

INTRODUCTION

Dans avènement il y a avenir qui anciennement signifiait arriver. Nous gardons encore advenir avec ce sens : advienne que pourra! La littérature haïtienne arrive en effet. Ce qui signifie qu'elle est mais n'existe pas pleinement encore. Comment imaginer une littérature sans lecteurs? Ou du moins avec des auditeurs qui attendent de pouvoir lire ce que pourtant ils savent fort bien entendre.

Christophe Charles dans ses *Perspectives 2004*¹ brossait, en 1984, un tableau prospectif de la culture haïtienne pour l'an 2004. Il faudra revoir ses considérations à la lumière des événements historiques survenus depuis le 7 février 1986. Car nous sommes entrés dans l'après-Duvalier et le profil de notre avenir maintenant se modifie. La lecture de certains textes ou de certains événements change. À preuve la relecture que nous pouvons faire de *Dézafî*. Des barrières sont tombées et des espoirs naissent. Mais aussi nous nous apercevons du vide créé par la mort de nos mythes. Les perspectives 2004 se dessinent donc sur un horizon changeant.

Frantz Lofficial dans «chemen zorey pep la se chemen sèvel li»² propose, lui, des objectifs plus spécifiques puisque concernant la littérature en haïtien mais de portée plus vaste qu'une prévision pour les 13 prochaines années. Il pose le problème de la mutation culturelle qu'implique le passage à la lecture et surtout à l'écriture de l'haïtien. Insistant sur la responsabilité, le rôle et le travail de l'écrivain il souligne la nécessité de concilier le respect de l'esprit oral et les exigences de la représentation écrite. Il aurait pu, s'il s'était proposé de brosser un tableau à caractère socio-économique, insister sur les impératifs non seulement

financiers et économiques de l'Institutionnalisation de l'écriture en haïtien mais encore sur ses prérequis commerciaux. Car dans le cadre d'une Institution littéraire organisée selon notre système économique la constitution d'un public ne va pas sans celui d'un marché de sorte que rêver d'une littérature en haïtien c'est forcément aussi penser à des organes de publication et de diffusion, en somme à des circuits pas forcément ou uniquement intellectuels.

L'official complète plutôt ses considérations par des propos à caractère idéologique et technique sur les genres et la pensée analogique dont on peut dire que c'est à la pratique de l'écriture en haïtien de nous en démontrer le bien-fondé.

Un fait apparaît clairement dans ces deux textes : bien avant le 7 février 1986 l'on s'inquiétait de savoir quelle serait la figure que pourrait prendre la nouvelle littérature haïtienne et l'on s'efforçait d'en dessiner les lignes de force.

Les essais réunis ici procèdent d'un même souci mais à un niveau moins prospectif et théorique donc plus analytique et ponctuel. Compte tenu de la nécessité d'envisager aujourd'hui non seulement quelle nouvelle littérature édifier mais comment relire les oeuvres passées ou présentes en fonction de l'avenir, ces essais ont été regroupés sous trois rubriques principales.

Tout d'abord sous le titre de "La littérature à l'heure du post-duvaliérisme", je souligne quelle crise profonde connaît la littérature haïtienne dans cette ère de l'après-Duvalier. Il suffit d'ailleurs de constater ce qui se passe depuis le 7 février 86 sur le plan politique, social et économique pour s'en convaincre. La littérature ne peut pas faire autrement que de

INTRODUCTION

traduire la réalité matérielle et spirituelle du pays. Les choses deviennent encore plus complexes dans le cadre de l'ouverture généralisée, de la culture comme de l'économie, que nous connaissons. Le grand défi de lancer la littérature en haïtien attend toujours d'être relevé et la représentation, en haïtien ou en français, des rapports interpersonnels attend encore de trouver le peintre ou plutôt le prophète qui nous en brossera un tableau harmonieux et serein.

Dans la construction d'un modèle j'essaie de faire voir que par l'évocation du passé et des racines (l'Afrique), et par la représentation de nous-mêmes (metagason/gasonkanson), selon un certain ton et sous un certain jour (indigénisme/réalisme merveilleux), c'est à la recherche et à la construction d'un modèle qu'en fait nous nous sommes attelés.

Et le meilleur moyen pour y parvenir étant encore de jeter un regard rétrospectif sur le chemin parcouru, un «bilan» de la trajectoire de l'écriture en haïtien, dans la troisième partie, nous projette résolument vers cet avenir de la littérature qui ne peut être que dans la venue de lecteurs nouveaux et nombreux qui verront représenté dans leur langue ce qu'ils disent, entendent et voient autour d'eux.

1. LA LITTÉRATURE À L'HEURE DU POST-DUVALIÉRISME

1.1 L'ouverture de la culture

Pour la première fois, une constitution, celle de 1987, opère une fermeture et non une ouverture de la société haïtienne.

En 1805, la première constitution haïtienne stipulait qu'"*Aucun blanc ne mettrait le pied sur le territoire à titre de maître ou de propriétaire*". Cet article, en dépit des apparences, n'était pas une fermeture mais une ouverture car les dispositions législatives et pratiques prises en faveur des Allemands, des Polonais et même de certains Français demeurés dans le pays, le démontrent. Et encore plus le prouve la volonté inscrite dans cette même constitution d'accorder la nationalité haïtienne à tout individu d'origine africaine ou indienne qui mettrait le pied sur le sol haïtien.

Aussi devons-nous voir la fermeture apparente qu'effectue la charte de 1987 comme un paradoxe. Car non seulement à sa naissance la société haïtienne s'est posée comme ouverte mais cette ouverture n'a cessé de s'élargir. On peut dire que depuis 1950, au moins, en fait depuis 1915, et sans doute dès 1825, Haïti, et partant la culture haïtienne, est ouverte parce que de plus en plus traversée par des influences extérieures.

Les anciens lecteurs du *National* se souviendront sans peine de la campagne menée contre le danger de disparition qui semblait menacer la meringue haïtienne en 1950. On n'entendait, ne jouait, ne dansait et même on ne chantait plus alors que la musique cubaine. La Sonora Matancera, Daniel Santos, Celia Cruz, Bienvenido Granda étaient passés à l'Exposition du bi-centenaire de Port-au-Prince et depuis Haïti tout entière, du moins dans les villes, ne tournoyait plus qu'au rythme

des airs afro-cubains. Dans son manifeste "du réalisme merveilleux des Haïtiens" Jacques-Stephen Alexis sentit le besoin de tempérer l'angoisse de ceux qui voyaient déjà la musique nationale en péril en leur rappelant que cette influence cubaine devait être perçue dans le cadre d'un courant d'échanges permanents entre des héritiers d'un héritage commun. Peu après Nemours Jean-Baptiste vint, et avec lui ou après lui d'autres musiciens tirèrent profit de toutes les influences.

À suivre le parcours des ensembles musicaux d'aujourd'hui on peut voir se répéter le même phénomène qu'en 1950. Hier c'était le calypso, le pachanga, le cha-cha-cha. Aujourd'hui c'est le soca, le rap et la salsa qui inspirent nos musiciens. Et cela pour ne parler que des rythmes américains. Car "Masikini" de Raoul Guillaume le laisse présager, un jour de la Caraïbe à l'Afrique il n'y aura plus de barrière et du créole on passera sans transition au lingala.

La même ouverture s'observe en littérature. Roger Dorsainville, Jean F. Brierre, Gérard Chenet, Félix Morisseau-Leroy ont ajouté de nouvelles thématiques à leurs oeuvres adjoignant ainsi un domaine africain aux lettres haïtiennes. Dans le même temps, Anthony Phelps, Gérard Étienne, Émile Ollivier, mélangeant problématiques haïtienne et américaine, dilataient la vision haïtienne du monde, l'élargissaient à la Caraïbe, et même à l'Amérique latine.

Dans cette perspective, *Les îles qui marchent* de René Philoctète est une oeuvre représentative de cette ouverture puisque si le poète chante Haïti par le titre collectif qu'il donne à ce chant il démontre sa volonté de représenter le pays comme une partie indissociable des îles de la Caraïbe. Haïti n'est donc plus une entité isolée mais la partie intégrante d'un ensemble dynamique. Car la marche des îles dont fait mention le titre, c'est celle de

tous ces émigrés, exilés, réfugiés et boat-people qui désormais amènent la Caraïbe partout avec eux. Philoctète qui chante le retour au pays sur le modèle du *Cahier d'un retour au pays natal* enchaîne ainsi trois visions et considère le pays sous trois angles : du dehors, par rapport au dehors et finalement au dedans, articulant dans une structure dialectique le point de vue de la diaspora et celui du pays profond.

On pourrait d'ailleurs regrouper les écrivains haïtiens selon ce découpage dialectique qui dissocie ou associe ce double regard sur le pays. Les oeuvres littéraires apparaîtraient ainsi comme un certain éclairage, orienté d'une certaine façon, jeté sur le pays. Pendant que Jean-Claude Charles, Jean Metellus, René Depestre, Gérard Dorval ou Pierre Clitandre braquent leur caméra à partir d'une station de tournage située au Cap Finisterre, d'autres le font de New York ou de Montréal.

Le roman de Dany Leferrière, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* ne peut être dissocié de son contexte montréalais d'écriture et de réception. Et dans ce même contexte il faut le mettre en parallèle avec les oeuvres de Gérard Étienne ou d'Anthony Phelps, qui eux aussi, nous donnent une image du nègre. Et ensuite il faut rapporter ces images prises à partir de la diaspora à celles d'écrivains se situant en Haïti : Davertige, Marie Chauvet, Frankétienne. Car nous nous retrouvons en présence de représentations conditionnées par la même période duvaliériste. Et puis il faudrait voir comment de Massillon Coicou à Regnor Bernard, l'image du nègre à évolué, témoignant de l'influence du moment et du lieu d'expression et de réception, présentant ainsi des caractéristiques rhétoriques inséparables d'une idéologie et d'une esthétique. À une époque, on semblait comme Langston Hughes dire : Black is human! Puis ce sera :

Black is beautiful! Et maintenant Laferrière semble plutôt penser : Black is sexy!

L'ouverture de la culture est donc une pénétration de la culture haïtienne par toutes les influences extérieures qui s'exercent sur elle. Et cette ouverture résulte de la transformation de la société devenue depuis 1960 plus largement migrante et nomade, par là même de plus en plus solidaire d'autres cultures, les accompagnant dans leurs rythmes et se représentant dans leurs images et leurs modes d'expression.

Voilà pourquoi cette ouverture n'est pas seulement réception du différent mais également expression du nouveau. À cet égard la "médiatisation" de la culture haïtienne est un fait exemplaire. Et il n'y a pas pour en témoigner que l'importance des radios (Radio soley, Radio lumière) en Haïti ou l'essor de la musique par le développement du disque. Il y a aussi l'essor du théâtre en haïtien qui a forcé le régime duvaliériste à recourir à la censure. Il y a enfin le succès des enregistrements sur disque d'un "audiencier" comme Maurice Sixto ou la théâtralisation des contes traditionnels par une conteuse comme Mimi Barthelemy.

L'ouverture de la culture haïtienne, c'est donc finalement cette transformation de l'expression qui passant de l'oralité à l'écriture, change le caractère provisoire et aléatoire que peut avoir le discours oral pour la stabilité et la pérennité de l'écriture ou de l'enregistrement audio-visuel.

Mais si l'ouverture de la culture se traduit par une réception des autres et une expression de soi de la part du sujet elle consiste aussi dans une reconnaissance de ce sujet par les autres qui de la sorte aident ce sujet à se situer dans le monde.

Haïti a depuis sa naissance toujours fait l'objet d'une attention pas forcément bien intentionnée. On peut ramener l'effort des essayistes haïtiens du siècle dernier et du début de ce siècle (Vastey, Delorme, Janvier, Firmin, Price) à une volonté d'établir un dialogue sinon serein du moins objectif avec nos interlocuteurs étrangers.

Depuis Price-Mars l'effort consiste à établir plutôt en nous-même un dialogue serein avec nous-même. En tout cas quand Russell Banks, aux États-Unis, publie *Terminus Floride*; qu'à Porto-Rico Ana Lydia Vega dans ses nouvelles (Kembe rèd, Puerto Principe abajo...) et Meyra Montero dans son roman, *La Trenza de la hermosa luna* jettent un regard fraternel sur nous; qu'en France, Jean-Edern Mallier ou Alain Finkelkraut se mettent à méditer sur le concept de zombification et qu'en Allemagne Hans-Christoph Buch entreprend, dans *Le mariage de Port-au-Prince*, de revoir et de corriger *Les fiançailles de Saint-Domingue* de Kleist, nous pouvons nous sentir mieux regardés.

Le regard sympathique des autres est une preuve de notre universalité. Et c'est peut-être dans cette perspective qu'il faut voir le paradoxe des exigences de la Constitution de 1987.

L'étranger est celui qui ne peut se faire reconnaître comme haïtien spontanément, c'est-à-dire à sa seule présentation. Il doit le faire par raisons démonstratives, c'est-à-dire au vu et au su de tous, par écrit. Sa démonstration nous convaincra de la positivité de son extranéité, ou si l'on préfère de son haïtianité, ou même mieux encore : de notre universalité. Car il prouvera que les autres ne sont pas aliénants mais au contraire qu'ils sont des "alter ego". Nous pouvons les accueillir en restant ce que nous sommes. Ils peuvent

venir à nous sans que nous soyons obligés de renoncer à notre identité ou à notre parenté. À cet égard on constatera l'aspect "oral" que garde dans la Constitution de 1805 l'article stipulant que les Africains et Indiens auront droit automatiquement à la nationalité haïtienne. À quoi se reconnaitra cette africanité ou cette indianité? Au sang nous dit le législateur de 1805. Faut-il supposer que cela se fera tacitement, spontanément, en se fiant aux apparences?

Mais aujourd'hui les apparences sont parfois trompeuses. Et les passeports ou documents d'identité ne sont pas tels qu'ils étaient en 1805 justement pour cela. Aux Haïtiens de la diaspora il est donc désormais demandé, parce que devenus autres, étrangers selon toute apparence, de montrer que changeant d'espace et de parenté, ils n'ont pas pour autant rompu avec Haïti, qu'on peut sortir d'Haïti sans qu'elle sorte de nous. Ce qui revient à la problématique de l'universalité puisqu'il s'agit de faire la preuve qu'on peut s'adapter aux autres tout en demeurant soi-même, que l'identité particulière n'est nullement un obstacle à notre intégration au monde. En ce cas un défi ne serait pas seulement lancé aux membres de la diaspora mais se poserait à tous, serait même le défi que la société haïtienne, se représentant par certains de ses membres, se lance à elle-même.

Désormais il s'agit de savoir si l'on peut simultanément être traditionnel et moderne, se voir du dedans et du dehors, se saisir et se représenter en soi et dans le monde, dans son souvenir et dans son devenir.

La constitution de 1987 propose ainsi avec quelque rudesse sinon quelque maladresse une gageure plus large qu'il ne paraît. À commencer par celle de changer notre société militaire où la politique n'est que le visage masqué de la guerre en un état où la guerre ne

serait, et au besoin, que le bras armé de la politique. Il est bien évident que ce défi global, il ne revient certes pas aux seuls "diasporéens" de le relever.

Car en définitive il s'agit d'un problème de mutation culturelle, et je dirais quant à moi de métamorphose, que la communauté entière, dedans et dehors confondus ou plutôt additionnés, doit résoudre comme un défi collectif. L'exemple, que je cite au chapitre suivant, du dialogue à instaurer non seulement entre le pays profond et la diaspora mais entre un pays qui change et une diaspora qui se renouvelle, peut être un cas concret illustrant une modalité de ce défi de l'après-Duvalier. Mais on pourrait prendre les choses d'un peu plus haut et parler de la nécessité d'établir un nouveau type de communication dans la culture et la littérature haïtiennes. Je le faisais remarquer d'ailleurs tantôt : depuis Prince-Mars l'effort de nos écrivains nous tourne vers l'établissement d'un dialogue plus serein avec nous-mêmes, prélude sans doute à tout véritable dialogue avec l'Autre.

Dans *Contributions à l'étude du réalisme merveilleux*, j'ai représenté la communication haïtienne selon la forme d'un triangle rectangulaire, à la différence du triangle équilatéral qu'on nous propose comme modèle général de toute communication. Mais ne peut-on pas dire que ce triangle rectangulaire où un émetteur (narrateur) A' n'est que le porte-parole d'un super émetteur ou narrateur A, correspond au modèle de communication interne dont parle Iouri Lotman¹ qui l'oppose à la communication externe? Cette dernière qui correspond à l'analyse qu'en a faite Jakobson pour en dégager les fonctions a pour caractéristiques notamment de transmettre de A à B un message entièrement produit par A. Il s'agit donc d'une communication sinon individuelle, au sens strict du terme, mais autonome, au sens large de création.

Dans la communication externe A transmet à B un message qui est sa propre création, le pur produit de son travail, de son génie, comme on dirait. Et l'on souligne à cet égard que dans ce type de communication le passage de A à B provoque une certaine perte de sens. L'exportation du sens ne va pas sans frais pourrait-on dire.

Or Lotman nous apprend qu'au contraire dans la communication interne c'est à un enrichissement du sens qu'on assiste, au terme du parcours. Ce qui s'applique fort bien au schéma haïtien de communication où l'émetteur-narrateur A' ne fait que retransmettre un message préalablement émis par un super-narrateur A. Le narrateur-émetteur A' et le récepteur B étant en position d'égalité, la communication devient une transmission d'énoncés hiérarchisés où l'on aboutit à un enrichissement de sens pour le récepteur ultime. J'ai assez souvent souligné le caractère de communication collective interne que donne à la langue haïtienne l'intégration dans le pronom haïtien "nou" des sens du "nous" et du "vous" français. Il est évident que l'ouverture de la culture haïtienne dont il est ici question pose en définitive le problème de passer d'une communication interne à une communication externe. Ce dont la floraison de la peinture populaire haïtienne a pu déjà donner un exemple.

Mais on saisira encore mieux, par une analogie éclairante, cette double problématique de résistance et d'expansion, de défense et d'illustration qui est ainsi posée si repensant aux Modernistes brésiliens de 1922, dont la position n'est pas sans rappeler celle de nos Indigénistes de 1928, on se souvient que leur porte-parole le plus autorisé, Oswald de Andrade, énonçait ainsi un des principes de son manifeste Bois-Brésil :

"Il n'y a pas de lutte au pays des vocations académiques. Il n'y a que des habits. Les futuristes et les autres.

Une seule lutte : la lutte pour le chemin. Séparons : Poésie d'importation. Et la poésie Bois-Brésil, d'exportation."²

1.2 La littérature de l'après-Duvalier

Écho du pays

La littérature haïtienne (et même la culture haïtienne tout entière) entre dans une crise, profonde et féconde, au sortir de laquelle elle devrait pouvoir trouver son identité que le duvaliérisme a radicalement mise en cause. L'économie a été sabotée. Mais l'imaginaire surtout a perdu ses assises car tous les mythes dont on pouvait encore, il y a 30 ans, se bercer ont été saccagés. Quel père ou mère pourra désormais vouloir freiner l'indiscipline de ses bambins en leur contant des histoires de tontons-macoutes ou en leur chantant la chanson du petit oiseau qui s'en allait chez la "fillette lalo"? Nous sommes désormais plus que sceptiques à l'idée que Papa Gédé puisse être un "bel gason" et encore moins un "bon gason".

Il en va de même pour la pintade, le supposé oiseau vigilant, et de l'unité nationale qui devait faire notre force ou du bicolore noir et rouge qui était censé symboliser cette force. Plus rien que ruines, décombres et débris. Le dechoukay de février 1986 est venu bien moins détruire des édifices qu'arrêter une machine à détruire qui semblait s'être emballée et menaçait de tout emporter dans sa course folle.

Et maintenant sur ces décombres il ne reste plus que doute, suspicion et interrogation. On avait d'ailleurs commencé à s'interroger là-dessus bien avant la chute de Duvalier fils. À preuve ce billet publié dans *Le Nouvelliste* de janvier 1985.

L'AVÈNEMENT DE LA LITTÉRATURE HAÏTIENNE

Un billet de André Juste à Carlo Désinor :

La Culture Haïtienne, c'est quoi?

Mon Cher Confrère, Carlo,

L'article de Gary Victor à propos de Musique Populaire Haïtienne paru dans *Le Nouveau-Monde* de jeudi 10 janvier avait autant retenu mon attention que le tien du mercredi 9 janvier dans *Le Nouvelliste*, sous ta nouvelle rubrique *De Tout, de Rien, Voire de Rien du Tout* et dans lequel l'idée maîtresse est que «à côté de toutes les réformes dont on parle tant chez nous et qui suivent leur chemin comme en vase clos, il ne serait pas trop tôt de parler enfin de Réforme (tout court) de l'homme haïtien, de la mentalité haïtienne, du comportement haïtien. De la civilisation haïtienne».

Mais voici que, ce même jeudi 10 janvier et sous ta même nouvelle rubrique, tu fais écho à Gary Victor et m'ôte ainsi, par une seule de tes phrases, de l'embarras intellectuel dans lequel je me trouvais d'entamer la rédaction d'un article responsif à la fois aux deux autres précités. La voici, cette phrase : "*La crise actuelle de la musique populaire haïtienne n'est qu'un aspect de la crise générale de la culture nationale.*" Est-ce qu'il y a une musique classique haïtienne? Deuxièmement. La culture nationale haïtienne, c'est quoi?

À tout bout de champ, on parle chez nous de la culture haïtienne. Ne disait-on pas que le Jazz des Jeunes et l'ancienne troupe folklorique nationale étaient les ambassadeurs de la culture haïtienne à l'étranger? Un speaker de la télévision locale n'a-t-il répété en plusieurs fois dernièrement, que la récente Maja Internationale, Melle Guillod, était une ambassadrice de la culture haïtienne à l'étranger à l'occasion de son élection? J'ai lu ou entendu dire récemment que Toto Byssainthe était l'ambassadrice de la culture haïtienne à Paris? etc...

Au fait, Carlo, y a-t-il jamais eu une nation haïtienne avec une vocation nationale? Si oui, quel a jamais été depuis 1804 et jusqu'ici notre projet national de société à part un drapeau national, un Chef d'Etat, des Ministres, des ambassadeurs et des parlementaires?

La culture haïtienne, c'est quoi au juste? Est-ce le tambour primitif (bois fouillé) qu'ont pratiqué tous les autres peuples dans leur étape primitive? Les dieux de la race, c'est quoi? Sont-ce Damballah, Ogou, Ersulie, etc...? culbutés des siècles de leur piédestal divin africain et relégués au rang subalterne des Saints de la liturgie vaticane par le dieux unique des Européens ainsi devenu le seul grand maître de ces dieux africains déchus qui ne peuvent depuis lors faire ni le bien ni le mal sans la permission du dieu des Blancs?

Ce 12 janvier 1985

Amicalement,

André Juste

La conclusion ironique de ce texte, indirectement et involontairement bien sûr! nous force tout de même à nous poser une question pertinente : à quoi donc auront servi trente ans de noirisme et de prétendu pouvoir noir si rien n'a changé dans le monde et surtout au pays?

On pourrait même dans cette perspective ironique se représenter le 7 février 86 non pas comme un happy end donnant une conclusion heureuse à la tragique histoire du peuple haïtien mais comme un coup de théâtre monté par un deus ex machina, venant sous la forme d'un avion de l'U.S. Air Force, non pas délivrer le bon et punir le méchant mais sauver le bourreau et laisser la victime "gros Jean comme devant".

La voie est en tout cas désormais largement ouverte à l'humour aigre, à l'ironie acide, au rire amer comme en témoignent certaines oeuvres récentes, notamment le roman de Dany Laferrière *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* et les *chroniques du Macoutisme* de Francis Séjour Magloire.

L'iconoclastie des "nouveaux récits" de Laferrière et de Séjour Magloire remplace le ton tragique, vitupérant, apocalyptique des récits de Frankétienne et de Gérard Etienne ou le noir désespoir de Davertige et de Marie Chauvet. Maintenant que l'Apocalypse a bel et bien eu lieu, c'est certain, nous en sommes revenus! on ne sait à qui croire et il ne reste plus que le rire du désabusement et du scepticisme. Maintenant qu'il semble qu'il ne sert plus à rien de pleurer, aux vivants incrédules que nous sommes, il ne reste que le cynisme de rire.

C'est le parti-pris que semble prendre Francis Séjour Magloire. L'ironie méchante donne à la satire virulente de ses "chroniques" la fantaisie qui leur permet de ne pas tomber dans l'horreur d'un réel dont la monstruosité dépasse tout ce que la fiction aurait pu imaginer. Dany Laferrière, lui aussi, semble s'être remis aux bons soins d'un humour dont on ne sait plus pour qui il est le plus noir. Dans le cas de Laferrière, comme dans celui de Séjour Magloire, la réaction aux années terribles du duvaliérisme est évidente. Qu'il

s'agisse de rire du macoutisme ou du pouvoir noir (ce que Laferrière avait déjà fait dans des articles d'*Haïti-Observateur*), on ne peut y parvenir que par une caricature si débridée que les nuances et la complexité du réel y perdent toute signification.

Le réel référentiel et historique de ces trente dernières années s'est dégonflé au point de perdre toute la consistance qui permettait de soutenir la violence de l'invective, le ton pamphlétaire ou le lyrisme apocalyptique. Les mots ne peuvent plus s'appuyer sur un réel qui les a contredits, démentis, caricaturés, rendu inopérants. Il ne reste plus qu'à inventer un autre réel pour les mots d'autrefois qui, tels des doublons ou des écus, sont toujours précieux mais sans cours légal.

Vision d'Outre-Mont

Depuis la chute de Jean-Claude Duvalier, le 7 février 1986, les deux littératures haïtiennes, du dedans et de l'extérieur, sont désormais réunies. Du moins la communication est rétablie entre la diaspora et le pays profond. Mais une deuxième génération est apparue, à l'étranger, dont la voix, les accents, l'inspiration et la vision du monde vont témoigner d'une variante significative au sein de l'écriture haïtienne d'expression française.

À une première génération de poètes : René Depestre, Jean F. Brierre, Félix Morisseau-Leroy, Paul Laraque, Anthony Phelps... qui en 1960 fuyaient la persécution de Duvalier et qui, même à l'extérieur d'Haïti, gardaient présentes à la mémoire l'horreur de l'enfer duvaliériste ou la nostalgie du pays natal, ont succédé des écrivains qui, s'ils ne sont pas nés en dehors d'Haïti, ont été du moins intellectuellement et affectivement formés loin de la Caraïbe.

Cette génération des années 80, que l'on peut déjà considérer comme celle de l'ère post-duvaliériste, a donc une nouvelle perception des choses, une vision différente non seulement du monde mais d'Haïti elle-même.

La thématique de ces nouveaux écrivains parmi lesquels il faut ranger Robert Berrouet-Oriol, Joël Des Rosiers, St. John Kauss et St. Valentin Kauss, est différente et fait d'eux des écrivains nouveaux en ce que, par rapport à Haïti, ils voient les choses d'au-delà. "Dèyè mòn gen mòn" (Au-delà des montagnes il y a d'autres montagnes), dit le proverbe. La vision d'en deçà, on pourrait dire qu'elle est celle qui, en Haïti, voit les choses d'en avant cette barrière des montagnes. Or les poètes comme Oriol ou Des Rosiers se placent au-delà des montagnes, outre-mer, pour regarder vers Haïti et vers ailleurs aussi.

Toute la problématique de l'identité est bouleversée. Haïti, vue de l'autre côté des montagnes et de la mer, de continent en microcosme et de Paradis devient île, espace clos et même prison. Dans cette nouvelle problématique la clôture est rejetée au profit de l'ouverture. La migration, l'errance même sont célébrées et l'exil devient non plus une condamnation mais une chance. Les nouveaux poètes, à l'instar de Georges Lamming, chanteraient volontiers *The pleasures of Exile*.

L'écriture elle-même se transforme. De litotique elle devient elliptique car les références ne sont plus tout-à-fait les mêmes : Paris, Montréal ou New York bien plus que Port-au-Prince ou Cap-Haïtien. La langue change de visage. Elle ne prend plus les traits maternels de l'haïtien, la langue créole d'Haïti, mais ceux de cette métisse qu'on dénomme français standard. Oriol ou Des Rosiers, comme Jean Métellus ou René Depestre ou Jean-

Claude Charles, sont résolument, farouchement penseraient certains, francophones.

Bien sûr parmi ces quatre poètes, et à fortiori dans la multitude des écrivains de la diaspora, les positions sont complexes et nuancées, les attitudes varient et devraient, en toute justice, être caractérisées dans le détail. St. John Kauss qui a déjà à son actif plusieurs recueils, qui publie simultanément en Haïti et au Québec et à qui il arrive de taquiner la muse créole, il a publié un recueil de poèmes en langue haïtienne, fait davantage le pont entre la tradition et l'innovation. Son approche est plus précautionneuse. Oriol et Des Rosiers, qui en sont tous les deux à leur premier recueil paru à Montréal sont plus aventureux et n'hésitent pas à sauter sans parachute. Par certains de leurs propos, par certaines de leurs attitudes ils suscitent ou susciteront d'inévitables mises au point. Mais l'on peut d'ores et déjà considérer qu'ils contribuent à engager l'écriture haïtienne d'expression française dans la voie d'une féconde polémique et d'une dialectique, souhaitons-le, fructueuse entre les voix du dedans et celles du dehors d'Haïti.

Quoiqu'il en soit, par le clivage établi à partir de 1960 entre l'intérieur et l'extérieur d'Haïti, par l'évolution qui désormais oblige à regrouper les voix extérieures selon des étapes, il est possible et même indispensable d'effectuer des mises au point qui réajustent notre perception de l'évolution de la littérature francophone d'Haïti.

Sur la question de l'identité ou, pour être plus précis, sur l'image du nègre et la question de la négritude par exemple, René Depestre pouvait être considéré comme le porte-parole d'une vision anti-duvaliériste. On n'a qu'à relire son *Bonjour et adieu à la négritude*. Mais Jean-Claude Charles qui a écrit *Le Corps noir*, Anthony Phelps qui vient de publier *Orchidée nègre* et

d'autres écrivains encore ont des positions différentes sur ce sujet.

L'érotisme, bien florissant dans l'oraliture en langue haïtienne, couvait quand il n'était pas étouffé ou ignoré dans la littérature en français publiée en Haïti. Dans la diaspora, René Depestre dans *Alleluia pour une femme-jardin*, Alix Renaud, dans *À corps joie*, lui donnent désormais libre cours et Dany Laferrière, dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, s'y abandonne sans retenue ni inquiétude.

Sur l'image de l'île, sur celle du Paradis, sur la vision de l'Histoire d'Haïti : les perspectives changent, se renouvellent. Et pas seulement en français puisqu'en langue haïtienne aussi des écrivains de la diaspora : Morisseau-Leroy, Georges Castera fils, Paul Laraque, Jean-Claude Martineau, par le livre ou par le disque, dans la chanson ou au théâtre, dans l'essai ou dans le poème, renouvellent le sens des mots de la tribu. Et sans doute le plus surprenant est d'entendre Michel-Ange Hyppolite, jeune poète de Montréal, chanter le fleuve Saint-Laurent en langue créole d'Haïti. Mais il n'y a pas qu'une vision ultramarine venant de l'au-delà de la mer des Caraïbes et des montagnes d'Haïti qui change. La vision du monde d'en deçà, de l'intérieur d'Haïti, elle aussi se transforme.

À partir de la diaspora Robert Berrouet-Oriol, Joël Des Rosiers, St. John Kauss et St. Valentin Kauss nous font donc, en images et en sonorités, entendre un écho de cette métamorphose qu'Haïti entreprend, dans le concert de ses multiples voix.

2. LA CONSTRUCTION D'UN MODÈLE

2.1 L'image de l'Afrique

"...Les Noirs, dont les pères sont
en Afrique, n'auront donc rien?..."

Jean-Jacques Dessalines.

La critique contemporaine, à la suite des formalistes russes et tchèques, a mis en évidence l'importance des concepts de modèle et de série, dans l'analyse de la création culturelle. Ce n'est en effet qu'au terme de la constitution d'un modèle de représentation original que les artistes peuvent créer des prototypes puis se mettre enfin à nous donner la variété des types d'oeuvres qui nous font saisir à la fois la complexité et l'unité du réel, l'identité en somme du sujet dans la multiplicité de ses relations existentielles.

Dans la littérature haïtienne, c'est à travers l'image de l'Afrique que l'on peut commencer à saisir le processus de construction de ce modèle. Dans cette image de l'Afrique il se tisse toutes sortes de liens d'inspiration et de rapports de réception entre des thèmes, des images, des situations et des personnages des continents africain et américain.

Mais la littérature haïtienne est un iceberg dont la partie apparente est constituée par les textes écrits en langue française. On y parle bien sûr de l'Afrique et sous des formes multiples. Maurice A. Lubin, dans une plaquette intitulée : *L'Afrique dans la poésie haïtienne*, a montré la variété des thèmes (l'Africain, le tambour, l'esclavage...) sous lesquels on peut retrouver l'image de l'Afrique chez les poètes haïtiens de langue française. Mais c'est dans l'oraliture, cette partie immergée de la culture haïtienne, que l'on doit chercher l'image de l'Afrique, du moins ce qui en donne la problématique fondamentale et que Regnor Bernard a fort bien traduite

dans son poème "Paysage et paysans", quand il parle de l'Afrique "étrange et maternelle" :

Et ce chant de l'effort sur la terre qui fume
parmi l'accablement immense de l'été
et ce chant de soleil que la grisaille enrhumé
et ce chant syncopé par l'été répété
le long des midis lourds sur l'échine penchée
et la chair douloureuse à la glèbe attachée
parmi l'accablement immense de l'été.

C'est le chant qui jadis au penchant des collines
où le soir est sucré comme un gâteau de miel,
ce pays est lointain que les mers dodelinent,
accrocha mille espoirs au velours bleu du ciel;
c'est le chant de l'Afrique étrange et maternelle

.....

Étrange et maternelle Afrique

Le poème de Regnor Bernard me semble résumer tous les thèmes que Maurice A. Lubin a cru retrouver éparpillés chez les poètes haïtiens. Comme en une séquence filmique il pose l'essentiel du cadre ou du décor de l'évocation de l'Afrique : le soir, une cérémonie vodouesque, le lyrisme des chants. Il fixe l'atmosphère : la nostalgie et l'espoir d'un changement de destin et enfin, si je puis ainsi parler, il nous donne la trame romanesque ou actantielle de cette transformation souhaitée : la transe des danses, l'extase de la possession :

...c'est le chant de l'Afrique étrange et maternelle

c'est le chant qui jadis sous la verte tonnelle,
quand les soirs sont sucrés comme un gâteau de miel

et que l'ombre descend sur les rudes labours
prêta souvent une aile à l'ivresse des danses
et vit en rond tourner au rythme des tambours
les profils redressés dans l'émoi des cadences :
et le bonheur alors ruisselle sur les toits;
et le refrain qui meurt dans les confuses voix
se cherche encore une aile en l'ivresse des danses...

Mais l'Afrique est bien loin...

Regnor Bernard est l'un des poètes les plus souvent cités quand on parle de la négritude haïtienne. À cause de son recueil *Nègre* (1945) et principalement pour le poème "Altitude" :

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...

Pourtant sur ces thèmes interreliés du nègre, de l'Afrique et de l'haïtianité, c'est "Paysage et paysans" qui est son chef-d'oeuvre. Ce long poème de quelque 127 alexandrins qui se déroulent dans la forme d'une savante ballade, mais à la moderne, et qui marie la symbolique négro-africaine, la problématique haïtienne et les formes de la poétique française est l'un des rares exemples, en poésie, de ce "réalisme merveilleux" que Jacques Stephen Alexis proposait comme objectif aussi bien aux écrivains qu'aux peintres d'Haïti.

Dans la culture populaire haïtienne l'Afrique est maternelle, donc familière. En même temps, elle est étrange, donc distante. Elle est ainsi tout à la fois proche et lointaine, mystérieuse, et donc inquiétante, et pourtant source de nostalgie et d'espoir, donc rassurante.

"Lakataou fè : taou! Nan Ginen tande" (Un éclair zèbre! et là-bas est ici). La distance n'est qu'apparente entre Haïti et l'Afrique puisqu'il suffit d'un éclair pour qu'ici soit réuni à là-bas. Le temps d'un battement de tambour, d'un éclair de la mémoire ou de l'imagination, l'espace d'une nostalgie ou d'un rêve et voilà qu'Haïti et l'Afrique ne sont plus que la même terre, celle d'un homme noir enfin libéré d'une oppression séculaire.

Mais aussi "Denpi Nan Ginen nèg ap tronpe nèg" (L'homme : c'est le bourreau de son prochain). Eh oui! Cette Afrique mythique, paradis de l'homme noir, n'a pas moins été, n'est pas moins, une terre d'exploitation de l'homme (noir) par l'homme (noir) aussi. Cette Afrique de rêve, elle ne peut faire oublier une Afrique historique où les futurs esclaves ont été livrés souvent par leurs propres congénères, où sévissaient, comme ailleurs, des guerres, et où s'imposaient, s'imposent... des régimes de force.

Ces deux aphorismes de la sagesse populaire montrent bien l'ambivalence de l'image de l'Afrique. Et s'il était besoin d'un autre exemple, on pourrait citer celui du parler "langaj" dans le vodoun. Ces lambeaux de langues africaines conservés dans le rituel vodouesque ne sont plus intelligibles dans leur sens dénotatif. Ils ont pris une force incantatoire et magique et ont désormais une valeur plutôt poétique. Si l'Afrique est présente, mais sous deux visages contradictoires dans la culture populaire, c'est qu'elle est finalement réinterprétée, assimilée, haïtianisée.

Voilà pourquoi le retour à l'Afrique natale ne s'effectue jamais au-delà de la barrière de la mer, et plus généralement des eaux souterraines ou sous-marines proches des limites territoriales d'Haïti. Les cérémonies funéraires du "wété mô nan dlo" (Tirer de l'eau l'âme des morts), dans le vodoun, tout autant que les mythes,

tournent autour de divers esprits des eaux : "mètres dlo", "lakansyel" ou des rites d'initiation "anba dlo" avec au retour sur terre, l'accroissement des pouvoirs de "l'initié" ou du "protégé" des esprits témoignent de ce fait, à première vue paradoxal : l'Afrique c'est là-bas. Mais un là-bas qui est à côté d'ici. De sorte que ce "nan Ginen" dont parle la voix populaire dans les dictons et le vodoun et dont la figure semble constituer l'horizon de l'imaginaire collectif haïtien n'est pas la Guinée réelle des géographes mais un double de l'espace haïtien. "Nan Ginen" dans la culture haïtienne, ce n'est ni un espace objectif ni un espace fictif mais cette dimension symbolique de l'espace réel dans lequel vivent les haïtiens.

On peut s'en rendre compte par ces quelques vers d'une chanson de Marcel O. Gilles :

Onè! Koté nou yé?	Salut! où êtes-vous?
Mwen vi'n wè nou	Je vous rends visite
Koté nou yé?	Où êtes-vous?
Roy, sa sa yé	Que se passe-t-il?
Men m'nan Ginen m'sel	Je suis en Guinée et seul?
M'pa wè moun-n yo!	Je ne vois personne!

Ces vers posent le paradoxe apparent d'un sujet qui serait au paradis (Nan Ginen) et ne serait pas moins inquiet. À preuve ses diverses interrogations : Koté nou yé? Mais comme on s'en rend compte par les deux derniers vers, c'est parce qu'il est solitaire. Nan Ginen n'est donc pas un lieu subjectif puisqu'on peut y arriver. Il est objectif. Pourtant il ne suffit pas d'y être. Il faut encore qu'il soit peuplé (M'sel! Koté nou yé?). C'est donc un lieu réel mais collectif, public, social... une autre Haïti en somme.

Quand on fait le compte des diverses références à l'Afrique dans la culture populaire haïtienne à travers les

allusions directes ou indirectes, dans le langage ou autrement, on s'aperçoit que l'image de l'Afrique est dialectique, c'est-à-dire contradictoire : étrange et maternelle, prochaine et lointaine. Afrique et Haïti sont posées comme l'envers et l'endroit d'une réalité, les facettes réversibles d'un même réel. L'Afrique (Nan Ginen) est à la fois mythique et historique, ce qui du même coup, permet d'entrevoir une dimension merveilleuse à la trop cruelle réalité de cette Haïti dont nous faisons l'expérience depuis 1804.

De la dialectique d'un objet à celle d'un sujet

Il y a un travail secret qui s'effectue sous les mots des textes littéraires haïtiens de langue française. En effet production d'une élite francophone, cette littérature est traduction d'une oraliture populaire en haïtien. Mais dans le passage du créole au français c'est aussi la transformation d'une représentation qui se fait. De la dialectique d'un objet nous passons à celle d'un sujet. Pour mieux s'en apercevoir, il faut sans doute commencer par bien préciser ce qu'il faut ranger sous la dénomination de littérature haïtienne.

Il y a d'abord les textes de fiction. Et à coup sur dans ce groupe ce sont les poèmes qui fourniront le gros des oeuvres littéraires évoquant l'Afrique. À cela une explication fort simple. Jusque vers 1960, les Haïtiens, y compris les plus fervents africanistes, n'ont eu du pays ancestral qu'une connaissance livresque. Et ce n'est même qu'à travers des livres écrits par des Européens qu'ils ont pu apprendre à connaître tant soit peu l'Afrique. Cela peut expliquer le mouvement en deux temps que l'on peut observer en général dans ces oeuvres de fiction parmi lesquels je rangerais aussi bien celles des poètes que des essayistes. Tant que la mode en Europe avait été au dénigrement de l'Afrique, les Haïtiens qui ne

trouvaient partout qu'une image négative de la terre-mère, ont réagi par la défensive. Telle sera la position des trois plus grands essayistes haïtiens de la fin du XIXe siècle. Anténor Firmin publiera en 1885 *L'égalité des races humaines*. Hannibal Price fera paraître en 1893 *De la réhabilitation de la race noire par la République d'Haïti*. Et le principal de l'oeuvre de Louis-Joseph Janvier sera constitué d'ouvrages polémiques destinés à défendre Haïti contre ses détracteurs, ce qui équivalait à travailler à la réhabilitation de la race noire.

Car il devient évident, quand on examine les ouvrages de Louis-Joseph Janvier, que sa lutte au dehors contre les "ennemis" de la race noire et par conséquent de l'Afrique était liée à la lutte à l'intérieur d'Haïti contre ses adversaires politiques qui, volontairement ou non, en sabotant un certain idéal national, se constituaient en alliés objectifs de l'ennemi extérieur. Adversaires intérieurs et ennemis d'Haïti ou de l'Afrique ou de la race noire ont partie liée. De nos jours, l'analyse politique inspirée de Fanon parlerait de la collusion de la bourgeoisie compradore et des puissances étrangères.

Dans l'argumentation des essayistes haïtiens de la fin du siècle dernier, cette alliance n'est pas aussi clairement désignée qu'aujourd'hui. Elle n'est pas moins sensible. Il y a un lien entre le volume que Louis-Joseph Janvier a, lui aussi, publié en 1884, *L'Égalité des races*, et d'autres volumes aux sujets plus circonstanciés : *La République d'Haïti et ses visiteurs* (1883), *Haïti aux Haïtiens* (1884), et enfin des essais à portée en apparence strictement nationale ou même partisane : *Les constitutions d'Haïti* (1886), *Les Affaires d'Haïti* (1885) et *Les Antinationaux* (1884). Tous ces ouvrages visent à établir une ligne de défense qui doit articuler les positions politiques à l'intérieur comme à l'extérieur de façon à faire du combat pour Haïti la cause commune de l'Afrique et de la race noire.

De ce point de vue *Les Antinationaux* de Louis-Joseph Janvier est un texte particulièrement significatif. Cet ouvrage constitue un acte d'allégeance à un parti politique de l'époque, celui des "nationaux" auxquels s'opposaient les "libéraux". Or dans cette lutte politique pour le pouvoir en Haïti, il ne se posait pas seulement une question d'idéologie politique ou nationale mais des problèmes de méthodes de gouvernement et finalement de modèles d'action. Le slogan des "libéraux" n'était-il pas : "Le pouvoir aux plus capables", alors que les "nationaux" répliquaient par : "Le pouvoir au plus grand nombre"? Par les présupposés de ces déclarations, on voit que cela ne faisait que reprendre, à rebours peut-être, un problème posé dès la naissance de l'état d'Haïti et que le fondateur, Jean-Jacques Dessalines, avait énoncé par la question placée en épigraphe à ce texte.

En 1805, face à l'agissement de certains particuliers qui s'accaparaient sans vergogne des propriétés abandonnées par les anciens colons de Saint-Domingue, Dessalines avait en effet déclaré en présence de ses généraux :

"Avant la prise d'armes contre Leclerc, les hommes de couleurs, fils de blancs, ne recueillaient point les successions de leur pères; comment se fait-il, depuis que nous avons chassé les colons, que leurs enfants réclament leurs biens; les Noirs, dont les pères sont en Afrique, n'auront donc rien?..."

Il s'agissait, on le voit, de savoir si dans le nouvel état, il fallait prévoir un ordre basé sur des rapports inédits ou si plutôt on devait appliquer des règles valables (sinon appliquées) dans une situation antérieure.

La lutte entre les libéraux et nationaux ne faisait que reprendre le même problème mais en des termes différents. Car au fond, qui pouvait valider la compétence et la capacité des uns par rapport aux autres sinon l'ordre dominant, à la fin du XIX^e siècle, c'est-à-dire l'ordre européen que les Haïtiens avaient précisément voulu renverser en 1804?

Pour examiner l'image de l'Afrique dans la littérature haïtienne, il faut donc d'abord saisir le problème sous-jacent à cette image et qui est celui de la recherche d'un modèle culturel propre à l'homme nouveau que la révolution de 1804 avait fait naître. Souvenons-nous du vers de Césaire : "Haïti où la négritude se mit debout pour la première fois". Pour bien saisir les enjeux épistémologiques de cette dialectique de l'image de l'Afrique pour les Haïtiens, il faut déborder le champ de la littérature de fiction ou plutôt élargir le concept de littérature à ces textes de réflexion de tout genre : déclarations politiques, articles de lois... dont les propos de Dessalines nous donnent la vraie mesure qui se trouve dans ce conflit des modèles. Certains diraient ce conflit des pères.

Si on se reporte, par exemple, à l'un des tout premiers textes de l'Histoire nationale d'Haïti, la proclamation du 1^{er} janvier 1804 du général en chef de l'armée indigène, on y voit dès la première phrase apparaître le mot "barbare" et qui sera répété plusieurs fois par la suite, pour caractériser la tutelle française désormais abolie. Dans la ligne de cette antithèse de la barbarie et de la civilisation qui forme la base de l'argumentation du père de la nation haïtienne, surgit une métaphore très significative : celle de l'enfant qui naît et grandit. On peut même parler d'une allégorie.

"Nous avons osé être libres, sans
l'être par nous-mêmes et pour nous-

mêmes; imitons l'enfant qui grandit : son propre poids brise la lisière qui lui devient inutile et l'entrave dans sa marche... Marchons sur d'autres traces, imitons ces peuples qui, portant leur sollicitude jusque sur l'avenir, et appréhendant de laisser à la postérité l'exemple de la lâcheté ont préféré être exterminés que rayés du nombre des peuples libres".

La métaphore spatiale de la marche, et finalement du chemin, est présentée comme un axe du temps liant le passé au futur. L'espace présent est la plaque tournante où le sujet doit changer de voie, quitter celle d'un passé récent (l'esclavage) pour passer à celle qui s'ouvre sur le futur : le chemin de la liberté. Mais cette voie de l'avenir n'est pas moins raccordée à un passé antérieur, celui des peuples qu'il faut imiter.

Il serait hasardeux de suggérer que les pères de la Patrie avaient alors à l'esprit l'exemple des peuples africains. Tout incline même à faire penser qu'ils étaient plus qu'éloignés de songer à eux comme modèles. D'abord l'antagonisme et même le mépris qui ont toujours opposé à Saint-Domingue nègres créoles (nés à Saint-Domingue) et nègres bossales (venus d'Afrique). On peut même supposer que ces nègres qui venaient de se libérer de leurs anciens oppresseurs ne pouvaient que tenir en piètre estime des ancêtres qui avaient su si mal résister à ces mêmes adversaires.

Contentons-nous pour le moment d'enregistrer la proclamation de la rupture des liens de civilisation, ou de famille, entre la France et Haïti, et surtout les moyens prévus pour retrouver et maintenir des liens de parenté et de civilisation entre les nouveaux fils de la Liberté.

Au cours du XIXe siècle, chaque nouveau régime politique, chacun sera plus éphémère que le précédent, aura à coeur de marquer son inauguration par la proclamation d'une constitution nouvelle. Pourtant, dans ce perpétuel renouvellement, une stipulation sera invariablement maintenue, de 1816 à 1885.

"Tout Africain, Indien et ceux issus de leur sang, nés dans les colonies ou en pays étrangers, qui viendraient résider dans la République seront reconnus Haïtiens."

Pour bien saisir la dimension ethnique ainsi donnée à la nationalité haïtienne, il faut savoir que dès la première constitution de 1805, les dispositions suivantes étaient prévues :

art. 12 : "Aucun Blanc, quelle que soit sa nation, ne mettra le pied sur ce territoire, à titre de maître ou de propriétaire et ne pourra à l'avenir y acquérir aucune propriété."

art. 13 : "L'article précédant ne pourra produire aucun effet tant à l'égard des femmes blanches qui sont naturalisées haïtiennes par le gouvernement qu'à l'égard des enfants nés ou à naître d'elles. Sont compris dans les dispositions du présent article, les Allemands et Polonais naturalisés par le gouvernement."

Il faut surtout tenir compte de deux articles de la "déclaration préliminaire de cette constitution de 1805" :

art. 14 : "Toute acceptation de couleur parmi les enfants d'une seule et même famille, dont le chef de l'état est le père, devant nécessairement cesser, les Haïtiens ne seront désormais connus que sous la dénomination générique de Noirs".

art. 2 : "L'esclavage est à jamais aboli".

Notons que cet article 2 de la Constitution de 1805 deviendra dans la Constitution de 1806, l'article 1 des "dispositions générales" du Titre I prenant ainsi, par la nouvelle rédaction, une vigueur accrue :

art. 1 : "Il ne peut exister d'esclaves sur le territoire de la République; l'esclavage y est à jamais aboli".

Par ces diverses prescriptions des lois fondamentales haïtiennes élaborées au cours du XIX^e siècle, on peut saisir l'essentiel de l'idéologie haïtienne, sa progressive objectivation et aussi son évolution à travers la mise en place de ses principaux éléments.

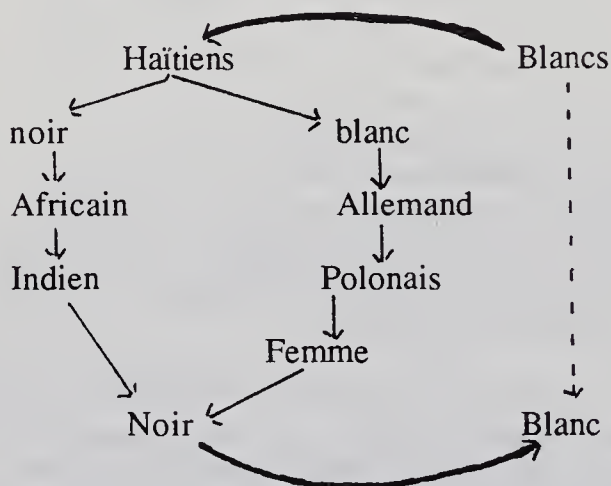
Il y a d'abord la claire énonciation de la ligne politique de l'état haïtien : l'anti-esclavagisme. Aujourd'hui nous dirions l'anti-colonialisme ou mieux : l'anti-impérialisme. Cette orientation idéologique de l'état haïtien avait pour première conséquence de poser une contradiction raciale entre ce premier état noir et les états esclavagistes blancs de l'époque. D'où

l'incomptabilité des qualités d'Haïtiens ou de Blancs. Le monde est dès lors divisé en Blancs et en Haïtiens auxquels sont identifiés les Africains et les Indiens. Ces derniers forment donc des alliés dans une lutte commune. Mais alors ce concept d'alliance fait surgir la nécessité d'opérer une première synthèse de la contradiction ainsi posée. Au cours de leur lutte révolutionnaire, les Haïtiens ont reçu l'appui des Allemands et des Polonais incorporés aux forces napoléoniennes. Ce ralliement qui les constituait en alliés, au même titre que les Africains et les Indiens, entraîna donc l'exception prévue dans leur cas ainsi que dans celui des femmes blanches. Ce qui eut pour effet d'amener à opérer une seconde synthèse, celle de la contradiction principale entre Blancs et Haïtiens, par la formulation de la règle générale : "Désormais les Haïtiens noirs ou blancs, Africains, Polonais ou Allemands sont des «Noirs»".

L'opération sémantique par laquelle le premier législateur haïtien effectue une transformation de sens des mots noir et blanc constitue un modèle d'écriture. En effet en posant l'inéquivalence de Blanc et d'Haïtien ($B \neq H$) et en faisant subsumer Blanc par Noir ($N > B$), par l'équivalence du Noir et d'Haïtien ($H = N$), il renversait la vieille inégalité : $B > N$ en $N > B$.

Il ne s'agit pas cependant d'un simple renversement de rapport mais d'une véritable révolution puisque dans la nouvelle situation ainsi créée la référence raciale a, paradoxalement, été évacuée. En effet en dépit du mot ou du moins de la signification qu'il prenait dans un contexte passé, noir ne peut plus être un terme désignant la race dès lors qu'il renvoie aussi à des Blancs (Polonais, Allemands, femmes...). Tout comme dans le créole haïtien où le mot «nèg» peut désigner une personne de peau blanche, le mot noir, sous la plume du législateur de 1805 et en renvoyant à des Africains

(noirs) à des Indiens (rouges) et à des Blancs, identifie en fait des alliés. Le mot noir est une métonymie qui règle le compte de la vieille antithèse noir-blanc et désigne désormais ceux qui se reconnaissent non à la couleur de leur peau, apparence du sujet, mais à leur allégeance idéologique anti-esclavagiste et anti raciste, la conscience du sujet. Par le nouveau regard que le mot nous fait jeter sur la réalité nous passons de sa surface à sa profondeur.



Il s'agit d'une opération rhétorique qui s'assimile bien à un acte littéraire puisque de la sorte, ce législateur-écrivain non seulement déplaçait le sens d'un mot mais aussi le niveau d'un combat ou d'un dialogue, changeait en quelque sorte le monde par la transformation qu'il opérait dans les enjeux de la parole comme de l'activité des sujets en présence. Cela prouverait, s'il était nécessaire, que toute véritable transformation de la société doit aussi trouver sa contrepartie dans la transformation du langage et que la redéfinition du sens des mots donne la mesure d'un geste politique.

Pour revenir à l'allégorie de l'enfant qui fait ses premiers pas, que nous trouvons dans la proclamation

de 1804, nous voyons que Césaire rejoint Dessalines dans une même imagerie spatiale. Mais on pourrait corriger le poète martiniquais en soulignant qu'en Haïti la négritude ne se mit pas seulement debout puisque selon le texte officiel haïtien elle se mit d'emblée à marcher. Ce qui nous permet de comprendre que la construction d'un nouveau modèle de civilisation ne se fera pas dans cette course perdue d'avance vers le développement de l'autre. Les pays du Tiers Monde, dès 1804 les fondateurs de la nation haïtienne le pressentaient, ne peuvent qu'emprunter une autre voie. Et c'est de leur émulation à parcourir les chemins parallèles de cette autre voie qu'il résultera un homme et un monde nouveaux.

Je ne m'attacherai pas à suivre dans la littérature haïtienne les avatars du mot noir jusqu'au «noirisme» des années 40 et 60, ne voulant point faire d'étude comparée de sociolinguistique et d'idéologie politique haïtiennes. Qu'il me suffise ici de souligner cette dimension littéraire des textes haïtiens qui ne sont pas considérés comme tels et de rappeler ainsi le décor ou encore le cadre idéologique dans lequel se développeront les oeuvres des poètes, des romanciers et des essayistes d'Haïti.

On peut tenir la représentation familiale de l'état, et à l'intérieur de cette représentation, l'image de l'enfant qui grandit et "marche sur d'autres traces" comme la figure-clé pour comprendre l'évolution de l'image de l'Afrique chez les écrivains haïtiens.

En effet on ne peut manquer d'être frappé par le fait qu'avant le mouvement indigéniste de 1928, les évocations que les poètes haïtiens nous font de l'Afrique et des Africains ne sont guères positives. La figure de l'Africain, en particulier, n'est pas flatteuse. Justin

Lhérisson, dans son poème "Nostalgie" parle de "L'Afrique sauvage" :

Dans les sombres forêts de l'Afrique sauvage
où gigantesque, croit le baobab sacré,
j'ai vécu libre, heureux, sans ces fers d'esclave
que le Blanc a forgés pour le noir exécré.

Et Claude Fabry, autre poète de la génération de la Ronde (1892-1925), quant à lui, parle de l'«Africain hirsute» :

Je me sens l'âme de l'Africain hirsute
lorsque la nuit moite
retient son souffle...

Il faut sans doute faire la part d'une certaine forme d'aliénation indissociable de la période d'avant l'éclosion de l'idéologie de la négritude. Aujourd'hui l'on affirme avec conviction et assurance que «Black is beautiful». Mais au début de ce siècle il fallait s'affairer à démontrer l'égalité des races humaines, donc à prouver l'humanité du nègre. Tout au plus Haïti pouvait-elle, en son combat solitaire pour la race noire, songer à donner l'exemple de son Histoire comme preuve de la possibilité de réhabiliter l'Afrique et la race noire. De là un orgueil dont le poète Georges Sylvain nous offre l'exemple. En effet, il n'hésite pas à s'engager, sitôt réglés les problèmes internes d'Haïti, à se porter à la défense des «frères d'Afrique» :

Le soir, quand la pensée ouvre grande son aile
Et prend à l'horizon un essor incertain,
J'ai souvent tressailli de pitié fraternelle,
en songeant aux damnés de l'enfer africain

Deux à deux, à pas lents, sous leurs charges d'ivoire
Courbant leurs dos meurtris, ils vont silencieux...

Ils vont exténués! La lanière du guide
Arrache à leur torpeur des gémissements sourds...

Faisant trêve éternelle à ces guerres civiles
Dont nos mères diraient ce qu'elles ont coûté

Nous nous en irions tous au pays des ancêtres,
Puis à ceux de là-bas nous parlerions ainsi :
"Vos cris désespérés, en dépit de vos maîtres,
Ont retenti vers nous : ô frères, nous voici."

Il peut d'abord paraître prétentieux qu'Haïti, par la voix du poète se pose ainsi en protecteur des frères africains opprimés. L'orgueil haïtien culmine quasiment en suffisance. Mais il y a surtout une évidente distorsion dans l'image de l'Afrique que se fait Sylvain. Celui-ci semble se représenter la condition des habitants de l'Afrique du début de ce siècle comme une réplique exacte de celle des esclaves de Saint-Domingue. Il y a là, à tout le moins, un anachronisme qu'il faut expliquer. Les Haïtiens encore marqués par le traumatisme de l'esclavage mais aussi sous le coup de l'ivresse de leur libération ne cessaient, en alternance, d'évoquer l'horreur de l'esclavage (de là le terme : damnés de l'enfer africain) et l'euphorie de la lutte victorieuse pour l'indépendance. On comprend dès lors que poètes ou essayistes aient été portés à voir Haïti comme une super Afrique. Car de même que le législateur haïtien qui accordait la nationalité haïtienne aux Africains leur proposait en fait l'asile et la protection de la première nation noire à conquérir son indépendance, ainsi les poètes étaient portés à voir dans la république caraïbéenne la réhabilitation de la terre ancestrale, le lieu de l'incarnation en somme des vertus communes.

Le camouflet qu'en 1915 les soldats yanquis infligeront aux Haïtiens en réduisant leur pays à l'état de colonie, en le ramenant donc au niveau où il se trouvait avant 1804 et où se trouvaient les pays africains portera les poètes à renverser la vapeur. Ils se mettront à parler alors de l'Afrique comme d'une super-Haïti. Là-bas désormais se trouvaient incarnées les vertus dont la terre antillaise se reconnaissait dépouillée.

Même moins évidente et surtout moins gauchie, persiste néanmoins la déformation de la représentation de l'Afrique que nous pouvions saisir au cours de la période précédente. Les écrivains n'ont pas une connaissance plus concrète qu'auparavant de la réalité africaine. L'Afrique que décrivent les poètes indigénistes c'est Haïti, et même dans le cas de Carl Brouard, le plus grand des indigénistes, c'est son Haïti, l'espace de ses déboires et de ses rêves.

Afrique

Tes enfants perdus t'envoient le salut, Maternelle Afrique.

Des Antilles aux Bermudes, et des Bermudes aux États-Unis, ils soupirent après toi...

Consolation des affligés, élixir des souffrants, source des assoiffés, sommeil des dormants, mystérieux tambour nègre, berce les chamites nostalgiques, endors leurs souffrances immémoriales".

Cette Afrique que chantent Carl Brouard et les autres indigénistes est bien haïtienne. Cela se reconnaît à son caractère maternel, et pour un fils lointain, nostalgique qui reste marqué par des souffrances immémoriales.

On peut noter par contre que la perspective esthétique a changé à partir des années 40. Désormais l'image de l'Afrique s'embellit. Jacques Lenoir parle des "Beaux soleils d'Afrique" :

Maudits soient ceux qui effeuillèrent les
étranges clartés
Qui pareilles à ces beaux soleils d'Afrique
Brillaient jadis dans les yeux de mes pères...
(Fils d'esclaves)

Roussan Camille parlera des "Beaux nomades d'Afrique" :

Beaux nomades d'Afrique
fils de l'inconnu,
chercheurs d'inconnu
voyageurs libérés de tous les seuils
l'un de vous, en quelque oasis oublié
où vous passiez avec vos fantaisies hautaines
le plus audacieux d'entre vous
dut aimer mon aïeule

et surtout le même Roussan Camille écrira "Nedje", ce très beau poème d'amour fraternel à la femme africaine :

Tu n'avais pas seize ans
toi qui disais venir du Danakil
et que les blancs pervers
gavaient d'anis et de whisky
en ce dancing fumeux
de Casablanca.
Le soir coulait du sang
par la fenêtre étroite
jusqu'aux burnous des Spahis
affalés contre le bar
et dessinait là-bas

au-dessus du désert proche
d'épiques visions
de chocs et de poursuites
de revers et de gloire.

Le visage de l'Afrique a changé et devient l'objet d'une fascination et d'une attirance dont nous ne devons cependant pas manquer de noter qu'elles se portent en définitive vers une Afrique passée ou antérieure logée au coeur même des campagnes haïtiennes et qui s'épanouit dans le folklore, l'oraliture et le vodoun.

Dans l'évolution de l'image de l'Afrique que nous donnent les écrivains haïtiens, on peut considérer que cette deuxième étape qui correspond à la période d'après l'occupation américaine et au mouvement indigéniste est surtout l'occasion d'une prise de conscience raciale et puis sociale. Les écrivains haïtiens sous le choc de l'occupation yankie, ont renoué avec le peuple des campagnes et là ils ont découvert l'Afrique ou plutôt une autre Haïti que celle qu'ils imaginaient ou dont ils rêvaient. Ils ont découvert une réalité haïtienne qui ne se modelait pas sur les canons esthétiques de Paris. Jean Price-Mars, dans *Ainsi parla l'oncle*, évoquera l'histoire des civilisations africaines pour rehausser aux yeux des intellectuels haïtiens le vodoun et le folklore populaire. Ainsi après Hannibal Price qui parlait en 1900 d'Haïti comme de la réhabilitatrice de la race noire et de l'Afrique, c'est maintenant au tour des écrivains, par la plume de l'oncle Price-Mars et des poètes, d'aller chercher en Afrique ou dans les campagnes le moyen de réhabiliter Haïti et les Haïtiens.

De la progressive émergence d'un modèle

Depuis 1960, un grand nombre d'Haïtiens parmi lesquels des intellectuels et des écrivains marquants ont

pris le chemin de l'exil. Ils se sont dispersés aux quatre coins du globe, aux États-Unis et au Canada surtout mais aussi en Afrique. Alors a eu lieu la découverte de l'Afrique par les Haïtiens. Et peut-être aussi celle d'Haïti par les Africains puisque l'on sait que les colonisateurs avaient toujours pris grand soin jusqu'aux indépendances africaines de faire le silence sur l'Histoire d'Haïti. De sorte que l'on peut parler d'une découverte ou d'une reconnaissance mutuelle des frères séparés.

Pour les Haïtiens l'un des premiers résultats de ce contact avec la réalité africaine a été d'en permettre la représentation dans un genre nouveau : le roman. Jusqu'alors seuls les poètes et les essayistes parlaient de l'Afrique. Mais personne n'avait encore raconté l'Afrique. À cette Afrique des discours, Afrique mythique, a succédé une Afrique plus conforme à l'expérience du sujet racontant. C'est de cette Afrique que parle Roger Dorsainville dans ses romans libériens ou sénégalais. On peut même dire dans son cas que pour la première fois un écrivain haïtien peut désormais parler non seulement de l'Afrique mais encore d'Haïti à partir de l'Afrique. Ce qui lui permet, dans son livre sur Jacques Roumain, de parler de "classes d'âge", une notion très certainement africaine mais dont il croit trouver quant à lui la pratique en milieu haïtien.

Des poètes comme Morisseau-Leroy et Jean-F. Brierre se sont mis aussi à parler de leur expérience de l'Afrique. Alors une première métamorphose a eu lieu, que l'on peut constater en comparant les textes poétiques qu'ils ont écrits en Haïti et ceux que l'Afrique leur a inspirés. Ce n'est plus d'une Afrique extérieure qu'ils parlent mais d'une Afrique qu'ils voient de l'intérieur. Et ce n'est plus, comme Morisseau-Leroy, de Dessalines apportant la liberté à l'Afrique, dans "Méci, papa Dessalines", mais de "Kasamansa" figure africaine de la lutte de libération. Ce n'est plus comme dans "Black

Soul" de Jean-F. Brierre du modèle haïtien qu'il s'agit mais avec "Patrice Lumumba", des figures de la résistance africaine. Ces poètes haïtiens peuvent dès lors comme Gérard Chenet dans sa pièce "El Hadj Omar" se mettre à découvrir non plus seulement un présent distinct mais aussi un passé de l'Afrique qu'ils peuvent lire selon un point de vue commun aux Haïtiens et aux Africains. Par l'établissement d'un dialogue qui fait reconnaître en des figures distinctes des points d'appui d'une solidarité se jettent les bases d'un modèle propre aux Africains et aux Haïtiens.

Tant qu'Haïti, au XIXe siècle et jusqu'en 1915, a pu se croire seule à défendre un certain idéal, elle s'est posée en super Afrique et ses écrivains ont soliloqué. Par là même ils se sont révélés incapables de trouver un modèle universel de compréhension du réel. Il ne s'agit pas seulement de rejeter l'autre et sa vision, faut-il encore être capable de voir le monde à travers notre propre grille. Et l'un des tests de cette capacité, en littérature, c'est la possibilité de raconter l'autre à notre façon. Autrement dit de faire un roman haïtien sur l'Albanie par exemple. Un écrivain comme Demesvar Delorme, au XIXe siècle, a échoué dans cette tentative parce qu'il lui était difficile de voir les autres à travers une lunette qui lui fût personnelle.

À l'ère du soliloque, avant 1915, où Haïti est une super Afrique, succéda celle du monologue où l'Afrique est une super Haïti. Puis depuis 1960 avec Roger Dorsinville, Félix Morisseau-Leroy, Jean-F. Brierre ou Gérard Chenet, commence l'ère où Africains et Haïtiens dialoguent dans l'intelligence de la commune réalité d'ici et de là-bas. Haïti est une autre Afrique. L'Afrique, à la fois multiple et une, devient un modèle. Car le propre d'un modèle est de pouvoir s'appliquer à des situations diverses, ici et là-bas. Ce qui n'est possible que par l'unification de points de vue différents, et dans la

perception d'une communauté d'intérêts et la pratique d'une solidarité.

Or les écrivains d'aujourd'hui, Haïtiens et Africains, découvrent cette solidarité. La célébration des figures de Kwame N'Krumah, de Patrice Lumumba, d'El Hadj Omar, intervient à côté de celles de Toussaint Louverture, de Dessalines et du roi Christophe. Car pendant que Morisseau-Leroy, Dorsinville et Brierre chantent les héros africains, Mongo Beti dans *Remember Ruben* et Bernard Dadié dans *Les Iles de tempête*, chantent les héros haïtiens. Et désormais, comme dans la mythologie vodouesque où esprits africains et haïtiens sont confondus, les héros de l'Histoire d'Haïti et de l'Afrique vont se rassembler pour un même combat, dans un même panthéon.

Si l'on jette un retard rétrospectif sur l'Histoire d'Haïti, et dans une perspective africaine, on s'aperçoit qu'il s'agit en somme d'une Histoire de frères séparés qui apprennent progressivement à se reconnaître mais dont les regards entre-temps ont changé et qui doivent apprendre à ajuster leur vision.

Arrachés du ventre maternel de l'Afrique et jetés dans ce monde qui était vraiment nouveau pour eux, les Haïtiens ont commencé par ne plus reconnaître leurs frères africains. Nègres bossales venus d'Afrique et nègres créoles nés en Amérique ne s'estimaient guère.

Il aura fallu l'ère des indépendances africaines, pour qu'Africains fraîchement décolonisés et Haïtiens décolonisés en 1804, puis recolonisés en 1915 puissent apprendre à ajuster leur vision commune du monde. Les Haïtiens ont d'abord appris à reconnaître en Lumumba et en Amilcar Cabral des frères de Dessalines et de Toussaint Louverture et surtout à découvrir en Chaka ou en El Hadj Omar les précurseurs des héros africains ou

haïtiens des temps modernes. Cette reconnaissance s'exprime dans cet unisson des voix, africaines de Mongo Beti évoquant Dessalines dans *Remember Ruben* ou de Bernard Dadié représentant Toussaint Louverture dans *Iles de tempête*, et haïtiennes de Gérard Chenet et de Jean-F. Brierre chantant El Hadj Omar et Lumumba.

Le théâtre de Césaire qui nous représente successivement les tragédies du roi Christophe et de Lumumba est caractéristique de ce nouveau regard qui s'efforce de balayer un panorama où la Caraïbe et l'Afrique se rejoignent. Le modèle africain est donc l'objectif situé par delà l'horizon qui borne nos communes destinées et l'effort pour y parvenir peut se mesurer à la progression de la lecture du réel que nous parvenons à faire de concert.

Cette lecture du réel, elle a commencé en Haïti, par se faire dans les textes officiels. Mais au début de ce siècle, la "littérature politique" se désaisira de la tâche de lire le réel politique. Dans le même temps l'intelligentzia haïtienne aura sa crise de la méthode. Quelle méthode choisir? L'anglosaxonne ou la latine? se demandait-on vers 1900. Le pouvoir politique chambardera alors le dispositif mis en place en 1804. Par la loi du 22 août 1907, la possibilité d'acquérir la nationalité haïtienne ne sera plus réservée aux seuls Africains et Indiens mais deviendra accessible à tous. Jusqu'à la Constitution de 1889, on avait justifié cette exclusivité en vertu d'un raisonnement que Léger Cauvin a ainsi exposé :

"Avec la disposition qui ne permet la naturalisation qu'aux individus de cette race (africaine), Haïti continuera d'être pour elle la terre promise, où elle essaiera librement de prouver son aptitude à la

civilisation et au gouvernement de soi-même".

Les prescriptions légales, langage conatif et efficace, venaient renforcer le lyrisme et le langage émotif des professions de foi ou pétitions de principe : "Tous les Haïtiens seront désignés par le terme générique de Noirs".

Après la loi de 1907, la Constitution de 1918 dictée par l'occupant yanki fera tomber les dernières barrières à l'abri desquelles les Haïtiens prétendaient bâtir une civilisation différente. L'impossibilité pour l'étranger, donc le Blanc, d'acquérir une propriété en Haïti, était abolie. Et puisque le pouvoir politique par ces mesures libérales se désintéressait du projet d'assurer en parole et en actes, l'édification d'une nouvelle civilisation des Africains, cette cause était désormais dévolue à la littérature de fiction.

On peut considérer que la relève des généraux et des hommes de loi a été effectivement assurée sur ce plan par les poètes et les essayistes. Ceux-ci ont repris la parole du père de la nation haïtienne qui s'écriaient : "Les Noirs dont les pères sont en Afrique n'auront donc rien!" et qui dans sa proclamation voyait Haïti comme un enfant qui grandit. La métaphore familiale lancée le jour même de la naissance d'Haïti pour représenter l'État et ses habitants, et donner le sens de son destin est là toujours vivante dans les vers et les phrases des écrivains. Elle circule, se développe, se ramifie et se transforme au fil du temps mais elle devient associée à la représentation de l'Afrique-mère, comme chez Regnor Bernard, de l'Afrique-soeur comme dans "Nedje" de Roussan Camille (1940) :

...ta danse s'en imprégna
et me fit mal au coeur...

comme ton regard
plongé dans mon regard
et mêlé à mon âme

et enfin elle apparaît dans l'évocation du frère africain dans *Les Poèmes du Village Toubab Dyalaw* de Gérard Chenet :

Afrique! qu'est-ce que ta négritude
si ce n'est ton écriture de sang...
Frères de race! Donnez-moi votre amitié toute
entière
de peau incolore
et je rythmerai ma parole à la pulsation de votre
enfance dérobée.
Et je dirai l'Afrique de toute la part d'homme
en moi, tous bras ouverts.
...Je reviendrai avec la parole
comme un homme de piste,
dont c'est la tâche d'aller et revenir pour
l'éclairement
des roues
Avec une voix de vie humaine
j'ouvrirai le chemin sur des pas sans visage,
qu'importe la claudication de ma phrase adoptive!

Et voici que commence à se dessiner une image du père. Du père nouveau qui doit comme pour l'Histoire d'Haïti, comme pour le vodoun, la macumba ou la santeria, naître du désir et des oeuvres de ses fils éparpillés. D'Afrique en Amérique et du nord étasunien au sud brésilien en passant par la Caraïbe, il s'est dessiné un arc de douleur. Il est en train d'en jaillir des chants d'espoir et de solidarité. Partout, et c'est là le sens du poème que Roussan Camille adresse à Ogoun, où est mise à l'épreuve la validité du modèle africain, les fils doivent se retourner vers un même père :

Père des armes rudes affûtées dans la foudre
Ogoun aux gestes en cliquetis,
dans tes forges qui sont au fond de l'orage
et des entrailles de la terre
tu fis jadis tant de lances et de boucliers
pour les amazones du pays Arada
et de si fins poignards
- éclairs apprivoisés dans la main des guerriers -
pour défendre la case et le mil et les vierges.

Vieil homme de feu
aux yeux rouges comme le feu!
vieil homme de la guerre,
au coeur sombre comme la guerre,
infatigable ami si fidèle aux brulants rendez-vous.
De la jungle à Bahia tu chantas avec nous.
Tu dormis au Brésil, et nous souffrimes.
Puis tu vins à Vertières : nous gagnames.
Quels désastres n'as-tu pas conjurés
Vieil homme des boucliers et des lances.

Dompteur de l'infortune
geolier 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?

2.2 Le texte littéraire haïtien

Parler de littérature oblige à considérer, d'entrée de jeu, le texte dans sa structuration comme discours et comme récit et dans sa représentation d'une figure de héros. Mais le texte littéraire haïtien nous oblige par ailleurs à considérer cette coupure (souvent camouflée mais parfois plus apparente que réelle) qui l'écarte entre deux espaces, linguistique et psychologique, logés finalement dans la conscience de l'écrivain.

Ce n'est qu'après avoir considéré ces traits que nous pouvons espérer poser et peut-être répondre à la question : "Qu'est-ce que la littérature haïtienne... celle de demain surtout?"

Du gasonkanson au mètagason

En Haïti on peut tenir la littérature pour une transposition dans l'écriture et dans une autre langue, le français, de ce qu'en haïtien chante, raconte ou évoque l'oraliture, c'est-à-dire les productions orales et populaires.

Poser cette forme d'équivalence entre les productions populaires et celles de l'intelligentzia permet de constater des similitudes structurelles et significatives entre les discours oraux et écrits. Je voudrais en relever une ici.

Dans les kont chanté, la clausule s'énonce traditionnellement comme suit :

"Sé sa m'tal wè yo ban'm yon ti kout
piyé, m'vin tonbé
jouk isit pou m'ban nou manti sa-a"¹.

Cette formule de conclusion constitue une technique narrative résultant du couplage de deux procédés : d'abord un retour en arrière qui transporte dans un ailleurs, ou si l'on préfère dans un extra-texte, et ensuite l'évocation d'un narrateur extra-diégétique qui vient doubler le narrateur diégétique pour faire du récit qui est conté le double d'un récit premier. En somme le kont chanté procède au moment de sa conclusion, donc à postériori, à une opération d'authentification par cette double caution d'un extra-texte et d'un super-narrateur.

Les écrivains haïtiens ont généralement repris à leur compte ce procédé du discours oral populaire. Le plus bel exemple nous est donné par Justin Lhérisson au début de *La Famille des Pitite-Caille* (1908) :

"Golimin est un des mes vieux amis. Il sait tout. Il est l'homme le mieux documenté de la République. Il a de l'expérience. Aussi, gagne-t-on beaucoup à entendre ses audiences... Je le rencontrai l'autre soir au Champ-de-Mars... Après une rapide revue des faits insignifiants et des potins de la journée, il me dit : -Je viens de voir tout-à-l'heure le pauvre Etienne Pitite-Caille... Cette vision lamentable m'a fait penser à ma promesse. Si tu veux, promenons-nous, et chemin faisant, je t'apprendrai des choses étonnantes..."².

On comprend mieux, par ce préambule, pourquoi Lhérisson a qualifié d'«audience» son récit, assignant ainsi à son texte écrit, une fonction similaire à une des formes de notre oraliture. Ce n'est pas tant à cause du

sujet (les fortunes de chez nous) ou même du ton ironique avec lequel l'histoire est contée mais à cause du fait que tout comme dans la tradition populaire ce texte écrit n'est censé être que la transcription d'une audience préalable, la lettre ou l'image, faisant écho à une parole première.

Sans doute au lieu de se servir de la formule d'authentification pour terminer son récit, comme dans le kont chanté, Lhérisson la placera au tout début. Mais ce n'est là qu'une variante d'un procédé de base dont chaque écrivain usera à sa guise. Emile Ollivier, par exemple, dans *Paysage de l'aveugle* (1977), insérera la formule en plein milieu de son récit :

"Tout ce que nous disons, nous le tenons d'Herman. Ni devin ni analyste, les mots, nous les transcrivons comme ils nous arrivent si jamais ils arrivent vraiment, car ils sont là, d'une présence opaque avec on ne sait quoi d'antérieur à nous, avec on dirait un petit brin d'éternité qui n'a pour antécédent que la voix grêle du vent, le sifflement des bêtes agoniques, le cri de la pierre"³.

Jacques Roumain qui pourtant procède comme Lhérisson pour lancer son récit transformera le procédé de façon assez étonnante :

" - Nous mourrons tous... - et elle plonge sa main dans la poussière : la vieille Délira Délivrance dit : nous mourrons tous : les bêtes, les plantes, les chrétiens vivants, ô Jésus-Maria la Sainte Vierge; et la poussière coule entre ses doigts. La

même poussière que le vent rabat
d'une haleine sèche sur le champ
dévasté de petit-mil, sur la haute
barrière de cactus rongés de vert de
gris, sur les arbres, ces bayahondes
rouillés"4.

Comme un «Fiat lux» qui créerait son univers romanesque, Roumain commence par une retranscription, une citation de la parole même de Délira. Ce qui fait du reste du récit un prolongement de cette phrase initiale, une illustration, un développement, un dédoublement de cette parole première. Nous sommes, comme chez Lhérisson, et comme dans le kont chanté, d'emblée renvoyés à une parole première dont le roman n'est que la transcription, à un supernarrateur dont le narrateur diégétique n'est que le double. Sur ce dernier point nous pouvons d'ailleurs nous apercevoir par la structuration même des phrases de Roumain qu'il ne sépare pas citations du locuteur premier et propos du narrateur. Les deux paroles se fondent, se mélangent.

Sur ces variations personnelles à partir d'un patron, on pourrait également retenir l'étonnante composition que fait Fernand Hibbert dans *Romulus*⁵. Dans ce roman où la fiction se donne la caution de l'histoire la plus authentique, l'auteur n'hésite pas à citer des mémoires ou journaux personnels de certains des combattants bazelaisistes assiégés à Miragoane en 1883. Il appuie ses propos de références au *Moniteur*, donne des listes de noms et fournit même des chiffres. *Romulus* est donc un roman qui se donne la caution de l'Histoire orale et écrite pour mieux tracer le portrait d'un personnage-synthèse de la période d'avant l'occupation : le général Romulus.

On peut se demander si ce procédé de la narration écrite repris du discours oral et populaire ne constitue

pas une des multiples formes de manifestation du "yo di'm" dont Roger Mortel fait le mécanisme de base du télédiol⁶. Quoiqu'il en soit des origines anthropologiques de ce mode de structuration du discours haïtien, on s'aperçoit, par les exemples cités qu'il est possible d'étudier non seulement ses variantes mais encore son évolution.

En effet avec Lhérisson on a une nette séparation de deux discours. Avec Roumain, propos rapportés du narrateur premier et propos tenus par le narrateur second ne sont plus dissociés. Tout comme dans le kont chanté où la clausule transformait brusquement en citation, en propos rapportés, tout le récit qui venait d'être narré, la formule d'introduction de *La Famille des Pitite-Caille*, transforme en citation tout le récit qui va suivre. Et de fait le dernier paragraphe de Lhérisson équivaut à une fermeture de guillemets à la fin d'une citation :

"Tirons l'échelle... c'est tout.
Sur ce, je pris congé de Golimin en
lui demandant - ce que du reste il
m'a formellement promis - de me
conter encore des histoires aussi
instructives que celle de la famille
des Petite-Caille"⁷.

Cette organisation du texte qui cadre, enchasse, enserme les propos rapportés du supernarrateur dans ceux du narrateur second, donne à ce récit un caractère contraint, ce que le conte populaire évite en ne plaçant qu'à la fin le rappel des sources du récit qui vient d'être narré, en s'abstenant donc de placer, au début et à la fin, deux lignes de démarcation trop visibles. On peut d'ailleurs observer que dans *Zoune chez sa nainnaine*, récit qui est censé faire suite à *La Famille des Pitite-Caille*, encore une fois moins par la thématique que par

la forme, Lhérisson assouplira sa formule d'introduction et de conclusion.

Avec Roumain et chez les narrateurs contemporains, on ne peut plus simplement parler d'assouplissement de formule mais d'un discours libéré par rapport au récit contraint des romanciers précédents. On peut parler de récit contraint, pour les oeuvres romanesques d'avant 1915, parce qu'il s'agit invariablement du récit de la dégradation du héros. Le roman nous fait presque toujours la parodie, la satire ou la caricature d'un personnage qui nous apparaît comme l'envers d'un héros.

Au début du XIXe siècle, par son histoire et avec des hommes comme Toussaint Louverture, Jean-Jacques Dessalines et Henri Christophe, Haïti a su offrir au monde l'exemple de héros que l'on pourrait caractériser du terme générique de gason-kanson. La meilleure preuve d'ailleurs que ces héros de l'indépendance haïtienne continuent d'être des modèles non seulement pour les Haïtiens mais encore pour d'autres peuples, on pourrait la trouver dans les ouvrages littéraires de toutes sortes (essais historiques, romans, pièces de théâtre ou poèmes) qu'ils continuent d'inspirer à des écrivains d'Amérique latine et de la Caraïbe. Au début du conflit des Malvines, alors que l'issue de la guerre entre l'Angleterre et l'Argentine était encore incertaine, un grand quotidien brésilien fit paraître un article coiffé du titre : *Apos o Haïti, as Malvinas?* Et on rappelait dans cet article que la première défaite subie par l'Angleterre aux mains d'un peuple latino-américain lui avait été infligée par Toussaint Louverture quand celui-ci mit en échec les forces d'invasion que le Général Maitland avait lancées en 1793 à l'assaut de Saint-Domingue.

Si le héros haïtien est cette synthèse du militaire et du politicien que la réalité historique proposait au début

du XIXe siècle, la fiction de la première moitié du XXe siècle nous en donne plutôt une image dégradée. Trois personnages : le général Borome, dans *La Famille des Pitite-Caille*, le ministre Télémaque dans deux romans de Frédéric Marcelin⁸ et le chef de bouquement Boutenègre dans *La Famille des Pitite-Caille*, forment la galerie des anti-héros de la réalité et de la fiction haïtiennes d'avant 1915. Grâce au procédé d'authenticité le roman d'avant l'occupation devient une sorte de photocopie du réel socio-politique et historique. Pradel Pompilus nous dit de Télémaque, personnage de *Thémistocle Epaminondas Labasterre* :

"Si le héros de ce roman avait existé, on pourrait considérer cette oeuvre comme un roman historique. En définitive, *Thémistocle Epaminondas Labasterre* tient à la fois du roman de moeurs et du roman historique"⁹.

Ainsi, dans le roman d'avant 1915, au Borome, incarné par le général du même nom fait face le Bakoulou, personnifié par Télémaque. Entre les deux, il y a le Kalbindè. Ces trois personnages sont les doubles négatifs, les caricatures du gazon-kanson.

Délaissant quelque peu la caricature pour nous faire une peinture apitoyée de la réalité haïtienne, Fernand Hibbert nous a donné dans *Romulus*, le portrait du type d'homme qui pouvait le plus s'approcher de cet idéal du gazon-kanson. Pas vraiment bête ni tout-à-fait naïf, car il pouvait se montrer assez astucieux pour satisfaire ses petits intérêts, le général Romulus est tout de même un brave. De coeur d'abord :

"Eh bien, vieux tigre, dit-il, comment allez-vous?

Romulus rayonna comme s'il venait d'apercevoir le paradis. Être appelé **vieux tigre**, c'est-à-dire vaillant, brave, héros, par un jeune homme si instruit, quelle douceur!"¹⁰.

Et Romulus saura montrer son courage non seulement au combat mais jusque devant le peloton d'exécution. Mais ce brave est un esprit simple. Il pense et procède par axiomes un peu rapides.

"Mon chère, dit Romulus, d'un air profond, Haïti c'est pays nègres et pays nègres, pas pays blancs. Quand un gouvernement pas bon, il faut le renverser pour mettre à sa place un gouvernement bon. Pas vré, Octave?"¹¹.

Le choc de l'occupation américaine en 1915 a persuadé les romanciers qu'il ne suffisait plus d'ironiser sur ces caricatures du gason-kanson, le héros idéal, mais de dépeindre désormais la difficile naissance du mètégason, cet homme rusé que Roumain nous dépeint en Manuel :

"C'est un nègre rusé, pense Larivoire avec admiration. Il a détourné l'orage"¹².

Cette appréciation du comportement de Manuel est d'autant plus élogieuse qu'elle vient de Larivoire, un personnage qualifié de rusé à son tour par le narrateur de *Gouverneurs de la rosée* : "Rusé, comme il était, Larivoire comprit la tournure que prenaient les choses"¹³.

Mais cet homme nouveau, rusé, brechtien, qui peut avoir une perception souple, dialectique et efficace de la réalité haïtienne, il n'existe encore qu'à l'état d'esquisses. Il hésite entre Pourianis, Méléys et Bandalaryè. Ces trois types correspondent au cynisme, au désarroi ou à la révolte du héros dans le récit contemporain. Il suffit par exemple de prendre un roman comme *Paysage de l'aveugle* pour y trouver de ces passages qui témoignent du désarroi du personnage du récit tout autant que du narrateur :

"Désormais, je dirai, un jour, je me suis trouvé ici, sans tambour ni trompette, mais je sais que je n'appartiens pas à cette terre, que je ne suis pas de la race de mon voisin ni du chauffeur d'autobus qui m'a conté ce matin qu'il revenait d'une semaine de vacances dans mon pays. Mon pays? Comment faites-vous pour le savoir? Il n'a pas répondu à ma question. (L'ai-je seulement formulée à haute et intelligible voix...)"¹⁴.

Il s'agit bien d'un désarroi du personnage et du narrateur puisque la nouvelle technique romanesque fait authentifier le récit non pas de l'extérieur : d'un extra-texte et d'un supernarrateur mais du texte lui-même. On peut dire que désormais le narrateur justifie le récit par les personnages et le romancier justifie l'oeuvre par l'imagination créatrice. De là cette libération du discours qui doit s'autojustifier. La liberté d'allure de romans comme *Paysage de l'aveugle* ou *Un ambassadeur macoute à Montréal* s'explique par là.

Le dilemme auquel Jacques Roumain confronte le romancier haïtien et qui est de créer le personnage

parfaitement rusé, le métagason qui saura mener à terme les tâches inachevées de Manuel, on peut dire qu'il est devenu un défi, songeons au titre de *Dézafi*, que le narrateur s'impose de relever dans le cadre de son discours. Voilà la problématique du texte littéraire haïtien d'aujourd'hui.

Du dehors vers le dedans

Depuis 1960, une littérature haïtienne de la diaspora a commencé à se constituer à cause du départ d'Haïti de nombreux écrivains. En dépit de différences évidentes, d'orientations idéologiques notamment, il faut se garder de considérer que ce déroulement de la production littéraire en une branche du dedans et une branche de dehors, constitue une division véritable. Il faut surtout éviter d'identifier un embranchement de la littérature haïtienne à une thématique. Celle de l'angoisse, par exemple, à la littérature de la diaspora.

Tel passage cité plus haut de *Paysage de l'aveugle* (1977), peut dénoter une angoisse, une interrogation... Mais à lire ces lignes : "Désormais, je dirai un jour, je me suis trouvé ici, sans tambour ni trompette, mais je sais que je n'appartiens pas à cette terre... Mon pays? Comment faites-vous pour le savoir?..." Ne peut-on pas entendre en même temps des vers d'*Idem* (1962).

"Quelle heure est-il quelle heure il est...
Ô mémoire remplie de cendres et de
charbon...
Ô mes amis j'ai à vous dire que
j'aimerais"¹⁵

L'angoisse n'a pas envahi la conscience des écrivains quand ils se sont trouvés au dehors. Elle les étreignait déjà en Haïti. Ainsi le narrateur de *Mémoire*

en colin-maillard semble paralysé par son incapacité à résoudre l'énigme que constitue la situation dont il est l'observateur passif :

"... six heures du matin.
Recroquevillé dans mon fauteuil, je
m'abandonne à la caresse de la brise
venue de la montagne proche et les
yeux fermés, je tente de décoder
l'indéchiffrable chuchotement de
mon muscadier"¹⁶.

Spectateur passif qui s'accuse même d'avoir parlé... en tout cas de ne rien faire, d'être Pourianis en quelque sorte, le narrateur n'est-il pas surtout paralysé par l'incapacité d'imaginer et de devenir ce mèttagason dont il rêve en conclusion du récit :

"Il le faut! Il faut que quelqu'un
d'autre fasse les gestes nécessaires.
Moi, je n'en suis pas capable. Ah!...
un nègre, un nègre spécial, pour les
gosses du Jardin d'enfants..."¹⁷.

Mais chez Magloire St-Aude, avec un très fort accent de désabusement, n'avait-on pas déjà l'écho du même désir et de la même impuissance :

"Qu'avons-nous fait des ans, com-
pagnons muets,
Et des retours et des soleils
condamnés?"

Tandis que chez le Francis-Séjour Magloire de *La facture du diable* (1966), le sentiment d'impuissance poussait au cynisme de la dérision et de l'évocation scatologique.

La vitupération fulminante, vengeresse de Gérard Étienne, dans *Un ambassadeur macoute à Montréal* (1979) qui ne s'interdit ni les diatribes politiques les plus directes ni les images puisées dans le vocabulaire de l'insulte et de la scatologie pour traduire sa révolte devant la situation politique haïtienne trouve sur le plan du langage, de la forme éclatée et de la thématique du défi à relever, son pendant dans le *Dézafi* (1975) de Frankétienne. Mais déjà en 1944, Jacques Roumain ne mâchait pas ses mots pour traduire sa révolte.

Si l'on prend pour fil conducteur de l'analyse du texte haïtien, le procédé d'authentification qui est la double référence à un extra-texte et à un super-narrateur, il faut constater que depuis 1915 ce n'est plus au dehors, mais à l'intérieur même du texte que le narrateur va chercher sa caution. Par le fait même, il se pose le défi de tenir un discours autoréférentiel. Ce défi, dans le contexte d'éloignement du pays natal, dans la diaspora, est à l'origine de l'extraordinaire floraison de l'actuelle littérature en haïtien.

L'essor que connaît actuellement la littérature en haïtien, dans la diaspora comme à l'intérieur d'Haïti, doit se situer dans le prolongement du mouvement de 1950, alors que Morisseau-Leroy, Franck Fouché, Charles Fernand Pressoir, Claude Innocent lançaient le mouvement d'écriture en haïtien. Et il faut se dire que ce mouvement était une résultante de la première grande campagne d'alphabétisation de 1944 qui fit démarrer pour la première fois l'entreprise de constitution d'une écriture en langue haïtienne. Mais si l'on veut comprendre les racines profondes et les enjeux véritables de cette entreprise d'écriture en haïtien, il faut se placer dans la perspective de la double acculturation haïtienne dont parle Erika Bourguignon¹⁸. Selon celle-ci, on peut distinguer en Haïti deux types d'acculturation à l'influence étrangère : celle du peuple qui fait

allègrement son profit de tout emprunt qu'il peut intégrer à son héritage africain et celle de l'élite. Cette dernière s'est livrée à une appropriation torturée, complexée et hésitante des apports extérieurs, par faute d'un modèle intégrateur satisfaisant. Parce qu'aussi il rejette l'apport africain tout en voulant garder ses distances à l'égard du pouvoir acculturateur. Le peuple a toujours pris son bien où il le trouvait avec l'assurance que lui donnaient ses points de référence. L'élite, elle, l'a fait mais en craignant sans cesse de perdre son âme ou son identité. Empruntant non pas à l'extérieur de son milieu ambiant mais à ce qui lui est déjà un bain naturel elle a toujours eu la crainte de se noyer. De là des réactions de défense dont la théorie de la négritude est un exemple.

On en peut trouver une première confirmation dans le fait que dans la conscience des écrivains haïtiens il a toujours existé une division qui reproduit la coupure actuelle entre diaspora et intérieur. Cette division au fil des ans a donné lieu à un mouvement oscillatoire qui a tantôt fait pencher pour une certaine forme d'universalisme (c'est-à-dire d'exotisme), ou pour le régionalisme (autrement dit l'indigénisme).

La preuve la plus flagrante de ce fait on la trouve dans deux célèbres poèmes en haïtien : "Choucouné" (1883) et "Ayiti chéri" (1939). N'insistons pas trop sur "Choucouné" où la coupure au dedans même de l'âme haïtienne est évoquée par l'oscillation de l'héroïne qui de P'tit Pierre passe au p'tit blanc pour revenir finalement à P'tit Pierre. Nous en avons déjà parlé¹⁹. Écoutons plutôt Othello Bayard dans "Ayiti chéri" :

"Ayiti chéri, pi bon peyi passe ou nan
pwen
Fok mwen te kite ou pou mwen te
kapab Konprann valè ou

Fok mwen te manke ou pou m'te kab
apresiye ou
Pou m'senti vrèman tou sa ou te ye
pou mwen"

Le message est assez clair et se passe de commentaire. Il faut cependant souligner un paradoxe. Ce qui aurait pu n'être qu'un cas particulier est devenu, de par le succès que le public a fait à ce poème, le signe de l'expérience collective. Et par ainsi la preuve est faite que pour être vraiment en Haïti il faut y rentrer puisqu'autrement, on est comme exilé. Cela explique la floraison dans la diaspora de la littérature en haïtien et surtout cette évolution du texte littéraire ou l'authentification du discours s'est de plus en plus textualisée. Cette textualisation on peut dire que dans la littérature de la diaspora et particulièrement dans celle qui s'écrit en haïtien elle a été poursuivie jusque dans ses ultimes conséquences.

Relisons trois textes déjà cités. Dans "Ayiti chéri", il y a un écart, une distance entre le sujet (Mwen) et un objet : le pays (Ayiti). Dans le passage de *Paysage de l'aveugle*, il y a une distance entre le sujet (Mon) et l'objet : pays (Mon pays?). Mais cette première coupure se double d'une seconde entre le sujet et son langage ("Désormais, je dirai" - "ma question. (L'ai-je formulée à haute voix?)". Dans les vers d'*Idem*, il y a une coupure entre le sujet (je) et lui-même (ô mémoire). Le problème du langage ne semble pas se poser si l'on en croit l'évocation d'un interlocuteur qui est ici censé capter spontanément la communication une fois qu'elle sera émise (Ô mes amis, j'ai à vous dire que j'aimais) alors que dans le cas de *Paysage de l'aveugle*, l'absence de communication avec l'interlocuteur évoqué semble résulter du médium utilisé et de son mode d'emploi (L'ai-je seulement formulée à haute et intelligible voix?).

Tout discours pré-suppose une stratégie. Celle-ci résulte de la langue retenue, du lieu et du temps d'énonciation et de la personnalité ou nationalité des interlocuteurs.

En choisissant, hors d'Haïti, d'écrire en haïtien, l'auteur d'"Ayiti chéri" se donnait pour interlocuteur un Haïtien créolophone, autrement dit refusait de s'adresser à cette strate horizontale de la société haïtienne qui est diglotte et même bilingue, il s'adresse, dans une perspective verticale, à l'Haïtien créolophone qui peut se situer aussi bien au sommet qu'à la base de l'échelle sociale. Il est frappant de constater que dans son texte, il n'évoque pas l'hypothèse d'un problème de communication. Celle-ci semble devoir s'établir de soi et sans problème. À en croire certains vers du poème, Haïti serait même contrairement aux autres pays, le paradis de la communication :

"Kote ou pase tou lon chimin
Sé bonjou konpè e makonmè e pitit
la-yo?
(Lò ou lan peyi blan)... yo pa janm
di : kouman ça?...
(...Lan peyi mwen)... yo koze tou
lon chimin".

L'auteur d'*Idem* évoque pour sa part une difficulté qui viendrait de sa propre conscience (Quelle heure est-il... Ô mémoire). Ce fractionnement de la conscience selon l'axe du temps ne recoupe-t-il pas la division horizontale qui est celle de l'histoire et des classes (dans la société, comme dans la langue)? On retiendra que cette énonciation qui se fait en Haïti ne place en face du locuteur que lui-même, alors que les autres (Ô mes amis) sont tenus pour des doubles positifs,

donc qui n'interviennent pas comme des parasites de la communication.

Le narrateur du *Paysage de l'aveugle* éprouve une quadruple difficulté de communiquer. D'abord par rapport au lieu d'énonciation (Je n'appartiens pas à cette terre), ensuite par rapport à l'interlocuteur (Je ne suis pas de la race du chauffeur d'autobus) et enfin par rapport au medium (L'ai-je seulement formulée à haute et intelligible voix?). Mais cette dernière interrogation a une double portée puisqu'elle ne met pas en question seulement l'objet d'un choix mais aussi l'agent de ce choix, par l'aspect qualitatif du choix qui est souligné (haute et intelligible voix). Ce qui fait bien voir que toute interrogation sur soi est interrogation sur la langue (cas d'*Idem*). Ce avec quoi d'ailleurs seraient entièrement d'accord ceux qui pensent que la langue est la conscience même du sujet.

On peut donc par ces exemples mieux comprendre comment situer la littérature haïtienne présente par rapport à la question du développement. Cette question que l'on peut ramener à celle de l'acculturation ou de l'adaptation positive aux influences et aux modèles dominants nous fait constater que chez l'écrivain haïtien, la prise de conscience effectuée en 1915 n'a cessé de s'approfondir. On peut même en retracer les étapes : dans le passage d'un récit contraint à un discours libéré, dans des procédés d'écritures qui textualisent et par conséquent individualisent et personnalisent l'authentification du discours, enfin depuis 1960, dans la naissance d'une diaspora. Ce processus par lequel le texte littéraire haïtien devient toujours plus autoréférentiel s'est accéléré dans la diaspora avec l'adoption de l'haïtien comme langue d'écriture. En rédigeant leurs textes en haïtien, les écrivains se donnent le moyen d'accéder à une plus grande modernité. En effet à l'intérieur de la langue commune, et en faisant

appel à toutes ses ressources, notamment sur le plan sémantique, ils se donnent implicitement un extra-texte et même un super-narrateur puisque c'est la voix commune qui est d'emblée la voix off. Mais conséquence inattendue, et pourtant logique, cette écriture peut se permettre de faire l'économie de circuits traditionnels pour atteindre un vaste public. Le succès des audiences enregistrées sur disque par Maurice Sixto est là pour en faire la preuve. De New York ces audiences ont conquis le marché haïtien de la diaspora comme de l'intérieur. Ce succès est à mettre en parallèle avec celui de la musique haïtienne dont on ne sait plus si les auteurs (musiciens, paroliers) sont de la diaspora ou de l'intérieur puisqu'ils abolissent en pratique la distance culturelle qu'on voudrait établir entre le dedans et le dehors d'Haïti. Mais ces exemples récents ne répètent-ils pas les cas plus littéraires d'abord d'"Ayiti chéri" dans les années 30 et des poèmes de Morisseau-Leroy et de Claude Innocent à la fin des années 50, quand on diffusa à la radio, "Auto-a pa rété", "jigé'm jij", "kalinda la pou l'bat"?

Ce n'est cependant pas sur le simple plan de l'établissement d'une communication efficace (comme on parle de lecture efficace), vérifiable par le nombre de disques vendus ou la cote d'écoute, que l'on doit mesurer en définitive les rapports entre la littérature haïtienne actuelle et les problèmes du développement. En adoptant la langue haïtienne, les écrivains de la diaspora (Georges Castera fils, Jean-Claude Martineau, Paul Laraque, Jean Mapou, Michel-Rolph Trouillot) comme ceux de l'intérieur (Frankétienne, Rodophe Muller, Pierre Richard Narcisse, Dominique Batravail) poussent jusqu'au bout la logique d'un choix. Dans la perspective évoquée par Erika Bourguignon d'un double système d'acculturation on peut dire que les écrivains jusqu'à présent s'approprièrent de l'oraliture populaire tout comme la classe urbaine procédait dans d'autres

domaines. Maintenant, il ne s'agit plus de parasiter le peuple, il faut l'imiter.

Toute une tradition, maintenant bien établie, de poèmes narratifs en haïtien que l'on fait paraître par écrit ou que l'on enregistre sur disque comme c'est le cas de *Flèdizè*²⁰ de Jean-Claude Martineau témoigne de cette volonté nouvelle des écrivains.

L'écrivain haïtien : caméléon ou anganman?

"Kote ou rale nèg kon leman
Ki fè yo tounen anganman"

Zo Salnave

L'ultime métamorphose de l'écrivain haïtien, ce caméléon en passe de devenir anganman consistera donc non plus seulement à retourner son discours, à l'intérioriser de plus en plus dans sa subjectivité mais à s'interroger lui-même dans le discours du peuple. Non plus seulement donner le peuple en représentation mais adopter les schèmes cognitifs par lesquels le peuple haïtien procède à son acculturation positive. Car on ne peut pas choisir une langue sans du même coup adopter l'extra-texte et le super-narrateur qu'elle présuppose.

L'exemple des procédés d'écriture utilisés par Jacques Stephen Alexis dans ses romans et dans le *Romancero aux étoiles*, est éclairant car il fait voir que dans l'utilisation du procédé d'authentification il y a non seulement variété et évolution (Alexis pour ses romans devrait être classé dans la lignée de ceux qui depuis Roumain textualisent le procédé d'authentification en utilisant un discours autoréférentiel) mais il y a aussi oscillation avec des retours en arrière. Dans le *Romancero aux étoiles* Alexis revient, avec le vieux vent Caraïbe, au procédé traditionnel tel que Lhérisson

l'utilisait, tout comme Michel-Rolph Trouillot dans *Tidifé boulé sou istoua Ayiti*. On se rend compte que la modernité du texte littéraire haïtien s'est établie sur la base d'une substitution des chaînes de communication. À la chaîne verticale (m'vin tombe), les écrivains ont substitué une chaîne horizontale (face à face de l'écrivain avec lui-même et avec son interlocuteur). Il s'agit là d'une sortie de la ligne autoritaire (yon ti kout piyé) pour engager le discours dans une voie démocratique (le doute, les interrogations : signes d'égalité); une sortie de la déduction impérative pour passer à l'enquête empirique; une sortie enfin du "magister dixit" et des propos du "savé" pour passer aux inquiétudes, aux recherches et au dialogue du "zanmi-kanmarad". Autrement dit un passage de la communication interne, au sens large et collectif, à cette communication externe qui paradoxalement incorporerait fort bien la subjectivité individuelle.

À partir de là, peuvent commencer à se dessiner des ébauches de réponse à la question :

- Qu'est-ce que la littérature haïtienne? Ou plutôt : qu'est-ce que le texte littéraire haïtien?
- Celui qui parlera au récepteur haïtien, n'importe où dans le monde, et qui lui permettra de se représenter le monde de ce lieu d'où parle Haïti.

2.3 Jean F. Brierre, poète, entre l'ode et l'ochan

J'ai toujours été intrigué par l'utilisation du vous dans *Black Soul* de Jean F. Brierre :

Je vous ai rencontré dans les ascenseurs à Paris
vous vous disiez du Sénégal ou des Antilles¹

Ce vous cérémonieux me paraissait établir une distance que d'autres poètes, eux, abolissaient d'emblée. Roussan Camille, par exemple, dans "Nedje" :

Tu n'avais pas seize ans
toi qui disais venir du Danakil...²

Regnor Bernard, par exemple, dans "Altitude" :

Cherche-la donc enfin la route du soleil
et grandis ta souffrance à l'égal de ton rôle...³

Sur un même thème donc : celui de l'évocation d'une allégorie du noir individualisée, chez Brierre et Bernard dans un personnage d'homme, chez Camille dans celui d'une femme, on voit Brierre utiliser le vous mais Camille et Bernard, le tu. Regnor Bernard, lui, ne se contente pas d'interpeller, il passe à l'exhortation. Et par là, sans doute, la solidarité l'emporte sur l'objectivité de la description et commande, peut-on penser, le pronom de la 2^e personne du singulier à l'énonciateur du discours.

Mais c'est à la jonction d'une situation et d'une forme que l'on doit chercher une explication de l'utilisation que fait Brierre des pronoms et même du culte qu'il voue à un certain genre de poésie.

En effet entre l'énonciateur du discours poétique et son thème : la condition du noir, il y a ce que l'on pourrait dénommer une situation de solidarité. Mais par là-dessus, recouvrant en quelque sorte cette situation se pose le problème du genre de discours, de la forme qu'adopte le sujet du discours pour traiter son sujet.

Tantôt j'ai parlé d'interpellation et d'exhortation. Il serait plus exact de parler de deux sortes de lyrisme : l'un épique et donc de caractère narratif et objectif, si l'on peut dire, et l'autre plus émotif et donc de caractère discursif et plus subjectif.

L'explication des marques linguistiques doit être couplée à celle des formes esthétiques des textes. Car si en français le vous dénote une distance par opposition à la proximité du tu, il serait hasardeux d'appliquer à Black Soul les conclusions de l'étude de Brown et Gilman sur les pronoms de pouvoir et de solidarité⁴.

Entre les énonciateurs de *Black Soul*, de "Nedje" et d'"Altitude", et la figure du Noir qu'ils évoquent, il y a évidemment une relation de solidarité. Et cela justifierait l'emploi de "tu" dans les deux derniers poèmes. Mais on ne peut, dans le premier poème, penser à une relation de pouvoir, entre le sujet et son objet. Il faut donc chercher ailleurs que dans le seul rapport socio-affectif, la raison de l'utilisation du "vous" dans *Black Soul*.

D'abord on ne peut manquer d'être frappé par la constante utilisation que fait Brierre de ce pronom de la 2^e personne dans ses poèmes. C'est au vous qu'il s'adresse à *Black Soul* :

Vous souriez, Black boy,
vous chantez,
vous dansez...

C'est au vous qu'il parle aux "Tambours" :

Tantôt vous êtes des têtes noires aplaties
où l'on a enfoncé des épines...
Tantôt vous êtes des phallus énormes
érigés dans un orgasme
qui pue le printemps et la terre remuée...
Tantôt vous êtes des colonnes lumineuses...⁵

Au vous encore qu'il s'adresse à Killick :

Amiral, élever, quelque jour, dans la pierre,
Avec cet art de la grandeur digne d'Homère,
Un monument de la stature de ces rocs,
Qui travaillent le ciel comme de rudes socs,
Tel est mon coeur fervent le long de jours
sans rêve...
...
Il lui faudrait, interminable témoignage,
Un orchestre toujours nouveau, toujours sauvage
l'horizon élargi de ce glauque univers
Que construit l'onduleux caprice de la mer
Où, dessinant l'azur de sa courbe lascive,
L'espace s'infléchit, vaste, en la perspective.
Certains jours, ce serait dans des bruits d'angélus,
Un chœur mystérieux de silences confus,
Où parmi les sanglots d'une femme voilée,
Quelque élégie en pleurs dans son secret drapée,
Un lourd chagrin voulant demeurer inconnu
Qui brouillerait vos mains de ses baisers émus⁶.

Ces 17 premiers vers d'une oeuvre qui en compte 128 illustrent bien la manière d'écrire de Brierre (du moins celle qui lui est la plus coutumière) et surtout ce fragment signale certains aspects de la forme dont rêve Brierre. C'est la forme épique, bien sûr! Les nombreuses pièces, poétiques ou dramatiques qu'il a

consacrées à l'Histoire d'Haïti et surtout à la période de la guerre de l'indépendance nous l'aurons fait deviner. Mais ici il est intéressant, sur le fond d'une reminiscence de Boileau (la plaintive élégie en longs habits de deuil) de le voir marquer sa préférence pour l'épopée par rapport au thrène lyrique. De le voir en tout cas privilégier la vision héroïque aux sanglots longs de l'élégie. Car si son désir est d'élever un monument à Killick "avec cet art de la grandeur digne d'Homère" cet objectif est ce qu'il se fixe comme point d'arrivée, à long terme... "quelques jours", il concède qu'entre temps, "certains jours", donc à l'occasion, ce travail pourrait s'arrêter pour faire place, à quelques chants aux sonorités plus discrètes ou moins éclatantes.

En somme dans ce poème à la gloire d'un héros mort pour la patrie, Brierre annonce clairement son intention de privilégier le ton épique sur l'élégiaque, d'orienter son lyrisme dans la perspective de l'ode triomphale, à la manière de Pindare.

Le vous dans cette perspective est un vous de majesté. La solidarité doit ici céder le pas à la solennité, au prestige de la figure évoquée et à la gloire de la condition collective qui lui est associée.

On comprend alors qu'il y ait tiraillement; que sous la solennité et la majesté du vous qui donne le ton et la hauteur épique où le poète situe son discours perce parfois une note discordante, qu'il y ait une rupture qui vienne faire basculer le discours de l'ode triomphale à la plaintive élégie, de l'épopée à la nostalgie.

Dans l'imperturbable succession des "vous" de *Black Soul* où l'énonciateur s'adresse à une figure quasi mythique, et pourtant proche, il y a l'espace d'un pronom possessif, une rupture révélatrice :

Vous souriez, Black Boy
vous chantez
vous dansez
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
la déclaration de tes droits méconnus...
depuis plus de cinq siècles
en Guinée
au Maroc,
au Congo,
partout enfin où vos mains noires
ont laissé aux murs de la civilisation
des empreintes d'amour, de grâce et de
lumière⁷

Ce passage du "vous" (vous bercez les générations) au "tu" (la déclaration de tes droits méconnus) et ce retour au "vous" (partout enfin où "vos" mains noires) sont révélateurs d'un tiraillement du sujet. Parce que dans la langue française le sujet énonciateur se trouve placé dans la nécessité de choisir entre le pronom de solidarité (tu) et celui de pouvoir (vous) mais que par ailleurs l'inspiration épique lui commande le vous, il l'adopte avec une belle constance. Mais celle-ci est parfois rompue, comme ici dans *Black soul*. Ou alors, on observe une étrange oscillation qui fait passer du "vous" au "tu" pour revenir au vous et ensuite aller au tu, dans *La Source*⁸.

Sans doute pourra-t-on arguer que le destinataire de ce poème change au fil des vers. Après le pronom vous qui renvoie au docteur Price-Mars dans les premiers vers :

Les choses que j'ai à vous dire
sont des lambeaux de moi-même...(p. 9).

Il fallait passer au tu, au moment de s'adresser à Jésus :

Laquelle de mes vies ai-je vécue dans les temples?
Je ne sais
mais je me suis retrouvé
seul
et désespéré
ce jour de pâle soleil dissous parmi la blancheur
des nappes d'autel
ou je compris
que c'est ton second calvaire qui fut le plus cruel
Ô Jésus (p. 20).

Mais que penser du passage du tu au vous dans *Cantique à Trois Voix pour une poupée d'ébène*⁹? Dans la troisième partie, "La Gloire", qui forme un tout homogène, un seul discours s'adressant au même destinataire on constate que de la dixième à la onzième strophe on passe non seulement du tu au vous, mais encore de l'octosyllabe à l'alexandrin :

Ta peau serait "sapotillée"
Dans la pénombre un fin pollen,
Ténèbre et lune entretissées
Capitonant le pur éden. (v. 40)

Mais s'il faut situer votre beauté royale
Que le vers s'élargisse et saisisse le ciel
Que sur le fond d'azur le diadème d'opales
Repose en l'infini des règnes éternels. (v. 44)

Ce changement stylistique est aussi un changement esthétique tout à fait volontaire que les vers 41 et 42 enregistrent et signalent :

Mais s'il faut situer votre beauté royale
Que le vers s'élargisse et saisisse le ciel.

Voilà pourquoi nous pouvons expliquer ces déplacements sur l'échelle des pronoms comme une oscillation sur l'échelle des formes esthétiques et parler non seulement de lyrisme épique qui place le poète sur le registre pindarique de l'ode triomphale mais évoquer aussi l'ochan populaire d'Haïti.

J'ai déjà défini ailleurs cette forme de la lyrique haïtienne¹⁰ : "à la fois musique et discours, chant et paroles se prolongeant même au besoin dans les gestes et la danse, l'ochan, dans ses manifestations les plus quotidiennes ou populaires, et pas seulement dans ses formes officielles, est une salutation et un acte d'allégeance. Sa caractéristique principale est d'être la traduction de l'attitude du groupe social à l'égard du célébré considéré comme une personnification du groupe, un symbole pour la communauté".

De la sorte, dans l'ochan, il y a respect et familiarité, communion et distanciation. On rend hommage au célébré et on partage sa joie d'être honoré. Car en le portant au pinacle on se hisse en même temps que lui sur son socle. En tant que poète de l'éloge et de la célébration, Brierre oscille donc entre deux formes esthétiques. Celle de l'ode dont les canons aussi bien esthétiques que stylistiques sont inscrits dans le code du français et ceux de l'ochan qui lui se définit par les exigences de la langue haïtienne.

Aucune analyse de l'esthétique d'un écrivain haïtien ne saurait faire l'économie d'un examen des répercussions de la diglossie franco-haïtienne sur son art. Brierre n'échappe pas à la règle, et encore moins cette

question de l'oscillation entre le tu et le vous dans ses vers.

On sait qu'il existe dans la langue haïtienne un pronom de la deuxième personne du singulier : ou (tu) mais pas de pronom de la 2^e personne du pluriel. Plus précisément c'est le même pronom "nou" qui signifie "nous" et "vous".

À l'occasion du débat sur "la poésie nationale" qui vit s'affronter Césaire et Depestre sur la question de savoir si un écrivain négro-africain de langue française devait écrire en vers alexandrins, Brierre écrivit trois lettres en vers : deux en français et l'une en haïtien. La première lettre en français rédigée en alexandrins était adressée à René Depestre. La seconde, écrite en vers libres était adressée à Aimé Césaire. Quant à la lettre en haïtien, elle était envoyée à Félix Morisseau-Leroy.¹¹

On croirait que Brierre avait voulu illustrer le dilemme esthétique auquel il était confronté de devoir choisir entre l'ode et l'ochan et par conséquent entre les exigences du français et les possibilités de l'haïtien. Parlant en haïtien à Morisseau-Leroy, il passe du "ou" à "nou" manifestement selon qu'il veut restreindre la figure de son interlocuteur à sa personne individuelle ou qu'au contraire, il veuille élargir cette figure en s'associant à lui comme poète participant à l'accomplissement de tâches similaires. En utilisant le créole haïtien Brierre démontre qu'on peut utiliser le pronom de la deuxième personne du pluriel : nou pour s'adresser à un interlocuteur et traduire à la fois des rapports de solidarité et de pouvoir c'est-à-dire marquer la familiarité et le respect, la proximité et la distance.

L'utilisation de la langue haïtienne dans l'une des trois lettres écrites sur le même sujet et à la même occasion nous fait constater que Brierre fait plus

qu'effectuer une simple traduction du discours qu'il tient en français. Il effectue une focalisation différente de l'intérêt. Alors qu'on pouvait, dans le discours en français, par l'interpellation directe au tu ou au vous se sentir placé devant la représentation d'un face-à-face, le nou (à la fois je-vous tous ou encore nous-toi) représente la convergence de deux mouvements parallèles vers un but commun. Nous passons d'une problématique de la distance, mesurée en terme individuel et statique à celle d'une progression qui s'évalue dans une perspective collective et dynamique.

En français le pronom de la deuxième personne du pluriel exprimant avant tout des relations de distance, on voit que dans la lettre à Césaire, un aîné prestigieux, un prédécesseur glorieux, le vous est maintenu du début à la fin du texte. Par contre avec Depestre, un pair, un poète de la même classe d'âge que Brierre, celui-ci ne peut passer du respect à la familiarité en utilisant le même pronom. Il faut alors passer du tu au vous :

Depestre, c'est souvent la nuit que tu m'obsèdes...

...

Chante en alexandrins. La chanson de Dépestre
Gardera pour toujours ses qualités sénestres
Je pense à vous. Notre dialogue interrompu
Ne se remplira pas de sanie et de pus.
Car nous le reprendrons un jour dans la lumière
Mes derniers mots seront : mon ami et mon frère!
Comme en ce jour lointain où je vous visitai
Dans l'odeur des bouquins et des fleurs de l'été
Et où te regardant contre la porte ouverte
À Paris, tu n'étais en chair que sève verte.
Ta voix avait comme un accent intemporel...¹²

Il faut replacer finalement ce glissement d'un pronom à l'autre dans le cadre des rapports que les Haïtiens entretiennent avec la langue française. Alain

Bentolila voit précisément dans l'utilisation du pronom personnel "tu" un cas qui illustre fort bien ce type de rapport :

"Il apparaît que le français, au sein de la population qui l'utilise à des degrés divers, a beaucoup plus une fonction symbolique signifiant les positions relatives des interlocuteurs ou la solennité d'une situation, qu'une fonction effective de communication. Le fait que le pronom personnel "tu" n'est pratiquement jamais utilisé en Haïti, ainsi que tous les phénomènes d'hypercorrection montrent que le français parlé en Haïti ne joue pas sur une gamme de registres de langue différents"¹³.

Or cela nous renvoie à une certaine ambiguïté esthétique de l'Ochan, de l'ode triomphale ou du poème épique. À la fois oeuvre parlée et donc par principe et en pratique oeuvre de la langue familière (surtout si cela renvoie au créole) mais en même temps oeuvre solennelle donc du genre noble et prestigieux, l'ochan, ou son équivalent en français souffre de ne pas trouver dans la situation du poète haïtien de solution à cette apparente contradiction.

Les linguistes parlent de code-switching, quand dans un contexte de diglossie précisément (ou plus généralement de bilinguisme) on glisse des prescriptions d'une langue à celle d'une seconde tout en demeurant dans la première. Poète du lyrisme épique, bien plus que de la plaintive élégie, chantre enthousiaste des gloires nationales, porte-parole de l'orgueil collectif et poète vibrant par tous ses fibres à l'unisson des voix les plus profondes du sentiment national, son vers ne pouvait, en entonnant la mélodie de l'ode à la française, que répercuter le rythme de l'ochan créole. C'est ce swing, cette syncope, cette dissonance, ce glissement de l'ode vers l'ochan que l'on peut constater aussi bien dans la

variation des pronoms (singulier ou collectif) que dans celle des vers (réguliers ou libres) des poèmes de Jean F. Brierre.

2.4 De l'esthétique indigéniste au réalisme merveilleux

Si l'on veut expliquer l'arrière-plan socio-culturel qui donne son caractère national à la littérature haïtienne, esquisser les grandes lignes de son développement du XVIIIème siècle à nos jours et indiquer les oeuvres et les auteurs marquants de cette littérature, certaines mises au point s'imposent. Car dresser un tableau de l'évolution de la littérature dans les deux langues utilisées en Haïti : le français et l'haïtien, permet d'arriver à des conclusions significatives. Par exemple une chronologie qui fait commencer la littérature haïtienne en 1804 n'a de sens que pour les oeuvres écrites en français. L'événement politique que marque la proclamation de l'indépendance haïtienne n'a de répercussion sensible que dans cette catégorie de textes. Là en effet la date du premier janvier 1804 marque une rupture évidente. Dans la proclamation rédigée ce jour-là par Boisrond Tonnerre on entend ce dernier s'écrier : "le nom français lugubre nos contrées". Par là il entendait signifier que si Haïtiens et Français continuaient d'utiliser une même langue, désormais l'on devait comprendre qu'ils ne diraient plus forcément la même chose.

À l'intérieur du discours en langue haïtienne par contre il y a, de la période coloniale à nos jours, une identité qui demeure et dont la permanence est malgré tout compatible avec une évolution.

C'est que la langue haïtienne est née dans l'espace haïtien de l'acculturation subie par les langues africaines au contact du français. Cette langue, créée par les pères des Haïtiens actuels qui continuent de la parler, a été le résultat de nécessités et d'efforts, le produit de capacités, d'inclinations et de dons qui persistent et sont encore aujourd'hui ceux des Haïtiens.

Autrement dit si la langue est la conscience même des hommes la langue haïtienne est sans aucun doute le plus fidèle dépositaire de cette conscience collective. Et c'est pourquoi il n'y a pas de solution de continuité entre la littérature de langue créole de l'époque coloniale et celle d'après l'indépendance.

Si la littérature est une institution éminemment idéologique, il y a bien rupture dans le cas des textes de langue française mais transformation plutôt dans ceux de langue haïtienne.

La littérature en haïtien

Ceux-ci constituent donc la plus ancienne des littératures haïtiennes puisque le premier texte en langue créole "Lizet kité laplenn", oeuvre d'un colon du nom de Duvivier de la Mahautière, date de 1757.

À cause de sa position de langue orale, de langue du peuple, de langue dominée, non enseignée à l'école, contrairement au français, langue officielle, langue des écoles et de l'élite, on comprend que la littérature en haïtien se soit peu développée entre 1749 et 1950.

Pendant cette période, quelques écrivains, utilisateurs par ailleurs du français pour le plus clair de leurs oeuvres, se sont servi du créole haïtien. Oswald Durand, pour publier des poèmes dont "Choukoun" (1883) est le plus célèbre et Georges Sylvain qui fit paraître *Cric-Crac* (1907), un recueil de fables de La Fontaine, transposées en langue haïtienne.

Il faudra attendre l'adoption, à partir de 1944, d'un système orthographique de la langue haïtienne et le commencement d'une campagne d'alphabétisation

populaire en haïtien pour voir se développer la littérature en haïtien. Avec des poètes tout d'abord. Félix Morisseau-Leroy, le plus connu de tous, avec *Diacoute* (1951), et aussi avec des dramaturges, dont le même Morisseau-Leroy, auteur d'*Antigone* (1953), une adaptation en langue haïtienne de l'oeuvre de Sophocle. Le départ de nombreux intellectuels pour l'étranger à partir de 1958 ne freinera pas l'élan de la littérature en haïtien. Bien au contraire. Pendant qu'en Haïti même, Frankétienne fait paraître le premier roman en langue haïtienne, *Dézafi* (1975), et crée des pièces de théâtre dont le succès finira par inquiéter la censure officielle, aux Etats-Unis, Michel-Rolph Trouillot fait paraître le premier essai en langue créole d'Haïti, *Ti difé boulé sou istwa Ayiti* (1977) et Georges Castera réunit l'ensemble de ses oeuvres poétiques sous le titre de *Konbèlann* (1976). Des poèmes tiersmondistes de Morisseau-Leroy aux textes marxistes de Castera, du premier roman de Frankétienne qui met la langue nationale au service d'un récit de longue haleine à l'essai de Trouillot qui analyse l'Histoire d'Haïti à la lumière de la dialectique hégéliano-marxiste, des pièces de Morisseau-Leroy qui intègrent les mythes grecs aux légendes haïtiennes aux pièces engagées de Frankétienne, c'est non seulement à une éclosion que nous assistons mais à l'adaptation aux besoins de l'époque moderne de la langue populaire des Haïtiens.

Ainsi donc après avoir connu une longue éclipse, la littérature en langue haïtienne semble avoir pris définitivement son essor. Car le mouvement d'alphabétisation commencé à l'intention seulement des adultes s'est transformé en un programme de réforme de l'éducation haïtienne tout entière. Désormais l'on s'est convaincu qu'il n'est pas possible d'enseigner à lire et à écrire, en Haïti, sans passer par l'apprentissage de la langue nationale.

La littérature en français

Mais en attendant la langue française quoique langue étrangère, occupe une place privilégiée. Langue de communication avec l'extérieur, elle a été à l'intérieur même du pays la langue de l'enseignement et du gouvernement, le véhicule de toute communication écrite des Haïtiens entre eux ou avec les autres. Voilà pourquoi le corpus le plus abondant d'oeuvres littéraires haïtiennes est en langue française.

La poésie y occupe une place de choix. Avec au premier rang Oswald Durand, à qui le recueil de poèmes "Rires et Pleurs" (1896) valut le titre de barbe national. En effet, tout comme "Choukounn", certains poèmes en langue française d'Oswald Durand : "Idalina", "Chant national", "La mort de nos cocotiers" ...tant par leur thématique que par leur facture sont devenus des titres classiques, en Haïti.

Par delà le groupe des poètes de la Ronde (1896-1915) dont le crédo : "l'éclectisme esthétique" est aujourd'hui considéré comme une théorie de l'imitation fidèle des modèles européens, on peut rattacher l'inspiration des poètes du mouvement indigéniste (1928-1956) à la veine nationaliste d'Oswald Durand. À cette différence près que là où le poète de "Choukounn" pouvait trouver dans la célébration des beautés du présent ou des gloires du passé un réconfort et une source d'espérance, les écrivains indigénistes de la période de l'occupation étatsunienne d'Haïti, n'ont que des angoisses à apaiser. La poésie de Magloire St. Aude, hermétique, elliptique et secrète, a fait parler de surréalisme haïtien. Mais il vaut mieux parler de névrose collective. Le délire contenu, la nostalgie, la mélancolie de *Dialogue de mes lampes* (1941), de *Tabou* (1941), de *Déchu* (1956) font écho au remords, à l'angoisse existentielle d'*Ecrit sur du ruban rose* (1927) de Carl Brouard. Tout comme

la fantaisie mais aussi le militantisme politique d'Emile Roumer dans *Poèmes d'Haïti et de France* (1926) et plus tard dans *Le Caiman étoilé* (1961) font pendant à la veine épique et au lyrisme martial de Jean F. Brierre dans *Nous garderons le dieu* (1944) et *Black Soul* (1947). C'est que l'inspiration indigéniste, au fil de son évolution de la thématique ethnoculturelle à la veine sociopolitique, demeure marquée par sa situation de départ. Et même avec les poètes des générations suivantes, et malgré les différences thématiques et stylistiques ou les credos esthétiques l'on retrouve comme à l'arrière-plan de la conscience collective le traumatisme de la présence de l'occupant étranger, la problématique de la domination collective (colonialisme, impérialisme, lutte des classes) et le spectre de la discrimination raciale (racisme, noirisme).

René Depestre, dans *Étincelles* (1945), *Gerbes de sang* (1946), *Minerai noir* (1956), *Un arc-en-ciel pour l'Occident chrétien* (1967) et Paul Laraque, dans *Les Armes quotidiennes/Poésie quotidienne* (1979) se sont fait les porte-parole de cette conscience militante de la poésie.

Villard Denis, avec un unique recueil *Idem* (1962) et Anthony Phelps dans divers recueils dont *Mon pays que voici* (1968) et *Motifs pour le temps saisonnier* (1976) se feront l'écho d'inquiétudes et d'angoisses liées en apparence au seul contexte politique des années soixante (60). Pourtant, d'une certaine manière les Haïtiens continuent de vivre les avatars de la situation créée en 1915 par l'entrée sur la scène nationale des troupes d'infanterie de marine des États-Unis. À l'époque, seules les Finances publiques avaient paru touchées par cette présence. Mais aujourd'hui que tout le champ de la vie nationale est sinon occupé du moins touché non seulement en Haïti même mais hors d'Haïti, en particulier aux États-Unis où s'est constitué le gros de

la diaspora haïtienne, nous savons que c'est l'identité haïtienne qui est mise en question par la mise en tutelle commencée en 1915.

On comprend donc qu'en Haïti, le roman soit, à sa manière un double de l'Histoire et donc de l'essai, *Stella* (1859) d'Emeric Bergeaud, le premier roman haïtien était déjà une fiction qui faisait une transposition à peine voilée de la guerre de l'indépendance de 1804. *La Famille des Pitite-Caille* (1905) et *Zoune chez sa nainnainne* (1906) de Justin Lhérisson, *Séna* (1905), *Les Thazar* (1907), *Romulus* (1908) de Fernand Hibbert feront une chronique ironique, mais d'une ironie amère chez Hibbert, des gouvernements militaires de notre premier siècle d'existence nationale. Cette critique de la vie politique et sociale prendra un tour moins théorique avec l'école indigéniste. Plutôt que de décrire nos errements collectifs à partir d'un modèle théorique et à propos de sujets urbains, l'indigénisme a suscité la création du roman paysan. *Gouverneurs de la rosée* (1944) de Jacques Roumain, l'oeuvre la plus représentative du genre et le livre haïtien le mieux connu du public international, témoigne d'une triple révolution dans la tradition romanesque haïtienne. D'abord l'Histoire est vue au présent et non plus au passé comme chez les romanciers antérieurs. Ensuite le modèle désormais proposé, plutôt que d'être celui du sujet narrateur, est celui du sujet/lecteur, du narrataire donc. On a en effet toujours signalé que l'écrivain haïtien parce qu'il écrit en français et qu'il est un narrateur citadin traitant de questions intéressant les gens des villes ne pouvait rejoindre un public haïtien composé à 90% de paysans créolophones ne sachant pas lire le français et subissant de surcroît le parasitisme des gens des villes. Le rapport des classes, en Haïti, peut en effet être décrit comme l'exploitation des habitants des campagnes par ceux des villes. Ce changement de perspective romanesque qui essaie en somme de faire raconter à la

fiction une Histoire réelle, celle que vit la majorité et non pas celle qu'imagine une minorité de privilégiés devait influencer la forme et le style du roman indigéniste. Ainsi *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain effectue la liaison la plus poussée et la mieux réussie, à ce jour, du français et du créole haïtien.

La tradition du roman paysan se poursuivra avec les romanciers de la génération suivante. Mais avec la théorie du "réalisme merveilleux" (1956), Jacques Stephen Alexis donnera au roman haïtien une nouvelle dimension. *Les Arbres musiciens* (1957) sont bien plus qu'un roman paysan. Par la thématique il lie la campagne à la ville, représente l'Histoire mais en analyse le mécanisme. Par l'écriture surtout : technique romanesque, langage, et style, il déborde du cadre régional et même national pour broser une fresque universelle. Marie Chauvet, par sa trilogie, *Amour, Colère, Folie* (1968) dépassant, elle aussi, les cadres spatiaux et sociaux du roman paysan rejoint cette universalité ou "littérature humano-haïtienne" dont rêvait la génération de la Ronde. Mais à la différence des écrivains du début de ce siècle, son modèle n'est plus situé au dehors mais au dedans de la conscience et de l'expérience collective haïtiennes.

L'essai qui en Haïti a toujours eu pour tâche de réfléchir non seulement sur l'homme haïtien mais aussi sur son art pourrait être représenté par les noms d'Hannibal Price, auteur d'un livre au titre révélateur : *De la réhabilitation de la race noire par la république d'Haïti* (1893), d'Anténor Firmin, dont deux livres méritent d'être signalés : *L'égalité des races humaines* (1885) et *M. Roosevelt et la république d'Haïti* (1905) et par Jacques Stephen Alexis qui exposera ses vues sur l'art haïtien dans *Le réalisme merveilleux des Haïtiens* (1956).

Chez les essayistes de la période d'avant l'occupation étatsunienne du pays on perçoit une double problématique : considérer le rapport des Haïtiens, d'abord avec les autres puis avec eux-mêmes.

On peut dire que le livre de Price-Mars, *Ainsi parla l'oncle* (1928) à cause des circonstances qui en ont suscité la rédaction, est venu, dans la deuxième perspective, diagnostiquer un mal : l'aliénation culturelle, autrement dit "le bovarysme collectif" des Haïtiens, et un remède : le retour aux valeurs indigènes. Avec Alexis, ce retour aux sources, se détachera quelque peu de l'idéologie pour se tourner vers l'esthétique. Par là même la problématique de l'identité se dégagera de certains particularismes pour se situer sur un plan vraiment universel. Alexis en effet décrira les caractéristiques d'un art national des Haïtiens qui partagent les mêmes valeurs que les peuples voisins de la Caraïbe, de l'Amérique latine et du Tiers Monde. Par delà donc les barrières de géographie, de races, ou de langues, la culture et la littérature du peuple haïtien rejoignent celles des peuples voisins et frères d'Amérique et d'Afrique et s'intègre de la sorte au concert universel. La contribution haïtienne demeure originale, comme dit Jacques Stephen Alexis, car elle se caractérise par ce réalisme merveilleux, proche parent et d'ailleurs source du "real maravilloso" latino-américain dont Alejo Carpentier s'était fait le chantre dans *El reino de este mundo* et dont on se souviendra qu'il est le récit du destin du roi haïtien Henri Christophe.

Même s'il existe deux corpus linguistiques différents il n'est donc pas faux de dire que de 1804 à 1987 la littérature haïtienne a été et demeure principalement constituée de textes rédigés en français. Mais comme depuis 1950, donc depuis une génération, la littérature de plus en plus décrit la réalité nationale dans la langue nationale cela témoigne d'un mouvement assez

significatif de passage du sujet écrivain et du lecteur d'une scène à l'autre de la représentation de soi.

La double scène de la représentation haïtienne

À partir de 1958 les Haïtiens qui depuis 1915 s'expatriaient de façon sporadique et à destination de quelques pays limitrophes : Cuba et la République dominicaine, se sont mis à émigrer massivement, toutes classes sociales confondues, à peu près vers tous les horizons. Les nombreux intellectuels qui se sont exilés depuis ces deux dernières décennies, se sont mis à publier leurs oeuvres à Montréal, à New York, à Paris ou à Dakar. Par là s'est constituée une double scène de la représentation haïtienne : au dedans et au dehors du pays.

Mais à vrai dire l'existence d'une diaspora, donc d'une population émigrée, n'est pas l'unique cause de l'existence d'une double scène de la représentation littéraire. Il faut ajouter un second facteur plus profond, d'ordre linguistique. En Haïti tout le monde parle l'haïtien. Cette langue que l'on caractérise comme un créole à base lexicale française, est le résultat de l'acculturation des langues africaines parlées par les esclaves, ancêtres des Haïtiens, au français et aussi à d'autres langues européennes et même amérindiennes. Par son vocabulaire la langue haïtienne se rapproche de la française mais par sa phonétique, sa morphologie, sa syntaxe et sa sémantique elle en diffère tout-à-fait. Néanmoins cette proximité des vocabulaires et le fait que le français est demeuré après l'indépendance d'Haïti la langue officielle du pays a toujours porté l'élite dirigeante à ignorer cette différence. Ainsi le français n'est parlé ou écrit que par le dixième de la population et la grande masse des Haïtiens qui n'est pas alphabétisée

n'utilise que l'haïtien couramment dénommé "le créole" comme moyen de communication orale.

Cette situation de diglossie a créé, forcément, une double scène de la représentation écrite, comme en témoigne le double corpus littéraire haïtien. Le fractionnement de l'écriture haïtienne en une littérature du dedans et en une autre de la diaspora est donc venu renforcer la division selon les langues.

Le 6 décembre 1492, quand les Amérindiens de la région du Môle St. Nicolas découvrirent sur leurs plages quelques Espagnols qui venaient d'y débarquer ils ne croyaient pas accueillir leurs exterminateurs. C'est pourtant ce qui se vérifia bien vite. En effet moins d'une quinzaine d'années après leur arrivée dans l'île, les conquistadors avaient massacré le million d'habitants qui s'y trouvaient. Ils commencèrent à amener des noirs d'Afrique pour les remplacer comme esclaves dans les mines d'or et les plantations. Aux Espagnols succédèrent les Français. En 1625, ceux-ci s'emparèrent de la partie occidentale de l'île qu'ils rebaptisèrent Saint-Domingue, ils la firent tellement prospérer qu'on la surnomma : "la perle des Antilles". Mais ce fut au prix de la sueur, du sang et de la mort de milliers d'esclaves qui du XVIIème siècle jusqu'à l'aube du XIXème peinèrent dans ce qu'on a appelé aussi "l'enfer de Saint-Domingue".

Le premier janvier 1804, après une guerre de libération menée pendant 13 années, les esclaves de Saint-Domingue proclamèrent l'indépendance de leur pays à qui ils redonnèrent son nom indien d'Haïti. Cette guerre couronnait plus de trois siècles de résistance à l'esclavage, au racisme et au colonialisme. Cette victoire militaire et politique sur les anciens colonisateurs ne porta pas cependant les révolutionnaires haïtiens à rejeter la langue française. Celle-ci continua d'être utilisée comme langue officielle, et pour la communication

écrite, tandis que l'haïtien, langue parlée et non écrite, était utilisée pour la communication familière et demeurait la langue de l'oralité.

On connaît bien aujourd'hui ce phénomène de dépendance économique, politique et culturelle qui fait d'une ancienne colonie l'imitatrice du modèle que demeure son ex-métropole.

La double scène de la représentation pour les Haïtiens ne dépend donc pas seulement d'un facteur historique, l'exil d'un bon nombre d'intellectuels ou même d'une cause plus profonde, la dualité linguistique mais également de cette aliénation culturelle que Price-Mars a déjà caractérisée comme un bovarysme collectif, c'est-à-dire la tendance à se représenter comme un autre.

L'identité individuelle et collective oscillant entre deux espaces, hésitant entre deux langues et devant choisir entre deux modèles, on comprend qu'un poète ait pu parler de "trahison" à propos de l'acte d'écrire :

Trahison

Ce coeur, obsédant, qui ne correspond
Pas avec mon langage et mes coutumes,
Et sur lequel mordent, comme un crampon
Des sentiments d'emprunts et des coutumes
D'Europe, sentez-vous cette souffrance
Et ce désespoir à nul autre égal
D'appriivoiser, avec des mots de France,
Ce coeur qui m'est venu du Sénégal?

Scène extérieure mais dominante, aménagée dans la langue et la culture françaises officielles, où les modèles sont ceux des anciens maîtres européens ou des nouveaux patrons étatsuniens. Scène intérieure et

dominée de la langue haïtienne et de la culture nationale marquées par les réminiscences africaines.

Double scène donc : l'une, extérieure et officielle, où la relation avec les autres est marquée par la dépendance à l'égard des codes, modèles et objectifs des maîtres anciens ou actuels; l'autre, intérieure et privée, où la relation avec soi-même est caractérisée par la volonté de résistance à la domination extérieure, comme en témoigne la fidélité aux croyances et aux rites ancestraux.

Les deux littératures haïtiennes, l'une écrite en français, et l'autre en haïtien, témoignent de l'existence de cette double scène. Et les oeuvres diglottes, comme *La famille des Pitite-Caille* (1906) ou *Gouverneurs de la rosée* (1944) traduisent la volonté de ménager un passage entre ces deux scènes par l'intercommunication des deux langues, française et haïtienne, utilisées dans leur écriture.

Il n'en reste pas moins que ces deux littératures témoignent aussi de la hiérarchie de ces deux scènes. Dans l'écriture diglottique, il s'est toujours agi de passer du créole au français, de ménager à la culture et à la langue nationales une place dans la culture et la langue étrangères. En somme de subordonner la première à la seconde. Et c'est cette subordination qu'a toujours voulu renverser le mouvement indigéniste.

De l'indigénisme au réalisme merveilleux

On peut tenir l'indigénisme pour un courant de fond de la pensée haïtienne. On sait que le mouvement de ce nom s'organisa en 1928 comme une forme de résistance intellectuelle à l'occupation militaire du pays par les États-Unis d'Amérique du Nord. Mais on doit se

rappeler que l'armée des révolutionnaires haïtiens de 1804 déjà se dénommait : "Armée indigène". Sur le front intellectuel et littéraire, 1928 constitua un retour à 1804 puisque tout comme l'armée indigène d'alors se dressa pour repousser les troupes d'invasion napoléoniennes, les indigénistes de 1928 firent front contre le nouvel envahisseur venu du Nord de l'Amérique.

Pourtant une première école littéraire née en 1836 et qui proposait des perspectives esthétiques préfigurant celles des écrivains de 1928 tourna court. On peut aujourd'hui en trouver l'explication dans l'illusion dont furent frappés les intellectuels entre 1825 et 1915.

En effet en 1825, la France reconnut officiellement l'indépendance d'Haïti. Après avoir été pratiquement en état de siège pendant 20 ans, le pays se crut accepté enfin par la communauté internationale. Il n'en était rien, hélas ! En cette même année 1825, à l'instigation des États-Unis, Haïti ne fut pas invitée à participer à la Conférence de Panama, et d'ailleurs les États-Unis ne reconnaîtront l'indépendance haïtienne qu'en 1862, malgré les principes de Monroe proclamés en 1823. Mais il faut surtout noter que la reconnaissance de l'indépendance haïtienne par la France eut lieu moyennant le paiement d'une indemnité. Ce qui obligea Haïti à contracter auprès des banques françaises une dette dont les conditions étaient autrement plus contraignantes que celles du F.M.I. d'aujourd'hui, puisqu'il n'y avait, à l'époque, aucun forum international où plaider pour un rééchelonnement de la dette. Quand on sait qu'Haïti demeura débiteur des banques françaises jusqu'en 1915, date à laquelle les États-Unis se substituèrent à ces banques en rachetant d'elles notre dette, on s'aperçoit qu'en 1825, Haïti voyait non pas consacrer son indépendance mais se faisait imposer plutôt de nouvelles formes de lutte pour la conquête de sa liberté.

En se persuadant que la victoire de 1804 était complète, les intellectuels haïtiens ne s'aperçurent pas que la guerre pour l'indépendance se poursuivait toujours mais sur d'autres fronts. L'adversaire politique d'hier se changeait en maître de l'économie et si la forme de la lutte se transformait, les objectifs, eux, demeuraient les mêmes. Le colonialisme se changeait en néo-colonialisme en attendant de céder la place à l'impérialisme.

L'illusion d'être des hommes égaux à tous les autres en tant que citoyens d'un pays dont l'indépendance était reconnue au même titre que celle des plus grands portèrent les écrivains haïtiens à formuler la doctrine des "deux tendances" qui marquera l'écriture haïtienne pendant l'intermède entre les deux indigénismes de 1836 et de 1928. Cette doctrine sera surtout illustrée par les écrivains de la Ronde, un mouvement qui connaîtra ses heures de gloire entre 1890 et 1915.

"À l'exemple d'Etzer Vilaire, les autres poètes de cette période se rapprochèrent de la France, dans une tentative d'édifier ce que Seymour Pradel a appelé une littérature humano-haïtienne."

Le rêve de cette littérature humano-haïtienne, si l'on en juge par les propres paroles d'Etzer Vilaire, le chef de file de cette génération d'écrivains, correspondait à un rêve :

"Ce rêve, c'est l'avènement d'une élite haïtienne dans l'histoire littéraire de la France, la production d'oeuvres fortes qui puissent s'imposer à l'attention de notre

métropole intellectuelle, faire avouer que nous n'avons pas toujours démerité d'elle : que l'esprit français refléurit originalement chez nous mêlé à la vigoureuse sève africaine, 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. Ce rêve d'une consécration étrangère de nos aptitudes littéraires n'a rien de commun avec une ambition égoïste : c'est une ambition éminemment patriotique qui a dirigé tous mes efforts, inspiré la plupart de mes oeuvres et dignifié ma vie. Et mon chagrin le plus profond, c'est de voir à quel point mes compatriotes s'écartent de ce haut idéal, dans leur désir irréfléchi d'improviser une littérature autonome."

Par cette citation, on peut se rendre compte non seulement de l'existence de deux tendances d'écriture : l'une mue par un désir (irréfléchi, selon Vilaire) de créer une littérature autonome, c'est la tendance indigéniste jamais morte, et l'autre (plus réfléchie, d'après Vilaire, illusoire, dirions-nous) qui voulait fondre la littérature haïtienne dans la littérature française.

Cette tendance s'appuyait sur la théorie dite précisément des deux tendances constituées par "l'esprit français" et la "sève africaine". Mais, on peut s'en douter, la perspective d'une fusion de ces deux tendances

était en réalité celle d'une subordination de la sève africaine à l'esprit français. Le fonctionnement de leur rapport, selon l'image végétale d'Etzer Vilaire, consisterait pour la sève (africaine) à nourrir l'esprit (français).

Il y a dans cette conception des choses une vision à rebours de celle que préconiseront les modernistes brésiliens dans la doctrine de l'anthropophagie culturelle. Ceux-ci affirmeront plutôt que c'est à l'esprit américain (brésilien) de se nourrir de la sève européenne (française). Mais sans aller jusque là, les indigénistes haïtiens de 1928 à la suite de Jean Price-Mars feront ressortir l'incongruité d'une hiérarchisation des éléments culturels tels qu'ils étaient perçus par la théorie des deux tendances. Ce n'est pas à l'élément national à se subordonner à l'élément étranger sinon on tombe dans ce que Price-Mars, dans son livre *Ainsi parla l'oncle* (1928) stigmatisera comme le bovarysme culturel des Haïtiens :

"...au fur et à mesure que nous nous efforçons de nous croire des Français "colorés", nous désapprenions à être des Haïtiens tout court, c'est-à-dire des hommes nés en des conditions historiques déterminées ayant ramassé dans leurs âmes, comme tous les autres groupements humains un complexe psychologique qui donne à la communauté haïtienne sa physionomie propre spécifique. Dès lors, tout ce qui est authentiquement indigène - langage, mœurs, sentiments, croyances - devient-il suspect, entaché de mauvais goût aux yeux des élites éprises de la nostalgie de la patrie

perdue. À plus forte raison, le mot nègre, jadis terme générique, acquiert-il un sens péjoratif. Quant à celui d'"Africains", il a toujours été, il est l'apostrophe la plus humiliante qui puisse être adressée à un Haïtien. À la rigueur, l'homme le plus distingué aimerait mieux qu'on lui trouve quelque ressemblance avec un Esquimau, un Samoyède ou un TOUNGOUZE plutôt que de lui rappeler son ascendance guinéenne ou soudanaise.

Price-Mars et les écrivains indigénistes qu'il inspira revendiqueront donc les qualités "d'Africains", "de nègre" mais aussi d'"indigène". C'est que si la culture haïtienne est incontestablement marquée par ses origines africaines elle ne porte pas moins les traces d'autres influences. Amérindiennes par exemple! Et cela a été affirmé dès la naissance du pays. On peut même dire que tous les éléments de la culture haïtienne ont été transformés, adaptés par la communauté haïtienne au cours de son histoire au point qu'aujourd'hui ils reflètent une identité qui nous est propre, comme en font preuve la religion populaire, le vodoun, ou la langue nationale, l'haïtien.

L'indigénisme haïtien de 1928 est apparu à l'époque où aux États-Unis s'épanouissait le Negro Renaissance, et on doit reconnaître une affinité entre ces deux mouvements. Par ailleurs sa dénomination lui vient de ce mouvement intellectuel qui dans toute l'Amérique ibérique, galvanisera les esprits pour la défense des valeurs autochtones. Mais l'indigénisme haïtien est surtout sorti du choc de se voir recolonisé, de perdre les illusions d'une identification avec les modèles européens, de la prise de conscience d'une attitude

permanente des grandes puissances d'hier comme d'aujourd'hui à l'égard des peuples colonisés, des races dominées et des cultures opprimées.

Pour cette raison, Price-Mars, quand il a voulu signaler la caractéristique fondamentale de la littérature haïtienne, y a vu plutôt l'engagement social et politique davantage que l'identification ethnique à la race noire :

"Et d'abord la littérature haïtienne des origines à nos jours a toujours été dans son ensemble une littérature engagée. On entend dire par là qu'elle fut, qu'elle est restée l'expression de l'état d'âme d'un peuple constamment aux prises avec les péripéties d'une lutte sournoise ou ouverte pour intégrer les droits de l'homme dans les normes de la vie publique. Elle a été le plus souvent, chez les poètes et les romanciers le thème de revendications pour honorer la personne humaine et glorifier l'essence et la valeur des libertés humaines."

Ainsi l'indigénisme haïtien de 1928, sous la plume de son inspirateur, tout en prônant la reconnaissance des valeurs africaines de l'identité haïtienne, n'a rien qui se réclame de la négritude.

On a parfois, à tort, assimilé l'indigénisme haïtien à la négritude. Certains écrivains indigénistes ont pu succomber aux séductions de ce qu'on a dénommé un racisme antiraciste. Il n'en reste pas moins, comme l'ont fait ressortir nombre de critiques, que l'indigénisme haïtien est un mouvement marqué d'un caractère

national et qui en même temps s'ouvrait d'emblée à une vision interethnique.

Cependant c'est en 1956, avec la théorie du réalisme merveilleux, que Jacques Stephen Alexis, selon le mot de Michael Dash, trouvera une porte de sortie de la négritude (a way out of negritude). En plaçant le débat non plus sur le plan de la psychologie (les deux tendances) ou de l'idéologie (l'indigénisme) mais sur celui de l'esthétique.

Dans la communication sur le "réalisme merveilleux des Haïtiens" qu'il présenta au 1er congrès des écrivains et artistes noirs réunis à Paris, Alexis, tout en ne reniant rien de l'engagement traditionnel des Haïtiens, prend carrément ses distances par rapport à la négritude.

En art, donc en littérature mais aussi en peinture et en musique il voit la caractéristique de l'expression haïtienne dans l'alliance du réalisme et du merveilleux. Alliance non pas fortuite mais compréhensible par l'Histoire, la géographie, la situation sociale et économique, la vie quotidienne, les rêves, les malheurs et les espérances du peuple haïtien tout entier. Désormais il ne faut plus conjecturer de l'art à partir d'hypothèses psychoculturelles ou de critères idéologiques mais expliquer les productions existantes par l'histoire de la société. Le mouvement ne consiste plus à aller des hommes aux oeuvres mais à partir des oeuvres pour revenir aux hommes. Par là même on pourra mieux se tourner vers l'avenir des hommes et de leurs productions artistiques.

Ce réalisme n'est plus seulement une exigence technique mais un impératif méthodologique. Et par là même il peut expliquer l'intégration d'Haïti dans le cadre caribéen, latino-américain et finalement universel.

Entre 1749 et 1986, on peut parler d'une américanisation progressive de la littérature haïtienne. L'éclectisme des écrivains de 1900 les portait à se tourner vers l'Europe. L'indigénisme de la génération de 1928 nous ramènera au pays natal. Le réalisme merveilleux des années cinquante dont la dette est évidente à l'égard de Carpentier, lui-même débiteur d'Haïti, replacera l'art haïtien dans la perspective d'une expression nationale intégrée à celles des autres pays de la Caraïbe et de l'Amérique latine.

2.5 Littérature / Oraliture / Paralittérature

Étant donné la situation de l'alphabétisation dans notre pays, nous nous rangeons parmi les communautés à très forte tradition orale. Cela nous oblige à considérer les questions de littérature dans la perspective d'une dialectique entre Oraliture et Littérature. Ce qui devrait en conséquence nous porter à examiner le rapport de la littérature haïtienne avec d'autres formes d'art sur le même modèle que celui du rapport des classes sociales.

Les textes littéraires en langue française, bien sûr, mais surtout ceux de langue haïtienne tirent leur inspiration des productions orales du peuple. Ce qui revient à dire que notre petite, moyenne ou grande bourgeoisie urbaine s'approprie, pour écrire ses textes, les récits, poèmes et chants de nos habitants.

Cette appropriation peut être légitime. Elle peut même correspondre à une nécessité et témoigner d'une liaison organique des classes en Haïti. Je laisserai à d'autres ou pour une autre occasion l'examen, dans des textes bien précis : *Gouverneurs de la rosée*, *Compère général Soleil*, *Fonds des Nègres*, par exemple, pour ne retenir que les cas de quelques romans récents, les caractéristiques ou la signification de cette appropriation du patrimoine collectif par des artistes.

Il me paraît intéressant, pour le moment, de relever la nécessité d'introduire dans le face à face de la littérature et de l'oraliture un troisième terme : notre paralittérature.

Paralittérature

Sous ce terme, j'englobe aussi bien les chansons que produisent nos divers orchestres que ces formes d'expression picturale dont les tableaux illustrant nos tap-tap constituent les exemples les plus significatifs.

On peut dire des chansons d'orchestres (on ne dit plus jazz?) qu'elles forment notre véritable littérature de masse. Non seulement les textes, par le fait d'être enregistrés sur disques sont fixés et peuvent donc être facilement transcrits mais ils sont bien souvent reproduits sur les pochettes ou les enveloppes intérieures des disques. Et à diverses époques, sous la forme de feuilles volantes ou de recueils de textes, il y a eu des publications de ces chansons qui sont ainsi d'emblée des productions écrites, des textes littéraires. Du moins au sens littéral du mot.

Pour ce qui est des tableaux illustrant nos tap-tap on doit observer qu'ils sont le plus souvent accompagnés de légendes, en haïtien aussi bien qu'en français. Il faudrait, à cet égard, faire un décompte de la proportion de ces tableaux qui sont commentés en français et en haïtien de façon à avoir une idée de la situation de la diglossie en ce domaine.

Le premier intérêt méthodologique qu'il y aurait à ranger ces tableaux à côté des chansons comme exemples de notre parallittérature, ce serait de redonner à la notion d'oralité sa pleine signification pour lui faire retrouver toutes ses dimensions. Les gestes, les mimiques qui visent pourtant à visualiser, à picturaliser la parole sont, nous le savons, aussi importants que le son, l'intonation, le débit ou le rythme de la voix. Et ils font partie intégrante de cette oralité. La tradition orale ne doit pas être enfermée dans l'univers exclusif du son mais peut et doit englober aussi l'image.

L'usager d'un tap-tap à Carrefour effectue, sans se le dire, la lecture ininterrompue d'une suite de bandes dessinées. Ou plutôt il assiste, par le défilé des voitures qui passent, à la projection ininterrompue d'un véritable spectacle de dessins animés. Imaginons un instant que la thématique de ces tableaux au lieu d'être chrétienne est vodouesque. On verrait passer sous nos yeux Ezili, Ogoun, Bouki, Malis, Bwapiro ak Grenn Promennen...

Mais cet intérêt méthodologique ou esthétique n'est peut-être pas le plus significatif, du point de vue sociologique en tout cas. En ce qui concerne la société globale et les rapports de ses classes, il devient particulièrement intéressant de considérer cette paralittérature, du point de vue de l'acculturation dont elle fournit des exemples variés.

Créativité et acculturation

Erika Bourguignon pense qu'il existe en Haïti deux schémas d'acculturation. Celui des "élites urbaines/bourgeoises", on pourrait parler de la classe lettrée, qui est coincée dans le dilemme de l'ici et de l'ailleurs et qui souvent témoigne de son déchirement à choisir son modèle.

Par contre, selon Bourguignon, on trouve dans les classes populaires une disponibilité qui se traduit par la volonté de s'approprier tout ce qu'elles trouvent de bon chez les étrangers. Autrement dit là où certains se posent des problèmes plutôt théoriques d'adaptation, d'autres plus concrètement s'attachent déjà à transformer ou plus exactement à améliorer leur pratique.

On peut en tout cas voir un exemple de cela dans les compositions musicales de nos orchestres. Du créole

à l'anglais et à l'espagnol, nos chanteurs ne semblent connaître aucune barrière de langue. Raoul Guillaume et Daniel Thermidor, quant à eux, dans "Masikini" sont allés jusqu'à nous donner une version africaine de notre créole.

Mais c'est sur le plan mélodique et rythmique, sur le terrain concret de la musique, et d'une musique à danser, que l'exemple est encore plus significatif. Du rap à la salsa et au zouk (dont un journal parisien prétend qu'il dérive en partie du Konpa/kadans haïtien), nos musiciens, encore une fois, ne se laissent arrêter par aucune barrière. Et aussi bien dans *Boléro-rap* du Tabou-Kombo que dans *Déchoukay* des Frères Parent, ils prouvent que leur performance est à la hauteur de leur compétence et de leur audace.

En 1950, on s'alarmait dans *Le National* de l'influence de la musique cubaine chez nous. À la Martinique, en 1985, j'ai pu entendre des récriminations du même genre contre la trop grande popularité, là-bas, de la musique haïtienne. Le Jazz des Jeunes, en 1950, avait d'abord lancé la mode d'une adaptation urbaine des rythmes de la campagne haïtienne. Puis, à sa suite, d'autres, avec les divers "konpas", se sont attachés à haïtianiser des rythmes, pas tellement étrangers au fond mais voisins, parents même. Les Cubains, Dominicains, Jamaïcains, Martiniquais, Portoricains étant des cousins, des frères dont les langages musicaux nous sont parfaitement et même agréablement intelligibles.

Il y a, je le crois, une division sociale du travail artistique, une répartition des tâches dans la créativité collective dont nous devons tenir compte dans nos analyses. Entre la production oraliturelle traditionnelle, une tradition qu'une certaine modernité ébranle, et les oeuvres de cette avant-garde que prétend être la classe urbaine lettrée, tiraillée entre ses diverses allégeances

théoriques, il y a ce foisonnement, cette boulimie, cette explosion de la créativité populaire urbaine. Elle a le mérite d'ouvrir des voies, d'indiquer des avenues, d'expérimenter l'avenir dans une sorte de laboratoire des formes nouvelles.

Un cinéaste de mes amis prétend qu'on a tort de prendre la grand'rue pour une voie de communication permettant de relier l'ouest de Port-au-Prince au sud et au nord de la ville. Selon lui la ci-devant avenue Jean-Jacques Dessalines est d'abord une scène ou des personnages qui se fauillent entre des bak de marchandes et milles véhicules bariolés, dans leur chassé-croisé, exécutent une sorte de danse treseruban.

Kaléidoscope de couleurs, fourmillement d'acteurs, avec fond sonore assuré par la musique tonitruante de Trackmaster ou le concert des klaxons, le paradoxe, le scandale et même la tragédie, comme des flashes, éclatent dans un rire, un moignon tendu, un objet inquiétant à la ceinture, des liasses de billets dans des mains.

Cette scène est d'emblée la salle de montage où défilent déjà plus rapidement que dans certains films d'époque les séquences d'un spectacle quotidien sans cesse changeant et toujours recommencé.

Entre le texte supposément clos de la littérature et l'espace présumément ouvert de l'oraliture, il y a ces lieux multiples et multiformes, foisonnants, éclatés ou la paralittérature, la littérature des masses urbaines, se dit et s'écrit chaque jour.

3. LA LITTÉRATURE EN HAÏTIEN

3.1 Le rôle des traditions orales et populaires

La réforme du système haïtien d'éducation dont l'une des principales mesures consiste à introduire dans les premières années de l'école primaire l'enseignement de la langue haïtienne aura des répercussions sur l'évolution de la littérature haïtienne. On ne peut en effet entraîner les jeunes Haïtiens à lire et à écrire leur langue maternelle sans qu'il n'en résulte, comme conséquence inéluctable, une augmentation des écrits, donc de la littérature dans cette langue.

À l'heure actuelle on assiste déjà à une remarquable floraison de la littérature en haïtien. Pour s'en convaincre il suffit de feuilleter les revues et les journaux de Port-au-Prince.

Dans les années cinquante, le quotidien officiel *Le National* publiait, sous le titre de "Mol oreiller", une chronique que le grand poète créolisant Emile Roumer rédigeait parfois en langue vernaculaire. Mais dans *Le Nouvelliste* ou dans *Reflets d'Haïti*, par exemple, on ne pouvait rien trouver de semblable. Parmi les revues littéraires, il n'y avait qu'*Optique* et *Coumbite* à faire paraître de temps en temps un poème en créole. Et quant à la radio, ce ne sera qu'à partir des années soixante que l'on pourra y entendre un programme officiel en langue haïtienne avec Dieudonné Poméro.

Aujourd'hui c'est une pratique courante, même pour des journaux ou revues de langue française, comme *Le Nouvelliste* ou *Le Petit Samedi Soir*, de publier des textes en haïtien. Des poèmes mais aussi des reportages, des lettres de lecteurs, des contes. Ce qui a pour première conséquence de faire surgir une myriade de nouveaux écrivains en provenance des régions les plus diverses. Il est significatif à cet égard de voir ces

nouveaux écrivains, dans *Bon Nouvel* et *Boukan* notamment, faire suivre leurs noms de celui de leur ville d'origine. De cette émulation est déjà sorti un roman *Nan Savann Désolé*¹ de Paul Antoine dont la critique a fort peu parlé.

Il est peut-être trop tôt pour savoir si cela permettra enfin à la république des lettres de cesser d'être la république de Port-au-Prince. Mais on peut déjà penser que cette effervescence de la littérature en haïtien ne saurait manquer d'avoir des conséquences sur la thématique des écrivains. Sur les sujets mêmes qui seront traités mais aussi sur le regard jeté désormais sur ses sujets. Un fait me paraît digne d'être signalé. Le journal officiel *Le Nouveau Monde* a consacré son supplément littéraire du dimanche 11 mars 1979 à l'oeuvre du chansonnier populaire Ti Paris. Cet hommage rendu à cet artiste populaire, à l'occasion de son décès, constitue, dans l'optique des commentateurs de sa technique musicale ou de son art de parolier, une reconnaissance de la créativité artistique du peuple. Or dans les années cinquante, alors qu'on parlait de la nécessité de sauver la musique populaire menacée par l'invasion des rythmes étrangers et que *Le National* lançait une grande campagne en ce sens, ce journal ne songea pas à donner l'exemple de Ti Paris dont le talent était pourtant alors à son sommet.

À la vérité pour bien parler du rôle des traditions orales et populaires dans la littérature en haïtien il faudrait, dans une perspective synchronique, commencer par faire ce que certains anthro-po-linguistes ont dénommé une ethnographie de la communication. En tenant compte des divers médias utilisés, de l'importance que prend chaque jour davantage la langue nationale et des domaines nouveaux qu'elle s'adjuge sans cesse, il faudrait étudier la situation nouvelle de ces traditions orales et populaires qui, pour la première fois, ne sont

plus confinées dans le rôle de matière brute destinée à être raffinée dans une autre langue. Dans une perspective historique ensuite, et c'est à cette dernière tâche que je voudrais ici m'attaquer, il conviendrait de voir comment le passage du français au créole, comme déplacement du sujet, a pu provoquer une transformation de son regard sur lui-même, en le portant à considérer ses traditions d'un oeil nouveau.

D'un indigénisme à l'autre

Commençons par reconnaître que les deux littératures haïtiennes, la française et la créole, ont toujours puisé leur inspiration dans les traditions orales. Comme l'affirme Pradel Pompilus : "Celui qui désirerait avoir la preuve du caractère spécifique de notre littérature la trouverait aisément dans la place très large faite par nos poètes, nos romanciers et nos dramaturges à la peinture des croyances populaires"². Je m'attacherai cependant plus particulièrement au cas des poètes. Ceux qui se sont servi de la langue française n'ont pas ignoré les réalités populaires exprimées dans la langue vernaculaire. Sans doute pouvait-il leur arriver, comme à Damoclès Vieux dans son poème "Marivaudage" (1913), de rêver d'être un marquis au Petit Trianon³ :

Créé pour l'élégance et la splendeur des cours,
C'est au siècle galant que nous aurions dû vivre,
Au temps où l'on savait se plaire et se poursuivre
Selon l'art d'être ému, finement, sans amour.

Vous auriez la robe à parements de dentelle,
La robe en marceline ou la robe à paniers
Et vous auriez aussi pour vous ganter les pieds
Des mules en satin, souples comme des ailes.

Et moi je porterais la chemise à jabot,
La perruque poudrée et le justaucorps rose,
Je serais très versé dans l'art exquis des poses,
Et saurais disserter sur Lancret ou Watteau.

Nous nous rencontrerions, moi marquis, vous,
duchesse,
Dans les vieux parcs, souvent au Petit Trianon
Où sous l'oeil indulgent de votre page blond,
Nous marivauderions, sans trouble, avec finesse.

- Marquis, votre jabot est plissé de travers!
- Hé de grâce, duchesse, arrangez votre mouche
Et ce serait le rire ailé de votre bouche
Des soupirs, des baisers dans les boulingrins verts.

Ah! la vie agréable et légère... élégante!
Vieux fauteuils, clavecins, onguents et taffetas,
Ruches, fichus, rubans et tous les falbalas!
Non, nous aurions dû vivre en cette cour
charmante!

Cette "outrecuidance de perroquet", selon le mot cruel de Jacques Stephen Alexis, donne l'exemple de ce que le docteur Price-Mars a diagnostiqué comme étant notre ambivalence culturelle. Car le même Damoclès Vieux pouvait très bien retomber sur ses pieds à la vue d'une belle payse⁴ et ne pas hésiter, pour rendre la complexité de ses émotions, à aller jusqu'à reproduire dans ses vers français un fragment de dialogue en haïtien :

Payse

Votre grâce caprine avait paru, soudain,
Au détour d'un sentier embaumant le monbin.
Vous aviez l'air, dans l'heure ailée et bruissante,
D'une jeune faunesse, agile et bondissante

Vous portiez une robe épaisse, en gingas bleu,
Que serrait à la taille un madras vert et feu;
À votre tête, comme une fusée éclate,
Brillait un catogan de mouchoir écarlate.

Vous n'aviez pour appas, ni poudre, ni bijou,
Rien qu'un pesant collier multicolore, au cou.
Mais vous aviez encor, mieux que satins et moires,
L'émail blanc de vos dents entre vos lèvres noires.

L'arc de vos mollets nus narguait l'ardeur de Juin,
Vos yeux clairs avivaient le jais de votre teint,
La longueur de vos doigts rehaussait vos mains
rudes,
Endurcies à l'air vif des hautes solitudes.

- Ala bel! - m'écriai-je, en vous voyant passer,
- Ou mèt dil! - fites-vous, le galbe redressé,
Fière de votre corps comblé de jeune force,
Comme un arbre, au printemps, - de vigoureuse
écorce.

Et, vibrant, ondoyant, se déroulant en vous,
Le rythme de vos pas, dyonisiaque et fou,
En soulevant vos seins d'une houle profonde,
Semblait totaliser la volupté du monde.

Le moins que l'on puisse dire, à la lecture de ces deux poèmes du même auteur, c'est que le naturel revient vraiment au galop sitôt que nos acceptons de regarder en arrière de la culture d'emprunt dont nous nous servons parfois comme d'un paravent pour nous masquer à nous-même notre réalité.

Mais cette ambivalence que j'ai voulu saisir chez Damoclès Vieux on peut la retracer chez d'autres poètes et même dès le début de notre littérature. En effet la

nécessité de s'inspirer des traditions orales et populaires s'est imposée à l'écrivain haïtien sitôt que l'acte d'écrire lui a servi non plus seulement à transcrire des événements mais à réfléchir sur le monde et sur lui-même.

Ignace Nau et Coriolan Ardouin, les chefs de file de l'école de 1836, s'exprimeront sans ambages là-dessus : "Vous ne serez goûtés et n'aurez de succès qu'à la condition qu'il se trouve dans vos poésies, vos croyances et vos sentiments personnels (quelque chose qui les rattache) aux croyances et aux sentiments de votre époque et particulièrement de votre pays". Berrou et Pompilus⁵ qui citent ces propos notent qu'il s'agit là de la véritable naissance de l'indigénisme haïtien. Celui-ci n'a cependant connu son épanouissement véritable qu'un siècle plus tard.

On sait quelle révolution le mouvement indigéniste a opérée dans la littérature haïtienne. Dans la thématique d'abord puisque le roman citadin et politique de Lhérisson, Hibbert et Marcelin est devenu le roman paysan et social de Roumain et d'Alexis. Mais dans le langage aussi. Le récit franco-créole inauguré par Justin Lhérisson dans *La famille des Pitite-Caille* s'est développé et systématisé dans *Gouverneurs de la rosée* en une véritable poétique du langage diglossique. L'habileté avec laquelle Jacques Roumain a su associer dans son écriture les ressources de la langue française et de la langue haïtienne a été si efficace et convaincante que pour plusieurs écrivains francophones cette oeuvre est devenue un modèle à imiter.

Dès lors les remarques de Berrou et Pompilus ne deviennent que plus intéressantes quand ils affirment que l'entreprise des écrivains haïtiens de 1836 n'a pu être menée à bonnes fins, c'est-à-dire aussi loin que le feront les indigénistes de 1929, que faute pour les premiers de

lier le retour qu'ils préconisaient aux thèmes populaires à un retour également à la langue du peuple : l'haïtien.

"Il ne fait pas de doute, l'indigénisme haïtien est né avec Ignace Nau. Pouvait-il faire correspondre la vie des gens de la campagne avec une langue purement française, sans verser dans l'artificiel? Aussi n'a-t-il pas hésité, comme nous l'avons montré, à utiliser certains termes dialectaux. Cependant son indigénisme ne va pas jusqu'à l'adaptation plus ou moins habile de la langue française à ce qu'on peut appeler la syntaxe du créole..."

"Ignace Nau a été, chronologiquement, le premier des griots haïtiens. Sa participation à la vie du peuple, à ses cérémonies, à ses travaux, à ses jeux et à ses danses, ainsi que les récits qu'il nous en a laissés, n'en seraient-ils pas une preuve suffisante?⁶

Si donc la supériorité de l'indigénisme de Roumain sur celui de Nau réside, comme l'affirment Berrou et Pompilus, dans la plus grande capacité du premier à adapter la langue française à la syntaxe du créole, on peut, à partir du même critère, s'interroger sur l'ensemble de la littérature haïtienne écrite en français. Car on peut poser en principe que les oeuvres littéraires haïtiennes ne doivent pas être classées en indigénistes ou non mais selon leur degré d'indigénisme par rapport à une même réalité qu'elles prétendent toutes représenter.

Or de ce point de vue on peut dire que le défaut de la littérature haïtienne qui s'efforce de traduire les réalités populaires dans une autre langue que celle par laquelle ces réalités s'expriment est de ne pas avoir su toujours éviter l'écueil de l'exotisme.

L'exotisme ou la distanciation aliénante

Damoclès Vieux reproduit un fragment de dialogue en haïtien dans son poème "Payse". D'autres poètes en ont fait de même dans le passé. Ignace Nau recommandait même d'en faire une règle d'écriture qu'ont appliquée les tenants de la théorie dite du mûlatrisme culturel. Mais il s'agit toujours d'enchasser le mot haïtien dans une phrase française. Ce qui revient à insérer un son étranger dans une suite mélodique dont le ton est donné par les mots français qui y forment la majorité. Or nous dit Roger Mathé : "un des premiers procédés pour imposer la vision exotique consiste à utiliser la puissance du mot dont les consonnes à elles seules créent une ambiance"⁷.

Mot haïtien et mot français, il est vrai, peuvent être phonétiquement voisins, du moins dans la prononciation du diglotte, c'est-à-dire de l'Haïtien à la fois créolophone et francophone. En ce cas l'enchassement de mots haïtiens dans une phrase française revient à insérer des images haïtiennes dans une séquence ou suite d'images dont l'orientation sémantique est donnée non seulement par la majorité de ces mots mais par leur syntaxe qui est française.

Or "l'expression la plus directe de l'exotisme, c'est l'image" nous dit encore Roger Mathé qui comparant l'écrivain exotique au peintre, (je dirais plutôt au cinéaste), nous précise que celui-ci, pour s'appuyer sur la force des images doit les organiser en

tableaux et surtout les animer. "Au lieu d'immobiliser le spectacle, elle (la littérature exotique) l'anime... Car l'ouvrage exotique suppose toujours un déplacement méthodique, une errance. L'accélération du défilé des images abolit la notion de durée... Par là l'exotisme tend à se couper du réel..."⁸. En somme, et pour sérier les problèmes, l'exotisme consiste dans un mouvement que l'on imprime aux images. Ce qui a pour résultat de provoquer une coupure d'avec le réel auquel ces images renvoient.

Précisons que ce mouvement ne peut résulter que d'une mise en place et donc d'une certaine disposition des objets que l'on entend représenter.

La comparaison de deux poèmes : l'un de Liautaud Ethéart, intitulé "Aux zombis"⁹ et qui date de 1850 et l'autre, "Mò vivan" de Fritz Champaghe, qui a paru en 1978 dans la revue *Boukan*¹⁰ servira à illustrer mon propos.

Aux zombis

Quand vous irez dormir sous les assorossis,
Au cri lourd du coucou sous les verts bayahondes,
Vous vous demanderez : était-ce donc ainsi
Que nous devons mourir, nous, jaunes et
griffonnes!

Ô Zombis!

À la brume du soir, lorsque dans les pingouins,
On entend murmurer l'essaim des maringouins,
Vous vous rappellerez la joyeuse bastringue
Où le farandoleur fendait dans votre dingue.

Ô Zombis!

À l'heure de midi, quand le vert mabouya
Sautille en frémissant sous le maribouya,
Vous entendrez des vers au milieu de la boue,
Traverser le bois sape pour mordre à votre joue.

Ô Zombis!

À l'heure où le Hougan caché dans son Hounfort
Dit : Azibloguidi, appelle l'Assotor
Et remplit de l'esprit du Houanga fantastique
Au mangé-Marrassa fait inviter sa clique.

Ô Zombis!

À l'heure de minuit, lorsque le medcignin
Qu'au pays du soleil on nomme barachin,
S'incline tristement sur la tombe blanchie
Où chacun vient prier en posant sa bougie

Ô Zombis!

Vous vous ressouviendrez du brillant bamboula
Où la peau du cabrit si souvent vous héla
Et du danseur Bozor aujourd'hui tout en larmes
Dont le cœur fit zip-zip à l'aspect de vos charmes!

Ô Zombis!

Mò vivan

Mouin se yon mò vivan
Ki jan ou vlé kè-m kontan?
Frè mouin, sè mouin, tandé!
Priyè ou jouinn jodi,
Sé pa li ou jouinn dinmin.
Mouin fèt sou toua tono
Mouin pa konn si m-anro
Mouin pa konn si m-anba
Simityè sé légliz mouin
Chanté mouin chanté sé alélouya
Lè kè-m kontan
Sé dlo ki soti lan zyé-m
Zanmi mouin sé trip foumi
Minnaj mouin, sé krévé kè
Bouason mouin bouè sé dlo bavé ou
Paròl mouin palé, sé joué lan bab lisifè
Rad mouin mété, sé karako blan
Kay mouin sé lakou li sé lakou yo
Fanmi mouin, sé vérité

Rélijyon-m sé konsyans
Ki jan ou ta fè konprann mouin
Mouin, sé yon roua pèdi dam mouin
Pou m'maké karant bèzik
(voir traduction dans les notes).

Pour examiner le rôle des traditions orales et populaires dans les littératures haïtiennes, il aurait été souhaitable de procéder à un recensement des mythes, légendes, chants et autres éléments de la culture populaire dont se sont servi les écrivains. Il est clair que c'est là une tâche sans limites. J'ai préféré procéder sur échantillons d'autant plus que les deux textes choisis sont de deux écrivains qui se situent à deux extrêmes (pour le temps et pour la langue) de notre histoire littéraire. Par contre les deux, comme bien d'autres poètes ou prosateurs dont Magloire St-Aude (*Veillée*), Jacques Stephen Alexis (*Chronique d'un faux-amour*) et Frankétienne (*Dézafi*) évoquent pour nous le personnage du zombi. Ils témoignent par là même de la représentativité de cette figure mythologique comme image du sujet.

En effet le zombi, en français mort-vivant et en anglais living-dead, constitue, pour l'Haïtien, la représentation concrète du paradoxe de sa situation¹¹. D'après la tradition populaire, le zombi est l'individu que toutes les apparences nous font prendre pour un mort mais qui, bien vivant en réalité, est utilisé comme force de travail par le sorcier qui l'a ainsi envouté. De même l'Haïtien, citoyen d'un pays libre et indépendant en principe, ne se reconnaît pas moins exploité, dominé et néo-colonisé. Le personnage du zombi est donc bien une image mythique puisqu'il est la représentation symbolique d'une situation sociale. Cette transformation de la réalité sociale en symbole dans le mythe du zombi contient le principe d'une double lecture selon que l'on s'arrête à l'aspect extérieur du

symbole ou que l'on plonge vers ses significations profondes¹².

Manifestement Liautard Ethéart s'en tient à l'aspect mystérieux et partant exotique du zombi. De l'histoire de celui-ci ou plutôt de celle-ci car dans son poème il nous parle, on ne sait pourquoi, de zombis qui seraient uniquement des femmes : "... nous, grifonnes" dit-il... il ne retient donc que les aspects pittoresques, bizarres, surprenants. Un examen attentif de son vocabulaire révèle une volonté manifeste d'utiliser les mots haïtiens pour leurs consonnances et afin de créer une ambiance fantastique. Il est significatif de retrouver systématiquement les mots haïtiens (assorossis, bayahondes, hounfort, bamboula, mabouya...) comme rimes à la fin des vers. Ce qui est la meilleure façon de les mettre en évidence et de faire ressortir pour l'oreille leur étrangeté. L'auteur ne se fait pas faute de parsemer des mots créoles à l'intérieur même de ses vers. Mais là le contraste est établi par la transposition littérale qu'il fait de l'haïtien au français. "Le farandoleur fendait dans votre dingue"; "dont le coeur fit zip-zip", sont des tournures de la langue créole qui prennent, transposées en français, un air fruste et gauche. Le lecteur qui tombe sur "mangé-Marassa" où un participe passé se juxtapose à un substantif pour former un nom composé croira y découvrir une maladresse ou une bizarrerie alors qu'il s'agit d'un emprunt d'une langue étrangère. Il y a donc d'emblée pour l'oreille du lecteur francophone création d'une ambiance d'étrangeté et donc d'exotisme à l'aide des mots haïtiens.

Je signalais tantôt que le poète nous parlait de zombis qui étaient des femmes. J'ajouterai qu'il est encore plus surprenant que ces zombis soient des "jaunes et des grifonnes" c'est-à-dire des métisses, donc des femmes à moitié ou au quart blanches de peau. Le diabolique houngan, caché dans son hounfort qui appelle

l'Assotor et se sert d'un houanga et d'un mangé-Marassa, est de toute évidence un prêtre du vodoun et un Noir. La zombification serait-ce alors un sort qui menacerait uniquement des Blancs qui auraient l'imprudence de s'exposer aux maléfices de "sorciers" noirs? Cela n'est pas dit mais peut être lu. On ne voit pas pourquoi en effet le mauvais sort du sorcier ne frappe point le "farandoleur" et le "danseur bozor". L'opposition des races recoupe ainsi une opposition des sexes car si le houngan semble s'en prendre aux pitoyables jaunes et griffonnes il épargne ces auxiliaires involontaires que sont le farandoleur et le danseur dont la couleur n'est pas précisée mais qui sans doute ne bénéficient de cette clémence qu'au double titre de leur couleur et de leur sexe. À moins qu'il ne faille attribuer leur chance au fait qu'ils étaient des co-participants à la cérémonie que présidait le houngan et qu'ainsi, par delà l'affrontement des races et des sexes, ce poème ne nous renvoie à un affrontement idéologique entre non-vodouisants (les jaunes et griffonnes) et vodouisants (le sorcier, le farandoleur et le danseur...).

Il s'agit au fond d'un drame. Liautaud Ethéart était dramaturge, ne l'oublions pas. Nous avons un conflit entre deux clans. D'une part le sorcier, le farandoleur-danseur et le tambour. "La peau de cabri si souvent vous héla" est en effet une métonymie du tambour qui est souvent fait d'un tronc d'arbre recouvert d'une peau de cabri. Et cette métonymie est à son tour figure par substitution (donc métonymie dans la métonymie) du joueur de tambour. De la sorte il y a une collusion ou complicité cachée entre trois personnages : le sorcier, le danseur et le joueur de tambour pour envoûter "les charmantes jaunes et griffonnes". Il y a aussi collision. Car de part et d'autre il s'agissait au fond d'exercer son charme. Il est ainsi parlé du charme des jaunes et griffonnes auquel succombe le danseur bozor. Mais ce charme demeure inopérant de par l'action du

houngan. Dans ce télescopage des charmes, apparent d'un côté, caché de l'autre, le camouflage n'est pas du côté où on nous le dit.

Une scénographie de ce poème fait voir que d'abord l'action dramatique du récit se déroule dans un espace double : la piste de danse où les jaunes et griffonnes vont succomber à la tentation du tambour et du danseur et l'arrière-scène où le houngan se tient caché et d'où il exerce ses maléfices sur les malheureuses victimes.

Mais l'espace du discours de l'auteur est double, lui aussi, puisque si le discours s'adresse en apparence aux zombis, il vise en réalité le lecteur. Le vous, dans le poème, est une figure par métonymie du vous du lecteur. Entre ce dernier et les zombis il est établi une collusion ou complicité véritablement camouflée puisqu'elle n'est pas dévoilée comme c'est le cas pour le houngan et ses acolytes. Tout l'appareil rhétorique du poème, du choix des mots à celui du temps des verbes en passant par celui des pronoms, s'explique par ce double propos, cette évocation d'une collision-collusion dédoublée. En effet l'auteur parle d'une situation qui, pour de véritables zombis, serait un passé. Mais il en parle au futur : "Quand vous irez dormir..." Pourtant c'est au présent qu'il évoque le décor de cette situation passée-future : "...on entend murmurer...". Ce présent du décor est un présent permanent puisqu'il est maintenu et persiste en dépit de la transformation de l'espace ("dans les pingouins, sous le mabouriya, dans son hounfort...") et du temps ("à la brume du soir, à l'heure du midi, à l'heure de minuit..."). Ce qui en fait un présent historique renvoyant à un décor ou espace historique aussi, c'est-à-dire à l'espace haïtien qui est d'ailleurs fort bien désigné par ses traits géographiques, climatiques ou culturels. Ce dédoublement du temps présent (On entend...) qui se change en futur ("quand vous irez...")

pour se faire passé ("vous vous rappelerez") et redevenir futur par la leçon qui est implicitement donnée, transforme le présent de la narration et de la lecture en futur antérieur. Ce qui est une autre forme de dédoublement : le dédoublement d'une conscience, espace du je de l'énonciateur qui s'identifie avec le vous double (les zombis et le lecteur) pour se distancier d'un il (le houngan caché dans son houmfort et ses acolytes : le farandoleur et le danseur bozor).

Mais cette distanciation n'est-elle pas artificielle puisque le je, le vous et le il constituent un même "nous" collectif haïtien? Surtout ne s'agit-il pas là d'une distanciation ou d'une opposition idéologique puisque ce qui distingue le je-vous identifiés en nous du il, ce sont les caractéristiques épidermiques : nous, jaunes et griffonnes s'opposant à il noir? Et puis sur le plan proprement stylistique, parler comme le fait le poète "d'un pays de soleil" où l'on nomme barachin le medcignin, n'est-ce pas éloigner ce pays (Haïti manifestement) en le désignant par une périphrase (pays du soleil) qui l'oppose à je ne sais quel pays de lune? Cela fait en tout cas invinciblement songer à la manière de désigner certains pays d'Extrême-Orient (pays du soleil levant). Enfin ce qui fait peut-être le mieux ressortir l'ambiguïté, c'est-à-dire le caractère masqué, camouflé de l'identification ou de la collusion que les énoncés établissent entre l'énonciateur, le lecteur et le sujet de son récit, c'est le paradoxe d'une traduction de "Medcignin" en "barachin".

À l'heure de minuit, lorsque le médcignin
Qu'au pays du soleil ou nomme barachin

Du point de vue sémantique, nous dire qu'au pays du soleil "le medcignin" est nommé "barachin" c'est aller du proche ("medcignin", nom d'un arbre haïtien connu de l'énonciateur et de son interlocuteur, le lecteur) au

lointain (le barachin, nom donné là-bas "au pays du soleil" au même arbre). Pourtant du point de vue orthographique, c'est passer d'un mot écrit d'une manière conforme à une prononciation étrangère (haïtienne, créole) à un mot écrit selon l'orthographe française. Le mouvement qui s'opère dans l'ordre du sens et des sons (du proche au lointain) est contredit par le mouvement qu'exécute pour les yeux (du lointain au proche) la représentation graphique des mots.

Dans ce poème ce qui est proche pour le sens, c'est-à-dire la conscience et l'oreille, s'éloigne pour l'oeil puisque c'est medcignin (sens pourtant posé comme proche) qui détonne dans le texte et non pas barachin sens posé comme lointain.

Nous avons là ce que je qualifierai de mouvement de zoom out. Nous-mêmes, notre conscience, notre espace subjectif, le sens des mots, leur son, nous nous regardons de loin, d'ailleurs. Nous prenons une distance aliénante par rapport à nous-même en nous rendant, sans nous en apercevoir, exotiques à nos propres yeux. Cette perspective, dans le poème d'Ethéart, est analogue à celle que l'on retrouve dans les romans haïtiens du début de ce siècle où le héros, après s'être éloigné d'Haïti pour se rendre à Paris, revenait au pays jeter sur les gens et les choses un regard supérieur, à la limite méprisant.

Il est bien facile de repérer ce point de vue extérieur d'où se place l'énonciateur du poème, par l'opposition des mots synonymes de "houanga" et de "charmes". Car si charme, du latin "carmen", a le sens de ce qui est censé exercer une action, par le biais d'une formule magique, le mot houanga, en haïtien, a le même sens. Et il se traduit ici par la formule, pour le moins bizarre du houngan : "azibloguidi".

Entre le "charme" latin des zombis et le houanga haïtien du houngan, il y a toute la distance de l'Europe à Haïti, d'une culture européenne à une culture néo-africaine, et même la distance d'une différence épidermique pour un sujet qui utilisant l'écriture, donc un mode de représentation pour l'oeil, braque sur lui-même, c'est-à-dire sur sa voix, sur le son et le sens de ses paroles, un objectif qui, l'éloignant de lui-même, le transforme en personnage exotique, étranger à lui-même. Car du je de l'énonciateur, sujet individuel du poème, à l'ultime objet du récit, le il, présent-absent du houngan, n'oublions pas qu'il s'agit du même sujet collectif : l'Haïtien.

Dans le cadre des rapports de diglossie, Liautaud Ethéart adoptait d'emblée, de par le choix de la langue dans laquelle il écrit son poème, une position supérieure mais camouflée. Il prenait ainsi, sans qu'il y paraisse, une distance aliénante par rapport à lui-même, puisqu'il se rendait exotique à ses propres yeux, sans qu'il y paraisse aussi.

Du mythe au réel ou du "zoom out" au "travelling in"

Dans "Mò vivan", Fritz Champagne procède différemment. Dès le premier vers et même dès le premier mot, il entre en scène et même se met en scène. Il ne parle pas des zombis en affectant de leur parler. Il se dit lui-même zombi. Parlant du zombi il ne va donc pas parler d'un autre mais de lui-même (mouin sé mò vivan). Le but du poème n'est donc plus de nous expliquer comment il peut nous arriver d'être zombifiés, ce que semblait vouloir faire Liautaud Ethéart, mais de nous dire cela étant, comment retrouver l'identité perdue.

C'est ainsi que le poète nous parle de lui-même :

Mouin pa konn si m'anro
Mouin pa konn si m'anba
Simityè sé legliz mouin
Chanté mouin chanté sé alélouya
Lè kè-m kontan
Sé dlo ki soti lan zyé-m

Par cette série d'antithèses qui oppose le je (mouin) à lui-même, le poète nous présente de manière explicite son dédoublement et son aliénation. Et les deux vers par lesquels se termine le poème :

Mouin sé yon roua pèdi dam mouin
Pou m'maké karant bèzik

illustrent à la fois, de ce point de vue scénographique que nous adoptons pour examiner le poème d'Ethéart, la différence qui sépare les deux poètes.

Le sujet du poème, en même temps personnage de l'action représentée, entre d'emblée en scène, disais-je. L'image qui lui sert ici de support pour cette représentation est celle d'une table sur laquelle on joue aux cartes (bézigue). Et le personnage est une carte, le roi, qui a perdu son auxiliaire, la reine. Son objectif, la victoire (maké karant bèzik), est présenté comme un mouvement autonome de ce roi puisqu'il consistera à retrouver sa dame.

La perspective se transforme donc radicalement quand nous passons d'Ethéart à Champagne. Chez le premier, le personnage en scène (la danseuse jaune ou griffonne) est manipulé par un personnage d'en-dehors de la scène (le sorcier). Et son auxiliaire, le danseur bozor aujourd'hui en larmes, ne peut rien pour l'aider. Nous sommes dans l'univers de la fatalité. Que peut-on

faire contre nos instincts qui nous incitent à danser? Et une fois que nous avons succombé à la tentation de danser que pouvons-nous contre les opérations magiques (le houanga fantastique) d'un adversaire caché? Il n'y a qu'à subir son sort et à le déplorer s'il nous est néfaste : "Vous vous demanderez : est-ce donc ainsi que nous devons mourir, jaunes et griffonnes!" Tout autre est la position du personnage, c'est-à-dire du héros de l'action dans "Mò vivan". Son sort n'est pas fixé d'avance puisque le poème se termine de façon ouverte par la constatation de ce qui lui manque pour remporter la victoire. L'adversaire à combattre n'est surtout ni mystérieux ni caché, il est même bien identifié : "Kay mouin sé lakou li, sé lakou yo". C'est celui qui s'est emparé de l'espace du sujet, celui qui l'exploite et le domine en faisant de la maison de ce sujet, l'espace dépendant (lakou) de son propre domaine. Du point de vue du sujet il y a une unification de l'espace qui correspond aussi à une unification de sa conscience puisque l'opposition métonymique de kay (maison) et de lakou (cour) fait bien voir sur quelle contradiction des rapports personnels repose une apparente unité d'espace. Il y a donc, si l'on peut ainsi parler, une liberté du personnage de Fritz Champagne dont témoigne sa claire conscience des règles du jeu dans lequel il est engagé. Et c'est cette conscience critique, distanciation positive, qui manquait aux zombis-lecteurs d'Ethéart.

Mais surtout, par suite de l'identification de l'auteur, sujet de l'énonciation, avec le personnage mis en scène, le dialogue ne se fait plus entre le dehors et le dedans, entre le haut et le bas, mais à l'inverse entre le dedans et le dehors. Puisque l'auteur s'est confondu avec son personnage, il ne peut désormais interpeller personne d'autre que le lecteur. Et ce faisant, il ne peut que donner à ce lecteur, par la perspective du miroir qu'impose la lecture, une image de remontée à effectuer,

d'infériorité à surmonter, de victoire à remporter. Alors que du poème d'Ethéart, il résultait que le danger de la zombification future pouvait être évitée par l'abstention : ne pas danser, dans "Mò vivan" le danger étant chose déjà subie, situation non pas hypothétique mais réelle, présente, le poète et son double étant déjà zombis, c'est au contraire dans une participation à une action conjointe, l'image de l'auxiliaire à retrouver, que réside la victoire.

Nous avons là toute la différence entre l'oeuvre distanciée et ironique parce que présentant une vision exotique des choses et le poème engagé. Et cela tient pour commencer au choix de la langue dans laquelle le poème est écrit. Dans le cas de "Mò vivan", le choix de l'haïtien élimine d'emblée la possibilité de créer au niveau des signifiants, c'est-à-dire du son des mots, cette opposition sur laquelle jouait Ethéart. Par là même est éliminée la possibilité de bâtir une structure en abyme, comme le fait Ethéart, qui constitue une hiérarchisation des langues à travers la hiérarchisation des discours.

En effet au discours en haïtien du houngan (azibloguidi) qui nous est rapporté comme moteur de l'action se superpose le discours en français des zombis (Est-ce donc ainsi...) qui nous est donné comme un commentaire des résultats du premier discours. Et à ce discours des zombis se superpose comme nouveau commentaire, le discours franco-haïtien de l'énonciateur. Ce dernier discours est ironique. C'est le discours supérieur de celui qui voit les choses de haut et qui peut se permettre de donner des leçons parce qu'il perçoit aussi bien le côté apparent des choses (la piste de danse) que leur face cachée (le houmfort). Or le principe de cette ironie ou supériorité, nous l'avons vu, réside dans ce dédoublement d'un sujet ou d'une conscience en une voix et en un oeil, en un son et un regard. Et nous avons vu d'où ce regard était jeté sur ce

son, cette réalité première que constitue le discours du houngan.

Dans "Aux zombis" de Liautaud Ethéart, le zoom out est le regard d'un sujet qui sans sortir de lui-même se regarde de l'extérieur, du regard d'un autre qui le dédouble et le rend exotique à ses propres yeux. Et c'est là un effet de la situation du scripteur et du lecteur diglottes. Habitué à utiliser deux langues, ce scripteur et ce lecteur ne s'aperçoivent plus de leur hiérarchisation. La diglossie qui opère une superposition de langues dans la conscience collective et individuelle se manifeste chez l'écrivain diglotte par un collage des signifiants qui camoufle la contradiction des signifiés, leur distance réelle. Cette distance, objective mais masquée, parce que habituelle, devient implicite et est à la source du regard exotique de Liautaud Ethéart.

Par contre, le choix de la langue dominée, dans la situation de diglossie, force l'écrivain à prendre d'emblée position contre toute menace de domination du sens des mots qu'il utilise par des mots et des sens voisins. Et c'est pourquoi du zoom out, regard inconsciemment distancé de Liautaud Ethéart, nous passons au travelling in, ce regard panooramique de Fritz Champagne.

Dans "Aux zombis", la ligne directrice du regard qui parcourt et ordonne le champ que balaie notre vision est ordonnée selon une verticale qui hiérarchise les pronoms dans une structure en abyme des discours. En effet un je, supérieur et ironique, surplombe du regard un vous charmant mais pitoyable, lequel à son tour considère un il mystérieux et menaçant. Il s'agit là d'une façon de représenter la différence entre étranger et natif, européen et haïtien, français et créole, selon la perspective illusoire parce qu'idéologique de l'opposition entre blanc et nègre.

Dans le poème de Fritz Champagne, la perspective change parce que de la verticale nous passons à l'horizontale. L'espace où le roi et sa reine doivent affronter leurs adversaires, cette table qui constitue l'espace symbolique de "Mò vivan" est un champ de bataille que sépare la ligne du front des armées. Et c'est cette ligne horizontale qui ordonne le déplacement du regard du je. Ce déplacement, par les procédés stylistiques dont l'auteur se sert, notamment l'antithèse par voie d'énumérations (mouin... mouin... mouin... sé... sé... sé; frè mouin... zanmi mouin... minnaj mouin...) est le balayage d'un champ, le travelling in effectué pour un dénombrement et un recensement des forces et des faiblesses du sujet. L'énonciateur récuse explicitement la perspective verticale du regard dominateur qui hiérarchise : "Mouin pa konn si m'anro, Mouin pa konn si m'anba" pour adopter le point de vue unificateur du regard qui rassemble et la position de celui qui se défend et qui appelle à l'aide :

Kay mouin se lakou li sé lakou yo

 Mouin sé ion roua pédi dam mouin
 Pou m'maké karant békik

La position de celui qui n'a que faire des différences nationales et encore moins des différences ethniques ou de couleur :

Frè mouin, sé mouin tandé!

 Fanmi mouin, sé vérité
 Rélijyon-m sé konsians!

Dans le poème, il est fait, à plusieurs reprises, références à la religion mais on peut constater combien est rejetée

toute idée de présenter quelque croyance que ce soit, et notamment le vodoun, comme une pratique maléfique.

Par ainsi, le zombi est démythifié. Il n'est plus ce personnage lointain, étrange et mystérieux auquel Ethéart s'adressait emphatiquement par le vocatif "O zombis". Il est n'importe qui d'entre nous, ce je dans le poème auquel chacun de nous peut s'identifier et dont le sort, bien loin d'être le résultat des pouvoirs magiques de jeteurs de sorts cachés, est la conséquence d'une mainmise des autres sur notre espace. Nous passons du mythe au réel et par là même nous pouvons voir quel changement s'effectue dans le rôle que jouent les traditions orales et populaires dans la littérature haïtienne.

Autrefois et dans le cadre d'une écriture franco-créole qui ne pouvait manquer de les maintenir à une certaine distance, de manière ironique bien souvent, ces traditions orales et populaires servaient en quelque sorte de repoussoir. En effet dans le cadre de l'image ambivalente que l'Haïtien se faisait de lui-même, le bovarysme collectif dont parle Prince-Mars, ces traditions servaient de contrepoids justificateur de l'image européenne, latine et blanche que se faisait l'Haïtien. Elles étaient en somme l'"alibi que pouvait se donner l'Haïtien de n'être pas pur latin mais "nègre latin".

"Mò vivan" nous fait voir que l'époque où l'on se glorifiait des syncrétismes ou métissages de toutes sortes est révolue. Foin d'une vision de soi, double, associant Ariel et Caliban, est par là même renforçant les vieux mythes mais désormais une perception de soi, réelle, concrète et historique! Et pour commencer, une utilisation nouvelle des images traditionnelles de soi comme celles du zombi dont on ne se servira plus pour se justifier, aux yeux d'un autre, mais pour se

comprendre soi-même et s'adapter à sa situation historique c'est-à-dire se transformer pour résister à toute mainmise sur sa liberté. De ce point de vue et avec toutes les nuances qui s'imposent, on peut dire que *Dézafi* de Frankétienne, par rapport à *Veillée* de Magloire St-Aude et *Chronique d'un faux-amour* de Jacques S. Alexis opère le même passage du zoom out au travelling in.

S'il est un point sur lequel Ethéart et Champagne tombent d'accord c'est que l'image populaire, folklorique et traditionnelle du zombi est une représentation des faiblesses de l'Haïtien dans la lutte qu'il mène pour sa survie comme peuple libre et indépendant. Mais là où ils diffèrent c'est quand le premier y voit l'effet d'une fatalité, les résultats de la lutte de la bonne et de la mauvaise part en nous-mêmes, alors que le second y perçoit plutôt les effets de notre exploitation par les autres : "Kay mouin sé lakou li se lakou yo". Toute la différence entre le pessimisme ironique de celui qui a déjà sauvé sa mise personnelle en choisissant son camp et l'optimisme lucide de celui qui fonde sa volonté de vaincre sur la conviction, exprimée déjà en 1804 par la devise nationale, que "L'union fait la force" ou plus précisément : min anpil chay pa lou¹³. Ou mieux encore : Ann met tèt ansanm!

3.2 Tradition et innovation

La littérature en haïtien commence avec "Lisette quitté la plaine". Son origine remonte donc à la seconde moitié du XVIII^e siècle puisque le poème de Duvivier de la Mahautière, blanc créole selon toute vraisemblance et conseiller à la cour de Port-au-Prince, fut écrit vers 1757¹. De cette date à 1950, soit après deux siècles d'existence, l'ensemble des textes écrits en haïtien ne forme pas une masse impressionnante. C'est que pendant longtemps, écrire en créole haïtien a été l'oeuvre d'écrivains isolés qui d'ailleurs ne se livraient à l'écriture en langue vernaculaire que par dilettantisme et tout en menant une oeuvre principale, écrite en langue française.

Il n'est pas impossible que le corpus des textes rédigés en haïtien, et pour la période de 1757 à 1950, s'augmente de la découverte d'ouvrages dont l'existence serait demeurée cachée et de manuscrits encore enfouis dans les bibliothèques publiques ou privées d'Europe ou d'Amérique. La mise à jour, tout récemment, d'un recueil de poèmes "Idylles et chansons, ou essais de poésie créole"², par un habitant d'Haïti, publié en 1811, à Philadelphie, laisse croire que les blancs créoles de Saint-Domingue ont pu, en fuyant la révolution haïtienne, emporter avec eux de ces "chansons nègres" dont ils avaient lancé la mode et qu'un beau jour nous pouvons bien avoir la surprise de les retrouver.

Par ailleurs certains textes parus dans les journaux, quand ils seront réunis et édités, viendront compléter le panorama des oeuvres en haïtien. Oswald Durand, dans son journal humoristique et littéraire, *Les Bigailles*, a publié de nombreuses pièces de poésie créole qui sont aujourd'hui complètement ignorées.

Enfin il n'est pas interdit de penser que dans le domaine des textes politiques à caractère plus ou moins officiel il y a une moisson possible d'oeuvres à récolter. Nous disposons pour la période coloniale des proclamations en créole de Bonaparte et Spenser St-John³ nous a rapporté un discours en haïtien du président Salomon. Il y a donc un peu plus que les déclarations lapidaires (Koupé tèt boulé Kay) ou philosophiques (lesse-grennen) de nos chefs d'état à retracer.

Dans le domaine des chansons nous savons déjà qu'il y a toute une recherche à effectuer. Outre des oeuvres à caractère patriotique comme "grenadye alaso" il y a bon nombre d'oeuvres lyriques qui, pour des raisons diverses, ont marqué à un certain moment la vie collective ou se distinguent, même longtemps après leur création, par des traits spécifiques qui expliquent encore leur succès ou l'intérêt qu'elles provoquent.

Il est d'ailleurs évident que l'étude de la poésie lyrique en haïtien ne saurait être dissociée de celle de la "meringue", c'est-à-dire de la musique et de la danse. D'emblée la poésie en créole a été chanson, c'est-à-dire paroles à fredonner et à danser en même temps. "Lisette quitté la plaine", nous dit Moreau de St-Méry devait être chanté sur l'air de "Que ne suis-je fougère". Et si aujourd'hui nous avons perdu cet air, qu'à cela ne tienne! car dès 1781, Jean-Jacques Rousseau avait composé un air original pour le poème de Duvivier de la Mahautière⁴, et nous avons cette "chanson nègre" de Rousseau.

La chanson d'"Evahim et d'Aza", que le naturaliste Etienne Descourtiz composa vers 1800, "Choucouné" d'Oswald Durand qui est de 1884, les chansons de Kandjo, de Zo Salnave, de Molin, de Ti-Paris, autant d'exemples qui sont là pour démontrer que ce n'est qu'avec les poètes de 1950 : Morisseau-Leroy, Franck

Fouché, Claude Innocent, Paul Laraque, que la lyrique haïtienne, du moins dans sa veine littéraire, se dissocie de la musique et de la danse pour ne plus tirer ses effets que de la seule écriture.

On peut d'ailleurs penser que l'alliance naturelle de la musique et du créole haïtien ne sera pas de sitôt rompue. Tant que l'haïtien demeurera une langue davantage parlée qu'écrite, il persistera aux yeux de plusieurs cette opposition, plus apparente que réelle, que croyait déceler l'auteur anonyme des *Idylles et chansons* publiées en 1811. Il déclarait en effet :

"Cette langue a... une infinité de mignardise, une extrême douceur qui la rendent propre à exprimer avec délicatesse, et surtout avec une certaine naïveté les sentiments de l'amour...

et pourtant il enchaîne en disant :

"La langue créole est cependant peu propre à la poésie. Les transpositions qu'elle a adoptées y ramènent fréquemment un choc de voyelles que le poète ne pourrait éviter... Par exemple : "Mo aimé vous" est une construction créole qu'on ne peut changer, malgré les hiatus qui s'y rencontrent..."⁵

Le préfacier ne s'aperçoit pas que s'il condamne d'un côté ce qu'il loue de l'autre, c'est tout simplement qu'il se reconnaît incapable d'apprécier du point de vue de l'écriture, et de l'écriture de la langue française, ce qu'il goute par ailleurs sans réticence quand il se place sur le plan de l'audition du créole et de la délectation qu'il en

tire. En d'autres termes, on change de plan à passer de l'audition à la lecture et le créole n'ayant pas encore fixé son écriture on ne saurait lui dénier des qualités que son écriture future n'a point encore permis de dégager.

De quelques points de repère méthodologiques

Pour juger de la littérature en haïtien, en particulier de la poésie qui en est le mode privilégié d'expression, il faut s'arrêter à l'année 1950 comme à une date charnière marquant non seulement le passage de l'oral à l'écrit pour le créole haïtien mais en même temps le point de départ d'une approche nouvelle de cette langue par ses utilisateurs. Car la contradiction que nous pouvions déceler chez l'auteur anonyme de 1811 persistera pendant longtemps chez les écrivains qui continueront à regarder la langue haïtienne qu'ils utilisaient à travers le filtre de leur connaissance d'une autre langue.

Par suite de la première grande campagne d'alphabétisation de 1944 qui a étendu l'usage de l'haïtien, il devient plus facile d'abord de départager prose et poésie, ou texte non littéraire et écrit littéraire, parce que la littérature en tant qu'utilisation écrite de la langue ne peut se singulariser que par la comparaison avec une utilisation écrite possédant une autre spécificité que celle du texte littéraire.

Mais il devient aussi possible désormais de juger les textes écrits d'un point de vue qui leur est propre, celui de la lecture, de la représentation pour l'oeil. En effet une chanson, paroles destinées à être dites pour être écoutées et dansées, ne peut être jugée du même point de vue que le texte dont la fonction est d'établir avant tout une communication par le biais de l'oeil.

Il y a donc dans la poésie en haïtien, à partir de 1950, une orientation que l'on peut faire remonter aux premières manifestations écrites de la langue haïtienne. Cette orientation qui consiste à changer le sens de l'utilisation de la langue, à la faire servir à une communication visuelle et non plus auditive, nous permet par exemple de faire une scénographie de Choucouné⁶, c'est-à-dire d'analyser ce poème comme une petite pièce de théâtre.

Dès l'origine et les remarques on ne peut plus pertinentes de Perry A. Williams⁷ sur ce qu'il appelle "la poésie des cocottes", c'est-à-dire la poésie issue de "Lisette quitté la plaine" et qui sert encore de modèle à "Choucouné", nous le démontrent. "Lisette" n'était en effet que la partie interrogative d'un dialogue entre un amoureux jaloux et sa bien-aimée. La réponse de celle-ci existe sous la forme d'un poème moins connu, retrouvé par Perry A. Williams dans les manuscrits de Moreau de St-Méry. Le dialogue de Lisette, celui d'Evahim et d'Aza constituent donc les versions successives d'un drame qui s'intériorise, si on peut dire, avec "Choucouné".

Et c'est dans l'évolution des poèmes en haïtien comme un théâtre mais qui se fait de plus en plus représentation subjective, projection pour soi-même de son drame objectif par le dramaturge, que l'on peut retracer l'évolution de ce fil thématique que constitue le regard ironique du sujet regardant et représentant.

En effet si les chansons des cocottes, comme le fait voir Perry A. Williams, permettent de déceler le regard ironique du sujet narrateur, il est manifeste que de "Lisette" et d'"Evahim" à "Choucouné", le changement de ce regard qui s'empreint de mélancolie, en même temps que la forme dialoguée se transforme en narration, ne peut résulter que d'une transformation du

sujet lui-même. Le blanc créole, spectateur plus ou moins amusé d'un drame dont il est le bénéficiaire et qu'il peut pour cela représenter de façon objective, théâtrale et dialoguée donc dans le poème d'avant l'indépendance, cède la place à partir de Choucounne à un protagoniste en même temps victime qui doit se conter à lui-même son drame. Par contre si l'ironie peut réapparaître dans "Lola" de Zo Salnave et se faire même autocritique, humour donc, dans "Mariana" de Paul Laraque, c'est que dans la conduite, et partant dans la représentation de son drame, ce même sujet, protagoniste et narrateur, peut désormais envisager avec plus d'optimisme la poursuite de l'action dans laquelle il est engagé.

Une scénographie de Choucounne d'Oswald Durand, de Lola de Zo Salnave, et de Mariana de Paul Laraque, nous fait voir que de l'espace fragmenté de Lisette où ville et campagne s'opposent nous passons, à partir de Choucounne, à un espace plus unifié. Sans doute l'antagonisme du dehors englobant et du dedans subdivisé se retrouve dans Choucounne. Mais à partir de Lola il ne s'agit plus que de la transformation interne de deux espaces conjoints et dans Mariana, d'une transformation non plus de l'espace lui-même mais du point de vue traditionnel sur l'espace.

Une transformation de la perception de l'écrivain

Le passage de la tradition à l'innovation, c'est-à-dire l'effort de la poésie en haïtien pour se dégager de l'emprise de ses modèles et arriver à se doter de règles propres, est avant tout une transformation de la perception que le sujet écrivain se fait du lien qui unit le fond à la forme et le contenant au contenu dans l'oeuvre

qu'il écrit. Un examen de la versification et de l'orthographe des poètes nous en convaincra.

Jusqu'en 1950, et même au delà de cette date, le rêve des poètes pouvait se ramener à quelque chose d'analogue à l'idéal d'André Chenier : "Dans un parler nouveau, faisons des vers antiques". *Rosaire couronne sonnets* d'Emile Roumer, a paru en 1964, n'est-il pas comme son titre l'indique, un recueil de sonnets en haïtien? Et d'Oswald Durand qui écrit Choucounne (en 1884) en vers heptasyllabiques à rimes masculines et féminines, tantôt croisées tantôt plates jusqu'à "Zo" Salnave, chansonnier populaire pourtant, qui écrit ses chansons en vers mesurés et rimés à la française n'est-ce pas la versification dont les règles ont été codifiées par Malberbe et Boileau qui fait loi?

Sans doute il convient, de toujours saisir le style propre de chaque écrivain et les traits spécifiques de la langue haïtienne qui ne pouvaient manquer de pousser ces poètes à déborder des cadres qu'ils s'imposaient. Ainsi le patron rythmique de Choucounne d'Oswald Durand, par le choix de l'heptasyllabe et d'un mode de succession plutôt complexe des rimes qui sont d'abord croisées puis plates et ensuite redoublées a plus à voir avec la syncope jazzée de la meringue haïtienne qu'avec une rupture impressionniste du rythme que Vertaine attribuait d'ailleurs curieusement à un nègre fou. On peut constater en outre que si les vers de "Souvenir d'Haïti" d'Othello Bayard ou ceux des Chansons de Zo Salnave se soumettent à la règle de la rime, celle-ci ne s'astreint pas à obéir à l'alternance du masculin et du féminin comme chez Duvivier de la Mahautière ou Oswald Durand. D'ailleurs le mètre du vers devient irrégulier, "libre", dans les textes que nous venons de mentionner puisque les vers du poème d'Othello Bayard franchissent allègrement la barrière de l'alexandrin pour atteindre les 14 et 15 pieds tandis que Zo Salnave",

s'en tenant à la rime, n'hésite pas à s'affranchir, au besoin, des contraintes du mètre fixe.

De là on passe progressivement au fil des années d'un vers que l'on peut qualifier de régulier au vers libre de Morisseau-Leroy. Mais comme on peut le comprendre; pas plus le terme de régulier que le terme de libre ne peut vraiment convenir au vers haïtien, s'il faut entendre ces mots dans le sens qu'ils avaient au moment où les symbolistes français se sont libérés des contraintes de la versification.

"Papa Dessalines, merci" de Morisseau-Leroy, "Calinda la pou'l bat" de Claude Innocent ne renvoient pas à des patrons pré-déterminés et surtout importés d'une autre langue. Dans la diversité de leurs mètres, non encore classifiés ou fixés, ils s'efforcent de retrouver la prononciation de la parole quotidienne et la pulsation du chant populaire. C'est d'ailleurs le problème de la prononciation des mots haïtiens, étroitement lié à celui de l'orthographe, c'est-à-dire de la représentation graphique de cette prononciation, qui explique les écarts de mètres entre le vers haïtien et le vers français. Car c'est la prononciation juste, rendue adéquatement par l'écriture et le souci de retrouver une expressivité musicale et rythmique propre à la langue haïtienne qui expliquent les caractères spécifiques de certains de ces vers très longs dans "Souvenir d'Haïti" et dans "Calinda la pou'l bat" ou très brefs dans certaines chansons de Zo Salnave ou certains poèmes de Morisseau-Leroy. La langue haïtienne, Moreau de St-Mery le signalait déjà, est friande d'onomatopées et surtout de juxtapositions et d'élisions. Celles-ci sont autant de syncopes de la syntaxe et de la pensée qui favorisent cette rhétorique de la litote du discours haïtien. Les poètes, dans leurs recherches, ne s'interdisent donc pas de refaire à leur compte l'expérience de la rime, ("Mariana" de Paul Laraque;

"Telson" de Claude Innocent). Mais ils la libèrent de l'obligation d'alterner les genres qui n'existent pas en haïtien comme on les connaît en français, c'est-à-dire sous la forme d'une terminaison et d'une prononciation marquées par la présence de l'e muet par exemple.

En somme, et c'est peut-être là l'innovation capitale, à travers des problèmes de métrique, de rythmique ou d'harmonie qui finissent toujours par se matérialiser dans la question de la graphie ou de la représentation visuelle des mots, les écrivains haïtiens de langue haïtienne ont peu à peu commencé à apprendre à voir leur langue. À la voir et non plus seulement à l'entendre.

Parce que les écrivains qui rédigent des textes en haïtien écrivent aussi en français. Le plus souvent ils commencent par écrire en français avant de passer à l'haïtien. Ils font leur apprentissage à l'intérieur du français et c'est à partir de celui-ci qu'ils jugent l'haïtien. Ils écrivent en haïtien mais pensent l'haïtien en français et s'ils peuvent donc entendre leur langue ils ne la voient pas toujours très bien. Il leur reste à passer de l'autre côté du miroir, à se mettre à penser l'haïtien de son propre point de vue et même le français à partir de l'haïtien. C'est cette laborieuse initiation que nous pouvons saisir quand nous nous mettons à considérer dans leur succession chronologique les diverses orthographes dont se sont servi nos poètes et surtout quand nous analysons le travail de réécriture auquel certains d'entre eux se sont livrés.

Si l'on prend l'orthographe des premiers textes en haïtien de Morisseau-Leroy :

Merci, Dessalines
Papa Dessalines, merci
chaque fois m'senti ça m'yé... (Diacoute, 1951)

elle reproduit les mots selon l'origine étymologique qui leur est communément prêtée. On ne peut vraiment dire que ce mode de représentation permet à l'oeil du lecteur de saisir précisément la voix du locuteur. Aucune orthographe ne permettra sans doute de reproduire exactement les sons des mots. Mais ici il y a comme un voile qui est jeté sur le corps du mot pour le draper et le représenter d'une certaine façon. C'est le même genre de maquillage, volontaire ou involontaire, qui fait écrire nègre pour neg et donc permet d'en faire des synonymes alors qu'il n'en est rien.

À travers la graphie c'est une question de fidélité ou de trahison, de traduction si l'on préfère, qui se pose. Et l'exemple de deux versions en haïtien de la "Dessalinienne" peut illustrer mon propos d'autant mieux qu'un événement capital est intervenu entre la rédaction de ces deux textes : l'adoption des mesures officielles concernant l'enseignement de l'haïtien et la fixation de son orthographe.

La première version est de Constantin Dumervé et date de novembre 1961⁸. La seconde, qui date du 18 mai 1980, a été faite par Raymond A. Moyse et Ansy Deroose⁹. Dans toute traduction il y a ce que l'on pourrait appeler des principes. Et ici manifestement ce qui distingue les deux versions de la "Dessalinienne" c'est que Constantin Dumerve a choisi d'être fidèle non seulement à l'esprit mais encore à la lettre et même au sons des mots du texte qu'il avait à traduire. Ainsi il traduit "pour le pays" par "Pou le pai-i" même si en haïtien l'article n'est pas le mot "le" que le français place devant les noms. Il n'hésite pas, par fidélité au texte et à la langue de départ, à heurter de front le code de la langue d'arrivée. Moyse et Deroose ont préféré traduire le même vers par "Pou Ayiti" qui a l'avantage de respecter le sens de départ et la grammaire de la langue

d'arrivée. La désinvolture de Dumervé à l'égard de la langue d'arrivée, contrepartie d'un trop grand souci de respecter la langue de départ, le conduit à ne plus heurter seulement le code de celle-ci mais son esthétique même. En effet la désagréable succession de sons à laquelle donne lieu le premier vers de la deuxième strophe "Pou Zaié yo", traduction de "Pour les aïeux" a non seulement le désavantage de n'être pas euphonique mais de jeter le ridicule sur le sens même du mot ici utilisé. Or ce vers est répété à la strophe quatre. Et nous constatons que dans l'ordre des répétitions malencontreuses suscitées d'ailleurs par la même scrupuleuse volonté de coller au plus près des mots de départ il y a "Ô Dié des Braves", traduction de "O Dieux des Preux", qui donne lieu à un calembour involontaire dans "Ô Dié, Ô Dié, Ô Dié des Braves".

L'intérêt qu'il y a à comparer ces deux versions en haïtien de la Dessalinienne c'est de constater, à vingt ans de distance (1961-1980) et surtout après l'adoption d'une orthographe officielle de l'haïtien (janvier 1980), le changement de perspective dans le texte de Moyse et Deroose (mai 1980).

Il y a dans la version de ces derniers une distance par rapport au texte de départ qui est moins infidélité à son égard que volonté de respecter les exigences de la langue d'arrivée. Et cette attitude nouvelle, contraire à celle de Dumervé, est analogue à l'attitude des écrivains qui réécrivent systématiquement leurs textes.

On n'a qu'à comparer l'orthographe d'*Antigone* (1953) et de *Roua Kreon* (1978), de Morisseau-Leroy, la graphie utilisée dans *Bois Mitan* (1970) et celle de *Boua Mitan* dans *Konbélann* (1976) de Georges Castera. Ou encore mettre en parallèle les textes de "Cé-volant" et de "l'ac-en-ciel"¹¹ que Jacques Lenoir (Paul Laraque)

publia dans *Optique* (1956) avant de les reprendre dans *Fistibal* (1976)¹².

Dans ce dernier cas, si nous retenons l'exemple du poème "l'ac-en-ciel" qui deviendra vingt ans après "Lakansiel", nous constatons que c'est par un effet de la diglossie littéraire que s'orthographiait "cheveux" le mot qui deviendra "chevé", que s'écrivait "malheu" celui qui deviendra "malè" ou "couleur" celui qui s'avèrera être "koulè", dans la version revue et corrigée. En effet à cause de la diglossie le poète faisait prédominer l'écriture du mot français sur la prononciation du mot haïtien. Et c'est en ce sens qu'on peut voir dans le changement d'orthographe un passage du regard à la voix. On constatera ainsi dans ces deux versions de "Lakansiel" que le changement a consisté à rétablir une prononciation ouverte (chevé, malè, koulè) à l'haïtienne là où le français exige une prononciation fermée des voyelles finales. On pourrait poursuivre ces constatations à propos de soleil/soley; voiles/vouèl, et du remplacement de h par r dans houe/roue. En effet le vers :

"pou houe lan soleil jeter z'éclai"

prononcé comme il est ici écrit peut créer une confusion car il pourrait s'entendre :

"pou ou lan soleil..."

l'orthographe de la deuxième version du poème :

"pou rou lan soleil..." dissipe cette confusion.

La correction de Paul Laraque n'a consisté en rien d'autre qu'à réparer l'erreur qui lui faisait, comme Constantin Dumervé, trop coller à l'écriture du mot

français, houe, retenu en vertu de l'origine étymologique du mot créole.

Ce respect de la voix du créole, du son des mots jusque dans leur représentation pour l'oeil nous fait en quelque sorte assister à une transformation du sujet écrivain, qui de lecteur du français devient scripteur de l'haïtien, et est en passe de changer sa position de consommateur en celui de producteur.

En effet dans ce continuum linguistique qui mène du français au créole en passant par le français créolisé et le créole francisé, on peut considérer ces deux étapes mitoyennes comme l'espace de l'écriture diglotte. Et quelle peut être la stratégie du scripteur ou du locuteur diglotte sinon de chercher à naviguer assez habilement entre les mots pour éviter les écueils qu'ils suscitent : la nasalisation contre-indiquée, la fermeture ou l'ouverture à contretemps de la prononciation (entre le i et u, le é et le è), l'addition ou la suppression mal à propos du r. Car même s'il parle créole, un créole francisé ou un français créolisé, l'objectif du diglotte est de se faire entendre en français et partant son obsession est d'éviter la faute de français. Justin Lhérisson a su fort bien mettre le doigt sur cette situation paradoxale. Voici ce qu'il nous dit de Velleda, un des personnages de son roman, *La Famille des Pitite-Caille* :

"Elle parlait français par routine; et sans quelques défauts de prononciation, on eût cru qu'elle avait fait d'excellentes études.

Elle disait par exemple : **mercir**, je vous **remercir**, avec le plus bel aplomb!

Ses spirituels invités lui pardonnèrent tout, excepté ce **mercir** et ce je vous **remercir**, dont elle ne pouvait se corriger, malgré les violentes remontrances de son mari qui, lui, parce qu'il avait une grande facilité d'élocution, se croyait un phénix."¹³

Entre Eliézer Pitite Caille et sa femme Velleda la différence est bien nette. Eliézer a su franchir la ligne de confrontation des langues sans se faire remarquer, Velléda, elle, est bloquée à la frontière par cette erreur de prononciation qui la démasque.

On peut considérer que le souci des partisans d'une orthographe dite étymologique était d'arriver à une conciliation qui leur semblait prescrite par les circonstances. Morisseau-Leroy, dans une mise au point sur la question de l'orthographe créole, publiée en 1956, le reconnaît :

"Notre ambition est certainement d'être lus un jour par la masse des Haïtiens. Mais ceux d'entre nous qui ont découvert qu'il y a des choses qu'ils peuvent exprimer en créole bien mieux qu'en français ne s'embarassent plus de savoir quand naîtront leurs lecteurs (...)

Le premier point qu'il faut modestement accepter, c'est que ceux qui écrivent aujourd'hui en créole connaissent déjà le français. Dès lors, ils ne peuvent avoir de bonnes raisons **pour écrire d'une manière différente des mots**

qui désignent les mêmes choses
en créole et en français (...)

De tels mots le lecteur habitué
à les lire doit les retrouver
"tels quels" dans le texte créole.
Quelle raison peut-on avoir de les
modifier? L'écrivain et son seul
lecteur possible immédiatement s'en
trouvent à l'aise."¹⁴

La conjoncture des années 1950 (pourcentage d'alphabétisés en haïtien, développement du programme d'alphabétisation, volume des publications en haïtien, diversité des sujets couverts par ces publications...) ne permettait pas d'espérer un public autre que celui des lecteurs déjà habitués à lire le français. Dès lors il est frappant de constater combien le fait de se retrouver en face du public unilingue de la diaspora a pu constituer un facteur déterminant du processus de réécriture dans lequel des écrivains comme Morisseau-Leroy, Paul Laraque ou Georges Castera ont dû s'engager. Car alors le texte créole publié à New York ou à Montréal ne s'adressait plus en priorité à un lecteur diglotte de par la connaissance du français et de l'haïtien, mais unilingue créole, ou alors bilingue mais parce que parlant l'haïtien et l'anglais.

D'où l'on s'aperçoit que le profil du lecteur auquel s'adresse le texte en haïtien est déterminant quant à la fixation des traits spécifiques de ce texte qui demeure plus ou moins marqué par la situation de diglossie tant que le public visé n'est pas devenu homogène et autonome.

Il y a donc une illusion, résultat de la situation de diglossie, qui porte à croire qu'il est possible de concilier deux langues parce que celles-ci se trouvent superposées dans la conscience du lecteur visé. L'effet

de boomerang d'une telle illusion est d'engendrer une confusion théorique dans la conscience du scripteur. Car au lieu de poser les problèmes des rapports, et éventuellement de la séparation du fond et de la forme, du contenu et du contenant, à l'intérieur de chaque langue, il en vient à penser que fond et forme, contenant et contenu peuvent se dissocier pour se manifester dans les langues distinctes.

Jacques Lenoir (Paul Laraque) pouvait ainsi déclarer dans son intervention sur les problèmes de la poésie nationale :

"En poésie comme en prose, ainsi que dans tous les autres domaines - il est peut-être opportun de le rappeler - l'essentiel c'est le contenu (...) Aux vers "libres" d'un réactionnaire je préfère les vers "réguliers" d'Aragon. Ce qui est sacrifié ici, en somme, ce n'est que la "liberté formelle". De même - si partisan que je sois de l'emploi du créole - il n'y a pour moi aucune commune mesure entre un poème d'avant-garde en français et un poème créole à caractère anti-progressiste. Évidemment la réciproque est vraie. Le créole, comme toute autre langue, **est un moyen** et non une fin en soi".¹⁵

Une pareille perception de la langue relève d'une conception fort peu dialectique des rapports entre la langue et la pensée. Pourtant c'est une telle perception qui a longtemps prévalu, et chez les écrivains les plus progressistes. On peut donc comprendre l'ironie d'une situation qui portait les partisans les plus décidés d'une

transformation des rapports sociaux, le réfèrent, à demeurer aveugles devant la nécessité d'une transformation équivalente de leurs rapports avec le signifiant, la langue haïtienne.

De là le paradoxe, aujourd'hui doublement ironique, des propos par lesquels Morisseau-Leroy concluait en 1956 sa mise au point sur les problèmes de l'orthographe :

"Présenté depuis une quinzaine d'années sous l'aspect pédagogique, le mouvement en faveur du créole n'a fait faillite que par la faute des linguistes qui se sont plus souciés d'innover que de faciliter l'éclosion d'oeuvres représentatives de notre langue nationale. J'invite les hommes de lettres conscients de l'importance sociale d'un tel mouvement à reprendre la question à la base et à discuter d'une orthographe à leur convenance, et à la convenance de leurs lecteurs actuels. Les éducateurs et les linguistes ont assez à s'occuper des lecteurs à venir. Quand ils seront prêts, ils nous feront signe. Pour parodier une phrase célèbre je dirais que la langue est une chose trop sérieuse pour en laisser le soin aux seuls linguistes. Encore moins aux techniciens de l'alphabétisation."¹⁶

Une connaissance plus approfondie du système de la langue et de son fonctionnement social, notamment des manifestations de la situation de diglossie, a entraîné ce renouvellement de la littérature en haïtien dont

témoignent aussi bien le phénomène de réécriture de leurs textes par certains écrivains que la parution d'oeuvres nouvelles, dans le genre du roman, du théâtre ou de l'essai.

De "Lisette quitté la plaine", poème écrit en 1757 par un blanc créole à St-Domingue à *Ti difé boulé sou istoua Ayiti*, (1977) essai sur l'Histoire écrit par un Haïtien installé dans la diaspora de New York, une fascinante dialectique du dehors et du dedans s'est développée à travers la littérature en haïtien. Dans la thématique, dans l'esthétique et jusque dans l'approche linguistique du créole haïtien, le sujet représentant s'est de plus en plus intégré à l'image même de l'objet qu'il se représentait, reproduisant ainsi sur le plan de l'écriture, cette transformation que sur le plan des significations nous avons pu déjà caractériser comme un passage du héros ou du sujet du récit haïtien de la condition de patient à celui d'agent, de la condition de Zombi à celui de Kanzo. Or c'est cela même le mouvement qui porte de la tradition à la novation. Mouvement de connaissance et d'acceptation de soi d'un sujet qui se prend lui-même comme objet et se représente pour se transformer. Ce qui pourrait fort bien, si nous nous ressouvenons de la contradiction du poète anonyme de 1811, se ramener à la possibilité de pouvoir donner à l'objet qui fait spontanément notre délectation le charme d'une justification théorique.

3.3 Bilan d'une génération (1950-1980)

Ce bilan¹ ne prendra malheureusement pas la forme d'une suite de calculs statistiques que j'aurais aimé lui donner. Combien d'écrivains haïtiens sont passés du créole au français ou vice-versa, ou continuent d'écrire alternativement dans les deux langues? Quelle est la courbe, selon les langues de la production littéraire depuis 1950? Peut-on dessiner des courbes parallèles de l'évolution littéraire et de la répression politique, entre 1950 et 1980? Et bien d'autres questions du même genre : combien de pages font un roman, une nouvelle ou un conte, selon la langue utilisée? Selon l'année de publication des œuvres et l'âge des auteurs, observe-t-on une persévérance ou un abandon de l'utilisation du créole? À quel âge fait-on le saut d'une langue à l'autre? Selon l'origine régionale des auteurs, y a-t-il des genres privilégiés?

Mais pour cela, il aurait fallu disposer d'une bibliographie exhaustive², et pour avoir un tel outil, il ne faut pas moins qu'une Bibliothèque Nationale, une organisation du dépôt légal, en somme une institution littéraire dont on voit déjà que pour la littérature en haïtien elle est plutôt à venir.

À l'aide donc d'une bibliographie sélective, je m'attarderai à soulever quelques questions qui permettent de mesurer non pas tant le chemin parcouru comme celui qui se dessine, s'ouvre et qu'il faut envisager de parcourir. Car s'il fallait seulement jeter un regard rétrospectif sur la littérature en haïtien, il n'y aurait qu'à se féliciter. Si par contre nous faisons plutôt de la prospective, alors devient d'une grande pertinence telle expression créole comme : "manman pitit se mare vant" ou encore "se pas vi-n pran lenbe ak kout po kann" qui mesurent déjà depuis longtemps l'ampleur de tâches

analogues à celle de l'écrivain qui choisit d'écrire en haïtien.

Chronologie

Une véritable histoire de l'écriture en haïtien³.devra remonter à l'époque coloniale. Partir de 1757, date de "Lizet kité laplenn" et des écrits divers d'esclaves marrons ou de colons, des écrits apocryphes comme le serment du Bwa Kayman ou des textes officiels, comme les proclamations du premier consul Bonaparte, et continuer après l'indépendance nationale par les poèmes d'Oswald Durand et de Georges Sylvain pour en arriver aux années de l'occupation du pays par les États-Unis.

Les oeuvres de Jules Faine qui datent des années 30 et les premières propositions pour une alphabétisation en haïtien de Christian Beaulieu doivent être resituées dans le contexte du nationalisme renouvelé de l'époque. Tout comme la première compagne d'alphabétisation de 1944, à partir de la méthode Laubach, doit être replacée dans le contexte de l'hégémonie militaire, économique, politique et culturelle des États-Unis.

Mais si l'on tient compte de toutes les pressions extérieures qui se sont exercées sur la pratique de la langue créole depuis le temps de la colonisation française jusqu'à la période actuelle du dépaysement socio-culturel imposé à la diaspora, on peut dire que l'histoire de l'écriture en haïtien a été tout au long de son développement fortement marquée par les conditions objectives créées par la conjoncture politique nationale et internationale et par l'imposition surtout de modèles extérieurs dont il a fallu s'accommoder. Et c'est dans ces perspectives qu'il faut envisager les étapes récentes de l'évolution de la littérature en haïtien.

De 1950 à 1960, dans la foulée de l'alphabétisation à la McConnel-Lauback dont les méthodes avaient été revues, corrigées et adaptées par des éducateurs comme Charles Fernand Pressoir, pour la première fois a paru sinon une école ou même un mouvement mais un groupe relativement homogène d'écrivains dont se détachent Claude Innocent, Franck Fouché, Félix Morisseau-Leroy et Paul Laraque. Morisseau-Leroy a été le plus prolifique, continuant de 1950 à 1980 à écrire des textes dans des genres divers : poésie, théâtre, récits et incarnant de la sorte, à lui seul, cette véritable renaissance de la littérature en haïtien qu'ont connue les années 50.

Le régime duvaliériste ayant forcé la plupart de ces écrivains à s'exiler, ces pionniers de l'écriture en haïtien ont cédé la place à des successeurs tout en poursuivant leur oeuvre à l'extérieur, créant ainsi un deuxième front culturel, si l'on peut dire. Car avec les transformations qu'a connues le mouvement d'alphabétisation se changeant progressivement du simple apprentissage de la lecture par les couches prolétariennes urbaines ou paysannes en un principe de réforme du système haïtien d'éducation, on a pu constater une sorte d'ouverture à double polarisation de l'écriture en haïtien.

Pendant qu'à l'extérieur les partisans du créole s'attachaient à mettre en évidence la nécessité de prendre en compte des facteurs socio-politiques, économiques ou pédagogiques, à l'intérieur d'Haïti les membres des sociétés Caracos Bleus puis Koukouy mettaient l'accent sur les réalités socio-culturelles. Pendant que les travaux d'Yves Dejean attiraient l'attention sur des impératifs socio-politiques et que les écrits de Morisseau-Leroy, de Franck Fouché et d'autres écrivains de la diaspora insistaient sur les implications politiques, nationales ou

internationales d'une écriture en créole, des écrivains, linguistes ou pédagogues comme Ernst Mirville, Émile Célestin Mégie, Jean Mapou, parce que leur réflexion était doublée de l'action de l'ONEC, puis ONAAC puis IPN, des revues *Bon Nouvel* et *Boukan*, du CLAP et de l'ILAP, pouvaient porter leur attention sur les problèmes de l'esthétique de l'écriture en haïtien.

Les activités de la société Koukouy, en particulier les écrits d'Ernst Mirville, sur la toile de fond des programmes d'alphabétisation des organismes gouvernementaux, constituent l'arrière-plan qui explique la publication des romans en créole d'Émile Célestin Mégie et de *Dézafi* (1975), dont la parution, saluée comme un événement, sera suivie de celle de *Ti difé boulé sou istoua Ayiti* de Michel-Rolph Trouillot (1977).

On peut donc dire que la littérature en haïtien relancée entre 1950 et 1960 par Morisseau-Leroy et son groupe, du fait de l'instauration du régime duvaliériste, a connu entre 1960 et 1970 une division de ses forces. Les unes travaillant à l'intérieur et les autres au dehors.

Cette division ne doit pas nous masquer la complémentarité des efforts et des accomplissements. Car entre 1970 et 1980, la division de la société Koukouy dont certains membres, Jan Mapou entre autres, iront continuer leur travail à l'extérieur : à New York et Miami, pendant que des sections seront créées à Montréal et à Hull, illustre cette continuité dans l'évolution et même dans la transformation des objectifs et des moyens. Car dans le même temps, en Haïti va apparaître l'ASKONNA où l'on retrouvera la plupart des membres de Koukouy demeurés au pays.

Ainsi on a pu voir poursuivre leurs oeuvres des écrivains déjà bien connus en 1950 puis apparaître, à

partir des années 60, tant en Haïti qu'à l'étranger, de jeunes écrivains, poètes surtout mais également essayistes ou paroliers : Lyonel Vilfort, Georges Castera, Rassoul Labuchin. Et dans les années 70 la relève a continué d'être assurée par de nouveaux venus : Dominique Batravail, Pierre Richard Narcisse, Rudolph Muller, Jean-Claude Martineau, tandis que des écrivains déjà chevronnés comme Franck Étienne faisaient une irruption fracassante au théâtre.

On peut donc dire que dans cette décennie 80 qui s'achève, il y a non seulement un dialogue qui est bien lancé entre écrivains de divers horizons qui scrutent les diverses facettes de la réalité haïtienne mais que ce travail d'approfondissement des problématiques se porte de plus en plus du champ de la thématique ou du fond vers celui de l'expression ou de la forme. Car s'il est une préoccupation que l'on pouvait trouver aussi bien dans les prises de position idéologiques de Georges Castera que dans les "Recherches" d'Ernst Mirville ou dans les formes mêmes d'écriture adoptées par Franck Étienne ou Michel-Rolph Trouillot, c'est ce souci toujours plus évident de coller au plus près non seulement du réel haïtien mais de son mode propre d'expression.

Pour considérer les choses du côté de la critique et illustrer l'objectif encore implicite de cette quête, on peut remarquer qu'il est pratique courante de parler en langue étrangère (français, anglais) des oeuvres écrites en haïtien. Mais Ernst Mirville, dans *Le Nouvelliste*, Jan Mapou, dans *Haïti-Observateur*, et d'autres ont depuis quelque temps commencé à faire, en haïtien, la critique des oeuvres écrites en haïtien. Et dans un numéro d'*Haïti-Progrès*, Michel-Ange Hippolyte vient de faire la proposition d'écrire en haïtien la critique d'une oeuvre publiée en français.⁴

Cette proposition ne pourra se justifier vraiment qu'à partir du moment où des critères esthétiques lui donneront sa validité. Quelle poétique du vers créole, par exemple, ou du récit écrit en haïtien, justifiera d'écrire un compte-rendu qui ne soit pas simplement une traduction en créole d'un texte qui aurait pu être rédigé dans une autre langue. Car voir un texte en langue haïtienne et surtout à partir de cette langue exige une connaissance des formes simples ou complexes de la langue et de ses productions orali-turales ou littéraires, des variations de ces formes et de leur histoire, du rapport de cette histoire des formes avec celle de la société, pose en somme la nécessité de dégager des rapports du locuteur haïtien avec sa langue une esthétique dont il serait possible de retrouver l'expression dans les procédés d'écriture d'une oeuvre.

Programme de travail, on le voit, dont on commence à peine à mesurer l'étendue mais qui déjà peut nous guider dans cette esquisse de bilan d'une génération de littérature haïtienne en langue créole.

De l'imitation à la création

On peut en effet considérer qu'un grand principe de l'acculturation littéraire, l'imitation des modèles étrangers, a été au cours de ces trente dernières années bien suivi par les écrivains de langue créole. Nombreuses sont les imitations d'oeuvres étrangères, à commencer par la pièce de Morisseau-Leroy : *Antigone en créole*⁵ qui marque le point de départ du théâtre haïtien de langue créole. Si l'on fait le décompte de ces imitations, on constate que les modèles français viennent au premier rang : *Le Cid*/Jénéral Rodrig⁶; *Tartuffe*/Mouché Défas⁷ et que surtout la Fontaine continue d'être le modèle inusable de nos poètes : Raymond Moyse⁸ et Piyè Bambou⁹ (Ernst Mirville),

aujourd'hui, après Georges Sylvain¹⁰ et Frédéric Doret¹¹, ont continué de prendre pour modèle les *Fables* du Bonhomme.

Il faut souhaiter que dans cette acculturation de modèles étrangers s'effectue un décloisonnement linguistique qui porte à chercher des exemples davantage du côté d'autres langues. Franck Fouché en avait donné l'exemple avec sa version de *Yerma*¹². Il existe des adaptations du *Pilgrim Progress* de Bunyam¹³ ou même d'un conte de Tolstoï¹⁴.

Mais on ne remarque encore aucune élection de modèles pris dans d'autres univers créolophones. Derek Walcott, tout près de nous, dans la Caraïbe, traite de thèmes ou de personnages qui appartiennent à une commune mythologie caribéenne. Plus loin, à Maurice, un écrivain comme Dev Virashawmy qui s'inspire de Shakespeare pour son *Zeneral Makbef*, mène une entreprise parallèle à celle de nos écrivains créolisants. Ces oeuvres pourraient fournir d'utiles points de comparaison ou d'inspiration.

D'une manière plus générale, on peut constater que dans le processus d'acculturation que constitue l'adaptation de modèles étrangers, les écrivains haïtiens de langue créole n'ont pas encore su mettre à profit toutes les ressources de cette vaste intertextualité que leur offrent les langues et productions orales ou écrites des pays créolophones ou africains. Pourtant d'une telle utilisation intelligente de cette intertextualité, la musique haïtienne offre déjà des exemples de réussites remarquables¹⁵. Les musiciens haïtiens ont su de leurs contacts avec la musique afro-étatsunienne, latino-américaine de langue espagnole et caribéenne de langue créole ou anglaise, tout autant que des musiques actuelles de l'Afrique tirer le plus habile parti. Ils ont su enrichir leur répertoire mélodique, rythmique et thématique,

ajoutant au répertoire haïtien ces airs nouveaux qui certainement ont contribué à lui assurer une audience internationale.

Quelques écrivains de langue française ont fait les premiers pas dans cette direction : Roger Dorsinville, Jean F. Brierre, Gérard Chenet, pour l'Afrique. Mais cela touche surtout aux thèmes et bien timidement aux structures et procédés d'écriture. Si l'on en juge par le succès que certains thèmes haïtiens (les figures des fondateurs de l'indépendance : Toussaint Louverture et Henri Christophe entre autres) ont connu dans des littératures apparentées à celle d'Haïti, nulle doute que les écrivains haïtiens pourraient pratiquer avec profit et succès, à leur tour, cette forme d'acculturation positive qui consiste à exploiter la plus vaste intertextualité possible. Mais pour cela faut-il bien se connaître et bien connaître l'Autre pour choisir ce qui dans ses productions peut renouveler et enrichir les nôtres.

Dans ce domaine, les écrivains de langue créole auront intérêt à s'inspirer de la pratique d'autres artistes populaires : musiciens, peintres, sculpteurs, et artisans de toutes catégories qui sont passés maîtres dans l'art de s'approprier des techniques, des matériaux et des thèmes étrangers pour traduire leur inspiration. Et les succès obtenus en musique ou en peinture, pour ne retenir que ces deux domaines, devraient désormais faire l'objet de réflexions théoriques qui permettent de dégager des méthodes de composition et même plus largement des éléments d'une esthétique de l'écriture en créole.

"... je pense que j'ai essayé - peut-être que je n'ai pas réussi - d'utiliser la technique de nos peintres magiques haïtiens. C'est-à-dire qu'ils utilisent la toile en tant que support de la dimension temps,

espace. Leurs toiles sont plates. Il n'y a pas de perspective, pas de profondeur de champ. Mais on peut passer d'un moment du tableau à l'autre, ou tout absorber d'un coup : le vendeur de fresco se trouve à dix centimètres du prêtre qui attend la mariée, ou du lion ou du tigre. Et on passe de l'un à l'autre sans heurt, sans gêne. On suit le mouvement. Il y a une espèce de mouvement circulaire à l'intérieur de ces toiles qui nous fait passer d'un sujet à l'autre. Et le lien peut être simplement le mouvement du regard, le mouvement de l'oeil ou une couleur. C'est ce que j'ai essayé de faire, à l'intérieur surtout du roman que je viens de terminer, *Maître cube*, passer d'une partie à une autre, comme ça, à partir d'un mot ou d'une situation. On change non seulement de lieu (Montréal, Florence) mais aussi d'époque (passé, présent, ou avenir), et tout ça sans heurt, sans dire : voilà, je vais prendre le train ou l'avion pour aller là ou là. C'est un peu une écriture cinématographique"¹⁶.

Phelps me paraît expliquer de façon précise et poétique ce qui, chez les peintres populaires, est tout-à-fait spontané parce que résultant d'un mode d'appréhension par télescopage du réel. Mais cette façon de voir par collisions, croisements vertigineux, rencontres fulgurantes, collage, en somme, c'est le rythme et la syntaxe même du créole haïtien qui l'imposent en faisant procéder par litote, court-circuit et flash; sans faire

renoncer à user de redondances, de répétitions et de leitmotive onomatopéiques. En somme la façon de Frankétienne, dans *Dézaï*.

On remarquera à part cela, le caractère tout à fait "moderne" de cet art traditionnel dont les procédés, selon Phelps, sont ceux d'une écriture cinématographique.

Le cloisonnement dans un seul univers linguistique, de la part des praticiens de l'écriture en créole, devrait faire place à un souci de retrouver cette correspondance des arts qui est peut-être la caractéristique fondamentale des civilisations de l'oral. La jeunesse même de la tradition écrite en langue créole devait inciter l'écrivain à garder un oeil ouvert sur les modèles d'écriture que lui imposent les pays de longue tradition écrite mais aussi à ne pas négliger la tradition orale, sous ses formes diverses aussi bien dans son propre pays que dans des pays frères. Ainsi pourra-t-il espérer réussir ce qui est sa tâche : fonder une tradition d'écriture et assurer à sa collectivité le passage de l'oral à l'écrit ou plus exactement la liaison entre les deux.

De l'invention des formes

Cette gageure d'édifier une oeuvre à cheval sur deux traditions est tenue à travers le processus de réécriture dont j'ai déjà parlé au chapitre précédent. Réécriture de la langue, qui par ainsi colle de plus en plus près au modèle intérieur du sujet écrivant. Réécriture des modèles pris au dehors, ce qui assure la transformation positive du modèle subjectif qui s'objective ainsi.

Dans cette deuxième perspective s'inscrit l'attention accordée par les écrivains au récit, au conte,

au poème narratif long. On connaît le succès remporté par les récits contés sur disques par Maurice Sixto. Ces narrations qui retrouvaient la forme des "audiences" populaires témoignent du goût du public pour les narrations de formes et de thèmes traditionnels.

Or l'on peut dire que les poètes même quand ils feignent d'écrire des discours, racontent bien plus qu'ils ne disent. Prenons l'oeuvre de Morisseau-Leroy. Si nous en retranchons les trois pièces de théâtre, nous constatons que les récits y sont nombreux puisque pour cinq recueils de poèmes, nous avons trois recueils de contes¹⁸ dont l'un est un conte chanté en vers. Et si poursuivant notre examen nous allons aux poèmes eux-mêmes, nous verrons d'abord que souvent ils sont dialogues, parfois déguisés en monologues (sé bon jij!) mais le plus souvent sont de véritables récits (Men jan saté pasé...)

Cela devient même plus évident quand on examine la structure du vers chez les poètes de langue haïtienne. Ou bien ce vers est construit selon le modèle du vers français régulier, l'octosyllabe; il est rimé le plus souvent et c'est le vers d'Oswald Durand mais aussi celui de Jean-Claude Martineau. Ou bien il s'agit d'un vers libre et il est ou très long, comprenant plus qu'une proposition ou très court, ne comprenant pas une proposition complète et donc ne permettant pas la coïncidence forme/sens qui donnerait au vers un sens à la fois suffisant et inachevé. Le vers court surtout est fort souvent intégré dans une structure répétitive qui en fait un élément d'énumération et finalement le rouage d'une narration. Car celle-ci est fondamentalement progression, passage d'un commencement à une fin représentation des étapes successives d'une transformation. Si l'énumération est une accumulation dans le temps la description, elle, est accumulation dans l'espace. Par là les vers de nos poètes sont plus souvent

narratifs que descriptifs. Ils racontent plus qu'ils ne décrivent.

De là, jusque dans le poème la resurgence du conte. Du conte chanté qui est, dans l'oraliture populaire, la forme mixte où le chant, donc le lyrisme, se combine au récit. Morisseau-Leroy a écrit *Vilbonè* qui est un conte chanté mais nombre de poèmes de *Dyacout* empruntent spontanément à la forme du récit traditionnel haïtien. On y retrouve le "yo di'm" et la narration se fait dialogue comme le conte qui se mue facilement en représentation théâtrale. De nombreux poèmes de *Flè dizè* de Jean-Claude Martineau, sont des "kont chanté" (Telson, *Flè dizè*...).

La forme des poèmes en haïtien est donc d'emblée celle du récit ou alors d'une conversation (dialogue feint, dialogue véritable) qui en fin de compte se structure en narration. Ce type de poème "colloquial", comme disent les Cubains, est illustré tout particulièrement par les "pwezigram" de Jan Mapou¹⁹.

Le discours par contre est plutôt l'espace de la fixation d'une certaine permanence du je. Fixation provisoire peut-être, et d'états transitoires, passagers de ce je, mais fixation tout de même. Or pour fixer des états, pour représenter une permanence, il faut une immobilisation, une maîtrise du temps par le sujet qui permette à celui-ci de le transformer plutôt que d'être transformé par lui.

Il y a des exemples de tels discours lyriques : "Yanvalou" de Jean-Claude Martineau, "Mariana" de Paul Laraque, et tant et tant de poèmes de *Konbèlann* de Georges Castera. Et ces poèmes sont tout naturellement chansons comme dans la vie quotidienne des Haïtiens. Chansons et danses même.

Mais sommes-nous à même de replacer le poème lyrique créole dans un cadre intertextuel, d'évaluer et de mesurer l'art de l'auteur par ses variations sur un thème et une technique convenus? Car la création c'est surtout cela : une variation personnelle sur une proposition collective. Or de quel corpus disposons-nous pour faire cette comparaison et sur quels critères nous appuyer pour la faire? Critères d'ailleurs qui n'auraient de valeur que s'ils étaient le résultat d'un consensus. Or de quel consensus disposons-nous puisque ceux qui écrivent en sont encore à s'apprendre à eux-mêmes comment écrire.

Jacques Ferron, écrivain québécois se décrivait comme le dernier de sa tradition orale et le premier d'une toute nouvelle tradition écrite. Il ajoutait que l'oeuvre individuelle n'était jamais rien d'autre que la profération individuelle d'une parole collective. Si l'on appliquait, comme il me semble qu'on devrait le faire, ces mots aux écrivains haïtiens qui depuis 1950 écrivent en créole, on admettrait que la création de la littérature en haïtien ne fait que commencer puisque non seulement il faut créer des oeuvres mais encore inventer un lecteur pour les lire. Autant dire que l'invention de la littérature en haïtien c'est pour l'écrivain s'inventer lui-même.

Des conditions de réception et d'émission

Il suffit d'apprendre à lire une langue, l'haïtien, pour ensuite pouvoir passer, comme par un jeu d'enfant, à d'autres langues, le français par exemple. Cet argument est tout-à-fait fondé du point de vue du francophone sachant lire et écrire. Mais le créolophone analphabète n'en est pas encore là. Il ne s'agit pas dans le texte qui sera écrit pour lui de songer à son passage

d'une langue à une autre, mais plutôt au fait qu'il lui faut passer de l'oral à l'écrit.

L'écrivain de langue créole, préalablement alphabétisé en français et qui lui, est en train d'effectuer le passage d'une langue à une autre mais sur le même plan de la communication écrite devrait plutôt se mettre dans l'état d'esprit de celui qui change de système de communication. Autrement dit se mettre moins dans la position de pédagogue que dans celui d'apprenti.

Apprendre avec le peuple et même de lui, comment changer de registre, de critères, de systèmes de valeurs. Et peut-être même tout bonnement apprendre, réapprendre un système de valeurs qu'on a pu connaître mais qu'on a oublié, à tout le moins qu'on a troqué depuis belle lurette pour un autre.

Le texte écrit porte en lui-même son historicité alors que l'oralité est l'Histoire même. En ce sens le texte oral comme l'Histoire a toujours un caractère improvisé. Il est toujours neuf, inédit et nous avons toujours quelque chance de notre côté quand nous l'abordons. Pour le texte écrit, l'intuition n'est pas de mise ou alors il s'agit d'une intuition bien éduquée, bien tempérée.

L'auditeur du texte oral peut se former dans l'acte même de langage auquel il participe parce que cet acte de langage est toujours plus ou moins collectif, plus ou moins ponctuel, circonstantiel ou improvisé. Le lecteur du texte écrit, lui, a besoin d'être formé, préparé, de passer par une école. Tout comme Anne Ubersfeld parle d'une "école" du spectateur, on peut dire que la communication écrite est un théâtre où nous sommes d'abord spectateurs. Ce n'est qu'ensuite et dans un cadre délimité que nous devenons acteurs, participants.

Il y a donc dans l'écrit, une relation d'autorité, un rapport de maître à élève que l'écrivain de langue créole pourrait être facilement porté à oublier. Sa déformation ou formation d'alphabétisé et de lettré, l'habitude du cadre autoritaire de l'écriture en langue française, sa méconnaissance, sinon son mépris de l'oral, tout peut le porter à transporter dans l'écriture d'une langue encore pétrie d'oralité le cadre et l'esprit d'une autre langue.

Mais il s'agit là de craintes sans fondement peut-être. Les écrivains de langue créole font preuve d'une louable volonté d'aligner leur pensée sur les paramètres de la pensée populaire. Et de toute façon, il n'y a sans doute pas de recette de la manière juste d'écrire un texte dans une langue vernaculaire naissant à l'écriture.

Mais peut-être y a-t-il des mises en garde à faire. Et tout comme on parle de tradition orale, on peut parler de tradition écrite. Et ici le mot tradition, peu importe le champ d'application, renvoie à un ensemble de règles et de pratiques qui finissent par se changer en automatismes. La notion de clôture du texte et celle de son autonomie sont des exemples de ces règles de l'écriture.

Or dans ce cas, ce n'est pas seulement le caractère historique du texte qui est en question mais son aspect engagé ou circonstanciel, autrement dit son utilité ou son efficacité. Il y a même une certaine conception du beau qui est mise en jeu. On sait combien dans la tradition écrite de l'Occident contemporain, le beau s'est détaché du bien, et jusqu'à quel point le bien est descendu du ciel pour s'ajuster aux désirs des hommes.

Il y a encore peu de débats sur ces problèmes d'esthétique dans les écrits de langue créole. Il est peut-être trop tôt pour l'exiger. Ou alors on peut penser aussi qu'ils sont là déjà, posés non pas en théorie mais de

manière appliquée, par les procédés d'écriture, le genre choisi, le style, les thèmes.

Il faudra pourtant en venir à cet aspect théorique. Car il y a dans l'écriture en créole une part de volontarisme et un aspect laborieux qui paraît à ce fait que même des recueils de poèmes s'entourent parfois d'un appareil critique : lexique, notes, reproduction de textes juridiques, notice historique. L'édition de *Pwezigram* de Jan Mapou est aussi intéressante par les textes de création que par tous les textes introductifs et explicatifs qui encadrent les poèmes.

Écrire en créole relève encore du travail didactique de la relation du maître et de l'élève. La réception de l'oeuvre écrite en créole n'est pas encore, en Haïti du moins, cette communication ludique, ce plaisir commun que partage un auteur et son lecteur, un message dont le prix vient davantage de la forme que du sens. Ou plutôt dont le prix vient du sens qui prend d'abord une forme qu'on transforme.

Est-il possible de concilier le jeu et le travail, le plaisir et la sagesse? En tout cas il est possible d'assigner des formes d'art à ces activités apparemment opposées. Du moins le chant, la danse, la musique, les proverbes, les kont de la tradition populaire semblent y parvenir et de la sorte constituent des modèles. Une chanson de travail, une chanson-pointe, et une chanson dithyrambique, sont des formes diverses de chants donc d'une activité ludique qui pourtant se plie à des nécessités au point d'être aussi utiles qu'agréables, aussi belles que bonnes.

Jacques Stephen Alexis parlait du réalisme merveilleux, non pas seulement des artistes mais de tous les Haïtiens et cette alliance de caractères divergents il la

retrouvait aussi bien chez les écrivains que chez les peintres.

La leçon que nous pouvons tirer de l'exemple des peintres est double. Si sortie du peuple une certaine forme de peinture populaire, celle que l'on a dénommée naïve ou primitive, n'est pas retournée au peuple mais s'est plutôt envolée vers d'autres cieux et d'autres musées, il existe une autre forme de peinture populaire, analogue à celle qui est fixée sur des toiles qui, elle, circule par toutes les routes d'Haïti sur les taps-taps et qui fait voir qu'il n'y a aucune incompatibilité à vouloir simultanément parler à soi-même et aux autres.

Au moment d'écrire, donc d'émettre son message, l'artiste de la langue populaire, doit songer aux conditions de réception tout autant qu'à celles de l'émission de la communication. Et s'il s'engage dans un circuit, un système de communication, pour lequel il ne semble pas avoir de références, de modèles, de régulateurs, il doit se dire que pourtant ces modèles existent. Mais dans d'autres systèmes dont il lui faut savoir transposer les acquis.

Le sentiment qu'il aurait pu avoir d'être orphelin, de devoir être son propre maître en plus de se faire celui des siens, fera place au respect des réalisations collectives, au souci de créer en s'en inspirant, au sentiment d'ouvrir une voie pour laquelle des balises ont déjà été posées et qu'il s'agit de retrouver. Ce qui est d'ailleurs le propre de toute tradition vivante. Ce que devrait être la pratique toute nouvelle d'écrire en langue créole.

Quelle conclusion apporter à ce bilan sinon celle de dire que l'avenir de la littérature en haïtien est ouvert? C'est peut-être faire preuve d'un optimisme modéré. Mais c'est surtout tempérer cet optimisme par

une claire conscience de l'énormité de la tâche que réserve cet avenir.

La consolation devant toutes les difficultés qui s'annoncent est de se dire que de toutes façons ces difficultés ne peuvent être que surmontées car elles ne sont pas contournables et encore moins évitables.

Une consolation bien plus forte, une assurance même, est de se dire que de telles difficultés ont déjà été surmontées et que c'est le chemin obligé de toute collectivité qui n'a pas d'autre choix que de prendre son destin en mains.

3.4 Pwetik lang kreyol-la

Nou pas bèzwen kwè zafè nou nan ti godèt pase koulyè-a kafe nou ap koule ak ma. Pi ta pi tris, se pwovèb-la ki di sa. Men l'pa di pou ki moun sa pwal pi tris. Sa pa fouti vi-n pi tris pou nou, nou deja annimal nan mal nèt jouk nan gojèt. Se pi bon pou sa vi-n pi bon pou nou.

Se pou n'seye di tèt nou se pa yon sèl jou Pòtoprens te bati anpi Magrit pa pote siwo tou le jou. Mesie-yo kap taye banda jodi-a, yo sèl kok ki chante nan gadyè-a, men se pa te konsa sa te ye tout tan. Yo resi fè dapiyan sou nou. En ben menm jan yo monte sou tèt nou-an n'a fout fè yo fè lakilbit-zonbi.

Anpi lè sa-a, n'a fè menm jan yo te fè, n'a kite kolay pou n'pase nan montay. Sa vle di n'a sispann fè konbèlann, mete de bout fil ansanm an kachèt pou n'konmanse kole chak lide nou genyen ak lot lide, jouk tan nou file yon bel kolye-madyok pou wete dèvenn kole yo lage sou nou-an. Pase si yon nonm ap bege li pa ka mete chak mo nan plas li. Se tankou li t'ap mete soulye li dwat nan goch. Li pap ka pale, li pap ka mache. Sa vle di li pap ka fè wi monte mòn. Lè yon nonm ap reve se tankou yon nonm ap bege. L'ap fè kolay. L'ap kole de bout fil ansanm, de moso papye ansanm, de bout lide ansanm. Gen de lè se bel bagay, sa fè tankou alimèt bengal, tankou fedatifis, tankou zetwalfilan. Men nou bèzwen yon nonm kanpe tengfas, mete yon lide sou lot, yon mo sou lot, fè pil sou pil jouk tan nou gen yon sitadel Laferiè douvan nou, pyès nèg pap ka janbe'l si n'pa ba'l pèmisyon.

Se sa yo rele montay. Nan lavi gen nèg k'ap fè kolay pase yo ba yo bariè, yo make yo di. Yo bije rete ap seye kole de ti bout retay sa yo reve, sa yo ka fè, sa yo

resi fè. Gen nèg ki resi jwenn ki jan pou fè montay. Se lè yo resi soti nan istwa kolay-la. Yo parèt tou benyentoupoudre, gro pwen anba ponyèt yo. Yo soti : "Sa l'fè l'fè... madigra kòn deyò, se pinga fwètkach li pa taye bonda ou! Se sa nou menm kap plede pou lang kreyol-la gen pou n'fè.

Lè yon nonm, yon pèp, yon nanchon kanpe yon jou, li di : "Bon, tout jwèt se jwèt, kwokanjanm pa ladan'l. Sispann jwé ligo ak mwen, sispann ban'm payèt. Zòt pale fwansé, mwen m'pale kreyol, m'konnen gou bouch mwen. Pale fwansé pa di lespri". Se konsa sa te pase Sendomeng. Bwa Kayman, se kreyol Boukman te pale. Vètyè, ki lòd Desalin te bay Kapwa? Koupe tèt boule kay! Zanzèt nou yo te fè zeklè toupato kote yo te pase. Se poutèt sa Bwaron Tonè te santi'l siteman Lwijanboje, sitelman Boròm, li te gen dwa pèmèt li fè radiyès antre jouk nan bonmitan lang fwanse-a pou l'foure yon mo li envante pou l'joure ansyen kolon Sendomeng-yo.

Men denpi tan sa-a nèg Dayititoma tonbe nan yon tranpepoze ki fè yo rete nan kolay, ap mete de ti bout retay mo ak lide ansanm san yo pa fouti rive fè yon bèl pyès rad ak bout retay sa yo pou yo ta fè yon bèl rad ve yo ta ka mete sou yo pou wete madichon. Men nou konnen se konsa sa te pase pou tout lot pèp, tout lot nanchon ki kanpe jodi-a ap di abobo sou tèt nou. Kit se te Fwanse ak Women, kit se te Angle ak Fwanse, kit se te AngleOzetazini ak AngleLangletè, se konsa yon jou yo te sispann fè kolay pou yo pase nan montay.

Se sa menm ki Pwetik lang kreyo-la anpi se sa menm ki ekriti lang kreyol-la. Ekriti ak pwetik tankou de gouden kole. Nan menm ekri n'ap ekri kreyol-la se nan sa tou n'a jwenn pwetik lang kreyol-la. Pase pwetik-la se pa dòt pase montay-la nou bèzwen jwenn denpi tan n'ap fè kolay. N'a pral sispann fè konbèlann pou n'ploge

nètalkole sou nannan lang kreyol-la. Anpi nan pwen moun ki pou vin di nou ki jan ki manyè pou n'soti nan kachkachliben-an. Se nou menm ki pou jwenn etan n'ap boukante Oraliti pou Literati.

Gen yon bann moun ki ta vle di nou pa bèzwen fatigue kò nou, Saussure ak anpil lot gro zotobre lòt bò dyo deja tann kabann-lan pou nou. Nou annik kouche pou yo vlope nou. Nan pwen machandiz ki pa gen jis pri li. Nan pwen achte ki pa gen degi. Si n'pa vle rive anpi n'jwenn mezi-a pa te plen, diri-a te gen woch, lèt-la te koupe ak dlo, se nou ki pou veye kò nou, ki pou konnen kote nou gad.

Menm jan nou pa ta vle yo ble nou lè n'ap achte oswa lè n'ap vann, lè n'ap ekri lang kreyol-la nou gen pou n'chonje, tankou Edouard Glissant te di, se troke n'ap seye troke "yon pwetik fòse pou yon pwetik lib". Glissant te bay yon bel egzanp jan nèg Matinik te fè yon kolay nan gou pa yo. Otorite Matinik-yo te fè yon règleman pou di tout moun k'ap kondi machin : "Ne roulez pas trop près!" En ben ki sa nèg Matinik-yo fè? Yo pran papiye kote sa te ekri-a, yo dekoupe'l nan gou pa yo, degrennen tout lèt-yo, anpi yo fè yont lòt moso papiye ki ekri : "Roulez, papa!" Sa ki vle di yo vire mo-yo tèt anba. Rete pou yo te fè sa ak règlemen-an li menm menm.

En ben pwetik lang kreyol-la se vire ni mo ni règlemen tèt anba, mete yo jan nou pi pito, anpi fè yo woule atoutboulín. Se lè sa-a nou ka di : "Woule, woule, papa! Tankou lè nan tan dèfen prezidan Estime pèp-la t'ap chante : "Estimé, papa, woule'm de bò! Oswa nan epok kanpay elektoral lè pèp-la te konn ap di kandida-yo : "Woule, woule!"

Lang kreyol-la deja gen kont pankat, kont afich pou di'n ki diresyon pou nou pran. Nou annik fè

atansyon, louvri de grenn je nou pou n'wè klè. Gen provèb ki gaye nan tout lang-lan tankou potosikilasyon nan bout kwen pou fè'n vire tounen nan bon chimen. Lè yon moun ap pale ki sa l'fè? Detanzantan li lage yon provèb sou nou. En ben se tankou l'te dyake sa l'ap di nou-an, li ba li yon bourad. Li gen dwa apre sa pale yon bon ti moman, pawol l'ap pale-a tounen yon machin ou soti nan twazièm ou pase'l nan premiye.

Provèb sèvi'n de jan. Yo dyake'n monte'n pi wo, yo bourade'n voye'n pi lwen. Sa ki vle di yo fè lang-lan fè woulib, se bourad-la ki voye'n pi lwen, men tou yo montre'n ki jan poun'n sèvi ak lang-lan, se dyak-la ki monte'n pi wo. Lang kreyol-la se Bwapiwo ak Grennpromennen ansanm pase se provèb-yo ki fè de tèt yo kole.

"Koze repete fè kont". Sa vle di yon istwa, yon kont, se nan yon mo li konmanse. Se nan repete mo sa-a, tel jan tel manyè nou sèvi ak mo-a ka ban nou tout istwa-a, tout kont-la nou pral rakonte-a. Yon sèl mo a fè pitit, li tounen yon istwa long kon sa. Men pou sa tou fok li te pran pozision chakchoutè li, tankou chanté-a di.

Sé pou sa nou ka di lang kreyol-la deja gen règlemen kina li. Sekremajik sa-a se li menm menm ki pwetik lang kreyol-la. Georges Castera gen rezon, pi plis n'a va ekri kreyol se pi plis n'a sétoblije ekri'l dapre règleman-li. Men règleman sa-a se pa lan limewo bolèt n'a jwenn li men nan etidiye lang kreyol-la.

Yon lang se konyans yon pèp. Se nan provèb -yo pou n'kontre ak konsyans pèp Aysiyen-an. Se la tou n'a jwenn nannan lang kreyol-la. Ki sa Morisseau-Leroy te di Dépestre, nan tan Depestre t'ap ekri Césaire pou mande'l ki jan pou'l ekri?

Ca m'di nan ça, Depestre?

Gan ou'n parole qu'ap paler nan toutes pays
Y'ap palé l'en France, y'ap paler l'en Haïti
Oun causer qui gen pou ti nègs écri
Si Depestre vlé mander Aragon
Si Césaire vlé réponne Depestre
Ca m'di nan ça : Zaffai yo.

M'mander Boukman, m'mander Dessalines
Qui gen pou ti nègs Haïtiens écri
M'sembler toute moun en bas tonnelle moin
M'rété tout ça! m'contrer nan bande Rara'm
Toute Roi-Madigras qu'ap monter Bel Air
M'mander yo : ça m'di nan ça?

.....
Lô chanté'm tounin cyclone
N'a craser caille tou
ça té river déjà
L'a river encor.

Si mat bateau'n ap compter zétoiles nan bon
vent
N'a coucher sou dos pou n'tirer conte.

Ki repons Morisseau te jwenn pou bay Depestre?
Yon provèb : "Si mat bateau'n ap compter zétoiles nan
bon vent, n'a coucher sou dos pou n'tirer conte". E sa ki
fè provèb la pi bèl se pase Morisseau li menm ki fè li.
Nou ka di pawol Morisseau ap pale nan "Ca m'di nan ça
Depestre?" -la gen pwezi ladan'l pasel'vire li tounen
tankou yon pwovèb. Menm jan Morisseau di li mande
tout moun ki jan pou Depestre ekri se menm jan tou
repons-lan se tankou se te tout moun vre ki te bay li, se
tankou se te vwa pep-la ki te rèponn. Repons-lan soti
tankou konsyans pèp-la abitye pale, tankou yon provèb.

Premye prinsip ki gen nan estetik se dekoupay. Lè
zansèt nou yo te di : "Zòt pale fwanse, angle, panyòl,
mwen m'pale kreyol pase m'konn gou bouch mwen". En

ben se sa ki te dekoupay-la. Yo te rale kò yo pou yo te pran pozisyonkanpe yo te pi pito-a pou yo te boule ak lavi-a an chakchoutè.

Dekoupay sila sa te vle di yo te vire tout bagay tèt anba, denpi lang ak mo joukatan se te règleman yo te vle mete sou do yo anpi yo rantre karebare sou lavi-a. Se poutèt sa lang kreyol-la se yon lang potekole. Menm pale-a se menm kole-a tou. Chante-a di : "M'ta gade ou m'ta yas!" Si yon ti fi ap danse ak yon jenn bway ta tandè'l di sa en ben li pa ta menm fin tandè pawol-la li ta deja santi chika-a. Lang kreyol-la pa nan pedi tan vire alaronnbadè. Se yon lang Oraliti, kote pawol sitelman fò li gonfle machwè. Alèkile n'ap kite Oraliti pou n'rantre nan Literati pase nou tonbe nan ekri kreyol-la n'ap bije vin kè pòpoz sispann ak istwa machecho-a. Kreyon Bondye pa gen efas, sa vle di pawol lèzom gen jeregrèt. Denpi jou lang kreyol-la te fè enk parèt Sendomeng jouk jodi-a nou t'ap boule sou prinsip tout pawol gen jeregret li, se pou sa n'toujou di wi pa monte mòn. Koulyè-a nou tonbe nan ekri kreyol-la fok nou di tèt nou nou pedi efas sila. Ak zafè ekri-a se sa'l fè'l fè, fok nou bije kite kolay-la poun'rantre nan montay.

Paze zafè ekri-a sa pa vle di selman pran son ki soti nan bouch nou mete yo sou papiye yon jan tout moun gen dwa wè yo. Sa vle di yon bann ak yon pil lòt bagay. Provèb-la di "kite koze pran pawol" Ekri se kite tout kase fey kouvri sa, se parèt nan gran jou pou n'mete kachkachliben-an deyò. Ak zafè ekri-a Dayititoma pap fouti di si yo pa wè yo pap kwè, bagay-la pete de grenn je yo. Anpi tandè ak wè pap fè de tankou pawol-la te toujou di men yo pral egalego. Menm wè-a se li menm ki pral tandè-a tou. Vle pa vle fok nou bije lè n'di wi fè li ralemonde mòn-lan kit se te Pilboro.

Se sa ki fè pwetik lang kreyol-la se pa dòt pase chache konnen ki jan règleman ki te fè'n pale kreyol-la

ka fè'n ekri li koulyè. Menm jan provèb-yo te fè'n pale y'a fè'n ekri. Se sa m'rele soti nan kolay pou rantre nan montay.

Gen de moun ka di travay sa-a se pa vin pran Lenbe ak kout po kann. Men Bonetalevèk te di pase sa, nou rale Man Penba nou mete li kanpe sou tèt-li.

L'AVENIR DE LA LITTÉRATURE? DES LECTEURS À VENIR

L'avenir des littératures, en cette année de grâce 1987, tout compte fait, me paraît radieux car si les littératures sont mortelles, comme les civilisations ou les langues, il faut se garder de confondre la mort toujours possible, ou même appréhendée de certaines littératures avec une disparition de la Littérature elle-même.

Le grand bruit que l'on a fait, ces derniers temps, autour d'une menace de l'informatique qui annoncerait la mort prochaine de la littérature par une disparition de l'écrit me paraît relever de cette conclusion qui fait prendre l'agonie réelle ou supposée de certaines littératures pour une menace universelle pesant sur toutes les littératures.

Le paradoxe apparent qu'il y a à soutenir que l'avenir des littératures s'annonce prometteur peut sembler s'appuyer sur un optimisme fortement teinté de cynisme puisque j'entends distinguer des littératures menacées de mort de certaines autres. Mais je ne fais que prendre le contrepied d'une vision des choses par trop impérialiste ou à tout le moins ingénument égocentrique qui n'envisage la question de l'avenir des littératures que dans l'horizon d'une pratique limitée à une ou à quelques littératures nationales.

Le Nicaragua libéré de la dictature somoziste est en pleine campagne d'alphabétisation. Cuba n'a mis fin à l'analphabétisme que depuis la révolution castriste. Par tout le Tiers Monde de nombreux pays sont ou en voie ou en train d'effectuer leur passage de l'oralité à l'écriture, par l'aménagement de leurs langues nationales et des campagnes d'alphabétisation. Quand on songe à l'Afrique et à ses langues, et tout près de nous, à la

Caraïbe où le problème des langues créoles, les deuxièmes en importance après l'espagnol puisqu'elles sont parlées par sept millions de personnes, annonce tout un développement de l'écriture, on ne peut être qu'optimiste quand à l'avenir des littératures de ces pays.

Les funestes pronostics de MacLuhan n'ont pas pour autant consacré la mort de l'écrit dans les sociétés occidentales. Il faut de même se garder de considérer les problèmes de l'écrit et de la littérature à la seule lumière de l'évolution des sociétés d'Europe et d'Amérique du nord.

D'ailleurs il convient d'aller plus loin que le simple examen d'épiphénomènes, ou du moins de bouleversements technologiques dont l'impact ne doit pas être mesuré seulement au nombre des ordinateurs qui remplacent désormais la dactylo, le stylo ou la plume des écrivains. Il faut plutôt sonder l'état d'esprit des utilisateurs de ces diverses machines à écrire.

Jacques Godbout me semble avoir ouvert la voie à une réflexion en ce sens. Encore qu'il soit, lui aussi, fort impressionné par toute la quincaille qui tend à se substituer à la pensée. Dans un texte récent sur "l'écrivain-d'affaires", texte caustique à souhait, Godbout fait une analyse décapante de la nouvelle attitude des gens de lettres. Ceux-ci ne feraient, selon lui, que se conformer en somme, à ce "murmure marchand" qu'on entend de toutes parts. Ainsi, après le poète-divin et le romancier guerillero, nous voilà arrivé, nous dit Godbout, à l'ère de l'écrivain-businessman, vêtu de son complet trois pièces, l'attaché-case à la main, partant, comme son homologue, le chargé d'affaires des multinationales, à la prospection des domaines de l'imaginaire où investir son capital-action. Signe des temps, précise-t-il, en se moquant de cette situation tout en s'avouant incapable de deviner comment y échapper,

puisque, reprenant une idée de Pierre Maheu, à propos des hommes politiques, il se demande si l'écrivain ne fait pas que donner des formes aux injonctions de son milieu. Ainsi il en serait moins le reflet qu'un serviteur plus ou moins docile et conscient. Tout le contraire, on le voit, d'un demiurge.

Cette analyse de l'attitude de certains littérateurs rejoint ce que par ailleurs, Georges Mounin dénonçait dans son livre sur *La littérature et ses technocrates* et qui concerne davantage les écrivains et les analystes de la littérature. Ces derniers, en définitive, et à travers leurs multiples prises de position plus technocratiques les unes que les autres, pourraient fort bien n'avoir fait que suivre un mouvement général qui pousse les hommes de lettres à prendre l'écriture pour un des éléments du PNB, un bien culturel dont il est possible d'analyser scientifiquement la nature et d'en planifier technocratiquement la production et la mise en marché en vue d'un meilleur équilibre de la balance des paiements de leur société. François Coupry, pouvait donc en toute logique, intituler *Écrire, c'est vendre*, le pamphlet qu'il a écrit sur les problèmes de l'édition et qu'il a fait paraître aux éditions Jean-Edern Hallier.

Sur la nature de l'écrit il s'est peut-être installé dans les sociétés occidentales un malentendu dont il s'agirait de voir comment il est lié à l'évolution globale de ces sociétés. Déjà pour certains pays qui passent à bon droit pour de gros producteurs de livres il y a un paradoxe à entendre parler d'un sous-développement de la lecture. Quand on sait que ces mêmes pays sont les sièges de certaines multinationales de l'édition et de la distribution on peut-être enclin à penser que le sous-développement de la lecture, à l'intérieur de ces pays, ne peut être équilibré que par un sur-développement de la lecture de leurs livres à l'extérieur. Autrement dit le malthusianisme imposé aux autres servirait de

contrepoids à la surfécondité des uns. Mais il n'y a pas que ce rapport externe. Il y a aussi, sur le plan interne et historique, une évolution de l'image du livre ou de l'écrit dans les sociétés occidentales qu'il me paraît intéressant de comparer à l'image de l'écrit que l'on semble avoir dans le Tiers Monde.

"Un vieillard qui meurt, a-t-on coutume de dire en Afrique, c'est une bibliothèque qui brûle." Encore faudrait-il entendre, pour que cette image soit pertinente, qu'il ne s'agit pas d'une bibliothèque de livres de poches. Car ceux-ci ont rendu caduque, du moins en Occident, l'idée de bibliothèque, puisque les livres de poches sont des livres à jeter, sinon à brûler, après lecture.

L'idée que l'on se fait de l'écrit, dans une civilisation de tradition orale, là où le livre est à venir, ne correspond donc pas à celle qui a cours en Europe ou en Amérique du Nord, pays où sans doute l'on a dépassé le stade de l'accumulation du capital (en livres), où il ne s'agit plus de stocker, de constituer des bibliothèques, mais d'assurer plutôt l'écoulement des stocks, autrement dit de liquider les vieillards.

Dans des pays, ceux de la Caraïbe créolophone par exemple, où l'alphabétisation des masses se fait dans une langue : le guyanais, le guadeloupéen, l'haïtien, le martiniquais, le papiamentu, que l'on commence à peine à écrire, ceux qui, sont les premiers à écrire, doivent, il me semble, le faire avec le sentiment d'une responsabilité accrue. Ils ont pour tâche en effet de fournir des modèles, et pas seulement des contenus, à la fois à la pensée et à l'expression de leurs compatriotes. À moins de faire preuve d'irresponsabilité ils ne peuvent écrire qu'avec le sentiment d'une commande et d'une urgence sociales puisqu'ils sont chargés d'explorer le réel sous sa double facette et d'en rendre compte à des lecteurs qui attendent leur rapport pour progresser dans la

découverte de leur univers aussi bien intérieur qu'extérieur.

C'est là, dira-t-on, le rôle ou la fonction de l'écrivain partout. Je dirai alors que la liberté, sinon même la distance, pour ne pas dire le détachement ou l'indifférence que dans certains pays, les écrivains croient possible et même nécessaire d'avoir à l'égard de cette fonction ne sont pas de mise dans ces pays où le livre naît.

Si la littérature est le moyen privilégié de construire la réalité, une réalité d'ailleurs qui ne saurait jamais être individuelle ou personnelle puisque pour cette construction l'écrivain a besoin du lecteur, il n'y a pas de littérature sans lecteur, l'écrivain des pays du livre à venir peut dire : j'écris, vous m'achetez mais je ne me vends pas. Car le texte littéraire ne peut pas être simplement le lieu d'un négoce, mais l'espace d'une négociation et de l'édification d'une réalité commune et à venir.

Dans la Caraïbe, dans le Tiers Monde, c'est la voie unique et royale, par laquelle la littérature passera ou hors de laquelle elle ne sera tout simplement pas.

NOTES

INTRODUCTION

1. Christophe Charles, *Perspectives 2004*, vers un nouvel ordre culturel en Haïti (essai), trajectoires III, Port-au-Prince, éditions Choucounne, 1984.
2. Frantz Lofficial, "Chemen zòrey pèp la sé chemen sèvel li" dans Lambert F. Prudent, coordonnateur, *Anthologie de la nouvelle poésie créole*, Paris, édition Caribéennes, ACCT, 1984, p. 352-358.

1. LA LITTÉRATURE À L'HEURE DU POST-DUVALIÉRISME

1.1 L'ouverture de la culture

1. Ju. M. Lotman, "Two models of communication", dans Daniel P. Lucid, editor, *Soviet Semiotics*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1977, p. 99-100.
2. Oswald de Andrade, "Manifeste de la poésie Bois-Brésil", *Europe*, le modernisme brésilien, no. 599, 57e année, mars 1979, p. 40.

1.2. La littérature de l'après-Duvalier

2. LA CONSTRUCTION D'UN MODÈLE

2.1 L'image de l'Afrique

Texte publié en partie dans *Notre Librairie*, no 73, janvier-mars 1984, p. 57-63 et paru intégralement dans *Les Annales martiniquaises*, revue de LARIAMEP, série sciences de l'homme et de la société, no 3, 1985, p. 36-43.

2.2 Le texte littéraire haïtien

Ce texte a été publié sous le titre de "Qu'est-ce que la littérature haïtienne?" dans *Présence Francophone*, no 26, 1985, p. 77-91.

1. Michelson Paul Hyppolite, *Contes dramatiques haïtiens*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, tome I, 1951, tome 2, 1956.
2. Justin Lhérisson, *La famille des Pitite-Caille*, les fortunes de chez-nous, 2e édition, Firmin-Didot, 1929, reproduction Fardin 1975, p. 13-14.
3. Emile Ollivier, *Paysage de l'aveugle*, Montréal, Pierre Tisseyre/Le Cercle du livre de France, 1977, p. 115-116.
4. Jacques Roumain, *Gouverneurs de la rosée*, collection indigène, Port-au-Prince, reproduction Fardin 1975, p. 1.
5. Fernand Hibbert, *Romulus*, scènes de la vie haïtienne, Port-au-Prince, Imprimerie de l'Abeille, 1968, reproduction Fardin 1974.

6. Roger Mortel, *La mythomanie sociale en Haïti*, essais de psychosociologie, Port-au-Prince, Imprimerie du Collège Vertières, 1947.
7. Justin Lhérisson, *op. cit.*, p. 120.
8. Frédéric Marcelin, *Thémistocle-Epaminondas Labasterre*, petit récit haïtien, Port-au-Prince, reproduction Fardin 1976.

Frédéric Marcelin, *La vengeance de Mama*, roman haïtien, 2e édition Port-au-Prince, reproduction Fardin 1974.

9. Raphael Berrou, Pradel Pompilus, *Histoire de la littérature haïtienne illustrée par les textes*, Port-au-Prince, Éditions Caraïbes, 1975, tome II, p. 521.
10. Fernand Hibbert, *Romulus*, p. 33.
11. *Ibid.*, p. 39.
12. Jacques Roumain, *Gouverneurs de la rosée*, p. 248.
13. *Ibid.*, p. 252.
14. Emile Ollivier, *Paysage de l'aveugle*, p. 111.
15. Davertige (pseudonyme de Villard Denis), *Idem*, Port-au-Prince, Imprimerie Théodore, 1962.
16. Anthony Phelps, *Mémoire en Colin-Maillard*, Montréal, Nouvelle Optique, 1976, p. 11.
17. *Ibid*, p. 153.
18. Erika Bourguignon, "Class structure and acculturation in Haïti", paper read at the Sixtieth

annual meeting of the Ohio Academy of Science, section K, held at Miami University, April 6, 1951.

19. Maximilien Laroche, *La littérature haïtienne*, identité, langue, réalité, Montréal, Leméac, 1981.
20. Jean-Claude Martineau (Koralin), 1981, (s.l.n.ed.).

Jean-Claude Martineau, *Flèdizè*, LP 3334, stéréo, New York, Jean Mas Records, Distribution Mariko Roumain.

2.3 Jean-F. Brierre entre l'ode et l'ochan

1. Jean F. Brierre, *Black Soul*, La Habana, Editorial Lex, 1947, p. 57.
2. Roussan Camille, "Nedje", dans Carlos St-Louis et Maurice Lubin, *Panorama de la poésie haïtienne*, Port-au-Prince, Deschamps, 1950, p. 497.
3. Regnor Bernard, "Altitude", dans Carlos St-Louis et Maurice Lubin, *op. cit.*, p. 497.
4. Roger Brown et Albert Gilman, The pronouns of power and solidarity, dans Thomas A. Sebeok, ed., *Style in language*, Cambridge, Mass, 1960.
5. Jean F. Brierre, "Tambours", 1954.
6. Jean F. Brierre, "Killick", *Le Nouvelliste*, samedi 6 septembre 1952.
7. Selon les éditions, on peut relever deux variantes du texte de *Black Soul* :

- 1947 - Le texte de l'édition originale (Editorial Lex, La Habana, Cuba [1947] est celui que nous citons. On y lit "la déclaration de tes droits méconnus".
- 1950 - Dans Carlos St-Louis et Maurice Lubin, *Panorama de la poésie haïtienne* (Port-au-Prince, Henri Deschamps), on lit (p. 424) : "la déclaration de vos droits méconnus".
- 1955 - Dans Pradel Pompilus, *Pages de littérature haïtienne* (2e édition, revue, corrigée, augmentée), Port-au-Prince, Imprimerie Théodore (1955) on lit (p. 155) : "la déclaration de tes droits méconnus".
- 1956 - Dans Maurice A. Lubin, *Poésies haïtiennes*, Rio de Janeiro, Livraria editora de casa do estudante do Brasil, 1956, p. 84, on lit : "la déclaration de vos droits méconnus".
- 1978 - Dans Silvio F. Baridon, Raymond Philoctète, *Poésie vivante d'Haïti*, Paris, Les Lettres Nouvelles - Maurice Nadeau, 1978, p. 56, on lit : "la déclaration de vos droits méconnus".
8. Jean F. Brierre, *La Source*, [Buenos Aires] 1956 (s.e.) collection du jubilé du docteur Jean Prince-Mars.
9. Jean F. Brierre, *Cantique à trois voix pour une poupée d'ébène*, poème (sans lieu ni édition), Collection Librairie Indigène, 1960.

10. Maximilien Laroche, "Le rochan, une forme de la lyrique haïtienne" dans *L'Image comme écho*, Montréal, Nouvelle Optique, 1978, p. 207-233.
11. Voir Jean F. Brierre, "Lettre à trois poètes" : à René Depestre, à Aimé Césaire, pou Morisso; *Optique* no 23, janvier 1956, p. 47-52.
12. Cette analyse qui est faite ici dans une perspective synchronique : l'espace d'un même poème ou celui de trois poèmes couplés, on pourrait la faire pour tout un recueil. Dans "Nous garderons le Dieu" (Port-au-Prince, Henri Deschamps, 1945) un des tout premiers recueils de Brierre, on le voit utiliser le "tu" quand il s'adresse à Jacques Roumain, le poète décédé, dont il a été le compagnon de lutte, et passer au "vous" quand il parle à la mère du poète. Par contre, sur le même thème, celui du héros, poète ou homme d'état mort au combat, on peut voir Brierre passer du "tu" dans le chant funèbre à Jacques Roumain (*Nous garderons le dieu*) au "vous", dans le thrène à Amilcar Cabral ("Vous!" *Afrique-Asie*, no 28 du 16 au 29 avril 1973, p. 8). Dans ce dernier cas, le titre est même tout simplement "Vous" alors que pour Roumain, il pouvait être : "Te voilà!". Ce qui souligne encore une fois les rapports de distanciation ou de participation dans lesquels le sujet énonciateur se place et qui devrait nous guider dans la lecture de son *Au champs pour Occide* (1960) dont le titre révèle bien la forme dont rêve le poète.
13. Alain Bentolila, "le créole haïtien", *Diogène*, no 137, janvier-mars 1987, p. 72.

2.4 De l'esthétique indigéniste au réalisme merveilleux

La traduction anglaise de ce texte a paru dans : David William Foster, compiled by, *Handbook of Latin American Literature*, New York and London, Galand Publishing Inc., 1987, p. 307-320.

1. Pradel Pompilus et F.I.C., *Manuel illustré d'Histoire de la littérature haïtienne*, Port-au-Prince, Henri Deschamps, 1962, p. 219.
2. F. Raphael Berrou, Pradel Pompilus, *Histoire de la littérature haïtienne illustrée par les textes*, tome 2, Port-au-Prince, éditions Caraïbes, Paris, éditions de l'École, 1975, p. 139.
3. Jean Price-Mars, *Ainsi Parla l'oncle*, New York, Parapsychology Foundation Inc., 1954, préface p. 111.
4. Jean Price-Mars, *De Saint-Domingue à Haïti*, essai sur la culture, les arts et la littérature, Paris, Présence Africaine, 1959, p. 13.

2.5 Littérature, Oraliture, Paralittérature

Ce texte a paru dans *Le Nouvelliste* du samedi 13 et dimanche 14 décembre 1986, p. 10.

3. LA LITTÉRATURE EN HAÏTIEN

3.1 Le rôle des traditions orales et populaires

Ce texte a fait l'objet d'une communication au colloque "Études créoles et développement" tenu aux Seychelles du 20 au 27 mai 1979 et a paru dans *Conjonction* nos 145-146, novembre 1979, p. 49-68.

1. Paul Antoine, *Nan Savann Dézolé*, Port-au-Prince, Bon Nouvel, 1977.
2. Pradel Pompilus, "Le vodou dans la littérature haïtienne", *Rond-Point*, no 8, juin-juillet 1963, p. 28.
3. "Marivaudages", poème cité dans Jacques S. Alexis, "Contribution à la table ronde sur le folklore et le nationalisme", *Optique*, no 23, janvier 1956, p. 25-34.
4. Damoclès Vieux, *Dernières floraisons*, poèmes, Port-au-Prince, Imprimerie de l'état, 1949.
5. F. Raphaël Berrou et Pradel Pompilus, *Histoire de la littérature haïtienne illustrée par les textes*, tome I, Port-au-Prince, éditions Caraïbes, Paris, éditions de l'École 1975, p. 88.
6. F. Raphaël Berrou et Pradel Pompilus, *op. cit.*, p. 187-188.
7. Rogé Mathé, *L'exotisme d'Homère à Le Clézio*, ULB, no 709, Bordas, Paris, 1973, p. 24-27.
8. Ibid.

9. Liautaud Ethéart, "Aux zombis!" dans Carlos St-Louis et Maurice Lubin, *Panorama de la poésie haïtienne*, Port-au-Prince, éditions Henri Deschamps, 1950, p. 37. Les recherches de Roger Gaillard publiées dans *Le Nouveau Monde* du samedi 18 février 1978 et dont fait état *La Revue des Écoliers* no 14 de mars 1978 l'ont conduit à attribuer le poème "Aux zombis" à Chambeau Nelson, un auteur dont on ne connaît jusqu'à présent que le nom.
10. Fritz Champagne, "Mò vivan", *Boukan*, no 135, Katòzyèm ané, avril 1978, p. 11.

Mò vivan

Je suis un mort vivant
Comment pourrais-je avoir la joie au coeur?
Frère, je te parle.
Le cri qui nous parvient aujourd'hui
demain ne sera plus audible.
Ma vie se passe à dix mille lieues sous terre,
Je ne me reconnais plus,
Je ne m'entends plus.
Mon oratoire est un cimetière
et ma prière un de profundis
Quand ma bouche veut rire
mes yeux se mettent à pleurer.
Mes amis sont des vers de terre
et ma compagne un souvenir lancinant.
Pour m'abreuver je n'ai que ton crachat
Mes paroles sont les joujoux du diable.
Je n'ai pour m'habiller que la défroque des fous.
Ma maison est une cour, leur cour.
Mais ma parenté c'est la vérité
et ma religion, ma conscience.
Peux-tu comprendre cela?
Je suis un roi qui a perdu sa dame
Pourtant je veux leur crier : échec.

(Traduction : M. Laroche)

11. Maximilien Laroche, "Mythe africain et mythe antillais : le personnage du zombi, *L'image comme écho*, Montréal, Nouvelle Optique, 1978, p. 179-198.
12. Bien évidemment je ne m'attache qu'à l'aspect discursif du personnage du zombi dans sa représentation. Et pour moi, cela ne préjuge en rien, contrairement à ce que croit Wade Davis, de la réalité objective et scientifique du phénomène.
13. "À plusieurs mains, fardeau léger".

3.2 Tradition et innovation

Communication présentée au 3e colloque du Comité international des études créoles à Sainte-Lucie (3-9 mai 1981) et publiée dans *Anthropologie et Société*, "Caraïbes", vol. 8, no 2, p. 121-137.

1. Moreau de Saint-Méry, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle Saint-Domingue*, nouvelle édition, Paris, Société de l'Histoire des colonies françaises et Librairie Larose, 1958, p. 81.
2. *Idylles et chansons ou essais de poésie créole*, par un habitant d'Hayti, Imprimerie V. Edwards, 1811, publié dans Edward Larocque Tinker, *Gombo comes to Philadelphia*, Worcester, Massasuchetts, American Antiquarian Society, 1957.
3. Spenser St-John, *Hayti or the black republic*, London, Frank Cass, 1971, p. 346-347.
4. *Jean-Jacques Rousseau musicien*, réalisation Roger Cotte, Pathé EMI - DTX et ASTX 347. Jenny H.

Batlay, Jean-Jacques Rousseau compositeur de chansons, collection essai, Paris, éditions de l'Athantor, 1976. (voir page 22 et note 34).

5. *Idylles et chansons ou essais de poésie créole...* p. 42.
6. Maximilien Laroche, "La littérature en haïtien / scénographie de Choucouné", dans *La littérature haïtienne*, identité, langue, réalité, op. cit., p. 119-122.
7. Pérry A. Williams, "The influence of the Vernacular on nineteenth - Century haitian poetry : les chansons de cocottes", *The French language in the Americas*, French VIII, Modern language Association, Bulletin annuel, décembre 1972, no 16, p. 19-25.
8. Constantin Dumervé, "La Dessalinienne", *Le Nouvelliste*, mardi 7 novembre 1961, p. 4.
9. Raymond A. Moyse, Ansy Derosé, "O chan pou drapo Ayiti, Boukan, Me-Jen 1980, sezyem ane, no 157, p. 14.
10. Jacques Lenoir (Paul Laraque), "Cé-volan", *Optique*, no 25, mars 1956, p. 47-48.
11. Jacques Lenoir (Paul Laraque), "L'Ac-en-ciel", *Optique*, no 29, juillet 1956, p. 55-56.
12. Paul Laroque, *Fistibal*, Montréal, Nouvelle Optique, 1976 (Lakansiel p. 9-10, Sévolan, p. 11-12).
13. Justin Lherisson, *La Famille des Pitite Caille*, Port-au-Prince, Éditions Fardin, 1975, p. 24.

14. F. Morisseau-Leroy, "À la recherche d'une orthographe", *Optique*, no 29, juillet 1956, p. 19-20.
15. Jacques Lenoir (Paul Laraque), "À propos des problèmes de la poésie nationale", *Optique*, no 20, octobre 1955, p. 21-22.
16. F. Morisseau-Leroy, *op. cit.*, p. 22.

LA DESSALINIENNE
Chant National Haïtien
(texte officiel)

Musique : Nicolas Geffrard
Paroles : Justin Lhérisson

I

Pour le Pays,
Pour les Ancêtres,
Marchons unis,
Marchons unis,
Dans nos rangs point de traîtres,
Du sol soyons seuls Maîtres
Marchons unis (bis)
Pour le Pays
Pour les Ancêtres
Marchons, marchons, marchons unis,
Pour le Pays
Pour les Ancêtres

II

Pour les Aïeux,
Pour la Patrie,
Bêchons joyeux
Bêchons joyeux
Quand le champ fructifie
L'âme se fortifie
Bêchons joyeux (bis)
Pour les Aïeux
Pour la Patrie.
Bêchons, bêchons, bêchons joyeux
Pour les Aïeux
Pour la Patrie.

III

Pour le Pays
Et pour nos Pères,
Formons des fils
Formons des fils,
Libres forts et prospères,
Toujours nous serons frères
Formons des fils (bis)
Pour le Pays
Et pour nos Pères,
Formons, formons, formons des fils
Pour le Pays
Et pour nos pères.

IV

Pour les Aïeux
Pour la Patrie
O Dieu des Preux
O Dieu des Preux
Sous ta garde infinie
Prends nos droits, notre vie!
O Dieu des Preux (bis)
Pour les Aïeux
Pour la Patrie

V

Pour le Drapeau,
Pour la Patrie,
Mourir est beau!
Notre passé nous crie :
Ayez l'âme aguerrie!
Mourir est beau (bis)
Pour le Drapeau,
Pour la Patrie!
Mourir, mourir, mourir est beau
Pour le Drapeau
Pour la Patrie.

LA DESSALINIENNE
Paroles : Justin Lhérisson
Musique : Nicolas Geffrard
Adaptation en langue créole
Constantin DUMERVE

I

Pou lé Pai-i
Pou zancett' yo
Machons ansamb'l
Machons ansamb'l
Lan rangs nous piga traites,
Tè ça cé nous seuls Maitt,
Machons ansamb'l,
Pou pai-i là,
Pou zancettt yo
Machons, machons, machons ansamb'l
Pou Pai-i là
Et pou zancett yo

II

Pou zaié yo
Pou la Patrie
Séklé Kontan
Séklé Kontan,
Pou zaié yo
Pou la Patrie
Séklé, séklé, séklé Kontan.
Pou zaié yo
Pou la Patrie

III

Pon lé Pai-i
Et zancett yo
Elvé pititt,
Elvé pititt,
Libré fô et prospère
Toujou na rété frè.
Elvé pititt,
Elvé pititt,
Pou Pai-i là
Et zancett yo
Elvé, elvé, elvé pititt.
Pou Pai-i là
Et pou zancett vo.

IV

Pou zaié yo
 Pou la Patrie
 O Dié des Braves
 O Dié des Braves
 Sous protection ou
 Prand droits'n avec que vie nous
 O Dié des Braves
 O Dié des Braves
 Pou zaié yo
 Pou la Patrie,
 O Dié, o Dié, o Dié des Braves
 Pou zaié yo
 Et pour zancette nous.

V

Pou Drapo nous,
 Pou la Patrie,
 Cé poun' mouri
 Cé poun' mouri
 Passé nous dit dit tout pepp là,
 Cé poul blindé namm li.
 Ce poun' mouri
 Ce poun' mouri
 Pou Drapo là
 Pou la Patrie
 Cé poun, cé poun', cé poun' mouri.
 Pou Drapo là
 Pou la Patrie.

OCHAN POU DRAPO AYITI

I

Pou Ayiti
 Péyi Zansèt yo
 Se pou n'maché
 Men nan lamen
 Lan mitan-n pa fèt pou gen trèt
 Nou fèt pou n'sèl mèt tè nou
 Annou mache men nan lamen
 Pou Ayiti ka vin pi bèl
 Annou, annou met tè n'ansanm
 Pou Ayiti, o non tout zansèt yo.

II

Pou Ayiti
O non zansèt yo
Se pou n'sekle
Se pou n'plante
Se lan tè tout fòs nou chita
Se li k'bannou manje
Ann bite tè, ann voye wou
Ak kè konten, fòk tè a bay
Sekle, wouze, fanm kon gason
Pou n'rive viv ak sèl fòs ponyèt nou.

III

Pou Ayiti
Ak pou zansèt yo
Fò nou kapab
Vanyan gason
Moun pa fèt pou ret avèk moun
Se sa k'fè tout manman ak tout papa
Dwe voye timoun lekòl
Pou yo aprann, pou yo konnen
Sa Tousen, Desalin, Kristòf, Petyon
Te fè pou wete Ayisyen anba kòd blan

IV

Pou Ayiti
O non zansèt yo
Ann leve tèt
Nou gad anlè
Pou tout moun mande Granmèt la
Pou l'bannou poteksyon
Pou move zangn pa detounen-n
Pou n'ka mache nan bon chimen
Pou libète-n ka libète
Fòk lajistis blayi sou peyi-a.

Nou gen on drapo
Tankou tout pèp
Se pou n'renmen-l
Mouri pou li
Se san zansèt nou yo ki te koule
Pou nou kenbe Drapo nou wo
Se pou n'travay, met tèt ansanm
Pou lòt peyi ka respekte-l
Drapo sila a se nanm tout ayisyen

Raymond A. Moyse
Ansy Dérose
18 me 1980

cé oun ruban qu'marré lan cheveux la pluie
çoun couleuvre qui vlopé lan cô Ezulie
çoun foula toute couleû lan tête youn belle néguesse
çoun lasso qu'passé lan cou soleil
pou fai-l' tounin vine clairer la tè

l'ac-en-ciel plongé dèyè mône
yo dit l'al' bouè d'l'eau
jouque lan tête d'leau
Ogoun' grondé tancou bambou
la sirin-ne al' fait l'anmou

l'ac-en-ciel plongé lan mitan lan-mè
yo dit poissons monté en l'ai
pou gader la reine sym'bi ap' fai banda
lô oun ti brise va venter
toutes voiles batiment va gonfler

l'ac-en-ciel cé beau temps apré l'orage
cé la paix apré la guè
çoun coup't' clairin apré gaguè

pou toute nèg batte tambou
chanter loa ac danser vaudou
çoun manchette pou sacler malheû
cé oun gros coumbite pour racher misè
pou fai d'l'eau couri lan toute jadin
pou houe lan soleil jéter z'éclai
oun coumbite jouque lan Guinin
jouque l'aute bô lan-mè
oun coumbite toute camarades toute couleû
pou transfômer la tè
pou toute méchant vine doux
pou changer la vie-nous

Lakansiel

Son ruban k'maré lan chévé lapli
son sintu tout koulè lan rin on ti chéri
son kolié maldioc pou chasé mové zè
son laso k'pasé lan kou sòlèy
pou fè'l tounin vi-n kléré latè

Lakansiel plonjé dèyè mò-n
yo di l'al bouè dlo
jouk lan tèt dlo
Ogoun grondé tankou banbou
lasirinn al fè lanmou

Dé ti pouason monté anlè
pou gadé larinn simbi ap tayé banda
chapo'm tonbé lan lanmè
lò on ti briz va vanté
tout vouel batiman va gonflé

Lakansiel son baboukèt lan diol loray
sé lapè kap pousé do lagè
son kout klérin apré gagè
pou tout nèg bat tanbou
chanté loa ak dansé vodou
son sèpèt pou saklé malè
son gro koumbit pou raché mizè
pou fè dlo kouri lan tout jadin
pou rou lan sòlèy jeté zéklè
on koumbit jouk la guinin
jouk lot bò lanmè
on koumbit kanmarad tout koulè
pou transfòmé latè
pou tout méchan vi-n dou
pou chanjé lavi nou

3.3 Bilan d'une génération

Communication prononcée au 5e colloque du
comité international des études créoles à Saint-Denis
(île de la Réunion) le 14 avril 1986.

1. Maximilien Laroche, "La poésie en Haïti de 1950 à 1980" dans L.F. Prudent, coordonnateur, *Anthologie de la nouvelle poésie créole*, Paris, Éditions Caribéennes - Agence de coopération culturelle et technique, 1984, p. 298-303.
2. A. Valdman, R. Chaudenson, C. Hazael-Massieux, rédacteurs, *Bibliographie des études créoles, langues et littératures*, Bloomington, Indiana, Indiana University creole Institute, 1983, p. 152.
3. Maximilien Laroche, "Panorama de la littérature créole" dans Y. Dubé, présentateur, *L'Haïtien*, Montréal, éd. Collège Ste-Marie, 1968, p. 84-94.

Maximilien Laroche, "La littérature en haïtien" dans *La Littérature haïtienne*, identité, langue, réalité, Montréal, Leméac, 1981, p. 107-122.

L.F. Prudent, "L'émergence d'une littérature créole aux Antilles et en Guyane" dans *Anthologie de la nouvelle poésie créole*, Paris, éd. Caribéennes - Agence de Coopération culturelle et techniques, 1984, p. 20-56.

4. Michel-Ange Hippolyte, "Kronik kreyol", youn bwapiro nan kè latè, *Haïti-Progrès*, 11 au 17 septembre 1985, p. 12. (New York)
5. Félix Morisseau-Leroy, *Antigone en créole*, Pétionville, Culture, 1953, p. 74.
6. Nono Numa, *Jénéral Rodrig*, Potopris, Bon Nouvel, me 1975, p. 62.
7. Lyonel Desmarattes, *Mouché Défas*, 2e édition, Port-au-Prince, 1984, p. 86.

8. Raymond A. Moyse, *Toua demi douzen istoua mèt Lafontèn ak gnou dégi*, (s. l.), Omniaid, 1975, p. 63.
9. Pyè Bambou, *Tim Tim Fab Kreyol*, (s. l.) koleksyon koukouy, 1985, p. 35.
10. Georges Sylvain, *Cric? Crac! Fables de La Fontaine mises en vers créoles*, Port-au-Prince, Ateliers haïtiens, 1901.
11. Frédéric Doret, *Petit syllabaire haïtien basé sur la langue populaire d'Haïti*, Port-au-Prince, Chez l'auteur, rue Toussaint Brave, 1905, p. 64; Port-au-Prince, 1926.

Frédéric Doret, *Pour amuser nos tout petits*, Paris, Imp. des Orphelins-apprentis, 1924, p. 92. (explication des fables de La Fontaine, introduction sur la prononciation créole).
12. Franck Fouché, "Yerma", *Optique*, no 21, novembre 1955, p. 31-43; no 23, janvier 1956, p. 69-75; no 25, mars 1956, p. 63-70.
13. Carrié Paultre, traducteur, *Traka gnou kreyin pendant vouyaj-li*, adaptation du livre de John Bunyan "Pilgrim Progress", Port-au-Prince, Comité protestant d'alphabétisation et de littérature, 1968, p. 77.
14. Carrié Paultre, traducteur, *Koté ki gin amou, Où était l'amour là était Dieu*, adaptation d'un conte de Léon Tolstoy, Port-au-Prince, Imprimerie du Nazaréen, s. d., p. 24.
15. Maximilien Laroche, "Le Rap et Tabou Combo", *Carbet*, revue martiniquaise de sciences humaines et

de la littérature, no 2, juin 1984, éditions Désormeaux, p. 74-78 (Fort-de-France)

16. Anthony Phelps, cité dans Jean Jonassaint, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, Paris, Arcantère, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1986, p. 111.
17. Félix Morisseau-Leroy, *Natif-Natal*, un conte en vers, New York, l'Association des écrivains haïtiens à l'étranger, s.d. (Ce texte qui date de 1948 et qui a été réimprimé dans les années 80 témoigne d'une tendance marquée de l'écriture de Morisseau-Leroy.)

Félix Morisseau-Leroy, *Ravinodyab*, contes haïtiens, Paris, L'Harmattan, 1982, p. 238.

Feliks Moriso-Lewa, *Vilbonè*, kont chante, Miami, Jadenkreyòl, 1982, p. 146.

18. Jan Mapou, *Pwezigram*, Kwins, Nouyok, 1981, p. 79.

3.4 Pwetik lang kreyol-la

"Pwetik lang kreyol-la/poétique du créole" a d'abord paru dans *Espace créole*, no 2, 1977, revue du GEREK, publiée par Centre Universitaire Antilles-Guyane, p. 93-100 dans la version créole suivie de la traduction libre et condensée que voici :

Poétique du créole

Nous filons pour le moment un mauvais coton. Cela ne signifie pas qu'il en sera toujours ainsi. De toutes

façons au point où nous en sommes les choses ne peuvent que s'améliorer. Elles ne peuvent se gâter davantage.

Ceux qui tiennent le haut du pavé, ces jours-ci n'ont pas toujours été dans cette position, de force. Et tout comme ils ont fait pour se hisser là où ils sont, nous saurons bien, un jour, leur rendre la monnaie de leur pièce et leur faire mordre la poussière.

Pour cela nous ferons comme ils avaient fait eux-mêmes. Nous passerons du collage au montage. Nous cesserons de mettre bout à bout des mots, des idées et des projets sans parvenir à les lier. Pour le moment nous bégayons, nous tatonnons, nous rêvons, pour tout dire. Parfois cela éclate en feux d'artifice et le ciel s'illumine d'étoiles filantes. Il n'est pas dit que nous en resterons là car ce que nous voulons, c'est dresser un peu partout des Citadelles d'où nous lancerons des fusées qui ne seront plus éphémères.

C'est cela le montage. Car ceux à qui on barre la route doivent se contenter de faire du collage, de ravauder un habit mal taillé pour eux.

Quand un homme, un peuple, une nation se dresse et déclare :

"Suffit! j'en ai marre!" ... C'est ce qui s'était passé à Saint-Domingue. Boukman l'avait dit en créole au Bois-Caïman. À Vertières, Dessalines avait dit à Capois-la-Mort : Koupé tèt, boulé kay!" Et Boisrond-Tonnerre avait poussé l'audace jusqu'à néologiser en français pour le répéter.

Mais depuis ce temps, nous nous sommes, par la force des autres, un peu calmés. Nous nous sommes mis à faire du collage.

Heureusement, nous avons appris qu'il en a été de même pour à peu près tout le monde : pour les Français à l'égard des Romains, pour les Anglais à l'égard des Français, pour les Étatsuniens à l'égard des Anglais... Tous ils ont dû un jour cesser de faire du collage pour se mettre au montage.

C'est là que se trouve la poétique du créole. Poétique qui a partie liée avec le fait d'écrire le créole. Écriture et poétique sont frères jumeaux puisque le fait d'écrire c'est celui de passer de l'oraliture à la littérature.

À ce propos, certains aimeraient bien nous faire croire que nous n'avons qu'à ouvrir Saussure ou ses disciples pour trouver notre évangile.

Nous ne sommes pas si crédules. Nous préférons écouter Édouard Glissant qui nous rappelle qu'il nous faut passer d'une "poétique forcée à une poétique libre". Et il nous donne l'exemple de la Martinique où à l'injonction "Ne roulez pas trop près", on réplique par "Roulez, papa!" ce qui est proprement le collage par lequel on renverse le rapport des mots en attendant de renverser celui des hommes et de leurs forces.

En Haïti, c'est la même chose. Et c'est pourquoi le peuple chantait en l'honneur d'un de ses présidents : "Estimé, papa roulé'm dé bô". Il y a autant de sécurité dans le créole que dans une autre langue. Car il n'y manque ni panneaux de signalisation ni feux de circulation. Nos proverbes sont là pour jouer ce rôle. Ce sont eux qui nous indiquent les règles de la circulation. Mais il faut apprendre à les déchiffrer. Comme dit Georges Castera fils, plus on écrira le créole plus on apprendra à connaître ses règles propres.

Et c'est pour cela qu'en réponse à Dépestre qui se demandait comment écrire, Morisseau-Leroy proposait un proverbe :

.....
Si mat bateau'n ap compter zétoiles nan bon
vent
N'a coucher sous dos pou n tirer conte.

C'était lier le fond à la forme, fournir une réponse collective à une question qui ne pouvait être adressée qu'à la communauté à laquelle veut appartenir l'écrivain. Car si la langue est la conscience du peuple et si cette conscience du peuple haïtien s'exprime en créole par des proverbes, Morisseau-Leroy ne pouvait qu'inventer lui-même, ce qu'il a fait, ce proverbe-réponse à la question de Depestre.

Le premier principe de l'esthétique, c'est le découpage. Or c'est ce qu'avaient fait nos encêtres en découpant la langue créole dans le tissu de leurs langues africaines dominées et de la langue française dominante.

Pour faire ce découpage ils ont entrepris ce travail de collage que nous devons poursuivre en un montage maintenant que nous sommes résolus à passer de l'oralité à l'écriture.

Écrire ce n'est pas seulement rendre visible des sons. C'est faire en sorte qu'entendre et voir coïncident. C'est trouver une manière de combler les hiatus entre dire et faire.

Si le créole a pu nous permettre de nous faire entendre, il saura bien nous aider à cesser d'être des "hommes invisibles". Nous pouvons faire confiance à nos proverbes pour nous aider à réussir ce passage du collage au montage.

Ce ne sera pas facile, mais nous en avons vu d'autres. N'avons-nous pas déjà monté notre Citadelle sur le Bonnet-à-l'Évêque?

L'AVENIR DE LA LITTÉRATURE? DES LECTEURS À VENIR

Communication présentée à la 10e Rencontre québécoise internationale des écrivains "Écrire en l'an 2 000" (Montréal, avril 1982). Ce texte a paru dans *Le Devoir* du samedi 17 avril 1982, p. VIII.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
 1. LA LITTÉRATURE À L'HEURE DU POST-DUVALIÉRISME	
1.1 L'ouverture de la culture	11
1.2 La littérature de l'après-Duvalier	21
 2. LA CONSTRUCTION D'UN MODÈLE	
2.1 L'image de l'Afrique	31
2.2 Le texte littéraire haïtien	59
2.3 Jean F. Briere entre l'ode et l'ochan	79
2.4 De l'esthétique indigéniste au réalisme merveilleux	91
2.5 Littérature, Oraliture, Paralittérature ...	111
 3. LA LITTÉRATURE EN HAÏTIEN	
3.1 Le rôle des traditions orales et populaires	119
3.2 Tradition et innovation	143
3.3 Bilan d'une génération	161
3.4 Pwétik lang kreyol-la	179
 L'AVENIR DE LA LITTÉRATURE? DES LECTEURS À VENIR	187
 NOTES	193
 TABLE DES MATIÈRES	219