No. 3, Montréal, Leméac, 1968, p. 68.

Tirillés entre leurs droits et les raisons des autres, entre le passé qu'ils voudraient rejeter et l'avenir qu'ils n'osent accepter, ces héros écartelés se révèlent impuissants et vaincus dans une lutte où ils suscitent eux-même la parade aux coups qu'ils portent.

L'on a beaucoup parlé d'un existentialisme de Langevin et rapproché ses romans de ceux de Camus. Cela me semble arbitraire si l'on compare Alain Dubois à Meursault, par exemple. C'est « l'extranéité » de celui-ci, c'est-à-dire son incapacité à accepter les motivations dérisoires de ses interlocuteurs qui lui fait trouver une justification à son comportement et le rend incapable d'entrer dans le jeu de ses adversaires. De leur faire échec, par le fait même.

Les pièces de Corneille, pour prendre un exemple classique, nous offrent parfois le spectacle de la réconciliation des adversaires les plus acharnés. C'est un dénouement auquel on ne parvient qu'au terme de ce que Serge Doubrovsky [143] a appelé la dialectique du héros. Autrement dit Chimène et Rodrigue n'ont été forcés de s'entendre qu'après s'être tout d'abord retranchés chacun dans leurs positions respectives. Et c'est par suite d'un examen de ces positions qu'ils ont pu trouver les moyens de s'entendre.

Nous pouvons comprendre maintenant pourquoi si souvent dans les romans ou les pièces de théâtre québécois ce sont les « personnages » qui nous paraissent détenir la vérité, du moins qui en donnent, parfois assez paradoxalement, l'impression. César nous paraît plus convaincant que Brutus dans la pièce de ce nom qu'a écrite Paul Toupin. Et dans *Le mensonge* du même auteur, à côté de la Châtelaine et de l'Ecuyer du roi, le Seigneur nous paraît assez falot. Dans *Poussière sur la ville*, alors même que nous nous en défendons, nous nous laissons gagner aux arguments du curé quand nous les mettons en parallèle avec ceux d'Alain Dubois. Quant à Madeleine, son mari fait bien piètre figure à ses côtés. C'est que les « personnages » sont plus carés. Leur erreur même a un envers de vérité. Les idées qu'ils défendent, ils sont peut-être les seuls à les défendre mais ils le font avec une telle conviction qu'ils finissent par leur donner une apparence de justification alors que trop souvent la vérité du héros nous paraît une erreur.

Si quelques « héros » nous paraissent convainçants c'est parce que certains romanciers, grâce à leur art, parviennent à nous cacher l'ambi-

guïté de ces héros et réussissent à leur faire trouver une sorte d'équilibre intérieur. Dans la lutte que mènent par exemple les héros de Thériault contre les forces de la nature, seul l'art de l'auteur parvient à faire passer pour une force ce qui est au fond une faiblesse. [144] Si jamais je devais affronter un loup, un cheval sauvage ou tout autre animal dangereux et que je disposais du temps nécessaire pour me préparer, je commencerais par me munir d'un bon fusil à répétition, peut-être même d'une mitrailleuse, et je ne sais même pas si par mesure de prudence je ne prendrais pas finalement un bazooka ou un canon anti-char. Alors, commodément retranché dans un bunker inexpugnable, j'attendrais mon adversaire ou plutôt je chercherais à le surprendre pour le réduire à l'état de passoire. Ce sera de la lâcheté, me diront certains. Du bon sens tout simplement, rétorquerai-je. Car à lutter à armes égales avec un animal, ce qui voudrait dire au fond à opposer mes ongles à ses griffes, mon coup de pied à ses ruades, je suis déjà certain d'être vaincu. Je ne tiens donc pas à pousser la compréhension ou le souci du dialogue jusqu'à ce point. Je ne tiens pas non plus à m'abuser ou à abuser les autres en essayant de faire prendre ma faiblesse pour de la force puisque seul un fatalisme qui me ferait accepter d'avance ma mort et ma défaite ou encore une incapacité à jouer mon véritable rôle pourrait me porter à agir autrement.

Le miracle et la métamorphose

Le héros ambigu et le personnage contradictoire

2. Le personnage contradictoire

[Retour à la table des matières](#)

Contrairement au « héros » québécois qui se débat dans l'incertitude, pose mal ses problèmes et se fait l'artisan de son propre malheur, le héros littéraire haïtien joue fort bien son rôle. Il sait où il veut aller et prend tous les moyens pour y arriver. Boutenègre en est un exemple. Ayant percé les visées les plus secrètes de ceux qui l'entourent, il sait en tirer habilement parti, et sortir indemne de toutes les

[145] embûches. Le héros littéraire haïtien est donc un individu en accord avec lui-même et dont la psychologie ne témoigne pas de cet éclatement que je signalais chez le héros littéraire québécois.

C'est plutôt le « personnage » des romans ou des pièces de théâtre haïtien qui semble avoir des problèmes. Qu'il s'agisse d'une contradiction manifeste et soulignée par l'auteur, comme c'est le cas dans les romans de Justin Lhérisson ou de Jean-Baptiste Cinéas, ou d'une contradiction implicite que l'auteur ne met point en évidence mais qui ne ressort pas moins de l'examen du comportement et des sentiments des personnages, comme on peut le constater dans les romans de Frédéric Marcellin ou de Fernard Hibbert il y a une dichotomie, un hiatus dans la psychologie et le comportement du « personnage » qu'il ne parvient pas à combler et qui est à l'origine de son échec.

Le personnage littéraire haïtien est contradictoire et non pas ambigu parce qu'il a la logique de son rôle. Il le joue même à fond de train. La meilleure preuve c'est la grandeur de son échec. L'être ambigu est celui qui veut sans vouloir, veut puis ne veut plus, qui hésite et en définitive ne parvient pas à se décider. Il ne joue pas son rôle et son échec est plus un suicide qu'un malheur. L'être contradictoire est plutôt celui qui pense oui et fait non, celui dont les actes renient les propos. S'il échoue ce n'est pas parce qu'il n'a pas su prendre les moyens de réussir mais plutôt parce qu'il n'a pas pris les bons moyens. Au fond, c'est celui qui voudrait obtenir une chose et son contraire. L'homme ambigu et l'individu contradictoire se ressemblent en cela que chacun d'eux court deux lièvres à la fois ou deux [146] pintades, si l'on préfère. Le premier manque son coup parce qu'il ne parvient pas à choisir entre ses deux cibles et le second, parce qu'il essaie d'atteindre les deux à la fois.

C'est la situation d'Eliézer Pitite-Caille qui après avoir fait fortune de manière plus ou moins licite a cru pouvoir s'offrir les plaisirs du pouvoir politique. Il se retrouve en prison et ruiné. Il a donc perdu sur deux tableaux ; le social et le politique. Alcibiade Catullus Pernier connaît le même sort, lui qui, tout en étant ministre de l'intérieur et personnage important d'un régime politique en place, a cru pouvoir préparer sa propre ascension à la présidence de la république. En somme il a voulu renverser en toute impunité le régime dont il était l'un des piliers. Il se retrouve en exil, déchu de ses fonctions et réduit à la condition la plus pitoyable.

Languichatte, dans *Anna*, comédie de Théodore Beaubrun, et le père dans *Trou de Dieu* de Franck Fouché sont semblables en cela à Eliézer Pitite-Caille et à Alcibiade Catullus Pernier. Mais là où il devient intéressant de rapprocher le personnage haïtien du héros québécois, c'est quand on constate que si l'ambiguïté québécoise et la contradiction haïtienne ont des causes directement opposés, leur raison profonde est la même.

Le problème d'Olivier dans *Les beaux dimanches* de Dubé et celui du Seigneur dans *Le mensonge* de Toupin, c'est qu'ils comprennent trop, le premier, Evelyn, le second, la Châtelaine. Ces amoureux se mettent un peu trop dans la peau des femmes qu'ils aiment, et en les comprenant trop, font échouer leurs projets. Languichatte, dans *Anna*, et le père dans *Trou de Dieu*, méconnaissent totalement les [147] aspirations les plus naturelles des femmes qu'ils auraient dû aimer. Le premier abandonne Anna, sa femme, parce que celle-ci prétend régenter ses activités extramatrimoniales. Il veut donc trouver une épouse conciliante qui fermerait les yeux sur ses fredaines. Tentative qui échoue naturellement, comme la morale comique l'exige. Quant au père de *Trou de Dieu* qui se vautre aux pieds d'une courtisane, sous les yeux de sa femme et de ses fils qu'il a réduits à l'état de zombis, son comportement ne serait que guignolesque si sous le symbolisme de l'œuvre, l'on ne reconnaissait une réalité bien vivante. Mais au fond, le personnage haïtien aussi bien que le héros québécois souffrent de n'être pas assez « dialectiques » dans le sens où l'entend Doubrovsky.

Le personnage haïtien est trop bien dans sa peau et dans son rôle. Il ne prend donc pas soin d'examiner son rôle qu'il joue en toute bonne conscience. Le héros québécois, lui, veut trop vite se mettre dans la peau d'autrui, il ne prend pas le temps de bien connaître son rôle. Ainsi, mal assuré de ses assises, il se méprend autant sur ceux qui lui font face que sur lui-même. Le héros québécois dialogue, mais en porte-à-faux, et sa situation au fond équivaut à celle du personnage haïtien.

En effet, semblable en cela au héros québécois, le personnage haïtien ne dialogue pas assez avec lui-même. C'est la raison pour laquelle il ne s'aperçoit pas de ses contradictions. Il ne s'interroge pas sur lui-même, ne s'inquiète pas de ses motivations et ne met pas en doute le bien-fondé de ses actes et de ses intentions. Comme d'ailleurs, de par cette logique de son rôle qui le fait foncer à fond de train [148] dans le

sens de ses intérêts, il ne dialogue pas davantage avec ses vis-à-vis, cela explique qu'il soit presque toujours ou caricatural ou terrifiant.

C'est pour donner au personnage cette distance vis-à-vis de lui-même, établir donc en lui une dialectique intérieure, que des romanciers comme Jacques Roumain ou Jacques Alexis ont entrepris de donner au personnage, qui s'est de ce fait confondu avec le héros, une conscience critique de sa situation et de son rôle. Chez les nouveaux romanciers québécois ; Réjean Ducharme, Marie-Claire Blais, Hubert Aquin, c'est la même intention qui semble présider à cette plongée étourdissante que font les héros à l'intérieur d'eux-mêmes. Jacques Ferron est sans doute en cela un précurseur puisqu'il avait été l'un des premiers à donner pour fondement à la dialectique interpersonnelle du personnage et du héros cette nécessaire dialectique intérieure de chacun d'eux. Et c'est sans doute aussi pourquoi il a su le premier reconnaître dans l'incertitude du pays la source profonde de l'ambiguïté du héros québécois.

Le miracle et la métamorphose

Le héros ambigu et le personnage contradictoire

3. Les sources de l'ambiguïté et de la contradiction

[Retour à la table des matières](#)

Si nous remontons, comme pour *Les trois sœurs* de Tchekov, à la source de l'ambiguïté du héros québécois et de la contradiction du personnage haïtien, c'est une certaine situation sociale que nous retrouvons. Et c'est peut-être pourquoi l'ambiguïté et la contradiction que nous relevons chez des êtres de fiction, nous pouvons en faire les caractéristiques mêmes des Québécois et des Haïtiens.

Le héros, avons-nous dit, c'est celui avec qui l'auteur [149] nous met instinctivement en sympathie. Il représente la réalité telle que nous en prenons immédiatement conscience. Le personnage par contre correspond à cette réalité dont nous prenons connaissance de façons

médiate parce que nous la percevons à travers la grille de nos facultés cognitives.

Ainsi pour l'Haïtien, sur le plan affectif, celui du héros, il ne semble se poser aucun problème. C'est sur le plan logique, celui de l'action et du personnage qu'il s'en pose puisque c'est là qu'apparaissent des contradictions. Le Québécois par contre semble dans la pratique, ne rencontrer aucun obstacle. Le personnage qui le reflète n'a aucune difficulté à agir. C'est sur le plan affectif, celui du héros que se posent des problèmes. Si l'on se réfère à l'exemple des *Trois soeurs* de Tchekov, le Québécois n'aurait, semble-t-il, aucune difficulté à réaliser ce qu'il veut être s'il était déjà ce qu'il aurait dû être. Son problème se pose donc à peu près en ces termes : faut-il renoncer à ce que l'on voudrait être si ce que l'on est s'avère déjà satisfaisant même si ce n'est pas ce que l'on devrait être ? Entre la proie et l'ombre il peut sembler facile de choisir quoi lâcher et quoi retenir mais quand l'ombre que nous désirons nous semble plus tentante que la proie que nous tenons ?

Que l'ambiguïté du héros québécois soit l'ambiguïté du Québécois lui-même et la contradiction du personnage haïtien, celle de l'Haïtien, un examen du problème de l'imitation originale peut nous en fournir une première preuve. Les littératures québécoise et haïtienne se sont échafaudées (se bâtissent encore ?) à partir du modèle qu'a constitué pour elles la littérature française. Or dans l'attitude de l'imitateur québécois ou haïtien vis-à-vis de son modèle [150] français, l'on peut découvrir les traits qui caractérisent l'homme ambigu et l'homme contradictoire.

L'imitation a été fort souvent avouée en littérature québécoise. Elle l'a été moins souvent en littérature haïtienne. En composant sa *Légende d'un peuple*, Fréchette a carrément laissé voir qu'il reprenait à sa façon *La légende des siècles* de Victor Hugo. Il s'en est même fait une gloire. Oswald Durand, dont « Idalina » reprend « Sarah la baigneuse » du même Victor Hugo, l'a moins ouvertement laissé entendre. Ce sont plutôt des critiques méticuleux qui ont souligné les emprunts faits par le poète haïtien. Il y a là une différence typique de comportement. Le poète québécois s'identifiait de manière explicite à son modèle alors que son homologue haïtien le faisait mais sans le reconnaître. Ces deux attitudes sont typiques : la première, d'une ambiguïté et la seconde, d'une contradiction. En imitant ouvertement, le

poète québécois essayait de résoudre de manière purement factuelle son problème d'identification. En cachant son imitation, le poète haïtien révélait sa gêne à avouer la trahison qu'il commettait à l'égard de son modèle.

C'est en analysant les techniques utilisées par les écrivains dans leurs imitations qu'on s'aperçoit du côté ambigu ou contradictoire de leur psychologie. Celui qui imite, si son imitation n'est pas originale, propose de lui-même une image vraie parce que correspondant à son désir, fausse cependant parce que sans rapport avec sa réalité. Ce hiatus est perceptible par exemple dans la structure dialoguée des poèmes de Fréchette ou de Crémazie. Le dialogue chez eux est faussé. A des personnages historiques, héros de Nouvelle-France, auxquels ils s'adressent et à qui ils [151] feignent de parler, ils prêtent des réponses. Ils leur font dire ce qu'ils voudraient entendre, se cachent ainsi la réalité et maintiennent en eux-mêmes une confusion flatteuse peut-être mais qui ne résout pas vraiment leur problème.

Chez Oswald Durand c'est dans le caractère stéréotypé des images qu'il utilise qu'éclate la contradiction révélée par son imitation clandestine. Dans « Idalina » la femme noire est décrite à l'aide d'images alimentaires qui en font un fruit comestible. Dans des poèmes comme « Le fils du noir » et « La jalousie » il trace au contraire de la femme blanche des portraits qui la présentent comme un bel être éthéré, un objet de rêve donc et non plus de consommation. Cela témoigne de la dualité de sa vision et surtout de l'optique étrangère qu'il adopte à son insu pour peindre les femmes de son pays.

En littérature, l'épreuve de l'imitation est un test. L'imitation manquée pratiquée par les poètes québécois traditionnels témoigne autant de leur ambiguïté que l'imitation subreptice des Haïtiens de la contradiction de ces derniers. Il est à ce propos frappant de constater que les écrivains haïtiens n'ont pu faire œuvre vraiment originale tout en avouant ouvertement leurs sources qu'à partir du jour où ils se sont mis à écrire en créole. C'est en adaptant ses modèles selon les exigences de sa sensibilité nationale que l'écrivain fait œuvre qui vaille, et témoigne de sa capacité de surmonter son ambiguïté ou ses contradictions.

Le choix des modèles aussi significatif que la manière d'imiter. Il est frappant, par exemple, qu'au théâtre, Robert Gurik ait choisi l'his-

toire d'Hamlet pour illustrer de manière allégorique le dilemme politique québécois alors qu'en [152] Haïti, Morisseau-Leroy et Franck Fouché ont spontanément choisi le mythe d'Oedipe comme sujet de leurs pièces créoles. Le choix d'un héros comme Hamlet pour symboliser le Québécois est aussi significatif de l'ambiguïté de celui-ci que le choix d'Antigone et d'Œdipe-Roi est révélateur des contradictions pratiques de l'homme haïtien. Le problème d'Hamlet, en effet, n'est-il pas surtout de savoir s'il faut qu'il agisse ? Un problème affectif avant tout. Car une fois sa décision prise, il venge son père en moins de temps qu'il ne faut pour le dire. La révolte d'Œdipe-Roi ou d'Antigone, par contre, n'est-ce pas essentiellement le problème de savoir comment éviter de faire ce qui doit être fait ? Un problème pratique donc. À travers ces modèles, l'on peut non seulement retracer une image du père dans les littératures québécoise et haïtienne mais esquisser un schéma des relations parentales telles qu'elles sont vécues sur le plan du mythe national.

Le miracle et la métamorphose

Le héros ambigu et le personnage contradictoire

4. e schéma des relations parentales

[Retour à la table des matières](#)

« ... Hamlet se présente à nous encore abattu par la mort de son père la France et par le mariage de sa mère l'Eglise avec l'Anglophonie... » nous dit Gurik dans l'introduction de son *Hamlet, prince du Québec*. Et de nous montrer Hamlet retenu par Guildenstern et Rosencrantz, aidé par Horatio, luttant contre le Roi... Mais ce portrait de caractère trop exclusivement historique mériterait d'être complété. Il est bien évident que c'est l'histoire qui modèle avant tout le visage du Québécois et façonne sa psychologie. Mais la géographie, la démographie ou l'origine ethnique, entre autres, jouent aussi leur rôle.

[153]

Si l'on peut parler de suprématie matriarcale, d'effacement du père et de rivalité des frères ennemis quand il s'agit des Québécois, il est clair que c'est dû au fait qu'ils sont majoritairement un groupe de Français émigrés en terre américaine et qui ont dû subir le joug militaire et politique d'abord, social et économique ensuite, et culturel enfin, des Anglo-saxons. Toutes les frustrations collectives et les complexes dont se nourrissent la mythologie québécoise prennent là leur source.

Mais tout au long de son histoire, le Québécois a eu un compagnon de route dont le rôle est d'être avant tout un élément de la conscience collective. Il s'agit de l'Amérindien. Premier habitant de cette terre, il en est le dompteur par excellence. Il est donc un vainqueur mais aussi un paria en qui le Québécois d'ethnie française se reconnaît. Car l'Amérindien c'est celui en qui le Québécois peut le mieux incarner son rêve de rompre le cercle infernal de la sujétion et de la dépendance. On a pu dépouiller l'Indien de tout sauf de ce pouvoir magique et sexuel d'engendrer qui est le pouvoir par excellence du père. A preuve ce mythe de l'Indien porteur de bébés qui n'est au fond qu'une façon transposée de souligner sa résistance victorieuse à toute menace d'assimilation. Ou encore l'image littéraire du Survenant. Dans une entrevue accordée à des étudiants de l'Université de Montréal, le docteur Julien Bigras déclarait :

*« Je travaille surtout avec des jeunes et, dans ma pratique, je me suis aperçu qu'il y a souvent dans l'inconscient des jeunes des fantasmes ayant rapport avec les Indiens. Les grands romans populaires [154] canadiens-français m'ont donné d'autres indices... Je me suis demandé avec qui la jeune fille canadienne-française rêvait d'avoir une aventure ; on m'a répondu : Alexis, le Survenant, Ovide Plouffe. C'est-à-dire, l'aventurier, l'audacieux, celui qui sort des cadres, que ce soit l'Indien ou le coureur des bois... Le coureur des bois représente le métissage le plus concret du blanc et de l'Indien et donne un Canadien français qui se comporte comme un Indien et en intègre toutes les caractéristiques ».*²⁵

²⁵ Dr. Julien Bigras : Projet de recherches sur le mythe de l'Indien, *Lettres et Ecritures*, (revue des étudiants de la Faculté des Lettres de l'Université de

L'un des rares écrivains à avoir saisi l'importance de l'apport amérindien dans l'édification d'une identité québécoise est Jacques Ferron. Pierre Perrault et Yves Préfontaine en ont parlé aussi mais de manière plus abstraite. Dans les contes de Ferron par contre, dans son théâtre aussi, sous les traits de ces vagabonds, de ces robineux, de « ces sauvages » que sont Mithridate, Sauvageau ou Monsieur Pas d'pouce, il nous a peint des révoltés féeriques dont la victoire relève du pouvoir magique du rêve à se métamorphoser en réalité ou tout simplement à changer la réalité.

Ferron est aussi l'un des seuls, sinon le seul, à montrer, notamment dans ses *Historiettes*, que si les Québécois ont fait de l'Indien un bouc émissaire c'est à cause précisément de leur ambiguïté. En effet tant que les Québécois poseront leurs problèmes en terme de race faussement comprise [155] comme une appartenance religieuse et linguistique c'est-à-dire que tant qu'ils ne considéreront pas ces problèmes du strict point de vue économique, social et politique d'abord, ils continueront à tronquer l'image pourtant séduisante de l'Indien. Le véritable adversaire étant un blanc et un chrétien si semblable à soi, l'on croira résoudre ainsi le dilemme d'avoir à affronter un autre soi-même.

Dans ce jeu d'antagonismes et d'alliances ethniques et par leur incidence sur la psychologie collective, nous voyons en fait s'esquisser un schéma des liens parentaux du groupe québécois. Pour le Québécois, le parâtre, c'est l'Anglais dont il voudrait secouer la tutelle, mais qu'il admire aussi pour son pragmatisme, son sens des affaires et son efficacité. Cette admiration est accrue du fait qu'au Britannique des îles, est venu s'adjoindre (se substituer ?) un opulent cousin : l'Américain. Le père québécois, c'est le Français. Mais historiquement il n'a pas fait le poids. Depuis la conquête, le Français d'ici est un vaincu. Pour être à la hauteur de son rôle il lui faudrait la ruse, l'astuce et le désir de vengeance de l'Indien. On n'a jamais porté à celui-ci de coup auquel il n'ait répondu avec férocité et cruauté. La réputation qu'on lui fait de rendre coup pour coup (la vengeance est douce au cœur de l'Indien !) voilà la qualité qu'on aurait voulu trouver chez le père français. Et c'est pourquoi le héros québécois est ambigu. Il ne peut se reconnaître

tout à fait dans le père qu'il voudrait. Il a du mal à choisir son modèle et vacille sur ses gonds.

Pour l'Haïtien, le parâtre, c'est le blanc, avant tout français, mais de plus en plus américain. Le blanc donc autrefois esclavagiste et dont le nègre a su violemment [156] rejeter la tutelle politique mais dont il n'a pas renversé la domination culturelle, technique et économique. De là la facilité de s'identifier affectivement avec un père nègre mais en même temps la difficulté à le suivre pratiquement dans les voies qu'il a tracées. Le père haïtien n'entraîne qu'une adhésion affective et verbale. Quand il s'agit de passer aux actes, on louche vers un autre modèle. L'on comprend dès lors les contradictions du personnage dans les œuvres littéraires haïtiennes.

En Haïti, comme au Québec, l'Indien joue un rôle de balancier dans ce réseau de forces en équilibre instable que sont ces rapports parentaux mythiques. Au Québec, bouc émissaire et allié, il constitue à la fois un modèle et l'ennemi illusoire qui permet d'oublier le véritable adversaire et donc de supporter une ambiguïté insupportable autrement. En Haïti, il est l'alibi qui compense sur le plan sentimental les contradictions éprouvées dans la pratique. L'Indien d'Haïti en effet n'a point résisté au blanc, il n'a pas su lui tenir tête ni le vaincre politiquement comme l'Africain. Mais il avait créé une civilisation originale dont le prestige est d'autant plus grand qu'elle a presque complètement disparu et qu'il n'en reste que des souvenirs poétiques que les écrivains haïtiens d'aujourd'hui célèbrent à l'envi.

Dans un long article sur le problème de l'Indien et de ses survivances en Haïti, où il finit par reconnaître en conclusion qu'on sait très peu de choses sur ces premiers habitants d'Haïti et qu'on a encore moins de preuve sur leur apport à la vie haïtienne actuelle, Achille Aristide n'affirme pas moins : « Le problème de l'Indien et de ses survivances en Haïti accuse un très haut degré de conscience historique [157] dans la synthèse des démarches collectives de nos élites... Il y a en somme, à la base même de cette conscience historique, entre autres choses, un sentiment de dévotion, d'évocation et de reconnaissance à l'endroit des premiers habitants de l'île... »²⁶ Compte tenu de l'absence

²⁶ Achille Aristide : Le problème de l'Indien et de ses survivances en Haïti, *Bulletin du Bureau d'Ethnologie*, série 11, No. 13, Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, 1956, p. 32-40.

de connaissances positives reconnue par l'auteur lui-même et de l'utilisation qu'il fait des mots : dévotion et reconnaissance, cette affirmation est symptomatique du désir des Haïtiens de trouver une compensation dans l'évocation de ce passé culturel prestigieux.

Il faudra faire un inventaire de ces dithyrambes en l'honneur des Indiens tant chez les historiens qui parlent plus par ouï-dire que preuves à l'appui que chez les poètes qui exaltent tous et à qui mieux mieux les charmes, les grâces et l'éclat de cette civilisation précolombienne. Car plus que Caonabo ou Henri, les deux chefs qui ont combattu les Espagnols, c'est la reine Anacaona, la Fleur d'Or, poétesse, musicienne et martyre, qui symbolise cet âge d'or de l'histoire d'Haïti.

Si donc nous avons pu déceler une certaine ambiguïté chez les héros des romans ou des pièces de théâtre québécois et quelques contradictions chez les personnages de la littérature haïtienne, l'on voit dans quelle mesure l'on peut penser qu'il s'agit en réalité d'une ambiguïté du Québécois lui-même ou de contradictions bien propres à l'Haïtien. L'on voit aussi jusqu'à quel point ce qui n'était qu'une hypothèse [158] de travail en vue de l'analyse des œuvres littéraires peut en fait servir de préliminaire à une étude sémiologique de la vie de l'Haïtien et de celle du Québécois. Ainsi, pour prendre des exemples qui ne nous feront pas sortir du domaine du langage mais dont la signification concrète est autrement plus incontestable que celle des œuvres d'imagination, quand le Québécois pour traduire son âme franglaise opère ce syncrétisme de l'Anglais et du Français dans le jocal, et qu'il est le premier à le considérer comme un outil imparfait, correspondant fort peu à ce dont il rêve, ne donne-t-il pas la preuve d'une ambiguïté résolue dans la pratique mais qui persiste dans sa conscience ? Par contre l'Haïtien qui se pique autant de francitude que de négritude et qui prétend en tout cas parler un français irréprochable, mais qui dans sa conversation ordinaire est un locuteur qui fait constamment alterner le français et le créole ou encore qui incorpore fréquemment des tournures créoles à sa phrase française, ne nous montre-t-il pas ainsi sa difficulté à résoudre sur le plan pratique une contradiction que ne laissait pas deviner la netteté de ses adhésions sentimentales ? Pour le moment il ne saurait être question d'entreprendre une sémiologie de la vie haïtienne ou québécoise. Tout au plus pouvons-nous sur la base des considérations faites jusqu'ici essayer d'esquisser une méthodologie pour l'étude des œuvres d'imagination québécoises et haïtiennes.

« Quiconque étudie le théâtre d'un peuple a sous les yeux la carte topographique de son génie, le plan figuré de ses intentions secrètes, non pas son histoire, mais le dessin général de ses idées » affirme Philarète Chasles qui reprend une idée de l'écrivain allemand Jean-Paul. Pour vérifier [159] cette opinion, en d'autres termes pour reconnaître et définir un tempérament national à travers des œuvres littéraires, ce qu'il importe c'est de déceler les caractéristiques générales de ces œuvres et mieux encore leur constance. Aussi faut-il commencer par découvrir cette constance sous la multiplicité des formes que ces caractéristiques peuvent adopter.

L'oscillation d'une part et le jeu de bascule de l'autre : voilà, me semble-t-il, les formes générales et constantes sous lesquelles l'on pourrait représenter les caractéristiques respectives des œuvres littéraires québécoises et haïtiennes.

Le miracle et la métamorphose

Le héros ambigu et le personnage contradictoire

5. L'oscillation québécoise

[Retour à la table des matières](#)

Le dialogue qui est une hésitation entre deux choix nécessaires devient parfois un mouvement de pendule entre deux tiraillements. Et l'oscillation, au fond, c'est le principe de cette structure dialoguée des œuvres littéraires québécoises. Dialogue escamoté chez les précurseurs : Crémazie et Fréchette ; dialogue vainement désiré par leurs successeurs exilés : Morin et Dugas ; dialogue enfin péniblement amorcé par les générations qui ont commencé d'apparaître autour de Grandbois et d'Anne Hébert mais déjà rompu par la furieuse volonté d'affirmation des jeunes poètes de la révolution tranquille. Marcel Dubé oscille entre le réalisme et le symbolisme, comme Gabrielle Roy, entre l'ouest et l'est. Entre l'espoir et le désespoir Roland Giguère jette un pont qui unit le blanc au noir tout comme Ferron situe entre le jour

et la nuit ses fables qui dépeignent l'incertitude d'un homme (d'un pays ?) balançant entre la vie et la mort.

[160]

Plus d'un critique ont reconnu l'importance du personnage du voyageur dans le roman québécois. Le fait de voyager est peut-être plus important encore. En effet on voyage beaucoup dans les livres québécois. Dans les livres haïtiens aussi mais si pour l'écrivain québécois le voyage est l'odyssée d'un pèlerin qui s'efforce inlassablement de relier deux rives, oscillation donc entre deux pôles, pour l'écrivain haïtien le voyage est plutôt projet, tentative et aspiration. Alors que l'écrivain québécois nous offre l'image d'un navigateur infatigable essayant sans relâche de maintenir la liaison entre deux rives éloignées, l'écrivain haïtien, lui, nous trace le portrait d'un voyageur nostalgique qui n'a pas plutôt mis le pied sur une rive qu'il entreprend, ou rêve déjà, de rejoindre celle d'en face. Eternel projet donc dans ce dernier cas, inlassable effort dans le premier. Et c'est pour cette raison, par exemple, que Jacques Ferron, dans ses romans, situe sur l'île de Montréal, face à Ville Jacques-Cartier, ce château de la nuit vers lequel ne cessent de voyager ses personnages. Ceux-ci traversant sans cesse le St-Laurent, en font la frontière de ces domaines mystérieux de la vie et de la mort qu'ils voudraient unir pour naître avec certitude à l'existence. Le voyage est d'ailleurs un fait constant dans l'œuvre de Ferron. L'on notera, à cet égard, dans son conte « Le petit chaperon », comment aux voyages entre le Québec et l'Ontario du père de la fillette s'ajoutent d'abord les allées et venues entre Montréal et l'Abord-à-Plouffe de la jeune héroïne et ensuite les hésitations et les incertitudes de la grand-mère. Sur divers plans : géographique, politique si l'on préfère, social et psychologique, est ainsi représentée cette constante oscillation des [161] personnages qui est en somme l'image de leur effort pour réunir les deux rives imaginaires entre lesquelles l'écrivain québécois (et le Québécois tout court) fait sans cesse la navette.

Il ne serait pas difficile de montrer que le dialogue, le voyage, l'oscillation pour tout dire, ce n'est pas seulement dans un livre mais entre les œuvres d'un même auteur et même entre les auteurs qu'on peut la retrouver si bien que l'évolution de la littérature québécoise devient une suite d'oscillations portant simultanément les écrivains vers les rives de l'exil et les ramenant vers la terre natale en un flux et reflux typiques de la situation québécoise. Ainsi la succession des recueils de

Gatien Lapointe a pu dérouter certains lecteurs qui n'ont pas su remarquer, comme le notait le professeur Jacques Blais, une alternance systématique de tons lyriques et didactiques qui font de l'œuvre de l'auteur de *l'Ode au St-Laurent* une oscillation entre des pôles d'inspiration opposés, véritables phares de sa marche dialectique. Pourtant dans la structure dialoguée des poèmes de Lapointe et dans cet échange constant qu'il établit entre ses images d'un vers à l'autre l'on pouvait percevoir, en réduction, cette démarche générale de sa pensée. On la retrouve, cette même démarche, chez d'autres écrivains. Rina Lasnier va de l'anglais au français, dans ses poèmes, comme d'autres écrivains du joual au français dans leurs romans. Entre deux écrivains et, surtout, d'une école littéraire à l'autre on retrouve semblable oscillation. Un écrivain comme Claude-Henri Grignon, par exemple, n'a pas caché que son populisme était une réaction entre le purisme affecté de certains de ses confrères. Il est par [162] contre certain que ce purisme lui-même n'a souvent été qu'une réaction, une protestation même, contre le sort fait à la culture ou à la langue française. On n'a qu'à relire tel poème de Paul Morin comparant des noms de ville canadiens et français : Saskatchewan et Izernore, Lacolle-Station et Castelnau-dary...

Il est significatif qu'à l'école littéraire de Québec, de tendance nationaliste, ait succédé celle de Montréal, moins engagée, et que la cohorte des héritiers de ce mouvement ait été suivie de la horde des jeunes turcs de 1960 si farouchement engagés dans l'action politique. Ceci, pour la poésie. Mais le roman lui-même si longtemps mobilisé au service des intérêts supérieurs de la terre et de la colonisation, si peu tourné vers l'individu et la subjectivité du narrateur ou de ses personnages, a déjà pris un tournant. S'enfonçant dans les dédales les plus obscurs de la fantaisie des narrateurs, il oublie l'engagement politique dont il était coutumier et retrouve, à sa façon, le mouvement oscillatoire dont la poésie était depuis longtemps familière.

À considérer les innombrables correspondances que l'on finit par découvrir dans les œuvres et entre les écrivains, quand on considère l'évolution de la littérature québécoise, l'on est porté à affirmer que la caractéristique constante de l'âme québécoise c'est d'être tout naturellement portée vers un là-bas, un ailleurs, d'où sans cesse l'arrachent les appels d'un ici qu'il n'a de cesse cependant de délaisser. Et l'on recon-

naît ainsi dans un balancement continu et une perpétuelle oscillation le trait le plus spécifique de l'âme québécoise.

[163]

Pour bien saisir ces correspondances révélatrices de caractéristiques foncières il convient sans doute de comparer entre elles les œuvres d'une même littérature. Mais aussi de rapprocher entre elles des œuvres de littératures différentes et même de comparer des œuvres relevant à la fois de pays et de disciplines différents. Ainsi la symbolique de la corrida espagnole me paraît permettre de saisir la signification de ces combats épiques entre l'homme et les animaux qu'un romancier comme Yves Thériault ne cesse de nous montrer.

La course de taureaux est essentiellement un spectacle dédié à la glorification de l'homme, et même, en dernière analyse, un hommage au Créateur de celui-ci. À quoi assistons-nous en effet ? À la victoire d'un homme sur un taureau qui symbolise toutes les menaces auxquelles cet homme doit faire face. Or depuis Jésus-Christ, l'homme est placé sous la garde de Dieu qui le couve d'un œil non plus jaloux mais bienveillant. Et qui plus que l'Espagnol peut prétendre à cette protection divine, lui que trois cents ans de reconquista ont habitué à tenir son catholicisme autant pour un patriotisme que pour un sentiment religieux ? Pour cette raison même si la corrida est un combat à mort (la suprême consécration n'est-ce pas la remise des oreilles du taureau à son vainqueur ?) elle constitue un spectacle foncièrement joyeux, qui débute par des accords musicaux allègres, se poursuit par un défilé altier et coloré et culmine dans cet affrontement du taureau et de l'homme où toutes les passes victorieuses du torero sont ponctuées d'olés qui sont autant de cris d'encouragement. Car dans ce spectacle [164] de la lutte de l'homme et de la bête la sympathie des spectateurs n'est point partagée. Ce qu'ils demandent au torero qui est leur substitut dans l'arène c'est de justifier cette protection que Dieu est prêt à lui assurer. Et c'est pour que le combat soit en tout point loyal que le taureau n'est pas un animal indompté mais une bête entraînée au combat. On lui accorde donc le maximum de chances. Ainsi éclatera la valeur de l'homme et la plus grande gloire de Dieu puisque si l'issue du combat n'est point douteuse pour un homme bien né, quelque soit la valeur du taureau qu'il affronte, il n'en est ainsi que parce que Dieu l'a voulu en faisant de l'homme le maître de la bête. Les comedias du siècle d'or aux sujets les plus profanes ne nous montrent pas autre chose. Aux

âmes bien nées le triomphe est assuré quand elles se placent sous la garde de Dieu.

Dans la corrida l'homme part gagnant. Chez Thériault, il joue d'avance perdant puisqu'il se porte sur le terrain de l'animal au lieu de lui imposer sa règle. L'image que nous donne Thériault du combat de l'homme et de la bête serait profondément pessimiste et tout simplement inexplicable, compte tenu de la couleur épique, si nous ne pouvions l'interpréter dans une perspective oscillatoire. Le héros de Thériault invinciblement attiré par les monstres qui symbolisent au fond les nécessités apparentes de sa situation, ne se porte au devant d'eux, dans un élan suicidaire, que pour mieux retrouver et conquérir ce qu'il paraît d'abord sacrifier : le rêve et l'idéal qui constituent aussi des nécessités, moins apparentes, mais tout aussi impératives, de sa situation. On ne peut expliquer autrement une attitude qui sans cela serait absurde. Les animaux sauvages que [165] nous montre Thériault, on peut d'ailleurs y voir des personnifications de la nature extérieure. L'on s'aperçoit alors que les récits de randonnées mortelles de coureurs des bois qui périssent dans des trous de neige malgré leur parfaite conscience du danger qui les menaçait sont également des images de suicides consentis. Mais une évasion c'est parfois la meilleure façon de préparer un retour en force. La défaite et la mort deviennent ainsi dans une perspective oscillatoire les conditions préparatoires de la victoire et de la vie, de la résurrection en somme. L'on doit donner la même signification au masochisme de certains personnages de théâtre. Je pense ici en particulier à ces personnages des *Grands départs* de Jacques Languirand qui reviennent comme par la force des choses au lieu de leur martyre. Ou encore à la forme cyclique de la mise en scène des pièces de Marcel Dubé qui ramène toujours ses personnages à leur point de départ après les en avoir éloignés. Entre un pôle extérieur représenté par les réalités objectives de sa situation et un pôle intérieur constitué par ses rêves et son idéal, le Québécois peut paraître faire un choix, mais les écrivains nous apprennent que ce n'est que pour mieux retrouver ce qu'il paraissait sacrifier.

Comme l'affirmait un critique, et nous pouvons élargir la portée de cette formule à l'art en général : « Le drame exprime, non ce qu'un peuple est, mais ce qu'un peuple voudrait être ». Pour l'Espagnol, par exemple, l'art n'est pas autre chose que la peinture de cette ascèse sans

laquelle ne peut s'ouvrir pour lui la voie royale de son destin. Le Français par contre cherche dans l'art le secret d'assurer une progression rectiligne à sa marche zigzagante. Et si [166] les littératures québécoise et étasunienne peuvent nous faire parler d'une oscillation semblable, ce serait cependant en sens inverse. Le Québécois désirant, selon toutes apparences, ajouter les vertus de l'âge mur à sa jeunesse alors que l'Américain souhaiterait, quant à lui, retrouver sa jeunesse dans sa maturité.

Le miracle et la métamorphose

Le héros ambigu et le personnage contradictoire

6. Le jeu de bascule haïtien

[Retour à la table des matières](#)

L'âme haïtienne pour sa part, s'il fallait la caractériser d'après la littérature qui la reflète, on pourrait dire que c'est dans cette constance à réagir de manière inversement proportionnelle aux stimulations qu'elle reçoit qu'on la reconnaît. Si en effet le Québécois alterne à défaut de pouvoir se dédoubler, oscille en rêvant d'être à la fois ici et là-bas, l'Haïtien, lui, fait sans cesse contrepoids et tiraillé, d'un côté, il se jette immanquablement de l'autre comme pour faire mentir toute représentation trop catégorique ou unilatérale de lui-même.

Dans la forme d'équilibre que semblent chercher les écrivains haïtiens il y a de toute évidence une contradiction qui prend la forme d'un jeu de bascule. À preuve le langage qu'a popularisé Jacques Roumain dans *Gouverneur de la Rosée* et dont Justin Lhérisson avait donné bien avant lui des exemples savoureux. Il s'agit d'un français épiced à la sauce créole dont le côté paradoxal est qu'il nous met en présence d'un écrivain qui veut continuer à parler français tout en révélant la difficulté qu'il éprouve à nommer certaines choses dans cette langue. De la sorte le langage qu'il préserve en apparence, il le mine et le détruit en sous-main. C'est [167] une sorte d'affirmation contredite dans ses

termes que d'adopter ostensiblement une langue qu'en réalité l'on change et transforme. Ce qui est avancé en apparence est retiré en réalité. Ce jeu de bascule d'une affirmation proclamée mais niée en pratique, on la retrouve au fond chez tous les écrivains, aussi bien chez ceux qui se servent d'un français mâtiné de créole que chez des usagers du français universel. Dans ce deuxième cas, c'est dans la situation de l'écrivain haïtien qui parle au nom d'un public sans s'adresser à lui que réside la contradiction, Haïti étant un pays diglossique dont la langue officielle est le français mais dont les habitants, dans la grande majorité, ne parlent et ne comprennent que le créole.

Les mouvements littéraires haïtiens dans leur succession mais plus encore dans leurs rapports avec les événements politiques qui leur ont donné naissance, illustrent la même contradiction. L'on sait qu'après une brève période de pseudo-classicisme qui dura de 1804 à 1825, la littérature haïtienne connut de 1825 à la fin du siècle dernier un courant de romantisme très fortement teinté de nationalisme. Puis ce fut de 1880 à 1915 l'époque de « La Ronde », école littéraire caractérisée par l'attachement inconditionnel de ses membres aux canons esthétiques professés alors en France. Enfin l'école indigéniste dont le mot d'ordre était de ne prendre modèle que sur l'Afrique, imposa ses diktats de 1915 jusque vers 1960.

À première vue il peut sembler que cette succession d'écoles ou de mouvements littéraires ne fait que reproduire le mouvement d'oscillation que l'on constatait en littérature québécoise. Mais c'est quand on s'attache à considérer [168] les origines des mouvements littéraires haïtiens qu'on perçoit une différence d'avec ceux du Québec. L'on peut dire que par son mouvement naturel la littérature québécoise ne se mobilise qu'en période de crise politique, s'empressant de se désengager dès la première accalmie. La coïncidence des périodes de fièvres et de calmes en politique comme en littérature, est là pour le prouver.

En Haïti, la littérature obéissant à une logique différente, a toujours semblé prendre le contrepied des événements politiques. Tout alignement politique trop inconditionnel d'Haïti sur des positions européennes et américaines a suscité chez les écrivains l'affirmation de leur caractère africain. Par contre toute politique qui a pu sembler mettre le pays à la remorque de l'Afrique a inmanquablement provoqué les professions de foi universalistes des littérateurs. Ainsi l'école romantique de 1825 est apparue au moment de la reconnaissance de

l'indépendance d'Haïti par la France alors que l'on pouvait craindre que la volonté de réconciliation avec l'ancienne métropole ne se soldât par une trahison des principes de la révolution de 1804. De même en 1915, à l'occasion de l'occupation du pays par les armées yankees, ce qui constituait, c'est le moins qu'on puisse dire, une entreprise colonialiste visant à effacer le mauvais exemple d'une république nègre indépendante, les écrivains haïtiens ont réagi en professant cet indigénisme qui devait jusqu'en 1960 leur fournir la plupart de leurs thèmes d'inspiration. Par contre entre 1804 et 1825, c'est-à-dire au moment où éclatait et se consolidait la révolution haïtienne, ils imitaient docilement les derniers pseudo-classiques français. Et entre 1880 et 1915, alors que s'affrontaient les partisans [169] d'une politique à l'euro-péenne, les libéraux, et ceux qui tenaient pour des méthodes plus autochtones, les nationaux, les écrivains de « La Ronde » niaient l'existence d'une littérature haïtienne et plaçaient tous leurs espoirs dans une consécration parisienne.

Certes les choses sont loin d'être simples. Et comme dit un personnage de Rotrou : « Le désespéré se sauve en se perdant. »

Il y aurait beaucoup à dire sur ce jeu de bascule des Haïtiens aussi bien que sur l'oscillation des Québécois d'autant plus qu'il ne s'agit nullement, dans l'un et l'autre cas, d'une caractéristique exclusive à la littérature. Il serait en effet assez facile de trouver les mêmes caractéristiques dans l'histoire politique des deux pays. Ainsi au moment où Dessalines proclamait que tout Haïtien, quelque fût son origine ethnique, était un nègre, Pétion et d'autres héros de l'indépendance haïtienne travaillaient à faire d'Haïti un pays plus conforme au modèle que leur fournissait l'Europe. Au Québec, des hommes politiques d'hier et d'aujourd'hui nous ont fourni l'exemple d'oscillations qui leur ont fait successivement adopter des positions fort éloignées. Leur ambiguïté et leur contradiction ne font que traduire en somme leur volonté de concilier des extrêmes.

C'est pourquoi dans ces mots d'oscillation et de bascule et même dans ceux d'ambiguïté et de contradiction il ne faut sous-entendre a priori aucun jugement péjoratif pas plus qu'il ne faut y voir l'ombre d'une fatalité. Il en est d'un peuple comme d'un individu. Leurs rêves sont les produits d'antécédents ou de réalités qu'il n'est pas, le [170] plus souvent, en leur pouvoir de changer mais avec lesquels ils doivent tout simplement s'accommoder, au mieux de leurs intérêts et

de leurs possibilités du moment. Entre le rejet et l'acceptation des facteurs politiques, géographiques et ethniques qui sont à l'origine d'un tempérament national la marge de liberté n'est pas grande. Elle existe néanmoins et l'appréciation de la réussite ou de l'échec d'une œuvre, en littérature comme en politique, partout en somme où l'homme tente de réaliser des rêves qui sont tout à la fois les siens et ceux de son groupe, ne peut se faire qu'en considérant la manière de composer avec des nécessités selon un schéma qui peut varier dans les détails mais non dans les grandes lignes. Celles-ci en effet ayant pour l'essentiel l'immutabilité même des nécessités qui les fondent.

Et puis ambiguïté et contradiction sont d'autant moins synonymes d'échec que la première peut être surmontée et la seconde résolue dans une perspective dialectique, c'est-à-dire dynamique. Or cet aspect dynamique existe dans la situation des Québécois et des Haïtiens puisque tout leur effort consiste à maintenir en équilibre deux tensions opposées, sans sacrifier l'une à l'autre. Le véritable critère d'appréciation c'est peut-être cela : l'harmonie d'un va-et-vient s'effectuant sans difficulté entre des extrêmes, la combinaison naturelle, aisée et souple d'une forme et d'un fond, de situations et de sentiments divers, opposés même, liés, unis et fondus cependant dans une vision qui nous fait passer du merveilleux à l'horrible sans cesser de nous ravir et de nous garder sous l'effet de l'enchantement. C'est ce à quoi Ferron et Giguère, Davertige et Lhérisson parviennent parfois.

[171]

Ce sont là, dirait-on, des cas isolés, trop rares, individuels de toutes façons, et qui ne peuvent permettre de juger des efforts d'un groupe. Mais précisément pour ces écrivains qui incarnent les rêves de leurs sociétés, ne peut-on pas dire qu'ils témoignent pour eux-mêmes et pour leur collectivité, par leurs réussites comme par leurs échecs, d'un champ d'action, étroit et limité sans doute, ouvert néanmoins ? Et après tout n'est-ce pas là le principal ?

Le miracle et la métamorphose
Le héros ambigu et le personnage contradictoire

7. Littérature et idéologies

[Retour à la table des matières](#)

Littérature et société étant deux projets résultant d'une même vision du monde, il est à supposer qu'il est possible de retrouver dans la littérature une évolution parallèle à celle de la société. De retrouver, par exemple, dans la littérature du Québec, l'équivalent de ces idéologies de la société québécoise analysées par le professeur Marcel Rioux.²⁷

Celui-ci, en effet, a distingué trois grandes idéologies : de conservation, de rattrapage et de développement-participation correspondant à l'évolution de la société québécoise de la fin du XIX^e siècle aux premières années de la révolution tranquille. Il est donc aisé d'en faire des points de repère aussi bien pour l'étude de la société que pour l'analyse des œuvres littéraires québécoises.

Ainsi les poèmes de Crémazie ou de Fréchette et les romans de Philippe Aubert de Gaspé sont bien des traductions en images, en rythmes et en situations de l'idéologie [172] de conservation. Tout dans ces œuvres y fait rémunération de ce à quoi l'on doit s'accrocher pour survivre. Tout y montre que la possibilité de perdurer réside dans la pratique des vertus ancestrales. Quand Nérée Beauchemin entonne l'hymne à la gloire des vertus combinées de la religion et du patriotisme, il ne fait lui aussi que proclamer la possibilité de la survivance. Et comme Crémazie, Fréchette ou de Gaspé, ce qu'il recommande, c'est de conserver intact le legs du passé. *Maria Chapdelaine* est sans doute le dernier exemple de ces œuvres qui claironnent cette idéologie de conservation. « Au pays du Québec, rien ne doit changer... » En

²⁷ Marcel Rioux, [sur l'évolution des idéologies au Québec](#), *Revue de l'Institut de Sociologie*, No. 1, Université Libre de Bruxelles, 1968 p. 95-124.

d'autres mots, il faut conserver à tout prix les choses dans leur état premier.

Les premières réticences vont naître avec *Trente Arpents* qui donne le signal d'alarme. Pour survivre, on ne pouvait plus se contenter de maintenir le statu quo. Il fallait rattraper le temps qui, fuyant sans cesse, condamne irrémédiablement ceux qui se contentent de maintenir les choses en leur état. Le déroulement des saisons et des années, la vieillesse qui amène inexorablement la ruine des rêves du père Moisan, ne doivent pas s'interpréter autrement que comme un avertissement qu'il fallait passer de la conservation au rattrapage.

La poésie de Paul Morin, de Dugas et de Chopin, sur le mode élégiaque et nostalgique et de manière allusive et indirecte, soulignait en fait une même fuite du temps, le même écart sans cesse grandissant entre ici et là-bas. Aussi chez ces poètes, la volonté farouche de s'exiler n'est pas autre chose que le désespoir de ne plus pouvoir conserver l'héritage des ancêtres. L'idéologie du rattrapage s'exprimait [173] donc en poésie de manière négative, en soulignant l'impossibilité de la conservation.

Le régionalisme de Desrochers ou de Grignon sera une manifestation outrancière de cette idéologie de rattrapage. Si l'on examine les œuvres de ces écrivains et même celles de Mgr Savard, l'on ne saurait manquer d'y déceler ce qui me semble l'essentiel même du rattrapage : le mouvement sur place. Qu'il s'agisse de décrire la colonisation, comme Grignon, de chanter le vent du nord ou l'Orford, comme Desrochers, ou de magnifier la résistance de Menaud comme Savard, c'est sur un ton épique qu'on le fait. L'on notera cependant que dans ces trois cas, l'épopée sera en fait un combat d'arrière-garde visant surtout à maintenir les positions déjà occupées. Menaud veut empêcher l'envahisseur d'étendre ses conquêtes mais ne prétend pas le bouter hors du pays. Et la colonisation du nord, en dépit de son caractère exaltant reposait sur un malentendu qui faisait gaspiller dans l'agriculture les énergies d'un pays à vocation industrielle.

Cette volonté de rattrapage particulièrement évidente chez Desrochers qui rêve « d'aller comme allaient les ancêtres » tout en s'avouant un fils déchu de race surhumaine, recelait une contradiction : celle de vouloir retrouver la France en Amérique, d'être de là-bas, ici-même.

Et cela explique sans doute le prosaïsme de la poésie de Desrochers dont l'inspiration est pourtant si souvent haute et noble.

Enfin c'est par le thème du pays et la critique de la société que depuis les années 50 s'est manifestée l'idéologie de contestation dont l'apparition a d'ailleurs coïncidé avec [174] la naissance du genre littéraire le plus social qui soit : le théâtre. Et comme sur les écrivains récents il a été dit trop de choses pour que je vienne ressasser des vérités connues, je soulignerai uniquement ce déplacement de perspective qui fait désormais envisager le problème de la survivance, non plus par le biais du souvenir et de la nostalgie mais de l'espoir.

Le modèle québécois pourrait fort bien valoir pour la littérature haïtienne et l'on pourrait distinguer, à l'exemple du professeur Rioux, des idéologies sociales qu'ont illustrés les écrivains d'Haïti. Les Québécois pour résoudre le problème de leur survivance ont successivement opté pour la conservation, le rattrapage et la contestation. Les Haïtiens, eux, pour parvenir à « l'union » des noirs et des mulâtres ont tour à tour opté pour une idéologie de revendication, en dernière analyse également mystificatrice. Car la bourgeoisie haïtienne, selon la couleur de son épiderme mais toujours pour ses intérêts de classe, a tantôt justifié l'ordre social des choses, tantôt réclamé un changement (plus apparent que réel) de ce même ordre. Les arguments invoqués étaient d'une part le progrès, le bon sens, l'efficacité ou la compétence de l'autre, le nombre, la couleur de la peau, ou tout simplement la raison du plus fort. Ces idéologies ne se sont pas chronologiquement succédées comme au Québec mais ont alterné dans leur succès et leur application selon les fluctuations de l'histoire politique haïtienne. C'est pourquoi des écrivains d'une même période historique illustrent des idéologies différentes, et l'on assiste au fil des années à un va-et-vient d'œuvres illustrant une même idéologie.

[175]

Il est certain que, entre Demesvar Delorme et les écrivains de la « Ronde » il y a une affinité qui serait la défense d'une même idéologie de justification. Par contre un romancier comme Justin Lhérisson et les écrivains de l'école indigéniste illustrent une même idéologie de revendication. Il s'agit pourtant d'écrivains d'époques différentes. A une même époque deux écrivains, Massillon Coicou et Etzer Vilaire, illustrent des idéologies différentes et enfin un même écrivain, Justin

Lhérisson, selon qu'il écrive des vers parnassiens et en français gourmé ou des romans populistes en un français créolisé, témoigne de deux attitudes idéologiques différentes.

S'il est cependant possible de distinguer les écrivains exprimant des idéologies différentes tout en leur reconnaissant un point commun, c'est grâce à leurs techniques particulières d'écriture et à leur identique irréalisme. La chosification du pays et de la femme, la valorisation de la race faite de manière traditionnelle, pas plus que le prétexte de perfection technique qu'invoquent certains à l'appui de leur désengagement, ne peuvent nous tromper sur le peu d'enracinement des sentiments patriotiques et amoureux des uns ou des soucis esthétiques des autres.

En Haïti, la question de la portée idéologique de l'œuvre littéraire est donc complexe. Si une idéologie est un concept opératoire possédant aux yeux du critique des caractéristiques précises, elle devient, quand il s'agit de la reconnaître dans l'œuvre littéraire haïtienne, d'un caractère beaucoup moins net à cause de la situation objective de gel dans laquelle s'est trouvé le pays et qui explique d'ailleurs fort bien cette sorte de va-et-vient des idéologies. Les Haïtiens [176] n'ont pas progressé d'une manière continue dans la perception de leur propre réalité. Ils ont comme piétiné sur place entre deux grands bords en avant.

[177]

Le miracle et la métamorphose

**LA POÉSIE HAÏTIENNE
ET LA CRISE
DE POSSESSION
VODOUESQUE**

[Retour à la table des matières](#)

[178]

[179]

*« Possessed individuals act on the principle
if I can't do it he, the deity that
possesses me, can do it through me ».*
E. D. Wittkower

[180]

[181]

Se demander si, du point de vue psychiatrique, la crise de possession est un état normal, est une mauvaise question. La crise, ou plutôt l'état de possession, est non seulement une situation normale mais permanente de l'Haïtien. Voilà l'hypothèse à partir de laquelle on devrait examiner et le cas spécifique des criseurs vodouisants et, d'une manière plus générale, celui de l'Haïtien.

Pour l'Haïtien ce qui est irréel, c'est l'état de veille. Sa réalité, c'est l'état de rêve. Une telle façon de voir bouleverse sans doute l'interprétation traditionnelle de la situation haïtienne mais elle en facilite l'explication.

Tout entier livré aux dieux qui le dominent, l'Haïtien pourrait sans doute répéter avec à propos le vers de Racine :

« Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne ».

Son attitude la plus typique est celle du « criseur vodouisant » qui appelle de ses vœux les dieux, se laisse envahir par leur présence et résigne sa volonté entre leurs mains. C'est la raison pour laquelle tout le symbolisme de l'art haïtien pourrait se ramener à une métamorphose qu'illustre fort bien la crise de possession vodouesque. Celle-ci en effet n'est pas un phénomène uniquement religieux. Elle correspond à l'attitude globale de l'Haïtien dont la [182]réaction d'abandon de son destin aux mains d'un père divinisé caractérise aussi bien la conduite de sa vie privée que celle de sa vie collective. Ainsi la crise de possession est au fond l'état de tout Haïtien, vodouisant déclaré ou non, analphabète ou lettré. L'on s'explique alors pourquoi les écrivains haïtiens ont si souvent donné à leurs œuvres le sens d'une liquidation d'un pas-

sé ancestral et religieux. Ce qu'ils voulaient, c'était provoquer une contre-crise de possession : la prise de conscience. Et la métamorphose dont ils rêvaient était celle qui ferait passer de l'état de rêve à celui de veille.

L'antithèse du sommeil et du réveil est omniprésent dans les vers des poètes haïtiens. Notamment dans l'opposition qu'ils font du jour et de la nuit. Mais on peut la retrouver même dans le rythme des poèmes. Rythme berceur des formules litaniales que viennent rompre des cris, des appels, et des invocations qui tentent de secouer le lecteur endormi :

*« Élève-toi, élève-toi. ...
Nègre, élève ton âme... (Regnor Bernard, Altitude)*

Rythme que ponctuent des interjections, des interpellations et des vocatifs dans un dialogue ouvert et non pas clos qui est monologue, litanies et prière et qui se termine en prophéties et en annonce. Car c'est par là que le dialogue haïtien diffère du dialogue québécois. Celui-ci est un dialogue du poète avec lui-même, du fils se cherchant en se parlant ; une supputation, une sorte d'addition et de soustraction, de soupègement, d'oscillation constante selon les moments d'une opération comptable. Le dialogue haïtien est plutôt [183] un dialogue du fils avec le père, un plaidoyer, une invocation et une supplication. Il n'y a jamais de réponse exprimée dans les dialogues haïtiens alors que la réponse prêtée, anticipée, trouvée est toujours exprimée dans le dialogue québécois.

Par leur structure litaniale les poèmes haïtiens sont bercement et sommeil, mais par les interjections, les cris et les appels, ces ruptures du rythme litanial, ils sont aussi réveil. Tentative de réveiller, à tout le moins. C'est ce que confirme l'examen des images. L'opposition du sombre et du clair, de la nuit et du jour, et surtout cette aurore sur laquelle s'achève presque invariablement le dialogue prophétique des poèmes haïtiens est révélateur.

*« et qui mettra tant d'étincelles,
tant de lumières,
tant de beauté nouvelle au poème nouveau de ta vie,*

*que le monde, — bouleversé —
regardera un jour — étonné —
ta grande ombre unique et magnifique et noire
qui à travers l'espace, voudra baiser le soleil. »*
(Regnor Bernard, *Altitude*)

*« Vous bercez les générations
qui montent à toutes les heures
sur les fronts du travail et de la peine
qui monteront demain à l'assaut des bastilles,
vers les bastions de l'avenir
pour écrire dans toutes les langues,
aux pages claires de tous les ciels*

[184]

*la déclaration de tes droits méconnus
.....
partout où vos mains noires
ont laissé aux murs de la civilisation
des empreintes d'amour, de grâce et de lumière. »*

(Jean-F. Brierre, *Black Soul*)

Sur fond contrastant d'ombre et de clarté, d'enfance et d'âge mur, les images de bastilles à conquérir témoignent du rêve dont s'enchantent le poète et son peuple. Un rêve cependant qui ne deviendra réalité que quand le réveil aura lieu puisque le poème n'est encore pour le moment que cette berceuse que chante le poète aux générations qui montent...

Il est un poème de Regnor Bernard, magnifique de grâce et de bonheur, qui évoque non plus ce contraste du jour et de la nuit mais l'harmonie d'un jour donnant naissance à d'autres jours toujours plus ensoleillés. C'est « Paysages et paysans ». Cet étonnant poème, jubilant et heureux, qui commence avec l'aube fraîche :

*« L'aube fraîche s'accoude à la rampe des monts
et prélude à la fête immense de la terre. .. »*

et s'achève par le tableau d'une nuit langoureuse :

« la nuit lente s'émeut de lentes craquelures... et le ciel qui s'étoile au fond des yeux qui brûlent bouscule des langueurs de roses crépuscules. »

nuit annonciatrice d'aubes éclatantes, enneigées même :

[185]

*« et dans son bleu caraco
Recueille pour toi seul la neige du coco, »*

Ce poème donc déroule en quelque sorte le cycle enchanté de la vie du peuple haïtien à travers la vision d'un poète évoquant l'œuvre d'un autre poète. Car « Paysages et paysans » est un poème sur des poèmes d'Oswald Durand, tout autant que sur les paysages et les paysans haïtiens. Ce poème dédié par son auteur à un prédécesseur, un maître à penser, un père en quelque sorte, par sa technique de poème sur le poème et cette image de nuit prolongement et prémisse du jour est le symbole même de la vie haïtienne : rêve d'après un rêve, réalité déjà rêvée donnant naissance à d'autres rêves.

La nouvelle génération de poètes, dont Jacques Lenoir et Davertige sont les plus brillants échantillons, a voulu rompre avec une telle vision du monde. La génération de Jean-F. Brière, de Regnor Bernard et de Morisseau-Leroy pouvait écrire des poèmes impunément heureux puisque par ses poèmes sur des poèmes, ses rêves sur d'autres rêves, elle s'affranchissait de tout lien avec la réalité objective. Le réel dont ces poètes s'inspiraient était davantage une nostalgie, un souvenir et un passé qu'un présent. Leur réveil avait beau jeu d'être indolore s'il était encore un sommeil.

Jacques Lenoir ne veut s'évader ni du réel ni du présent. Il veut seulement les débarrasser de ce qui les rend insupportables. Davertige, quant à lui, nous propose plutôt de prendre cette réalité telle quelle et de faire de son absurdité et de sa démente les règles de notre vie. Pour ces deux poètes [186] le réel est donc complet et suffisant en lui-même et ils n'éprouvent nul besoin d'y ajouter un rêve, un souvenir ou

un passé. Le futur pour eux ne peut s'inventer qu'à partir du présent réel et objectif, non par référence à un temps d'avant notre naissance. Ils ne veulent connaître que ce monde sur lequel ils ont les yeux ouverts.

Jacques Lenoir construit ainsi, à partir des éléments les plus humbles de la réalité haïtienne, un univers qui sans cesser d'être féerique ne perd jamais son poids d'actualité :

*« Le diamant noir en main
d'un bouchon de liège carbonisé
un gamin de mon pays
fait à la réalité des moustaches de rêve »,*

(Jacques Lenoir, Le diamant noir)

et ses descriptions mêlent réalisme et merveilleux :

*« assise au chambranle des rêves
tu inscris ta jambe dans l'aire de la rue
et le passant dont le regard dérive
s'immobilise
l'imagination prise à l'hameçon du désir. »*

Avec Davertige et Lenoir nous pouvons désormais rêver sans craindre de décoller du plancher des vaches parce que le poète enfin réveillé a cessé d'être un vieillard et est redevenu jeune. Comme dit Davertige dans son poème « Pétionville en blanc et noir » :

[187]

*« Sa vie ce fut longtemps l'arbre de rêve bercé par la
[berceuse de l'enfance...]*

*Je m'en souviens je m'en souviens
La barque dans l'eau tourne
Avec elle je tourne au grand soleil levant
Et mes cheveux sont devenus bien noirs.*

La crise haïtienne et la poésie de possession vodouesque. Voilà le titre sous lequel il faudra peut-être un jour étudier les poètes haïtiens. Car la crise de possession c'est au fond une attitude de l'homme à l'égard de son passé ou de son Dieu. C'est pourquoi Louis Herland a pu, parlant de l'imprévisible et de l'inexplicable dans la conduite du héros cornélien, constater un état de possession qu'on serait loin de s'attendre à trouver chez des héros si lucides et volontaires.

[188]

[189]

Le miracle et la métamorphose

LE NOIR ET LE BLANC

[Retour à la table des matières](#)

[190]

[191]

*« Tout crépuscule porte une aurore,
il suffit de connaître le passage de la nuit. »*
(Jacques Lenoir, Casse-cou)

[192]

[193]

En poésie haïtienne, le noir est attente. Attente heureuse : en attendant le blanc futur !

« O temps trouble de l'attente ! »

*(Jean-F. Brierre, Cantique à trois voix pour
une poupée d'ébène)*

*« Et voici que tout devient vert en la nuit noire
que des étoiles tombent en miettes
confettis de sucre d'orge
que c'est un carnaval de couleurs de parfums
que la nuit devient jour avec un clair de lune
et que jour et que nuit sont tout à fait les mêmes »*

(René Philoctète, Margha)

En poésie québécoise le noir est menace, danger et privation du jour. Attente inquiète donc.

Le noir et le blanc étant perçus comme des couleurs du temps c'est ce qui leur donne des significations différentes dans les deux poésies.

Le poète québécois se place toujours, dirait-on, à cette jonction du jour et de la nuit, à ce moment et à ce point d'équilibre instable où ses pas hésitent entre les chemins de la nuit et les voies de l'aurore, où le temps oscille et s'apprête [194] à basculer dans les abysses de la nuit sans pourtant qu'aient lui les premières lueurs du jour.

« Aujourd'hui est-ce exil est-ce demeure » se demande Gatien Lapointe qui, dans cette incertitude, ajoute dans un même souffle :

*« Je courbe hier jusqu'à mon épaule
J'informe l'avenir d'une caresse »*

Le poète, pour reprendre l'image énergique de Chamberland, est celui qui fait accoucher la nuit du jour attendu :

*« c'est moi veilleur et mal au tressaut de la pointe
j'intente aux nuits fermées la césure du jour »*

(Terre-Québec)

Il y a donc un antagonisme du jour et de la nuit que le poète québécois ressent intensément, qu'il essaie précisément de résoudre, mais de manière douloureuse parce que s'il entrevoit déjà les promesses du jour il éprouve encore les malheurs de la nuit et s'il appréhende les violences de la lumière il ne peut supporter plus longtemps le néant des ténèbres.

Du fond de sa nuit, le poète haïtien, lui, attend le jour. Et il n'y a nul antagonisme entre ce jour attendu et cette nuit qui le précède. Celle-ci constitue plutôt un temps d'enchantement et de préparation à la fête. Le temps du rêve et de l'annonciation, le temps d'une nostalgie prémonitoire. Ainsi la nuit se pare de tous les prestiges du jour sous la plume de Regnor Bernard :

[195]

*« Le soir est sucré comme un gâteau de miel...
Les soirs poudrés de rose et riant sous leurs voiles
promènent sur les bois des mantilles d'étoiles
et titubent de grâce au déclin des coteaux »*

Elle « devient une splendeur » :

*« La nuit lente s'émeut de lentes craquelures...
et le ciel qui s'étiole au fond des yeux qui brûlent
bouscule des langueurs de roses crépuscules »*

La nuit, crépuscule qui n'en finit pas de mourir en beauté, est un prolongement indéfini et en même temps une prémisse du jour.

*« 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...*

.....
*Nous avons aussi des clairs de lune
merveilleusement bleus ou roses
et qui n'appartiennent qu'à notre ciel. »*

(Franck Fouché, Notre pays)

Ces soirs et ces nuits berceurs et indolents qui sont des « crépuscules roses », selon Regnor Bernard, des « féeries bleues et d'or », d'après Franck Fouché, ne sont pas des nuits, c'est-à-dire ténèbres et obscurité. Baignées de lumières, [196] elles sont des moments privilégiés qui joignent la luminosité du jour à la fraîcheur et à la douceur de la nuit. Au lieu d'être des hiatus, elles sont des traits d'union puisque les couleurs du crépuscule annoncent celles de l'aurore :

*« Nous avons un pays où le crépuscule
est le madras versicolore de nos naïves
mais troublantes payses, crépuscule de roucou,
ou modoré comme nos mornes
dans l'apothéose des aurores tropicales. »*

(Franck Fouché, Notre pays)

Jour par anticipation, la nuit, éclairée par la nostalgie des souvenirs ou l'éclat des espoirs, n'est jamais une antithèse du jour pour les poètes haïtiens. Toute douceur, et non pas de cette douceur qui est le contraire de la violence du jour, la nuit haïtienne est préparation au bonheur du jour. Elle couve des espoirs et nourrit des attentes. Elle est

la garante et la protectrice des jours meilleurs. Passage du jour au jour, nuit à peine nuit, elle est un autre jour.

De quelle douceur n'est point chargée cette nuit qu'évoque Jean-F. Brierre dans « Tambours » :

*« Et dans le temple de la nuit
Sous les étoiles émues
malgré leur fatigue millénaire
vous êtes implorations avant d'être tocsins...
et le champ de l'immense convoi
sous la route des ténèbres
se répercute dans vos notes hautes »*

[197]

Dans le « poème de la nuit sans courage » de Roussan Camille, c'est d'une semblable douceur nostalgique, d'une véritable tendresse que se pare la nuit quand le poète s'adresse au loa Ogoun, le dieu de la nuit et de la foudre, le loa de la guerre et des forces qui sont au fond de l'orage :

*« Dompteur de l'infortune,
geôlier de la victoire
amant trois fois heureux de la suprême amazone,
prophète des jours sans peur
forgeron des cuirasses invincibles
l'on raconte qu'une nuit
le seul bruit de tes pas défit mille cavaliers
quels malheurs ne peux-tu empêcher ?
.....
Mes souvenirs chargent aux frontières du silence
Rien qu'une poignée de souvenirs !
.....
Et je recule devant une poignée de souvenirs
Rien qu'une poignée de souvenirs,
Ogoun, familier de combats plus vastes que cyclones !*

La nuit du poète haïtien, jour déjà mais qui n'en finit pas de naître, jour futur semblable aux jours anciens est le rêve d'un rêve, temps d'une évocation sans attache avec la réalité présente. C'est le temps d'un jour hors du temps, plus passé que futur. C'est le temps de l'état de possession, de l'abandon de soi aux mains des dieux ancestraux. [198] Le temps de l'attente heureuse. Aussi la nuit est bonheur et le noir, joie et lumière.

Pour les poètes de la nouvelle génération il en va tout autrement. Jour et nuit sont choses distinctes, antagonistes même. « Face à la nuit » de René Déprestre est un face à face de l'enfant :

*« née sur la grand'route
dans les bras du soleil
et qui avait grandi
entre des lopins plantés de pois congo*

et des

*gens comme il faut
qui vont au ciné en grand gala
et qui rentrent à minuit. »*

« Une nuit, nous dit le poète :

*Elle rêva de ses bois
et de ses bayahondes
et de ses flamboyants en fleurs
et de combites au travers des saisons
Elle rêva enfin de l'amour*

.....
*Elle ne pouvait pas savoir :
Quand on est né sur la grand'route
Dans les bras du soleil*

[199]

*le même soir où elle rêva de l'amour
elle sentit sur ses épaules fatiguées
Et sur ses genoux meurtris*

*Le sceau brûlant de l'homme...
De cet homme civilisé comme le colon le fut
Qui se glissait sous l'escalier
Comme le colon s'insinuait
Dans la case où dormait l'esclave
Mais l'enfant qui avait seize ans
Fut surprise
Surprise par la dame comme il faut...
Qui la poussa dans la nuit
Et la nuit n'offrait rien à l'enfant
Et la nuit écrasait l'enfant...*

(René Dépestre, Face à la nuit)

Certains poètes de la génération de Jean-F. Brière et de Regnor Bernard évoquaient déjà cette opposition de la nuit et du jour. Par exemple Morisseau-Leroy, dont les poèmes créoles sont fort engagés et d'une beauté d'autant plus convaincante qu'ils savent toucher les fibres les plus intimes du lecteur haïtien par l'usage d'un langage qui plonge au cœur même des rêves de ce lecteur. L'on connaît son très beau poème intitulé « M'prallé nan la lune. »²⁸ Il y évoque la fuite des hommes vers l'astre de la nuit qui devient ainsi une fois de plus le symbole de toutes les évasions et de toutes les rêveries. Par là il reprend cette image familière aux poètes haïtiens d'une nuit heureuse, grosse de [200] promesses et couvant toutes les espérances. Dans son poème-manifeste « Ca m'di nan ça, Dépestre », le contraste est encore plus évident et plus significatif. A révocation de la vie diurne harassante, périlleuse et déprimante du prolétaire haïtien il oppose la nuit libératrice et heureuse, le temps nocturne du repos et de la rêverie :

*« Si mat bateau'n ap comptez zêtoiles nan bon vent
N'a coucher sous dos pou'n tirer conte
Si lianne patate nou ap couri a té con couleuve verte
N'a chita bô du feu pou n'tenne mais mu
Tambou rada gan oun son pou'l ba ou
Lô cœu negs icite content, vrai, petite »²⁹*

²⁸ Traduction : Je m'en vais habiter la lune.

Aussi c'est bien moins sur l'opposition entre la nuit et le jour qu'il faut s'arrêter que sur la volonté des nouveaux poètes de porter leur regard vers le jour plutôt que vers la nuit, d'insister sur l'action et non sur l'attente et le rêve. Sur leur volonté aussi de montrer que l'avenir n'aura pas d'autres couleurs que celles du présent et que le jour sera désormais le temps des hommes, et non plus celui des loas :

[201]

*« Dans les champs quotidiens de la vie
où l'aube tremble de toutes les herbes de la nuit
o poitrines perlées de la sueur du labeur
j'ai récolté ta présence »*

dit Jacques Lenoir. Et il ajoute :

*« J'ai effeuillé la dernière rose noire du désespoir
ses pétales s'envolent en papillons d'oubli. »*

(Jacques Lenoir, Découverte de l'aimée)

Ce sont les certitudes d'aujourd'hui et non plus les nostalgies et les souvenirs d'antan qui éclairent le jour. Et à la source du poème nous trouvons non plus la nuit du passé et de la rêverie mais le merveilleux possible, « le champ quotidien de la vie ». Dans « une seule voie », poème dédié à la mémoire de Jacques Roumain, Jacques Lenoir est encore plus explicite :

29

Traduction : Le mat de notre navire balloté par la brise dénumbrera les étoiles
et nous, nous nous mettrons à l'aise pour conter les histoires.
Nos patates douces se glisseront sous la terre comme de vertes couleuvres.
Nous, nous nous accroupirons autour du feu pour attendre la saison des récoltes.
Ah ! vieux frère, il est un son du tambour qui est celui même de la joie au cœur du nègre !

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

*Je vois la ville tendre au village
un bras nu comme un visage
une à une les campagnes s'allument*

[202]

*et ça fait un collier de clarté
au pays que Jean-Jacques nous a donné*

*.....
je te dis liberté
ce n'est pas Porto Rico dans les serres du vautour
ce n'est pas un déluge de bombes sur la Corée
ce n'est pas la marée montante des profits
ce n'est pas la nuit montante des profits
ce n'est pas la nuit fermant l'œil du jour
l'aube fait une brèche au mur des ténèbres ».*

(Jacques Lenoir, Une seule voie)

Comme il est dit dans ces vers, il n'est qu'une seule voie : faire une brèche au mur des ténèbres. Les ténèbres de la nuit étant pour le peuple haïtien : sommeil, aliénation et dépossession ou encore ce qui revient au même : crise, état dépossession.

Une seule voie pour l'Haïtien : faire une brèche dans le mur du passé mythique et dans la nuit des dieux ancestraux. Sinon, comme le dit ailleurs Lenoir, sa vie ne sera qu'« une nuit qui se poursuit jusqu'à la nuit nouvelle. » Puisque seul le rêve compensateur a pu lui faire prendre son sommeil pour une veille.

Davertige, lui, est moins optimiste. Ou alors c'est par les chemins du désespoir qu'il espère atteindre à la vie nouvelle tout comme Rimbaud qui cherchait le paradis nouveau en descendant en enfer.

*« Le jour est mort au-dessus de la ville
Et mon sang aux pieds de ton souffle*

[203]

Où la sève était de la cendre mourante

.....
*J'ouvre à la nuit mes frêles bras comme de grands oiseaux
Et je fixe l'étoile polaire sur le front noir de mon tombeau*

nous dit-il. C'est un monde nouveau donc qu'entreprend d'édifier le poète qui dès les premiers vers de son recueil « Idem » nous prévient :

*« Le prologue s'identifie à la nuit du tombeau où
ma jeunesse reposait*

Aux ailes de corbeaux et aux charbons de mon passé »

Un monde nouveau et pourtant conforme à celui que nous connaissons puisqu'il aurait désormais pour assises reconnues l'iniquité et le malheur qu'on s'obstine à oublier pour mieux faire passer le cauchemar que nous vivons pour un rêve enchanté. Par là donc un monde nouveau mais réel. L'image du passé noir, ces « charbons du passé », est significative. Nous la trouvons aussi chez Jacques Lenoir :

*« Le diamant noir en main
d'un bouchon de liège carbonisé
un gamin de mon pays
fait à la réalité des moustaches de rêve »*

(Jacques Lenoir, Le diamant noir)

Ces charbons qui deviennent diamant, c'est le symbole même de la métamorphose dont les nouveaux poètes haïtiens [204] rêvent pour leur pays. Un miracle qui n'aurait rien de surnaturel. Un rêve qui ne cesserait pas d'être réalité. Les images de la poésie de Davertige sont à cet égard exemplaires. Ce sont d'étonnantes métamorphoses des réalités naturelles :

*« Mes cheveux qui se suicidaient la nuit
Ont des sources comme nuages*

.....
*La femme montre ses aurores miraculeuses
Et ses cheveux de pluie cassée*

.....
*Par ce bras de nuage et sur le lac des bois
La nuit lâche ses grands oiseaux*

.....
*Avec l'odeur des doigts féminins
La lumière se tourne et se retourne sur ses cheveux
La seule femme promise à ma corde de suicide. »*

Des métamorphoses que le poète semble nous inviter à réaliser, nous aussi, par le ton et le rythme même de ses poèmes que ponctuée ce cri tant de fois répété :

*« Vivants brisez les nuits de vos tombeaux sans profondeur
je vous annonce le printemps avec le couple nu au centre du
paysage. »*

« Le couple nu au centre du paysage », voici l'image qui résume pour le poète haïtien enfin libéré de son passé mythique [205] et délivré de ses pères tutélaires sa situation nouvelle tout comme l'image de « l'enfant seul au soir avec lui-même » illustre la condition nouvelle du poète québécois :

*« je me suis retrouvé seul au soir avec moi-même
seul avec ces années fanées dans le creux de mes paumes
et me voici semblable au premier venu...
et j'allais nu de paroles et de songes...
je me regardais fuir pour toujours l'allée des anciennes an-
nées...*

dit Chamberland dans « le poème sans image. » En effet, par des voies différentes, c'est à une semblable dialectique du noir et du blanc et à

une vision analogue de la complémentarité de la nuit et du jour que tendent les nouveaux poètes québécois et haïtiens.

Dans cette « Terre-Québec » qui n'est pas un pays mais hiver, neige et blancheur, la poésie s'est pour ainsi dire développée sous le signe du blanc et de la lumière du jour que chantent toutes ces eaux limpides qui ruissellent dans les vers des poètes et tous ces arbres blancs qui s'élancent vers la blancheur d'un ciel irradié de lumière. Bien avant qu'on n'en fasse le titre d'un chapitre de l'histoire du Québec, « la grande noirceur » a été l'image de l'insécurité du poète québécois qui sous la lumière et le jour de ce blanc pays a constamment senti la présence du froid et de la glace d'une nuit menaçante. C'est pourquoi au delà d'une opposition sans issue de la nuit et du jour, certains poètes ont voulu désormais évoquer la réconciliation du noir et du blanc :

[206]

*« Le blanc n'est rien, ni espace ni lumière
le blanc est vide sans le noir qui le marque,
le fouette, l'anime.*

.....
*Qui dit noir n'est pas d'ici
de ce pays affreusement blanc
qui dit noir est d'ailleurs
d'avant l'éclair d'avant le vent
qui dit noir n'a pas vu le jour
le jour des derniers paravents*

.....
*quand je parlais de l'ombre
à la lueur d'un matin rebelle
quand je parlais de l'ombre
vous dormiez encore dans vos dentelles
et tout clair que j'étais ce jour naissant
l'ombre d'elle-même rampait sous mon toit*

.....
La nuit en ce miroir est sans âge. »

C'est Roland Giguère qui parle, qui chante plutôt le « Pouvoir du Noir », de ce noir envers du blanc, ombre de la lumière, paix d'une fu-

reur et douceur d'un éclat. La nuit et le jour, le noir et le blanc sont jumeaux et cheminent côte à côte. Leur fraternité est le nœud de la vie.

Cette alternance constante, ou plutôt cette présence simultanée est la condition d'un dialogue nécessaire. Car dans le compagnonnage du jour et de la nuit il y a plus qu'une juxtaposition, il y a une confrontation, il y a échange donc. Les poètes du Québec, comme ceux d'Haïti, y ont [207] trouvé la source d'une vision non plus antithétique mais dialectique de la vie. Certains romanciers aussi.

La Charrette de Jacques Ferron est la tentative de trouver les conditions d'un équilibre qui ferait de cette tension même du jour et de la nuit, de leur antagonisme, les conditions dialectiques d'une vie nouvelle, mythique et réelle, fabuleuse et quotidienne. Car sur la toile de fond dantesque de la nuit nous retrouvons les mille et un tracas de tous les jours. Et de même que revivre à chaque jour c'est d'abord mourir, la vie et la mort, le jour et la nuit étant enfin réconciliés, le réel se faisant miroir du rêve, le roman ou plutôt le conte devient le lieu d'un enchantement qui ne nous épargne pourtant aucune des amertumes du triste quotidien. Le fantastique y devient humble et la poésie abandonne toute emphase sans rien perdre de sa grâce. Et pour nous lecteurs, sinon pour l'héroïne de ce conte féerique, bien moderne mais québécois aussi, l'auteur conclut :

« Elle se retrouva dans sa maison. Sa maison lui parut vaste et claire. Au dehors le jour était plus clair et plus vaste encore. Mais le soir allait bientôt venir : que ferait-elle alors ? Elle continuerait les livres commencés qu'il n'avait pas finis : elle irait ainsi jusqu'aux confins de son domaine. Etablira-t-elle un jour un rapport quelconque entre cette méchante vieille petite charrette nocturne, véhicule de maléfices, et la bonne vieille petite charrette, traînée par la marmaille, qui, un matin lui avait apporté un chevreau blanc ? »

(Jacques Ferron, La Charrette)

[208]

Oui, l'établira-t-elle ? Peut-être pas. Qu'importe ! Nous, nous le ferons ! Et pour nous la nuit enfin sera réconciliée avec le jour.

Dans une même vision de la complémentarité du noir et du blanc, Haïtiens et Québécois ont pourtant gardé des points de vue particuliers. L'exemple de Roland Giguère pourrait en témoigner. Poète de « l'adorable femme des neiges », de la limpidité des eaux cristallines et de l'éclat des miroirs mais aussi des rigueurs du froid et de l'hiver polaires, il n'est devenu le poète du « pouvoir du noir » que pour mieux exalter, peut-être, ce que Gilles Hénault dénomme la magie du blanc :

*« Dans la ténèbre de la vie
c'est la clarté qui envahit
l'époque est l'assiégé
et nous saluons l'envahisseur
car l'envahisseur luit
dans notre nuit confuse
comme un souffle d'espoir
enfermé dans sa geôle. »*

Les poètes du Québec, chantres de la grande clarté, n'exaltent sans doute le noir que comme un catalyseur du blanc. Et ceux d'Haïti, s'ils insistent sur les maléfices de la nuit, ce n'est peut-être que pour mieux la dépouiller de ce qui l'empêche d'être réellement ce bonheur noir dont ils ont toujours rêvé.

Mais le temps est un vaisseau que le poète pavoise aux couleurs de son choix et de son destin. Et si le blanc, [209] le jour et la lumière sont vie et jeunesse, tout autant le sont le noir, la nuit et les ténèbres. La nuit accouche du jour et celui-ci est son couronnement. Le noir et le blanc, nous dit Jacques Lenoir, sont les couleurs géniteurs de l'arc-en-ciel :

*« Nous venons de plus loin que l'ombre
pour dire
le grand pré de la nuit*

.....
*nous venons de plus loin que l'ombre
et le volcan de nos voix implacables
crève terre et ciel
libérant mille lustres de clarté pour la route commune
mille bêtes sauvages buvant à la source qui les rend
[amies
mille fleurs d'étoiles de peau de serpent de diamants
durs et noirs comme la première nuit d'amour
et dresse l'arc-en-ciel des peuples camarades.*

[210]

[211]

Le miracle et la métamorphose

DE L'HUMOUR

[Retour à la table des matières](#)

[212]

[213]

*« Ne vous méprenez pas... Le Québécois bien
qu'il vive dans un contexte triste est un mec qui a
le sens de l'humour. »*

Gilles Carle

[214]

[215]

L'humour est une distance de soi par rapport à soi. Soi-même spectateur de la pièce qu'on joue devant les autres. Il est donc théâtre. Or le théâtre est tantôt communion tantôt distanciation. L'humour peut donc être un éloge ou une critique de soi. En fait l'humour est une des manifestations les plus typiques du tempérament national. Comme tel et par le retour à ses sources, c'est-à-dire à ce qui en fait un élément vivant et permanent de la personnalité d'un peuple, il permet de caractériser celui-ci.

Ainsi l'on parle d'humour britannique mais d'esprit français. Humour et esprit ne sont pourtant qu'une seule et même chose. L'homme d'esprit s'en prend agressivement aux autres. L'humoriste par contre se tourne cruellement contre lui-même. L'on reconnaît chez les deux une même réaction de défense ou plutôt l'expression d'un même vouloir-vivre. Car il y va des peuples comme des individus. Et de même que l'instinct de conservation se traduit souvent par un complexe de supériorité il faut prendre garde que sous des dehors critiques l'humour ne soit qu'une forme de la bonne conscience d'un peuple. Du moins des rêves qu'il caresse et qu'il n'hésite pas à critiquer pour mieux les raffermir.

C'est pour cela, en tout cas, que l'humour québécois et l'humour haïtien me paraissent consacrer la victoire [216] de la raison non par l'absurde, comme on est accoutumé de dire, mais par le miracle. En effet, chez les humoristes tant au Québec qu'en Haïti, l'on retrouve le même misérabilisme triomphant d'un monde où la victoire de celui qui était voué à la défaite et la transformation des choses en leur contraire ne sont dues qu'à un miracle. Un miracle dont Dieu lui-même doit être tenu responsable, en ce qui concerne les Haïtiens, mais que pour les Québécois on peut attribuer à leur foi.

Québécois et Haïtiens se servent de l'humour comme d'un instrument d'autocritique. Ainsi s'explique la représentation misérabiliste qu'ils donnent d'eux-mêmes dans nombre d'œuvres de fiction. Ces héros misérables et pitoyables, faibles et d'avance vaincus, avec lesquels

ils s'identifient, on les voit cependant triompher toujours à la dernière minute, de tout ce qui semblait devoir les accabler. Bouqui, par exemple, le héros des plus désopilantes histoires du folklore haïtien, finit toujours, et c'est l'essentiel, par se tirer du pétrin où son adversaire habituel, Ti-Malice, ne manque de le jeter. Il en est de même de Jean-Sot, autre personnage du folklore haïtien, qui triomphe et réussit là où personne ne lui aurait accordé une chance, et surtout pas Jean-L'Esprit, son frère, l'astucieux et le malin, dont il enfreint sans cesse les recommandations et les mises en garde. Et comme cette victoire et ce triomphe ne peuvent s'expliquer que par le hasard, la veine, la chance, un quiproquo heureux, un malentendu inespéré et imprévisible, on est bien forcé d'y voir l'effet d'un *deus ex machina*, un miracle dû à une intervention divine. La sagesse traditionnelle qu'exprime le peuple haïtien dans ses proverbes le confirme. [217]

Ne dit-on pas souvent : « Bon Dieu bon et coup pour coup Bon Dieu rit » ?

Le héros des histoires humoristiques québécoises ne doit son triomphe qu'à sa foi. C'est son imperturbable conviction qui finit par lui assurer une victoire paradoxale, un véritable renversement de l'ordre des choses, miracle donc, qui le sauve. Prenons les fables de Yvon Deschamps. Le héros y triomphe par sa naïveté et sa bonne foi qui font toucher du doigt l'incohérence et l'injustice du monde dans lequel il vit. Il a l'air de se tromper quand il est si dur pour son « pépère » ou quand il est si étrangement « antiraciste » dans « Nigger black ». Mais c'est qu'il est naïf et de bonne foi. Il ne finasse pas et sa logique toute d'ingénuité et de candeur est inattaquable. Il s'en tient peut-être trop aux apparences mais alors ce serait aux apparences à changer. Et c'est cette foi candide du héros qui nous convainc, victoire donc pour lui, de la nécessité du changement. Ainsi dans « La Saint-Jean », à trop prendre ses illusions pour la réalité, le héros finit par voir dans des brutes qui cognent à tort et à travers de doux agneaux. Et encore une fois, c'est lui qui a raison, contre toute attente, puisque celui qui est chargé de nous protéger devrait plus logiquement être cet ange gardien dont il rêve que ce redoutable cerbère qui nous terrorise parfois.

Si l'on compare le conte du « Petit Chaperon rouge », dans les versions que Charles Perrault et Jacques Ferron en ont données, l'on constatera non seulement les différences qui séparent un auteur fran-

çais d'un écrivain québécois mais l'importance dans l'humour québécois de cette foi dont je parlais tantôt. Dans le récit du moraliste français, [218] l'héroïne est punie pour son imprudence, son insouciance et sa témérité. Le conte de Ferron n'adopte pas le ton didactique et ne se termine pas par une leçon. Du moins il n'en donne aucune de manière avouée puisqu'il lui aurait fallu, contre tout bon sens, recommander la témérité, l'insouciance et l'imprudence. C'est en effet sa naïveté et son ingénuité, sa foi pour tout dire, qui sauvent le petit chaperon québécois contrairement à ce qui se passait pour l'héroïne de Perrault. Ce dernier faisait triompher le loup rusé et astucieux. Ferron lui, non content de mettre en déroute le coquin « qui n'était qu'un loup », en dépit de ses ruses et de ses astuces, sauve la fillette à la capeline rouge et assure en plus le salut de la grand-mère. Ce qu'il nous dit d'ailleurs de ce personnage, constitue une explication éclairante de la moralité de l'histoire. « C'avait été, nous dit-il, sur un cœur quelque peu sec qu'une fine crevasse était apparue, mal agaçant contre lequel elle ne pouvait rien. Le seul remède était de se dire : elle viendra demain, après-demain. » Comment qualifier autrement cette attente confiante sinon en l'appelant foi ? Et de quel nom sinon par celui de miracle désigner cette invraisemblable succession d'événements qui changent cette attente confiante en attente comblée, ce remède merveilleux qui parvient à guérir ce mal de cœur contre lequel elle ne pouvait rien ?

L'on pourrait, s'il était besoin de preuves supplémentaires, retrouver dans certains films récents de caractère nettement humoristique, ce même destin d'une victime en puissance se muant, à la toute dernière minute, en vainqueur inattendu. C'est le cas de Jean-Baptiste dans *Patricia et Jean-Baptiste*, de l'ami de Pierrette dans *Mon amie* [219] *Pierrette* de Jean-Pierre Lefebvre. Dans le premier cas, Jean-Baptiste qui avait tout au long du film fait bien piètre figure à côté de Patricia, lui joue au tout dernier moment un tour qui est sa revanche et sa réhabilitation. De même le gentil ami de Pierrette fait preuve à la fin de son histoire d'une violence de caractère qu'on ne lui aurait pas soupçonnée et qui là encore lui procure les joies d'un triomphe qui lui avait été refusé jusque là. Enfin prenons le cas de l'héroïne du *Viol d'une jeune fille douce* de Gilles Carie. Après avoir tout fait pour se débarrasser de son fils, Xantippe, elle se prend à l'aimer et à rêver même pour lui du plus poétique avenir. Il y a là, peu importe le terme qu'on voudra employer, un changement, une acceptation, un rachat, une

conversion, une victoire, en fin de compte, de caractère miraculeux puisque l'ordre logique des choses est renversé.

A ce propos, comment gagner la guerre contre les Américains ? Jean-Pierre Lefebvre nous avait promis ce secret que les Vietnamiens mettent bien du temps à trouver. Si l'on en juge, d'après son fils, *Jusqu'au cœur*, pour les Québécois, ce ne sera pas en se faisant Étatsuniens. Garou, le héros de *Jusqu'au cœur*, se fait trop bien à la splendeur étatsunienne. Et il échoue dans sa lutte parce qu'il adopte des méthodes de combat typiquement américaines, la révolte hippyisque notamment. Son échec est symbolisé par sa vaine ascension du Sinaï, puisque sur ce Mont-Royal où s'achève son aventure il ne s'opérera pas de miracle. Du ciel il ne lui viendra que les B-52 dont le vrombissement infernal est comme un rire de dérision.

C'est que Garou est un homme de peu de foi. Ou alors d'une foi bien traditionnelle. Raisonnable donc. Qui ne [220] cherche son salut que dans les solutions connues. Comme Léopold Z, qui lui aussi, sur ce même Mont-Royal, vient chercher une victoire bien traditionnelle et conformiste, dérisoire donc. Qui échoue semblablement.

« Ce n'est pas Hamlet, le Québécois » disait Gilles Carle³⁰. C'est donc un Hamlet bien particulier, qui se désespère de trouver les clés de son destin et pour cela hésite, oscille, dirais-je, sans cesse, mais qui n'a pas moins foi en son salut. Et qui ne sera sauvé que si cette foi est tout autre chose qu'une raison.

³⁰ Gilles Carle, *Cinéma 69*. No. 140, p. 116.

[221]

Le miracle et la métamorphose

**L'IMITATION
ORIGINALE DANS
LE PETIT
CHAPERON ROUGE
DE JACQUES FERRON**

[Retour à la table des matières](#)

[222]

[223]

Nous n'empruntons que ce qui nous appartient... du moins ce qui nous appartient déjà par la pensée et ne vient que parfaire notre intégrité (au sens mathématique d'unité et non moral d'honnêteté). C'est pourquoi le principe même de l'imitation dite originale consiste à aller prendre chez le voisin une chose que nous pourrions par la suite, en toute sincérité, revendiquer comme nôtre. Mais pour cela faut-il d'abord que l'objet de notre emprunt soit susceptible de cet accaparement et ensuite que nous sachions nous l'approprier au point de rendre incontestables nos droits de propriété. Imiter originalement c'est donner à une œuvre ancienne un sens nouveau. Or cela n'est possible que si l'on parvient à garder le cadre ancien tout en y changeant la vision du monde.

C'est à ces deux points de vue que nous pourrions examiner le problème de l'imitation originale dans « Le petit chaperon rouge » de Jacques Ferron. Sur les sources de ce conte il serait, je crois, parfaitement inutile de chercher midi à quatorze heures. Cette histoire fait partie du folklore des nations et Ferron n'aurait jamais entendu parler des œuvres de Perrault que celles-ci ne seraient pas moins à l'origine du texte qu'il a publié dans ses *Contes anglais et autres*. En effet, en édition expurgée ou en version intégrale, en album ou en format de poche, illustrés ou non, racontés par d'autres ou lus par nous au coin du feu, au bord du lit [224] ou sur le coin d'une table, les *Contes de ma mère l'oye* de Charles Perrault ont enchanté nos imaginations, les enchantent encore : si « Peau d'Ane » m'était conté... Ils sont partie intégrante de la mémoire collective de nous tous, francophones, grands ou petits, comme « Alice au pays des merveilles » pour les anglophones. Notre dette envers Perrault est souvent plus importante que nous ne le supposons. Aussi quand à propos du « Petit chaperon rouge » de Jacques Ferron, je parle d'imitation originale c'est forcément rapport au conte de Perrault.

S'il fallait d'ailleurs se convaincre de cette imitation on n'aurait qu'à se reporter au texte original de Perrault pour constater combien Ferron est demeuré fidèle à la ligne générale du récit qu'a fait son prédécesseur. Fort souvent par égard pour la fraîcheur d'âme des jeunes lecteurs de Perrault l'on supprime la morale qu'il a placée à la fin de l'histoire et qui fait de l'aventure de la fillette désobéissante et du méchant loup une histoire aux allures un peu licencieuses. Ainsi raccourcie, cette fable n'illustre plus que des dangers abstraits mais suffisamment évidents pour mettre en garde de jeunes esprits sans les aiguiller vers des menaces trop précises. Dans sa version qui est une histoire pour adulte averti Ferron s'est bien gardé de supprimer cette signification sexuelle de l'aventure de la petite fille au chaperon rouge. Il la renforce même en lui donnant une nette orientation freudienne puisqu'il fait des rapports de la fillette et de sa grand-mère des relations ambiguës où complexes et refoulements sont suffisamment suggérés et assez allusivement évoqués pour qu'à nos yeux de lecteurs du vingtième siècle il n'y ait aucun doute là-dessus.

[225]

Dans le souci qu'a Ferron de préserver les éléments traditionnels du conte de Perrault, il n'est pas jusqu'au vocabulaire de ce dernier qui ne lui ait fourni l'occasion d'une adaptation bien personnelle. Le rituel d'introduction : « tire la chevillette, la bobinette cherra » ; les fameuses questions : « grand-mère pourquoi as-tu... ? » Toutes ces trouvailles savoureuses, désormais mémorables et familières, sont donc reprises par lui mais dans un bouleversement ou plutôt un ordre bien ferronien. Il en est de même du temps du récit qui n'est plus unilinéaire. Ferron y introduit le simultanésisme en divisant le cours de l'action selon les activités parallèles des principaux personnages. Il opère même d'habiles retours en arrière, nous fait entrer dans la conscience des personnages, nous les fait suivre, ces personnages, ou les laisse courir hors de notre champ de vision pour les rattraper plus tard, mêle le flashback au monologue intérieur, selon les techniques les plus éprouvées du roman moderne... A notre plus grand ébahissement et pour le plus ferronien des réaménagements du récit traditionnel.

Le style, c'est-à-dire l'organisation et la composition du récit, de la phrase et du vocabulaire de Ferron, mériterait sans doute qu'on s'y ar-

rête longuement. Mais après ce qu'en a dit mon ami Jean Marcel ³¹, il est inutile d'insister. Qu'il me suffise de souligner que le paradoxe, l'ellipse et l'ironie qui le caractérisent me paraissent autant de façons personnelles à Ferron de retrouver l'équilibre entre les oscillations de sa pensée et d'enquébecquoiser une histoire universelle.

[226]

En effet s'il ne fait aucun doute que l'histoire du « petit chaperon rouge » fait partie du patrimoine de la communauté francophone et que Ferron, en la racontant et en conservant même nombre de traits originaux dus à la plume de Perrault n'a fait que reprendre son bien, il n'est pas moins vrai qu'à cette histoire il a su donner une saveur, une signification et une portée typiquement québécoises. Et les droits de propriété incontestables qu'il s'est assurés sur cette version personnelle d'une histoire qui est à tous, je les verrais sous deux aspects bien précis. D'abord dans ce que j'appellerais une nationalisation des situations. Le maniaque sexuel alléché par les hanches trop mobiles de la petite fille à la capeline rouge et le mariage forcé de la grand-mère, sans être des exclusivités québécoises, ne sont pas sans faire songer à des situations que l'on n'ignore pas dans « la belle province ». Pour ce qui est de l'évocation du bungalow à l'Abord-à-Plouffe et du trafic de la margarine, du récit du trajet des personnages qui passent à côté du parc Belmont, et enfin de l'utilisation de l'expression « neveu-magne », il n'y a qu'à constater que ce sont là des éléments qui fournissent au récit une coloration bien québécoise, montréalaise même.

Ce ne serait cependant qu'une forme d'appropriation bien superficielle s'il n'était possible par un examen plus approfondi de ce récit d'y découvrir d'autres traits plus fondamentaux et tout aussi québécois. Et pour commencer l'humour de Ferron qui, chez lui comme chez la plupart des humoristes du Québec, consiste essentiellement en une revanche miraculeuse de l'homme sur son destin par le seul pouvoir de sa foi.

³¹ Jean Marcel : *Ferron malgré lui*, éditions du Jour, 1970.

[227]

Mais cette appropriation se découvre surtout dans ce que je dénommerais une nationalisation de signification du conte, c'est-à-dire, au fond, l'adaptation de sa portée symbolique aux conditions de la situation du québécois. Quel sens dernier en effet attribuer au conte de Perrault sinon, dans une optique bien française, celui d'un appel à la prudence certes, mais en dernière analyse, à la logique. Sachez reconnaître les loups qui n'hésitent pas à se cacher sous des masques de bons apôtres, semble dire Perrault aux fillettes trop crédules. Donc toujours et partout faites preuve de discernement ! Soyez lucides ! Servez-vous des règles de Descartes pour découvrir la vérité dans les propos de vos galants. Tout autre est la recommandation que semble nous adresser Ferron. Si le trait caractéristique du Québécois est d'osciller sans cesse entre des extrêmes et de ne jamais s'arrêter de chercher entre eux le point d'équilibre idéal, c'est à la recherche de cet équilibre entre les aspirations contradictoires de notre être que semble nous convier Ferron bien plus qu'à la prudence ou à la méfiance. Car c'est parce qu'ils se seront laissé aller aux impulsions contradictoires de leurs tempéraments que le petit chaperon rouge et sa grand-mère trouvent finalement, par un véritable miracle, ce point d'équilibre et d'entente qui leur permette, à la fin de l'histoire, en toute félicité et quiétude, de se « mignarder et cajoler » avec une chaleur à faire fondre un pot de margarine.

Cette histoire d'un petit chaperon rouge québécois peut nous sembler prendre quelques libertés très freudiennes avec la morale traditionnelle mais ce ne sont que des façons [228] bien ferroniennes de lui garder une portée symbolique universelle tout en lui donnant une signification très locale.

[229]

Le miracle et la métamorphose

MYTHOLOGIES

[Retour à la table des matières](#)

[230]

[231]

L'épopée, selon Victor Hugo, c'est l'histoire écoutée aux portes de la légende. L'on pourrait dire de la mythologie que c'est l'histoire corrigée par la métaphysique et devenue fable. Toute mythologie est l'histoire d'un commencement du monde. Ou d'un recommencement. C'est pourquoi il y a lieu de distinguer des mythologies primaires et des mythologies secondaires.

Mais étant donné que la question de savoir si on commence ou si on recommence est grandement matière à interprétation subjective, je verrais plutôt dans la notion de rupture le critère d'une distinction des mythologies primaires et secondaires et le point de départ d'une définition des mythologies américaines.

L'homme américain, qu'il s'agisse du Québécois, de l'Haïtien ou de l'Étatsunien, peut se définir avant tout comme un homme venu d'outre-mer et qui a dû rompre avec sa civilisation originelle. Un homme qui a dû recommencer son histoire donc et qui dans ses œuvres d'imagination, ses œuvres littéraires notamment, s'efforce de découvrir le sens de ce recommencement. Et dont toutes les fabulations, même à partir de faits vécus, ne doivent pas, compte tenu de la jeunesse de son expérience historique, être prises pour autre chose que cette tentative d'interprétation de son nouveau destin. Ainsi l'on a parlé d'un retour du tragique. C'est peut-être en Amérique qu'il s'observe le mieux. Car [232] si l'Europe a découvert la psychanalyse, c'est l'Amérique qui en a fait la source d'un nouveau tragique. Et quand on compare Beckett aux dramaturges étatsuniens l'on s'aperçoit que dans le cas du premier il s'agit d'un monde qui finit alors que dans le cas de ceux-ci, c'est d'un monde qui découvre de nouveaux démons qu'il s'agit. Et pour prendre des exemples dans le domaine québécois, Yves Thériault ne nous a-t-il pas donné des images mêmes du héros tragique que définit Roger Caillois : « Le héros moderne est maintenant défini par sa liberté subjective. Il rencontre en lui-même sa passion

dévorante et s'y reconnaît. Il veut tel qu'il est, rien ni personne ne l'oblige à poursuivre les fins qui lui paraissent parce qu'elles sont les siennes ». En d'autres termes son ambiguïté, le héros de Thériault l'assume jusqu'à la mort donnant ainsi à sa liberté une signification tragique.

Les sociétés et les littératures qui s'édifient à travers les Amériques ne pouvaient se bâtir que sur des mythologies secondaires puisque partout l'on peut retrouver à leurs sources l'apport des civilisations-mères avec lesquelles les Américains ont dû rompre. Sans doute l'Amérique c'est également un syncrétisme de cultures, une vision originale et inédite de la vie et enfin une persistance de civilisations autochtones. Mais compte tenu de la minorisation des Amérindiens, là où ils n'ont pas été éliminés purement et simplement, et de la prépondérance des émigrés d'Europe et d'Afrique, l'on peut considérer que les civilisations américaines sont avant tout celles de l'Europe et de l'Afrique continuées, prolongées, transformées et renouvelées. C'est le point de vue de Leslie Fiedler quand il parle de la civilisation et de la mythologie étatsuniennes.

[233]

Mais la rupture d'avec les civilisations-mères ne s'est pas effectuée pour tous dans les mêmes conditions. Et c'est là je crois le principe d'une distinction des civilisations et des mythologies édifiés par les nouveaux habitants des Amériques.

Les « Pilgrims Fathers » étatsuniens ont volontairement quitté les rivages de l'Europe. Les Québécois par contre ont toujours eu le sentiment que leur cordon ombilical européen avait été sectionné contre leur gré. Quant aux Africains inutile de rappeler que ce n'est pas de leur plein gré mais que c'est de force qu'ils ont été amenés sur ce continent et qu'ils ont dû ou doivent s'y maintenir. L'on comprend que les Etatsuniens n'aient éprouvé aucune difficulté à s'imaginer sous les traits d'un nouvel Adam s'apprêtant à pénétrer dans le paradis reconquis, que les Québécois rechignent quelque peu à se voir ainsi et que les Haïtiens, quant à eux, soient carrément portés à se tourner vers leur passé comme vers un paradis perdu.

C'est à partir de ces réactions initiales, et aussi à partir de leur histoire respective, que ces trois peuples ont développé leurs mythologies. Leslie Fiedler parle d'une transformation étatsunienne des

mythes européens qui aurait, par exemple, changé la lutte des classes en luttes des sexes. On peut trouver là une caractéristique essentielle des mythologies étatsunienne et québécoise. Venant de pays qui s'apprêtaient déjà à passer de l'ère du mercantilisme à l'âge industriel, Étatsuniens et Québécois ont spontanément retrouvé le sens du sacré pour recommencer le monde. Et la lutte que mènent les héros solitaires en qui ils incarnent leur destin collectif devient tout naturellement une lutte [234] du Bien et du Mal. Le capitaine Achab affrontant la baleine blanche, le cow-boy massacrant les Indiens, François Paradis luttant contre le blizzard et les péripéties des histoires québécoises de chasse-galerie, par le cadre grandiose de leur action, l'opposition de l'homme et des forces naturelles, prennent sans difficulté une signification surnaturelle.

En Haïti, c'est tout le contraire. C'est l'homme qui s'oppose à l'homme. Bouqui, le héros des contes folkloriques haïtiens s'oppose toujours à son neveu, Ti-Malice. C'est que précipités de leur moyen-âge africain dans le XIXe siècle antillais, alors que le monde allait connaître les révolutions bourgeoises étatsunienne et française, les Haïtiens ont dû apprendre à passer du sacré au social. L'étude des sources africaines des contes haïtiens le ferait aisément constater. En Afrique les histoires de Bouqui sont des fables animalières, en Haïti elles sont des récits de l'exploitation de l'homme par l'homme.

Il va sans dire que l'on ne saute point par-dessus les siècles, dans un sens comme dans l'autre, sans garder quelque nostalgie de sa situation première. Les fables africaines en devenant haïtiennes n'ont pas tout à fait perdu de leur caractère sacré, et l'imaginaire québécois n'a pu retrouver le sens du sacré en toute ingénuité et candeur. Ainsi il semble bien que le pire ennemi de l'Adam québécois ou étatsunien n'est pas celui qu'il affronte mais celui qui est logé dans son cœur : lui-même. Cet aspect psychologique de son destin en fait immédiatement saisir les dimensions historiques et sociales. Par contre les héros haïtiens, pour s'assurer de la victoire, ne semblent avoir d'autre recours qu'en Dieu. L'on voit donc la signification religieuse qui [235] est ainsi donnée à leur destin. L'univers de l'Haïtien, notamment l'univers religieux, est un monde double où l'Afrique est constamment doublée par l'Europe, où les réalités se cachent toujours sous des apparences. Et, par exemple, dans les relations avec le ciel si celui-ci peut s'adresser directement à l'Haïtien par des rêves individuels ou des prédictions

de devins, c'est le plus souvent par le canal de cérémonies catholiques que l'Haïtien répond à l'invite du ciel.

Il y a donc en Haïti une distinction des réalités et des apparences et surtout des fins et des moyens qui fait retrouver exactement la situation du personnage contradictoire dont je parlais déjà. Si l'anthropomorphisme antique, dont le sentiment religieux haïtien se rapproche, consistait en une humanisation de l'univers des dieux, le sentiment religieux au Québec s'apparente plutôt à une sacralisation de l'univers des hommes. Et c'est de ces visions religieuses différentes que découlent les mythologies haïtienne et québécoise.

Yves Thériault est sans doute avec Jacques Ferron, le conteur dont les œuvres peuvent le mieux illustrer cette mythologie québécoise différente de l'étatsunienne mais en même temps si proche d'elle. Rien ne ressemble plus aux fables de Melville et aux récits de la conquête de l'Ouest que les histoires épiques de Thériault. Et l'on n'a qu'à prendre *Kestern* d'Yves Thériault et la « La vache morte du canyon » de Ferron pour retrouver un « farouest » que l'on aurait cru exclusivement étatsunien. Le temps québécois n'est cependant pas le temps étatsunien et « l'american dream » diffère passablement du rêve québécois. Achab n'a pas de [236] fils. Agaguk en a un. Le temps québécois est un temps provisoire d'attente et de préparation. Le temps de la répétition. Et le rêve québécois ce n'est pas cette nostalgie d'une enfance à retrouver, cette prairie à reconquérir de « l'american dream », c'est plutôt un âge mur à atteindre tout en gardant les vertus d'enfance. C'est pourquoi nous avons pu parler de messianisme aussi bien pour les Québécois que pour les Haïtiens. Mais dans le premier cas il s'agissait de la conscience d'une mission suscitée sans doute par une situation politique mais de forme, d'intention et de caractère foncièrement religieux. Chez les Haïtiens, au contraire, le devoir de réhabilitation de la race noire n'a toujours été qu'une volonté de combattre l'exploitation et la discrimination des hommes noirs. C'est donc de sentiments bien différents qu'il est question sous une même désignation et s'il existe au Québec un rigorisme, c'est sans doute qu'à cause de leur messianisme les Québécois ont pu être portés à croire à une certaine prédestination de caractère non seulement historique mais religieux. Un peu comme cette propension qu'ont les Étatsuniens à se considérer comme les croisés du vingtième siècle.

En somme au Québec et aux États-Unis, l'allégorie sociale se mue tout naturellement en épopée religieuse. Plus que jamais l'exemple de Dante est donc d'actualité. Et de Jacques Ferron à Leroi Jones, en passant par Melvin Van Peebles, Hubert Aquin, Edward Albee ou Réjean Ducharme tout examen de conscience se change bien vite en une descente aux enfers.

En Haïti par contre, même les paraboles en apparence les plus irréductiblement religieuses tournent vite à la fable [237] sociale. La légende des zombis, par exemple, qui est pourtant au centre des croyances populaires haïtiennes, dévoile elle-même sa signification sociale puisque la réduction de personnes vivantes à l'état de zombis, c'est-à-dire de morts-vivants, y est présentée comme un moyen commode polir les « Borcors », les sorciers du vodou, d'avoir des ouvriers sans bourse délier. Les écrivains haïtiens, de Jacques Roumain à Jacques S. Alexis, n'ont pas manqué de relever et de mettre l'accent sur la signification sociale de phénomènes en apparence typiquement religieux.

Ainsi dans ces mouvements opposés nous est révélée l'orientation même de ces mythologies nationales où l'homme haïtien, homme sans généalogie, ne pouvait que se reconnaître Africain des Antilles et accepter de prolonger le destin de ses pères alors que l'homme du Nord, Étatsunien ou Québécois, de par sa connaissance de sa filiation, ne pouvait que s'efforcer de donner à son destin un sens différent de celui de ses pères. Et puisqu'une civilisation n'est en définitive qu'un rapport, celui des moyens dont dispose un peuple et de l'usage qu'il en fait, c'est dans les mythologies nationales, véritables clés des songes des peuples, que nous trouverons le sens et les raisons de ce rapport.

Ce n'est pas sans raison que Gérard Godin a trouvé chez Ferron, celui des *Grands Soleils*, des intentions brechtienues. Autant Thériault est tragique, autant Ferron est antitragique. L'ambiguïté québécoise que l'on peut aussi appeler incertitude, Ferron la refuse. Il plaide pour une certitude qui ne l'empêche nullement de rejoindre Thériault dans l'illustration d'une même mythologie québécoise. Avec [238] cette différence que par son anthropomorphisme systématique l'usage qu'il fait de cette mythologie est ironique et distanciée. En effet quand Ferron, dans le conte « Mélie » par exemple, fait du veau un animal quelque peu anglais dont le curé aide Jean-Baptiste Caron à se débarrasser en l'envoyant au Séminaire de Québec se faire changer en avocat puis en

un doux et inoffensif poète, il réalise, grâce à l'humour, ce miracle qui change en victoire la défaite de l'homme. Thériault en effet, comme ses collègues américains, semble le plus souvent consacrer la défaite de l'homme sous les coups de monstres qui personnifient les forces naturelles. Certaines de ses œuvres, *Le grand roman d'un petit homme*, par exemple, prouvent pourtant qu'à la différence de ses confrères étatsuniens il garde cet espoir du miracle qui, pour les Québécois, doit en définitive assurer la revanche de l'homme. Car entre le Québécois et l'États-unien la seule différence réside dans la foi et l'espoir du miracle que le premier place en Dieu et le second dans l'homme.

Les traditions populaires, les croyances religieuses et les contes folkloriques haïtiens regorgent d'animaux fabuleux. Les soukouyans, le bizango, le galipote, le sousoupannan, les loups-garous, les zandors, lesbakas sont autant de monstres maléfiques qui personnifient les terreurs qui assaillent l'homme haïtien. Pourtant dit le proverbe : « Konplo pi for pasé ouanga » (la ruse l'emporte sur le mauvais sort). Il y a donc chez l'Haïtien un optimisme quant au destin de l'homme qui ne peut lui venir que de l'assurance que ce dernier peut échapper à la vengeance des dieux en se métamorphosant lui-même en Dieu. C'est là l'essentiel du culte [239] populaire des loas vodouesques. L'essentiel aussi de la vie haïtienne.

*Et toujours en partance
Nous refaisons cette Eve laissée à l'abri des orages
Et mystères au milieu des fantômes
Toute la vie dans ces testaments de métamorphoses.*

(Davertige)

Contes épiques mettant l'homme aux prises avec des animaux fabuleux, histoires folkloriques personnifiant des archétypes sociaux, traditions populaires illustrant les rêves des deux communautés, les mythologies québécoise et haïtienne, esquisses du destin collectif tel que l'imaginaire de ces deux peuples se le représente, me paraissent se caractériser par cette attente du miracle d'une part, cette espérance de la métamorphose de l'autre.

[240]

[241]

TABLE

Quatrième de couverture

DEUX GRANDS TRAITTS COMMUNS [9]

1. L'appartenance à la francophonie [11]
2. La similitude des problèmes [22]

TROIS THÈMES POÉTIQUES [31]

1. La femme [33]
2. Le pays [43]
3. La race [51]

LE ROMAN ET SON DÉVELOPPEMENT [59]

1. Panorama du genre [61]
2. Deux romanciers : Jacques Roumain et Jacques S.-Alexis [72]
3. Les thèmes du roman [82]

ÉROS AU THÉÂTRE [113]

LE HÉROS ET LE PERSONNAGE CONTRADICTOIRE [131]

1. Le héros ambigu [137]
2. Le personnage contradictoire [144]
3. Les sources de l'ambiguïté et de la contradiction [148]
4. Le schéma des relations parentales [152]
5. L'oscillation québécoise [159]
6. Le jeu de bascule haïtien [166]
7. Littérature et idéologies [171]

LA POÉSIE HAÏTIENNE ET LA CRISE DE POSSESSION VODOUESQUE
[177]

LE NOIR ET LE BLANC [189]

DE L'HUMOUR [211]

L'IMITATION ORIGINALE DANS « LE PETIT CHAPERON ROUGE » DE
JACQUES FERRON [221]

MYTHOLOGIES [229]

[243]

[244]

[245]



COLLECTION « Les Romanciers du Jour »

- R-1 LA CRUAUTÉ DES FAIBLES (Marcel Godin)
Des nouvelles vigoureuses révélant un grand talent.
- R-2 LA MORT D'UN NÈGRE (Jean-Louis Gagnon)
Deux nouvelles remarquables par le célèbre journaliste.
- R-3 LE DÉPUTÉ (Charlotte Savary)
Roman se déroulant dans le milieu de la politique.
- R-4 LE JOUR EST NOIR (Marie-Claire Blais) Nouvelle édition.
- R-5 PERDRE LA TÊTE (Roland Lorrain) (épuisé).
- R-6 UN HOMME EN LAISSE (Jean-Paul Filion)
Excellent roman canadien — Prix littéraire de la Province.
- R-7 LES MONTRÉALAIS (Andrée Maillet)
Nouvelles où l'on retrouve, bien campés, plusieurs Montréalais.
- R-8 POUPÉE (Claire Mondât)
Le roman d'une belle fille éprise d'elle-même.
- R-9 LORENZO (Jean Basile)
Une histoire étrange et envoûtante.
- R-10 LE GRAND ROMAN D'UN PETIT HOMME (Yves Thériault)
(épuisé)
- R-11 LA ROSE DE PIERRE (Yves Thériault)
Merveilleuses histoires d'amour...
- R-12 JOLIS DEUILS (Roch Carrier)
Petites tragédies pour adultes. Prix littéraire de la Province.
- R-13 LA JUMENT DES MONGOLS (Jean Basile) (épuisé)

- R-14 LES REMPARTS DE QUÉBEC (Andrée Maillet)
Une analyse magistrale de cette aventureuse jeunesse du Québec.
- R-15 LA FLEUR DE PEAU (Hélène Ouvrard)
- R-16 UNE SAISON DANS LA VIE D'EMMANUEL
(Marie-Claire Blais) ... Prix Médicis 1966.
- R-17 L'INSOUMISE (Marie-Claire Blais)
Très beau roman de l'auteur de « Une saison ».
- R-18 CONTES POUR BUVEURS ATTARDÉS (Michel Tremblay)
Des contes inusités et fantastiques.
- R-19 SOLANGE (Jean-Guy Pilon)
La passion cachée qui détruit les êtres.
- [246]
- R-20 JÉRÉMIE ET BARABBAS (François Hertel)
Le retour d'un de nos plus brillants auteurs.
- R-21 LES NOMADES (Jean Tétreau)
Un roman d'anticipation qui est une très belle œuvre littéraire.
- R-22 LE COEUR SAUVAGE (Hélène Ouvrard)
Un roman d'une rare beauté.
- R-23 MON CHEVAL POUR UN ROYAUME (Jacques Poulin)
Roman québécois d'une grande intensité.
- R-24 DAVID STERNE (Marie-Claire Blais)
Le dernier roman de la célèbre romancière.
- R-25 JOS CARBONE (Jacques Benoit)
La découverte de l'année !
- R-26 L'APPELANTE (Yves Thériault)
Un roman d'une sauvage beauté.
- R-27 LES GRANDES FILLES (Jean-Claude Clari)
Des jeunes filles en fleur qui perdent leur jeunesse.

- R-28 LA GUERRE, YES SIR ! (Roch Carrier)
Un roman explosif..
- R-29 ALDERABAN (Claire de Lamirande)
Un des plus beaux romans de l'année !
- R-30 LA VOLUPTÉ DE L'AMOUR ET DE LA MORT (Jean Tétreau)
Des histoires fantastiques.
- R-31 L'ILE INTROUVABLE (Yves Thériault)
Des drames brefs, tantôt drôles, tantôt sombres, tous inoubliables.
- R-32 ANGOISSE PLAY (Jean-Marie Poupart)
21 ans ! Un premier roman I Une découverte I
- R-33 MANUSCRITS DE PAULINE ARCHANGE (Marie-Claire Blais)
« Un pur chef-d'œuvre ! »
- R-34 LE VENT DU DIABLE (André Major)
Une belle histoire d'amour pleine de poésie et de diableries.
- R-35 LA MORT DE MES VINGT ANS (Pierre-O. Gagnon)
Astucieux, étonnant, un peu triste, un peu désinvolte.
- R-36 KESTEN (Yves Thériault)
Une tendresse fougueuse.
- R-37 DE Z À A (Serge Losique)
La vie révisée par la machine.
- R-38 LA CITÉ DANS L'OEUF (Michel Tremblay)
Un grand roman fantastique.
- R-39 JIMMY (Jacques Poulin)
L'enfance décrite dans un style remarquable.

[247]

- R-40 FAIRE SA MORT COMME FAIRE L'AMOUR (Pierre Turgeon).
L'étouffant univers familial. Un jeune écrivain, un vrai.
- R-41 ANTOINE ET SA MONTAGNE (Yves Thériault)
La limpidité et l'ironie du grand romancier.
- R-42 LES ENFANCES BRISÉES (Emile Martel)
Le temps remis en question avec nostalgie.
- R-43 HISTORIETTES {Jacques Ferron)
Incisif, irrévélencieux. Ferron à son meilleur !
- R-44 LE FOU DE LA REINE (Michèle Mailhot)
Une atmosphère tendre et capricieuse.
- R-45 FLORALIE, OÙ ES-TU ? (Roch Carrier)
La quête du bonheur en pleine nuit...
- R-46 QUE LE DIABLE EMPORTE LE TITRE (Jean-Marie Poupart)
L'écriture contestée par l'émotion vive.
- R-47 RACE DE MONDE (Victor-Lévy Beaulieu)
Un verbe haut, une histoire truculente.
- R-48 J'AI MON VOYAGE ! (Paul Villeneuve)
Un roman dans la lignée de Pleure pas, Germaine.
- R-49 JE TOURNE EN ROND MAIS C'EST AUTOUR DE TOI (Michel Beaulieu)
Le Nouveau Roman revu par un poète québécois.
- R-50 SI LA BOMBE M'ÉTAIT CONTÉE (Yves Thériault)
Un sujet angoissant : la bombe atomique.
- R-51 LE CIEL DE QUÉBEC (Jacques Ferron)
La mythologie canadienne-française reconstituée.
- R-52 LE GRAND ÉLIXIR (Claire de la Mirande)
Un homme cherche désespérément la vie.
- R-53 VIVRE ! VIVRE ! (Marie-Claire Blais)

La suite des Manuscrits de Pauline Archange.

R-54 LES VOLEURS (Jacques Benoit)

Un livre qui se lit comme un roman policier.

R-55 LA NUITTE DE MALCOMM HUDD (Victor-Lévy Beaulieu)

Le plus grand résumé du pays.

R-56 L'AMÉLANCHIER (Jacques Ferron)

Le monde étrange de Tinamer de Portanqueu.

R-57 COTNOIR (Jacques Ferron)

Suivi de La Barbe de François Hertel.

R-58 TREIZE HISTOIRES EN NOIR ET BLANC (Jean Tétreau)

Des nouvelles anglaises racontées par un grand styliste.

[248]

R-59 CONFIDENCES D'UNE PRUNE (Michel Clément)

Une grande fantaisie, un humour étonnant.

R-60 LE BILLARD SUR LA NEIGE (Marc Doré)

Un enfant perdu dans les rues de Québec.

R-61 UN, DEUX, TROIS (Pierre Turgeon)

Des personnages bizarres dans un village fantôme.

R-62 LE NOMBRIL (Gilbert La Rocque)

Un grand talent, une violence inoubliable.

R-63 LES APPARENCES (Marie-Claire Blais)

Le troisième tome des Manuscrits de Pauline Archange.

R-64 MA TITE VACHE A MAL AUX PATTES (Jean-Marie Poupart)

Une histoire d'amour par le moins conformiste de nos romanciers.

R-65 IL EST PAR LÀ LE SOLEIL (Roch Carrier)

Le fils des Corriveau perdu dans Montréal.