

Maximilien LAROCHE

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

(1981)

# La littérature haïtienne.

Identité • langue • réalité

Un document produit en version numérique par Diane Brunet, bénévole,  
Diane Brunet, bénévole, guide, Musée de La Pulperie, Chicoutimi  
Courriel: [Brunet\\_diane@hotmail.com](mailto:Brunet_diane@hotmail.com)  
[Page web](#) dans Les Classiques des sciences sociales

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

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

## Politique d'utilisation de la bibliothèque des Classiques

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

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

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

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

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

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

Jean-Marie Tremblay, sociologue  
Fondateur et Président-directeur général,  
[LES CLASSIQUES DES SCIENCES SOCIALES.](#)

Cette édition électronique a été réalisée par mon épouse, Diane Brunet, bénévole, guide retraitée du Musée de la Pulperie de Chicoutimi à partir de :

Maximilien LAROCHE

**La littérature haïtienne. Identité • langue • réalité.**

Montréal : Les Éditions Leméac, inc., 1981, 127 pp. Collection “Les classiques de la francophonie”.

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



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

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte: Times New Roman, 14 points.

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

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

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

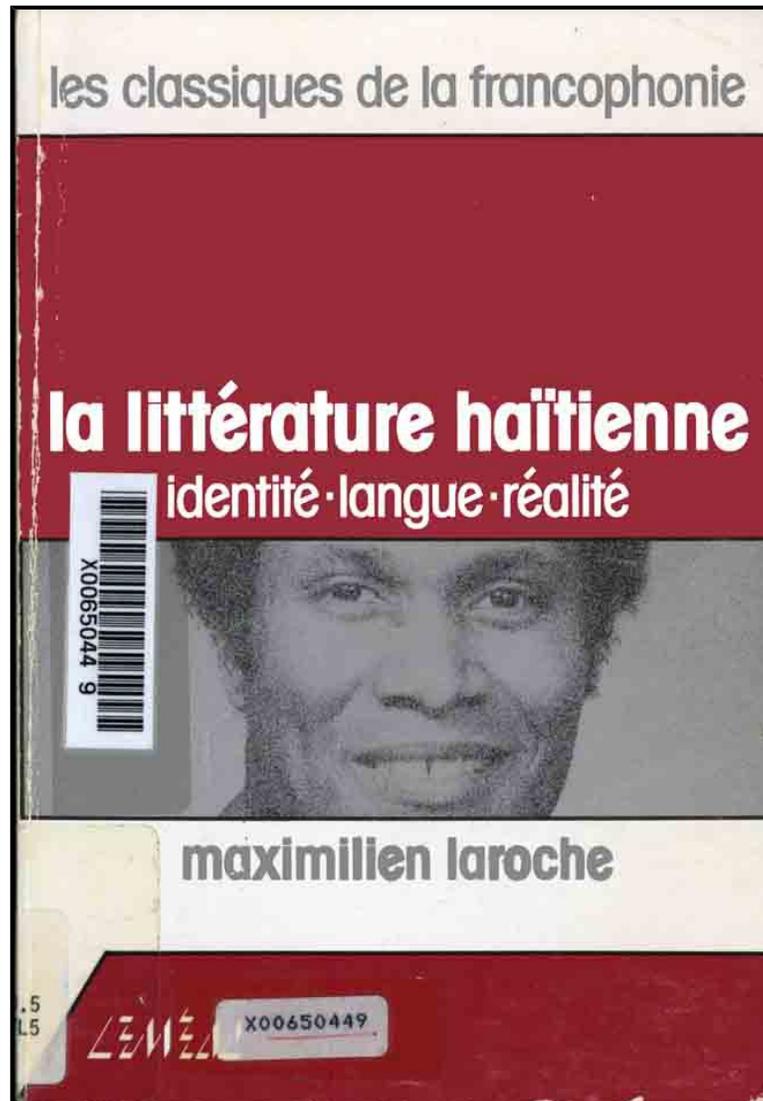
Édition numérique réalisée le 3 février 2017 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec.



## Maximilien LAROCHE

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

### **La littérature haïtienne.** Identité • langue • réalité.



Montréal : Les Éditions Leméac, inc., 1981, 127 pp. Collection  
“Les classiques de la francophonie”.

Maquette de la couverture : Luc Mondou

« Tous droits de traduction et d'adaptation, en totalité ou en partie, réservés pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de ce livre, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie et par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite de l'auteur et de l'éditeur. »

ISBN 2-7609-4150-7

Copyright Ottawa 1981 par Les Éditions Leméac Inc.

Dépôt légal — Bibliothèque nationale du Québec

3<sup>e</sup> trimestre 1981

*Imprimé au Canada*

## DU MÊME AUTEUR

*Haïti et sa littérature*, cahier n° 5, Montréal, A.G.E.U.M. 1963.

*Portrait de l'Haïtien*, cahier n° 10, Montréal, Éditions Sainte-Marie, 1968.

Marcel Dubé, « Écrivains canadiens d'aujourd'hui », Montréal, Fides, 1970.

[\*Le miracle et la métamorphose, essai sur les littératures du Québec et d'Haïti\*](#), Montréal, Éditions du Jour, 1971.

« Deux études sur la poésie et l'idéologie québécoise », *Cahiers de l'Institut supérieur des Sciences humaines*, « Science de la culture », n° 3, Québec, Université Laval, 1975.

*L'image comme écho*, essais sur la littérature et la culture haïtiennes, Montréal, Nouvelle Optique, 1978.

[127]

**La littérature haïtienne.**  
identité • langue • réalité

## **Table des matières**

Quatrième de couverture

**Introduction** [7]

**I. Littérature et identité** [17]

L'émergence de la voix populaire [19]

De l'oraliture à la littérature [31]

**II. Littérature et langue** [41]

Violence et langage [43]

La diglossie dans *Gouverneurs de la rosée* : termes de couleur et  
conflit de langues [57]

**III. Littérature et réalité** [105]

La littérature en haïtien [107]

La littérature et la construction de la réalité en Haïti [123]

**La littérature haïtienne.**  
identité • langue • réalité

## QUATRIÈME DE COUVERTURE

[Retour à la table des matières](#)

Les classiques de la francophonie

Les préoccupations principales des éditeurs de cette collection sont de recueillir les textes classiques devenus introuvables, les œuvres complémentaires d'écrivains importants et les études les plus fouillées concernant la littérature à travers toute la francophonie.

*La littérature haïtienne, identité-langue-réalité*

L'auteur effectue dans ce texte un retour vers le passé afin de retracer par le biais de l'histoire du pays celle de la littérature en Haïti, Depuis l'acquisition de l'indépendance en 1804, en passant par l'occupation d'Haïti par les États-Unis en 1915 et les débuts de l'alphabétisation en 1944, jusqu'à l'éclosion du nouveau regard posé par l'Haïtien sur lui-même en ces dernières décennies, trois étapes linguistiques se sont succédées : textes rédigés uniquement en français, textes diglotiques en franco-haïtien puis textes en haïtien, c'est-à-dire en créole.

À travers l'explication de ces différentes étapes et l'étude d'œuvres d'auteurs haïtiens, Maximilien Laroche nous amène à la découverte d'une littérature authentique, fruit d'une longue évolution.

Une analyse en profondeur, un texte consistant et sérieux, une publication susceptible de renseigner les amateurs et représenter un précieux point de référence pour les spécialistes.

[7]

**La littérature haïtienne.**  
identité • langue • réalité

# INTRODUCTION

[Retour à la table des matières](#)

[8]

[9]

L'enseignement de la langue haïtienne que met en place la Réforme de l'éducation aura certainement 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 une augmentation des écrits, donc de la littérature dans cette langue. Dès lors ne pourra que s'accroître la dichotomie que signalait Louis Morpeau en 1925 dans son *Anthologie d'un siècle de poésie haïtienne* et qui lui faisait distinguer une muse d'expression française d'une muse d'expression créole. Elle ne pourra que s'accroître et s'aggraver, donc se compliquer, puisque si avec Morpeau, dans le premier quart de ce siècle, on pouvait supposer qu'il existait deux littératures haïtiennes, depuis la seconde moitié de ce vingtième siècle, à partir des années soixante surtout, on peut se demander si au lieu d'une ou de deux il ne faut pas parler de quatre littératures haïtiennes.

Par ailleurs l'existence d'une diaspora haïtienne disséminée aux quatre coins de l'univers, mais dont la plus forte concentration se trouve en Amérique du Nord, à New York et à Montréal tout particulièrement, et le fait que de cette diaspora surgissent toutes sortes de productions artistiques et littéraires, en français et en haïtien, obligent aussi à considérer la littérature haïtienne selon de nouvelles perspectives. Car s'il faut distinguer en littérature un courant du dedans et un autre du dehors et si à l'intérieur de ces courants il faut ensuite tenir compte des langues utilisées, des styles adoptés et des idéologies véhiculées, on admettra aisément qu'en ces années 80 l'examen de la littérature haïtienne doit se faire au moins selon une problématique nouvelle.

### *Une littérature diglotte*

Le premier problème que se pose la littérature haïtienne est de savoir s'il faut la diviser selon les deux langues dans [10] lesquelles écrivent les Haïtiens. On peut fort bien continuer à distinguer une littérature en haïtien d'une littérature en français. Mais cela ne préjugerait en rien de l'étude qu'il faut également faire d'une oralité haï-

tienne qui comprend l'ensemble des productions narratives, lyriques et gnomiques que le peuple haïtien a accumulées sous une forme orale et dans sa langue vernaculaire.

Or cette oraliture dont l'origine remonte à la période d'avant la constitution d'Haïti en État indépendant nous force à abandonner le critère linguistique pour un autre de caractère anthropologique ou du moins anthropo-linguistique traduisant plus exactement la transformation fondamentale que connaît la société haïtienne. Bien plus que du passage d'une langue à une autre il s'agit pour les Haïtiens de passer de l'oraliture à l'écriture. C'est d'un problème de civilisation qu'il s'agit et c'est le concept d'acculturation qui permet le mieux d'appréhender ce phénomène. Pour cette raison il vaut mieux parler de la littérature haïtienne comme d'une littérature diglotte, c'est-à-dire d'une écriture qui s'inspirant toujours d'une oraliture en haïtien a cependant choisi selon les lieux, les moments, les individus et les questions de traduire cette inspiration tantôt en français tantôt en haïtien.

Qu'elle soit écrite en haïtien ou en français la littérature haïtienne prend sa source pendant la période coloniale (1600 à 1804) dans l'imitation d'un même modèle : le texte littéraire français. Cela ne serait nullement étonnant s'il s'agissait uniquement des œuvres écrites dans la langue des anciens colonisateurs. Mais il faut reconnaître que les œuvres rédigées en haïtien s'inspirent aussi de ce modèle. Et l'on doit même signaler que les premiers textes de la littérature de langue haïtienne ont été pendant la période coloniale écrits non par des esclaves, les futurs sujets de l'État d'Haïti, mais par leurs maîtres français. « Lizet kité laplenn », le premier poème en haïtien que l'on connaisse et qui date de 1750, a été écrit par un membre de la magistrature coloniale, Duvivier de la Mahautière.

On ne peut donc pas considérer le français et l'haïtien comme des langues isolées mais comme des idiomes qui entretiennent des rapports à un double niveau. Tout d'abord il y a cette parenté que l'on a signalée en définissant l'haïtien [11] comme un de ces créoles à base lexicale française dont certains vont même jusqu'à dire qu'ils sont les dernières-nées des langues romanes. C'est ce qui permet la constitution d'un continuum du point de vue linguistique. Il y a ensuite la répartition fonctionnelle des langues française et haïtienne que la formation historique de l'État d'Haïti a permis d'établir au sein de la collecti-

vité nationale en s'appuyant précisément sur l'existence de ce continuum.

Ce caractère diglottique des rapports du français et de l'haïtien permet de comprendre la spécificité de la littérature haïtienne, de voir en quoi elle est un processus d'acculturation, une entreprise de transformation de l'être collectif par son mode d'insertion dans le monde extérieur. Car pour le peuple haïtien qui parlait mais n'écrivait pas jusqu'à présent l'haïtien, de 1804 à 1980 la littérature a été un effort fait pour exprimer à l'aide de la langue française les émotions ressenties en haïtien. Et c'est pour cette raison que les écrivains se sont toujours efforcés de concilier dans leurs œuvres les deux langues en usage dans le pays.

On peut même penser que c'est à cela que se reconnaît un trait spécifique des littératures de la Caraïbe francophone et créolophone, les rapports du français et des langues créoles permettant des exercices de style qui n'ont pas de correspondance dans les œuvres d'Afrique francophone.

Diglotte, la littérature haïtienne l'a donc été en vertu de cette nature de la littérature d'être une transformation de l'oral en écrit mais aussi en vertu de cette fonctionnalité arbitraire qui faisait d'une langue, l'haïtien, le véhicule de l'oral et d'une autre langue, le français, le mode de l'expression écrite. Dans la mesure où ce dernier rapport est en train de changer et que s'installe au sein de la communauté une nouvelle hiérarchisation des modes d'expression nous assisterons à une orientation nouvelle de la littérature haïtienne.

### *Une périodisation et une catégorisation à revoir*

Cette orientation nouvelle sur le plan linguistique nous oblige à reconsidérer la périodisation de la littérature haïtienne [12] et la catégorisation qui ont été adoptées jusqu'ici pour étudier les auteurs et les textes.

Il y a deux façons d'aborder une littérature : la méthode comptable et la méthode comparatiste. La première consiste à envisager la

culture, et donc la littérature qui l'exprime, comme une addition, une somme de traits ethniques. On distinguera donc dans le cas d'Haïti l'apport culturel de la France de celui de l'Afrique et on s'efforcera de dresser le bilan de ces apports. Ce qui fera rapporter chaque écrivain, chaque mouvement littéraire, chaque théorie ou manifeste d'école à son créancier français pour évaluer la dette haïtienne. C'est la méthode qui a été jusqu'à présent utilisée et qui fait parler du romantisme, du symbolisme ou du parnasse haïtiens et fait ranger Magloire Saint-Aude parmi les surréalistes ou Frankétienne dans le groupe des épigones du nouveau roman.

Il paraît préférable d'adopter la méthode comparatiste qui ne part pas du passé pour descendre vers le présent mais s'efforce de remonter du présent vers le passé et le futur à la fois. Non pas dans un double mouvement contradictoire mais dans un mouvement unique qui réconcilie hier et aujourd'hui en s'efforçant de suivre la ligne du dynamisme collectif qui anime la langue et ses utilisateurs et les porte d'hier à demain.

Car l'on ne peut reprendre les points de repère que sont le romantisme, le parnasse, le surréalisme que si l'on accepte d'insérer l'évolution de la littérature haïtienne dans une histoire toute faite, aux étapes bien marquées pour des pays européens mais dont on voit mal comment elle peut correspondre avec le mouvement que le rapport des deux langues de la littérature haïtienne nous laisse deviner. Nous pouvons par contre dans l'histoire de la société comme de la littérature haïtiennes trouver des moments clés qui nous aideraient à périodiser l'évolution de la littérature selon de nouvelles perspectives.

Une périodisation de la littérature haïtienne qui voudrait coller au plus près de la réalité aussi bien sociale que linguistique pourrait s'appuyer sur trois dates clés : 1804, année de l'indépendance politique, 1915, année de la recolonisation [13] économique par les États-Unis, 1944, année qui marque le départ des campagnes nationales d'alphabétisation. À ces trois dates s'articulent non seulement des mouvements littéraires et des noms d'écrivains mais aussi la publication de textes clés notamment d'anthologies qui constituent des étapes de l'évolution de la perception que les Haïtiens ont eue de leur propre production. *Les morceaux choisis d'auteurs haïtiens* publiés en 1904 par Dantès Bellegarde paraît au moment où le mouvement littéraire de La Ronde avec ses théories éclectiques et universalistes connaît sa plus grande

vogue. *L'Anthologie* de Louis Morpeau (1925) survient en pleine période indigéniste et le *Panorama de la poésie haïtienne* de Lubin et St-Louis (1950) paraît au moment où un éclatement du champ linguistique entraîne une remise en question de la fonction traditionnelle attribuée en Haïti aux langues française et haïtienne.

On peut s'apercevoir de cette évolution de la littérature haïtienne et surtout de la conscience qui en est prise par la réception de chacune de ces anthologies. Si jusqu'à celui de Lubin ces recueils de textes choisis ont pu, chacun à leur époque, faire autorité en prétendant réunir l'essentiel de la production littéraire haïtienne, il paraît désormais difficile de susciter pareille unanimité. À peine Philoctète et Baridon ont-ils publié leur sélection de la *Poésie vivante d'Haïti* (1978) que Christophe Charles a jugé bon de faire paraître ses deux anthologies « de la poésie d'expression créole » (1979) et « de la poésie féminine haïtienne » (1979) soulignant par là même deux lacunes sérieuses du livre de Philoctète et Baridon. Mais il ne devait pas lui-même pour autant trouver grâce devant la critique des rédacteurs de la revue *TEM* qui ont vertement critiqué son choix de poèmes féminins et qui auraient pu se montrer aussi durs pour le choix des poèmes créoles. C'est qu'en ce moment où se réoriente la littérature haïtienne non seulement devient-il nécessaire de se donner de nouveaux points de repère chronologiques mais encore faut-il pouvoir ajuster cette périodisation à des catégorisations nouvelles, c'est-à-dire à une interprétation idéologique différente. En ce sens Pierre Bambou faisait remarquer à propos de la poésie de Christophe Charles qu'il faudrait peut-être parler de poésie guèdée, [14] c'est-à-dire d'une poésie qu'il fallait interpréter à la lumière de certains aspects du vodoun. Ce qui ne ferait que confirmer l'affirmation faite depuis déjà un certain temps par Lemuel Johnson que la poésie de Césaire, par exemple, devait être lue dans l'éclairage du vodoun haïtien.

### *Une thématique à approfondir*

On s'aperçoit alors qu'il ne s'agit plus seulement de revoir le cadre ou le contenant mais le contenu même de la littérature haïtienne. Non pas bien sûr qu'il faille prétendre que les thèmes universels traités

ailleurs ne sont pas repris par les écrivains haïtiens. Mais qu'en est-il de cette identité haïtienne que l'on mettait autrefois en question quand on se demandait s'il y avait réellement une littérature haïtienne et non pas tout simplement une littérature de langue française écrite en Haïti ? Autrement dit le zombi par exemple qu'évoquent les romans de Fran-kétienne, les essais de René Depestre ou les vers d'une lignée de poètes, est-ce un alter ego des fantômes que représente Shakespeare dans ses pièces ou de ce double de nous-même qu'évoque Musset dans ses poèmes ? Sous les archétypes universels n'y aurait-il pas des variations proprement haïtiennes ?

Il est évident qu'un personnage comme celui du zombi ne peut être compris que dans la perspective d'une analyse qui présuppose une idéologie tiers-mondiste. Ainsi seulement peut-on saisir de façon positive la contradiction de ce personnage de mort appelé pourtant à ressusciter. Et il en est de même pour bien d'autres thèmes.

En un siècle et trois quarts, Haïti a produit un abondante littérature si l'on tient compte du fait que ses lettrés qui n'ont jamais représenté plus du dixième de la population ont jusqu'à présent, pour parler au nom de quatre-vingt-dix pour cent de leurs compatriotes, unilingues créoles, choisi d'écrire en français. À cette singularité du mode d'expression s'ajoute celle d'une expérience historique qui a toujours fait de la collectivité haïtienne un point de mire. Premier État non anglo-saxon de l'Amérique, premier pays indépendant dont la population soit dans sa totalité d'origine africaine, Haïti, où [15] pour la première fois dans l'histoire du monde une révolte d'esclaves a été conduite jusqu'à la victoire, après avoir été pendant longtemps un modèle à imiter est devenu depuis peu un exemple à éviter.

Et pourtant, à tous ceux qui sont engagés dans la même bataille en vue de la redéfinition de l'homme, les écrivains haïtiens ont quelque chose à dire.

S'il doit y avoir une redéfinition de l'homme haïtien, c'est ce dont rêve la littérature haïtienne, elle ne pourra se faire qu'à l'unisson avec la Caraïbe et l'Amérique tout entière. À leur manière donc les écrivains haïtiens disent comme Langston Hugues « qu'eux aussi chantent l'Amérique » ou bien encore, comme Marti, ils parlent de « Notre Amérique ». Par là ils proclament ce qui ressort le plus manifestement

de leurs œuvres et ce depuis la naissance même d'Haïti, le premier janvier 1804 : leur volonté bien arrêtée de ne pas subir le sort fait jadis aux Caraïbes, c'est-à-dire aux Amérindiens qu'ethnocida Christophe Colomb. Et c'est pourquoi la littérature d'Haïti ne concerne pas seulement la Caraïbe et le tiers monde mais tous ceux qui sont intéressés à ne pas voir se perpétuer dans le monde l'ordre mis en place en 1492.

[16]

[17]

**La littérature haïtienne.**  
identité • langue • réalité

# Première partie

## LITTÉRATURE ET IDENTITÉ

[Retour à la table des matières](#)

[18]

[19]

**Première partie :**  
*Littérature et identité*

**1**

---

# L'émergence de la voix populaire

Que faut-il entendre par littérature haïtienne ? Le corpus des textes écrits en français par des Haïtiens sur Haïti ? L'ensemble des œuvres écrites en haïtien ?

Pour des raisons de méthode nous conviendrons de n'entendre par littérature haïtienne que les textes écrits en français et qui sont analysés dans les manuels et anthologies publiés entre 1930 et 1960 par Duraciné Vaval, Louis Morpeau, Pradel Pompilus, Maurice Lubin, Ghislain Gouraige et Baridon-Philoctète.

Mais alors il nous faut nous demander : « Qu'est-ce que l'écrit dans nos sociétés occidentales sinon la reproduction d'un son par une lettre ? La fixation, si l'on peut dire, d'une voix dans une image ! »

L'édification d'une littérature nationale exige donc d'une collectivité comme Haïti qu'elle transforme une langue parlée en langue écrite et dans le même temps qu'elle substitue sa langue nationale de communication à une langue étrangère dite de civilisation.

[Retour à la table des matières](#)

En 1804, au moment de conquérir son indépendance sur la France, Haïti se trouvait non seulement dans l'obligation de choisir entre le français, langue écrite dite de [20] civilisation, et le créole, langue orale de communication nationale, mais dans la nécessité d'édifier une littérature, c'est-à-dire de se doter d'un ensemble de productions écrites dans l'une de ses deux langues.

On peut dire que le développement de la littérature haïtienne nous permet de constater comment les écrivains haïtiens ont été amenés à résoudre ce double dilemme et par voie de conséquence à faire de la littérature une forme d'expression de l'identité culturelle des Haïtiens.

La littérature haïtienne n'est, à tout prendre, que la mise par écrit de ce qui était et continue d'être produit oralement par le peuple haïtien. Entre l'oraliture populaire et la littérature que produisent les lettrés, il y a un lien organique. En effet bien avant la proclamation de l'indépendance on avait déjà pris l'habitude de traduire la réalité haïtienne tantôt en langue française tantôt en langue créole. Il convient même de signaler que l'initiative d'écrire en créole revient aux colons français, selon toute apparence, et non pas aux esclaves africains qui avaient pourtant forgé cette langue haïtienne, le créole, à partir du vocabulaire du français et de la syntaxe des langues africaines. Le premier poème en créole haïtien dont nous disposons, « Lizèt kité la plenn », est de 1750 et fut composé par un conseiller à la cour de Port-au-Prince, Duvivier de la Mahautière. Par la suite, Sonthonax, délégué de la Convention, et le premier consul Bonaparte n'hésitèrent pas à rédiger en langue créole leurs proclamations au peuple de Saint-Domingue.

D'entrée de jeu, la littérature haïtienne a donc utilisé les deux langues, française et créole. Mais de ces deux voix la française a été jusqu'à présent la plus forte. La très grande majorité des poèmes, romans ou pièces de théâtre écrits par les Haïtiens étant rédigés en français, on peut dire qu'à toutes fins pratiques parler de littérature haïtienne c'est parler avant tout de l'ensemble des œuvres écrites en langue française depuis 1804 par les Haïtiens.

Les raisons de ce fait sont aisément compréhensibles. En 1804 la société haïtienne prenait place dans un concert de nations pour qui l'écriture constituait le mode premier de communication. Or, pour des raisons aussi bien techniques [21] — absence d'orthographe —

qu'idéologiques — méconnaissance de la nature du créole —, les intellectuels haïtiens ne pouvaient songer à écrire autrement qu'en français. D'ailleurs le souci premier de ces intellectuels n'était pas de communiquer avec la masse du peuple mais de se faire plutôt les porte-parole de ce peuple dans des discours destinés, de toute évidence, à un public étranger.

Pour une population estimée à cinq millions d'habitants et dont la langue d'usage est le créole haïtien, on compte une proportion de dix pour cent d'alphabétisés en français. Celui-ci, qui est la langue officielle du pays, est donc avant tout une langue de communication avec l'extérieur. Et c'est par là que l'on peut dire de la littérature haïtienne d'expression française qu'elle est une entreprise de traduction de la réalité populaire. D'une part elle reflète la situation de *diglossie* qui est une hiérarchisation fonctionnelle des langues française et créole dans la communauté haïtienne, d'autre part si l'on tient compte des lettrés ou alphabétisés qui la produisent ou la consomment, elle est l'œuvre d'une élite qui ne peut manquer d'y insérer ses perspectives ou intérêts de classe.

Dès lors on saisit pourquoi cette littérature de langue française a, soit constamment flirté avec le créole, comme c'est le cas pour la poésie et surtout pour le roman, ou ne s'est développée, dans le cas du théâtre, qu'en faisant le saut du français au créole.

La poésie, pour commencer par elle, a toujours occupé une place prééminente dans la production littéraire haïtienne. Or, si nous considérons l'évolution de sa thématique, nous sommes bien forcés de convenir qu'elle est graduellement passée d'un certain idéalisme ou d'un solipsisme particulièrement florissant avant 1915 à ce qu'il faut bien appeler, à défaut d'un autre terme, un certain « réalisme », depuis 1915, et en particulier au cours de ces trois dernières décennies (1940-1970). En effet, d'une poésie pour le moins dépressive, parce que fataliste et désespérée, qu'ils semblaient affectionner jusqu'à 1915, les poètes haïtiens sont passés à une thématique, sinon joyeuse, du moins plus sereine. Leurs vers désormais pavoisent aux couleurs de [22] l'espérance et surtout paraissent mieux s'accorder à la réalité présente de l'Histoire haïtienne.

Oswald Durant (1880-1906), le plus grand de tous les poètes d'avant 1915 et Massillon Coicou (1867-1908) peuvent tous deux être

considérés comme des « romantiques » et des nationalistes par les thèmes qu'ils abordent. Mais on se rend compte aujourd'hui qu'ils n'étaient pas encore parvenus, plus d'un siècle après l'indépendance, à se défaire du traumatisme de l'esclavage. Dans leurs poèmes ils nous parlent en fils d'esclaves et se lamentent sur les préjugés qui persistaient en plein XIX<sup>e</sup> siècle contre la race noire. Nous pouvons dire de ces poètes, comme de la plupart des autres poètes haïtiens d'avant 1915, qu'ils étaient des romantiques à cause de la mélancolie qui imprégnait leurs œuvres mais aussi à cause de leur fidélité aux canons esthétiques illustrés par les grands ténors de l'école romantique française : Lamartine et Hugo notamment.

La poésie haïtienne, après une courte période « pseudoclassique » (1804-1830), a surtout été marquée par le « romantisme » au point de prêter bien peu d'attention aux divers mouvements qui en France ont suivi la révolution romantique. Ce faisant, les poètes haïtiens se condamnaient à écrire une littérature d'imitation. Mais dans cet aspect formel ne peut-on pas voir la répercussion d'un problème fondamental ?

Les poètes sont tristes au point d'être parfois lugubres, comme Etzer Vilaire (1872-1951) qui, dans son grand poème « les Dix Hommes noirs », n'évoque ni plus ni moins qu'une sorte d'Apocalypse au cours de laquelle dix jeunes gens décident de commettre un suicide collectif. Mais n'est-ce pas à cause d'une situation à la fois raciale, nationale et littéraire qui portait le poète à considérer que tout espoir était interdit à la collectivité pour laquelle il parlait ? Nous sommes, ne l'oublions pas, dans l'ère d'avant la négritude, c'est-à-dire dans la période d'avant cette révolution du langage et de la littérature opérée par Césaire et qui lui a fait renverser le sens négatif du mot nègre pour en tirer le sens positif de négritude. Les poètes sont « romantiques » ou plutôt « solipsistes » parce qu'enfermés en eux-mêmes ils sont coupés de la réalité populaire.

[23]

La poésie est donc fort révélatrice de la quête d'identité des Haïtiens, si l'on considère qu'après 1915 le ton y a radicalement changé. D'abord, avec l'école indigéniste, dont Jacques Roumain, Carl Brouard, Emile Roumer, Régnor Bernard ont été les chefs de file, cette poésie s'est faite revendicatrice sur le plan culturel, pour devenir

très rapidement, en 1940, contestataire sur le plan social et politique avec René Depestre, Jean Brière et Magloire Saint-Aude. Ce changement de thème s'accompagnait forcément d'un ton nouveau que je caractériserai, faute de mieux, par le terme de « réalisme ». Et c'est dans ce « réalisme » que je verrais l'origine de l'actuelle floraison d'une poésie en langue créole avec Félix Morisseau-Leroy, Claude Innocent, Paul Laraque, Georges Castera et Rassoul Labuchin.

Car on ne peut manquer d'être frappé par les liens étroits qu'entretiennent non seulement la poésie mais toute la littérature haïtienne d'expression française avec cette autre littérature qui, elle, utilise le créole. Ce sont les mêmes poètes qui écrivent en français et qui passent au créole. Jadis, c'était le cas d'Oswald Durand et de Massillon Coicou, aujourd'hui c'est le cas de Paul Laraque, de Rassoul Labuchin et de Félix Morisseau-Leroy. C'est donc dire que ces poètes tirant leur inspiration de la même source choisissent de l'exprimer tantôt en français tantôt en créole. Il devient particulièrement significatif de constater alors qu'il ne s'agit plus seulement d'une oscillation des écrivains, mais de tout un genre, la poésie, qui, même quand elle s'écrivait en français, ne manquait de témoigner de l'attraction qu'exerçait sur elle la langue créole.

En 1830, les premiers « romantiques » haïtiens Coriolan Ardouin, Émile Nau, Eugène de Lespinasse rêvaient déjà de donner à leurs œuvres cette indispensable infusion de sang créole. Vers 1900, Massillon Coicou et surtout Oswald Durand écriront une œuvre véritablement bilingue, une partie en créole et une partie en français. « Choucounne », d'Oswald Durand, poème en langue créole, a d'ailleurs été l'une des premières œuvres de la littérature haïtienne à atteindre la renommée internationale. Vers 1930, Émile Roumer, auteur d'un recueil de vers intitulé *Poèmes d'Haïti et de France*, donnera le premier exemple de poème diglotte : moitié en [24] français, moitié en créole, avec « Marabout de mon cœur ». Son exemple sera suivi, en 1950, par René Philoctète, dans son recueil *Tambours du soleil* et a, en 1979, inspiré le mouvement des jeunes écrivains de *la Revue des écoliers*.

C'est donc dire que, si le champ de la poésie a été jusqu'à 1950 occupé presque exclusivement par les écrivains de langue française, leurs œuvres n'étaient pas moins travaillées par l'action de la langue créole et les hésitations, les flirts et les compromis que nous consta-

tons dans ces œuvres poétiques témoignent de la séduction du créole et de sa progressive émergence.

Il en va de même pour le roman. On peut même dire que c'est là que se vérifie l'action décisive de la langue créole. Car si la poésie peut être tenue pour le discours d'un individu sur lui-même et peut éviter de nous renvoyer directement à l'environnement social de cet individu, le roman qui nous fait le récit d'aventures toujours situées dans leur contexte historique et social ne peut ainsi éviter de nous fournir une image ressemblante de la collectivité. On peut donc comprendre pourquoi, par rapport à la poésie qui a connu un succès permanent, le roman, lui, semble condamné à mourir périodiquement pour ensuite devoir renaître de ses cendres.

Pourtant, si la littérature haïtienne est connue hors d'Haïti, c'est grâce à *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain. Ce roman, paru en 1944, pose en quelque sorte les quatre problèmes qui font de la quête d'identité haïtienne une véritable recherche de la quadrature du cercle. Comment parler des problèmes de classe et de race tout en tenant compte de la diglossie haïtienne, c'est-à-dire de la prédominance du français, langue officielle, sur le créole, langue nationale.

Jacques Roumain, qui était un communiste militant, faisait cependant partie de l'école indigéniste haïtienne, la première manifestation du mouvement de la négritude. Il a su tenir la gageure d'écrire une œuvre qui, pour le fond, ne dissocie pas les problèmes de domination de classes de ceux de domination de races, tout en opérant dans son écriture la réconciliation des langues française et créole. Ce sont ces [25] raisons de fond et de forme qui font de son roman une incontestable réussite et ont assuré son succès. Mais cette œuvre demeure une exception. À preuve l'incapacité des successeurs de Roumain à répéter l'exploit que constitue *Gouverneurs de la rosée*.

Par son style, c'est-à-dire au fond par sa façon d'utiliser les langues en usage en Haïti, Roumain nous donne déjà une représentation de la réalité haïtienne. Son habileté à combiner le français et le créole authentifiait, pourrait-on dire, par avance la thématique du roman, puisque la langue dans laquelle le récit nous est narré opère concrètement la synthèse des idées et des sentiments mis en contradiction dans la trame du récit.

Au théâtre, il faut plus que de l'habileté stylistique pour valider une image, c'est-à-dire une représentation du réel. Il faut que cette image soit déjà dans le cœur du public auquel s'adresse le dramaturge. Le problème de l'audience de l'écrivain, qu'il était possible d'é luder dans la poésie et qui pouvait encore être masqué dans le cas du roman, n'était plus évitable au théâtre. Car ce genre éminemment collectif est avant tout oral et national. Un dramaturge, par un ensemble de signes pour l'oreille mais aussi pour la vue, s'adresse à un public qui doit pouvoir s'identifier assez vite au spectacle. Et c'est pourquoi jusqu'à 1950 le théâtre haïtien s'est toujours heurté à l'obstacle insurmontable de vouloir donner à une collectivité qui parle et entend le créole une image ressemblante d'elle-même en français. L'audience d'un tel théâtre ne pouvait que se limiter aux membres de la classe des gens alphabétisés en français. Et nous rappellerons encore une fois que les estimations les plus optimistes font de ceux-ci une proportion d'à peine dix pour cent de la population. Il en est résulté que le théâtre haïtien de langue française n'a jamais mobilisé qu'un maigre public et qu'il est d'une pauvreté thématique manifeste. Les pièces se partagent en poèmes dramatiques plutôt verbeux et en comédies dont l'engagement social est pour le moins douteux. Le ridicule étant invariablement suscité par des personnages populaires dont le grand défaut est, soit de mal parler le français, soit d'illustrer de façon caricaturale les stéréotypes bien connus de l'homme du peuple niais ou rusé.

[26]

Depuis 1950, des adaptations en langue créole de chefs-d'œuvre de la littérature universelle (*Antigone*, *Œdipe roi*, *le Cid*) par Félix Morisseau-Leroy, Franck Fouché, Nono Numa ont contribué à faire naître un véritable théâtre populaire et original, illustré par les pièces récentes de Franck Fouché (*Bouqui nan paradis*) et de Frankétienne (*Trou Foban*, *Pèlin têt*).

Ce rapide panorama de l'évolution des genres dans la littérature haïtienne d'expression française fait très bien ressortir quel mouvement n'a cessé de porter cette littérature ou plus exactement les écrivains haïtiens vers la langue créole pour y trouver, soit comme les romanciers un moyen d'étoffer leur expression du réel haïtien, soit comme les poètes une autre forme d'expression de ce réel, soit enfin, comme c'est le cas pour les dramaturges, la seule forme d'expression de cette réalité. La littérature haïtienne prise dans son ensemble, et

dans la perspective de la quête de l'identité que mènent les écrivains, peut être envisagée uniquement comme le double mouvement d'une écriture en français, abondante et variée, mais travaillée intérieurement, et de manière de plus en plus évidente, par cette autre écriture en langue créole qui s'élabore, se précise et se définit chaque jour davantage.

Mais il n'aurait pas suffi aux écrivains de se tourner vers une autre langue, c'est-à-dire le créole, pour se trouver une identité nouvelle, s'ils n'avaient commencé à jeter sur eux-mêmes un nouveau regard et à avoir d'eux-mêmes une image différente.

L'orientation actuelle de la littérature haïtienne, que nous pouvons caractériser par l'émergence de la voix populaire, c'est-à-dire l'épanouissement d'une littérature écrite dans la langue du peuple, le créole, peut être tenue pour un prolongement du mouvement indigéniste qu'avait lancé le docteur Price-Mars avec son essai *Ainsi parla l'oncle* publié en 1928. Mais l'indigénisme haïtien, à son tour, n'était qu'une conséquence de l'occupation d'Haïti par les États-Unis d'Amérique du Nord en 1915.

Le débarquement des « marines » américains sur le sol haïtien, le 27 juillet 1915, marqua en quelque sorte la fin de [27] l'indépendance conquise sur la France en 1804. Cet événement historique que l'on peut considérer comme une recolonisation provoqua sur l'imaginaire haïtien un effet en deux temps qui est à l'origine de la nouvelle image que les Haïtiens se font d'eux-mêmes. L'occupation d'Haïti par les États-Unis força les intellectuels haïtiens à se reposer la question de leur identité, mais à le faire en d'autres termes que ceux auxquels ils étaient habitués jusque-là.

L'essai peut être retenu comme le genre où cette transformation du regard de l'Haïtien sur lui-même s'est opérée de la manière la plus évidente. Si l'essai du docteur Price-Mars (*Ainsi parla l'oncle* — 1928) peut être considéré comme le livre où s'est définie la nouvelle attitude de l'Haïtien, on peut prendre le livre d'Hannibal Price (*De la réhabilitation de la race noire par la République d'Haïti* — 1893) comme l'exemple le plus révélateur de la perspective qu'adoptaient les Haïtiens, avant 1915, quand ils songeaient à se définir et à s'identifier.

Alors qu'avant 1915 cette identité était définie avec une certaine pointe d'orgueil et d'un point de vue extérieur, le docteur Price-Mars,

lui, stigmatise le bovarysme collectif des Haïtiens qui les porte à se voir autrement qu'ils ne sont, et en particulier à vouloir davantage se reconnaître des affinités latines qu'africaines.

D'un regard qu'il jetait sur lui-même et de l'extérieur, l'Haïtien en est venu à se considérer de l'intérieur de sa conscience et non plus comme autrefois pour se targuer d'un rôle messianique mais pour faire plutôt son autocritique. L'on peut estimer que c'est au choc de l'occupation américaine qu'il doit cette salutaire prise de conscience. En effet pour cet Haïtien qui s'était libéré de la tutelle politique de la France mais qui avait choisi d'écrire, et donc de s'identifier en français, le dilemme jusqu'à 1915 était de se définir entre l'euroanéité de sa langue d'adoption et l'africanité de ses pratiques individuelles et collectives telles qu'elles sont inscrites dans la religion vodoun et dans les contes, les légendes et les croyances en langue créole. La brutale mainmise des soldats yankees sur son pays est venue bouleverser les termes du problème. Il lui fallait désormais non plus se définir par rapport à une lointaine Europe à laquelle il s'identifiait [28] mais par rapport à un Américain tout proche auquel il s'opposait.

C'est toute la perspective du problème de l'identité qui s'est trouvée changée, sur le plan des langues par exemple, puisqu'il ne s'agissait plus de se définir à l'intérieur du français et contre lui mais à l'aide du français, et de plus en plus du créole, vis-à-vis de l'anglais. Le même réaligement s'est opéré sur d'autres plans : économique, politique, social. On peut donc dire que, du point de vue culturel, de par l'entrée en scène de ce tiers qu'était le « marine » américain, qui venait consacrer le passage d'Haïti sous l'influence des États-Unis d'Amérique du Nord, les Haïtiens ont commencé à se regarder d'un œil nouveau.

À lire de manière superficielle *Ainsi parla l'oncle* et les écrits des essayistes comme François Duvalier, Emmanuel C. Paul, Jean-Baptiste Romain qui se reconnaîtront comme les disciples du docteur Price-Mars, on pourrait penser qu'ils ne font que reprendre d'une façon différente les préoccupations de leurs prédécesseurs : défendre la race noire, prôner le retour à l'Afrique. Mais on s'apercevra précisément que cette Afrique dont parlent Price-Mars et ses disciples, c'est Haïti. Car c'est cette Afrique, installée au cœur même d'Haïti, dans la singularité des rites vodouesques et l'originalité de la langue

créole ou des croyances et pratiques diverses du peuple haïtien, qu'ils veulent retrouver. L'un des traits les plus significatifs de l'essai haïtien d'après 1915, c'est qu'il n'a plus le caractère polémique des écrits que publiaient au début de ce siècle des écrivains comme Hannibal Price, Anténor Firmin ou Louis-Joseph Janvier. Ceux-ci prenaient invariablement la plume pour défendre Haïti et, à travers elle, la race noire contre ses détracteurs européens. Aujourd'hui, l'essayiste haïtien est passé, si l'on peut dire, de la défense à l'illustration. Comme le souligne fort bien le titre d'un récent ouvrage de Jean-Baptiste Romain, *Africanismes haïtiens*, les écrivains d'aujourd'hui ne définissent plus l'Haïtien comme un nègre latin, un être bicéphale, à moitié européen et à moitié africain. Ils voient l'Haïtien comme un Africain transformé par son installation en terre américaine et donc tourné avant tout vers l'avenir qu'il veut bâtir.

[29]

Délaissant la perspective dualiste et donc statique selon laquelle leurs devanciers se regardaient, les écrivains haïtiens d'aujourd'hui préfèrent voir l'Haïtien de façon dynamique et positive, comme l'agent et non plus la victime des transformations imposées par son Histoire. C'est cette nouvelle façon de voir qui pousse ces écrivains à se retourner vers la langue et les traditions populaires. À preuve la vogue que connaît présentement le mythe du zombi dans la littérature haïtienne. René Depestre, notamment, dans l'essai, Gérard Chenet au théâtre, Frankétienne dans le roman, et presque tous les poètes dans leurs œuvres ont évoqué cette figure légendaire du mort-vivant. Mais, alors que la tradition populaire nous fait par la légende du zombi l'histoire de la réduction d'un être vivant à la condition de mort, ces écrivains s'efforcent plutôt de nous donner la représentation de la manière dont un mort peut retrouver sa condition de vivant.

Dans l'examen de ces formes de la culture populaire qui sont l'expression symbolique du mode d'acculturation des ancêtres africains, les écrivains haïtiens d'aujourd'hui s'efforcent de découvrir le secret de leur propre adaptation à leur milieu. Le défi que les Haïtiens se lançaient à eux-mêmes en 1804, celui d'édifier une littérature nationale en inscrivant leur voix dans une image à sa convenance, les écrivains

d'aujourd'hui sont en train de le relever et c'est pourquoi déjà ils passent de la quête de l'identité, qui est une poursuite de la stabilité, à la recherche du principe de leur propre transformation, qui est la volonté de faire face au changement \*.

[30]

---

\* Ce texte a paru dans *Notre librairie*, no 48, avril-juin 1979, pp. 55-67.

[31]

**Première partie :**  
*Littérature et identité*

**2**

---

# L'émergence de la voix populaire

Le changement, la littérature haïtienne d'expression française en témoigne par le fait qu'après avoir été pendant longtemps l'espace d'une illusion elle est progressivement devenue le miroir d'une contradiction.

Par son développement jusqu'à 1950 et par l'interprétation que nous pouvons commencer à en faire depuis, cette littérature d'expression française nous permet d'assister à une véritable rotation sur elle-même du sujet haïtien. Car le mouvement qui a conduit des écrivains à changer la langue dans laquelle ils écrivaient correspond à une nouvelle attitude de l'Haïtien. Celui-ci est porté désormais à se regarder non plus de l'extérieur avec un regard d'étranger mais de l'intérieur de sa conscience avec les yeux du néo-colonisé qu'il découvre en lui-même.

[Retour à la table des matières](#)

De 1804 à 1950, les Haïtiens qui ont écrit en français l'ont fait avec cette illusion que la littérature pouvait être le lieu d'une réhabilitation. Au tournant du siècle plusieurs essayistes ont fait paraître des écrits inspirés par cette idée. Le livre d'Hannibal Price, [De la réhabilitation](#)

*de la race noire par la République d'Haïti* (1893), en est le plus significatif. Mais d'autres grands esprits : Anténor Firmin dans *De l'égalité des races humaines* (1885), [32] Louis-Joseph Janvier dans *La République d'Haïti et ses visiteurs* (1883) et dans *Les affaires d'Haïti* (1885) ont travaillé dans la même perspective.

Même chez un pourfendeur du bovarysme collectif comme le docteur Price-Mars ce point de vue demeure encore. Tout en réhabilitant la part africaine de l'âme nationale, l'Oncle ne va pas jusqu'à réclamer une indépendance radicale de la culture haïtienne par rapport à celle de la France. Au contraire, convaincu que « nous sommes... de ce côté-ci de l'Atlantique, les héritiers des traditions et de la civilisation d'un grand pays et d'un grand peuple... (et par conséquent) redevables envers la France... et envers le monde de notre gestion de ce patrimoine spirituel » il ne cessera de protester de sa fidélité à l'égard de la langue française et se récriera à l'idée qu'on puisse croire qu'il envisage de voir l'haïtien se substituer au français.

À considérer la perspective idéologique sous-jacente aux prises de position sur l'orthographe de l'haïtien, dans le débat entre « étymologistes » et « phonétistes », on est forcé de reconnaître qu'en dépit de quelques variantes l'idéal des intellectuels en Haïti est demeuré longtemps celui qu'exprimait Etzer Vilaire : illustrer les valeurs haïtiennes à l'aide du français ou si l'on préfère, « le rêve de l'avènement d'une élite haïtienne dans l'histoire littéraire de la France ».

Cette attitude, il est possible de la faire remonter au commencement même de l'Histoire d'Haïti. En effet, le 1<sup>er</sup> janvier 1804, après le discours en haïtien de Dessalines, Boisrond-Tonnerre opéra, sans s'en rendre compte peut-être, la plus paradoxale des manœuvres militaires, en faisant, en français, sa proclamation au nom du général en chef de l'armée indigène. Soldat jusque dans son écriture, le secrétaire de Dessalines crut profiter de la victoire des armées haïtiennes pour porter l'offensive sur le terrain le plus intime de l'adversaire : celui de sa langue et de sa conscience. Il lança ainsi le néologisme célèbre : « lugubrer » par lequel il prétendit traduire à la fois sa victoire et sa volonté d'affronter l'adversaire sur son propre terrain. Mais cette percée audacieuse masquait un repli stratégique : d'abord dans le fait de revenir au français, pour la proclamation, [33] après le discours en haïtien du général en chef ; ensuite en acceptant de se battre avec des armes d'emprunt puisqu'il se transportait sur le terrain de l'adversaire. En tout

état de cause Boisrond-Tonnerre renonçait à prolonger la rupture que voulait marquer Dessalines en changeant le nom français de Saint-Domingue en celui d'Haïti.

Or par la suite, romanciers, poètes et dramaturges ne feront qu'essayer de colmater encore davantage, s'il était possible, la brèche ouverte le 18 novembre 1803 et que dès ce premier janvier 1804 on s'activait ainsi à fermer. C'est la raison pour laquelle les écrivains de fiction, dans la gamme extrêmement variée des utilisations qu'ils ont faites des éléments de la diglossie haïtienne n'ont rien fait d'autre que mettre de l'haïtien dans leur français.

Qu'il soit « exotique » comme Demesvar Delorme, ou pré-indigéniste, comme Lhérisson, Marcelin ou Hibbert, le romancier haïtien éprouve toujours le même cruel déchirement à s'examiner d'un œil étranger puisqu'il parle de lui-même dans les mots d'un autre. Cela est particulièrement évident chez Fernand Hibbert mais pourrait se vérifier chez d'autres écrivains à partir d'une étude comme celle qu'a faite Léon-François Hoffmann sur la présence de l'étranger dans le roman haïtien. Bien plus qu'un témoin l'étranger, et en particulier le Français, est un juge :

« En fait, précise Léon-François Hoffmann, et ce depuis les origines, le rôle principal du personnage français dans le roman haïtien est celui d'observateur critique, d'analyste perspicace, sévère mais bienveillant. Pour parler en termes psychanalytiques, le Français joue facilement le rôle du père ».

Justin Lhérisson plaçait dans la bouche de Boutenègre une récusation formelle de ce genre de paternalisme, en lui faisant déclarer : « Haïti, ce Haïti, la France, cé la France. »

Pour ce qui est de Fernand Hibbert, nulle ambiguïté. Ses héros positifs, ses personnages sympathiques sont des intellectuels qui ne sont à l'aise qu'en France. Ne leur conviennent que l'atmosphère et la vie parisiennes. Et cela vaut même pour un personnage aussi « natif-natal » que le sénateur Romulus Rorotte, haïtien bon teint, fier de l'être et [34] qui ne craint pas de l'affirmer ou de le démontrer plus souvent à tort qu'à raison.

La structure du roman haïtien nous démontre l'exterritorialité du point de vue qui le commande. Or ce point de vue étranger a partie liée avec la langue même dont se sert le romancier comme le confirme la nationalité du prototype des personnages de père étranger. Jacques Roumain, dans *Gouverneurs de la rosée*, et Jacques-Stephen Alexis, dans *Les arbres musiciens*, en faisant venir Manuel et El Caucho de la Caraïbe espagnole et non pas de France modifient un schéma qui sera vraiment transformé avec *Dézafi* de Frankétienne.

Au théâtre, les dramaturges haïtiens ont été dans une impasse jusqu'à *Antigone et jénéral Rodrig* parce qu'ils voulaient confiner l'haïtien à l'expression du ridicule alors qu'ils ne pouvaient faire parler leurs personnages avec vraisemblance que dans cette langue. Ainsi en obéissant aux exigences des rapports diglossiques du français et de l'haïtien ils se condamnaient eux-mêmes à la grandiloquence des poèmes dramatiques à sujet historique ou à la superficialité des comédies où le motif principal de dérision était le français approximatif des gens du peuple.

La poésie enfin n'a pas échappé à semblable détournement. Jacques-Stephen Alexis a pu reprocher avec raison à Damocles Vieux d'écrire « une poésie de perroquet » quand il le voit regretter de ne pas être un marquis au Petit Trianon. Mais n'est-ce pas la logique des perroquets que de répéter des mots au risque de reproduire un sens inconvenant ? De reproduire donc une langue et la culture qui lui est consubstantielle sans égard à la situation ambiante ?

C'est par là que s'explique le « romantisme » des poètes haïtiens, c'est-à-dire la thématique désespérée et fataliste qui fait retrouver à Léon Laleau, dans « Trahison », en pleine période indigéniste de « retour au pays natal », le ton et les accents de Massillon Coicou et d'Oswald Durand se désespérant de leur sort de « fils de noir ». C'est que même si on revenait au pays, pour mieux s'opposer au nouveau colon yankee, c'était en s'arrêtant malgré tout dans ce qui avait été l'ancienne métropole.

[35]

L'esprit de la littérature haïtienne jusqu'en 1950 a été celui d'une « réhabilitation » ; on visait à la consécration des valeurs haïtiennes par la rédaction d'œuvres écrites en français et à la reconnaissance de celles-ci par la France, c'est-à-dire par le public néo-européen. Cette

volonté de réhabilitation ne pouvait conduire qu'à la déception. Il y a une illusion en effet à vouloir se défendre à l'aide de ce qui nous condamne. Les rapports diglossiques du français et de l'haïtien hiérarchisent et jugent... les langues et les cultures qui sont en conflit en Haïti. Ces rapports fixent par avance les limites et le succès d'une défense et illustration (réhabilitation) du sujet haïtien. Lemuel A. Johnson a très bien résumé ce dilemme de l'écrivain créole en disant : « How can one define blackness acceptably in a world that insists on exiling the creole in racial purgatorios ? »

L'apparition, à partir des années cinquante, avec Morisseau-Leroy, Franck Fouché, Claude Innocent... d'un mouvement décisif d'écriture en haïtien a eu pour conséquence principale de fournir une réponse à la question dont Lemuel A. Johnson se fait l'écho. Si le créole, entendez par là le nègre assimilé en français, en espagnol, en anglais, est comme le démontre Johnson l'image du diable, de la gargouille ou du bouffon, le premier geste de ce créole est donc de se débarrasser de ces langues où il demeure une métaphore caricaturale. C'est ce que firent les écrivains créolisants de 1950. Ce qui eut pour effet de changer du même coup notre regard sur la littérature haïtienne d'expression française. La présence désormais côte à côte de deux traditions d'écriture, l'une en haïtien, l'autre en français, fit apparaître au grand jour la contradiction que la prépondérance des textes écrits en français masquait jusqu'alors.

On regardait le monde à l'envers en prenant le fond pour la forme. On rejetait sur le dos « des consommateurs » de la littérature ce qui devait être mis au compte de la langue dans laquelle la littérature était écrite. Dans son livre *De Saint-Domingue à Haïti*, le docteur Price-Mars en qui on peut voir un porte-parole autorisé de la critique traditionnelle estimait que ce qui a surtout manqué à la littérature haïtienne c'était « une masse de consommateurs pour l'absorber », et c'est dans la logique de ce jugement qu'il pouvait [36] affirmer que « la vraie difficulté d'une solution rationnelle du problème réside dans l'impécuniosité de notre milieu » ou encore qu'il pouvait envisager le développement parallèle en Haïti de deux littératures, l'une d'expression créole, l'autre d'expression française tout en reconnaissant que :

« À mon gré, notre production intellectuelle, notre production littéraire pour parler d'une façon plus précise, restera toujours étriquée, maigre, désossée presque parce qu'elle s'adresse à une élite étriquée, maigre et désossée. »

Mais l'expérience de l'interprétation à la radio des poèmes de Morisseau-Leroy « Auto a pa rété, c'é bon jige » de Claude Innocent « Kalinda la pou'l batte » a prouvé que si on écrit c'est pour se faire lire mais que être lu, c'est être entendu et qu'ainsi le vaste public haïtien qui fit un succès à ces poèmes, même s'il ne pouvait pas les lire, pouvait les entendre. Ce qui n'était pas le cas pour les œuvres écrites en français que ce public ne pouvait ni lire ni entendre. Ce n'était donc pas l'analphabétisme des consommateurs ni l'impécuniosité du milieu qui étaient les seuls ou mêmes les principaux responsables de l'absence de communication entre écrivains et public haïtiens mais la langue utilisée pour établir la communication.

Dès lors pouvait apparaître la contradiction de l'écrivain haïtien et de ses doubles (le héros du roman ou de la pièce de théâtre, le pronom « je » dans le texte du poème) à se poser comme figures d'un lecteur inexistant. La contradiction en somme d'une image qui ne renvoyait pas au référent supposé. Du même coup, et par ce simple critère de langue, pouvait s'expliquer, bien mieux que par des arguments tirés de la sociologie, le caractère de classe de la littérature haïtienne d'expression française (cette littérature dont Price-Mars dit qu'elle est étriquée parce qu'elle s'adresse à une élite étriquée). Pouvait s'expliquer aussi l'illusion de vouloir se réhabiliter à ses propres yeux puisque l'on se regarde avec des yeux d'étranger. Et finalement « la trahison » que constituait une telle entreprise et l'échec à laquelle elle était vouée.

Mais là où le mouvement d'écriture en haïtien a davantage mis en lumière le caractère contradictoire de la littérature [37] en français, c'est en commençant par être une littérature d'imitation. *Antigone* de Morisseau-Leroy, *Œdipe roi* de Franck Fouché et même encore aujourd'hui *Jénéral Rodrig* de Nono Numa sont des œuvres d'imitation qui reprennent des modèles étrangers et s'efforcent de les adapter au contexte haïtien. Qui s'efforcent de faire passer en somme le contenu universel d'un modèle grec ou français dans un modèle haïtien. Car il ne faut pas s'y tromper, le fait même de reprendre ouvertement une

œuvre étrangère, de l'imiter et donc de la reproduire en y opérant des transformations c'est reconnaître explicitement une différence entre l'étranger et soi. Or cette différence on cherchait à la masquer ou on refusait de la reconnaître auparavant par suite de cette illusion d'une identité culturelle qui faisait croire inadmissible d'adapter *le Cid* en haïtien et de faire dire à Don Dièg : « Rodrig ! Eske ou gen grenn ? »

En s'attelant à la tâche d'adapter des chefs-d'œuvre étrangers, Morisseau-Leroy, Franck Fouché et Nono Numa se livrent à un travail complexe qui ne permet pas encore véritablement de reconnaître l'identité haïtienne mais est préalable à cette découverte. Ils démontrent l'universalité de la langue haïtienne en l'utilisant comme outil pour circonscrire le domaine où l'haïtien peut opérer la synthèse entre nationalisme et universalisme en littérature.

La simple juxtaposition de deux littératures, l'une en haïtien, l'autre en français, fait en définitive tomber les masques puisqu'elle permet de traquer les contradictions jusqu'au niveau même de la notion de littérature. Si celle-ci comme l'affirme Tzvetan Todorov est une institution et si toute institution sociale est avant tout imaginaire, comme l'a démontré Cornélius Castoriadis, la littérature est bien cette conscience de la conscience de soi qu'une collectivité se donne puisqu'elle est la langue se retournant sur elle-même pour s'interroger. L'écrivain haïtien qui se sait placé devant le choix d'écrire en français ou en créole se trouvera donc obligé de répondre à cette question préalable à propos de l'identité, à savoir : s'il y a une identité, ne doit-elle pas s'exprimer de manière identique partout, donc dans une seule et même langue ?

[38]

Le docteur Price-Mars et tous ceux qui avec lui, ou après lui, envisagent ou continuent d'envisager la possibilité d'une littérature haïtienne en deux langues, acceptent sans le vouloir de voir se perpétuer le bicéphalisme haïtien, la dichotomie, l'ambivalence et le rêve de cet impossible syncrétisme qui unit tout en préservant deux apports autonomes : celui du Français et celui de l'Africain. Mais nous savons qu'il n'y a jamais cette égalité théorique dont on nous parle mais toujours une hiérarchisation pratique. Et la contradiction haïtienne a été tout autant de parler d'abord français et ensuite créole que de faire exploi-

ter les campagnes par la ville ou de prétendre parler à l'un (le public haïtien) tout en s'adressant en réalité à l'autre (le public étranger).

Ainsi même cette littérature qui commence à s'écrire en haïtien ne pourra pas s'arrêter à reproduire du français en haïtien, à imiter sans adapter les œuvres étrangères au modèle haïtien. La littérature haïtienne, une fois levée l'hypothèque de la langue, comme toutes les autres littératures assaillies, menacées et questionnées par leur paralittérature et leur contre-littérature devra se tourner vers son oraliture. Car le peuple haïtien n'a pas attendu qu'une fraction de l'élite se tourne vers le créole pour produire des récits (kont, lodians) et des poèmes (chansons, hymnes, proverbes, dictons, aphorismes) tout autant que de la musique ou des formes picturales, chorégraphiques ou plastiques.

C'est d'ailleurs sur cette production oraliturelle et populaire que se sont développées les productions écrites, picturales et autres connues officiellement sous le nom de littérature ou d'art haïtiens dans une hiérarchisation de forme pyramidale analogue à ce parasitisme urbain qui commande l'économie nationale. Quand Justin Lhérisson affirme écrire des audiences, quand Jacques Roumain mêle du créole à son français et quand Frankétienne s'inspire de la mythologie populaire, ils ne font tous trois que puiser dans les réserves populaires.

En passant du français à l'haïtien, l'écrivain haïtien amorce une plongée jusqu'au tréfonds de la conscience nationale qui témoignera de sa volonté de renverser les perspectives et l'ordre établis dans le domaine culturel. Car ces kont, lodians, ochan, koudjay, rara, produits en une [39] langue, l'haïtien, témoignent de formes esthétiques distinctes, grâce à des techniques et à des procédés propres à un système de valeurs originales. C'est là que se trouve l'identité haïtienne qui n'est pas, comme certains semblent le croire, une illusoire et indéfinissable essence mais le point d'ancrage de l'irréductible contradiction qui oppose la culture haïtienne c'est-à-dire le mode de penser et d'agir des Haïtiens, à celui des autres communautés.

Plutôt que de parler uniquement de la littérature nationale et de l'identité en Haïti, j'aurais préféré envisager l'ensemble des productions artistiques comme l'espace d'une transformation, le lieu où il est possible de découvrir, reconnaître et lire la trajectoire des transformations de la contradiction haïtienne, les étapes aussi, je l'espère, de la résolution de cette contradiction. Car écrire en créole n'est pas une

protection contre les méfaits de l'idéologie. Ce ne peut être que la garantie de réfléchir à partir de l'idéologie nationale plutôt que d'une idéologie étrangère. La langue n'est jamais que la matrice où cette pratique qu'est l'idéologie prend sa forme première et son orientation. Conscience des hommes réalisée en sons puis en lettres et se faisant l'instrument de ses visées, la langue est le lieu où l'illusion, le renversement de sens propre à l'idéologie, prend naissance. C'est pourquoi le passage du français à l'haïtien constitue un premier rétablissement de la réalité mais certainement pas le dernier.

Une littérature haïtienne constituée par un ensemble de textes écrits en haïtien place l'écrivain et son lecteur devant le défi de reproduire un sens tout à fait nouveau, cette identité qu'il faut véritablement construire en rétablissant sur sa base une pyramide des langues, des arts et des rapports entre les hommes qui, pour le moment, se tient sur sa pointe.

Alors l'écriture pourra vraiment être comme le dit Roland Barthes : « un compromis entre une liberté et un souvenir ». Jusqu'à présent écrire en français, pour l'écrivain haïtien, a plutôt été un choix entre une liberté et un souvenir. L'écrivain devait en effet choisir de se souvenir d'avoir été français ou opter pour cette liberté qui poussait Desalines à remplacer le nom français de Saint-Domingue par celui d'Haïti.

[40]

Mais pour une telle décision qui dans l'écriture prolongera ce geste du fondateur il faudra à l'écrivain et au lecteur haïtiens une bonne dose d'humilité. Depuis 1804, la conscience haïtienne s'étant développée en deux branches parallèles et antagonistes, la métamorphose ou conversion de « l'élite (sa vocation, dirait l'Oncle !) ne peut commencer que quand elle se convaincra, à propos de la conscience populaire et de ses manifestations langagières notamment, de la vérité du proverbe haïtien qui veut que : *Sa ou pa konnen gran pasé ou* » \*

---

\* Ce texte a paru dans *Études créoles*, mai 79, p. 35-42.

[41]

**La littérature haïtienne.**  
identité • langue • réalité

# Deuxième partie

## LITTÉRATURE ET LANGUE

[Retour à la table des matières](#)

[42]

[43]

**Deuxième partie :**  
*Littérature et langue*

**1**

---

# Violence et langage

On parle souvent du travail de la langue, beaucoup du travail de l'écrivain sur la langue mais peu du travail de la langue sur l'écrivain. Et pourtant c'est ce travail de la langue sur l'écrivain qui est à l'origine de cette violence dont les littératures de la Caraïbe francophone nous offrent l'image.

[Retour à la table des matières](#)

La violence n'est que le signe de la rupture de l'équilibre dans un rapport de forces. Signe d'ailleurs tout à fait relatif puisqu'un tel équilibre ne peut être que la perception subjective que nous avons de la contradiction des forces en présence. En effet quand faut-il parler de violence et quand serait-il préférable de parler de la contre-violence déclenchée en riposte à une violence antérieure ?

Convenons donc que parler de violence, c'est constater qu'une histoire commence. La rupture d'équilibre dont témoigne la violence signale que des forces jusque-là dominées, contrôlées, maîtrisées, en se libérant de la tutelle qui pesait sur elles, entreprennent la transformation de leur condition.

Cette transformation qui s'effectue sur les deux plans principaux de la pratique : celui des actes et celui des discours, nous pouvons dire qu'elle est particulièrement significative sur ce deuxième plan. Le langage en effet étant la conscience même des hommes, on peut trouver, dans sa [44] façon d'être marqué d'une certaine violence, le mode particulier selon lequel des individus ou une collectivité exercent et subissent tout à la fois la violence. C'est d'ailleurs sur ce plan que nous pouvons saisir l'explication du mode particulier de violence dont témoignent les actes de ces individus ou de cette collectivité. Car si sur le plan des actes nous sommes, bien entendu, soumis à des contraintes objectives, matérielles (notre force numérique, notre puissance de feu, nos points d'appui...), nous sommes soumis surtout à cette contrainte préalable constituée par notre perception de la violence que nous subissons et de celle que nous devons exercer en riposte. Autrement dit, notre puissance matérielle sera à la mesure de notre mobilisation idéologique puisque nous frapperons d'autant plus fort un ennemi que nous le considérerons comme notre adversaire principal. Or c'est dans notre conscience, et donc dans notre langage, que se fera ce jugement.

L'examen du langage dans les littératures d'Haïti et des Antilles francophones devrait donc nous permettre de saisir la perception qu'ont les Antillais francophones du rapport des forces dans lequel ils se trouvent, en nous offrant l'occasion d'étudier les discours qu'ils tiennent à ce sujet. Car cette perception et ces discours sont déjà une première forme de cette pratique qu'est la violence, dont des actes : la lutte politique, la guerre sont les formes plus achevées.

Mais pour mener à bien cette analyse qui vise à retracer le mouvement par lequel une conscience collective se transforme avant de transformer les conditions objectives de son existence, il nous faut commencer par le commencement.

Le premier janvier 1804, sur la place d'armes des Gonaïves, devant le peuple et l'armée réunis, Boisrond-Tonnerre, secrétaire du Général Jean-Jacques Dessalines, donna lecture de la proclamation de ce dernier consacrant l'indépendance d'Haïti. Ce texte qui marque le début de la littérature haïtienne nous fournit aussi le modèle original des rapports que de ce jour à aujourd'hui violence et langage ont entretenus dans la littérature d'Haïti.

Si le langage est la conscience même des hommes on peut dire, à relire la proclamation rédigée et lue par Boisrond-Tonnerre [45] au nom de Dessalines, que ces rapports du langage et de la violence sont caractérisés par la situation d'héautontimorouménos dans laquelle d'emblée se plaçait l'Haïtien. Le langage de Boisrond-Tonnerre est marqué en effet au coin d'une rare violence. On sait que la veille de ce premier janvier le Général Dessalines lui fit l'honneur de le charger d'exprimer ses sentiments au peuple après qu'il eut fait la déclaration désormais célèbre :

Pour dresser l'acte d'indépendance, il nous faut la peau d'un blanc pour parchemin, son crâne pour écritoire, son sang pour encre et une baïonnette pour plume.

Dans la proclamation du premier janvier 1804, ce style belliqueux ne se dément pas. De la péroraison à l'exode, cette proclamation est traversée par l'intense vibration que lui imprime la volonté de combattre jusqu'au dernier soupir pour l'indépendance d'Haïti.

Mais c'est dans un néologisme auquel Boisrond-Tonnerre n'hésita pas à discourir que l'on peut le mieux saisir le caractère paroxystique de ses sentiments et le paradoxe de sa situation. « Le nom Français lugubre encore nos contrées » s'écria Boisrond-Tonnerre. Pour le rédacteur de l'acte d'indépendance, le Français (personne collective) était ainsi un monstre terrifiant et le nom (son ou parole) français, un son qui semait la terreur. Pourtant c'est dans les sons du français qu'il rédige sa proclamation. Il se condamnait ainsi, à son insu peut-être, à se terrifier lui-même puisqu'il s'imposait, en tant que sujet, cette terreur qu'il rejetait et qu'il identifiait au son français. C'est ce paradoxe qui fait de lui un héautontimorouménos, c'est-à-dire un bourreau de soi-même. Car le texte de Boisrond-Tonnerre nous montre un sujet exclu du langage, ou si l'on préfère du dialogue, qu'il reproduit.

Si nous faisons un parallèle entre les propos de Boisrond-Tonnerre en 1804 et le poème de Léon Laleau intitulé « Trahison » en 1915, nous constatons qu'il y a un passage du défi aux lamentations. Rappelons pour mémoire les vers de Laleau :

[46]

*TRAHISON*

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

Par quel retournement de situation le Sénégalais, victime de la traite et de l'esclavage, qui par la bouche de Boisrond-Tonnerre déclarait en 1804 que le nom français « lugubrait nos contrées » et qu'il lui fallait la peau d'un blanc pour dresser l'acte d'indépendance, en était-il venu dans les vers de Laleau à se considérer, en 1915, comme ce « traître » qui essayait, en vain, d'apprivoiser son cœur avec des mots de France ?

C'est qu'entre 1804 et 1915, il y a eu d'abord 1825, c'est-à-dire le retour d'Haïti dans le giron culturel et même dans l'orbite politique et économique de la France, et qu'ensuite 1915 peut être considérée comme l'achèvement de ce mouvement de retour. Année de l'occupation militaire d'Haïti par les soldats de marines des États-Unis d'Amérique, 1915 marque en quelque sorte le point terminal d'un mouvement circulaire équivalent à l'effacement de la geste de 1804. Avec la colonisation d'Haïti par les marines étatsuniens, la décolonisation commencée avec Toussaint Louverture et menée à terme par Dessalines était, à toutes fins utiles sinon en droit, réduite à néant. On peut comprendre pourquoi les poètes haïtiens ont commencé, à partir de 1825, c'est-à-dire avec Coriolan Ardouin (1812-1835), à sombrer dans un romantisme de plus en plus lugubre puisque toute leur thématique se ramène à des variations sur l'idée de la mort.

L'œuvre d'Etzer Vilaire (1872-1951) dont le poème « les Dix Hommes noirs » (1901) est sans doute le texte le plus connu, illustre bien ce courant littéraire fataliste et désespéré qui traduit au fond la si-

tuation d'une victime impuissante devant la violence qu'elle subit. On connaît l'argument du poème de Vilaire :

[47]

Dix hommes, habillés de noir, et dont le plus âgé n'avait pas trente ans, se réunissent dans un manoir. Ils se racontent leur vie et, au terme de ce récit collectif, neuf d'entre eux se suicident alors que le dixième devient fou.

On a signalé à l'envi la portée socio-historique de ce poème. Tous les commentateurs, et cela dès sa parution, y ayant vu « l'examen de conscience d'une génération ».

Nous pouvons, en resituant Vilaire dans la tradition poétique haïtienne, saisir les raisons objectives de cette vision lugubre. De Coriolan Ardouin, que Vilaire a célébré comme un de ses inspireurs, à Massillon Coicou, en passant par Oswald Durand, nous voyons se profiler l'image d'une même douleur de vivre pour le poète haïtien. Or ce caractère tragique de la vie est lié à la situation concrète des poètes, c'est-à-dire à la situation nationale et raciale de l'Haïtien. Le dilemme que Léon Laleau caractérisera en 1915 comme une trahison de la race par la langue, Massillon Coicou et Oswald Durand le posaient déjà mais en termes de race uniquement. « Je ne puis plus aimer », affirme « le fils du noir » dans le poème du même nom d'Oswald Durand. Et Massillon Coicou renchérit en faisant demander : « Pourquoi donc suis-je noir ? » par l'esclave dont il nous reedit les plaintes dans un de ses poèmes. Ces figures du « je » auquel s'identifiaient ces deux poètes révèlent bien la situation contradictoire de l'Haïtien pendant cette période de son histoire.

D'une manière pour le moins cavalière, mais non sans justesse, Jacques Stephen Alexis diagnostiquera le mal dont souffraient les poètes d'avant 1915 dans ce qu'il appellera la poésie de perroquet et dont il verra un des points culminants dans le poème « Marivaudages » de Damoclès Vieux :

*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.*

[48]

*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 je saurais dissenter sur Lancret ou Watteau.*

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

Rêver d'être marquis à la cour de Versailles, pour un poète haïtien, c'était se condamner à faire sonner lui-même ce nom dont Boisrond-Tonnerre disait déjà qu'il lugubrait nos contrées. En tout cas, c'était se bercer indubitablement d'un rêve condamné à demeurer toujours irréalisable.

Dans le cadre des rapports de violence qu'imposaient le colonialisme et le racisme triomphants de l'époque 1900, le poète haïtien en se servant du langage de l'autre pour s'identifier, ne pouvait aboutir qu'à l'angoisse et au désespoir. La recolonisation d'Haïti en 1915 fera subir à la conscience nationale de l'Haïtien la dernière des violences. Mais paradoxalement cet événement sera le point de départ de la reconquête de son identité par le poète haïtien.

En effet l'une de ses premières conséquences a été de faire parler de la race sur un autre ton. Regnor Bernard, Jean Brierre en parleront d'une manière telle qu'il deviendra aisé alors de passer de la notion de race à celle de classe. Le revirement qui leur fit tourner le dos au

« marivaudage » à la manière de Damoclès Vieux, pour porter leur attention à la vie du peuple haïtien, entraînera par la suite les poètes à abandonner la langue de l'autre pour adopter celle du peuple : le créole.

Si de 1804 à 1915 il nous faut, à propos de la poésie haïtienne de langue française, parler d'un défi qui tourne aux lamentations, depuis 1950, on peut, avec la poésie en créole, constater la montée d'une sérénité et d'un optimisme jusque-là inconnu chez le sujet locuteur. Ce que révèle le passage du français au créole dans la poésie haïtienne, c'est, de la part d'un sujet exclu du dialogue de l'autre, l'acceptation de son exclusion afin de pouvoir désormais mener son propre dialogue.

[49]

Cette transformation qui fait passer une situation du négatif au positif, en faisant d'une exclusion imposée une exclusion acceptée, on peut l'assimiler à ces monologues grâce auxquels les personnages de théâtre font retraite en eux-mêmes avant de reprendre le dialogue avec leurs adversaires. Ce que fait Rodrigue, par exemple, dans ses stances, avant de se mesurer à Don Gormas, dans *le Cid* de Corneille.

Mais dans un tel cas ce monologue est véritablement dialogue déjà puisqu'il est dialogue du sujet avec lui-même. Nouveau dialogue plutôt du sujet avec lui-même remplaçant l'impossible dialogue du sujet avec l'autre. Ce qui se traduit par le changement de modèle de référence ou d'identification qu'on peut y observer.

Et de fait sitôt que les poètes ont cessé de s'identifier, en français, à la mère pour se reconnaître, en créole, dans une image du père, ils se sont débarrassés du même coup de leur conscience malheureuse.

Rappelons les vers de « Complaintes d'esclave » de Massillon Coicou :

*Pourquoi donc suis-je nègre ? Oh ! pourquoi suis-je noir ?  
Lorsque Dieu m'eut jeté dans le sein de ma mère,  
Pourquoi la mort jalouse et si prompte au devoir  
N'accourut-elle pas l'enlever de la terre ?*

Si l'on veut bien suivre le poète dans son interrogation, c'est par la relation mère-fils que s'explique le sort de celui-ci. Ainsi la mère est en grande partie responsable de ce destin. N'eût-ce été de cette mère... On s'aperçoit que les poètes créoles qui apparaîtront vers 1950 s'identifieront surtout au père, et en particulier au père premier de la nation haïtienne : Jean-Jacques Dessalines. Morisseau-Leroy, dans « Ça m'di nan ça Depestre », soulignera clairement l'objectif littéraire de cette identification au père : « Bouqué fait blanc passer Dessalines en bas bêtise ». Cette identification à Dessalines, père historique des Haïtiens, dans la langue maternelle des Haïtiens, le créole, permet sur le plan symbolique la construction du couple (la construction de la réalité, dirait Peter Berger) ou encore l'évocation d'un dialogue ou le « je » du poète est partie prenante. Non seulement un tel dialogue de l'histoire et de la langue rétablit la culture dans son [50] intégrité spatio-temporelle mais elle permet aussi d'envisager l'élimination des contradictions internes à cet espace-temps, entre autres les contradictions de classe.

On sait en effet que de par le fait de la diglossie haïtienne la différence culturelle du français et du créole est aussi une différence sociale de classes. Seuls ceux qui sont passés par l'école parlent, lisent et écrivent le français. Et comme il ne s'agit que d'une minorité (dix pour cent de la population) celle-ci devient, de par la possession même des leviers de commande que l'instruction lui remet, une minorité possédante et dominante.

Dans la poésie créole, pour la première fois, apparaît l'image d'un sujet serein, débarrassé de sa mauvaise conscience et de ses angoisses. Sujet serein et non pas oublieux des contradictions car celles-ci désormais l'opposent non plus à lui-même, comme bourreau de soi-même, mais à un autre qu'il n'affronte pas sur le terrain piégé et ambigu de la race mais sur celui bien concret des rapports socio-économiques :

*Toute tan nou pas kouché tout long saille n'a fixé  
têt zortey nou, kalinda la poul bat.*

D'entrée de jeu, Claude Innocent affirme dans « Calinda la poul'batte » que pour lui la perspective n'est pas celle de la mort comme échéance future qui entrave par avance la vie présente. Pour

lui la mort n'est qu'une limite, un point de non-retour après quoi il est inutile de faire de projection mais avant quoi tout est possible. La vie devient ce champ du merveilleux possible dont parlait Breton. Et c'est pourquoi elle est évoquée comme fête, cette calinda que l'on doit et peut danser ; cette célébration conjointe du sujet et des musiciens, ce dialogue du « je » et de sa communauté.

Mais c'est dans l'évocation du dialogue de Dessalines et de Charlemagne Péralte, le premier, libérateur de la patrie en 1804, le second, résistant à la colonisation étatsunienne en 1915, que l'on retrouve cette figure du père, évoquée tantôt, et aussi ce dialogue qui permet au « je » non seulement de se reconnaître et de s'identifier mais en même temps d'intégrer symboliquement les diverses facettes de la personnalité collective :

[51]

*Parce que toute temps général Dessalines ac Charlemagne  
Péralte  
a gain ioun cosé iap cosé a dé lan fon govi-a, nou mette  
soyé compté a gain oun grain samba pou rini toute ti moune  
io pou ioun gran coucou-rouille  
Et lo, ça-a Calinda ap batte toute bon.*

Ce dialogue des héros par lequel se termine ce poème est non seulement dialogue dans l'espace des figures de l'Histoire et donc du temps des Haïtiens, il est aussi synthèse dialectique des produits de ce rapport espace-temps : les classes sociales. Car ce qui réunit Dessalines à Charlemagne Péralte, par-delà le temps et dans la continuité de la vie de la collectivité haïtienne, c'est leur commune opposition à un adversaire dont nous savons qu'il était étranger (Français et Étatsunien), mais dont seul le caractère de classe est reconnu dans le poème.

Le « je » du poète s'inclut dans un dialogue où « je » et moi s'effacent pour faire naître un « nou », sujet collectif, qui permet de se penser simultanément comme sujet et objet, à la fois singulier et collectif, dans une unité jamais rompue.

Car la violence qui correspond à une rupture et à un déséquilibre se traduit chez celui qui la subit par la fragmentation et l'isolement des

parcelles individuelles de la personnalité collective. Celle-ci qui est la conscience sous-jacente du « je » individuel dans le discours poétique ne peut qu'en être meurtrie et se manifester sur le mode du thrène et de la lamentation élégiaque.

Le poème de Claude Innocent fait voir que la poésie haïtienne de langue créole peut désormais envisager même la mort sans renoncer à voir la vie comme une danse, une fête donc. C'est retrouver par là l'optimisme fondamental du peuple dont on a souvent dit à tort qu'il était d'une passivité quand il s'exprime dans des proverbes comme « Bondjé bon ; kou pou kou Bondjé ri ; pita pi tris ». Mais il s'agissait plutôt, on commence à s'en apercevoir, d'une espérance et même d'une foi en l'avenir.

La poésie créole de Claude Innocent, quand on la replace dans la tradition poétique haïtienne, donne un exemple du passage d'une poétique forcée à une poétique libre, [52] selon la distinction tout à fait opératoire, établie par l'écrivain martiniquais Edouard Glissant.

J'appelle poétique forcée, ou contrainte, toute tension collective vers une expression qui, se posant, s'oppose du même coup le manque par quoi elle devient impossible, non en tant que tension, toujours présente, mais en tant qu'expression, jamais accomplie.

J'appelle poétique libre, ou naturelle, toute tension collective vers une expression, et qui ne s'oppose à elle-même ni au niveau de ce qu'elle veut exprimer, ni au niveau du langage qu'elle met en œuvre.

Une telle distinction s'explique aux Antilles françaises, selon Glissant, parce que le français y est une langue imposée alors que le créole est une langue non posée. Il s'agit donc, quand on parle de poétique libre et forcée, d'une contradiction qui est l'effet, dans le langage, d'une violence extérieure au langage, nommément d'une violence politique, sociale, économique. On doit noter en outre que cette violence est subie par une collectivité puisque, précise Glissant, par langage il faut entendre : « une pratique commune, pour une collectivité donnée, de confiance ou de méfiance vis-à-vis de la langue ou des langues qu'elle utilise ».

Or en Haïti, la violence de la langue imposée, le français, peut être contrée parce que le créole est posé. Nous devrions dire plus précisément qu'en Haïti on n'a jamais pu reléguer tout à fait le créole à la condition de langue non posée, comme cela semble, selon Glissant, le cas à la Martinique et à la Guadeloupe. De la sorte le passage de la poétique forcée ou contrainte à la poétique libre ou naturelle, nous pourrions parler encore d'une poétique de l'imitation et d'une poétique de l'invention, s'est effectué autrement en Haïti où l'on n'a pas eu à faire l'expérience de la révolte à la manière de Césaire. Sur le terrain du langage en effet on peut considérer que Boisrond-Tonnerre était allé plus loin que Césaire, du simple fait de l'indépendance de 1804.

La violence du langage dans *le Cahier d'un retour au pays natal* n'est pas autre chose que l'exutoire cherché dans et par le langage d'une violence qui ne pouvait se manifester sur son véritable terrain : celui de la politique. Le néologisme [53] qu'a constitué le mot « négritude », inventé par Césaire pour les nègres, peut être mis en parallèle avec le verbe « lugubrer » qu'employait Boisrond-Tonnerre à propos du nom français. Mais si le mot « lugubrer » correspond à une forme d'agression ou d'attaque, le mot « négritude » correspond à une forme de parade ou de défense. (J'accepte, j'accepte répète Césaire dans *le Cahier*). Nous avons donc là, à l'intérieur de la langue française, les deux formes extrêmes (offensive et défensive) et aussi les deux temps d'un même mouvement de retour du sujet sur lui-même.

En effet la parole de Boisrond-Tonnerre est indissociable d'un acte collectif : la déclaration d'indépendance d'Haïti. La parole de Césaire, elle, est une parole solitaire, de ce point de vue. Et son isolement ne peut qu'aider à faire reconnaître l'inanité pour un sujet d'essayer de se représenter dans la langue de l'autre. Ce qui revient à dire que d'abord le problème de la violence, même à l'intérieur du langage, ne saurait être résolu par les seuls moyens du langage et qu'ensuite la solution de ce problème ne saurait être trouvée par un individu isolé mais par toute une collectivité.

Césaire en donne d'ailleurs la preuve quand il affirme qu'Haïti est le pays « où la négritude se mit debout pour la première fois et dit qu'elle croyait à son humanité ». Celui par qui s'opéra ce redressement, non pas seulement en parole mais en acte, parce qu'il opposa victorieusement la violence révolutionnaire des Haïtiens à la violence des esclavagistes français et européens, c'était Jean-Jacques Dessalines.

lines. Grâce à lui, on peut dire que la « négritude haïtienne » a pu d'emblée s'affirmer comme « tigritude ». Le personnage de Dessalines peut donc être tenu pour la figure centrale de la pratique et du discours de la collectivité haïtienne. Et le sens de ce discours a pu prendre d'autant plus de précision que la seule parole authentique du libérateur haïtien, c'est-à-dire qui n'a pas été traduite, qui nous soit parvenue est le mot d'ordre en créole : « Koupé tèt, boulé kay » grâce auquel il mena ses troupes à la victoire.

On comprend dès lors que le personnage de Dessalines, celui qui a pu changer la parole haïtienne en acte, soit omniprésent chez les poètes et qu'il ait même connu au [54] fil de l'évolution de la poésie haïtienne une sorte d'émergence progressive qui lui fasse trouver sa pleine stature dans les poèmes en créole de Claude Innocent et surtout de Morisseau-Leroy.

Le poème « Papa Dessalines, merci » de Morisseau-Leroy est en effet une œuvre-clé à laquelle on doit se rapporter pour cet examen des rapports de la violence et du langage dans la poésie d'Haïti et des Antilles françaises. Comme héros, c'est-à-dire figure du sujet, dans le discours des poètes, Dessalines doit être placé entre Toussaint Louverture et Henry Christophe, comme ce temps fort de l'Histoire des Antilles où la violence avait changé de camp. Car l'Histoire d'Haïti n'est pas seulement un modèle, comme le laisse entendre l'affirmation de Césaire dans le *Cahier d'un retour au pays natal*. Cette histoire est d'une certaine façon la résultante d'un effort antillais et non pas seulement haïtien puisque si Toussaint Louverture et Jean-Jacques Dessalines sont nés sur le sol d'Haïti, Boukman, précurseur de Toussaint, est venu de la Jamaïque et Henry Christophe, successeur de Dessalines, est lui, venu de l'île de Grenade.

Il n'est donc pas étonnant de voir les deux grands écrivains des Antilles françaises, Aimé Césaire et Edouard Glissant, dans leur poème (*Cahier d'un retour au pays natal*), leur essai historique (*Toussaint Louverture*), leurs pièces de théâtre (*La tragédie du roi Christophe*, *Monsieur Toussaint*) s'attacher à célébrer des héros de l'Histoire d'Haïti. Ils ne font en somme qu'évoquer des figures d'une commune Histoire des Antillais. Il est cependant significatif de voir Césaire et Glissant s'attacher aux figures de Toussaint et de Christophe qui représentent les moments d'avant et d'après la violence victorieuse. Les poètes haïtiens contemporains qui, eux, chantent Dessalines, préfèrent

célébrer le symbole d'une violence collective qui a su s'imposer de manière positive aussi bien en acte qu'en parole.

Cette orientation différente témoigne en tout cas de la situation différente des écrivains de la Caraïbe dans l'effort commun qu'ils font pour passer d'une poétique forcée à une poétique libre. Car la possibilité de transformer notre manière d'écrire est fonction de la possibilité de transformer [55] notre manière de vivre. L'écriture n'est que la représentation esthétique d'une situation extérieure de violence. Le personnage de Dessalines en témoigne très bien par son caractère politique. Aussi doit-il être considéré comme la figure de la lutte commune de tous les écrivains négro-africains. Après Toussaint Louverture, dans *Les îles de tempête* de Bernard Dadié, Dessalines, comme l'annonçaient les vers prophétiques de « Papa Dessalines, merci », ne vient-il pas de ressusciter en Afrique dans *Remember Ruben* de Mongo Béti ? C'est que les écrivains d'Afrique ou des Antilles, non seulement ne renient rien de la violence dessalinienne mais même lui disent, à la suite de Morisseau-Leroy :

*Pour tout ça'l fait m'di : papa Dessalines merci*  
*Pour tout ça l'prall fai*  
*M'dis : merci papa Dessalines*

Par là on s'aperçoit que si le problème des rapports de la violence et du langage peut être examiné, dans ses effets, à travers les écrits des poètes, il faut pour remonter à sa source, sortir de la littérature et aller à la société. Là seulement on peut en trouver l'explication dernière et aussi la solution.

Ce qui ne signifie pas pour autant que nous nous affranchirons totalement des cercles magiques du langage. Le langage étant, comme nous disions, la conscience même des hommes, pour rompre le cercle maléfique de la violence entre les hommes il importe parfois en changeant de langage de renverser le mouvement par lequel la conscience appréhende le réel.

Seul pareil changement, dont le passage du français au créole fournit un exemple, peut nous permettre de voir la marche de l'Histoire d'un œil nouveau. Car en ce jour du 18 novembre 1803 où se livra la

bataille de Vertières, cette bataille décisive de la guerre de l'indépendance d'Haïti, les armées françaises connurent leur premier Dien-Bien-Phu. Sur les collines qui avoisinent la ville du Cap-Haïtien, les soldats de Jean-Jacques Dessalines firent mordre la poussière aux troupes de Napoléon. N'en déplaise à Hegel, c'est ce jour-là et non après l'éna qu'un philosophe qui se serait aventuré dans les parages aurait vu l'esprit du monde chevauchant [56] avec le général François Capois-dit-la-Mort, des coursiers qui s'effondraient sans que pour autant s'arrêtât leur course triomphale.

Car même si rien ne parut changé dans le destin du monde, une partie de l'humanité savait que la violence venait de changer de camp et que l'heure allait désormais sonner pour les anciens esclavagistes de rendre compte de leurs forfaits \*.

---

\* Ce texte a paru dans *Présence francophone*, printemps 1978 n° 16, p. 111-121.

[57]

**Deuxième partie :**  
*Littérature et langue*

**2**

---

# La diglossie dans *Gouverneurs de la rosée* : termes de couleur et conflit de langues.

Le texte littéraire haïtien s'est constitué à partir du modèle français qui a d'abord été adopté tel quel par les écrivains haïtiens puis a subi quelques modifications avant de commencer à faire l'objet de transformations véritables. On peut même résumer l'évolution de la littérature haïtienne en trois étapes qui témoignent de ce démarquage progressif par rapport au modèle initialement choisi : tout d'abord production d'un texte uniquement rédigé en français, entre 1804 et 1900, puis apparition du texte diglottique en franco-haïtien, entre 1900 et 1950, et enfin, depuis 1950, naissance d'une littérature en haïtien.

[Retour à la table des matières](#)

Cette division qui s'appuie sur les grandes dates historiques de 1804, de 1915 et de 1944 constitue bien sûr une esquisse de périodisa-

tion car les œuvres à considérer sont d'une grande diversité : de par les thèmes abordés aussi bien que par les langues utilisées. Enfin ne cessent [58] de paraître, dans des genres jusque-là intouchés, des œuvres susceptibles de modifier, dans le détail au moins, toute classification. Néanmoins si l'on s'accorde à faire commencer la littérature haïtienne avec la proclamation de l'indépendance (1804) dont le texte a été rédigé en français on peut dire que c'est avec les audiences de Justin Lhérisson : *La Famille des Pltite-Caille* (1905) et *Zoune chez sa Nainaine* (1906) que le texte franco-haïtien a acquis un statut que le succès international de *Gouverneurs de la rosée* (1944) est venu couronner mais auquel aussi il a peut-être mis un terme si l'on considère l'impossibilité dans laquelle se trouvent les successeurs de Roumain de rééditer son exploit. Par contre si bien avant 1950 il existait un courant d'écriture en langue vernaculaire on peut dire que c'est avec Morisseau-Leroy et autour des années 1950 que la littérature en haïtien a pris son essor : en poésie puis plus récemment dans le roman (*Dézafi*, 1975), dans l'essai (*Ti difé boulé sou istoua Ayiti*, 1977) et au théâtre (*Pélin-Têt*, 1978).

Il faut reconnaître aussi que ces trois étapes linguistiques : français, franco-haïtien et haïtien, ne se sont pas succédé visiblement sous la forme d'une progression irrésistible. Pour utiliser une image militaire, elles ont été franchies par les écrivains haïtiens dans une marche en ordre dispersé et surtout, renversons une expression consacrée, sans qu'on puisse parler de progression vers des positions fixées d'avance. La liste pourrait être longue, s'il fallait en dresser une, des écrivains qui ont fait alterner dans leur écriture l'usage de l'haïtien et du français (Oswald Durand, Justin Lhérisson), qui sont passés progressivement du français au franco-haïtien et à l'haïtien (Jacques Roumain, Félix Morisseau-Leroy) ou même qui sont revenus au français après l'avoir délaissé pour l'haïtien (Frankétienne, Rassoul Labuchin).

Cette oscillation entre deux langues est en réalité un effort pour passer du français à l'haïtien par un approfondissement des techniques de la communication écrite. Et cela s'apparente tout à fait à ce qui s'est passé pour la fixation des couleurs du drapeau haïtien. Pendant la guerre de l'indépendance, en 1802 et 1803, on sait que c'est le drapeau français qui a d'abord servi d'emblème à l'armée indigène dans sa lutte contre les forces expéditionnaires [59] françaises. Un général français voulut y voir la preuve que les Haïtiens ne désiraient pas vrai-

ment l'indépendance. Pour bien démontrer sa volonté de rompre tout lien politique avec la France, Dessalines, le 18 mai 1803, créa le premier drapeau haïtien en arrachant le blanc du tricolore français.

D'abord formé des deux couleurs bleu et rouge, le bicolore haïtien eut à subir des transformations jusqu'à sa fixation dans les formes et avec les couleurs que nous lui connaissons aujourd'hui. Dessalines, lui-même, substitua le noir au bleu mais garda aux deux couleurs la position verticale qu'elles avaient dans le modèle français. Alexandre Pétion revint au bleu qu'il remit à la place du noir mais disposa les deux couleurs dans le sens horizontal, le bleu sur le rouge. C'est cette disposition qu'a gardée le drapeau haïtien où le noir a repris la place du bleu.

Tout comme on éprouvera le besoin dans l'écriture de mieux régler pour l'oreille les sons des langues en usage en Haïti par une oscillation entre le français et l'haïtien, pour les yeux on avait aussi éprouvé le besoin de régler progressivement le regard collectif sur des couleurs symboliques : le noir et le rouge, en oscillant du bleu au noir, de façon à passer de l'un à l'autre.

Si donc il est possible d'établir une comparaison entre cette histoire du drapeau et celle du texte littéraire haïtien, c'est dans le cadre de cette sémiologie ou système général des signes dont Saussure disait qu'elle devait régir l'ensemble des codes signifiants. Et on peut penser à bon droit que non seulement dans une communauté donnée cette sémiologie est possible et donc qu'on peut en dégager l'unité fondamentale, mais qu'on doit trouver cette unité dans l'articulation de la langue commune à la réalité socio-historique.

Le terme de diglossie, lancé par Charles A. Ferguson, nous renvoie à la situation d'une communauté qui pour ses communications internes utilise deux langues en assignant à chacune un domaine d'usage propre. Comme on peut s'en rendre compte immédiatement il s'agit d'une situation linguistique mais aussi sociale. Louis-Jean Calvet remarque avec raison que Ferguson et à sa suite d'autres linguistes ont peut-être trop « tendance à analyser cette situation de [60] diglossie [...] en termes de fonction et de prestige, alors qu'il [...] paraît plus juste de l'analyser en termes de rapports de force ». L'étude de la diglossie mène inévitablement à celle de l'idéologie dominante dans une communauté. Et c'est pourquoi Jean-Pierre Jardel peut conclure le bref

mais très pertinent panorama « de quelques usages des concepts de bilinguisme et de diglossie » par des considérations sur les rapports de l'idéologie dominante et de la diglossie littéraire. Car, dit Jardel, « la diglossie littéraire que William F. Mackey définit comme la répartition fonctionnelle des langues écrites vient s'inscrire dans la problématique du rapport diglossie — idéologie dominante. »

L'examen des diverses significations du mot « noir » en regard de celles des autres termes de couleur dans *Gouverneurs de la rosée* se situe précisément dans le cadre d'une telle analyse du conflit des langues comme révélateur d'un conflit des idéologies et donc du combat social dans le champ symbolique.

### *La couleur noire dans Gouverneurs de la rosée*

Un roman est le récit de la transformation d'un certain nombre de personnages. Examiner le rôle de la couleur noire dans *Gouverneurs de la rosée* revient à déterminer le rôle de cette couleur dans la transformation de ces personnages.

Ainsi on pourrait commencer par dresser la liste des mentions du mot nègre et de ses épithètes multiples : « nègres congos, nègres de la plaine, nègres dangereux, nègres sans sentiments, nègre rebelle ». Les plus étonnants de ces qualificatifs étant : « bon nègre et nègre de bonne qualité ». Mais ce qui frappe bien vite, dans la description des principaux personnages, c'est l'aspect tactile de l'image représentée. La différence entre Manuel et Gervilen, deux nègres, réside dans le fait que l'un est un « grand noir, dont la haute taille fascine les enfants, au front dur et poli comme une pierre noire » tandis que Gervilen est « un nègre épais et comme foulé sous le pilon, un nègre noir, dru et membre avec des cheveux en grains de poivre, dont les mains pendaient au bout des bras comme des paquets de racines ».

[61]

Dans le cas d'Annaïse, c'est cet aspect tactile qui devient le critère d'appréciation esthétique. Car il est bien dit qu'en plus de sa belle taille, de ses grands yeux et de ses dents blanches, elle avait la peau

fine. Il est répété et précisé vers la fin du roman qu'elle a « une peau fine comme la soie et avec ça, c'est une négresse à longues tresses : je l'ai vu à une mèche de ses cheveux qui dépassait de son mouchoir ». Enfin, il est même dit que « c'est une peau noire sans reproche ». À cet égard, on pourrait rappeler la remarque de David Lowenthal à propos de la perception de la couleur aux Antilles :

« Physical « color » in the West Indies is not a matter of skin pigmentation alone ; it involves a constellation of traits that differentiate European and African. The most important, besides shades, are hair texture and facial structure. These three aspects of physiomy are almost invariably combined in color attributions. »

Nous pouvons dire que l'évocation de la couleur de la peau des personnages de Roumain s'inscrit très bien dans la symbolique haïtienne des couleurs par l'accent qui est mis sur l'aspect tactile de la couleur. Ce faisant Roumain se place d'emblée dans la perspective de l'oralité de la culture haïtienne et nous fait sentir que le principe de différenciation des couleurs ne fonctionne pas selon une opposition pour la vue dont la contradiction du noir et du blanc donne l'exemple mais selon une gradation dont les échelons sont constitués par les innombrables possibilités d'harmonisation entre perceptions visuelles et sensations tactiles.

D'autres éléments de la trame romanesque s'ajoutent à cela pour confirmer cette analyse. Si l'on tient compte de la position économique de Monsieur Paulma, de la fonction religieuse de Dormeus ou de la situation historique et politique des Dominicains et des Haïtiens, au moment précis où Roumain écrivait son roman, on peut dire que ces « nègres rouges » sont plutôt négatifs. Par contre, les « négresses rouges », elles, peuvent être positives. Et elles le sont à cause du même élément de beauté qui a été signalé dans le cas de la noire Annaïse : les longues tresses :

[62]

« ces Dominicains-là, ce sont des gens comme nous-mêmes, sauf qu'ils ont une couleur plus rouge que les nègres d'Haïti, et leurs femmes sont des mulâtresses à grande crinière ».

De ces « négresses rouges » ou mulâtresses à qui « ne manque rien en comparaison des femmes comme Annaïse ou Sor Mélie », la Maîtresse de l'eau est le symbole parfait :

« Les vieux de Mahotièrè racontent comme ça que la Maîtresse de l'eau est une femme mulâtresse. À minuit, elle sort de la source et chante et peigne sa longue chevelure ruisselante que ça fait une musique plus douce que les violons. C'est un chant de perdition pour celui qui l'entend... »

Ainsi, qu'il s'agisse de la femme noire « ou de la rougeâtre » et de toutes les variétés qui peuvent exister entre ces deux teintes de la peau, c'est une qualité tactile : le soyeux, le lisse de la peau et des cheveux qui devient le critère d'appréciation esthétique. Or comme ce caractère se transmue en qualité sonore (la chevelure sous le peigne devient mélodieuse) nous obtenons une combinaison du son, de l'image et du toucher. Et l'on peut dire que ce sont là les trois éléments du mot dans le créole haïtien et ceux qui constituent son mode propre de représentation des personnes et des objets.

Parler d'une noire-caïmitte, d'une chabine dorée, d'un marabout, c'est tout à la fois donner une représentation de la couleur de la personne désignée, mais aussi des sensations tactiles et sonores qui ne sont pas séparables de la représentation visuelle. Si nous avons pu dire de Dorméus et des Dominicains qu'ils étaient, dans le roman et selon l'échelle des valeurs haïtiennes, moins bien placés que les Dominicaines, Annaïse et Sor Mélie, c'est qu'il n'est point donné dans leur cas de ces éléments d'appréciation tactile qui les valoriseraient. Pour Monsieur Paulma, il n'est relevé que sa grosseur, ce qui s'ajoutant à sa fonction d'intermédiaire économique n'est pas du tout positif. Quant à Dorméus, il est à peine dit qu'il est grand alors que pour Manuel, grand lui aussi, le poli de la peau était indiqué. Et pour les Dominicains, nous savons qu'ils sont des nègres rougeâtres sans plus.

[63]

Par cet aspect tactile, donc matériel, qui la caractérise, la couleur noire, nous nous en rendons compte, est double. Il y faut distinguer un côté objectif : celui de la couleur qu'on voit, mais surtout un côté subjectif : celui d'un sujet, noir lui-même, qui apprend à voir du noir en lui, sur lui et autour de lui-même.

Remarquons tout d'abord l'association du bleu et du noir par le vêtement chez Manuel qui est habillé d'une « veste haut boutonnée et d'un pantalon de rude étoffe bleue ». Sans doute ce n'est rien d'autre que la vareuse et le pantalon de « gros bleu » (« bleu denim » de nos habitants). Mais Annaïse, elle aussi, est habillée de bleu et porte sur la tête un madras de soie bleue. Encore une fois, il n'y a là rien d'anormal puisque nos paysans et paysannes ne s'habillent pas autrement. Mais ces références au bleu des vêtements deviennent significatives quand nous nous apercevons qu'elles ne sont faites que pour Manuel et Annaïse. Car Roumain prend soin, en accord avec la tradition haïtienne, de souligner que le noir est un dégradé du bleu. « Ses mains étaient comme des battoirs de lessive, capables de bleuir un homme, sans indigo », dit Roumain en décrivant Nerestan.

En insérant les personnages noirs ainsi habillés de bleu, dans le décor, c'est-à-dire le paysage, nous voyons que toute l'action se déroule sur un fond de couleurs qui progressivement passent du foncé, le bleu-noir, au clair, le jaune-rouge :

« Tu vois ce morne ? dit Manuel. Non pas celui-là, l'autre, le boisé, le bleu foncé, parce qu'il est tout juste en bas d'un nuage ? »

« Seul, au plus bas de l'horizon, un nuage rouge et noir se dissolvait dans le vertige du crépuscule. »

« Devant le regard de Manuel, l'alignement des mornes courait jusqu'au couchant en une seule vague d'un bleu passé et tendre à l'œil ; si parfois le creusement d'un vallon la rompait, comme pour ce plateau de chambrun, elle reprenait bientôt avec une nouvelle houle, d'autres gomniers rouges, d'autres chênes et la même broussaille confuse d'où s'élançaient les lataniers. »

[64]

Ces passages décrivent le regard de Manuel sur le paysage. Or si le regard de Manuel marie tendrement le bleu des mornes au rouge des gommiers (une seule vague courait dans son regard, est-il dit), c'est qu'il ne sépare pas le rouge maléfique (la désolation et la sécheresse de Fonds-Rouge) et le noir apaisant (la nuit de son assassinat). Il les lie au contraire et fait de son sang répandu durant la nuit la condition de la transformation de ces jours désolés que connaît Fonds-Rouge.

Ce dernier mot est la dénomination paradoxalement vraie d'un noir devenu rouge et qu'il s'agit de faire revenir au noir. Manuel nous déclare en effet que la terre de Fonds-Rouge est de la couleur de sa peau :

« Je suis ça : cette terre-là, et je l'ai dans le sang. Regarde ma couleur : on dirait que la terre a déteint sur moi et sur là aussi. Ce pays est le partage des hommes noirs... »

Et pourtant, dès les premières pages du roman, on nous la présentait, cette terre, comme une terre qui saignait : « ...les érosions ont mis à nu de longues coulées de roches : elles ont saigné la terre jusqu'à l'os » et c'est pourquoi la terre était devenue « une étendue torréfiée, d'une sale couleur rouillée... » Ainsi du noir de la terre qui devient rouge à force de saigner au noir de la nuit où Manuel, cet homme couleur de (sa) terre a vu répandre son sang, il y a le lien qu'établit un regard qui sait unir le noir au rouge, voir les rouges et les noirs non pas en alternance, et donc en contradiction, mais en gradation et par conséquent en harmonie.

Ce que ne parvient pas à faire Gervilen dont « les yeux rougis » se détachent sur sa peau noire comme le signe de son incapacité à percevoir simultanément deux couleurs. Le regard de Gervilen ne parvient pas à se détacher du sang que représente Fonds-Rouge. Il voit seulement le rouge. Il n'arrive pas à y distinguer le noir. Manuel, lui, nous le constations plus haut, en une seule vague fait courir son regard du bleu (noir) au rouge.

Et si Roumain ne nous décrit pas les yeux de Manuel, comme il le fait pour Gervilen, il nous décrit par contre ceux de Délira : « Mais ses yeux ont une lumière de source... »

[65]

Et par ce regard lumineux nous pouvons comprendre ce que Manuel représente symboliquement :

« Elle abritait ses yeux de sa main pour mieux voir arriver l'étranger. Il marchait vers elle, et à mesure qu'il avançait, une lumière éblouie se levait dans son âme. »

Des yeux de braise de ce personnage à peau noire qu'est Gervilen, yeux de feu et de sang, de désolation comme le soleil qui calcine Fonds-Rouge aux yeux de lumière de Délira, personnage à peau noire aussi, illuminés par la venue de Manuel, autre personnage à peau noire, nous avons le schéma des rapports dialectiques que l'ombre et la lumière, le noir et le rouge, le foncé et le clair, entretiennent dans la symbolique haïtienne des couleurs. Car si aux deux pôles extrêmes de la réception-émission de la lumière nous avons le noir, celui de la peau de Manuel et de Délira, à mi-chemin du circuit nous avons une métamorphose de cette ombre en lumière, de ce noir en rouge, qui fait de l'apparition de Manuel le lever d'un soleil qui éblouit l'âme de Délira. Mais pour qu'ainsi s'opère une telle métamorphose faut-il certaines dispositions d'âme. Délira, la vieille, les possède, cela explique qu'elle ait des yeux frais et jeunes comme une source qui chante.

On peut ainsi ajouter à l'opposition entre vieillesse (Gervilen) et jeunesse (Délira) une opposition entre pessimisme et optimisme. Les yeux rougis de Gervilen s'attachent au malheur de la perte de son père, ce sont des yeux qui pleurent et refusent de voir le beau côté des choses. Délira qui se refusera à « raconter sa peine » et se retiendra de pleurer son fils devant les habitants, préfère, elle, voir le côté optimiste de la vie. À la perception masculine du fils qui reste bloqué sur le passé s'oppose la vision féminine de la mère qui, elle, préfère se tourner vers l'avenir.

L'eau fournit à Roumain le moyen de créer une métaphore réversible. À l'image des yeux de Délira « à la lumière de source » répond la très belle image de la source comme œil : « il y avait un bouillonnement qui s'étalait en une petite flaque et devenait un œil tout clair dès

qu'elle reposait ». Nous avons là le résultat de l'acculturation historique dont une perception mythique fait l'objet.

[66]

Car notre expérience des couleurs nous vient finalement de notre expérience concrète, matérielle, des hommes et des choses. De la nature principalement, du cycle des saisons, des espèces d'animaux, de minéraux et de végétaux. Or, en Haïti, l'on ne fait pas face à l'opposition froid/chaueur ; neige/soleil ; hiver/été, mais au dédoublement du soleil en astre vivifiant et desséchant, à un dédoublement du rouge en bénéfique et maléfique et par voie de conséquence à un dédoublement parallèle du noir, de la nuit, du sombre et du foncé. Le bénéfique et le maléfique ne sont donc pas des pôles extrêmes d'un arc des couleurs mais les faces réversibles de chaque couleur. Et c'est ce dont témoigne le symbole de l'eau. Matière fondamentalement ambivalente, élément fluide et mobile par définition, objet en constante métamorphose, l'eau est tout à la fois le lien entre des incarnations vivantes de la couleur noire et le support de cette couleur. Métaphore du noir (la couleur, l'homme de cette couleur) l'eau est le symbole du sujet se posant comme son propre objet car l'eau est l'œil qui regarde (la source) et la lumière qu'on regarde (Manuel).

Symbolisé par l'eau, le noir se dédouble et se fait, lui-même, le lien entre ses doubles. « Regarde ma couleur, disait Manuel, on dirait que la terre a déteint sur moi... » Par l'eau, les hommes et la terre qui sont de la même couleur sont mis en rapport puisque c'est grâce à elle que l'effort de l'homme peut féconder la terre. Mais cette liaison que l'eau permet d'établir entre la terre et l'homme, elle consiste aussi et surtout pour l'eau à se révéler comme un support de la couleur noire. C'est grâce à l'eau, en effet, que la couleur noire de la terre et celle des hommes (noirs) devient porteuse de signification pour l'œil de l'homme noir. On peut considérer que la sagesse de *Gouverneurs de la rosée* se résume dans ces propos de Manuel :

« Mais, la Providence, laisse-moi te dire, c'est le propre vouloir du nègre de ne pas accepter le malheur, de dompter chaque jour la mauvaise volonté de la terre, de soumettre le caprice de l'eau à ses besoins ; alors la terre l'appelle : cher maître, et il n'y a d'autre Providence que son travail d'habitant sérieux, d'autre miracle que le fruit de ses mains. »

[67]

Or, de quoi s'agit-il ici sinon de restituer au noir son intégrité, de le débarrasser de toute caractéristique préjudicielle ? C'est ce qui ressort bien de cette volonté d'identifier la Providence au vouloir du nègre, donc à la volonté des hommes à peau noire. C'est ce qui apparaît aussi dans cette identification de l'exercice de la volonté du nègre à la domination du caprice de l'eau. Ce renvoi dialectique de la conscience d'un sujet (l'homme noir) à la nature d'un objet (l'eau) est développé dans un passage subséquent où non seulement l'eau est présentée comme quelque chose qui doit sourdre, jaillir des entrailles mêmes du noir, une émanation du noir en quelque sorte, mais aussi comme un regard d'aveugle, le regard de celui qui voit du noir :

« Elle sortait de loin, la source, songeait Manuel, elle venait des reins mêmes du morne, cheminant secrètement, filtrant avec patience dans le noir, pour apparaître, enfin dans la brèche de la colline, débarrassée de limon, fraîche et claire comme un regard d'aveugle. »

Ce regard d'aveugle, regard qui voit du noir donc et qui jaillit du noir des mornes, de par le vouloir du nègre, homme à peau noire, ce regard qui est Providence, ce sont d'abord les images démultipliées, dialectiques d'une perception mythique de la couleur noire. Car celle-ci y retrouve son ambivalence fondamentale, son indifférence première, cette absence intrinsèque de signification dont parlait Edward Shils, qui n'est au fond que la liberté pour un homme particulier, l'homme noir, de donner ou plutôt de redonner au noir une signification. La liberté en somme pour le noir d'avoir du noir une perception primordiale.

Mais il faut tout aussitôt saisir l'articulation de cette perception mythique à une histoire. Regard d'aveugle disait Roumain. Regard de celui qui voit du noir, disais-je. Mais aussi regard d'aveugle devenant voyant et donc regardant les couleurs non pas telles qu'on peut les imaginer dans le noir (mythe) mais telles qu'on les perçoit dans leur hiérarchisation réelle, historique. À preuve la comparaison de l'eau avec un œil, au moment de la découverte de la source par Manuel :

« Sa machette s'enfonça dans le sol, il fouillait avec rage et le trou n'était pas encore profond et élargi que dans la terre blanche comme craie, l'eau commença à monter... chaque [68] fois il y avait un bouillonnement qui s'étalait en une petite flaque et devenait un œil tout clair dès qu'elle reposait. »

Entre le moment où Manuel « songeait à la source » et le moment où il la découvre, il y a un passage du rêve ou du mythe, à la réalité ou encore à l'histoire. Et c'est pourquoi nous passons de : « elle venait des reins mêmes du morne ...filtrant avec patience dans le noir », à « dans la terre blanche comme craie, l'eau commença à monter ». Nous passons aussi de l'eau « regard d'aveugle » à l'eau « œil tout clair ».

Ce sont là autant d'indices que ce passage ne s'effectue pas dans le seul contexte du noir, et donc du mythe, mais dans le cadre de l'histoire, c'est-à-dire d'un voisinage des couleurs, et pour être plus précis d'une suprématie du blanc. Ce qui explique que l'eau vienne, concrètement non plus des reins « noirs » des mornes mais de la terre « blanche comme de la craie » et que du même coup, le regard d'aveugle se change en œil tout clair donc en regard sur la réalité.

*Gouverneurs de la rosée*, à tout prendre, n'est que l'histoire de l'éducation d'un œil : celui de l'homme noir qui apprend à se regarder. Et le titre, *Gouverneurs de la rosée*, ce n'est pas autre chose que : Gouverneur de son regard.

Mais parce que l'œil de l'homme noir s'éduque, il faut rééduquer les autres sens pour les subordonner désormais à cet œil qui a appris à voir et qui est placé au poste de commande. Et c'est ici que se situe l'aspect objectif de la couleur noire. Que le noir apprenne à voir, c'est dire qu'il doit changer sa vision de lui-même, se transformer. Mais c'est par le fait même d'apprendre à se voir comme changeant, transformable, et donc d'apprendre à situer cette transformation dans une perspective historique. Apprendre à se regarder, c'est apprendre à se voir dans une histoire.

Considérons ces deux rapides notations sur la métamorphose du rouge au noir :

« Elle écoute ses pas qui s'éloignent et se tourne vers Manuel. Un filet de sang noir coule de sa bouche et ses yeux la regardent mais ne la voient plus. »

[69]

« Elle souleva la chemise et deux petites plaies plus noires que la peau apparurent, deux petites lèvres de sang caillé. »

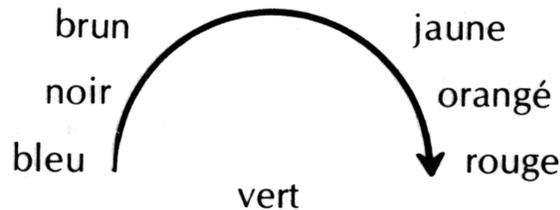
Le rouge (sang) peut donc virer au noir et même donner un noir plus foncé que celui d'une peau noire. Le noir n'est donc pas une couleur fixe, stable mais une position, une étape plutôt du foncé et même de toutes les couleurs puisque le rouge, dernier état du clair, vire au noir, plus que noir. Mais comme on peut le constater ici, il s'agit du rouge du sang. Le rouge du sang de l'homme peut virer au noir, à ce noir de la peau, dont Manuel disait qu'il lui avait été transmis par la terre, elle-même. On comprend que le processus inverse soit possible et constitue même la proposition de base du roman. Le noir de la terre peut virer au rouge du sang de l'homme, puisque terre et (peau) sont du même noir, et que le sang (rouge) qui fait vivre la peau peut aussi faire vivre la terre.

Manuel répand son sang sur la terre et pour la terre, afin de lui donner une humidité bénéfique qui ajoutée au noir de la terre, la baigne dans une huile de lumière. La couleur, si elle est lumière et non pas chaleur, peut être une tendresse pour l'œil. Celui-ci, même si on l'a classé comme le plus intellectuel des organes de l'homme, demeure un sens, et comme tel ne se prive pas dans la symbolique des couleurs des connotations tactiles de l'objet regardé.

*Gouverneurs de la rosée*, par l'analyse que nous pouvons y faire du regard jeté sur les choses et plus précisément sur les couleurs, relève d'une civilisation orale.

Pour l'haïtien, qui vit dans une civilisation orale et paysanne, les couleurs s'ordonnent selon la gradation des teintes du fruit qui mûrit et qui passe du foncé au clair. Plus exactement du vert au rouge en un mouvement circulaire qui va de la vie à la vie en passant par la mort qui n'en est jamais vraiment une.

Figure I



[70]

La mort dans cette perspective n'est qu'un passage ; comme nous le dit le poète Jacques Lenoir :

*Tout crépuscule porte une aurore  
Il suffit de connaître le passage de la nuit*

Ce temps de la promesse qu'est la nuit, c'est l'espace du noir mais c'est aussi celui du vert. Et c'est pourquoi, Manuel s'en va à la découverte de l'eau en traversant une « pénombre verte » :

« Son oreille le guidait plus que le regard. À chaque pas qu'il dégageait à coups de machette dans l'enchevêtrement des plantes et des lianes... il sentait ce souffle bienfaisant lui sécher la sueur, il marchait dans un grand silence, il entra dans une pénombre verte... »

Le vert, c'est la couleur du fruit en attente de maturation. Vert du fruit rôtotte, mais qui peut devenir rèque (2<sup>e</sup> degré du vert) en attendant de progresser dans la maturation vers le jaune-orangé-rouge. Pour finalement passer du goût amer au sucré dans cette gradation des sensations gustatives (tactiles !) qui témoignent de l'accomplissement du cycle naturel.

Dans son poème « Paysage et paysans » Regnor Bernard a magnifiquement évoqué « ces soirs sucrés comme un gâteau de miel, parfume-

més de menthe et de sureaux ». Mais c'est René Philoclète, dans « Margha » qui a tracé le tableau le plus saisissant de cette épiphanie d'une nuit noire, verte et sucrée :

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

La couleur noire prend finalement sa signification dans le tableau que compose l'harmonie des couleurs au moment de la mort de Manuel.

« Manuel était couché, les yeux fermés, respirant avec peine. La lampe éternelle brûlait sous l'image d'Ogoun. Le dieu brandissait un sabre et son manteau rouge l'enveloppait d'un nuage de sang. »

[71]

« Délira le contemple désespérée. Ses yeux se sont élargis au fond des orbites. Un cerne verdâtre s'étend sur ses joues creusées. Il s'en va, pense-t-elle, mon garçon s'en va, la mort est sur lui. »

« Quand les deux femmes eurent terminé leur funèbre besogne, quand Manuel fut habillé de ses vêtements de rude étoffe bleue, Délira ralluma les bougies. »

« À ce moment, Délira sortit de la case. Elle s'avança lentement grande et sèche dans sa robe noire, la tête enveloppée d'un mouchoir blanc ».

Du rouge nous sommes passés au blanc. Mais il convient de noter qu'il s'agit d'un rouge maléfique associé à un personnage surnaturel, alors que le blanc est porté par une « héroïne positive ». Il en est de même du vert. Lié ici à la mort, il est maléfique mais n'oublions pas que « chevelure des herbes », le vert est bénéfique. Le noir enfin qui est ici couleur de deuil n'est en aucune façon intrinsèquement négative

puisque, signe de la perte d'un être cher, cette couleur est portée par un vivant et est, par surcroît, la couleur même de ce vivant.

Il en va de même du bleu dont Manuel est vêtu. Ici, c'est un cadavre qui est revêtu du bleu. Mais ce mort est un sacrifié volontaire et son geste tout autant que son destin ne doivent pas être considérés d'un simple point de vue subjectif. Objectivement, c'est-à-dire du point de la collectivité pour laquelle il a donné sa vie, la mort de Manuel est un acte positif. Le bleu ici est bien ce qu'il est par ailleurs dans la tradition haïtienne : couleur de sacrifice, de pénitence, de mortification. Les pénitents qui font un vœu portent d'ordinaire un « rad vé » fait de tissu taillé dans cette variété de « bleu denim » dénommé « chambray ». C'est donc d'un renoncement aux autres couleurs qu'il s'agit quand on porte du bleu. Cela est si vrai que « rad-madyok », vêtement fait de morceaux de tissus disparates de toutes les couleurs est aussi habit de pénitence. Soit qu'on renonce aux autres couleurs soit qu'on les arbore dans un étalage excessif, il s'agit, par ces pratiques vestimentaires, de manifester son désir de vivre et de jouir de la gamme complète des couleurs de la vie en les réunissant symboliquement sur soi ou en y renonçant tout aussi ostentatoirement.

[72]

L'échelle des couleurs haïtienne n'est jamais à sens unique. Elle est plutôt une roue et c'est pourquoi la figure de l'arc-en-ciel et sa personification sous les traits d'une mulâtresse aux longs cheveux dispensant tout aussi bien le malheur que le bonheur, symbolisant tout autant ce qui est désirable que ce qui est à craindre est tout à fait significative.

Mais à cette roue qui tourne sur elle-même et qui symbolise fort bien le mouvement circulaire du mythe, mouvement de rotation, mouvement pivotant de la sensation du noir par un sujet noir, du créolisant dans sa propre langue, à ce mouvement donc se superpose une flèche, l'orientation à l'horizontale, le mouvement de progression du même sujet noir dans un monde blanc, du créolisant dans un univers francophone. En effet, comment ne pas noter cette synchronisation étonnante des mouvements de Délira et d'Annaïse qui leur fait à toutes deux, après la mort de Manuel, se recouvrir la tête d'un mouchoir blanc. Cette superposition du blanc sur la robe noire par-dessus leur peau noire, ce blanc sur leur tête au-dessus de leur corps et de leurs habits

noirs, c'est la bifurcation par laquelle le mythe se déporte sur la ligne de l'histoire et la symbolique sur celle de la technique.

En effet, dans la notation des couleurs nous passons successivement du bleu des vêtements de Manuel au noir des robes de Délira et d'Annaïse puis au blanc des mouchoirs dont elles recouvrent leur tête. Mais ce mouvement nous fait passer d'un mort à des vivants, d'un homme couché et immobile à des femmes qui bougent. Et ces femmes, non seulement reçoivent leur impulsion du mort, mais se mettent en mouvement pour lever des interdits (Annaïse) et opérer une libération (Délira). Il y a donc des transformations multiples dont le résultat est de permettre à Délira et à Annaïse de contempler enfin le ruissellement de l'eau :

*« Une mince lame d'argent s'avavançait dans la plaine... »*

Cet argenté, autre blanc, n'est-ce pas le double de l'or (jarre remplie de pièces d'or) dont la mythologie haïtienne évoque inlassablement les images ? On aura noté cependant que de la teinte foncée dont se pare l'objet désiré dans les légendes populaires (l'orangé-rouge des pièces de monnaie) [73] on est passé à une nuance pâle, quasiment transparente et que cela a correspondu à un mouvement allant du corps de Manuel au regard de Délira et d'Annaïse. Enfin, dans cette substitution de l'argenté à l'orangé, on est passé du règne végétal au minéral : l'or, couleur du fruit mûr, cédant la place à celui du froid métal dont les pièces de monnaie actuelles portent le nom et la couleur.

Du vert auquel renvoyait la première page du roman (cactus rongé de vert-de-gris ; bayahondes rouilles) au blanc des dernières lignes du récit (une mince lame d'argent) nous sommes, il est vrai, toujours resté dans un certain ordre du minéral. Mais si le « rouillé » et le « vert-de-gris » renvoient aux « doublons » d'autrefois et « l'argenté » aux « kob » d'aujourd'hui, il y a une différence marquante. De la position de maître sans partage des trésors hypothétiques laissés par les colons de Saint-Domingue nous passons à celle d'esclave convoitant les richesses réelles des maîtres d'aujourd'hui.

*Gouverneurs de la rosée*, récit de l'éducation d'un œil, apprend à voir que sous de nouvelles couleurs, la réalité du noir n'a pas changé.

## *Représentation des couleurs et lutte des langues*

À la nouvelle de la mort de Manuel, Isménie, la négresse de Louissimé Jean-Pierre, prétendit qu'il s'agissait là d'une vengeance de la maîtresse de l'eau. Cette interprétation de la mort du héros donne à réfléchir. Pourquoi y aurait-il eu vengeance ? Parce que Manuel en découvrant la source, en dérobant en somme le bonnet de l'arc-en-ciel au profit des habitants de Fonds-Rouge, aurait offensé la maîtresse de l'eau ? Ou alors parce qu'en révélant le secret de l'eau à Annaïse, et plus encore en lui faisant l'amour sur les lieux de la découverte, Manuel aurait fait d'Annaïse la nouvelle maîtresse de l'eau, détrônant ainsi la première ? Le marxiste conciliant qu'est Roumain n'accorde pas plus d'importance qu'il ne faut à ces dimensions mythiques des gestes de Manuel.

[74]

Gervilen n'a pas eu besoin d'une quelconque maîtresse de l'eau pour armer son bras. Son absence de conscience de classe a largement suffi à attiser sa jalousie et à le pousser au meurtre. Et de toutes façons, la vengeance de Gervilen (ou de la maîtresse de l'eau) s'avère inefficace.

Mais précisément, cette double inefficacité de la vengeance de la maîtresse de l'eau ou de celle de Gervilen, nous permet d'établir un parallèle. On peut supposer que la maîtresse de l'eau dépitée de voir Manuel violer son secret au profit d'une autre femme arme le bras de Gervilen. Nous aurions donc l'opposition (ou plutôt la rivalité) noir-jaune se résolvant en une opposition noir-noir. Manuel en préférant une « négresse noire » à une « négresse rougeâtre » se serait exposé lui-même aux coups d'un autre noir, Gervilen. La rivalité des catégories du noir (le noir et le jaune) constitue bien une opposition du noir à lui-même.

Dans cette opposition des teintes de la peau noire, nous savons qu'il y a beaucoup plus que la couleur de la peau. La rivalité ethnique

se ramifie en opposition économique, sociologique, historique ou politique et finalement en antagonisme culturel. L'histoire d'Haïti nous fournit d'amples renseignements à ce sujet et le roman en donne une preuve en faisant du gros propriétaire d'une quincaillerie un mulâtre. Celui-ci, Monsieur Paulma, est d'ailleurs le scribe des villageois de Fonds-Rouge. Par le biais d'un mythe comme celui de la maîtresse de l'eau, c'est aux dimensions politiques et socio-économiques de l'Histoire d'Haïti que touche Roumain.

Du même coup c'est au problème de la diglossie, c'est-à-dire à la lutte des langues en Haïti, que nous faisons face. Car cette préférence de Manuel pour Annaïse au détriment de la maîtresse de l'eau est à mettre sur le même plan que « l'indigénisme » ou la négritude de Roumain. Cet indigénisme qui lui faisait rédiger les « griefs de l'homme noir » ou bien qui lui fait, dans son roman, prendre à partie Dieu et les anges.

Car il convient au départ de constater que *Gouverneurs de la rosée* est l'espace d'un affrontement de deux symboliques et que ce roman est une prise de position contre l'hégémonie de la symbolique occidentale :

[75]

« ...il y a les affaires du ciel et il y a les affaires de la terre ; ça fait deux et ce n'est pas la même chose. Le ciel, c'est le pâturage des anges ; ils sont bienheureux ; ils n'ont pas à prendre soin du manger et du boire. Et sûrement qu'il y a des anges nègres pour faire le gros travail de la lessive des nuages ou balayer la pluie et mettre la propreté du soleil après l'orage, pendant que les anges blancs chantent comme des rossignols toute la sainte journée ou bien soufflent dans de petites trompettes comme c'est marqué dans les images qu'on voit dans les églises. »

L'affrontement des symboliques est bien marqué par la différence entre anges blancs et anges nègres, donc par l'opposition de nègre et de blanc. Le fait qu'il soit souligné que l'image des anges blancs soufflant dans leurs trompettes figure dans les églises (sous-entendez catholiques) renvoie par opposition aux houmforts du culte vaudou dont une cérémonie sera décrite dans le roman, peu après ce passage. Ainsi

c'est à l'antagonisme des religions européenne et africaine en Haïti qu'il est fait référence. Mais l'opposition culturelle ne se limite pas aux religions, elle s'étend aux parlers, c'est-à-dire aux langues créole et française. Et c'est ce que le Simidor nous fait comprendre :

« De mon temps cette question des filles : c'était un tracas et une difficulté. Il fallait des manœuvres, des feintes, des parler-français, enfin toutes les macaqueries, toutes les simagrées et au bout du compte tu te trouvais placé pour de bon et pour ainsi dire amarré comme un crabe. »

La langue française est assimilée ici à « feinte, macaquerie et simagrée ». Mais le fait de parler cette langue entraîne en plus la conséquence de vous faire « amarrer comme un crabe ».

L'opposition des langues parlées en Haïti se renforce à nos yeux quand nous mettons en parallèle les cérémonies présidées respectivement par Dorméus et par Aristomène. Si le latin et l'africain constituent deux langues ésotériques, on peut dire, dans le cas du latin, qu'il s'agit d'un superlatif du français et par conséquent d'une langue venant du dehors le plus éloigné. Par contre, l'africain est la voix qui remonte du tréfonds de l'arrière-conscience. Véritable voix d'outre-tombe que parle non pas le prêtre mais un de ses fidèles [76] possédé par un esprit vaudouesque. L'Africain est le double antérieur du créole auquel il se marie tout naturellement dans le texte de Roumain. Or l'on constate qu'il en va tout autrement quand Dorméus baragouine les deux langues étrangères que sont le français et le latin. Il lit à toute vitesse... « avale ses mots sans les mâcher » au point de s'étrangler quasiment, se réjouissant uniquement de faire sonner les mots et de faire ainsi béeer d'admiration ses auditeurs qui ignorent le français et davantage encore le latin.

La représentation symbolique d'un choix à faire entre deux femmes (Annaïse et la maîtresse de l'eau) est sans doute la façon la plus expressive de traduire la situation haïtienne. La femme n'est-elle pas fruit dans l'imaginaire haïtien. Et sous cette forme n'est-ce pas une symbolisation de l'espace haïtien et des menaces d'une appropriation étrangère qui est figurée ?

La symbolique haïtienne des couleurs par son caractère oral (les sensations tactiles, gustatives, l'image de la femme-fruit) peut être reliée à une histoire des langues en Haïti. Et de fait nous pouvons saisir comment Roumain dans sa représentation des couleurs, non seulement nous en fait voir l'articulation à une histoire, mais comment lui-même, dans cette histoire, se situe dans une position bien particulière.

Cette histoire qui est d'abord économique, et puis sociale, politique et ethnique, on peut la saisir dans la manière dont Roumain se sert du mot nègre. Pour dire « homme », la langue française dispose du mot « homme ». En créole haïtien on a « nèg ». Ce mot vient du français « nègre ». On peut dire que par rapport à son étymon le mot haïtien « nèg » est général alors que le mot français « nègre » est particulier. En ce qui concerne les couleurs précisément, « nèg » est sans couleur ou plutôt renvoyant aux hommes de toutes les couleurs, il embrasse l'arc-en-ciel des épidermes. « Nègre » par contre est particulier aux hommes de couleur noire. En créole haïtien, on doit dire « nèg nwè » pour préciser la couleur de celui dont on parle. En français ce serait un pléonasme involontaire ou une redondance cherchée pour un effet de style.

[77]

Mais ne sait cela ou du moins ne s'en préoccupe que le créolophone qui est en plus francophone. L'unilingue créole dit : « Blan sa-a sé yon nèg » (Le blanc est un homme) ou « nèg nwè » (nègre noir) sans y voir de contradiction. De la sorte, pour lui, « nèg » est univoque. Tel n'est pas le cas du bilingue haïtien, qui, lisant « nègre » entend « nèg » ou entendant « nèg » lit « nègre ». Quand il écrit « nègre » en français il peut vouloir dire « nèg ». Sous le mot français il peut glisser un sens haïtien. L'homophonie des mots « nègre » et « nèg » prête à ce jeu de déplacement du sens même s'il n'y a aucune synonymie entre ces deux mots.

Or le style de Jacques Roumain, dont on a loué la complexité linguistique et rhétorique, c'est-à-dire son syncrétisme franco-créole, repose sur ce jeu d'interversion des sens qui permet parfois de parler créole en écrivant en français, mais plus souvent de parler français en ayant l'air de parler créole.

Ainsi Roumain reproduit le créolisme « nèg nwè » quand il écrit : « Manuel en attrapa un par le bras, c'était un petit nègre tout noir. » Là

on peut dire que le mot français nègre est utilisé avec le sens créole de « nèg ». Il en est de même toutes les fois que nègre est employé comme substantif suivi d'une épithète que ce soit avec une référence à la couleur comme dans « nègre rougeâtre » ou sans aucune référence à la couleur dans « nègre rebelle »... « nègre emmerdant »... « nègre dangereux ». Alors nègre est synonyme d'homme et l'épithète qui le suit ne vient que qualifier, préciser ce sens très général.

Mais dans un « bon nègre », un « grand nègre », des « petits nègres », le sens devient ambigu. On ne sait plus si c'est le sens français (homme à peau noire) ou haïtien (homme) qui doit prévaloir. C'est que nous nous trouvons en présence d'un changement de sens régi par la syntaxe. En français l'adjectif suit le mot et ne le précède qu'à titre exceptionnel. En créole haïtien, l'adjectif n'a pas cette position fixe que lui assigne la langue française. Il peut se placer aussi bien avant qu'après le nom. En français la règle qui exige que l'adjectif suive d'ordinaire le nom nous force en quelque sorte à aller du général au particulier ou si l'on préfère à aller du sens institutionnalisé par la langue vers celui que [78] privilégie le locuteur alors que l'antéposition de l'adjectif nous place dans la situation inverse, c'est-à-dire nous fait aller d'un sens privilégié par le locuteur vers celui de la langue. De la sorte un « grand nègre » ne peut être normalement interprété qu'à la française compte tenu du fait que le mot « nègre » est un mot français et qu'en tout état de cause le sens qui prend le pas dans un mot est celui de la langue telle qu'elle est régie par sa grammaire. Un locuteur ne peut que faire des variations, par ses épithètes, à partir du sens qu'il reçoit de la langue, c'est-à-dire de la conscience collective. Un « grand nègre » normalement ne peut s'entendre que d'un homme à peau noire de grand taille et non pas d'un « personnage important » ce qui serait le sens de « gran nèg » en créole haïtien.

Ainsi par la contrainte qu'exerce sur le sens du mot français nègre, l'application d'une règle de la syntaxe du français nous voyons le sens de ce mot osciller de l'haïtien au français. Ce sens bascule tout à fait vers celui que lui fixe le dictionnaire français quand le mot « nègre » devient adjectif, comme dans le passage déjà cité à propos des « anges nègres ». On peut dire qu'alors la syntaxe du français s'applique dans toute sa rigueur en dépit de toutes les identifications avec le créole auxquelles l'homophonie des mots « nègre » et « nèg » peut donner lieu. Par sa nature (adjectif) et sa fonction (épithète) le mot devient

français d'une manière radicale puisque « nèg » en créole haïtien est toujours substantif et jamais adjectif. De plus, du point de vue sémantique, il sert à qualifier, à préciser, comme caractéristique de la couleur noire, un substantif qui est ici le mot ange. Or le créole haïtien ne fait du mot « nèg » ni un adjectif ni le signe d'une couleur particulière.

Le transfert de sens qu'effectue Roumain de l'haïtien au français est possible tant que l'homophonie des mots permet leur synonymie. « Nèg » et « nègre » renvoyant à des personnes, on peut bien, par convention, et encore pour un locuteur-lecteur averti, le diglotte haïtien parlant créole et lisant le français, s'entendre pour ne pas particulariser le sens du mot nègre, sur le modèle de l'homophone « nèg ». Mais lorsque ce déplacement ou transfert de sens est contredit ou carrément rendu impossible par la syntaxe de la langue [79] utilisée, le français, la convention ou règle de lecture diglossique évoquée plus haut ne joue plus et c'est le sens premier du mot nègre, celui que lui reconnaît le contexte de la langue utilisée, le français, qui se rétablit.

Nous pouvons saisir ici le mécanisme même de la diglossie haïtienne telle qu'elle s'applique dans *Gouverneurs de la rosée* et du même coup nous pouvons voir comment de la sémiologie des couleurs il nous faut passer à l'examen de la diglossie littéraire.

La sémiotique étant le système des choses considérées comme signes, on peut dire que la sémiologie, ce discours des signes et son interprétation par nous, situe l'homme comme récepteur du message des choses. La diglossie, au contraire, nous oblige à considérer l'homme comme un émetteur de signes puisqu'elle constitue un système de hiérarchisation des discours et force le diglotte à énoncer son discours dans le cadre d'un discours préalable. Tel est bien le cas de Jacques Roumain. Écrivain d'un pays dont la langue officielle (dominante) est le français mais dont la langue courante (dominée) est le créole, il s'insère dans le cadre de renonciation du discours dominant pour ensuite essayer d'y faire entendre le discours dominé haïtien. En prenant le mot « nègre » coloré en noir en français mais sans couleur en haïtien, il s'exposait d'emblée dans le cadre de la domination d'une langue (l'haïtien) par une autre (le français) à une hiérarchisation identique des symboliques de la couleur. Et c'est ce à quoi nous assistons.

Le mot « nègre » d'abord sans couleur vire très vite au noir et d'un sens haïtien qu'il semblait prendre retrouve son sens français pour le

garder à travers tout le roman dans l'incertitude et l'ambiguïté où il s'installe comme signe renvoyant à la couleur noire. À la page 2 du roman, le mot « nègre » est synonyme de créature : « Oui, dit-il, en vérité, le nègre est une pauvre créature. » Et la créature ou les créatures sans spécification, en général, renvoient à un Créateur dont la caractéristique est l'indifférence mais non une couleur quelconque.

« ...il y a si tellement beaucoup de pauvres créatures qui hèlent le bon-dieu de tout leur courage que ça fait un grand [80] bruit ennuyant et le bondieu l'entend et il crie : Quel est foutre, tout ce bruit ? Et il se bouche les oreilles. C'est la vérité et l'homme est abandonné. »

Le nègre, créature, est donc l'homme abandonné, au début du livre. Mais à la page 46, très vite donc, nous nous apercevons que le nègre, ce n'est pas l'homme, la créature, mais l'homme à peau noire. En effet, le monde est partagé entre ciel et terre qui sont également l'œuvre de Dieu. Or la terre est un enfer : « la terre est dans la douleur, la terre est dans la misère ». Et le ciel lui-même est mi-paradis mi-enfer. Seulement, là nous constatons que les couleurs sont diversement réparties. Le blanc (les anges blancs) dans le coin où l'on se la coule douce (paradis) et le noir (les anges nègres) dans le coin où l'on peine, travaille dur (le gros travail).

Il serait ici intéressant de creuser plus avant dans les idées du communiste Roumain puisque peu après ce passage où il a parlé des anges blancs et nègres, Roumain fait dire à Délira que « c'est pas Dieu qui abandonne le nègre, c'est le nègre qui abandonne la terre et il reçoit sa punition ». Il y a comme l'articulation malaisée de trois positions : l'une qui serait athée et traiterait la question religieuse par le sarcasme, c'est celle du début, la deuxième qui serait d'un genre parallèle à la position des Black Muslim et qui verrait tout sous l'angle de l'opposition noir/blanc. Ainsi Dieu et ses anges seraient blancs et ils domineraient les nègres : anges ou hommes. Il ne resterait alors qu'à se trouver un dieu et des anges nègres pour faire la révolution sur la terre comme au ciel. Enfin, une troisième position dégagerait la responsabilité de Dieu pour souligner plutôt la faute du nègre abandonnant sa terre.

Quoiqu'il en soit, ce n'est pas ce débat théologique qu'il convient d'approfondir mais le mécanisme de la diglossie qui conduit Roumain à subordonner la symbolique haïtienne des couleurs à une symbolique néo-européenne. La diglossie, avons-nous vu, nous place dans le cadre d'un processus d'énonciation, celui d'un discours. Il s'agit donc avant tout du discours d'un sujet, Roumain, citoyen d'un pays, Haïti, ou quatre-vingt-dix pour cent de la population parlent le créole sans toujours pouvoir le lire alors que les écrivains [81] utilisent une autre langue, le français, dans des formes d'écritures, comme ici le roman, sans grand rapport avec les traditions haïtiennes du récit. En effet, le récit haïtien, le kont, est une forme orale, dont les procédés rhétoriques sont bien différents du récit à la française tel que le XIX<sup>e</sup> siècle en a fixé les règles. L'énonciation elle-même, cette élocution « au cours de laquelle des phrases s'actualisent, assumées par un locuteur particulier, dans des circonstances spatiales et temporelles précises » dans *Gouverneurs de la rosée* doit s'effectuer sur un double plan : celui des exigences du récit haïtien en langue créole et celui des contraintes du récit en français.

On peut voir un aspect de ce problème complexe dans l'usage que fait Roumain des chants. Le kont populaire haïtien comprend souvent des parties chantées. Une catégorie de ces « kont » portent même le nom de « kont chanté ». Jacques Roumain ne pouvait donc écrire un roman haïtien sans obéir à cette règle de renonciation du discours dans le récit haïtien. Et c'est pourquoi non seulement *Gouverneurs de la rosée* comporte plusieurs passages qui sont censés être chantés par les personnages mais ces passages sont en plus reproduits dans leur forme originale, c'est-à-dire en créole haïtien.

Mais constatons tout de suite que ces chants sont reproduits dans une orthographe qui francise les mots créoles. Appliquant le même principe que pour « nèg » toutes les fois que l'homophonie le permet, Roumain opère le transfert du sens créole dans le son français qui est le plus proche du mot haïtien :

« *Femme-la dit, mouché, pinga ou touché mouin, pinga-eh.* »

Comme de plus ces passages créoles écrits dans une orthographe francisante (femme et non pas « fanm », selon la véritable prononciation) sont souvent traduits dans des renvois au bas des pages ou bien encore écrits en italique de façon à signaler leur écart par rapport au reste du texte, on peut dire que renonciation orale du créole haïtien est récupérée par renonciation écrite du français.

Les règles de renonciation dominante du récit de langue française prennent le pas sur celles du récit haïtien de [82] langue créole. Ainsi dans le « kont chanté » haïtien, c'est le héros, protagoniste de l'action, qui chante. Le chant est la clé plus ou moins magique dont dispose ce héros pour résoudre ses contradictions. Dans *Gouverneurs de la rosée*, il y a bien un chanteur, le Simidor Antoine. Mais il n'est qu'un double du héros, dont il chante la gloire. Personnification individualisée de la voix collective dont il rythme et soutient le chant : « Manuel Jean-Joseph, ho nègre vaillant, enheho ! », il est frappant de constater que pour rendre un ultime hommage à son alter ego, Manuel, c'est par l'écriture qu'il le fait. L'écriture dont on nous dit qu'elle est le signe de son savoir : « ...Antoine écrira, car il sait, d'une écriture appliquée et maladroite : Ci-gît Manuel Jan-Josef. »

Il n'est pas douteux que le geste d'écrire et l'orthographe maladroite (c'est-à-dire au fond marquée par l'influence du créole) annonce, comme l'a bien fait voir Jean Bernabé, l'avènement d'une écriture créole. Mais dans la perspective de la tradition haïtienne cette annonce est celle d'une rupture et d'une transformation qui ne se sont pas encore effectuées. Et c'est pourquoi Manuel est un héros silencieux. Il ne chante jamais et parle un langage où l'espagnol, bien plus que l'haïtien, se mêle au français. Il est ainsi non seulement un héros silencieux mais un héros condamné à mourir, un vivant-mort. Le paradoxe de l'anti-héros du récit haïtien de langue française s'explique déjà à ce niveau de renonciation de son discours. Si le discours de Manuel (celui que Roumain tient par le récit de l'action dans laquelle ce personnage est engagé) est mieux connu et entendu dans les cercles intellectuels de Paris ou de Moscou que par les habitants des mornes d'Haïti, cela tient assurément à cette énonciation qui frappe de mutisme le personnage principal et le rend silencieux pour l'interlocuteur unilingue créole.

Le choix d'une telle énonciation muette, nous le voyons bien, comporte une dimension idéologique. Pratique d'écriture d'abord, de pa-

role française ensuite, englobant le sens haïtien, cette pratique situe la symbolique haïtienne des couleurs à la remorque d'une symbolique plus englobante. Le contraste noir/rouge ou foncé/clair devient une sorte d'appendice de la différence entre noir et blanc. Autrement dit, [83] tout comme il peut y avoir un sens haïtien mais dans un mot français, des chants en créole mais dans un texte écrit en français, un personnage de chanteur, mais comme double d'un héros silencieux, il y a le contraste noir/rouge, mais ce n'est qu'une subdivision de la division du monde en noir et blanc.

Par l'exemple du ciel et de la terre, des anges blancs et des anges nègres, nous pouvons déjà reconnaître cette opposition du blanc et du noir. Nous le reconnaissons encore davantage, dans la mission de Manuel dont l'objectif pourrait bien avoir été de faire prendre conscience aux habitants de cet antagonisme des blancs et des noirs. L'expérience du héros de *Gouverneurs de la rosée*, à Cuba, est celle de la lutte des classes mais aussi de celle de la guerre des races. Il le dit très bien :

« dans les commencements, à Cuba, on était sans défense et sans résistance ; celui-ci se croyait blanc, celui-là était nègre et il y avait pas mal de mésentente entre nous... »

À ces habitants qui ne connaissent d'autre exploiteur qu'Hilarion, le chef de section et Dorméus, le nègre rougeâtre, (dans le cas de Monsieur Paulma, ce n'est pas évident) se pourrait-il qu'en leur apportant cet outil de leur libération qu'est le concept de lutte des classes, ou de solidarité prolétarienne, le héros soit aussi venu apporter la prise de conscience de la lutte des races et des nations. Les passages relatifs aux Dominicains qui sont des gens comme nous-mêmes, aux Américains qui sont propriétaires des usines où l'on inflige de mauvais traitements aux haïtiens (matar a un haïtiano o a un perro) peuvent porter à se demander si Manuel n'apporte pas les armes de la libération en même temps que la prise de conscience de l'aliénation. La conscience de classe mais aussi la conscience de race et la fierté nationale.

Le dilemme que nous pose une telle interrogation pourrait être aisément résolu si nous tenons compte du fait que Manuel se place sur le terrain de l'adversaire pour le combattre tout comme il utilise la

langue dominante pour se défendre. Et c'est cette position pratique, donc idéologique tout autant que linguistique et par voie de conséquence littéraire, [84] qui nous permet de comprendre comment dans *Gouverneurs de la rosée* la symbolique des couleurs doit être interprétée selon une perspective sémiologique mais ensuite selon celle de la sociolinguistique dont relève l'analyse de la diglossie.

Dans *Gouverneurs de la rosée* deux symboliques coexistent chez Manuel. Il parle de lui-même comme homme à peau noire quand il se réfère à sa vie à Cuba ou quand il envisage les rapports de l'homme avec Dieu. En somme quand il situe ici (Fonds-Rouge) par rapport à un là-bas ou un au-delà. Il se comporte différemment dans ses attitudes à l'égard de ses concitoyens. Alors il est simplement homme parmi d'autres hommes. L'univers de Manuel semble donc se diviser en un ici qui est un en bas et un ailleurs qui est un en haut.

Cela s'explique par le fait que l'univers du locuteur en situation de diglossie est ainsi divisé en une sphère dominante et une sphère dominée et qu'on y peut découvrir les étapes d'une différenciation par degrés, selon les principes d'une analyse tétraglossique qui fait s'échelonner le langage en créole, créole francisé, français créolisé et français.

Cet étagement des niveaux de langage est bien entendu étagement du sens dans les mots. Un mot français peut avoir un sens français ou créole et inversement un mot créole peut avoir un sens créole ou français. En situation de diglossie, la frontière est extrêmement imprécise entre les sens que peut prendre un mot. Ce sens dépend en fin de compte de la position du mot dans sa langue et de la position de cette langue par rapport à d'autres langues. À preuve le mot haïtien « nwè ».

De nwè à nwa et à noir nous avons un continuum qui nous fait passer d'abord du créole nwè puis au créole francisé nwa puis au français créolisé noir et enfin au français noir. Car si de nwè à nwa circule un sens proprement haïtien : le foncé, du plus rugueux au plus soyeux, il se superpose à ce premier niveau, valable uniquement dans le contexte d'une énonciation orale en haïtien par un locuteur unilingue créole, un deuxième niveau applicable au bilingue et surtout à celui qui parle le créole et le français mais écrit surtout cette dernière langue.

[85]

Il y a donc dans le créole haïtien une double structure qui s'articule à partir des mots désignant la couleur noire. Tout d'abord à partir du noir qui renvoie à la nature, aux objets et aux personnes, mais dans un univers proprement haïtien, celui de Fonds-Rouge, par exemple, il y a une structure en forme de roue qui fait opérer aux couleurs une rotation du noir au rouge. C'est la structure arc-en-ciel qui nous renvoie au symbole du bonnet de l'arc-en-ciel et aux figures du loa Simbi ou de la « Maîtresse dlo ». C'est dans cette structure que l'on peut confondre le bleu et le noir de la nuit, comme un temps de commencement se développant jusqu'aux roses du crépuscule et au doré des étoiles. Franck Fouché l'exprime ainsi pour décrire *notre pays* :

« Nous avons à décembre des nuits créoles  
qui sont des féeries bleues et d'or  
au dôme d'un ciel tout en diamants. »

C'est aussi dans cette structure qu'on peut parler de « bleuir » un homme à peau noire ou dire d'un métis qu'il est un « moune rouge ». Là les Haïtiens percevant l'univers comme système de signes, à travers le prisme de leur culture, ont constitué ce que l'on peut appeler une sémiologie haïtienne des couleurs que nous pouvons retrouver dans l'haïtien, c'est-à-dire la langue créole.

À partir du noir également mais renvoyant cette fois aux personnes en tant qu'éléments d'une formation sociale, se greffe une deuxième structure en forme de flèche qui oppose le noir au blanc. Cette structure c'est celle qu'impose la diglossie, c'est-à-dire le système d'énonciation qui subordonne le discours haïtien au discours européen tenu en français. Dans cette structure qui reproduit une contradiction de classe, c'est-à-dire l'opposition héritée de la période coloniale entre des pauvres à peau noire ou plus ou moins foncée et des riches à peau blanche ou plus ou moins claire, se répercutent non seulement les divisions internes de la formation sociale haïtienne mais aussi les rapports internationaux dont ces divisions internes ne sont que les prolongements. Autrement dit couleur et peau noires, langue orale, l'haïtien, et condition de dominé sont des caractères associés dans leur opposition à couleur et peau blanches, [86] ou claires, langue écrite (le fran-

çais, l'espagnol, l'anglais...) et la position de dominant. L'intégration de ces divers éléments sociopolitiques et linguistiques à la problématique des couleurs nous pouvons la retrouver dans le vocabulaire utilisé en Haïti pour désigner la couleur des personnes.

Il existe en effet une classification des divers types ethniques selon la différence des nuances de la peau, résultats de toutes les combinaisons des mariages (employons ce terme pudique) entre blancs et nègres, entre nègres et Indiens occidentaux ou orientaux. Cette nomenclature d'une trentaine de pages a été établie par Moreau de St-Méry dans sa *Description de la partie française de l'isle Saint-Domingue* (p. 29). Elle ne comprend pas moins de onze types ethniques subdivisés en une dizaine de nuances épidermiques entre lesquels il convient d'opérer des croisements en vue d'établir une grille des couleurs de la peau. Cette tentative de quadrillage des couleurs, dans le cadre de la société esclavagiste où elle a été entreprise, n'était rien d'autre qu'une mesure de police. À ce titre elle a sa place à côté d'autres moyens de répression tels que la réglementation des places à l'église, l'interdiction d'exercer certains métiers ou de porter certains habits de certaines couleurs, que les colons français avaient mis au point pour rendre plus efficace leur exploitation du travail des Africains amenés de force à Saint-Domingue.

On peut donc s'étonner que bon nombre des termes de ce vocabulaire « aient survécu dans la langue parlée et dans la langue écrite des Haïtiens » même après leur libération de l'esclavage. Il est vrai que certains, comme le précise Pradel Pompilus : « s'emploient dans la langue parlée et dans la langue écrite, non plus comme marque de la catégorie sociale, mais comme un moyen de noter les nuances individuelles ».

N'empêche que l'on peut craindre que ne persiste à travers un tel vocabulaire des relents de racisme ou en tout cas qu'il n'y flotte, du point de vue sémantique, on ne sait quelle fâcheuse ambiguïté. Et de fait l'élimination de la plupart de ces termes prouve leur inutilité. Pompilus n'en mentionne que neuf sur l'infinité des combinaisons proposées par Moreau de St-Méry. Pour l'un d'eux, sacatra, il nous dit : [87] « c'est un terme de la langue écrite, nous n'en connaissons pas d'exemple dans la langue parlée ». Et il ajoute, précision importante : « La langue parlée connaît en outre des dérivés et des composés qui

expriment des nuances nouvelles : brunette, brune-pêche, brune-prune, noir caimitte, noir à peau fine, etc. »

Ainsi par la langue écrite s'est conservé un vocabulaire désuet et inadéquat dans la mesure où en référant aux nuances de la peau il renvoyait à un statut socio-économique-politique dépassé. Par contre, le besoin de compléter, d'essayer de corriger ou de réorienter ce vocabulaire s'est manifesté principalement dans la langue parlée.

La différence des langues en usage en Haïti, dans la mesure où elle traduit une contradiction historique, explique que le vocabulaire de la question de couleur, héritage de l'époque coloniale, ait été révisé peut-être mais non pas vraiment corrigé. Cette différence des langues, en tant que révélateur d'une situation socio-historique, fait comprendre aussi la coexistence à l'intérieur de ce vocabulaire de « critères cognitifs » et de règles de classification plus erratiques qui ne sont que des préjugés de classe à peine déguisés.

On s'explique dès lors l'incertitude des classements auxquels on procède. Car, ainsi que l'a montré Micheline Labelle, il y a une articulation de deux codes contradictoires :

« Le désaccord entre les personnages semblait se produire quand l'origine sociale et le milieu social actuel des individus qui classaient étaient très différents...

« Je commençais à saisir que certains critères cognitifs, relativement partagés, étaient à l'œuvre dans la classification des types physiques... mais que « l'orthodoxie » régissant l'application des critères de définition variait considérablement selon le milieu social et pouvait être liée à la lutte idéologique des classes. Un double classement semblait même sous-jacent, ordonnant la reconnaissance de particularités somatiques et celles de particularités sociales. De plus le premier code pouvait en certains cas être assujéti contradictoirement au second ».

Nous avons dans cette coexistence de deux codes une manifestation de la diglossie haïtienne en ce qui concerne [88] les couleurs : persistance d'un vocabulaire en contradiction théorique avec la situation sociale et imposition de ce vocabulaire par le force de l'écriture

d'une part, créativité de la langue orale dans des domaines nouveaux d'autre part.

Point n'est besoin de pousser bien loin l'analyse pour se rendre compte que si la roue du langage parlé par les Haïtiens ne peut pas tourner dans la direction de son axe mais est entraînée vers une autre direction, cela vient de ce que ce langage parlé est soumis aux diktats de la langue écrite, par le biais d'une situation sociolinguistique qui fait du rapport des langues un signe du rapport des classes dans la nation et entre les nations.

Le signe, nous disent Ducrot et Todorov, est une entité composée d'une partie sensible, le signifiant, et, *pour un groupe donné d'usagers*, d'une partie qui marque un manque, le signifié. La signification qui est la liaison de ces deux parties du signe résulte donc de tous les facteurs (procédés techniques utilisés par l'auteur ou conditions objectives dans lesquelles il procède à sa tentative de liaison) qui prévalent au moment où s'édifie un système de signes, un roman comme *Gouverneurs de la rosée*, par exemple.

En choisissant des signes de la langue française (les mots noir, nègre, par exemple) Roumain se plaçait devant le dilemme de devoir se servir de signifiants auxquels étaient liés des signifiés autres que ceux des Haïtiens, c'est-à-dire des marques de manques en contradiction avec ceux de la communauté haïtienne. Sans doute a-t-il tenté de faire passer dans les signifiants français des signifiés haïtiens. Mais les mots sont des goulots d'étranglement pour les signifiés étrangers surtout s'il s'agit, comme c'est le cas dans la situation de diglossie, des mots du signifiant de la langue dominante et des signifiés de la langue dominée.

La tentative de Roumain de transférer ainsi dans des signifiants des signifiés étrangers ne pouvait produire, selon l'analyse de Leigh A. Caskey-Sirmons et Nancy P. Mickerson, que ce glissement sémantique (*semantic shift*) propre aux bilingues (que dire des diglottes !) pour qui invariablement s'effectue une convergence sémantique qui les amène [89] à adopter la perspective des unilingues de leur langue seconde.

## *Diglossie littéraire et idéologie*

*Gouverneurs de la rosée* est la mise en parallèle de deux histoires par la contradiction de deux regards. Regard au passé de l'homme noir devenu objet regardé par cet œil tout clair de l'eau qui n'est à tout prendre que le regard à venir, futur de ce même homme noir. Nous avons ainsi dès la première page du roman, ce regard résigné de Délira, dont les yeux tout d'abord « ne se lèvent pas » et qui se lamente : « Nous mourrons tous. » Nous avons par contre ce regard de Manuel qui sait lier le bleu au rouge, Manuel qui refuse la résignation, qui affirme que la Providence c'est le propre vouloir du nègre. C'est le regard de Manuel qui illuminera les regards d'Annaïse et de Délira et de proche en proche ceux de tous les habitants de Fonds-Rouge.

Mais à travers le regard de Manuel, ce regard qui sait chercher et trouver l'eau, c'est une vision de l'histoire qui passe. Plus exactement, le regard de Manuel c'est la vision revue et corrigée de l'histoire de l'homme noir. Corrigée par le marxisme notamment. De là ces descriptions ironiques d'un Dieu blanc sans aucun doute qui se bouche les oreilles pour ne pas entendre les plaintes des créatures qui le hèlent ou d'un paradis peuplé d'anges blancs n'ayant rien à faire et d'anges noirs chargés des travaux domestiques du ciel. La lutte des races est perçue à travers le concept de lutte des classes. Ce qui est passé d'un état de fait à son interprétation, c'est-à-dire d'une contradiction à sa solution. Et c'est par là que la vision de l'histoire devient une acculturation, puisque du constat d'un rapport d'exploitation on passe à la perspective d'une solution qui s'inspire de l'attitude de l'exploiteur. À la règle du travail imposé, Manuel propose de substituer celle du travail accepté. « Il n'y a d'autre Providence que son travail d'habitant sérieux, d'autre miracle que le fruit de ses mains. » À l'histoire que nous subissons, substituer celle que nous nous imposerons.

Sur cette acculturation du regard de Manuel, je ne prendrai qu'un exemple, celui de l'évocation qu'il fait sur le [90] modèle de la phrase célèbre du *Manifeste* : « Prolétaires de tous les pays, unissez-vous ! » :

« Nous ne savons pas encore que nous sommes une force, une seule force : tous les habitants, tous les nègres des plaines et des mornes réunis. Un jour, quand nous aurons compris cette vérité, nous nous lèverons d'un point à l'autre du pays et nous ferons l'assemblée générale des gouverneurs de la rosée, le grand coumbite des travailleurs de la terre pour défricher la misère et planter la vie nouvelle. »

Ce qui fait problème ici, ce n'est pas l'appel à l'unité des travailleurs haïtiens et encore moins le projet d'un renversement de leur situation, mais la forme ou si l'on préfère le moyen technique grâce auquel se réalisera ce double projet, « le grand coumbite ». L'image du « coumbite », comme instrument de la révolution sociale et politique, en Haïti, a été grandement popularisée par les romans de la terre et notamment *Gouverneurs de la rosée*. Or on peut voir là un des aspects de cette forme d'acculturation qu'est la négritude. Roger Bastide l'a fort bien démontré :

« Mais à l'intérieur même de ce mouvement (la négritude), on peut insister, pour mieux saisir ce genre d'acculturation, sur certains de ses aspects. Nous trouvons actuellement, en Afrique et dans l'Amérique noire, deux idéologies voisines, celle du « socialisme africain » et celle de la « coopération coumbite » de Haïti. Elles sont toutes deux marquées par une même confusion, que Marx a dénoncée depuis longtemps, entre l'esprit « communautaire » et l'esprit « coopératif ». Sans doute il est tentant de voir dans le travail collectif, dans l'aide naturelle, des amorces de notre coopération, tout comme à l'époque de Marx, on voulait voir dans le Mir une amorce du communisme, mais la coopération suppose le passage préalable de la mentalité précapitaliste à la mentalité capitaliste. Les faits sont nets, partout où la sensibilité communautaire subsiste avec ses catégories propres de temporalité non historique et d'affectivité, de « fête », la coopération échoue, car elle suppose une autre temporalité, où l'avenir a plus d'importance que le présent, et une affectivité détachée de la joie, neutralisée par l'égoïsme bien compris. Elle suppose la communauté vue à travers les individus et non l'individu à travers la communauté ; ou si l'on préfère, le principe d'addition à celui de la synthèse (le passage dirait Dukheim, de la solidarité mécanique à la solidarité [91] organique). Ainsi, les intellec-

tuels qui élaborent des idéologies à partir de la communauté tribale ou de la coumbite haïtienne voient ces faits à travers une mentalité occidentale. La vision que les tenants de ces idéologies se font des réalités africaines est une vision « blanche » parce qu'ils sont assimilés, intellectuellement et sentimentalement aux Blancs ».

Dans *Gouverneurs de la rosée* le message politique se glisse dans une forme littéraire. Anne Marty recommande avec raison de distinguer chez Roumain ou Jacques Alexis la part du militant politique et celle de l'écrivain. Peut-être même faudrait-il aller plus loin et considérer la part de la littérature dans leurs activités strictement politiques. De toutes façons, chez eux le langage conserve toujours tous ses droits et privilèges. Et nous le saisissons bien à l'occasion de cet examen de la couleur noire dans le roman de Roumain. Qu'un problème de tactique politique (le coumbite) soit finalement déterminé par une question d'acculturation formelle (la négritude), voilà bien la preuve de cette suprématie du langage. C'est Roger Bastide encore qui nous dit :

« Je serais tenté de définir la négritude de la façon suivante : elle accepte l'image que l'Occidental se fait de l'Afrique, pour la marquer d'un signe positif, alors que l'occidental la marquait d'un signe négatif ; mais il n'y a là qu'un simple changement de valeurs, c'est une Afrique toujours d'hommes blancs... il s'agit bien... d'une réinterprétation de l'Afrique à travers les catégories, logiques et affectives, de la mentalité occidentale. Ce qui fait que la négritude est le premier et le plus typique des exemples que l'on peut donner de ce qu'est l'acculturation formelle. »

Cela prouve aussi que la rhétorique n'est pas simplement un procédé d'écriture mais une façon de ressentir les choses et finalement d'agir (ou non) sur elles.

Ainsi la négritude est une figure des choses mais aussi et d'abord une figure de mot. Du point de vue du contenu, c'est une philosophie. « L'ensemble des valeurs du monde noir », dit Senghor. Mais du point de vue de la forme, c'est une idéologie qui n'est rien d'autre que la figure rhétorique dénommée subjectification. Or figure de mot ou figure

des choses, la négritude, en définitive, ne concerne que l'apparence des choses et non leur réalité : la force des choses.

[92]

En tant que néologisme de la langue française (songeons ici à la réticence des Africains anglophones), la négritude est une figure pour l'œil et non pour le corps entier. David Lowenthal ne fait-il pas remarquer que les zéloteurs de cette philosophie parmi les « traits africains » ne s'en tiennent qu'à la couleur de la peau et non pas à d'autres traits comme la forme du nez ou des lèvres... C'est d'ailleurs pourquoi dans cette subjectification on ne fait qu'inverser de négatif en positif les valeurs sémantiques du mot nègre sans changer la perspective occidentale qui posait « nègre » comme négatif. On ajoute en somme au prisme occidental une huitième couleur, le noir, mais sans bouleverser la hiérarchie déjà établie qui fait du noir un infrablanc.

La négritude est donc un résultat typique du processus d'acculturation que l'on peut observer dans la situation de diglossie. Celle-ci qui est la situation d'une collectivité où l'on parle deux langues hiérarchisées en dominante et en dominée, peut, à la limite, être considérée comme une addition. Tout comme Roger Bastide le faisait voir à propos du passage de « coumbite » (mot et chose créoles) à « coopération » (mot et chose européens), dans négritude, c'est-à-dire dans le mot et dans la chose, on additionne des mentalités sans en faire la synthèse. C'est ainsi qu'on peut poser le noir comme positif dans une échelle de valeurs où le noir est pourtant négatif.

Cette contradiction que permet la diglossie et les phénomènes d'acculturation linguistique ou matérielle auxquelles elle donne lieu permet de s'expliquer la position de la couleur noire dans *Gouverneurs de la rosée*. Doux au toucher pour un sujet actif, le noir se fait rude pour ce même sujet, noir lui-même, quand il devient passif. À la symbolique haïtienne, qui permet de faire du noir une couleur de vie, se superpose une perspective étrangère qui fait du noir la couleur du sacrifice. En somme dans sa représentation du noir, *Gouverneurs de la rosée* additionne mythe et histoire ; cette dichotomie peut être saisie d'abord dans l'intégration de sensations tactiles à la perception purement visuelle du noir ensuite dans la division que nous sommes obligés de faire du point de vue de la sensation entre un sujet qui touche, donc sélectionne, et qui est libre par conséquent [93] d'établir les cri-

tères de son choix et un sujet objet à qui est imposée la sensation d'une couleur et qui dès lors la subit comme un fardeau.

La question de la négritude peut nous aider à jeter quelque lumière sur le problème de l'idéologie chez Roumain. La diglossie étant une hiérarchisation sociale des discours, la négritude, dont nous avons vu qu'elle était un processus d'acculturation typique de la situation de diglossie, est ce discours du dominé qui s'énonce selon les règles de renonciation du discours dominant. L'idéologie dans la négritude réside dès lors dans l'illusion du dominé de pouvoir énoncer librement son discours.

Hénock Trouillot, qui est l'auteur d'un essai sur « *Les dimensions et limites de Jacques Roumain* », a aussi publié une étude intitulée *Deux concepts de la négritude en Haïti*, il montre que la négritude en Haïti est un concept à double polarisation. Pour l'élite bourgeoise, nous dit Trouillot, cette défense et illustration des valeurs culturelles du monde noir passe par une acceptation inconditionnelle du modèle que représente la France. Au contraire, pour les masses populaires, affirme Trouillot, la négritude consiste en un retour non moins inconditionnel à l'Afrique.

L'étude de Trouillot confirme l'analyse de Bastide en démontrant que la question de la négritude en Haïti relève du problème de l'acculturation puisqu'il s'agit, selon Trouillot, du choix d'un modèle de civilisation.

Mais là où on peut considérer que l'auteur de *Deux concepts de la négritude* tombe dans une systématisation excessive, c'est quand il nous dit que cette forme d'acculturation qu'on dénomme la négritude prend des formes équivalentes pour les classes sociales en lutte en Haïti. En effet, la négritude n'est qu'une forme de résistance à une domination, et elle n'est jamais rien d'autre qu'une subjectification, c'est-à-dire l'entreprise par laquelle un sujet s'efforce de rendre positif ce qui le rendait négatif. Et c'est d'ailleurs par là qu'elle verse dans l'idéologie. Dans sa préoccupation de donner la réplique à ceux qui le dénigrent le sujet de la négritude ne s'aperçoit pas de l'illusion dont il est la victime à s'enfermer dans la rhétorique de ses adversaires. Mais cette [94] préoccupation n'est pas innocente. Elle s'explique par l'intérêt qu'a ce sujet à reproduire une rhétorique qui lui convient à bien des égards.

La négritude n'est donc pas, comme on le croit ou le prétend, un phénomène généralisable à l'ensemble de la formation sociale haïtienne mais le processus typique de l'acculturation de la classe diglotte, l'élite bourgeoise ou petite bourgeoise qui, hésitant entre l'Afrique et l'Europe, choisit de ne pas prendre parti, opte pour une Europe noire ou une Afrique blanche et s'efforce de signifier nèg en prononçant nègre.

Ainsi la négritude est non seulement un concept applicable à une classe mais un concept de classe, formé par la classe qui s'en sert comme lunette d'approche de la réalité. La masse des créolophones unilingues qui pensent et disent « nèg » n'ont jamais hésité à choisir entre l'Afrique et l'Europe. Là où le diglotte fait un pseudo-choix, ou plus exactement fait un choix, celui de penser nèg, mais le renverse en prononçant nègre, l'unilingue créolophone, en rejetant nègre pour créer nèg, démontre la validité et l'originalité de son acculturation. Erika Bourguignon a bien montré cette différence entre l'élite et la masse :

« While acculturation... involves for the masses of the Haïtian people integration and incorporation of new and foreign materials, it represents, in contrast, a situation of multiple pulls for the elite, in response to which this group has developed a character structure of which socialized ambivalence is a salient characteristic ».

N'ayant jamais subi d'immersion préalable dans la culture française comme l'élite diglotte, les masses haïtiennes n'ont jamais été en proie au dilemme de délaissier les mœurs françaises pour retourner « aux mœurs proprement africaines ». Elles ont toujours su intégrer les apports étrangers à la matrice de leur culture africaine, faire des emprunts au vocabulaire français et l'intégrer à la syntaxe, à la phonologie ou à la morphologie de leurs langues africaines d'origine. Par ainsi elles ont évité ce que Erika Bourguignon appelle « socialized ambivalence » et que le docteur Price-Mars dénomme « bovarysme culturel » et démontré cette originalité qui fait contraste avec le mimétisme de l'élite.

Cela nous amène à remonter aux sources mêmes de la négritude haïtienne. Haïti est bien comme l'a dit Césaire, dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, le pays où « la négritude se mit debout pour la première fois et dit qu'elle croyait à son humanité ». Là aussi, la littérature s'est insérée d'emblée dans la perspective imposée par la diglossie français/haïtien. Boisrond-Tonnerre, le rédacteur de l'acte de l'indépendance haïtienne, est notre premier écrivain et aussi notre premier diglotte littéraire, pour ne pas dire le premier chantre, involontairement bien sûr, de la négritude. Le premier, en effet, en Haïti et dans le monde néo-africain, il voulut faire passer dans des mots français un sens qui ne pouvait être français. Dans la proclamation qu'il rédigea pour le jour de l'indépendance et qui constitue le premier discours littéraire haïtien, Boisrond-Tonnerre lança le néologisme « lugubrer » dans cette phrase bien connue des Haïtiens : « le nom français lugubre nos contrées ». C'était là une première mouture de cet autre néologisme que sera le mot « négritude ».

Que voulait faire le premier écrivain haïtien ? Dans un son français, le mot « lugubre », faire passer un sens inadmissible dans la langue française, celui de l'image que se faisaient les révolutionnaires haïtiens de 1804 de « français », signifié pour le citoyen et le peuple français tel qu'ils se comportèrent dans la Saint-Domingue esclavagiste. Si ce que l'on doit bien considérer comme une idéologie pose, en français, comme des synonymes : « français » et « clarté » (c'est-à-dire lumière, et lumière blanche, bien sûr !) vouloir renverser ce rapport au profit d'une équivalence entre « français » et « lugubre » (c'est-à-dire ténèbres et donc absence de clarté) était une tentative vouée d'avance à l'échec.

Or la rhétorique des écrivains du mouvement indigéniste, ou du mouvement de la négritude, n'est pas bien différente de celle de Boisrond-Tonnerre. Elle consiste à essayer de faire passer un sens « indigène » (haïtien, martiniquais ou sénégalais, néo-africain pour tout dire !) dans des sons français. L'utilisation que fait Roumain du mot « nègre » relève du même procédé dont usait Boisrond-Tonnerre pour forger le mot « lugubrer ». On peut dès lors s'interroger sur les raisons qui ont fait accepter « négritude » et rejeter « lugubrer ».

Le nom ou le mot, comme le fait bien voir Jean Fourquet, n'existe qu'en autant qu'on accepte d'en faire le microcosme de la langue et de l'investir de toutes les propriétés de celle-ci. En faisant du mot l'unité caractéristique de l'ensemble, on pourra remonter à cet ensemble et en reconstituer les structures. Car la langue c'est au fond un système de compromis articulés :

« Une langue « à tout faire » ne peut être (comme la voiture à tout faire) qu'un compromis entre des besoins multiples, dont un peut être statistiquement dominant. La simple somme des petits chocs auxquels est soumise la langue dans l'usage individuel entraîne une lente dérive, très décalée par rapport à l'évolution du groupe social. Mais le résultat ne peut être qu'un nouveau compromis ».

On peut donc parler comme Jean-Pierre Faye, « d'un Noir de la langue française » dans le sens où on parlerait de la boîte noire d'un appareil photographique. C'est par la langue qu'on voit. La langue est donc cette pellicule photographique, « cette écriture illisible et noire qui court sur l'imaginaire », comme dit encore Faye, cette écriture que les compromis dont parlait Fourquet permettent de fixer sur notre imaginaire. Et c'est pourquoi néologiser, forger des mots, se heurte « au génie de la langue » qui n'est rien d'autre que ce système de compromis particulier à un groupe de locuteurs. Là, « les mots sont fixés et figés, soumis plus qu'ailleurs à l'arbitraire du signe : c'est on l'a dit, la langue de l'arbitraire, cette langue-là ».

L'examen des conjonctures historiques où se situe la création des mots « lugubrer » (1804) et « négritude » (1939) nous fait constater que dans la symbolique des couleurs de la langue et de la culture françaises, ce « noir de la langue française » ou encore « ce nœud du système de compromis de la langue française », il était plus facile aux Français de voir des Noirs comme Blancs (négritude) que de se voir comme noirs (lugubrer), eux, Blancs et locuteurs d'une langue tenue pour être le véhicule de la clarté ou raison, blanches forcément.

Considérée d'un point de vue historique, c'est-à-dire du point de vue du travail effectué par les écrivains, la négritude a le mérite de nous donner la mesure de ses possibilités.

[97]

L'usage individuel de la langue, nous dit Jean Fourquet, a pour résultat de provoquer une lente dérive de la langue, très décalée, il faut le reconnaître, par rapport au groupe social locuteur, Or, le travail des écrivains haïtiens, de Boisrond-Tonnerre à Jacques Roumain, a consisté à essayer de faire dériver les mots français vers un sens haïtien. Mais l'expérience a montré qu'en ce domaine, il n'était possible de se faire accepter par l'Autre qu'en s'alignant sur ses positions (négritude) et non pas en l'alignant sur les nôtres (lugubrer).

Aux yeux d'un large public francophone, *Gouverneurs de la rosée* a le grand mérite d'être un modèle achevé de syncrétisme linguistique. C'est peut-être que ce public lit ce roman d'un point de vue qui n'est pas celui de l'histoire d'Haïti. Car pour nous qui le situons dans la succession des efforts faits depuis Boisrond-Tonnerre, il clôt un chapitre qu'avait ouvert la proclamation du premier janvier 1804 en marquant le point de cessation d'une tradition littéraire. Bien loin d'ouvrir la voie au créolisme littéraire, comme on l'a vu, *Gouverneurs de la rosée* fait voir qu'il s'agit là d'une impasse. Jean Bernabé l'a fort bien montré. Roumain nous enseigne ainsi que la ligne du sens, cette direction dans laquelle doit s'engager nos vies, elle ne peut être que celle qui permet de joindre les mots et les choses afin de donner aux mots la force des choses. Or ce n'est qu'à l'intérieur du créole que s'opérera ce déplacement des mots qui correspondra à un déplacement efficace de sens. Là s'opérera la véritable acculturation qui reliant l'exil intérieur à l'exil extérieur permettra d'adapter les modèles étrangers aux exigences nationales.

Le vrai mérite de *Gouverneurs de la rosée*, et c'est là son caractère anti-idéologique dans le contexte de la diglossie littéraire haïtienne, est de montrer où peut commencer la véritable dérive des mots.

Dans deux études, *Langue, dialecte et diglossie littéraire* et *Literary Biculturalism and the Thought-Language-Culture-Relation*, William Francis Mackey, qui a lancé le concept de diglossie littéraire, insiste sur l'aspect de ce problème qui lui paraît capital : celui du rapport de l'oral et de l'écrit, au point d'en faire, le critère même de définition de la [98] diglossie littéraire. Comme par ailleurs il reconnaît, non sans humour, qu'une langue c'est au fond un « dialecte qui possède sa propre armée, sa marine et son aviation » et qu'un dialecte devient une

langue, non par un miracle, mais « par la volonté de ceux qui l'utilisent », il est loisible de penser que cette « répartition fonctionnelle des langues écrites » qu'est, selon lui, la diglossie littéraire, est une répartition en fonction de la volonté et donc de la force (armée) des locuteurs respectifs des langues en contact.

Le rapport de l'oralité et de l'écriture qu'est la diglossie littéraire est donc un rapport de domination d'une langue par une autre. La lecture de l'œuvre diglossique (et quelle œuvre haïtienne ne l'est pas ?), l'examen de *Gouverneurs de la rosée* le démontre, est une opération par laquelle le lecteur diglotte reconnaît dans une image étrangère l'écho d'une voix connue. L'écrivain diglotte est donc celui qui opère un collage factice du son et de la lettre à l'intérieur des mots dont il se sert. Ce collage est une vaste subjectification puisqu'il consiste à prendre la langue d'un autre pour se l'adresser à soi-même. C'est sans doute là l'une des raisons pour lesquelles *Gouverneurs de la rosée* comme le *Cahier d'un retour au pays natal*, comme *Compère Général Soleil*, comme les romans de Cinéas sont des récits de retour : retour au pays natal, retour à la terre, retour d'un héros qui revient de l'extérieur vers un intérieur, mouvement d'un sujet qui extérieur à lui-même décide de rentrer dans sa peau.

Il existe un personnage de la mythologie haïtienne dénommé « bizango » qui est une sorte de loup-garou dont la particularité est de se dépouiller de sa peau avant d'entreprendre ses équipées nocturnes. C'est là le point faible de cet être maléfique et redoutable car celui qui veut le neutraliser n'a qu'à profiter du moment où il abandonne ainsi sa peau pour la saupoudrer de sel et de piments. Quand le bizango sera de retour, il lui sera impossible de se revêtir de cette peau empoisonnée et ainsi mourra de demeurer implacablement dénudé.

L'opération de neutralisation du bizango s'apparente à celle d'une lecture critique de l'œuvre diglotte. Dans les deux cas, il s'agit de faire échec à un collage factice : le revêtement trompeur d'une peau humaine par un être diabolique, [99] le bizango, ou l'association illusoire d'une lettre et d'un son.

En somme, comme le souligne encore Mackey, qui rappelle que la langue de l'écrivain lui est commandée par le public auquel il s'adresse, la diglossie littéraire est une situation éminemment rhétorique. L'analyse de la diglossie littéraire consiste pour le critique à

vouloir remettre la rhétorique sur ses pieds tout comme pour l'adversaire du bizango il s'agit de renverser la menace d'un danger.

Dans l'un et l'autre cas, il s'agit d'enlever son masque à la réalité, afin de permettre aux sons des choses de se donner une image dépourvue de distorsion. Pour s'assurer qu'entre les couleurs de la vie et nos yeux ne s'interpose aucun prisme déformant.

### *L'arc-en-ciel des couleurs haïtiennes*

Il existe un prisme haïtien. Peut-être même faudrait-il dire plus précisément un arc-en-ciel haïtien. Comme le pense David Lowenthal : « la couleur est au fond une question de culture ». C'est pourquoi nous ne pouvons bien saisir le discours haïtien sur les couleurs qu'à travers cette mythologie que les croyances vaudouesques et les contes populaires composent et que résume la légende de l'arc-en-ciel.

Remarquons tout d'abord que Dambalah, esprit mâle, dans le vaudou, ainsi que Simbi, esprit femelle, ne sont que des doubles de la maîtresse de l'eau laquelle n'est qu'une personnification de l'arc-en-ciel qui est censé être une couleuvre. Dans les cérémonies vaudouesques, nous rapporte Alfred Métraux, on représente Dambalah « par deux serpents qui semblent plonger dans un bassin et par un arc-en-ciel ». Par ailleurs, Simbi est une mulâtresse qui hante les sources, les cours d'eau, comme la maîtresse de l'eau. Celle-ci enfin est la dispensatrice, à l'égal de l'arc-en-ciel, de bienfaits ou de calamités aux hommes qu'elle a séduits.

Mais c'est dans la légende de l'arc-en-ciel que nous pouvons le mieux comprendre comment s'est opérée, sous le signe de la couleur, une symbolisation de l'histoire collective [100] des Haïtiens. Après la pluie, l'arc-en-ciel est censé s'abreuver à une source. Là, celui qui a le privilège de pouvoir s'emparer du bonnet magique que porte la couleuvre fabuleuse est aussitôt couvert de richesse. Mais malheur à lui si la bête le surprend au moment où il exécute son geste. Il lui faut donc non seulement profiter d'un moment d'inattention de l'arc-en-ciel pour s'emparer du précieux bonnet mais se dépêcher sitôt qu'il l'a en mains de le retourner. Cette manœuvre, affirme-t-on, a pour résultat de frap-

per de paralysie la couleuvre légendaire et de donner à celui qui s'est emparé du bonnet le temps de se mettre à couvert.

Croyances vaudouesques, histoires fabuleuses des contes populaires, nous avons deux volets, mythique et idéologique, des doublets en quelque sorte, d'un même symbole : celui de l'initiation. Celle-ci, en Haïti, nous le savons, exige qu'on effectue le voyage sous les eaux, c'est-à-dire le retour à Nan Guinin, l'Afrique ancestrale.

Ce qu'il convient ici de considérer surtout, c'est que le circuit de ce voyage est dessiné par l'éventail des couleurs de l'arc-en-ciel qui se déploient du foncé au pâle, du bleu de la mer au bleu de la tête de l'eau où se reflète l'azur du ciel. Ce déploiement du même à son pareil, du bleu au bleu, de l'eau à l'eau est en somme un trait d'union, une liaison prenant la forme d'un cercle. Ainsi pour saisir le bonnet de l'arc-en-ciel et détenir richesse et pouvoir il ne faut pas que le serpent légendaire s'arrête de boire. Il faut saisir le précieux bonnet dans le moment où la circularité du corps de la bête est parfaitement réalisée par la nécessité d'exécuter le geste de boire. Or la réalisation de cette forme parfaite par la couleuvre légendaire et la saisie du bonnet par celui qui la guette, ce n'est rien d'autre que la mise à profit d'une conjoncture historique favorable. La légende de l'arc-en-ciel, à l'intérieur de la mythologie haïtienne, constitue l'une des représentations les plus saisissantes de l'épreuve majeure à laquelle doit se soumettre l'initié, c'est-à-dire le héros haïtien.

Quand à propos du système des signes du créole haïtien comme à propos des couleurs de l'arc-en-ciel, il faut parler de gradation, c'est dans le sens quasi militaire d'une hiérarchisation. Dans le vaudou, en effet, on parle non [101] seulement des opérations de gradation quand il s'agit de l'initiation et de dégradation, quand il s'agit de la mort, mais également de « haussement ». Par ailleurs, on sait que les loas ou esprits vaudouesques « montent » les possédés, qui sont précisément dénommés « chevaux », comme pour les conduire à l'assaut contre le malheur. Du bleu de l'eau au bleu du ciel, d'Haïti à Nan Guinin, de cette terre à l'au-delà qui n'est qu'un double d'ici, car ce qu'on nomme mort n'est qu'un passage, un voyage, l'étape d'une métamorphose, les couleurs de la vie se déploient comme un cercle dont le sommet est rouge et dont les divers coloris en se dédoublant font progressivement passer par les étapes d'une quête. Celle de l'or, de la richesse, du pouvoir.

Les Haïtiens, nous disent Jules Faine et Micheline Labelle, confondent le jaune et le rouge. On peut après avoir rappelé cette confusion des deux couleurs parler de leur équivalence à l'or. Si dans le prisme newtonien les couleurs fondamentales sont le jaune, le rouge et le bleu et si pour l'Haïtien jaune et rouge se confondent, il reste donc en Haïti deux couleurs fondamentales : le bleu (ou plus exactement le noir puisque le bleu n'est qu'un superlatif du noir) et le rouge. Or ces deux couleurs, noir et rouge, ne s'articulent pas l'une à l'autre selon le principe binaire d'alternance décrit par Benveniste pour les feux de circulation mais selon un principe de gradation par dédoublement. On peut donc dire que le noir se métamorphose en rouge en passant par les étapes du brun, du jaune et de l'orangé.

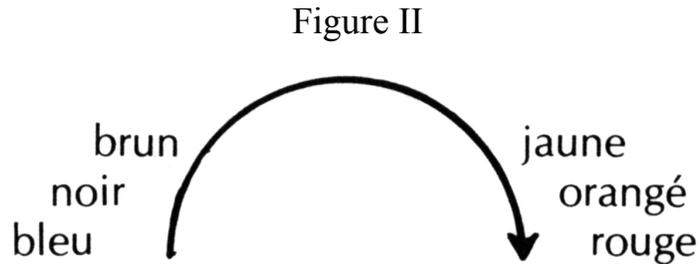
En Haïti, les couleurs n'oscillent pas du néant à l'existence (selon l'opposition noir/pas de couleur et blanc/ toutes les couleurs) mais elles se succèdent, s'additionnent, progressent selon un cycle qui va de cette vie à l'autre en maintenant toujours la vie sous une certaine forme et en assurant de la sorte son perpétuel retour. Mythe et idéologie, c'est-à-dire l'Espérance et l'Histoire, sont ainsi organiquement articulés.

N'oublions pas en effet que l'arc-en-ciel, mulâtresse ou couleuvre, est le dispensateur de la richesse. Celle-ci est d'ordinaire représentée sous la forme d'une jarre remplie de pièces d'or. Or des doublons ou carolus (pièces d'or en usage autrefois à Saint-Domingue jusqu'au « kob » (de cobre, [102] cuivre en espagnol ancienne monnaie de cuivre dont le nom a été gardé pour désigner les pièces de monnaie d'aujourd'hui) l'imaginaire haïtien dans sa représentation de « l'argent » vit sous le signe du jaune-rouge.

Ainsi retour à l'Afrique mythique (Nan Guinin) et récupération des trésors des colons de Saint-Domingue se confondent. La recherche du temps perdu et la conquête du futur prennent la forme d'un même voyage et celle d'un double retour au passé.

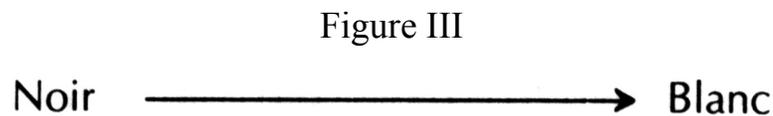
Un décodage des aspects mythiques (Nan Guinin) et historique (Saint-Domingue) de la légende de l'arc-en-ciel ou dans le cas de *Gouverneurs de la rosée*, l'examen de l'image d'une communauté divisée (Gervilen-Manuel) et en plus exploitée (Hilarion-Manuel) nous amène à constater qu'en Haïti le discours des couleurs s'énonce dans l'ordonnance de celles-ci en une roue qui par gradation va du foncé

(bleu, noir, brun) au clair (jaune, orangé, rouge) du noir au rouge en somme, selon un mouvement auquel on peut donner la figure suivante :

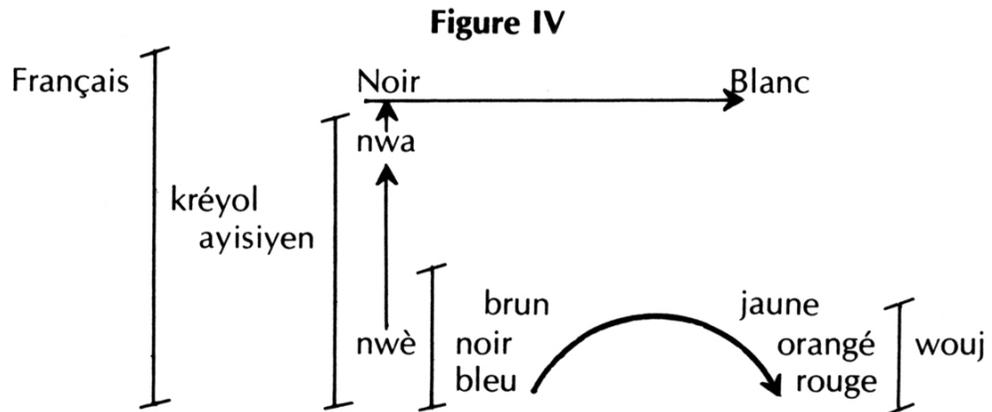


Mais cette roue qui tourne, elle nous présente sa panoplie de couleurs dans l'espace de notre existence, dans le temps surtout de notre chance ou de notre intelligence à saisir le bonnet porte-bonheur de l'arc-en-ciel. Elle tourne donc, cette roue, sur elle-même mais elle est aussi emportée selon une trajectoire à l'horizontale, trajectoire historique, qui va du néant à l'existence, du noir au blanc :

[103]



L'articulation de ces deux mouvements renvoie à l'articulation du mythe et de l'idéologie, de l'Histoire nationale et de la conjoncture internationale. Elle reproduit son double mouvement dans le redoublement des mots du créole haïtien. Foncé, c'est « nwè » en haïtien. Et « nwè » a pour variante/doublet « nwa ». Et celui-ci renvoie à « noir » qui, à son tour, est l'opposé de « blanc » en français :



Par « noir » le français commande à l'haïtien, lequel par la gradation/équivalence de « nwa » et de « nwè » intériorise dans son mouvement propre la trajectoire externe du français. Cette articulation des mots que détermine la diglossie haïtienne, on s'en rend compte immédiatement, n'est pas simple ajustement et équivalence des mots, elle est gradation des mots mais aussi des choses auxquelles commandent les mots, la force des mots étant bien entendu toujours la force des choses, ou plutôt notre force sur les choses. Mais à ce niveau de la pratique qui n'est plus simplement littéraire ou même culturelle mais politique, sociale et finalement économique, les contradictions se révèlent et par ricochet notre inconfort à subir la force des choses se répercute dans notre [104] inconfort à user des mots. C'est cette utilisation malaisée, ambiguë ou hésitante des mots que j'ai voulu relever dans *Gouverneurs de la rosée* à propos de l'utilisation des termes de couleur, et en particulier de ceux qui renvoient à la couleur noire\*.

\* Ce texte a été publié, en partie, dans *Études littéraires*, août 1980, p. 263-288.

[105]

**La littérature haïtienne.**  
identité • langue • réalité

# Troisième partie

## LITTÉRATURE ET RÉALITÉ

[Retour à la table des matières](#)

[106]

[107]

**Troisième partie :**  
*Littérature et réalité*

**1**

---

# La littérature en haïtien

[Retour à la table des matières](#)

Parler de la littérature en haïtien, c'est s'engager à tenir deux paris : celui d'évoquer un passé dont, il faut l'avouer, nous sommes encore largement ignorants et celui de parler d'un avenir, confessons-le, pour le moins hypothétique.

En effet ce que l'on dénomme indistinctement le créole, il convient plutôt de l'appeler l'haïtien dans le cas d'Haïti. Il faut le prendre pour ce qu'il est : une langue nationale. De même on doit admettre que les parlers à base lexicale française de la Guadeloupe, de la Martinique, de la Guyane, de la Réunion et de l'île Maurice constituent des langues à vocation nationale. Des langues, puisque ces parlers possèdent une phonétique, une morphologie, une syntaxe et une sémantique qui les différencient très nettement du français, même quand ils empruntent à cette langue une bonne partie de leur vocabulaire. Ainsi ces langues possèdent de toute évidence une vocation de langue nationale si les pays où elles sont parlées accèdent, comme Haïti, au statut d'états nationaux. Mais on se rend bien compte que c'est là envisager un futur plutôt que traiter d'une réalité présente puisque même en Haïti où l'haïtien, c'est-à-dire le créole, est le véhicule de la communica-

tion de toute la population, cette langue est loin d'occuper la position qui lui revient normalement.

D'un autre côté parler de la littérature en haïtien, c'est traité d'un passé. L'histoire de la formation et du développement [108] de l'haïtien et des autres langues créoles reste à faire et l'analyse des caractéristiques internes de ces langues est loin d'être achevée. Cela explique que l'orthographe de l'haïtien et des autres langues créoles n'ait pas encore été fixée. Or la fixation de l'orthographe est une des conditions de la possibilité d'écrire dans une langue et donc de la constitution d'une littérature. D'ailleurs il n'y a pas que le problème de la littérature à buter sur l'absence d'une orthographe. Il y a celui de l'alphabétisation des masses haïtiennes aussi.

Au fond, il ne pourra s'établir de communication normale entre Haïtiens qu'à partir du moment où ceux qui écriront pourront être lus par tout le monde et dans la langue commune : l'haïtien, selon un système fixe de représentation graphique. Mais il semble bien que cela doit encore prendre quelque temps avant de se faire.

L'haïtien, autrement dit le créole, est en effet parlé par toute la population de la république d'Haïti dont seulement un dixième a appris à lire, à écrire et à parler le français. Celui-ci est cependant langue officielle du pays et ce n'est que depuis la dernière constitution haïtienne, dans les années soixante, plus d'un siècle et demi après l'indépendance qu'on reconnaît au citoyen haïtien qui ne connaît pas le français le droit de s'en servir dans les tribunaux ou la possibilité pour les représentants du peuple d'en faire usage au cours de leurs débats ou à l'occasion de manifestations publiques. Ce n'est pas encore la langue des actes officiels qui sont rédigés en français. Pour alphabétiser le peuple qui n'a pas appris à utiliser le français on a, depuis 1944, lancé diverses campagnes d'alphabétisation en créole. Jusqu'à présent elles ont été handicapées entre autres par l'absence d'une orthographe fixe. Et l'on peut voir combien même cette question en apparence technique est marquée par des positions idéologiques puisque l'une des raisons qui ont empêché les linguistes haïtiens ou étrangers de s'entendre c'est qu'ils se partageaient en tenants d'une orthographe dite étymologisante que l'on veut francisante et en partisans d'une orthographe dite phonétique où certains craignent de voir la menace d'une nord-américanisation.

[109]

Malgré ce débat, la cause du créole n'a cessé de faire de progrès puisque la radio maintenant diffuse de nombreux programmes en langue haïtienne. Outre les textes littéraires, on peut noter que depuis 1950, il se fait un théâtre en langue haïtienne de plus en plus valable. On ne se sert plus de la langue créole pour dépeindre des personnages populaires sous un jour comique ou pour caricaturer les mœurs populaires mais pour présenter avec art et émotion des situations sérieuses et même traiter de thèmes sociaux.

Enfin il faut noter l'existence d'une presse périodique à caractère largement religieux surtout mais qui effectue un travail d'éducation tout à fait méritoire. La langue haïtienne depuis ces trente dernières années a vu son statut s'améliorer et son usage s'étendre. Mais il faut tout de suite noter que cette amélioration du statut de la langue nationale ne permet pas encore à celle-ci de devenir l'instrument efficace de la transformation de ceux dont il est le moyen presque exclusif de communication. Car fondamentalement sa situation de langue parlée mais non écrite n'a pas changé. À l'haïtien qui se parle sa vie en langue créole il est de plus en plus possible d'entendre parler cette vie dans sa langue, mais il lui reste à se voir et à se représenter dans cette langue. Le problème d'une littérature en haïtien, en somme, n'est qu'un aspect du problème de la transformation de soi par la perception et la représentation, l'image de soi, qu'une collectivité peut se donner à l'aide de divers instruments dont la littérature.

### *Histoire de la littérature en haïtien*

Une histoire de la littérature en haïtien faite dans cette perspective d'une étude des conditions d'ensemble de la transformation de l'image de soi de la collectivité haïtienne nous oblige donc à réviser nos critères et à changer notre vocabulaire. À parler ainsi de langue haïtienne plutôt que de créole et d'une littérature haïtienne à double voix : celle qui s'exprime en français, la plus abondante jusqu'ici, et celle qui s'écrit de plus en plus en haïtien.

[110]

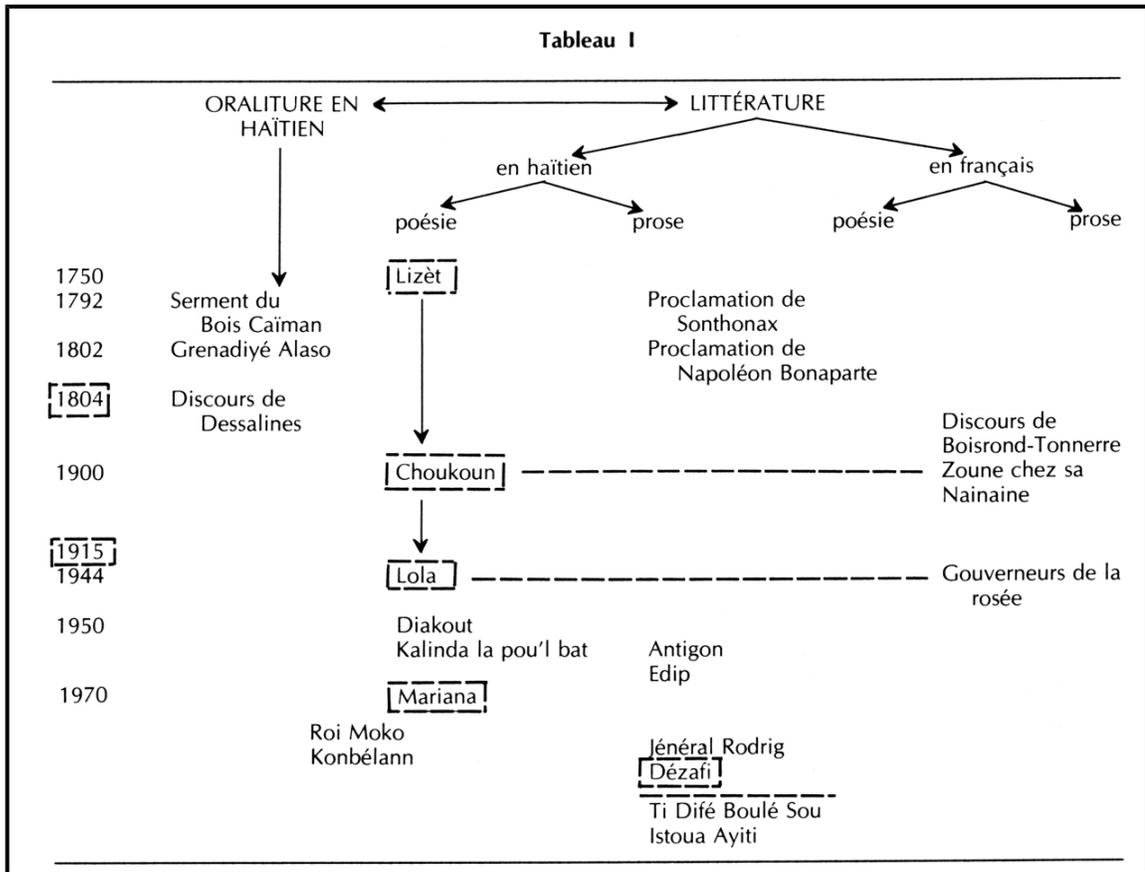
Parler d'une double littérature haïtienne ce n'est au fond que reconnaître le caractère diglossique des rapports de langue en Haïti et aligner les principes de la critique littéraire sur l'analyse sociolinguistique des œuvres de langage. Si en effet la diglossie est la situation de domination d'une langue par une autre, à l'intérieur d'une collectivité, telle est bien la situation d'Haïti où le français est langue dominante et l'haïtien, ou le créole, langue dominée. Ce qui ne peut manquer d'affecter la communication littéraire dans cette communauté, en restreignant le circuit de cette communication aux dix pour cent d'alphabétisés, les seuls à pouvoir lire ou écrire en français ou en haïtien, ou bien encore en bloquant le processus de fixation d'une orthographe de l'haïtien en polarisant le débat sur des aspects secondaires de cette question.

En outre une telle histoire de la littérature haïtienne permet de comprendre que le véritable problème de la littérature en haïtien n'est pas dans la contradiction de l'écriture en français et de l'écriture en haïtien mais dans celle de l'oraliture et de l'écriture. Si en effet le peuple en son entier parle haïtien et qu'il lui faut pour transformer sa situation économique, sociale et politique, changer sa parole en écriture, c'est dans la langue même de cette parole qu'il lui faut réaliser cette transformation, c'est-à-dire de la façon qui trahisse le moins cette parole populaire. Dans la situation actuelle de l'écriture haïtienne qui est le monopole d'une minorité d'alphabétisés, l'objectif principal d'une littérature en haïtien ne peut être que de faire mieux passer dans l'écrit cette oraliture populaire dont même les œuvres écrites en français ont toujours voulu être des traductions.

L'oraliture étant l'ensemble des productions de la langue parlée comme la littérature est l'ensemble des productions de la langue écrite, on peut constater qu'un roman comme *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain, pour ce qui est du langage, des thèmes, des caractères des personnages et même des structures de la narration, s'inspire à fond de ces modèles que fournissent les contes populaires haïtiens. Cela sera explicitement recherché chez un disciple de Roumain comme Jacques Stephen Alexis, mais était déjà énoncé comme principe d'écriture chez Justin Lhérisson.

[111]

Tableau I



[112]

À mi-chemin d'une oraliture populaire en langue haïtienne, vigoureuse et diversifiée, quoique mal connue et dépréciée, et d'une abondante littérature en français qui n'est à tout prendre que la traduction des thèmes et des structures de cette oraliture, se profile l'évolution d'une littérature en haïtien dont nous pourrions résumer la chronologie par le tableau de la page 111.

Ce tableau nous permet de constater que si depuis 1950 les poèmes de Félix Morisseau-Leroy, Franck Fouché, Claude Innocent, Rassoul Labuchin, Paul Laraque, Georges Castera, Lyonel Vilfort et de bien d'autres font de la littérature en haïtien, et particulièrement de la poésie, le moyen privilégié de l'expression d'un engagement social ou po-

litique, c'est parce que la littérature et la langue, c'est-à-dire le mode et la forme du contenu ne sont plus dissociables de ce contenu d'abord et entre eux ensuite. Car dans l'oralité haïtienne, c'est-à-dire dans les productions orales de la langue haïtienne, qu'il s'agisse d'une chanson comme « Grénadiyé alaso » que chantaient les soldats de la guerre de l'indépendance ou d'un proverbe toujours actuel affirmant que « paie fransé pa di lespri », la langue créole d'Haïti s'est toujours attaqué à la contradiction que recouvre la diglossie haïtienne, c'est-à-dire à la hiérarchisation sociale que le rapport des langues permet de maintenir.

Tout comme la langue haïtienne est le résultat d'un marronnage par les esclaves africains de la langue dominante des maîtres français, l'actuelle écriture en haïtien s'efforce de marronner l'écriture dominante en français par l'oralité des dominés. Ainsi Rolph Trouillot dans *Ti difé boulé sou istoua Ayiti* ne se contente pas dans cette nouvelle histoire d'Haïti qu'il écrit en haïtien de renverser les points de vue traditionnels d'une histoire anecdotique et idéaliste mais il nous propose de lire désormais l'histoire d'Haïti dans les formes mêmes du conte populaire.

Il s'agit là d'une révolution si l'on considère que la littérature en haïtien, à ses débuts, n'était même pas écrite par des Haïtiens et encore moins selon des perspectives haïtiennes. En effet le premier texte littéraire en haïtien dont nous disposons : « Lizet kité laplenn » et qui date de 1750 est l'œuvre de Duvivier de la Mahautière, un conseiller à la [113] cour de Port-au-Prince, donc un membre de la classe des colons esclavagistes. Ainsi le créole « arme forgée pourtant par les esclaves pour lutter contre leurs maîtres » a été utilisé d'abord par ces derniers à leurs propres fins. Rien d'étonnant à cela. Dans cette guerre des maîtres et des esclaves qui se livrait sur plusieurs fronts, les premiers n'allaient pas hésiter à tirer parti de l'avantage que leur conférait la maîtrise de l'écriture. Ils auront ainsi recours à l'écriture en créole à deux moments-clés de l'histoire de la révolution haïtienne alors qu'il devenait indispensable pour eux d'amadouer les esclaves révoltés. Sonthonax, commissaire délégué par la Convention pour rétablir l'ordre dans la colonie de Saint-Domingue bouleversée par la révolte des esclaves en 1792, rédigea en créole la proclamation qu'il fait pour annoncer l'abolition de l'esclavage. Napoléon Bonaparte qui dépêcha, en 1802, une expédition militaire contre Toussaint Louverture, lança

également une proclamation en créole pour inviter la population à se soumettre.

Comme on peut s'en douter, cette utilisation du créole par Sonthonax et Bonaparte n'était qu'acceptation feinte de la réalité pour mieux la retourner en leur faveur. Car Sonthonax qui paraissait accorder la liberté aux esclaves ne faisait en somme que reconnaître l'état de fait devant lequel la révolte des esclaves avait placé les autorités françaises de Saint-Domingue. De même Napoléon Bonaparte en s'adressant en créole à la population de Saint-Domingue s'efforçait de réduire à la dimension d'une insubordination individuelle la politique d'indépendance nationale de Toussaint Louverture. En somme entre les mains des maîtres, le créole, langue des esclaves, servait à opérer une réduction de la réalité soit qu'on l'utilisât pour s'attribuer le mérite d'une mesure soit qu'on s'en servit pour diminuer l'importance d'une attitude.

Ce ne sera qu'aux environs de 1950, soit plus d'un siècle et demi après l'indépendance que la littérature en haïtien se libérera vraiment de la tutelle d'un modèle étranger dont l'imitation lui imposait une rhétorique, une thématique et une idéologie étrangères à sa raison d'être. Tout comme les écrivains haïtiens en langue française ont commencé par faire une littérature d'imitation, les écrivains [114] haïtiens de langue créole ont commencé par imiter les modèles d'écriture en haïtien que leur avait légués l'époque coloniale ou par s'inspirer de modèles étrangers, français principalement. « Choukoun » d'Oswald Durand s'inspire directement de cette « poésie des cocottes » dont « Lizèt » est un exemple et qui dut fleurir au temps de la colonisation. On vient en effet de découvrir récemment aux États-Unis un recueil de poèmes du genre de celui de Duvivier de la Mahautière, publié par un colon qui avait fui la révolution haïtienne. Par ailleurs, à la même époque qu'Oswald Durand, Georges Sylvain s'inspirait des fables de La Fontaine pour écrire son recueil de fables créoles, *Cric-Crac*. Enfin on peut noter que ce n'est que depuis peu, avec *Bouki nan Paradis* de Franck Fouché, que sera trouvée la formule d'un théâtre original en haïtien puisque l'on aura encore jusqu'en 1950 cherché soit dans des légendes grecques (*Antigone*) soit dans des pièces françaises (*le Cid*) des modèles grâce auxquels illustrer et défendre la langue haïtienne.

En prenant l'exemple de « Choukoun » d'Oswald Durand, de « Lola » de Zo Salnave et de « Mariana » de Paul Laraque pour résu-

mer et illustrer le développement de la littérature en haïtien, je m'assure donc d'un choix qui permet, à l'intérieur d'une même thématique amoureuse, de souligner le passage d'une littérature d'imitation (Choukoun) à une littérature d'innovation (Lola, Mariana). Ces poèmes qui appartiennent à la littérature ont l'avantage, par leur forme chantée, de relever aussi de l'oralité. Le succès populaire de « Choukoun » et de « Lola » le confirme. Enfin par le moment de leur composition : « Choukoun » étant de 1883, « Lola » de 1940 et « Mariana » de 1974, cela permet de relier ces œuvres à trois moments-clés de l'histoire de la société et de la littérature haïtiennes.

La période d'après l'indépendance (1804-1915), celle d'après l'occupation étatsunienne (1915-1950) et celle qui à partir de 1950 est caractérisée par la formation d'une diaspora haïtienne et d'une littérature en dehors d'Haïti.

[115]

## *Choukoun*

*Dèriè gnou gros touffi' pingouin,  
L'aut'jou, moin contré Choucouné ;  
Li souri l'heur'li ouè moin.  
Moin dit : « Ciel ! à la bell'moune » (bis)  
Li dit : « Ou trouvé ça, cher ? »  
P'tits z'oézeaux ta pé coûté nous lan l'air (bis)...*

*Quand moin songé ça, moins gangnin la peine,  
Car dimpi jou-là, dé pieds moin lan chaîne ! (bis)*

*Choucoun', ce gnou marabout :  
Z'yeux li claire com'chandelle.  
Li gangnin tété doubout...  
Ah ! si Choucoun', té fidèle ! —  
Nous rété causer longtemps,  
Iusqu'z'oézeaux lan bois té paraîtr' contents !...  
Pitôt blié ça, ce trop grand la peine,  
Car dimpi jou-la, dé pieds moin lan chaîne ! (bis)*

*P'tits dents Choucoun' blanch' com-laïtt,  
 Bouch'li couleur caïmite :  
 Li pas gros femm', li gressett' :  
 Femm'com' ça plai moin tout' d'suite...  
 Temps passé pas temps jôdi !...  
 Z oézeaux té tende tout ça li té dit :...  
 Si yo songé ça, yo doué lan la peine  
 Car dimpi jou-là, dé pieds moin lan chaîne !*

*N'allé la caz' manman li ;  
 — Gnou grand'moun' qui bien honnête !  
 Sitôt li où moin, li dit :  
 « Ah ! moin content, çila nette ! »  
 Nous bouè chocolat aux noix...  
 Est-c'tout ça fini, p'tits z'oézeaux lan bois ?  
 — Pitôt blié ça, ce trop grand la peine,  
 Car dimpi jou-là, dé pieds moin lan chaîne ! (bis)*

*Meubl' prêt, bell' caban' bateau,  
 Chais'rotin, tabl' rond, dodine,  
 Dé matelas, gnou port' manteau,  
 N'app', serviette, rideau mouss'line...  
 Quinz'jour sèl'ment té rété...  
 P'tits z'oézeaux lan bois, coûté moin, coûté !...  
 Z'autr' tout' va comprends si moin lan la peine,  
 Si dimpi jou-là, dé pieds moin lan chaîne !...*

[116]

*Gnou p'tit blanc vini rivé :  
 P'tit barb' roug', bell' figur' rose,  
 Montr' sous côté, bell' chivé...  
 — Malheur moin, li qui la cause !  
 Li trouvé Choucoun' joli,  
 Li parlé francé, Choucoun' aimé-li...  
 Pi tôt blié ça, çé trop grand la peine.  
 Choucoun' quitté moin, dé pieds moin lan chaîne !*

*Ça qui pis trist' lan tout ça,  
 Ça qui va surpréends tout moune,*

*Ce pou ouè malgré temps-là, Moin aimé toujours Choucouné !  
— Li va faï gnou p'tit quatr'on...  
P'tits z'oézeaux gadé ! p'tit ventr' li bien rond !...  
Pé ! fèmin bec z'autr'... ce trop grand la peine :  
Dé pieds p'tit Pierr', dé pieds li lan chaîne.*

Oswald Durand

## *Choucouné*

*Derrière une grosse touffe de pingouins<sup>1</sup>  
L'autre jour, je rencontraï Choucouné ;  
Elle sourit quand elle me vit ; Je dis : « Ciel ! oh ! la belle per-  
sonne ! » (bis)  
Elle dit : « Vous le trouvez, cher ? »  
Les petits oiseaux nous écoutaient dans l'air.. (bis)*

*Quand je songe à cela, j'ai de la peine,  
Car depuis ce jour-là, mes deux pieds sont dans les chaînes ! (bis)  
Choucouné, c'est une marabout<sup>2</sup> :  
Ses yeux brillent comme des chandelles.  
Elle a des seins droits...  
— Ah ! si Choucouné avait été fidèle !  
— Nous restâmes à causer longtemps,  
Au point que les oiseaux dans les bois en parurent contents !...  
Plutôt oublier cela, c'est une trop grande peine,  
Car depuis ce jour-là, mes deux pieds sont dans les chaînes ! (bis)  
Les petites dents de Choucouné sont blanches comme du lait :  
Sa bouche est de la couleur de la caïmite<sup>3</sup> :*

[117]

*Elle n'est pas une grosse femme, elle est grassette :  
Les femmes pareilles me plaisent tout de suite...*

---

<sup>1</sup> Cactus.

<sup>2</sup> Haïtienne très brune, à la peau fine, et à la chevelure lisse. C'est la *malabaraïse* de Baudelaire.

<sup>3</sup> Fruit tropical violacé et juteux, gros comme une pomme.

*Le temps passé n'est pas le temps d'aujourd'hui !...  
Les oiseaux avaient entendu tout ce qu'elle avait dit !...  
S'ils songent à cela, ils doivent être dans la tristesse,  
Car depuis ce jour-là, mes deux pieds sont dans les chaînes !*

*Nous allâmes à la case de sa maman :  
— Une vieille qui est bien honnête !  
Aussitôt qu'elle me vit, elle dit :  
« Ah ! je suis contente de celui-là, nettement ! »  
Nous bûmes du chocolat aux noix...  
Est-ce que tout cela est fini, petits oiseaux qui êtes dans les bois ?...  
— Plutôt oublier cela, c'est une trop grande peine,  
Car depuis ce jour-là, mes deux pieds sont dans les chaînes !*

*Les meubles étaient prêts : beau lit-bateau,  
Chaise de rotin, table ronde, dodine,  
Deux matelas, un porte-manteau,  
Des nappes, des serviettes, des rideaux de mousseline...  
Il ne restait plus que quinze jours...  
Petits oiseaux qui êtes dans les bois, écoutez-moi, écoutez !...  
Vous aussi vous allez comprendre si je suis dans le chagrin,  
Si depuis ce jour-là, mes deux pieds sont dans les chaînes !  
Voilà qu'un petit blanc arrive : Petite barbe rouge, belle figure rose,  
Montre au côté, beaux cheveux...  
— Mon malheur, c'est lui qui en est la cause !  
Il trouve Choucounne jolie,  
Il parle français... Choucounne l'aime...  
Plutôt oublier cela, c'est une trop grande peine,  
Choucounne me quitte, mes deux pieds sont dans les chaînes !  
Le plus triste de tout cela,  
Ce qui va surprendre tout le monde,  
C'est de voir que, malgré ce contre-temps là,  
l'aime toujours Choucounne !  
— Elle va faire un petit quarteron !<sup>4</sup>,  
Petits oiseaux, regardez ! Son petit ventre est bien rond !  
Taisez-vous ! Fermez vos becs ! C'est une trop grande peine :  
Les deux pieds de petit Pierre, ses deux pieds sont dans les chaînes.*

---

<sup>4</sup> Le fils d'une mulâtresse et d'un blanc, ou d'une blanche et d'un mulâtre.

[118]

### Lola

*Chak fwa mwen fè rankont ak kou  
Mwen santi'm resevwa yon kou  
Mwen santi'm M'ta maché a jenou  
M'ap viv san fè manti toutou  
Se lan piyé ou mwen vlé kouché  
Se là selman mwen ta caché  
Mwen pap bat ba kon amatè  
Kap mâché fè malè...  
O'yon parey bote (Rep)  
Kapab fè yon nonm vin ébété  
O'aia yon bel djal  
tizié'l yo sanblé de boul kristal*

### II

*Anvan yon lot pran plas sila  
Lesé yon chans pou mwen, Lola  
Tout moun di ou sanblé prinses  
Ma va trété ou tankou dees  
Mwen deyò pou mie sakrifis  
Mwen vlé tounen konpè malis  
Ki di pyé kout se pran devan  
Koté k'gen konkirans... (Rep)*

### III

*Lo' ou ap mâché fè atansion  
Pasé ou se yon atraksion  
Koté ou ralé neg kon léman  
Ki fè yo tounen anganman  
Dèk yon moun jwen manjé kolé  
I fok ou ban'm anvi reté  
Se là toutou m'apè mouri  
Si ou p'a ban'm lavi (Rep)*

Zo Salnave

### **Mariana**

*Mariana dous pasé kann krèòl  
ay manman son tablèt lakòl  
Tout tan do'l pa touché tè  
ou pa kab di ou amatè  
min kou ou pasé pié  
se li ki pi présé*

[119]

*Mariana dous pasé kann krèòl  
ay manman son tablèt lakòl*

*Vant li fré tankou nannan kòk olé  
li cho pasé tizon difé  
se jodi ou fi-n bout  
Mariana ap di ou chéri pa banm tout*

Paul Laraque

### *Scénographie de « Choukoun »*

« Choukoun » d'Oswald Durand peut être considéré comme une petite pièce de théâtre où les rôles sont tenus par les figures du langage. Ainsi un simple calcul permettrait de constater que le personnage qui parle dans le poème s'y représente cinq fois comme agent, dans la fonction grammaticale de sujet et dix fois comme victime, dans la fonction grammaticale d'objet. Ce qui ne peut manquer d'être particulièrement significatif si l'on tient compte du fait qu'en créole haïtien, le pronom personnel sujet et le pronom personnel objet ont la même forme « mwen ». Ainsi le je du discours, qui se voit et se représente tout à la fois comme sujet et objet, s'énonce néanmoins deux fois plus souvent comme objet. On pourrait poursuivre cet examen des pronoms comme actants et analyser, par l'utilisation du pronom créole de la première personne du pluriel : nous, les cas où le héros et sa bien-aimée agissent de concert (trois fois) et les cas où ces observateurs

que sont les oiseaux les voient agir (deux fois) et distinguer alors, à l'occasion de cette utilisation du pronom « nou » la possibilité que l'action présentée comme conjointe puisse n'être qu'une illusion de l'énonciateur. Enfin on pourrait aussi considérer, à partir de l'utilisation du pronom de la troisième personne : li, la véritable fonction dramatique remplie par Choukoun dans ce petit drame. Avant d'être en jeu, elle a été l'adjuvant du protagoniste de l'action. Puis elle décide de le trahir. Pour quelles raisons ?

Pour mieux répondre à cette question, essayons d'esquisser une scénographie du poème. Nous pourrions davantage saisir les significations sociales du poème de Durand.

[120]

Le décor est constitué par la représentation d'un dehors et d'un dedans. Bien entendu le dehors englobe le dedans. Mais celui-ci est double. Il se divise en un pseudo-dehors, l'espace qui se trouve « dèyè yon gros touf pingouin » et « la caz manman li » qui est un véritable espace intérieur. Or il y a une contradiction du dehors et du dedans puisque ce qui est décidé « dèyè yon gros touf pingouin » et scellé « la caz manman li » est annulé par l'apparition du p'tit blanc. On peut même dire que pour le héros de cette action dramatique, l'espace du dehors est le lieu où il livre un combat dont il a cru sortir victorieux par une feinte. En effet, la rencontre avec Choukoun, à l'abri de la grosse touffe de pingouins et ensuite la visite à la case de la mère constituent des manœuvres opérées en cachette, à l'abri des regards. La référence aux petits oiseaux et à l'assentiment de la vieille mère, qualifiée de personne très honnête, est par ailleurs, un effort de la part de ce héros pour substituer de pseudo-juges au véritable arbitre de la situation. Ainsi il est dit des oiseaux qui écoutaient qu'« ils paraissaient contents » de voir Choukoun et le héros se rencontrer ou bien qu'« ils doivent être peinés de l'échec de ce dernier ». Mais cela n'est pas certain. Tout comme on peut se demander si la mère dispose d'une autorité suffisante pour sceller l'union du héros et de Choukoun. Car le père de Choukoun est absent mais il n'est pas dit qu'il n'existe pas.

Par toutes ces feintes, manœuvres et jeu de cache-cache, nous nous rendons compte qu'il s'agit d'abord pour le héros d'opérer un déplacement à l'horizontale qui lui permette de substituer un espace intérieur, subjectif, à un décor ou milieu objectif pour ensuite, dans une pers-

pective verticale, remplacer ou changer une certaine forme de l'autorité.

L'absence du père, et donc d'une figure positive de l'autorité et du pouvoir, constitue de toute évidence le nœud du drame, et l'objectif non avoué du héros est de trouver un substitut de cette figure qui lui permette d'atteindre le but affiché : la conquête de Choukoun. En effet, le « p'tit blanc », par son apparition soudaine et par les traits qui le marquent soit symboliquement (barbe, figure rose, cheveux) soit économiquement (montre sous côté), constitue la figure d'une autorité et d'un pouvoir présents et affectifs [121] dont le caractère antagoniste pour un sujet haïtien est donné par le mode d'expression linguistique (li palé francé) qui est aussi un mode de séduction (Choukoun aimé li), tout autant que de domination puisque « palé francé », au début du siècle, était l'équivalent de l'expression actuelle : « devan grinnbak nan pwen fè bak ».

Dans ce poème où le sujet tient son discours en haïtien, pour un personnage caractérisé sur les plans ethnique, linguistique et social comme étranger et vainqueur, le fait d'incarner la figure du pouvoir et de l'autorité explique l'allure de complot et de machinations secrètes que prend le comportement du héros. Par là aussi cela ne peut hors du poème que renvoyer à une situation néo-coloniale de la société. Situation que l'on qualifie de diglossique quand on veut rester dans le domaine de la linguistique. Tel était bien le cas d'Haïti, à l'époque de Durand et tel il le demeure encore. Voilà pourquoi dans la littérature en haïtien, comme dans la littérature en français, ce sera après le choc de l'occupation d'Haïti par les États-Unis que l'on cherchera un renouvellement des perspectives et notamment une incarnation nouvelle de la figure de l'autorité et du pouvoir.

En effet la quête d'identification dénommée « indigénisme » en littérature et qui a porté les écrivains à s'inspirer des traditions populaires au lieu d'imiter des modèles étrangers n'est pas autre chose qu'une volonté d'incarner différemment la figure du père, de l'autorité, du pouvoir. S'inspirer des traditions populaires ce n'est rien d'autre que reconnaître, ou du moins commencer à le faire, que l'oraliture, cette « vox populi », est le lieu où s'exprime une souveraineté, une autorité et un pouvoir qui ne peuvent être que populaires.

Il faut donc considérer la littérature en haïtien d'une manière générale mais en particulier son développement depuis 1915 dans cette perspective socio-historique. Cela explique d'abord que l'arrière-plan de cette littérature, ce décor extérieur englobant des poèmes, soit toujours, de manière explicite ou tacite, celui d'une lutte. Au point que même l'évocation de l'amour devienne la représentation d'un conflit. Entre le sujet du discours et un « p'tit blanc » dans Choukoun ; entre ce sujet et un adversaire dénommé [122] « amatè » dans « Lola » et dans « Mariana ». Car s'il y a un point commun entre ces trois poèmes, c'est bien cette différenciation qui est faite entre le sujet du discours et un autre, dans une rivalité dont la femme aimée (Choukoun, Lola ou Mariana) est l'enjeu.

Bien sûr, de ce point de vue même, il convient de saisir une évolution dont ces poèmes marquent les étapes. L'ennemi, le « p'tit blanc » qui, dans Choukoun était le plus extérieur qui soit puisque de race, de langue et de classe sociale différentes de celles de l'énonciateur, devient cet « amatè » si proche du sujet énonçant qu'il est même le modèle auquel ce sujet se refuse à ressembler dans « Lola » ou qu'il renonce à égaler dans « Mariana ».

Voilà pourquoi la conquête amoureuse ainsi représentée, dans ces trois poèmes, peut être tenue pour la représentation symbolique d'une conscience collective engagée dans le processus de son unification. L'amoureux et la femme aimée constituent les deux pôles de cette conscience collective. Leur dialogue engagé puis rompu, puis renoué, à travers ces poèmes, témoigne de l'histoire d'un effort pour présenter un front uni contre un adversaire que l'on apprend à reconnaître de plus en plus en soi-même.

[123]

**Troisième partie :**  
*Littérature et réalité*

**2**

---

# La littérature et la construction de la réalité en Haïti

[Retour à la table des matières](#)

En 1975 paraît le premier roman écrit en langue créole d'Haïti : *Dézafi* de Franck Etienne. En 1977, le premier livre d'histoire d'Haïti écrit en langue haïtienne et dans les formes du récit populaire haïtien : *Ti difé boulé sou istoua Ayiti*.

L'une des raisons de retenir ces titres et ces dates c'est qu'on peut y voir l'aboutissement de l'indigénisme haïtien. On sait que ce mouvement, du même nom qu'un courant de la littérature latino-américaine, constitua une réaction contre l'occupation d'Haïti par les États-Unis d'Amérique du Nord. Les intellectuels et écrivains haïtiens sous le choc de la recolonisation de leur pays entreprirent ce qu'Aimé Césaire a appelé, dans le cas de la Martinique, un retour au pays natal et qui était, pour Haïti, une redécouverte des traditions populaires.

Ce qui frappe dans un tel mouvement de retour dans le cas d'Haïti c'est qu'il ait dû s'effectuer à la suite d'un événement qui équivalait à

l'effacement de l'indépendance conquise en 1804. En somme pour que les intellectuels découvrent le peuple, en se retournant vers lui, il leur aura fallu se retrouver dans la situation même où se trouvait ce peuple avant 1804. Ils vivaient en somme sous une certaine illusion dont témoigne la littérature d'imitation qui a prévalu [124] jusqu'en 1915, et il leur a fallu ce choc de la recolonisation de 1915 pour leur faire découvrir la réalité.

Il y a matière à réflexion dans cette situation. Elle révèle en effet que tout comme la littérature se tenait loin du réel, l'indépendance ou la souveraineté dont on croyait jouir n'était qu'un leurre du moins était inachevée. Aussi depuis lors on a commencé à parler de la nécessité d'une seconde indépendance et on a continué de le faire même après le départ des marines en 1934. Cette situation qui nous fait assister à une répétition de l'histoire révèle aussi qu'à des cas semblables il faut appliquer les mêmes solutions. Et c'est en ce sens qu'on peut parler de l'actuelle écriture en haïtien comme d'un « marronnage » de l'écriture dominante en français.

On peut en effet supposer qu'à leur départ d'Afrique les esclaves ignoraient tout de la tactique et de la stratégie à l'européenne. Ainsi pour remporter leur victoire de 1804, les Haïtiens ont dû marronner la science militaire de leurs adversaires. De même en 1915, avec l'occupation étatsunienne, et depuis, les écrivains, les peintres, les musiciens s'efforcent de marronner l'art dominant qu'il soit celui que leur imposent en Haïti les lois de l'offre et de la demande touristiques, par exemple, ou celui que les conditions de vie de la diaspora imposent aux écrivains et artistes haïtiens vivant en Amérique du Nord surtout.

Il est dès lors admirable que la répétition d'une attitude passée, le marronnage des ancêtres africains, soit le moyen d'une meilleure connaissance de soi pour les Haïtiens, par un retour aux sources populaires, et en même temps un mode de liaison avec d'autres peuples de la Caraïbe ou de l'Amérique latine comme en témoigne l'intérêt porté à l'artisanat, à la peinture et à la musique d'Haïti, dans plusieurs îles de la Caraïbe.

Car si l'art d'Haïti et même l'Histoire de ce pays ont pu avoir quelque influence sur les pays de la Caraïbe, comme on l'a fait ressortir à un récent colloque tenu au Brooklyn Muséum, ce ne peut être que

par la valeur d'exemple que cet art et cette histoire ont pu prendre aux yeux des autres habitants de la Caraïbe.

[125]

Or il ne faut pas oublier que dès 1816 la Constitution d'Haïti a voulu faire de ce pays la patrie de l'Africain et de l'Amérindien en déclarant par un de ses articles que toute personne d'ascendance amérindienne ou africaine qui s'établirait en Haïti y acquerrait automatiquement la nationalité haïtienne. En rebaptisant Saint-Domingue libérée du joug colonial du nom amérindien d'Haïti, le libérateur Jean-Jacques Dessalines marquait sa volonté de lier l'histoire future d'Haïti à celle de son passé précolombien.

Les écrivains haïtiens ont toujours lié le thème du noir à celui de l'indien, les synthétisant même à travers une figure comme celle de la reine amérindienne Anacaona, dont le destin a été évoqué dans tous les genres : le récit, le drame ou le poème, en vers ou en prose.

C'est à travers le symbolisme du personnage d'Anacaona et de l'Amérindien pris comme figures du temps que l'on peut voir se dessiner une ouverture sur la Caraïbe et l'Amérique latine chez les écrivains haïtiens. En substituant à la figure de la reine amérindienne martyre celle de la femme antillaise, d'origine hispanophone, victime d'une exploitation, un écrivain comme Jacques Stephen Alexis, dans *l'Espace d'un cillement*, opère de façon métonymique un passage du temps à l'espace, par le biais d'une identification de l'histoire au passé et de l'histoire au présent.

Mais déjà ne pouvait-on pas voir ce même déplacement s'opérer chez Roumain ? Il y a dans *Gouverneurs de la rosée* une évidente féminisation des figures de l'espace. Si Haïti prend à travers le personnage d'Annaïse la figure de la terre-épouse, celle que Manuel doit conquérir, Cuba d'où le héros revient homme fait, c'est-à-dire prolétaire conscient de son exploitation, prend le visage de la terre nourricière et même, celle qui forme et fait naître à cette vie nouvelle que représente la conscience de classe.

Le dédoublement de la conscience du héros romanesque s'effectuait dans le roman d'avant 1915 à travers une complémentarité des lieux de l'action qui faisait voyager ce héros entre Paris et Port-au-Prince. Avec Roumain, Alexis et les romanciers contemporains, c'est

en Amérique et dans la Caraïbe sinon en Haïti même, comme dans *Dézafi*, que se représente cette différenciation de l'espace.

[126]

Ne peut-on pas considérer que dans cette incarnation des pôles du voyage initiatique du héros il y a l'équivalent d'une application en littérature des techniques qui, en photographie ou en cinéma, permettent de donner au sujet une plus ou moins grande profondeur de champ en passant du *zoom out* au *travelling in*. C'est là qu'on s'aperçoit que procédés littéraires et positions idéologiques se confondent et qu'on peut parler de marronnage dans le cas des écrivains comme Roumain, Alexis, Frankétienne, c'est-à-dire de la littérature haïtienne d'aujourd'hui.

La substitution dans *Gouverneurs de la rosée* de Cuba, c'est-à-dire de la Caraïbe, donc de l'Amérique, à Paris, la France et l'Europe n'est pas seulement le moyen de substituer un pôle d'attraction à un autre. C'est le moyen d'une identification nouvelle. Manuel ne découvre pas seulement à la suite de son voyage à Cuba une identité mais aussi une solidarité. Se découvrant nègre exploité il ne dissocie pas race et classe et dans le temps du roman, par conséquent aussi dans celui de notre lecture, il refait pour nous la synthèse que proposait Dessalines en 1804.

Cela démontre que par l'art, Haïti et les autres peuples de la Caraïbe découvrent en la reconstruisant une réalité multiple, en apparence, dont l'unité profonde réside dans cette nécessité de marronner une domination qui peut paraître avoir changé, mais qui demeure telle qu'elle avait été mise en place avec la découverte de ce continent.

[127]

## **table des matières**

Quatrième de couverture

**Introduction** [7]

**I. Littérature et identité** [17]

L'émergence de la voix populaire [19]

De l'oraliture à la littérature [31]

**II. Littérature et langue** [41]

Violence et langage [43]

La diglossie dans *Gouverneurs de la rosée* :  
termes de couleur et conflit de langues [57]

**III. Littérature et réalité** [105]

La littérature en haïtien [107]

La littérature et la construction de la réalité en Haïti [123]

**Fin du texte**