La fiction littéraire brève haïtienne, entre oraliture *kreyòl* et écriture française

by

Frenand Léger

A thesis submitted in conformity with the requirements
For the Degree of Doctor of Philosophy
Département d'Études Françaises
University of Toronto

Copyright by Frenand Léger, June 2016

La fiction littéraire brève haïtienne, entre oraliture *kreyòl* et écriture française

Frenand Léger

Doctor of Philosophy Degree

Département d'Études Françaises
University of Toronto

2016

Résumé

Dès son émergence dans les périodiques locaux du début du XIXe siècle, la fiction littéraire brève haïtienne d'expression française s'inscrit d'emblée dans une tradition réaliste foncièrement nationaliste qui relève d'un fort souci d'altérité exprimé dans ses sujets ainsi que dans ses caractéristiques formelles, discursives et linguistiques. Ce décentrement littéraire initié par Ignace Nau à travers une prose fictionnelle, qui mise sur l'exploitation de l'oraliture *kreyòl* visant une écriture haïtienne d'expression française originale, s'avère être la base sur laquelle repose ce que la critique appelle unanimement le « véritable roman haïtien ». Plusieurs auteurs de prose fictionnelle des générations postérieures ont perpétué cette tradition de décentrement, dont tous les éléments se trouvent magistralement cristallisés dans les *lodyans* littéraires de Justin Lhérisson. Parmi les écrivains-*lodyansè* haïtiens contemporains, Gary Victor est celui qui a le plus profité de l'héritage littéraire de Nau et de Lhérisson. En raison de son caractère polyphonique et du rire subversif qu'elle suscite, l'œuvre à la fois traditionnelle et postmoderne de Victor, renouvelle le *lodyans* en y intégrant du fantastique et du réalisme merveilleux, ce qui permet à l'auteur de rendre compte de manière intéressante de la présence de la magie dans la vie sociale, politique et dans l'inconscient collectif du peuple haïtien.

Pour confirmer ces hypothèses, nous avons établi un corpus composé de 51 fictions brèves couvrant les principales périodes littéraires haïtiennes. Les œuvres du corpus sont passées au crible d'une analyse méthodique basée sur une approche mixte, s'inscrivant à la fois dans une perspective narratologique et poststructuraliste, qui tient compte de la complexité linguistique du genre narratif bref dans le contexte haïtien dit « franco-créolophone ». Cette étude sur l'évolution historique et théorique de la fiction brève haïtienne répond à certaines questions essentielles au nécessaire renouvellement des études littéraires haïtiennes. Après une remise en cause systématique de la vision ethnocentrique étriquée responsable de la réception négative des œuvres littéraires haïtiennes du XIXe siècle, nous procédons à une analyse détaillée du corpus pour aboutir à une nouvelle tentative de théorisation du *lodyans* littéraire basée sur un ensemble de critères à la fois formels, discursifs, pragmatiques et linguistiques.

Remerciements

Cette thèse est dédiée à la mémoire de mes proches parents défunts, Bénito et Kerly…

La réalisation de cette thèse n'aurait pas été possible sans la présence, la confiance, le soutien et l'amour de mes proches. Ils n'ont jamais cessé de croire en ma réussite. Je suis redevable envers mon épouse, Mahalia Germain, d'avoir assumé les tâches familiales et de s'être occupée presque toute seule de notre fille Yaminah pendant que je cogitais à longueur de journée devant mon ordinateur. La longueur et la qualité de cette thèse est à l'image de ses sacrifices. Merci à ma mère Yvette, à Marrah et à Benyve, ainsi qu'à mes frères Serge et Garly Léger, pour ce qu'ils représentent dans ma vie.

Je suis également fort reconnaissant envers Guy Maximilien d'avoir toujours été pour moi un modèle intellectuel. Je suis redevable de son appui indéfectible, de son attention soutenue et de ses encouragements. C'est la seule personne, en dehors des membres des comités de supervision et d'évaluation, qui s'est donné la peine de lire la thèse dans son intégralité. Ses pertinentes remarques sur le style et la langue m'ont permis de peaufiner ce travail et d'en améliorer l'expression.

Lorsque j'ai commencé le programme de doctorat en 2010, je voulais travailler sur un sujet différent de celui traité ici. J'ai changé de sujet après avoir suivi un cours sur la nouvelle féminine québécoise enseigné par le Professeur Michel Lord. Grâce à ce cours, j'ai pu faire le parallèle entre la situation de la nouvelle québécoise et celle produite en Haïti. Captivé par les grandes qualités humaines et intellectuelles de Professeur Lord et par sa manière particulière d'aborder le sujet de la nouvelle, j'ai décidé de me lancer dans l'étude de la fiction brève haïtienne sous sa supervision.

Au terme de cette enrichissante expérience académique, je tiens à remercier vivement le Professeur Michel Lord d'avoir accepté de diriger ma thèse et surtout de l'avoir fait avec tant de professionnalisme, de sérieux et de rigueur. Je voudrais aussi remercier les Professeurs Julie LeBlanc et Alexie Tcheuyap, membres du comité, pour le temps qu'ils ont consacré à la lecture de ma thèse et pour leurs précieux conseils qui m'ont permis de parachever le travail. Je dois aussi dire que je suis extrêmement reconnaissant de l'intérêt que l'évaluateur externe, le Professeur Joubert Satyre, a manifesté pour mon travail. Je lui dis mille mercis pour tous ces précieux commentaires contructifs. J'en profite pour dire un grand merci à tous ceux et celles au département de français qui m'ont soutenu directement ou indirectement pendant le processus. Je pense particulièrement aux Professeurs Barbara Havercroff, James Cahill, Grégoire Holtz et au conseiller aux études supérieures, Monsieur André Tremblay. Je leur suis reconnaissant de ce rare équilibre de professionnalisme et de chaleur humaine dont ils font toujours preuve dans leurs rapports avec nous autres étudiants au département.

Un merci spécial à Nathalie Germain, à Catherine et Louis Maximilien pour l'intérêt qu'ils ont toujours manifesté par rapport à la progression de mon travail. Mis à part les membres de ma famille et ceux déjà mentionnés qui étaient impliqués dans le processus, Nathalie, Catherine et Louis sont les trois seules personnes au monde qui m'ont toujours demandé où j'en étais dans la rédaction de la thèse. La voici chers amis. Bonne lecture!

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....II

Remerciements.....IV

Table des matières.....V

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....1

CHAPITRE I - HISTOIRES ET THÉORIES DE LA FICTION BRÈVE.....17

1. Historique de la nouvelle européenne et problèmes du genre.....18

a) Les ancêtres du genre.....19
b) Les premières nouvelles européennes.....21
c) La nouvelle et les autres genres narratifs à travers les siècles.....23

2. Des devisants de l'Europe et des griots de l'Afrique aux *lodyansè* d'Haïti.....26

a) L'émergence de la nouvelle littéraire en Haïti.....27
b) La nouvelle sous l'influence du Mouvement indigène.....34
c) La nouvelle haïtienne contemporaine.....38
d) La fiction littéraire dans la littérature haïtienne d'expression *kreyòl*.....42

3. Genres et sous-genres narratifs: concepts et théories.....46

a) Situation théorique de la nouvelle par rapport aux autres genres narratifs..... 47
b) La fiction haïtienne, entre réel et surnaturel..... 53
c) Le statut théorique du *lodyans*..... 59

CHAPITRE II - LES NOUVELLES D'IGNACE NAU, PROBLÉMATIQUES ET ENJEUX.....71

1. Les nouvelles d'I. Nau à l'origine de l'« haïtianité littéraire ».....73

a) La question de l'« haïtianité littéraire » 74
b) L'indigénisme des pionniers du début du XIXe siècle.....79
c) Les frères Nau et le nationalisme de l'École de 1836.....85
d) Facteurs responsables de la méconnaissance des nouvelles de Nau.....95

2. Les nouvelles d'I. Nau, une illustration des préceptes de l'École de 1836.....107

a) Pour sortir les nouvelles de Nau de l'anonymat.....108
b) Éléments indigénistes dans les nouvelles de Nau.....125
c) Le rôle des nouvelles de Nau dans le développement du roman haïtien.....150

CHAPITRE III - L'ÉCRITURE DE LA RÉALITÉ *KREYÒL* CHEZ LHÉRISSON…….158

1. Une analyse séquentielle des *lodyans* de Lhérisson……160

a) Justin Lhérisson, sa vie et son œuvre ……161
b) Structure séquentielle de *La Famille des Pitite-Caille*……165
c) Structure séquentielle de *Zoune chez sa ninnaine*……171
d) Les récits de Lhérisson: conte, nouvelle, roman ou *lodyans*?……176

2. Oralité *kreyòl* et écriture française dans les *lodyans* de Lhérisson……188

a) L'emploi de la ponctuation ……189
b) L'utilisation des interjections et des onomatopées……193
c) L'insertion de chansons, de séances de contes, et de jeux populaires……197
d) Les références aux croyances dans le surnaturel……201
e) L'usage de la langue *kreyòl* ……208

3. Les *lodyans* de Lhérisson entre le comique et le tragique……227

a) De la dialectique du comique et du tragique chez Lhérisson……228
b) Le « rire haïtien » et le *lodyans*……233
c) Les procédés comiques chez Lhérisson……237
d) La dimension tragique des *lodyans* de Lhérisson……248

CHAPITRE IV - FRAGMENTS ET HYBRIDITÉ CHEZ GARY VICTOR…….258

1. Effets d'oralité *kreyòl* ……260

a) Gary Victor, auteur de récif court par excellence……262
b) L'effet oralisant du métarécit……268
c) L'usage des ethno-textes non narratifs……288
d) La parole populaire haïtienne dans un français décentré……293

2. Gary Victor, *lodyansè* malgré lui……306

a) Les critères de la miniature et de la mosaïque……307
b) De la jouvence ou de l'actualité des sujets……310
c) Une œuvre de la voyance et de la critique sociale……317
d) Du rire haïtien ou de la cadence de l'humour tragique dans le *lodyans*……323

CONCLUSION GÉNÉRALE……332

BIBLIOGRAPHIE……345

INTRODUCTION GÉNÉRALE

État de la question

Vieille de presque deux siècles, la fiction brève haïtienne d'expression française est, de par sa diversité formelle, discursive, thématique et linguistique, un objet complexe d'une grande richesse littéraire, historique et sociologique. Malgré son ancienneté, son originalité et sa grande diversité qui devraient lui valoir une place essentielle dans les littératures d'expression française, elle n'a pas encore sérieusement attiré l'attention des spécialistes de littérature dans le milieu universitaire, qui s'attachent davantage à l'étude du roman haïtien. En l'absence d'études théoriques systématiques portant sur les distinctions formelles, discursives, thématiques et linguistiques existant entre les différents sous-genres de récit bref de fiction en Haïti, nous pouvons nous permettre de rassembler ces formes narratives brèves aussi diverses que variées sous la dénomination de « nouvelle littéraire ». Le terme « nouvelle » prend alors ici le sens large et englobant mais en même temps spécifique du vocable anglo-saxon *short story*. En considérant le conte populaire de tradition orale comme une catégorie à part, le terme *short story* s'avère en effet plus spécifique que ses équivalents français, à savoir « genre narratif bref » ou « récit bref de fiction » qui eux prennent en compte le conte populaire. Cette précision est très importante car l'utilisation du terme « nouvelle », dans le sens restreint qu'il prend parfois en français, exclurait automatiquement du champ de notre recherche le *lodyans*[1] littéraire, ce genre narratif issu de la tradition orale *kreyòl*[2] qui a une

[1] « *Lodyans* » est un terme *kreyòl* qui désigne un genre de récit propre à la littérature orale haïtienne que les Haïtiens appellent traditionnellement « audience » en français. Ce genre narratif bref, qui est une réalité haïtienne exprimée dans la langue *kreyòl*, a été pour la première fois exploité dans l'écriture haïtienne de langue française au début du XIXe siècle par Ignace Nau. On trouve plus tard certains aspects du *lodyans* dans *Le vieux piquet* (1884) de Louis Joseph Janvier. Mais, il faudra attendre le début du XXe siècle pour que des écrivains tels que Justin Lhérisson et Fernand Hibbert fassent du *lodyans* un genre littéraire à part

importance fondamentale dans l'oraliture[3] ainsi que dans la littérature haïtienne.

Il est important de préciser dès le départ que notre travail ne porte pas sur la littérature « orale » traditionnelle qui est plus du ressort de l'ethnographie que du domaine des lettres. L'oralité qui nous intéresse ici est celle qu'Alioune Tine[4] (1985) appelle « l'oralité feinte », c'est-à-dire la représentation des éléments de la tradition orale dans l'espace de l'écriture littéraire. Autrement dit, l'oralité, particulièrement le récit traditionnel comme le conte populaire et le *lodyans* oral, ne nous intéresse dans le cadre de cette étude qu'à travers son inscription dans le texte littéraire. L'oralité haïtienne s'inscrit dans le texte littéraire généralement de deux manières principales: au niveau diégétique ou textuel et au niveau langagier. Lorsqu'elle se manifeste dans la diégèse ou dans le texte, l'oralité prend souvent la forme d'insertions partielles ou totales de genres

---

entière. Dans cette étude, nous optons pour « *lodyans* » car le mot français « audience » a un sens différent de la réalité *kreyòl* à laquelle on veut faire référence ici. Si, contrairement à la tradition, nous attribuons le genre masculin au mot *kreyòl* « *lodyans* », c'est pour rester en conformité avec la tendance générale qui veut que les emprunts prennent le genre masculin en français, d'autant plus que la neutralité de genre s'exprime également au masculin. Pour désigner la personne qui raconte le *lodyans*, nous utiliserons le terme *kreyòl* « *lodyansè* » dérivé du substantif *kreyòl* « *lodyans,* car nous l'estimons plus approprié que le substantif francisant « *lodyanseur* » utilisé par Georges Anglade.

[2] Pour faire référence au créole haïtien comme idiome, nous choisissons d'utiliser le substantif "*kreyòl*" orthographié dans cette langue afin de faire la nécessaire distinction entre le *kreyòl* d'Haïti et les multiples autres langues et cultures mixtes dites « créoles » qui existent dans le monde. Quand il est utilisé ici dans son orthographe française, le mot "créole" prend un sens très large, qui renvoie en général à l'ensemble de ces cultures dites « créoles ».

[3] « Oraliture » est un néologisme proposé par l'écrivain haïtien Ernst Mirville, dans le journal *Le Nouvelliste* du 12 mai 1974, pour remplacer l'expression oxymorique de « littérature orale ». L'oralité et l'« oraliture » sont deux réalités distinctes à ne pas confondre même si la première comprend la seconde. L'oralité est le concept général qui englobe l'ensemble des discours oraux, aussi bien la parole prosaïque quotidienne instantanée sans visée esthétique que la parole cohérente, continue et standardisée par l'usage dans le temps, que l'on peut appeler « belles paroles » par opposition à « belles lettres ». C'est cette deuxième catégorie de discours oraux, cette parole artistique structurée selon une textualité mémorielle, destinée à la transmission intergénérationnelle, que Mirville qualifie d'« oraliture ». Les genres mnémoniques tels que le mythe, le conte, le *lodyans*, la devinette, l'épopée, le proverbe, le dicton, l'adage, le chant traditionnel, la formule magico-religieuse relèvent tous de l'oraliture.

[4] Alioune Tine, « Pour une théorie de la littérature africaine écrite », *Présence africaine*, No. 133-134, 1995, 99-121.

traditionnels oraux tels que les proverbes, les dictons, les devinettes, les chants, les contes, les légendes, etc. Elle peut aussi simplement se manifester sous forme de références à ces genres traditionnels. Au niveau langagier, l'oralité se manifeste linguistiquement par des emprunts lexicaux et syntaxiques à la langue locale et discursivement par des faits énonciatifs comme la co-énonciation. Qu'elle se manifeste diégétiquement ou linguistiquement, l'oralité feinte qui n'entre pas dans une logique de folklorisation, sert généralement à revaloriser l'identité et la culture ancestrale haïtienne.

En dépit de la grande importance quantitative et qualitative de la fiction brève haïtienne dans le corpus des textes littéraires dits « francophones[5] », une revue des travaux portant sur le sujet indique un mépris flagrant pour cette catégorie littéraire. La quasi-totalité des manuels classiques d'études littéraires haïtiennes et des bibliographies passent complètement sous silence le genre bref. De tous les manuels scolaires, il n'y a que dans celui de Raphaël Berrou et Pradel Pompilus (1975, tome 1) que l'on trouve un minuscule chapitre de dix pages intitulé « Les conteurs » (1975, 179). Sachant que le récit bref haïtien s'est considérablement développé au XXe siècle, on peut être surpris de constater que le chapitre en question ne traite que de deux conteurs du XIXe siècle. La *Bibliographie des études littéraires haïtiennes: 1804-1984* de Léon-François Hoffmann

[5] La littérature francophone, domaine d'étude rattaché à cette notion de « francophonie », créé à la fin du XIXe siècle par le géographe français, Onésime Reclus, et mise en vogue par Senghor dans les années 60, est extrêmement problématique d'un point de vue théorique et politique. Théoriquement parlant, le domaine des études francophones est problématique à plusieurs égards. Hormis l'utilisation de la langue française, en quoi les multiples composantes de ce grand ensemble, qu'on appelle « littérature francophone », forment-elles un champ d'étude global, spécifique et cohérent? Comme le souligne François Provenzano (2012), « faut-il considérer que toutes ces composantes présentent les mêmes traits, que tous ces écrivains s'inscrivent dans la même histoire? » Autrement dit, quelle est la nature théorique de cet objet d'étude? Quelle est sa validité scientifique? En quoi est-il distinct de cette construction idéologique qu'est la francophonie politique? Politiquement parlant, la situation est encore plus grave, car loin d'être ce prétendu espace de partage et de diversité culturelle, la « Francophonie » est avant tout une construction idéologique française, un projet moderne d'expansion impérialiste défendant les intérêts géostratégiques et économiques de la France dans le monde.

(1992) fait complètement abstraction de la nouvelle haïtienne en tant que genre littéraire spécifique. Les rares articles critiques de compte rendu et d'analyse de nouvelles sont classés dans la catégorie des travaux sur le roman. Dans son ouvrage intitulé *Le roman haïtien: idéologie et structure* (1985), Hoffmann établit une bibliographie des romans haïtiens dans laquelle il incorpore des recueils de nouvelles tels *La facture du diable* (1966) de Francis L. Séjour-Magloire, *Paysage de l'aveugle* (1977) d'Émile Ollivier, et *Gens de Dakar* (1978) de Roger Dorsinville. Hoffmann n'est pas le seul à avoir confondu la nouvelle haïtienne et le roman haïtien. Alix Émera inclut des titres de nouvelles dans une liste de romans haïtiens publiée dans le numéro 106 de la revue *Notre Librairie* de juillet-septembre 1991. Dans l'ouvrage collectif dirigé par François Antoine Leconte, Robenson Bernard (2011) publie un article auquel il donne le titre de « *La Proie et l'Ombre*: un roman intemporel » alors que *La Proie et l'ombre* n'est en fait que le titre sous lequel Jacques Roumain a regroupé en 1930 les quatre premières nouvelles qu'il avait publiées auparavant dans *La Presse* et *Haïti-Journal.*

Alors qu'il existe de nombreux ouvrages traitant du roman, les bibliographies des études littéraires haïtiennes accusent une absence quasi-totale de recherches substantielles portant sur le récit bref de fiction. S'il n'y a presque pas de théoriciens de la nouvelle haïtienne, il existe néanmoins quelques textes de réflexion sur le genre narratif bref ainsi que quelques comptes rendus critiques des œuvres les plus connues. Pierre Raymond Dumas est celui qui a probablement le plus travaillé sur la nouvelle haïtienne. Il a compilé, sous forme d'anthologies, un grand nombre de nouvelles publiées dans des anciennes revues haïtiennes. Il a aussi, dans une moindre mesure, émis quelques réflexions sur le récit bref en Haïti. Quoique sommaire, son article *Bref aperçu sur la*

nouvelle haïtienne (1997) est assez utile pour la recherche. Il a aussi publié un ouvrage intitulé *Littérature et oraliture fragmentaire d'Haïti: Essai de bibliographie critique et apologétique* (2006) dans lequel il fait l'inventaire des nouvelles, et contes haïtiens publiés en volume.

Maximilien Laroche (1978, 1987), l'un des plus éminents spécialistes de littérature haïtienne, a abordé la question du conte et du *lodyans* dans ses multiples travaux sur le récit de fiction haïtien. Ses ouvrages ne traitent pas de la nouvelle en particulier, mais de tous les genres narratifs confondus à savoir le roman, la nouvelle, le conte et le *lodyans.* L'article de Max Dominique intitulé « Du conte et de l'audience » (2002) publié dans la revue *Boutures* compare les contes de Félix Morisseau-Leroy aux *lodyans* de Georges Anglade. Dans *Littérature d'Haïti* (1995), Léon-François Hoffmann touche au sujet du *lodyans* dans les œuvres de Justin Lhérisson et de Gary Victor. Georges Anglade reste celui qui a le plus réfléchi d'un point de vue théorique sur le *lodyans*. Il a lui-même écrit plusieurs recueils de récits brefs qu'il qualifie de *lodyans*. Dans la préface de son recueil intitulé *Les Blancs de mémoire* publié en 1999, il expose ses premières réflexions sur le genre. Cinq ans après, il publie « Les lodyanseurs du Soir: il y a 100 ans, le passage à l'écrit » dans l'ouvrage collectif intitulé *Écrire en pays assiégé* (2004). Dans cet article il propose une esquisse de théorie du *lodyans* qu'il considère comme un genre narratif typiquement haïtien dont la spécificité réside dans « une articulation complexe et unique de trois termes: jouvence, voyance et cadence » (2004, 84). Dans son dernier essai intitulé *Le dernier codicille de Jacques Stephen Alexis* (2007), il soutient que ce n'est pas dans le réalisme merveilleux que réside l'originalité de la littérature haïtienne mais plutôt dans le genre du *lodyans*. Tout compte fait, ces quelques travaux réalisés sur la fiction

brève haïtienne ne font qu'aborder en surface certains aspects de la question. Il n'existe à l'heure actuelle aucune étude universitaire d'envergure consacrée exclusivement ou principalement au sujet.

L'objet de l'étude

À la différence des autres genres sur lesquels des études sérieuses ont été menées, presque tout est à faire sur la fiction brève haïtienne en termes de recherche. Quel est le parcours historique de ce genre et comment le situer par rapport à ses congénères européens qui lui ont servi en partie de modèles? Existe-t-il une certaine constante à des époques données en ce qui a trait à sa structure, aux procédés stylistiques, aux thèmes et aux stratégies d'écriture qui permettrait d'établir une typologie de la fiction brève haïtienne? Comment identifier et classer les différents genres de récit de fiction haïtien afin de les distinguer les uns des autres? Quels sont les traits distinctifs du *lodyans* et comment se définit-il par rapport au conte, à la nouvelle et au roman? Quels sont les fonctions et les enjeux de la fiction littéraire brève dans la société haïtienne d'hier et d'aujourd'hui? Voilà une série de questions essentielles d'ordre historique et théorique qui n'ont pas encore été traitées en profondeur dans les études littéraires haïtiennes.

Toutes ces questions découlent en fait de notre hypothèse principale de travail que nous formulons de la manière suivante: la fiction brève haïtienne, cet objet pratiquement inexploré, constitue pourtant la pierre angulaire sur laquelle repose ce que la critique appelle unanimement le « véritable roman haïtien[6] » d'expression française. Les récits

[6] Voir presque tous les manuels classiques de littérature haïtienne et plus particulièrement celui de Berrou et Pompilus, 1975, t. 2, 515. Voir aussi Jean Jonassaint, *Des romans de tradition haïtienne: sur un récit tragique*, 2002.

auxquels on attribue l'épithète de « véritables romans haïtiens » sont ceux du début du XXe siècle nés sous la plume d'un groupe d'écrivains considérés unanimement par la critique comme les premiers « romanciers nationaux », parce que ceux-ci se sont attachés à créer des œuvres profondément haïtiennes, c'est-à-dire foncièrement décentrées[7] par rapport aux canons de la littérature française hexagonale. Les éléments de décentrement, observés dans les œuvres de ces écrivains, sont multiples et variés. Ils sont thématiques, formels, linguistiques et discursifs, voire pragmatiques. À ce sujet, Jonassaint affirme que « chaque publication de ces romanciers déploie toute une stratégie (éditoriale, scriptoriale et même narratoriale) pour rappeler au lecteur que ce livre entre ses mains est un livre haïtien ou d'Haïtien – récit haïtien d'un Haïtien racontant le pays haïtien d'une manière haïtienne » (1992, 40).

En prétendant que le véritable récit haïtien authentique naît au début du XXe siècle, la critique ne se contente pas d'exclure les romans du siècle précédent du corpus des œuvres littéraires haïtiennes, ils font aussi complètement abstraction des récits brefs de fiction littéraire publiés à partir de 1836 dans les revues et journaux haïtiens d'avant-garde. Une recherche sérieuse indique pourtant qu'il existe dans ces périodiques locaux, non seulement des articles de réflexion sur le processus d'autonomisation de la littérature haïtienne, mais aussi des textes de création littéraire dont le rôle était d'illustrer les propos théoriques et de servir de modèles aux générations futures. Il est intéressant de noter que parmi les œuvres de création littéraire produites par les membres de l'École de

---

[7] Voir Michel Laronde, (dir.). *L'écriture décentrée. La langue de l'Autre dans le roman contemporain.* Paris/Montréal: L'Harmattan, 1996. Pour d'autres discussions sur la définition du concept de décentrement dans le domaine des littératures dites « francophones », voir les travaux de J.-L. Joubert et *al*. (1986), de D. Combe (1995), de M. Beniamino (1999), ou de J.-C. Blachère (1993).

1836 et par d'autres écrivains du même siècle, la critique haïtienne a surtout insisté sur les textes poétiques, la catégorie de textes littéraires qui se démarque pourtant le moins de ce qui se pratiquait en France à l'époque. Par exemple, un auteur comme Ignace Nau (1808-1845) est plus connu pour sa poésie romantique imitant le poète français Lamartine que pour ses textes d'imagination en prose profondément ancrés dans la réalité locale.

L'intérêt de l'œuvre de fiction en prose que Nau a publiée dans les revues de son époque se situe non seulement dans le fait qu'elle constitue le tout premier corpus de récits de fiction francophones d'Haïti et des pays du Sud[8], mais aussi dans cette affirmation avant-gardiste de l'altérité haïtienne exprimée à travers un ensemble de stratégies de langage, d'énonciation et de narration qui dénotent une prise de conscience de la spécificité de l'histoire socio-culturelle haïtienne. Si malgré ses efforts, Nau n'a pas réussi à produire une œuvre fictionnelle à la hauteur de la Créolité d'aujourd'hui, force est de reconnaître qu'il est le premier dans les pays du Sud à avoir sérieusement tenté de créer une fiction littéraire d'expression française affranchie du joug culturel de la France. Les stratégies de décentrement linguistique et littéraire par rapport aux canons esthétiques français, qu'il a employées dans ses nouvelles, ont par la suite été tellement exploitées et renouvelées par des auteurs des autres anciennes colonies françaises qu'ils forment actuellement l'un des objets d'étude les plus en vogue dans le champ des recherches postcoloniales dites « francophones ».

---

[8] Pour cette catégorisation de la littérature produite dans les pays du Sud, voir Pierre Halen (2003) « le système littéraire francophone : quelques réflexions complémentaires » dans *Les études littéraires francophones. Etat des lieux,* 2003 et Marc Cheymol (sous la dir.). *Littératures au Sud*. Paris, Agence Universitaire de la Francophonie/Archives Contemporaines, 2009.

Le corpus

Pour valider notre hypothèse, nous avons établi un corpus composé de récits littéraires qui couvrent les principales périodes de la littérature haïtienne allant du début du XIXe siècle au XXIe siècle. Ce corpus est divisé en deux grandes parties: un corpus primaire constitué d'un échantillon de nouvelles et de *lodyans* que nous analysons dans les moindres détails et un corpus secondaire composé de tous les genres de récits fictifs haïtiens (nouvelles, contes littéraires, *lodyans* et romans). Le rôle du corpus secondaire est corroboratif, car il contribue à confirmer notre hypothèse. Le corpus principal comprend cinquante et un récits de fiction (nouvelles et *lodyans*) écrits par trois des plus importants écrivains haïtiens à avoir pratiqué le genre narratif bref, à savoir Ignace Nau, Justin Lhérisson et Gary Victor. Les cinquante et une nouvelles et *lodyans* retenus peuvent être classés en trois grandes catégories de textes sélectionnés à partir de trois groupes de critères: 1) la période de production des textes, 2) leur mode de publication et 3) les stratégies d'écriture, de narration et d'édition mises en œuvre pour affirmer l'« haïtianité[9] » ou la dimension *kreyòl* de ces textes écrits pourtant en langue française. La première catégorie comprend les vingt nouvelles d'Ignace Nau publiées à l'origine entre 1836 et 1839 dans trois périodiques de l'époque. Dans la deuxième catégorie, il y a les deux longs *lodyans* littéraires de Justin Lhérisson publiés sous forme de roman au début du XXe siècle. Il s'agit de *Les Fortunes de chez nous: La Famille des Pitite-Caille* (1905) et *Zoune chez sa ninnaine* (1906). Quant à la troisième et dernière catégorie, elle se compose de vingt-neuf histoires enchâssées dans trois romans de Gary Victor: *Clair de manbo* (1990), *Un octobre d'Elyaniz* (1992) et *La piste des sortilèges* (1996). Ce corpus

[9] Le concept d'« haïtianité » est défini et expliqué en détails au début du chapitre 2 portant sur l'œuvre d'Ignace Nau et la « créolité », autre concept lié à l'« haïtianité », est lui-même discuté au commencement du chapitre 3 traitant de l'œuvre de Justin Lhérisson.

de cinquante et un textes aussi divers que variés, s'étendant sur une période qui va du XIXe siècle à l'époque contemporaine, forme un échantillon représentatif de l'ensemble de la fiction brève haïtienne écrite en langue française qui atteste une forte présence de l'oralité *kreyòl*.

Si les traces récurrentes de l'oralité *kreyòl* permettent de regrouper tous ces textes, nous avons affaire à des auteurs de générations différentes et ayant chacun leur style individuel propre. Le corpus est donc composé de textes dans lesquels nous tâcherons de repérer des éléments récurrents tout en veillant à bien montrer leurs similarités et leurs dissemblances. Pourquoi le choix de ces trois auteurs et comment expliquer l'absence d'œuvres produites par des femmes dans le corpus primaire? La réponse au second volet de la question est simple. Malgré la grande importance des œuvres féminines dans le champ littéraire haïtien, il n'existe pratiquement aucune femme à avoir produit des œuvres majeures dans le genre de récit décentré qui nous intéresse dans le cadre de cette thèse. S'il est vrai que les récits d'Ida Faubert, de Yanick Lahens, d'Evelyne Trouillot, de Kettly Mars et de Margaret Papillon sont des nouvelles et des romans bien ancrés dans la culture haïtienne, aucune des œuvres de ces femmes n'accuse une assez forte présence de l'oralité *kreyòl* pour figurer dans le corpus primaire de notre étude. En réalité, aucune de ces femmes n'a produit un texte qui répond aux caractéristiques du *lodyans*.

En ce qui a trait aux trois auteurs masculins choisis, chacun d'eux a quelque chose de particulier qui justifie sa présence dans le corpus principal. Il s'avère qu'Ignace Nau est le premier Haïtien à avoir écrit et publié des textes de fiction en prose. Justin Lhérisson,

l'un des fondateurs du « véritable roman haïtien », est considéré comme celui qui a le premier transposé le *lodyans* de l'oral à l'écrit ou plutôt qui a créé le *lodyans* littéraire. Quant à Gary Victor, c'est l'auteur contemporain dont l'œuvre s'inscrit le mieux dans la lignée du récit littéraire haïtien fortement marqué par la tradition orale *kreyòl* instituée par Nau et continuée par Lhérisson à travers le *lodyans*. Grâce à l'ancrage de son œuvre dans le quotidien haïtien, G. Victor reste également l'auteur contemporain haïtien de récit de fiction le plus populaire en Haïti.

Méthodologie

Pour examiner les textes du corpus de manière objective et aboutir à des conclusions acceptables, nous avons essayé de ne pas nous enfermer dans un cadre théorique et méthodologique trop restreint. Nous avons donc fait appel à plusieurs disciplines des études littéraires et de l'analyse du discours, particulièrement à la narratologie et à la linguistique textuelle. L'examen des textes de notre corpus repose en fait sur les recommandations de Todorov (1966, 126) qui propose de considérer les notions « d'histoire et de discours », que les formalistes russes appelaient « fable et sujet », comme un principe fondamental de l'analyse du récit. Il soutient que tout récit littéraire présente toujours deux aspects fondamentaux. Ils sont à la fois histoire et discours. Ils sont histoire, parce qu'ils évoquent une réalité, un milieu avec des personnages et un ensemble d'événements communiqués par la narration. Ils constituent en même temps un discours ou des discours puisqu'ils impliquent une communication non seulement entre le narrateur et le narrataire, mais aussi entre l'auteur et le lecteur. En ce sens, nous pouvons dire que les œuvres de notre corpus, comme toute œuvre littéraire, entre dans la définition

large qu'Émile Benveniste attribue à la notion du discours, c'est-à-dire « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière » (1966, 242).

L'analyse narratologique de la structure des cinquante et un récits littéraires brefs composant notre corpus principal se fera suivant le modèle quinaire de P. Larivaille (1974) et de J.-M. Adam (1985) qui offre plusieurs avantages parce qu'il combine les travaux des formalistes russes et des principaux structuralistes. La narratologie – introduite par les formalistes russes tels que V. Propp (1928, traduit en français en 1970), et V. Chklovski (1925, traduit en français en 1973), systématisée, revue et corrigée par les théoriciens structuralistes des années 1960-1970 à savoir A. J. Greimas (1966), T. Todorov (1968), R. Barthes (1972), C. Brémond (1973), G. Genette (1966, 1969, 1972, 1983, 1999, 2002), P. Hamon (1984) ; décrite par P. Larivaille (1974), et adoptée plus tard par la linguistique textuelle de J. M. Adam (1985) – présente l'avantage de considérer le récit dans toute sa complexité discursive mêlant des séquences textuelles de différents types. Le texte narratif littéraire est en effet souvent entrecoupé de discours de pensée, de dialogues, d'explications, d'argumentations et de descriptions. Selon la plupart des modèles issus de l'approche narratologique et de la sémiotique narrative notamment le schéma narratif canonique de Greimas, la grammaire du récit de Todorov, le modèle ternaire de Genette, ou le schéma quinaire de Larivaille, le récit typique se définit comme une transformation, le passage d'un état initial à un état final par l'intermédiaire d'une suite d'actions. Selon Todorov,

> Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli; le second équilibre est bien semblable au premier, mais les deux ne sont jamais identiques. Il y a

> par conséquent deux types d'épisode dans un récit; ceux qui décrivent un état (d'équilibre ou de déséquilibre) et ceux qui décrivent le passage d'un état à l'autre (Todorov 1968, 96).

Pour renforcer l'analyse textuelle et morphologique du corpus, nous nous servirons de quelques notions et concepts fondamentaux provenant des travaux de G. Genette (1972, 1983) et de M. Bakhtine (1978, 1982, 1984) (1998) telles que ceux d'« auteur », de « narrateur », de « narrataire », de « lecteur », de « dialogisme », de « plurilinguisme », de « polyphonie » et de « carnavalesque ».

Quoiqu'ils proposent des grilles d'analyse opératoires valables et très utiles, les modèles issus des courants formalistes et structuralistes affichent certaines limites. Ils sont tellement focalisés sur le texte qu'ils n'accordent pas assez de place au « hors-texte », c'est à dire au contexte de production, de diffusion et de réception du texte. Ils ne prennent pas assez en compte le milieu social dans lequel ces textes sont produits et consommés et surtout le fait que la littérature s'inscrit dans un système de valeurs, dans une vision du monde. Considérant ces limites, nous avons jugé bon d'adopter une approche mixte, éclectique qui correspond mieux à la complexité du genre bref dans le contexte haïtien dit « franco-créolophone ». Pour bien rendre compte de l'intérêt sociologique du récit bref haïtien, de ses composantes socio-historiques, culturelles et idéologiques ainsi que de ses fonctions dans la société haïtienne, nous ferons également appel aux travaux de certains penseurs post-structuralistes et anti-colonialistes des espaces créolophones et francophones du Sud comme F. Fanon (1952, 1961), J.S. Alexis (1956), E. Glissant (1996, 1990, 1981), P. Chamoiseau, R. Confiant et J. Bernabé (1993), M. Laroche (1991) et M. Condé (1995).

Plan de l'essai

Compte tenu de notre objectif principal qui est de démontrer que la fiction littéraire brève produite en Haïti au début du XIXe siècle, de par son ancienneté et son originalité, constitue le point de départ du processus de décentrement littéraire observé dans le roman haïtien dit francophone, qui lui-même s'est développé au XXe siècle, il nous semble nécessaire de commencer par un chapitre fournissant des données historiques et théoriques sur le sujet. Dans le premier chapitre, nous présentons d'abord le parcours historique de la fiction brève depuis son apparition en Europe à l'époque médiévale jusqu'à la période contemporaine tout en insistant sur son évolution historique dans le contexte haïtien à partir du XIXe siècle. Ce chapitre se termine par une discussion sur la situation théorique de la fiction brève qui considère les différents sous-genres de récits brefs de manière générale avant de focaliser plus particulièrement sur le contexte haïtien, ce qui nous amène à examiner de près le cas du *lodyans*.

La discussion sur l'évolution historique et la situation théorique de la fiction littéraire brève est suivie par un deuxième chapitre qui porte dans un premier temps sur un ensemble de problèmes fondamentaux liés à la question de la production littéraire en français hors de France. Nous exposons dans cette première partie du chapitre les résultats de notre recherche dans des anciens journaux d'Haïti et de France du XIXe siècle par rapport à la nationalisation de la littérature haïtienne commencée dès la proclamation de l'Indépendance d'Haïti et vivement encouragée par les tenants de l'École de 1836. Nous discutons aussi des causes de la réception négative de la production littéraire haïtienne du XIXe siècle boudée par la critique de tradition française sous prétexte d'être une « mauvaise copie » de la littérature française. Contrairement à la critique

traditionnelle qui, faute d'une recherche méticuleuse et approfondie, prétend qu'Ignace Nau n'a écrit que quatre récits brefs de fiction, les résultats de notre étude indiquent pourtant qu'il en a publié au moins une bonne vingtaine. Ces textes haïtiens fondateurs, dont la grande majorité était jusqu'ici ignorée, constituent pourtant le premier corpus de récits de fiction « francophones du Sud ». En plus d'insister sur la valeur historique et littéraire de ce corpus, nous discutons à la fin du chapitre de sa portée considérable et de son rôle fondamental dans la création et le développement de la tradition romanesque haïtienne.

Selon notre recherche, Justin Lhérisson est l'auteur du début du XXe siècle qui s'est peut-être le plus inspiré des préceptes de l'École de 1836 en ce qui a trait à l'autonomisation de l'institution littéraire haïtienne. Nous analysons en détails, dans le troisième chapitre, ses deux *lodyans*, à savoir *Les Fortunes de chez nous: La Famille des Pitite-Caille* (1905) et *Zoune chez sa ninnaine* (1906), dans le but de montrer que, de par la mixité de l'oralité *kreyòl* et de l'écriture française qui détermine la structure générale de ces œuvres décentrées, Lhérisson a été à l'avant-garde des mouvements littéraires comme l'Indigénisme, la Négritude et la Créolité qui visent à la défense des valeurs négro-africaines et antillaises. Dans ce chapitre qui porte sur les aspects de la réalité haïtienne représentés dans l'œuvre de Lhérisson à travers un discours en français créolisé, nous cherchons également à déterminer la forme globale de ces *lodyans* afin d'établir les traits formels, linguistiques, narratifs et discursifs qui fondent leur spécificité comme genre narratif par rapport au conte, à la nouvelle et au roman dans le contexte littéraire haïtien.

Pour compléter l'étude de notre corpus qui comprend un auteur du début du XIXe siècle et un autre du commencement du XXe siècle, nous examinons, dans le quatrième chapitre

de ce travail, l'œuvre d'un auteur contemporain encore vivant actuellement qui se situe à cheval entre la fin du XXe siècle et le début du XXIe siècle. Ce dernier chapitre porte sur les questions du fragment et de l'hybridité dans les trois premiers romans de Gary Victor, à savoir *Clair de Manbo* (1990), *Un octobre d'Elyaniz* (1992) et *La piste des sortilèges* (1997). Dans ces trois romans, la brièveté se manifeste sous la forme d'une série de fragments qui sont pour la plupart des *lodyans* enchâssés permettant ainsi à l'auteur d'exploiter à fond les ressources de l'oralité *kreyòl*, notamment l'aspect dialogal du récit oral, les légendes, les mythes du Vodou, les contes traditionnels, les chansons populaires et la langue *kreyòl*. Dans la première section du chapitre, nous examinons les mécanismes d'écriture, les thématiques, les techniques narratives et langagières employées par G. Victor afin de cerner sa pratique scripturale, ses motivations et son programme esthétique. Nous nous questionnons sur son statut d'écrivain dans la société haïtienne et sur le type de contrat tacite ou de pacte fictionnel qui le lie à son lectorat. Puisque l'auteur qualifie d'« *odyans* » les histoires brèves racontées par ses personnages romanesques, nous cherchons, dans la seconde partie du chapitre, à déterminer dans quelle mesure ces métarécits répondent au modèle de définition théorique du *lodyans* proposé par l'écrivain Georges Anglade.

CHAPITRE I
HISTOIRES ET THÉORIES DE LA FICTION BRÈVE

Introduction

S'il est vrai qu'en cent quatre vingt ans les écrivains haïtiens de toutes les périodes historiques ont produit un grand nombre de récits brefs de fiction, il n'en est pas moins vrai qu'on ne dispose d'aucun ouvrage de référence sur la situation historique et théorique de cette catégorie littéraire comme c'est le cas dans d'autres pays francophones. Pour se faire une idée de cette piètre situation, considérons par exemple les efforts réalisés au Québec depuis les années 1980 pour promouvoir le genre de la nouvelle littéraire. En plus de la création de revues spécialisées, de maisons d'édition et de prix littéraires dédiés au genre bref, plusieurs études individuelles et collectives ont été publiées sur la nouvelle québécoise. En contraste à ce qui se fait au Québec, la nouvelle haïtienne reste encore un genre ignoré et négligé par la critique conventionnelle. Grâce au travail de compilation de Pierre Raymond Dumas, il existe au moins une base sur laquelle s'appuyer pour une recherche historique et théorique sur la fiction brève haïtienne. C'est dans ce sens que nous proposons ici un survol historique accompagné d'une discussion théorique sur la fiction brève en Haïti. Mais, comment bien comprendre et examiner les manifestations de ce genre littéraire dans le contexte haïtien sans tenir compte de ses ancêtres qui sont, qu'on le veuille ou non, les récits brefs européens de l'époque médiévale?

Dans la première section de ce chapitre, nous retraçons le parcours historique et théorique de la nouvelle en Europe. Quels sont les traits formels et discursifs que ce genre partage avec ses ancêtres de l'époque médiévale? Comment expliquer la confusion qui existe entre la nouvelle et les autres catégories narratives comme le roman et le conte auxquels

elle a été le plus confrontée, comparée et confondue? Telles sont les questions qui guideront nos propos dans un premier temps. Nous nous concentrerons ensuite sur l'évolution de la fiction brève en Haïti depuis ses origines jusqu'à nos jours en fournissant des informations de nature historique sur les principaux auteurs, les courants, les écoles et les mouvements littéraires auxquels ils ont appartenu et aussi sur les autres formes de récits appartenant au grand ensemble hyper-générique des formes narratives haïtiennes. La dernière section du chapitre portera sur la situation théorique des différents sous-genres de fiction brève en Haïti, tels que la nouvelle canonique, le conte et le *lodyans*. Nous aborderons aussi la question de la spécificité du récit de fiction haïtien, à savoir si elle réside dans le réalisme merveilleux ou dans le genre du *lodyans* tel que soutenu par Georges Anglade.

1. Historique de la nouvelle européenne et problèmes du genre

Dans *La Nausée*, Jean Paul Sartre affirme, par l'intermédiaire du protagoniste de son roman, que l'« homme, c'est toujours un conteur d'histoires, il vit entouré de ses histoires et des histoires d'autrui […]» (1981, 48). Raconter des histoires relève, selon Paul Ricœur, d'une « forme de nécessité transculturelle ». (1983, 85). L'être humain est semble-t-il naturellement prédisposé au récit. Les hommes de tous les temps et de tout horizon ont, en effet, toujours éprouvé le besoin de créer et de raconter des histoires, soit pour des raisons utilitaires comme pour instruire ou informer, soit pour des raisons de divertissements. C'est ce qui explique l'existence d'une littérature orale exprimée, selon les époques et les besoins, à travers une multitude de genres narratifs oraux aussi divers que variés. Au Moyen Âge, le lai, le fabliau et la chantefable étaient composés

principalement pour divertir tandis que l'exemplum, le débat, et la fable servaient plutôt à instruire et parfois même à donner des leçons de morale. Ces genres de récits, sans oublier le mythe, l'épopée, la légende, le devis, l'apologue, la farce, l'anecdote, et le conte, sont tous considérés comme les « ancêtres du genre [10] » de la nouvelle contemporaine selon (Jean Pierre Aubrit 2002, 6).

a) Les ancêtres du genre

Si l'on peut remonter jusqu'à l'Antiquité grecque à la recherche des origines de la nouvelle dans la mythologie considérant certains épisodes de l'*Odyssée,* notamment *Circé* et le *Cyclope,* comme des nouvelles insérées dans l'épopée, on situe généralement au Moyen Âge la naissance de la nouvelle dans la littérature européenne. Parmi toutes les formes de récits médiévaux qui ont contribué au développement de la nouvelle, on retiendra les lais de Marie de France composés en 1180, la chantefable *Aucassin et Nicolette* écrite vers la fin du XIIe siècle, et *Estula*, un fabliau anonyme dont la date précise de production n'est pas connue.

Les Lais de Marie de France est un recueil de douze courts récits en vers, écrit en anglo-normand, qui consiste à glorifier l'amour courtois. Les éléments qui font du lai un des ancêtres privilégiés de la nouvelle sont entre autres sa structure narrative, ses thèmes et ses procédés qui visent presque toujours l'implication du lecteur. Tous les évènements ne sont pas explicitement narrés dans le lai, c'est au lecteur de reconstituer certains passages manquants et implicites. À l'économie de moyens mis en oeuvre correspond une grande densité de l'effet produit sur le lecteur. Le lai *Le Chèvrefeuille,* qui relate un épisode des

[10] Titre du chapitre 1 de la première partie du livre de Jean-Pierre Aubrit *Le conte et la nouvelle*. Paris : Armand Colin/Masson, 1997.

amours de Tristan et Yseult, se limite à un seul épisode qui rapporte un évènement ordinaire focalisant sur un sujet unique tout en évitant de tomber dans des digressions ornementales comme on en trouve en général dans les romans. Les lais de Marie de France sont, selon Michel Lord, des « œuvres, tantôt merveilleuses avec leurs apparitions et transformations magiques, tantôt cruelles, avec leur lot de trahisons, [qui] préfigurent, à leur façon, certaines pratiques des formes brèves à venir » (2010, 67).

Les stratégies de resserrement narratif mises en œuvre dans le lai sont également observables dans la chantefable, cet autre genre médiéval qui consiste en un jeu dramatique alternant des phases narratives en prose et des phases en vers chantés. *Aucassin et Nicolette* dont on ne connaît pas l'auteur est la seule chantefable connue à ce jour. Une analyse rapide de sa morphologie et de ses caractéristiques formelles nous permet de constater que ce texte verse dans l'esthétique du fragmentaire conformément à la poésie médiévale. Comme dans toutes les fables, les descriptions de lieux sont d'une extrême brièveté dans *Aucassin et Nicolette*. Elles servent plus à évoquer des réalités qu'à les décrire. En plus de la brièveté formelle, l'effet dramatique est un autre élément qui rapproche la chantefable de la nouvelle. S'il est vrai qu'à la différence de la nouvelle, la chantefable ne respecte pas les règles d'unité d'action, de temps et de lieu, il n'en est pas moins vrai qu'*Aucassin et Nicolette* a été conçue pour être dite, chantée et probablement mimée sur une scène théâtrale.

Cette brève analyse du lai et de la chantefable indique que le rapport qu'ils entretiennent avec la nouvelle se situe plus au niveau de leur forme fragmentaire que de leur contenu souvent irréaliste. Parmi les ancêtres de la nouvelle, le fabliau serait celui qui se rapproche le plus de la nouvelle, non seulement par sa forme, mais aussi par son contenu.

Dans le fabliau *Estula*, par exemple, il s'agit de pauvres paysans affamés qui volent chez des riches en usant de leur intelligence pour ne pas se faire attraper. Dans *Gombert et les deux clercs* de Jean Bodel, Gombert, un homme honnête, se fait berner par deux rusés, qui lui jouent de très mauvais tours, qu'il n'est pas prêt d'oublier. Dans le fabliau anonyme le *Dix des perdrix*, on a affaire à des personnages stéréotypés comme la femme qui ment et le mari qui se fait avoir. De par ses histoires qui trouvent leur origine dans les difficultés de la vie quotidienne des personnages, faisant ainsi écho aux réalités de leur époque, le fabliau reste en effet le genre du Moyen Âge qui préfigure le mieux la nouvelle moderne. Selon Michel Lord, « [du] lai au fabliau, on assiste alors au passage de l'imagination pure au goût du fait authentique, du merveilleux au réalisme, des aventures chevaleresques aux aventures de vilains, bien que l'on ait vu que le lai peut contenir son lot de vilénie » (2010, 67).

b) Les premières nouvelles européennes

Si ces formes de récits du Moyen Âge ont contribué à leur façon à l'émergence de la nouvelle, il a fallu attendre le *Décaméron* de l'Italien Boccace, écrit au milieu du XIVe, pour voir apparaître pour la première fois en Europe le concept de nouvelle au sens moderne du terme. Au XIVe, l'œuvre de Boccace comporte déjà en elle-même tous les traits caractéristiques de la nouvelle littéraire moderne car il s'agit de récits brefs narrés dans une perspective réaliste; avec un seul point de vue ou une seule voix; mettant en scène des actions simples avec une seule péripétie; et présentant des personnages peu nombreux, typés sans grande profondeur psychologique évoluant dans un décor à peine décrit par un scripteur préférant l'ellipse à l'*ekphrasis*. Conscient de la nouveauté du

terme « nouvelle » utilisé dans son prologue, Boccace ne manque pas de l'associer à d'autre termes plus connus à l'époque : « J'entends […] raconter cent nouvelles, fables, paraboles, ou histoires comme on voudra les appeler[11] ».

C'est à partir du *Décaméron* que la nouvelle littéraire s'est faite une place sûre aux côtés des genres de récits médiévaux qui l'ont précédés jusqu'à en remplacer plusieurs d'entre eux. L'assimilation de tous ces genres par la nouvelle c'est ce qui explique probablement sa richesse, sa diversité et surtout son caractère polymorphe. Il convient d'ajouter que le *Décaméron* a inspiré, pendant près de trois siècles consécutifs, plusieurs auteurs européens de nouvelles notamment *Les Contes de Canterbury* écrit par l'Anglais Chaucer vers la fin du XIVe ; les *Nouvelles exemplaires* que Cervantès a écrites entre 1590 -1612 ; *Les Cents nouvelles nouvelles,* œuvre anonyme composée vers la fin du XVe qui est considérée comme le premier recueil de nouvelles françaises ; et *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre, œuvre publiée à titre posthume en 1559, qui, selon J-P. Aubrit (2002, 25), consacre la nouvelle comme un genre original en France de par sa tonalité sentimentale inédite à l'époque. *L'Heptaméron* est un recueil inachevé de soixante douze nouvelles qui tire son titre du fait que le récit se déroule en sept journées. Les nouvelles sont racontées dans un cadre réel, l'Abbaye de Notre-Dame de Serrance, par des personnages narrateurs qu'on appelle des devisants. « L'historicité des devisants de l'*Heptaméron*[12] » ainsi que l'utilisation de lieux réels et d'évènements historiques confirment bien l'intention, clairement exprimée par l'auteure dans son *Prologue*, de donner une apparence de vérité à ses récits de fiction.

---

[11] Passage tiré du prologue du *Décaméron* de Bocacce mais cité à partir de Jean-Pierre Aubrit. *Le conte et la nouvelle*. Paris : Armand Colin/Masson, 1997.

[12] Titre de l'article de J. Palermo dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2, 1969, p. 193-202.

L'autre œuvre fictionnelle brève française de la même période, dont la composition est guidée par le souci de la vraisemblance, c'est le recueil *Nouvelles récréations et joyeux devis* (1558) du Bourguignon Bonaventure des Périers. Ce recueil est composé de quatre vingt dix nouvelles qui présentent une grande peinture de la société de l'époque. Tous les ordres de la société y sont représentés. Ainsi, on y trouve les femmes et les paysans décrits comme ignorants et naïfs, donc souvent victimes dans les conflits les opposant aux citadins, aux nobles et au clergé. Les nouvelles sont en effet centrées autour d'une série de motifs sociaux tels que l'injustice envers les plus faibles, les affrontements sociaux, la vengeance, l'adultère, le mensonge, la folie, la religion etc. Si dans son recueil, Bonaventure des Périers dénonce les injustices sociales, son but premier est de faire rire et de divertir par la raillerie du ridicule.

c) La nouvelle et les autres genres narratifs à travers les siècles

En dépit de leur titre, contenant pour certains le mot « nouvelle », les œuvres fictionnelles brèves que nous venons de citer, ont presque toutes été qualifiées de contes ou de romans courts et ceci a perduré du Moyen Âge jusqu'à nos jours. Le conte appartient à la fois à la tradition orale populaire et à la littérature écrite. Le conte littéraire de tradition écrite est semble-t-il celui avec lequel la nouvelle est la plus confondue. Au Moyen Âge, les histoires se racontaient principalement à l'oral par un conteur qui était toujours présent en chair et en os. Pendant les XIVe-XVIe siècles, grâce au développement de l'imprimerie, ce narrateur-conteur deviendra de plus en plus une figure textuelle dans les histoires vulgarisées principalement à l'écrit. Si la majeure partie des recueils du XVIe siècle, inspirés presque tous de Boccace, comprenaient souvent dans leurs titres le terme de

« nouvelle », ils restaient très influencés par l'oralité du conte. C'est vers la fin du XVIIe siècle que les nouvelles ont commencé à perdre leur caractère oral. C'est l'une des raisons pour lesquelles on arrivait très difficilement, à l'époque, à distinguer la nouvelle du roman. Le XVIIIe siècle peut être quant à lui considéré comme l'âge d'or du conte, car la plupart des récits courts et longs publiés à cette époque étaient qualifiés de « contes », notamment *Zadig ou la Destinée* (1748), *Candide ou l'Optimisme* (1759) et *L'Ingénu* (1767) de Voltaire ou le *Conte du Tonneau* (1704) de J. Swift ou encore les *Contes moraux* (1760) de J.-F. Marmontel. Il est intéressant de préciser que certains de ces œuvres étaient également étaient qualifiés de « romans philosophiques », ce qui témoigne d'un manque de rigueur dans le choix des termes utilisés. À l'époque des Lumières, les expressions « conte », « nouvelle » et « roman » ne voulaient presque plus rien dire. C'était plutôt dans les titres que l'on donnait une certaine indication sur la nature des œuvres narratives courtes et plus ou moins longues que l'on qualifiait de contes orientaux, libertins, moraux ou philosophiques.

La confusion entre le conte et la nouvelle a persisté au XIXe siècle, époque à laquelle la nouvelle s'est pourtant constituée comme un genre littéraire à part entière. La reconnaissance du genre au XIXe siècle n'a pourtant pas empêché au recueil des trois nouvelles de Gustave Flaubert de porter le titre de *Trois contes.* Il en est de même pour les centaines de nouvelles de Maupassant qui sont parfois intitulées « contes », notamment « Boule de Suif », les *Contes de la bécasse* et *le Horla*. Il y a aussi les *Contes drolatiques* de Balzac et les *Contes à Ninon* de Zola. Même les recueils d'histoires d'Allan Poe, le grand maître de la nouvelle américaine, sont considérés comme des contes puisqu'ils ont été compilés sous le titre de *Tales of Mystery and Imagination*.

N'oublions pas le russe Anton Tchekhov qui a écrit environ six cent trente-cinq nouvelles durant sa vie. Aucun de ses textes n'est qualifié de « nouvelle » pourtant parmi ses six récits brefs publiés en 1889, il y en a une qui s'intitule « Conte ». Plus près de nous au XXe, on pourrait fournir une multitude d'exemples similaires. Comme François Gallays nous le fait remarquer dans l'avant-propos de *La Nouvelle au Québec*: « Anne Hébert a d'abord qualifié génériquement des textes de contes et, ensuite dans une autre édition ultérieure, de nouvelles. » (1996, 8). Que faut-il dire de « Jonas », texte d'Albert Camus publié dans son recueil de nouvelles *L'Exil et le royaume* (1957)? S'agit-il d'une nouvelle ou d'un conte philosophique à la manière de ceux de Voltaire? Comment qualifier le recueil *Romancéro aux étoiles* (1960) de l'écrivain haïtien, Jacques Stéphen Alexis? Ce recueil hétérogène, composé de neuf textes aussi divers que variés dont certains sont tirés directement du folklore haïtien alors que d'autres prennent carrément des distances par rapport à la tradition, est-il un recueil de contes merveilleux, de nouvelles fantastiques ou les deux?

À l'instar du conte, le roman est un autre genre narratif important auquel la nouvelle a été traditionnellement comparée et confrontée. Le roman a en fait toujours servi de référence *a priori* pour définir la nouvelle. Au XVIIe siècle, le roman et la nouvelle étaient souvent confondus à cause de leurs similitudes et du fait qu'ils ont tous les deux, en tant que genres modernes, émergés en Europe à peu près vers la même époque et, probablement aussi, parce que la nouvelle était souvent insérée dans le roman, comme celles que l'on trouve sous forme d'épisodes dans *Le Roman comique* (1651) de Paul Scaron. Le grand essor que la nouvelle a connu au XVIe siècle ne l'a pourtant pas empêché d'être abandonnée au profit du roman baroque pendant la première moitié du XVIIe siècle.

Hormis ceux de Charles Sorel, on ne connaît aucun recueil de nouvelles publiés au début de ce siècle. Il faut néanmoins ajouter que l'une des caractéristiques des interminables romans sentimentaux à épisodes du début du XVIIe siècle c'était de comporter des récits enchâssés souvent comparables à des nouvelles. Il a fallu attendre la fin du XVIIe siècle pour que la nouvelle renaisse de ses cendres. Mais cela n'a aucunement servi à prévenir la confusion entre ce genre et le roman. *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette, classiquement connu comme un roman historique, a été, au moment de sa parution en 1678, considéré comme une nouvelle. Si *La Princesse de Monpensier* (1662) de la même auteure est clairement catégorisée comme nouvelle, ce grand classique de la nouvelle française n'a pas été exempt de la conception qui voulait que les nouvelles soient des « petits romans ». Plus tard, *Le Littré* définira d'ailleurs la nouvelle comme une « sorte de roman très court, récit d'aventures intéressantes ou amusantes ». Cette façon de concevoir la nouvelle en fonction du roman est celle qui a réussi à faire son chemin au cours des siècles subséquents. Même si l'on s'accorde à considérer le XIXe siècle comme la période de l'essor de la nouvelle, les théoriciens de ce siècle et même ceux des XXe et XXIe siècles n'ont pas réussi à circonscrire ce genre dans sa spécificité.

2. Des devisants de l'Europe et des griots de l'Afrique aux *lodyansè* d'Haïti

La fiction brève, tout comme l'ensemble de la littérature haïtienne, a bénéficié de l'apport culturel des Africains et des Français et dans une moindre mesure de celui des Indiens Taïnos, premiers habitants de l'île d'Haïti. Ces derniers, ayant été très vite exterminés, n'ont pas, de manière sensible, eu le temps d'influencer culturellement les premiers Noirs que les Espagnols faisaient venir d'Afrique comme esclaves pour remplacer les Taïnos sur les plantations et dans les mines d'or d'Hispaniola. Les Africains, qui arrivaient par

milliers dans la colonie, allaient plutôt rester d'abord en contact avec les Espagnols, puis avec les Anglais et ensuite avec les colons français. La France a en effet contrôlé et exploité la partie ouest de l'Île de St-Domingue pendant plusieurs siècles. C'est ce qui explique que les Haïtiens aient gardé le français comme langue officielle utilisée par la grande majorité des écrivains de ce pays. L'« oraliture » haïtienne, qui s'est développée en littérature nationale après la Révolution de 1804, est donc née dans le système des plantations coloniales sous l'influence des deux cultures africaine et française. Si elle est écrite en partie selon des modèles formels français et majoritairement dans cette langue, la littérature haïtienne intègre néanmoins une foule d'éléments culturels africains comme les récits d'origine africaine, notamment les contes traditionnels parlés et chantés, ceux de Bouqui et de Malice, les devinettes, les proverbes, *kont-devinèt*, les légendes et les mythes africains, sans oublier la tradition Vodou qui, en plus d'être une religion à part entière, constitue aussi un mode de vie et d'expression culturelle d'une richesse extraordinaire. Comme il n'existe aucun travail d'ensemble traitant de la situation historique et théorique du genre de la nouvelle en Haïti, il s'agira ici de situer globalement ce genre dans son contexte social et historique en insistant sur les phases de son évolution historique et formelle depuis son émergence jusqu'au XXIe siècle.

a) L'émergence de la nouvelle littéraire en Haïti

Parler de l'apparition de la nouvelle littéraire haïtienne nous oblige nécessairement à faire le point sur les débuts de la littérature haïtienne. Si certains historiens de la littérature considèrent *Lisette quitté La Plaine*[13] (1757) comme le tout premier texte littéraire haïtien

[13] Selon Moreau de Saint-Méry, *Lisette quitté La Plaine* (1757) a été écrit par un colon français du nom de Duvivier de la Mahautière, membre de la magistrature coloniale. Ce texte est considéré non seulement comme le tout premier texte littéraire haïtien mais aussi comme le premier texte littéraire écrit en *kreyòl*.

faisant ainsi remonter les origines de la littérature haïtienne au milieu du XVIIIe siècle, plusieurs autres historiens haïtiens, plus nationalistes, préfèrent situer la naissance de la littérature haïtienne proprement dite en 1804, soit au moment où l'ancienne colonie française de Saint-Domingue est devenue Haïti, la première république noire libre au monde. C'est en effet à partir de l'indépendance haïtienne proclamée le 1er janvier 1804 qu'une littérature nationale s'est progressivement constituée en Haïti. La grande majorité des historiens et critiques littéraires haïtiens considèrent l'Acte de l'Indépendance d'Haïti rédigé par Boisrond Tonnerre en 1804 et la pièce de théâtre *L'Haïtien expatrié* (1804) de Pierre Fligneau comme les premiers textes de la littérature haïtienne.

Pendant les trois décennies qui s'étalent de la proclamation de l'Acte de l'Indépendance à la création de l'École de 1836, les écrivains haïtiens n'ont publié aucune œuvre de prose fictionnelle. Cette génération d'écrivains a surtout excellé dans la poésie, le théâtre, les mémoires et les essais. Les principaux prosateurs, dramaturges et poètes de cette époque, notamment Boisrond Tonnerre, Antoine Dupré, Juste Chanlatte, Jules Solime Milscent et Hérard Dumesle, ont surtout chanté la liberté et l'indépendance d'Haïti à travers des drames patriotiques et historiques ainsi que des hymnes dithyrambiques composés à la gloire des héros de la Révolution et des chefs d'État en fonction. Les premiers textes fictionnels en prose de la littérature haïtienne ont été écrits par Auguste Ignace Nau (1808-1845) entre 1836 et 1839 et publiés dans les trois périodiques suivants: la *Revue des colonies*, *Le Républicain. Recueil Scientifique et Littéraire* et *L'Union*. *Recueil Commercial et Littéraire*. Publié en trois parties par Ignace Nau, de juillet à septembre 1836, dans le périodique parisien la *Revue des Colonies*, « Isalina ou Une scène créole » est le tout premier récit de fiction de la littérature haïtienne. Considéré par certains

comme une longue nouvelle, « Isalina » est une courte histoire d'amour qui se conforme beaucoup plus aux critères formels d'un roman de dimension réduite qu'à ceux de la densité de la nouvelle littéraire. Il est intéressant de noter que dans ce texte fondateur, qualifié par son auteur de « scène créole », on trouve plusieurs éléments de forme et de contenu qui constituent déjà la base de ce que la critique appellera plus tard le « véritable roman haïtien ». Il convient de souligner aussi que, malgré leur existence éphémère, les journaux *Le Républicain* et *L'Union* sont d'une très grande importance pour l'étude de la littérature haïtienne et de la littérature antillaise francophone en général. C'est autour de ces deux journaux d'avant-garde que s'est formée l'École de 1836 d'où émergeront les premières réflexions fondamentales sur la nécessité de mettre en valeur l'identité culturelle et linguistique comme condition essentielle à l'existence d'une littérature nationale authentique dans les anciennes colonies françaises. C'est également dans ces deux journaux qu'Ignace Nau a publié la grande majorité de ses récits brefs de fiction qui s'élèvent à près d'une vingtaine au total.

Après la période entre 1836 et 1839 pendant laquelle la fiction haïtienne a émergé sur la scène littéraire haïtienne, la production de récits brefs et longs a considérablement baissé en Haïti. Les rares nouvelles produites entre 1836 et 1890 ont été publiées dans des revues haïtiennes et étrangères dont on ne trouve plus trace. Quant aux romans, seulement six ont été produits pendant la période de quarante ans qui suivent la publication des nouvelles d'Ignace Nau. Parmi ces romans, *Stella* (1859) d'Emeric Bergeaud est le seul que la critique considère comme une œuvre haïtienne. Mettant en scène la Révolution de 1804, on le présente dans les manuels scolaires comme le premier roman haïtien. Parmi les rares auteurs de récits brefs entre 1836 et 1890, Alibée Féry

(1818-1896) et Louis Joseph Janvier (1855-1911) sont les deux seuls dont on peut citer le nom ici avec certitude. Le général Féry a écrit « une demi-douzaine de contes qu'il a puisés dans le folklore haïtien » (Berrou et Pompilus, 1975, t. 1, 188) et il est, selon la même source, le premier écrivain haïtien à avoir transcrit à l'écrit les contes populaires et traditionnels de Bouqui et Malice. Louis Joseph Janvier, quant à lui, a écrit *Le vieux piquet,* une nouvelle historique d'une quinzaine de pages publiée à Paris en 1884. Dans ce texte, l'auteur met en scène un vieux paysan haïtien narrant sous forme de monologue les exploits des « piquets », cette bande de paysans du sud d'Haïti qui s'armaient de piques pour renverser les gouvernements injustes envers la classe paysanne. *Le vieux piquet* est une œuvre que les critiques ont du mal à catégoriser à cause de sa longueur et de sa forme. Si certains le considèrent comme une nouvelle, d'autres y voient plutôt un court roman historique.

La dernière décennie du XIXe siècle est d'une grande importance dans l'histoire littéraire haïtienne et particulièrement pour l'épanouissement du récit haïtien. Beaucoup de journaux haïtiens et de revues littéraires ont vu le jour pendant les dix dernières années du XIXe siècle. La quasi-totalité des nouvelles haïtiennes écrites durant cette période ont été publiées dans des revues de l'époque. Amédée Brun (1868-1896), a publié ses premières nouvelles en 1892 dans la revue *Fraternité,* un journal hebdomadaire que Bénito Benoit fonde à Paris en 1890 pour promouvoir les œuvres des écrivains haïtiens et de race noire. Plusieurs de ses nouvelles ont été publiées à Paris en 1895 dans un ouvrage intitulé *Pages retrouvées*. C'est probablement le seul écrivain haïtien du XIXe siècle à avoir publié des nouvelles en volume. Paru à titre posthume en 1909 à Port-au-Prince, son deuxième recueil comprend les nouvelles suivantes: « Sans pardon », « Combat de

poyes », « Une tombe », « Loup-garou », « Novembre à La Coupe », « La couleuvre », « En barque », « La misère chez nous », « L'assassin ». Il y a eu également à l'époque plusieurs revues haïtiennes fondées sur le territoire haïtien notamment *La Bande Joyeuse*, *La Ronde, Zinglin*, *Echo d'Haïti*, *Jeune Haïti, Le Matin, Le Nouvelliste* etc. Parmi tous ces périodiques, *Le Nouvelliste* et *Le Matin* sont les seuls qui existent jusqu'à présent mais *La Ronde* (1898-1902) reste celle dans laquelle la majorité des nouvelles écrites à la fin du XIXe siècle ont été publiées. Sont toutes parues dans la revue haïtienne *La Ronde* « Déçu » (juillet 1898) de Charles Lechaud, « Journée grise » (février 1898) d'Antoine Innocent, « La Mulâtresse » de Justin Godefroy (mai 1898), « L'avenir aux Gros » de Jules Devieux (septembre 1898) et « La prostituée » (octobre 1899) de Dantès Bellegarde.

Certains des périodiques que l'on vient de citer ici ont été des organes de mouvements ou d'écoles littéraires de l'époque. Par exemple, de 1898 à 1902, la revue *La Ronde* a donné lieu à un grand mouvement littéraire du nom de la Génération de la Ronde qui regroupait surtout des poètes mais aussi un bon nombre d'écrivains haïtiens de romans et de nouvelles. Cette croissance dans la production romanesque a perduré jusqu'en 1930. Selon P.-R. Dumas, « [les] années comprises entre 1890 et 1930 sont dominées par une revitalisation des écoles littéraires et par un bouillonnement d'idées en tous genres, soutenus par l'impact du développement étonnant des journaux et revues » (1997, 102). Le principal motif de cette effervescence littéraire a sans nul doute été la première occupation américaine d'Haïti. Les Marines américains ont débarqué en Haïti en 1915 mais ils avaient commencé à s'immiscer dans les affaires internes du pays bien avant leur débarquement sur le territoire haïtien. En 1891, le président haïtien Florville Hyppolite a

dû recourir à toutes sortes de stratagèmes pour ne pas céder aux pressions du gouvernement américain qui voulait acquérir le môle Saint-Nicolas afin d'établir une base militaire. Si en 1891 les Américains n'ont pas réussi à s'emparer de ce môle situé au nord-ouest d'Haïti, ils sont quand même parvenus à occuper militairement le pays de 1915 à 1934.

L'occupation américaine a été une expérience traumatisante pour les Haïtiens car après plus d'un siècle d'indépendance fièrement acquise par les armes contre les colons français en 1804, c'était la première fois qu'une armée étrangère foulait le sol haïtien. L'occupation a suscité de vives réactions de la part des écrivains qui ont créé successivement plusieurs nouvelles revues littéraires militantes comme *La Revue de la ligue de la jeunesse haïtienne* (1916), *La Nouvelle Ronde* (1925) et *La Revue indigène* (1927). Ajoutons que ces trois revues engagées ont été précédées par plusieurs autres revues fondées au cours des quinze premières années du XXe siècle. Parmi ces revues qui ont toutes joué un rôle important dans la promotion du genre narratif haïtien, on peut citer *Haïti littéraire et sociale* (1905-1912), *Le Petit Haïtien* (1906-1907), *Haïti littéraire et scientifique* (1912-1913) et *L'Essor* (1912-1916).

C'est pendant la période qui s'étend de 1890 à 1930 que le récit s'est en effet mis sérieusement à se développer pour s'assurer une certaine place aux côtés des autres genres littéraires prédominants comme la poésie et le théâtre. Si la littérature haïtienne du XIXe siècle était dans une certaine mesure tournée vers la France, celle du XXe siècle allait s'inscrire plus profondément dans une vision haïtienne du monde. S'inspirant davantage de sujets tirés de la réalité socioculturelle haïtienne et traitant de thèmes typiquement haïtiens, la littérature du siècle dernier a beaucoup gagné en originalité.

Parmi les auteurs qui ont écrit les premières nouvelles haïtiennes du XXe siècle, nous commencerons par citer dans l'ordre chronologique le nom des cinq premiers. Le premier, connu sous le nom de Frédéric Marcelin (1848-1917), a écrit *La Confession de Bazoutte*, un recueil de nouvelles publié pour la première fois probablement vers la fin XIXe ou au début du XXe mais dont on ne dispose que de la deuxième édition publiée en 1909. Le deuxième, Justin Lhérisson (1873-1907) que l'on a toujours appelé romancier, n'a pas, à proprement parler, écrit de romans, mais plutôt deux récits de longueur moyenne qui, selon L-F. Hoffmann, sont de « longues nouvelles plutôt que [de] véritables romans » (1995, 135). Celui qu'on appelle romancier et non conteur ou nouvellier ou encore *lodyansè* n'a écrit en fait que des *lodyans*. En plus de *Les fortunes de chez nous: La Famille des Pitite-Caille* (1905) et *Zoune chez sa ninnaine* (1906), les deux longs *lodyans* pour lesquels il est connu, il a écrit sous forme de chronique journalistique une longue série d'autres *lodyans* beaucoup plus courts publiés dans son quotidien *Le Soir*.

Fernand Hibbert (1873-1928), troisième de notre liste des cinq auteurs à avoir contribué au développement du récit au début du XXe siècle, est souvent désigné comme le peintre de la société haïtienne pour ses trois romans, l'un intitulé *Séna* (1905), l'autre *Scènes de la vie haïtienne : Les Thazar* (1907) et le dernier *Scènes de la vie haïtienne: Romulus* (1908). Il a aussi écrit plusieurs nouvelles qui sont publiées en Haïti pour la première fois en feuilleton dans des périodiques. Un grand nombre de ses nouvelles ont été compilées en 1910 sous le titre de *Masques et visages*, puis réédité en 1988. Notre quatrième auteure, Cléante Valcin (1891-1956), a produit *Deux héroïnes*, un recueil de cinq nouvelles et de récits inédits écrits entre 1935 et 1939. Les textes de Valcin ont été réunis et présentés en 1989 par P.-R. Dumas.

Le dernier des cinq pionniers de la nouvelle haïtienne du XXe siècle que nous citerons c'est Léon Laleau (1892-1979). Il est l'un des plus prolifiques nouvelliers haïtiens de son temps, car ses contes et nouvelles sont au nombre d'une quarantaine. Les nouvelles et contes de Laleau, quoique abondants, restent très difficiles à trouver parce qu'ils n'ont été publiés que dans des revues et journaux de son époque. De ses multiples nouvelles nous n'en avons retrouvé que huit. Sa première, « Comment mademoiselle a passé sa mi-carême », est sortie dans le quotidien *Le Matin* en 1912. Il en a ensuite publié un certain nombre dans *La Revue de la ligue de la jeunesse haïtienne* en 1916 notamment « Tendre idylle », « *Un célibataire* », « *Une confidente*, *Mademoiselle* », et « *S'il était Dieu* » qui elle-même a été republiée en 1917. Les deux autres sont parues dans deux autres revues. Il s'agit de « *Jusqu'au bord* » publiée en 1916 dans le journal *L'Abeille* et de « *La porte entrebâillée* » parue dans la revue *La Relève* en juillet 1932. Il convient d'ajouter que l'amour est un thème transversal autour duquel presque toutes les nouvelles de Laleau sont centrées. Les différents titres évoquent d'ailleurs pour la plupart des intrigues amoureuses ou des portraits d'hommes et de femmes amoureux.

b) La nouvelle sous l'influence du mouvement indigéniste

Les cinq auteurs dont nous venons de citer les œuvres narratives produites entre 1890 et 1930 ont le mérite d'avoir écrit une variété de récits brefs et longs (nouvelles, contes, *lodyans* et romans) de qualité et en quantité suffisante pour faire de la fiction narrative haïtienne un genre littéraire à part entière au même titre que la poésie et le théâtre. Ces écrivains ont en effet suivi la trace de leurs prédécesseurs en continuant à poser les jalons en matière de récit de fiction littéraire en Haïti, mais aucun d'eux n'a réussi à produire

une œuvre de fiction narrative jugée assez importante pour primer à l'étranger. Pour que la littérature haïtienne soit dotée d'œuvres fictionnelles ayant du succès en dehors des frontières d'Haïti, il a fallu attendre plus tard, au cours du XXe siècle, l'arrivée des différents mouvements intellectuels et littéraires haïtiens, notamment l'École indigène avec pour organe *La Revue Indigène* dirigée par Émile Roumer; la prise de conscience culturelle que le docteur Jean Price Mars (1876-1969) a suscitée en Haïti par la publication de son célèbre ouvrage *Ainsi Parla l'Oncle* (1928) et qui a inspiré le réalisme social de Jacques Roumain (1907-1944); le réalisme merveilleux haïtien de Jacques Stephen Alexis (1922-1961) et de René Depestre (1926-) qui lui-même a reçu le Prix Renaudot pour son roman *Hadriana dans tous mes rêves* (1988); et le Spiralisme cofondé à la fin des années 1960 par Frankétienne (1936-), René Philoctète (1932-1995) et Jean-Claude Fignolé (1941-).

Si quelques nouvelles ont été publiées dans *La Revue indigène* co-créée en 1927 entre autres par É. Roumer, P. Thoby-Marcelin, J. Roumain et A. Vieux, cette revue était avant tout l'organe d'une école poétique pour laquelle la prose avait une importance secondaire. La revue littéraire haïtienne qui a le plus contribué à l'enrichissement du récit bref de fiction pendant les années trente c'est *La Relève* fondée en 1932 par Jacques Carméleau Antoine. Il y a eu en effet un grand nombre de nouvelles sorties dans *La Relève* entre 1932 et 1939 parmi lesquelles nous pouvons citer « Le premier grand bal » (1933) et « Loulouse » (1934) de Daniel Heurtelou; « L'Obsession » (1934) et « La Déchéance » (1934) d'Yvon Moraille; « Le Gueux » (1934) de Max H. Dorsinville; « La douloureuse histoire d'Affiba l'Africaine » (1934) de Jacques Léger; « La mésaventure de Ti-Pisline » (1934) et « *Eugène le chanteur* » (1935) de Raoul Lizaire; « Tante

Jeanne » (1934) et « Jules Mango » (1936) d'Alcide Duviella; « Diogène Lacorde et ses fils » (1936) et « Le triomphe de César Lamorue » (1936) de P. Thoby-Marcelin; et « Le petit cimetière » (1936) de Denyse Roy. Les nouvelles publiées dans *La Relève* exploitent presque toutes des thèmes sociaux en rapport principalement avec la masse. En ce sens, elles peuvent toutes se regrouper sous l'enseigne du réalisme mais sans pour autant se confondre en un tout homogène de structure uniforme. À lire ces nouvelles, on y trouve une diversité de styles, de tons, de registres et même des variations à l'intérieur du genre réaliste. Selon P.-R. Dumas, ces nouvelles se distinguent selon quatre principaux registres de représentations: un réalisme intimiste, un réalisme bourgeois, un réalisme paysan et un réalisme populaire urbain (1997, 107).

Trois autres revues de la même époque qui ont fait sortir des nouvelles de bonne qualité sont *La Presse, Haïti-Journal,* et *Le Temps-Revue.* J. Roumain, l'un des romanciers haïtiens les plus connus, a fait paraître ses premières nouvelles dans *La Presse* et *Haïti-Journal* avant les publier en volume en 1930 sous le titre de *La Proie et l'ombre.* Ce recueil comprend quatre nouvelles assez courtes (six pages en moyenne) qui, si elles ne sont pas complexes dans leur forme textuelle, ont un contenu idéologique très important. Dans cette œuvre, Jacques Roumain dénonce l'existence médiocre et pathologique des petits bourgeois et intellectuels haïtiens pendant l'occupation américaine d'Haïti. Des thèmes principaux autour desquels les nouvelles sont centrées, on peut noter d'une part la veulerie, la souillure, l'immoralité, la vanité, l'impuissance, la lâcheté, le désespoir des élites, et d'autre part le dévergondage, l'insouciance, et la passivité de la masse populaire urbaine. *Mon petit kodak* d'André F. Chevallier est un autre recueil publié en 1930. Il contient une quarantaine de récits extrêmement courts qui évoquent des instants précis de

la vie haïtienne. Les nouvelles de Chevallier que Henri Chauvet, dans sa préface au recueil, appelle des « instantanés », correspondent en effet à la notion de « nouvelle-instant » proposée par René Godenne[14].

Quant à *Le Temps-Revue*, elle mérite notre attention pour avoir servi de support de publication aux nouvelles de Jean-Baptiste Cinéas (1895-1958) qui « a inauguré en Haïti le roman paysan en 1933 » (Berrou et Pompilus, 1977, t. 3, 487). J.-B. Cinéas nous a en effet laissé trois romans sur la paysannerie haïtienne : *Le Drame de la terre* (1933), *La Vengeance de la terre* (1940) et *L'Héritage sacrée* (1945). Pour compléter son travail littéraire sur la problématique du paysan haïtien et de sa terre, l'auteur a aussi publié quelques nouvelles paysannes dans la revue *La Phalange*. Il a également fait sortir de nombreuses nouvelles dans *Le Temps-Revue* dont par exemple « Les deux amis » (1933), « La Dernière flamme » (1935). Plusieurs autres auteurs haïtiens importants ont fait sortir des nouvelles de bonne qualité dans *Le Temps-Revue* parmi lesquelles « Le calvaire de Justin Grenel » (1934), « Psychologie conjugale » (1934), et « L'idée de Charlotte » (1934) d'Arthur Lescouflair.

Contrairement aux années 1930, la production de nouvelles n'était pas très florissante dans les années 1940 et 1950. Il y a eu plusieurs romans sortis dans les années 1940 mais les nouvelles ont été plus rares. On ne connaît que le recueil de Luc Grimard (1886-1954) intitulé *Du sable entre les doigts; nouvelles* publié en 1941. En 1950, le même auteur a également écrit, en collaboration avec André F. Chevallier, un récit de deux cent pages qu'ils ne considèrent pourtant pas comme un roman mais de préférence comme un

---

[14] René Godenne, «Introduction » *Bibliographie critique de la nouvelle de langue française (1940-1985)*, Librairie Droz, 1989, 11-50.

lodyans. L'œuvre de ces deux *lodyansè*, qui s'intitule *Bakoulou, audience folklorique*, met en scène un politicien malhonnête et un « houngan[15] » sans scrupules. D'autres textes, qui se rapprochent plus des caractéristiques du récit bref, ont été cependant publiés pendant cette décennie dans la revue *Optique*. On fait ici référence entre autres à « Bismarck » (1954) et « Marthe » (1955) de Robert Théard (1913-) ainsi qu'à « *Ti-Moune nan bois* » (1954) de Marie Vieux Chauvet (1916-1973). Parmi les femmes, Ida Faubert (1882-1969) est une nouvellière qui mérite une attention particulière pour son recueil de récits brefs publiés à Paris en 1959. Ayant pour titre *Sous le soleil caraïbe, contes d'Haïti et d'ailleurs*, ce recueil comprend des titres de nouvelles assez indicatifs, notamment «Tam, tam-tam tam…», « Biguine », « Papa loa », « Une histoire étrange » et « Le ouanga ». Résolument ancrés dans l'imaginaire du peuple haïtien, ces textes sont pour la plupart fortement influencés par les préceptes du Mouvement indigène. À ce sujet, Christiane Ndiaye soutient que « les nouvelles de Faubert se lisent plutôt comme un complément littéraire aux travaux de Jean Price-Mars dont elles traduisent l'esprit et les visées bien mieux, nous semble-t-il, que ne le feront la plupart des écrivains du mouvement indigéniste » (2013, 23).

c) La nouvelle haïtienne contemporaine

Plusieurs écrivains haïtiens ont atteint une renommée internationale pour avoir excellé dans l'écriture de romans bien avant 1960. *Gouverneurs de la rosée* (1944) de J. Roumain a été traduit dans plus d'une vingtaine de langues et a été l'objet de plusieurs études universitaires à l'étranger. Les trois romans de Jacques Stéphen Alexis : *Compère*

[15] *Houngan* est le nom du chef spirituel de la religion Vodou telle que pratiquée en Haïti.

Général Soleil (1955), *Les arbres musiciens* (1957), et *L'espace d'un cillement* (1959) ont tous été publiés chez Gallimard. À la différence du roman, la nouvelle haïtienne ne connaîtra ses heures de gloire à l'étranger qu'à partir de 1960 avec la publication toujours chez Gallimard du recueil de contes et de nouvelles *Romancéro aux étoiles* d'Alexis (1960). *Romancéro aux étoiles* est un recueil de neuf récits brefs de fiction dont certains proviennent de la tradition orale haïtienne alors que les autres ont été inventés de toute pièce par l'auteur. Qu'il s'agisse de ceux tirés du folklore haïtien ou de ceux imaginés par l'auteur qui prennent souvent la forme de nouvelle, tous les récits de *Romancéro aux étoiles* sont motivés par le même souci de valoriser, de préserver et de défendre le mode de vie, les traditions, et la culture du peuple haïtien. Dans cette œuvre, Alexis a essayé de mettre en pratique sa théorie « *Du réalisme merveilleux des Haïtiens* » (1956), article théorique dans lequel il défend l'existence d'une culture haïtienne spécifique engendrant une littérature et un art réaliste nouveau propres aux Haïtiens. Selon lui, cette littérature et cet art typiquement haïtiens consisteraient en une sorte d'alliance baroque du mythe et du réel.

Les idées théoriques d'Alexis ont influencé plusieurs romanciers et nouvelliers haïtiens de la génération suivante. Même si certains d'entre eux essaient d'innover en empruntant d'autres voies que celles tracées par Alexis, les écrivains des nouvelles générations ont presque tous utilisé certains procédés fictionnels du réalisme merveilleux, qui s'appuient sur la récupération de ces riches croyances magico-religieuses, de ces traditions, de ces mythes et légendes populaires que les Haïtiens ont hérités des Indiens, des Africains et des Français. Dans la catégorie des romans *Le Mât de Cocagne* (1979) de René Depestre et *Jacmel au crépuscule* (1981) de Jean Mettelus (1937-) en sont des exemples illustres.

Dans la longue liste de recueils de nouvelles publiés récemment, il y a entre autres *Tante Résia et les Dieux, Nouvelles d'Haïti* (1994) de Yanick Lahens (1953-), *Treize nouvelles Vodou* (2007) de Gary Victor (1958-) et certaines des nouvelles de Kettly Mars (1958-) ainsi que de Margaret Papillon (1958-).

La génération des écrivains haïtiens contemporains compte un assez bon nombre d'auteurs de nouvelles qui, comme J. S. Alexis, ont continué sur la voie de l'excellence. Si l'on prend en compte les critères de territoire et de nationalité, cette nouvelle génération d'écrivains peut être divisée en deux grands groupes: ceux qui ont été forcés à l'exil par Duvalier ou qui ont émigré de leur propre gré pour aller s'installer à l'étranger pour toujours et ceux qui n'ont jamais abandonné Haïti ou qui y sont retournés après l'exil pour ne plus le quitter. Le nombre de nouvelliers et des œuvres formant les deux groupes est trop élevé pour qu'on les cite tous sans que cela ne devienne fastidieux. On se contentera donc des plus connus.

Le premier groupe comprend les écrivains de la Diaspora haïtienne qui, tout en restant Haïtiens, n'ont pas pu s'empêcher de s'approprier de certains éléments culturels des pays d'accueil dont certains ont même pris la nationalité. Cette appropriation culturelle se manifeste dans l'œuvre de ces écrivains à travers la langue employée et un certain nombre de thèmes qui ne sont pas nécessairement ou exclusivement centrés autour de la réalité haïtienne. Dans cette catégorie, on trouve plusieurs écrivains de renom comme René Depestre (1926-), récipiendaire du Prix Goncourt de la nouvelle pour son recueil *Alléluia pour une femme-jardin* (1981); Anthony Phelps (1928-), auteur du recueil *Le mannequin enchanté* (2009); Émile Ollivier (1940-2002), auteur de plusieurs recueils dont *L'Enquête se poursuit* (2006); Georges Anglade (1944-2010), considéré grâce à *Les*

Blancs de Mémoire (1999) et à ses autres recueils de fictions brèves qualifiés de *lodyans*, comme le plus ardent défenseur de ce genre; Dany Laferrière (1953-), célèbre pour ses récits dont certains, comme *Vers le sud* (2006), ont été adaptés au cinéma; Stanley Péan (1966-) connu pour ses multiples recueils de nouvelles pour la jeunesse ainsi que ses *lodyans* urbains, notamment *Taximan: propos et anecdotes recueillis depuis la banquette arrière* (2004); parmi les femmes, on peut citer *Noirs préjugés* (2010) de Margaret Papillon (1958-) qui s'est installée à Miami et Edwidge Danticat (1969), l'auteure américano-haïtienne des recueils de nouvelles *The Dew Breaker* (2004) et *Krik? Krak!* (1996), qui a réussi, grâce aux sujets qu'elle aborde, à rester une écrivaine haïtienne à part entière en dépit d'une œuvre écrite entièrement en anglais.

Le deuxième groupe rassemble des écrivains haïtiens qui ont décidé, malgré tout, de rester ou de rentrer vivre en Haïti où ils ont produit des nouvelles de bonne qualité pendant la fin du XXe et au début du XXIe siècle. Compte tenu du nombre relativement élevé de ces écrivains contemporains, il nous serait très difficile d'en dresser une liste complète ici. Nous nous contenterons donc de signaler les recueils de nouvelles les plus importants de certains d'entre eux notamment *Le Chant des Sirènes* (1979) de Marie-Thérèse Colimon Hall (1918-1997); *Madan Marye et sept autres nouvelles* (2008) de Paulette Poujol Oriol (1926-2011); *Il faut des fois que les dieux meurent* (1992) de René Philoctète (1932-1995); *Mi-figue, mi-raisin* (1980) de Mona Guérin (1934-2011); *Café-Amer et autres histoires de coqs et d'amour* (1997) de Michel Monnin (1940-); *La Petite Corruption* (1999) de Yanick Lahens (1953-); *La chambre interdite* (1996) d'Évelyne Trouillot (1954-); *Les dits du fou de l'île* (1997) de Lyonel Trouillot (1956-); *Albert Buron, ou, Profil d'une "élite"* (1999) de Gary Victor (1958-); *Mirage-Hôtel* (2002) de

Kettly Mars (1958-); *Éloge des ténèbre* (2012) de Verly Dabel (1964-); et *Histoires d'amour impossibles... ou presque* (2007) de Louis-Philippe Dalembert (1962-).

d) La fiction littéraire dans la littérature d'expression *kreyòl*

Il y a une troisième catégorie qui appartient aux deux groupes d'écrivains haïtiens de l'intérieur et de l'extérieur du pays que nous venons de mentionner. Celle-ci regroupe les écrivains qui ont choisi de promouvoir la langue et la culture authentique du peuple haïtien par l'enrichissement de la littérature d'expression *kreyòl*. À travers des mouvements littéraires militants, ces écrivains se sont donné pour objectif de réduire les écarts d'inégalité socio-économique entre les deux communautés linguistiques haïtiennes par la production de toutes sortes de textes en *kreyòl* incluant quelques récits de fiction brefs et longs. Le plus ancien et probablement le plus important de ces mouvements littéraires et linguistiques reste et demeure la « *Sosyete Koukouy* ». Les membres de cette société sont surtout des poètes, mais on y compte aussi quelques auteurs de récits brefs et longs écrits en *kreyòl*.

Malgré la forte assiette démographique du *kreyòl*, cette langue a pendant longtemps été victime d'une image dévalorisante dans la société haïtienne particulièrement à cause du contexte colonial dans lequel il a émergé et sa relation avec le français qui lui a fourni sa base lexicale. Formé et développé dans un tel contexte de rapports d'inégalité sociale, le *kreyòl* a été relégué à l'usage informel et à l'oralité depuis la période coloniale. Ce n'est qu'à partir du XXe siècle, grâce aux travaux des écrivains militants et de plusieurs autres linguistes haïtiens et étrangers, qui ont réussi à doter le *kreyòl* d'une orthographe officielle tout à fait adéquate et d'un niveau de standardisation avancé lui permettant

d'assumer plusieurs fonctions en situation formelle dans la société haïtienne, qu'il ait pu enfin être reconnu par la Constitution de 1987 comme langue nationale co-officielle en Haïti aux côtés du français.

Contrairement à la plupart de nos écrivains francophones qui prétendent être fiers d'être Haïtiens en se donnant curieusement pour mission de défendre et de valoriser la culture du peuple haïtien à travers des œuvres écrites uniquement en français, les auteurs haïtiens d'expression *kreyòl* ont le grand mérite d'avoir compris et mis en application le principe fondamental qui veut que la meilleure façon de promouvoir une culture c'est d'utiliser systématiquement la langue dans laquelle cette culture est exprimée. La langue qui permet de rendre compte de façon authentique du génie culturel du peuple haïtien n'est pas le français mais le *kreyòl*, langue maternelle de l'ensemble de la population haïtienne. Quelques-uns de nos écrivains, qui ont pris conscience de cette réalité, nous ont légué une littérature d'expression *kreyòl* naturellement riche en textes poétiques et en pièces de théâtre mais beaucoup plus pauvre en textes narratifs. Contrairement aux genres archaïques proches de l'oralité comme la poésie et le théâtre, le roman et la nouvelle, genres modernes de tradition écrite, ne sont pas abondants dans la littérature en langue *kreyòl*. En réalité, le nombre de publications de récits de fiction brefs et longs écrits en *kreyòl* n'a même pas encore atteint une bonne centaine.

Selon la critique, *Dezafi* (1975) de Frankétienne serait le premier roman haïtien écrit en langue *kreyòl*. Si de par sa facture, son exubérance et sa valeur littéraire, *Dezafi* reste incontestablement le premier roman d'expression *kreyòl* en terme d'importance, cette œuvre est toutefois précédée de plusieurs autres textes courts d'imagination en prose indiquant qu'elle n'est certainement pas, chronologiquement parlant, la première œuvre

romanesque haïtienne écrite en langue *kreyòl*. Carrié Paultre (1924-1999) peut être considéré, grâce à ses cinq récits brefs sortis dans les années 1960, comme le tout premier auteur haïtien de récits de fiction en langue *kreyòl*. Ayant plus d'une douzaine d'œuvres à son actif, Carrié Paultre est aussi l'un des plus prolifiques auteurs de récits brefs de fiction en *kreyòl*. Avant d'être réédités plus tard sous forme de livre par Bryant C. Freeman de l'Université du Kansas, presque tous les textes de Paultre ont été à l'origine publiés dans la revue protestante *Boukan* que celui-ci a créée en 1964. Son texte de 38 pages intitulé *Ti Jak* (1965) serait le premier récit court écrit en *kreyòl*. Après *Ti Jak*, Carrié Paultre a écrit une série d'autres récits courts parmi lesquels *Lherison* (1966), *Amarante* (1967), *Kote wout la ye?* (1968), *Mànyela* (1969) et *Tonton Liben* (1976). Ce dernier est le plus substantiel et, à notre avis, le mieux réussi de tous les récits de fiction de Carrié Paultre.

Membre de la « *Sosyete Koukouy* », Émile Célestin-Mégie (1922-) est un autre écrivain d'expression *kreyòl* digne d'être mentionné ici pour avoir légué à la littérature d'expresssion *kreyòl* une œuvre de fiction narrative remarquable. Son roman *Lanmou pa gin baryè* (1975, 1977, 1981), paru en trois volumes aux Éditions Fardin à Port-au-Prince, a largement contribué à enrichir le code écrit de la langue *kreyòl*. Pour sa longueur (550 pages au total), la complexité de son intrigue, qui lui confère un caractère tout à fait hétérogène, et le génie littéraire de son auteur, *Lanmou pa gin baryè* est souvent comparé à *Dezafi*. De la fin des années 1970 à nos jours, le genre romanesque d'expression *kreyòl* s'est enrichi quantitativement avec notamment des titres comme *Ti Dife Boule sou Istoua Ayiti* (1977) de Michel Rolph Trouillot, livre d'histoire que certains considèrent comme un roman historique; *Souvnans Kòy nan wotè* (1985) de Jeannot

Hilaire; *Lonbray inosans* (1985) ak *Zig Lavi* (2008) de Pauris Jean-Baptiste ; *Esperans Dezire* (1989) de Mercédès Guignard; *Lafanmi Bonplezi* (1993) de Maude Hertelou; *Testaman* (2002) de Beaudelaine Pierre; *Agasya* (2003) d'Émile Célestin Mégie; *Betsi* (2006) de Jocelyne Trouillot; Lèt *Ife ak Soul* (2006), roman épistolaire de Michel-Ange Hyppolite; *Rete! Kote Lamèsi* (2008) de Josaphat-Robert Large ; *Pase m yon kou foli* (2008) de Jean-Euphèle Milcé; *Bèbè Golgota* (2008), *Senfoni Nago* (2012) et *Peleren* (2015) de Pierre-Michel Chery; *Pwennsès Sanafè* (2010) de Précieuse Lavoix, *Chapo Pou Marechal Mimi* (2012), roman biographique de François Nau; *Koulangèt Madan Bwadòm* (2012) d'Edgar Gousse; *Kèkèt ak Janmari* (2014) de Rhoddy Attilus; *Adelina*, (2014) de Ewald Delva; *Anba Bòt Kwokodil* (2015) de Patrick Sylvain et *Goudougoudou sou chimen nou* (2015) de Gary Dossous. Hormis *Dezafi*, *Lanmou pa gin baryè, Esperans Dezire*, *Pwennsès Sanafè*, *Koulangèt Madan Bwadòm*, *Anba Bòt Kwokodil* et quelques autres, la grande majorité des récits de fiction écrits en *kreyòl* s'écartent de la complexité formelle et discursive qu'on attribue généralement au roman en tant que genre littéraire. Qu'ils soient brefs ou longs, ces textes narratifs que certains appellent en *kreyòl* « *woman* » et d'autres « *nouvèl literè* » ou « *istwakout* », ressemblent beaucoup plus à de simples histoires plutôt qu'à de véritables romans. Il suffit d'un examen rapide de ces romans courts ou histoires longues pour constater que la majorité n'a pas suivi le chemin tracé par *Dezafi* et *Lanmou pa gin baryè* dont la matière constitue une suite d'épisodes reliés entre eux de manière à en faire des œuvres complexes qui tendent plus à l'universel qu'au particulier.

Jusqu'ici, il a été seulement question de récits *kreyòl* brefs et longs qui ont tous paru individuellement parce qu'on leur attribue à tort ou à raison les caractéristiques du roman

court ou long au lieu de celles de la nouvelle moderne qui elle-même est le plus souvent publiée en recueils. Il est important de préciser ici que si, formellement parlant, ces textes d'imagination en prose ne constituent pas de véritables romans, il serait encore plus incongru de leur octroyer l'étiquette de « nouvelles ». En réalité, la production nouvellistique haïtienne d'expression *kreyòl* est très restreinte. Les rares nouvelles écrites en *kreyòl* publiées en recueil, qui pourraient satisfaire effectivement aux exigences de la nouvelle littéraire en tant que genre rigoureux allant au delà de la simple matière anecdotique, ne dépassent pas une dizaine. D'après nos recherches, Émile Célestin-Mégie est semble t-il le premier nouvellier haïtien d'expression *kreyòl*. Ses deux recueils de nouvelles *Ale-vini Mirak* (1946) et *Lanmou Lasigway* (1967) marqueraient le début de ce genre dans la littérature en langue *kreyòl*. Le recueil de cinq nouvelles intitulé *Ravinodyab* (1982) de Félix Morisseau Leroy (1912-1998) est probablement le second recueil de nouvelles écrit en *kreyòl*. Après *Ravinodyab,* que l'on qualifie également de contes littéraires, il y a eu *Anba Mapou-a* (1999) de Jean-Marie W. Denis; *Bonifas ak malefis* (1999) et *Nan Tan Malouk* (2003) de Frantz Wainwright (1937-); *Koulè Midi* (1999) et *Simbad Avenue* (2008) de Raoul Altidor; et *Aganmafwezay* (2008) de Manno Ejèn pour ne citer que les plus connus.

3. Genres et sous-genres narratifs: concepts et théories

Pour être en mesure de bien analyser la nouvelle afin de la décrire et la situer par rapport aux autres catégories narratives, il nous a fallu d'abord nous attarder sur son évolution historique depuis son émergence dans le contexte européen à l'époque médiévale

jusqu'au XXIe siècle haïtien. Nous avons en fait suivi les sages recommandations de R. Godenne :

> Étudier la nouvelle […] c'est d'abord préciser le cadre dans lequel se déroule son évolution à travers les siècles depuis le moment où elle est apparue, jusqu'à nos jours ; c'est ensuite se pencher sur les différentes conceptions qui se sont succédé, s'interroger sur leur valeur respective, puis finalement essayer de voir si, par rapport aux autres formes de récits brefs et longs, il n'y aurait pas une conception qui exprimerait la spécificité de cette forme particulière qu'est la nouvelle[16]. (Godenne 1976, 13-14).

Dans cette section, il s'agit dans un premier temps de recenser les principaux travaux théoriques écrits sur la nouvelle littéraire en général afin de voir si l'on a réussi à circonscrire ce genre dans sa spécificité. Nous discuterons donc des rapports formels entre la nouvelle, le conte et le roman. Nous nous pencherons ensuite sur certains éléments distinctifs de la littérature haïtienne, telles que le réalisme merveilleux et le *lodyans*, qui permettent de parler d'une fiction littéraire spécifique à Haïti.

a) Situation théorique de la nouvelle par rapport aux autres genres narratifs

Nos recherches sur l'évolution historique de la nouvelle depuis son apparition en Europe jusqu'à nos jours nous ont permis de confirmer que définir la nouvelle comme genre distinct revient presque toujours à la comparer au conte et au roman. Le conte et le roman sont en effet les deux genres narratifs avec lesquels la nouvelle a toujours entretenu les rapports les plus intimes mais aussi les plus ambigus. Que l'on considère les grands textes médiévaux ou ceux allant du XVIe siècle au XXe siècle en passant par le XIXe, les relations équivoques entre ces trois genres ont de tous temps attiré l'attention des praticiens et des critiques. Qu'est-ce qui explique cette confusion typologique entre ces trois genres? Est-ce qu'il s'agit simplement d'une confusion de nature historique

[16] Passage tiré de R. Godenne. *La nouvelle française*. Paris: PUF, 1976, mais cité à partir de Grojnowski, Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993.

alimentée par des facteurs externes ou plutôt de nature formelle motivée par des facteurs internes?

Chercher la spécificité de la nouvelle par rapport au conte exige d'abord de bien distinguer les deux pratiques du conte: conte populaire de tradition orale et conte littéraire de tradition écrite. Ces deux pratiques se différencient tant par leurs modes de création et de diffusion que par leur contenu. Le conte oral, généralement emprunté au folklore, a été plus souvent étudié par des ethnologues folkloristes que par la critique littéraire. La plupart des récits appartenant à ce genre ont circulé de bouche à oreille, avant de devenir, depuis la Renaissance, l'objet de collectes et de réécritures par des écrivains. Les travaux de ces écrivains ont eu pour conséquence la fixation à l'écrit de ces contes oraux dans une version donnée jusqu'à les transformer en objets appartenant au domaine de la littérature écrite. Cette démarche a amené les écrivains à se détacher progressivement des sujets, des structures et des thèmes des contes oraux dont ils s'inspirent provoquant ainsi l'avènement du conte littéraire de tradition écrite.

La confusion entre le conte et la nouvelle a commencé à partir du moment où la littérature écrite s'est imposée. Il ne saurait d'ailleurs en être autrement puisque la nouvelle constitue elle-même un genre littéraire de tradition écrite. Il a donc fallu attendre que le conte passe de l'oral à l'écrit avant de le voir se confronter jusqu'à se confondre avec la nouvelle. La nouvelle est, aussi bien que le roman d'ailleurs, un genre de la modernité contrairement au conte oral qui lui-même est beaucoup plus ancien. La stabilité générique du conte traditionnel fait de lui un genre très difficile à confondre avec la nouvelle « dont la finalité est avant tout littéraire, c'est-à-dire esthétique » (Viegnes,

1989, 37). C'est donc surtout par rapport au conte littéraire ou de tradition écrite qu'il convient de chercher la spécificité de la nouvelle.

Selon Georges Jean (1981), il y a quatre éléments fondamentaux sur lesquels on peut se baser pour tenter d'opposer le conte et la nouvelle. Ce sont le type d'énonciation, le personnage, la temporalité et la clôture. Primo, Georges Jean considère avant tout le conte comme un récit [17] à cause de son objectivité caractérisée par l'effacement d'embrayeurs. Le récit du conte est toujours à la troisième personne. Si on y trouve le pronom « je », il est généralement impersonnel. Contrairement à la nouvelle qui souvent reflète une individualité unique par l'usage d'un discours où le « je » peut être le même que le narrateur, le conte est impersonnel, ou mieux encore « transpersonnel » car le narrateur n'est pas la source du récit à proprement parler, mais un simple relais. Secundo, le conte et la nouvelle diffèrent au niveau de la catégorie du personnage. D'après Michel Viegnes (1989), le statut de ses personnages est le trait le plus spécifique du conte. Selon lui, le personnage du conte reste assez plat même s'il est souvent doté de pouvoirs magiques qui lui permettent d'accomplir des exploits extraordinaires. Il n'a aucune liberté individuelle par rapport à la trame des évènements dans laquelle il est lui-même enveloppé. Les personnages de conte sont généralement des archétypes alors que ceux de la nouvelle ont un caractère individuel. Dans la nouvelle, les personnages sont rarement des animaux, mais des humains avec des qualités et des défauts, aux prises avec les difficultés de la vie. Contrairement aux personnages du conte, ceux de la nouvelle peuvent prendre en charge la narration comme dans le roman. En ce sens, le personnage de la nouvelle est essentiel au déroulement du récit.

---

[17] Récit est utilisé ici par opposition à discours selon les travaux d'Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Gallimard, 1966.

Troisièmement, le traitement de la temporalité du conte diffère de celui de la nouvelle. Le temps du conte consiste toujours en un passé lointain, indéfini, indéterminé et irréaliste tandis que le temps de la nouvelle, qui peut être le présent ou un passé daté, est souvent familier et réaliste. Contrairement à la nouvelle dans laquelle tout est précipité et concentré, le narrateur du conte n'est pas limité dans le temps ni dans l'espace. Le conte peut s'échelonner sur plusieurs jours, voire sur plusieurs mois ou années. Le récit du conte est fait dans une temporalité cyclique alors que celle de la nouvelle est plutôt linéaire. En dernier lieu, la fin du conte et de la nouvelle permet aussi de les opposer. De par son caractère cyclique, le conte se referme en général sur lui-même. La fin du conte est souvent une morale, une situation finale marquant un retour à la stabilité alors que celle de la nouvelle canonique, souvent inattendue, est généralement une chute.

L'autre genre narratif qui a toujours eu des rapports problématiques avec la nouvelle, c'est le roman. Contrairement à la relation entre la nouvelle et le conte, celle avec le roman est dévalorisante pour la nouvelle. Celle-ci a en effet toujours été minorisée par rapport au roman. Cette conception dépréciative de la nouvelle en relation au roman est farouchement combattue par plusieurs praticiens et théoriciens du genre, comme Marcel Brion par exemple qui affirme qu'« [une] nouvelle n'est ni l'ébauche ni le résumé d'un roman, mais une œuvre d'art totale en elle-même » (1928, 477). René Godenne qui, refusant de voir dans la nouvelle un « avorton » ou un « roman rabougri », déclare que « la nouvelle n'est pas un roman en réduction, ne saurait être l'amorce ou le résumé d'un roman » (1975, 242). Dans une perspective formaliste, Boris Eichenbaum, pour sa part, affirme que « [le] roman et la nouvelle ne sont pas des formes homogènes, mais au contraire des formes profondément étrangères l'une à l'autre » (2001, 205).

Bon nombre de critiques ont continué sur la même lancée. Il existe tellement de définitions provenant de plusieurs tendances qu'il est difficile d'en faire une synthèse satisfaisante. La plupart des théoriciens et des praticiens s'accordent toutefois sur le fait que la différence essentielle entre la nouvelle et le roman ne se situe pas dans la longueur du texte, mais plutôt dans le choix du sujet et la manière dont celui-ci est traité. Pour insister sur l'importance du traitement du sujet dans la nouvelle en comparaison au roman, A. Thibaudet (1922)[18] soutient qu'« […] il y a un genre où l'épisode est seul, vit pour lui-même, et où par conséquent la composition est tout: c'est la nouvelle. » (2007, 715-716). À la différence de la nouvelle qui donne en effet une représentation restreinte de la réalité en se concentrant sur un seul évènement, le roman, récit doté d'une intrigue plus développée, propose une vision plus large de la vie et de ses multiples personnages. Selon Boris Eichenbaum, « *Short story* est un terme qui sous-entend toujours une histoire et qui doit répondre à deux conditions: les dimensions réduites et l'accent mis sur la conclusion. Ces conditions créent une forme qui, dans ses buts et dans ses procédés, est entièrement différente du roman » (2001, 206)

Dans son ouvrage sur les nouvelles de Mérimée, Paul Bourget soutient que « [la] matière de la nouvelle est un épisode, celle du roman une suite d'épisodes. Cet épisode que la nouvelle se propose de peindre, elle le détache, elle l'isole. Ces épisodes dont la suite fait l'objet du roman, il les agglutine, il les relie. Il procède par développement, la nouvelle par concentration » (1920, 263). Vu sa longueur, le roman canonique tend en effet à développer le sujet traité jusqu'à entrer dans des détails qui n'auraient aucune place dans la composition de la nouvelle. Même si le critère de la longueur n'est pas d'une grande

[18] Écrit en novembre 1922 sous forme d'article mais réédité en 2007 par A. Compagnon chez Gallimard.

utilité pour différencier le roman de la nouvelle, celle-ci est toujours définie comme un texte bref. Quoiqu'il puisse être dans certains cas aussi bref qu'une longue nouvelle, le roman n'est jamais défini comme un genre narratif bref. Le critère de la brièveté peut donc être d'une certaine utilité si on le conçoit dans le sens de densité, de concentration et de resserrement. Si la nouvelle n'est pas aussi développée et détaillée que le roman, elle reste d'une certaine complexité qu'elle tire de son intensité car, comme souligne Bourget: « L'épisode traitée par la nouvelle doit être intensément significatif » (Ibid., 263).

Si les théoriciens ont réussi à trouver quelques invariants fondés sur des éléments formels et discursifs pour démontrer que la nouvelle est un genre distinct du conte et du roman, ils n'ont cependant pas encore réussi à cerner ses contours en dehors de cette mise en relation avec les autres genres narratifs. À ce sujet, Daniel Grojnowski affirme que : « [en] même temps qu'est perçue l'existence de genre, apparaît la difficulté d'en discerner les traits qui lui seraient spécifiques. Car la nouvelle ressort à des espèces extrêmement variées qui l'empêchent de se conformer à une formule […] À cette diversité des appartenances s'ajoute celle des modes d'expression ou des types d'écriture » (1993, 14). Ainsi, faute de pouvoir parler de « la nouvelle » au singulier, certains théoriciens en parlent au pluriel. C'est le cas de Godenne (1995) qui, tout en avançant qu'il existe des caractéristiques constantes dans la composition d'une nouvelle, propose une typologie distinguant la « nouvelle-histoire », la « nouvelle-instant » et la « nouvelle-nouvelle ». Selon lui, la nouvelle, quel que soit son type, est généralement un récit bref, rapide et resserré fondé sur un sujet restreint et possédant un cachet oral. Pour ce qui du contenu ou du sujet traité généralement dans les nouvelles, Godenne distingue entre les nouvelles du quotidien, les nouvelles du singulier, les nouvelles fantastiques, les nouvelles de

science-fiction et les nouvelles amusantes. La tentative de définition de Godenne, qui prend en compte la forme et le fond des textes, est tout à fait discutable. Premièrement, le cachet oral que Godenne attribue à la nouvelle n'est pas vraiment un de ses aspects intrinsèques puisque qu'il s'agit, à l'instar du roman, d'un genre moderne de tradition écrite. S'il est vrai que certains auteurs de nouvelles et de romans ont pris l'habitude d'inscrire des éléments de l'oralité dans leurs récits, il est tout aussi vrai que ce sont des procédés marginaux généralement absents dans les nouvelles canoniques. Deuxièmement, il se peut en effet que la nouvelle ait ses sujets privilégiés à cause de sa brièveté. Mais, peut-on les les réduire à seulement cinq? Compte tenu du fait qu'un auteur de nouvelles a la possibilité d'utiliser plusieurs registres et de modes littéraires et de les combiner entre eux à son gré et selon ses fantaisies, la quantité de sujets nouvellistiques potentiels peut donc s'allonger presque indéfiniment. À la typologie de Godenne, on pourrait ajouter entre autres les nouvelles exotiques du XVIIIe siècle, les nouvelles autobiographiques comme celle de Pierre Michon dans *Vies minuscules* (1984), les nouvelles érotiques et sentimentales, les nouvelles policières, politiques, historiques, etc. En fin de compte, il semble être impossible de définir rigoureusement la nouvelle car il y aura toujours des textes qui feront exceptions aux règles de composition établies par les théoriciens.

b) La fiction haïtienne, entre réel et surnaturel

Dès la parution en 1836 des premiers textes de fiction narrative sur la scène littéraire haïtienne, notamment ceux d'Ignace Nau tels *Un Épisode de la Révolution* (1836) qualifié d'« histoire de loup-garou » (Berrou et Pompilus, 1975, 181) et à la fois « de

court roman historique et [de] conte fantastique » (Hoffmann, 1995, 109), ou *Le Lambi* (1837), nouvelle publiée dans la rubrique des « Souvenirs historiques » du journal *l'Union* qui célèbre la mémoire des Nègres marrons, principaux initiateurs de la révolution haïtienne, ou encore *Isalina ou une scène créole* (1836), qui nous renseigne sur les croyances magico-religieuses et les pratiques de la sorcellerie et du Vodou en milieu rural, le récit de fiction haïtien est d'emblée marqué par la concomitance du réel et du surnaturel. Conçue dès le départ comme un outil de représentation de l'Histoire et comme un instrument d'analyse de la société, la prose fictionnelle haïtienne s'inscrit dans une tradition foncièrement réaliste[19]. Pourtant, malgré son souci de fidélité à la réalité, elle n'en demeure pas moins imprégnée d'une thématique surnaturelle récurrente.

La présence constante du motif surnaturel[20] dans le récit réaliste haïtien s'explique par le fait que les croyances magico-religieuses et la foi dans l'existence des morts-vivants, des loups-garous et des dieux du Vodou encore appelés «loas», «invisibles» ou «mystères», ont de tout temps été des éléments constitutifs de la réalité quotidienne du peuple haïtien. Que l'omniprésent motif surnaturel soit de l'ordre du mythe, du religieux, du magique ou du merveilleux, son traitement varie en fonction du genre de récit dans lequel il se manifeste, qui à son tour dépend de l'époque et du style de l'auteur. Si nous nous basons sur la manière dont le surnaturel est exploité dans le récit, l'ensemble du corpus de

---

[19] Malgré la grande influence de l'école réaliste européenne du XIXe siècle sur le récit haïtien, l'adjectif réaliste est utilisé ici dans le sens le plus large possible c'est à dire dans le sens que Auerbach, Hamon et Watt donnent au concept de réalisme en littérature: un discours qui sert à créer une illusion de la réalité et qui ne se limite pas à la seule littérature européenne du XIXe siècle.

[20] Le sens que nous attribuons à la notion de surnaturel se base sur la théorie des « *hypergenres, genres et hypogenres* » de Michel Lord qui établit une nette distinction entre « genre » et élément de contenu ou « motif » (1995, 42). Le surnaturel est défini non pas comme un genre de discours mais plutôt comme un élément de contenu ou un motif qui peut d'ailleurs être exploité dans des genres tels que le conte, la nouvelle et le roman ainsi que dans des sous-genres comme le merveilleux et le fantastique.

fictions narratives littéraires haïtiennes peut être *grosso modo* divisé en trois grandes catégories : récits réalistes mimétiques, récits réalistes merveilleux et récits fantastiques. Avant d'entrer dans les détails de chacune de ces trois tendances, précisons que l'œuvre d'un même auteur peut appartenir à une seule, à deux ou aux trois catégories en même temps. Certains auteurs, comme Jacques Stephen Alexis et Gary Victor par exemple, ont su exploiter le motif surnaturel de différentes manières pour produire certains récits s'inscrivant carrément dans un réalisme mimétique ou référentiel, d'autres qui oscillent entre réalisme merveilleux et fantastique et d'autres dans lesquels, on retrouve un mélange des trois tendances.

La première catégorie est composée d'un ensemble de récits, ancrés dans le monde réel concret, dans lesquels il y a beaucoup d'informations documentaires et testimoniaux qui font d'eux des œuvres mimétiques, objectives, lucides et résolument réalistes. Dans ces récits de fiction, qui sont souvent le produit de recherches, un regard ethnographique extérieur et rationaliste est porté sur le surnaturel. Quand le thème du Vodou, ses mythes et toutes les croyances magico-religieuses qui lui sont associées, apparaissent dans ces récits, ils sont traités avec un scepticisme d'occidentalisé, comme de simples faits sociologiques, ou comme des phénomènes ethnologiques. En général, ces textes de fiction dite « d'observation » fournissent au lecteur, à travers les yeux distants d'un narrateur externe, une description quasi documentaire des mœurs et coutumes du peuple haïtien. La plupart des œuvres de fiction narrative allant du début du XIXe siècle jusqu'à la première moitié du XXe siècle rentrent dans cette première catégorie. Les récits d'Ignace Nau ainsi que les *lodyans,* nouvelles et romans des écrivains que l'on appelle les « romanciers nationaux », notamment Frédéric Marcelin, Justin Lhérisson, Fernand

Hibbert et Antoine Innocent, en sont des exemples illustres. Les récits indigénistes et ceux émanant du réalisme social de Jacques Roumain sont aussi à ajouter dans cette première catégorie. Il convient de préciser que si les multiples œuvres de fiction narrative de cette catégorie peuvent toutes se regrouper sous l'enseigne du réalisme mimétique, elles ne se confondent pas pour autant en un tout homogène de structure uniforme. Il existe en effet une diversité de registres à l'intérieur de ce grand groupe. Alors que certains auteurs, comme F. Hibbert et J. Lhérisson, restaient cantonnés en ville pratiquant respectivement un réalisme bourgeois et un réalisme populaire urbain qui excluent presque entièrement la thématique Vodou, d'autres comme Jean Baptiste Cinéas et J. Roumain, se sont plutôt consacrés à la représentation réaliste du milieu rural. Le réalisme paysan adopté par ces derniers les a tout naturellement amené à se pencher sur les croyances au surnaturel Vodou ancrées dans le quotidien des paysans haïtiens.

Quant à la deuxième catégorie, elle regroupe un ensemble de récits produits à partir de 1960, année durant laquelle Alexis a publié *Romancero aux étoiles*. Dans ce recueil constitué de contes, de *lodyans*, et de nouvelles, Alexis a voulu illustrer sa théorie « *Du réalisme merveilleux des Haïtiens* » (1956). Si dans ses romans, il n'a pas réussi à se démarquer complètement de ce que Max Dominique appelle « l'indigénisme de la distance » (1999, 29) en ce qui a trait au traitement du Vodou, Alexis a néanmoins insisté sur l'inadéquation du réalisme occidental à traduire la réalité haïtienne. Influencé par le concept de Réel merveilleux du romancier cubain Alejo Carpentier, Alexis soutient que l'art populaire haïtien, quoique profondément réaliste, reste « indissolublement lié au mythe, au symbole, au stylisé, au héraldique, au hiératique même » (1953, 263). Selon lui, le réalisme est à réinventer en fonction des spécificités de l'art populaire. Pour

pouvoir représenter adéquatement le réel haïtien et la complexité des croyances populaires dans le Vodou, Alexis insiste sur la nécessité d'une esthétique nouvelle basée sur l'« intégration dynamique du Merveilleux dans le réalisme » (Ibid., 264). Les idées d'Alexis ont servi de catalyseur à la production d'un ensemble de récits qui rendent compte de la réalité haïtienne et de toutes ses composantes surnaturelles de manière innovante en comparaison aux récits indigénistes et socialistes. Dans ces récits contemporains, dont certains sont qualifiés de réalistes merveilleux et d'autres plus récents de gothiques, de baroques[21] ou de néo-baroques, le regard ethnographique fait place à des procédés qui placent le surnaturel au même plan que le réel, brouillant ainsi la frontière étanche que le rationalisme occidental établit entre ces deux dimensions. Pour les personnages de ces récits, les figures extraordinaires et les phénomènes surnaturels comme la lycantropie, les esprits bienveillants ou malveillants, les *baka*, les sirènes, et les *galipòt* sont de l'ordre du possible. Contrairement à l'attitude condescendante de la plupart des écrivains des générations précédentes, qui voyaient en ces croyances un ramassis de superstitions, les textes des écrivains contemporains tels que René Depestre, Danny Laferrière, Yanick Lahens, Ketlly Mars, Evelyne Trouillot, Gary Victor, Louis-Philippe Dalembert et Margaret Papillon, affichent beaucoup moins de préjugés face aux croyances populaires en comparaison aux générations précédentes. Le surnaturel, quelle que soit sa forme et sa motivation, est représenté dans les œuvres des contemporains comme une composante de la vie des personnages. En lieu et place d'un regard externe déformé par la vision rationaliste du petit bourgeois haïtien occidentalisé, le narrateur est souvent un personnage de l'histoire qui rend compte lui-même de son expérience

[21] Voir Joubert Satyre. *Émile Ollivier: cohérence et lisibilité du baroque*. Montréal: CIDIHCA, 2006.

personnelle et intime avec le surnaturel. Ces procédés fournissent au lecteur la possibilité de découvrir la réalité du Vodou dans la perspective des protagonistes plutôt que dans celle d'un narrateur-auteur ou d'un narrateur-personnage étranger à la tradition et aux pratiques socioculturelles haïtiennes.

Cette façon de représenter le réel haïtien selon l'esthétique du réalisme merveilleux, qui recommande aux écrivains et aux artistes d'embrasser la vision cosmique et spirituelle du peuple haïtien, s'appuie naturellement sur la foi dans « la magie de l'univers » (Ibid., p. 263). Étant du domaine du sacré, le merveilleux se soustrait, certes, à tout examen critique profane procédant de la raison. Mais quand la vision cosmique du monde définie par le sacré se mue en une vision chaotique de la réalité, l'écriture réaliste merveilleuse tend à devenir fantastique. À partir du moment où l'univers du merveilleux perd sa cohérence et son harmonie au profit du désordre, du désarroi, de la souffrance, de la folie, et de l'échec, on s'achemine vers une écriture fantastique. Selon la tendance générale, le contexte culturel haïtien n'est pas propice au fantastique parce que celui-ci ne peut exister dans un univers où l'irrationnel va de soi. Le fantastique caribéen ou haïtien ne saurait exister puisque ce genre n'admet pas la foi dans le surnaturel qui caractérise la plupart des sociétés traditionnelles sous-industrialisées. C'est probablement ce qui explique le fait qu'il n'existe pratiquement pas d'études traitant principalement du fantastique caribéen et particulièrement du fantastique haïtien. Or, il existe bel et bien dans le corpus des récits de fiction haïtiens un certain nombre de nouvelles, de séquences de roman et de *lodyans* qui répondent aux diverses définitions du fantastique telles que proposées par les théoriciens majeurs de ce genre. Que l'on se base sur les approches de Callois (1938, 1939), de Castex (1951) et de Vax (1965) qui définissent le fantastique comme l'intrusion

brutale et dérangeante de « l'inadmissible », « du mystère », de « l'inexplicable » dans le monde réel ou que l'on s'appuie sur la notion d'hésitation entre naturel et surnaturel de Todorov (1970), on peut dire, malgré l'univers magico-religieux haïtien, qu'il y a, dans la prose fictionnelle haïtienne, un ensemble de textes qui satisfont aux critères du fantastique. Dans ces textes, les manifestations du surnaturel, généralement néfastes, ne sont pas posées et acceptées d'emblée comme c'est le cas dans les récits merveilleux et réalistes merveilleux. Quoique, nettement en minorité par rapport aux récits réalistes indigénistes mimétiques et réalistes merveilleux, cette troisième catégorie est composée d'un ensemble de récits que l'on peut qualifier de fantastiques, non seulement à cause du doute et de l'hésitation observés chez les personnages-narrateurs par rapport au surnaturel, mais aussi, parce que ceux-ci évoluent dans un monde absurde, déréglé, chaotique, incertain, inquiétant, si scandaleux qu'il produit l'angoisse fantastique. Ce traitement du motif surnaturel organisé sous forme de discours fantastique s'observe dans les œuvres de plusieurs écrivains, notamment chez J. Roumain, J. S. Alexis, É. Ollivier, G. Victor, K. Mars, S. Péan et autres.

c) Le statut théorique du *lodyans*

D'Ignace Nau à Gary Victor en passant par Justin Lhérisson, il y a une forme d'expression narrative particulière appelée « *lodyans* » dont on trouve les manifestations à des degré divers dans les œuvres des plus grands auteurs haïtiens de récits littéraires qu'ils soient courts ou longs. J. Lhérisson est considéré comme le père du *lodyans* pour l'avoir recréé ou transposé de l'oralité *kreyòl* à la littérature haïtienne d'expression française au début du XXe siècle. Depuis que Lhérisson s'est autoproclamé créateur de ce

« genre nouveau » dans la littérature haïtienne, les romanciers et les nouvelliers haïtiens n'arrêtent pas d'écrire sur le sujet et la critique ne cesse d'en parler, mais toujours de manière très approximative. Alors que certains écrivains en ont produit de très courts qu'ils compilent en recueils et que la critique qualifie à tort ou à raison de nouvelle ou de conte, d'autres en ont publié de plus longs auxquels on colle l'étiquette de « longue nouvelle » ou de « court roman ». Si le *lodyans* n'est pas encore théoriquement bien décrit et défini, personne ne peut cependant douter de l'existence de cette manière propre aux Haïtiens de raconter. Il n'existe à ce jour aucun ouvrage théorique substantiel sur le *lodyans* qui permet de circonscrire ce genre dans sa spécificité. Quels sont les traits caractéristiques propres au *lodyans*? D'après nos recherches, l'écrivain haïtien Georges Anglade est le seul à avoir proposé un modèle théorique pour tenter d'appréhender le *lodyans* de manière globale et de rendre compte de sa structure générale.

Il est important de souligner d'emblée qu'en plus de dix ans, de 1999, date à laquelle Georges Anglade publie son premier recueil, jusqu'en 2010, il n'a publié que des bouts de réflexions répétitifs sur le *lodyans* malgré la grande importance qu'il déclare accorder à ce genre. Contrairement à l'ouvrage de Milan Kundera[22] sur le roman, qu'Anglade cite comme étant son modèle dans la recherche de la spécificité du *lodyans*, celui-ci n'a produit aucune étude substantielle et approfondie sur le *lodyans*. Pour avoir une idée globale de sa théorie, nous avons dû compiler des éléments divers provenant de ses recueils, de ses articles, de ses entrevues et de son mince ouvrage intitulé *Le dernier codicille de Jacques Stephen Alexis* (2007). Dans la préface de son recueil de récits brefs intitulé *Les Blancs de mémoire* publié en 1999, Anglade expose, très sommairement en

[22] Milan Kundera. *L'Art du roman*. Paris: Essai, Gallimard, 1986.

seulement quatre pages, ses premières réflexions sur le genre du *lodyans.* Cinq ans après, il publie « Les lodyanseurs du Soir: il y a 100 ans, le passage à l'écrit » dans l'ouvrage collectif intitulé *Écrire en pays assiégé* (2004). Dans cet article, ses idées sur le genre se sont approfondies puisqu'il propose une esquisse de théorie du *lodyans*. Ses propos, reproduits mot pour mot, sont publiés la même année sous forme d'entretiens dans *L'espace d'une génération* (2004). L'année suivante, soit en 2005, il propose, lors du Congrès de PEN international, « Un antidote à l'érosion des paysages culturels, la lodyans haïtienne », contribution dans laquelle il reprend en majeure partie ce qu'il a déjà dit dans ses publications précédentes. Dans son essai intitulé *Le dernier codicille de Jacques Stephen Alexis* (2007), Anglade soutient que J. S. Alexis s'est rendu compte à la fin de sa vie que ce n'est pas le réalisme merveilleux, mais plutôt le *lodyans* qui constitue « la tradition narrative authentiquement haïtienne, le fond commun romanesque que partagent tous les Haïtiens » (2007, 7).

Nous avons choisi d'examiner son article « Les lodyanseurs du Soir: il y a 100 ans, le passage à l'écrit », car c'est dans celui-ci qu'Anglade a tenté une certaine théorisation du *lodyans* en se basant sur un corpus extrait principalement du quotidien haïtien *Le Soir* fondé par Lhérisson en 1898. Au tout début de l'article, on peut lire une série de remarques élogieuses, que des écrivains et des critiques haïtiens bien connus, ont faites sur les *lodyans* de Justin Lhérisson. Ce faisant, Anglade a voulu attester de l'existence et de l'importance de ce genre dans la littérature haïtienne. Il parle ensuite du contexte socio-politique, historique et littéraire dans lequel le passage de l'oral à l'écrit du *lodyans* s'est opéré sous l'impulsion de J. Lhérisson et de F. Hibbert à travers le quotidien *Le Soir*. Il met l'accent sur l'importance du journal *Le Soir* dans l'émergence du *lodyans*

écrit car c'est dans celui-ci que les premiers chef-d'œuvres du genre ont été publiés pendant ses dix ans d'existence. Anglade ne manque pas de souligner le fait qu'il n'existe pas d'étude systématique sur le *lodyans* et qu'il a donc dû se forger sur le tas ses propres outils d'analyse qui lui ont néanmoins permis de « définir approximativement les cinq éléments qui caractérisent *ce genre d'un nouveau genre, genre unique en son genre*: miniature, mosaïque, jouvence, voyance, cadence » (2004b, 66). Il n'est pas nécessaire d'insister sur le fait que certains des concepts d'Anglade n'appartiennent pas au discours théorique de la critique littéraire conventionnelle.

Le *lodyans*, étant un genre de récit, il nous semble important, par souci d'objectivité, de rappeler ce qu'est un récit avant de continuer notre discussion sur le modèle théorique d'Anglade. D'après Jean-Michel Adam (1985), spécialiste de linguistique textuelle ayant beaucoup publié sur le texte narratif, tout récit canonique est composé d'un nombre variable de séquences narratives, c'est-à-dire de passages qui forment une unité sur le plan du temps, des lieux, de l'action et des personnages. Les séquences, elles-mêmes constituées d'actions organisées, forment une intrigue qui peut être simple ou complexe. Un récit à intrigue simple ou unique présente en général l'histoire d'un seul personnage principal, ses actions et les différents évènements d'une tranche de sa vie, en partant de la situation initiale pour aboutir sans détours à la situation finale. Cette forme d'intrigue, composée habituellement d'une ou de plusieurs séquences narratives formant un épisode unique, est utilisée dans la plupart des *lodyans* radiophoniques de Maurice Sixto ainsi que dans les *lodyans* littéraires publiés en recueils par la grande majorité des auteurs haïtiens. Quant à l'intrigue complexe, elle présente forcément l'histoire de plusieurs protagonistes à travers de multiples épisodes organisés sous la forme d'une structure narrative qui peut

être soit homogène soit hétérogène. La différence entre une structure narrative complexe homogène et une structure narrative complexe hétérogène réside principalement, d'une part dans le degré d'homogénéité ou d'hétérogénéité sémantique existant entre les multiples épisodes qui les composent, et d'autre part dans la diversification de ce que Genette appelle « l'acte narratif producteur ».

La structure narrative complexe homogène, même si elle formée de plusieurs épisodes aussi longs que variés, présente généralement une histoire très complexe, mais dont l'énonciation est prise en charge par un seul et même narrateur généralement omniscient, ce qui en fait une structure monologique du point de vue de l'acte narratif. *Les Misérables*, le long roman en cinq parties de Victor Hugo, est le parfait exemple d'une structure narrative très complexe mais homogène sur le plan de l'acte narratif. Contrairement à l'unicité de l'énonciation narrative mise en œuvre dans la structure narrative complexe homogène, la structure narrative complexe hétérogène présente une pluralité de voix et de nivaux narratifs qui permettent de diversifier l'énonciation narrative et d'augmenter la complexité du récit. Cette complexité accrue se traduit par l'insertion à l'intérieur de l'intrigue principale d'autres récits de second degré racontés par d'autres narrateurs, selon d'autres perspectives et à travers d'autres modes narratifs. Tout cela contribute à octroyer un caractère polyphonique et dialogique à la structure narrative complexe hétérogène, qui se compose toujours de plusieurs niveaux narratifs qualifiés tantôt de métarécits, de récits secondaires, de sous-récits ou encore de micro-récits. Dépendant de leur structuration, les récits secondaires peuvent être enchâssés, encadrés ou mis en abyme. Ce sont en général les récits enchâssés, de par leur quantité et leur autonomie syntactico-sémantique, qui forment des structures narratives en mosaïque.

Le roman *Un octobre d'Elyaniz* de G. Victor, composé de plusieurs micro-récits enchâssés dans un récit premier dominant, correspond à une structure narrative en mosaïque. Les multiples micro-récits enchâssés, que l'auteur appelle des *lodyans*, répondent parfaitement au critère de la miniature grâce à leur fonction syntactico-sémantique et leur complétude qui les rendent autonomes par rapport au récit principal. Par contre, la grande majorité des *lodyans* que G. Victor publie en recueil ne sont pas des structures en mosaïque à cause du fait qu'ils sont des récits très courts à intrigue unique. Certains d'entre eux sont composés de deux récits dont le premier encadre le second. Mais cela ne change rien au fait qu'étant déjà des miniatures, ils ne peuvent pas inclure d'autres miniatures en leur sein pour former des œuvres mosaïques.

Ces deux premiers traits que G. Anglade attribue au genre du *lodyans*, sans en donner une explication satisfaisante, ne semblent pas être applicables à tous les *lodyans*. Pour décrire *Léa Cocoyer*, l'un des tout premiers *lodyans kreyòl* oraux de Maurice Sixto, Anglade affirme que « les unités de base des mosaïques restent toujours les miniatures […] Ainsi *Léa Cocoyer* de Maurice Sixto est une mosaïque qui se décompose en treize *lodyans* distinctes de cinq minutes chacune […] » (2004b, 85). Après plusieurs écoutes attentives de *Léa Cocoyer*, nous n'avons pas réussi à identifier les « treize *lodyans* distinctes de cinq minutes » qui forment cette œuvre soi-disant mosaïque. Si un *lodyans* miniature est un micro *lodyans,* c'est-à-dire un *lodyans* de dimension réduite qui comporte tous les éléments formels du genre, *Léa Cocoyer* ne comprend alors aucune miniature en son sein. Puisqu'il en est ainsi, ce *lodyans* ne constitue pas non plus une œuvre mosaïque. L'analyse de *Léa Cocoyer* indique qu'il s'agit d'un *lodyans* composé de plusieurs séquences narratives formant un seul et même récit n'ayant qu'un seul niveau narratif.

Mis à part les digressions narratives, communes à tout récit qu'il soit simple ou complexe, il n'y a dans *Léa Cocoyer* qu'un seul narrateur racontant le destin d'un seul personnage. S'il est vrai que *Léa Cocoyer* est un long *lodyans* de plus d'une heure, sa structure narrative n'a rien de complexe puisqu'on n'y trouve pas de récits secondaires distincts et autonomes dans le récit principal. Contrairement à ce que soutient Anglade au sujet de *Léa Cocoyer*, la longueur de ce *lodyans* et l'absence de narration multiple observée dans sa structure font qu'il ne répond ni au critère de la miniature, ni à celui de la mosaïque. Selon *Mosaïques* de Dällenbach (2001), dans une œuvre mosaïque, il y a une juxtaposition de plusieurs éléments fragmentaires disparates imposant une discontinuité à l'intérieur d'une structure globale totalisante et syncrétique.

Comme le *lodyans* est de par nature un genre narratif bref, on peut comprendre pourquoi Anglade lui attribue la miniature comme trait caractéristique quoique ce critère reste quand même problématique puisqu'il existe un nombre non négligeable de *lodyans* littéraires qui font exception à la règle. Quant à la mosaïque que G. Anglade considère comme « le mode d'agrégation » (Ibid., 84) du *lodyans*, c'est le critère qui nous paraît le plus flou. Lorsqu'il affirme que la mosaïque du *lodyans* « peut être un roman, une nouvelle, une pièce de théâtre, etc. », ses propos deviennent encore plus confus. Il est vrai que les *lodyans* s'insèrent dans presque tous les genres littéraires et même dans la musique populaire mais, en tant qu'entité autonome, on le retrouve aussi très souvent en solo. La mosaïque n'est donc pas un élément consubstantiel au genre du *lodyans*. Présenter le *lodyans* comme un art de la mosaïque peut aussi vouloir dire que les *lodyans* peuvent se raconter l'un après l'autre ou dans n'importe quel ordre sans aucun souci d'homogénéité. On convient avec Anglade que, d'habitude, un recueil de *lodyans* est

composé d'un ensemble de textes thématiquement disparates. Mais en quoi cela constitue t-il un trait spécifique au *lodyans* puisque le conte, la nouvelle, la poésie, la chanson sont en général publiés de la même façon? Anglade aurait dû être plus précis quant au critère de la mosaïque. Il aurait pu expliquer la distinction entre les *lodyans* insérés dans d'autres genres, qui dans certains cas forment une mosaïque, et les *lodyans* qui adoptent la forme des autres genres. En guise d'exemples, les deux longs *lodyans* de Lhérisson ne font qu'adopter la forme du roman alors que ceux que G. Victor incorpore dans ses trois premiers romans publiés dans les années 1990 font de ces romans hybrides et polyphoniques des structures en mosaïque.

Pour finir la discussion sur les deux premiers traits caractéristiques que G. Anglade attribue au *lodyans*, disons qu'ils auraient besoin d'être nuancés car, si par le fait d'avoir été écrit pour la presse et publié dans le journal *Le Soir*, le corpus d'Anglade ne comporte que des *lodyans* brefs, cela ne veut pas dire que les *lodyans* ne peuvent pas être longs. Pour preuve, les deux *lodyans* les plus célèbres de la littérature haïtienne sont beaucoup plus longs que n'importe quel récit bref canonique. On parle de *La Famille des Pitite-Caille,* et de *Zoune chez sa nainnaine* écrits justement par Justin Lhérisson, celui qui prétend avoir créé le *lodyans* littéraire. De par leur dimension et de par le fait de n'être insérés dans aucun autre genre, ces deux textes assez longs, considérés comme les deux chefs-d'œuvre fondateurs du genre du *lodyans,* ne correspondent pas au critère de la miniature ni à celui de la mosaïque. Ce ne sont pas des miniatures parce qu'ils sont assez longs pour que la critique les qualifie de « minces romans ». Ils sont d'ailleurs publiés par un auteur que la critique classe parmi les pionniers du roman haïtien. Ces deux œuvres ne sont pas non plus des structures en mosaïque comme le soutient G. Anglade pour les

mêmes raisons déjà discutées en rapport avec *Léa Cocoyer*. *La Famille* et *Zoune* sont composés chacun de deux récits: un court récit premier d'un narrateur omniscient qui cède la parole à Golimin, le narrateur du récit second encadré occupant l'essentiel du texte. On ne peut donc pas parler de miniature, ni de mosaïque dans le cas de ces deux *lodyans*, puisqu'ils ne sont pas composés de multiples micro-récits juxtaposés comme dans certains des romans hybrides et polyphoniques de G. Victor.

Pour ce qui est des trois autres traits caractéristiques du *lodyans* identifiés par Anglade, ils nous semblent beaucoup plus pertinents que les deux premiers quoique les mots choisis comme concepts pour définir ces aspects typiques du genre soient inappropriés. Nous voyons mal comment les concepts de « jouvence », de « voyance » et de « cadence » peuvent être les attributs d'un texte. Sachant par exemple que la voyance est une faculté humaine, on peut parler de la voyance d'un artiste ou d'un auteur, mais n'est-il pas impropre de parler de la voyance d'une œuvre? Quand Anglade parle de « l'effet de jouvence » dans le *lodyans*, on peut le suivre dans sa logique, mais quand il parle de « la voyance de la *lodyans* », on ne sait pas s'il fait référence à la voyance du *lodyansè* ou du *lodyans*. Hormis ces genres de confusion relevant d'une simple question de dénomination, nous croyons que l'avenir théorique du *lodyans* repose sur ces trois concepts représentant les trois aspects, dûment identifiés par Anglade, qui témoignent en effet de la spécificité de ce genre de récit haïtien.

La « jouvence » est définie comme la qualité du genre d'être toujours actuel dans les sujets qu'il traite. La thématique des *lodyans* d'une génération à l'autre n'a pas changé depuis le début du XXe siècle jusqu'à aujourd'hui. Même s'ils sont abordés différemment par chaque génération en fonction de la logique du moment, les thèmes sont restés les

mêmes. Anglade nous dit qu'il s'agit toujours « de la question des blancs en Haïti, des curés, de la domesticité, de la paysannerie ou de la politique » (Ibid., 85). Parmi les thèmes les plus récurrents du *lodyans*, on peut ajouter ceux en rapport avec le Vodou, à la vie familiale et sexuelle dans les foyers haïtiens. La « voyance » du *lodyans* selon Anglade c'est son caractère critique et subversif qui en fait un genre à « haut risque ». En général, le *lodyansè* voit et comprend ce que les autres ne voient pas. Le rôle principal du *lodyansè* c'est donc d'informer et d'éduquer en rapportant ce qu'il a vu et entendu dans un ton parfois dramatique mais toujours ironique car le rire est essentiel au genre du *lodyans*. C'est ce « rire qui fait [la] cadence » (Ibid., 69) selon Anglade. Le *lodyans,* selon lui, c'est « un genre du rire, de toute la gamme du rire, de la jovialité, de la risette à la jubilation de la rigolade; et des rictus de rires jaunes quand cela grince » (Ibid., 86). Anglade croit en l'existence d'un « rire haïtien » comme un lieu commun littéraire au même titre que « l'âme russe », de « l'esprit français » ou de « l'humour juif new-yorkais » par exemple. La « jouvence », la « voyance » et la « cadence » semblent être des critères tout à fait pertinents pour rendre compte de la singularité du *lodyans* par rapport à tous les autres genres populaires et littéraires. Anglade a raison de croire que la spécificité du *lodyans* réside dans « une articulation complexe et unique de trois termes: jouvence, voyance et cadence » (Ibid., 84).

Les dernières remarques générales, que nous ferons au sujet du modèle théorique d'Anglade, portent sur ses forces et ses faiblesses pour une éventuelle amélioration de ce travail de base. Disons d'emblée que les cinq traits caractéristiques du *lodyans* qu'il propose auraient besoin d'être revus et corrigés malgré la grande pertinence de certains d'entre eux. Les critères formels de la « miniature » et de la « mosaïque » doivent être

expliqués plus en profondeur à partir d'exemples concrets. Pour ce qui est des critères thématiques de la « jouvence », de la « voyance », et de la « cadence », il n'y a aucun doute quant aux réalités auxquelles ces termes font référence. Il faudrait seulement désigner ces réalités par des termes plus appropriés. Parmi les autres lacunes de la théorie d'Anglade, il convient de se pencher sur sa méthodologie. Premièrement, le théoricien n'est pas précis en ce qui a trait à l'objet de son travail. Est-ce que son but est de définir le *lodyans* littéraire de manière générale ou de simplement relever les traits spécifiques de quelques-uns produits dans un contexte bien particulier se limitant à des textes publiés dans un seul journal datant du début du XXe siècle? S'il avait voulu définir le genre de façon générale, il se poserait alors le problème d'un corpus trop restreint et donc pas assez représentatif pour rendre compte d'un genre qui a beaucoup évolué durant plusieurs siècles. Il faudrait donc commencer par établir cette nécessaire différence entre le *lodyans* de tradition orale, qu'il déclare être vieux de plus de cinq siècles, de celui de tradition écrite qui date de la fin du XIXe siècle. Vu le rapport étroit que le *lodyans* littéraire entretient avec les autres genres de récit littéraire et les confusions qui en découlent dans le discours de la critique, Anglade aurait pu essayer de déterminer la spécificité de celui-ci par rapport au conte littéraire, à la nouvelle et au roman. Tout compte fait, si le modèle théorique d'Anglade permet d'identifier des traits distinctifs importants du *lodyans*, il ne fournit pas une définition satisfaisante du phénomène.

Conclusion

Pour bien rendre compte de l'évolution historique et théorique de la fiction brève dans le contexte de la littérature haïtienne d'expression française, nous avons dû d'abord

remonter jusqu'au Moyen-âge européen à la recherche des formes littéraires médiévales considérées comme les ancêtres de la fiction brève telle que pratiquée à l'époque contemporaine dans les sociétés occidentales. À l'instar de la fiction brève occidentale à laquelle on attribue, dans les cultures latines, le qualificatif de « nouvelle » dans un sens tantôt général tantôt spécifique et de « *short story* » chez les Anglo-saxons, la fiction brève haïtienne a hérité de plusieurs traits caractéristiques provenant des œuvres produites par les auteurs européens considérés comme les créateurs de la nouvelle littéraire moderne, notamment Boccace, Chaucer, Cervantès, Marguerite de Navarre et Bonaventure des Périers. Nous avons néanmoins remarqué une nette démarcation par rapport aux œuvres européennes chez certains auteurs haïtiens qui ont très tôt exprimé la nécessité de créer une littérature haïtienne authentique qui prend également en compte les aspects culturels africains et caribéens. Cette volonté d'altérité se traduit dans un premier temps par l'exploitation d'un ensemble de thèmes locaux tirés pour la plupart de la tradition orale haïtienne pour ensuite se manifester aux niveaux formel, discursif et linguistique. C'est ainsi qu'on est parvenu en Haïti à un genre littéraire communément appelé *lodyans* tout droit sorti de l'oralité *kreyòl*. À la fin du chapitre, nous avons discuté de la seule étude théorique réalisée à ce jour sur le *lodyans*, forme de récit qui est, selon les propos de G. Anglade, un genre typiquement haïtien « non réductible à aucun autre genre » (Ibid, 64). Nous sommes arrivés à la conclusion qu'en dépit des lacunes observées dans le travail d'Anglade, une part importante de ses réflexions théoriques reste assez pertinente pour servir de base à une recherche plus approfondie sur ce sujet négligé pendant trop longtemps.

CHAPITRE II
LES NOUVELLES D'IGNACE NAU, PROBLÉMATIQUES ET ENJEUX

Introduction

Par son contexte socio-historique et par les sujets qu'elle aborde, l'œuvre fictionnelle d'Ignace Nau offre la possibilité d'intéressantes discussions sur des questions fondamentales relatives à la nature et au statut particulier du récit de fiction produit en Haïti dans la première moitié du XIXe siècle. Les nouvelles et autres récits de fiction que Nau publie dans des journaux entre 1836 et 1839 forment en effet un corpus important de textes littéraires d'expression française produits en Haïti, sur Haïti, et par un Haïtien, dans un contexte franco-créolophone, considérant que l'étiquette de « francophonie littéraire » n'existait pas encore à l'époque. Présenter ce corpus nous amène à aborder trois objets d'études qui représentent trois difficultés majeures pour les spécialistes de littérature dite « francophone ». La première difficulté réside dans le genre littéraire lui-même de la nouvelle, qui est un genre problématique. C'est un genre bref et comme tel, il est sous-estimé, dévalorisé, peu étudié et surtout mal défini. La deuxième difficulté tient au caractère paradoxal de l'usage de l'adjectif « francophone ». La notion de « littérature(s) francophone(s) », qui est censée rassembler toutes les littératures écrites en langue française (incluant celle de l'Hexagone), est, en fait, le plus souvent utilisée pour marquer la distinction entre la littérature française de France et celles de ses anciennes colonies. Parmi ces anciennes colonies, Haïti, en tant qu'espace franco-créolophone, constitue un troisième objet d'étude de complexité et de difficulté certaines. Les multiples problèmes politiques et socio-économiques auxquels ce pays fait face, depuis qu'il s'est battu contre l'Europe esclavagiste pour devenir la première République noire

souveraine du monde, ont toujours eu de sérieuses conséquences sur toutes les activités de la vie quotidienne, y compris la production littéraire et intellectuelle.

La situation de la nouvelle haïtienne est donc triplement problématique. La nouvelle, qui a toujours été un genre littéraire défavorisé à l'intérieur de l'Hexagone, et ce, pour des raisons essentiellement d'ordre générique et formel, se trouve encore doublement dévalorisée par la critique lorsqu'elle est produite par des écrivains originaires d'anciennes colonies françaises puisqu'elle s'intègre du coup dans une littérature dite de la « périphérie ». Inutile de rappeler que les périphéries sont toujours subordonnées à un « centre ». Quand la dite périphérie est une ancienne colonie de couleur qui s'inscrit dans ce que l'Agence Universitaire de la Francophonie appelle curieusement les « littératures francophones du Sud », la situation, déjà fragile, de la nouvelle s'aggrave encore plus. En l'absence de critères objectifs permettant de déterminer la valeur littéraire d'une œuvre, d'un genre ou de la littérature de tout un peuple, le phénomène de dévalorisation de la nouvelle haïtienne par la critique dépasse alors la sphère purement littéraire ou esthétique pour être déterminée par des facteurs socio-historiques, économiques et politiques. Malgré toutes ces difficultés, les écrivains haïtiens ont produit au fil du temps un corpus de fiction brève original d'une richesse littéraire et d'une diversité thématique très remarquable. On se propose dans le présent chapitre de réfléchir sur les problèmes et les enjeux de la production, de la diffusion et de la réception de l'œuvre fictionnelle d'Ignace Nau dans un contexte sociopolitique et économique particulier pour tâcher d'identifier les facteurs responsables de sa marginalisation et cependant de mettre au jour sa place capitale dans la littérature haïtienne, ainsi que dans l'espace linguistique plus large des autres littératures de langue française au monde.

1. Les nouvelles d'Ignace Nau à l'origine de l'« haïtianité littéraire »

Dès ses premiers balbutiements, la nouvelle haïtienne a eu à affronter deux défis de taille: affirmer son identité par rapport à la littérature française et asseoir sa légitimité en tant que genre littéraire autonome. Parler de « nouvelle littéraire haïtienne » présuppose l'existence d'une littérature spécifique à la nation haïtienne. Or, il se trouve que les nouvelles d'Ignace Nau ont été produites au début du XIXe siècle, période de transition entre la situation d'oblitération culturelle par le système colonial et le processus de formation d'une culture nationale. Pendant cette époque charnière, que Frantz Fanon qualifie de période de « cristallisation de la conscience nationale » (1961, 179), les intellectuels et écrivains haïtiens s'étaient engagés, non seulement à sauvegarder l'indépendance politique, mais aussi à sortir le pays de la dépendance culturelle française. S'il est vrai qu'aujourd'hui personne ne songerait à mettre en doute l'existence d'une littérature nationale propre à Haïti, il n'en est pas moins vrai qu'il est difficile de dire ce qui fait qu'une œuvre est haïtienne ou pas. Quels sont les critères d'appartenance d'une œuvre à cette littérature nationale haïtienne? Peut-on parler d'une véritable institution littéraire haïtienne? Dans l'affirmative, quelles sont ses forces et ses faiblesses ? Est-ce qu'il y a une certaine forme d'originalité dans l'œuvre des pionniers de la première moitié du XIXe siècle qui atteste de leur « haïtianité » littéraire? À partir de quel moment de l'histoire les œuvres d'expression française produite en Haïti se sont-elles constituées en un ensemble digne d'être considéré comme une littérature nationale proprement haïtienne?

a) La question de l'« haïtianité littéraire »

L'étiquette « haïtianité littéraire » présuppose l'existence d'une littérature produite dans l'espace difficilement délimitable de la nation haïtienne à l'époque actuelle. Hérité du XIXe siècle européen, ce lien étroit entre la littérature et la nation est en train de se distendre dans le monde d'aujourd'hui où les frontières sont progressivement abolies par les technologies de l'information et de la communication qui s'avèrent de plus en plus efficaces, sans parler des mouvements migratoires. Favorisant un brassage considérable des cultures, le phénomène de la mondialisation rend en effet poreuses les frontières nationales. Plusieurs écrivains, qui souhaitent justement prendre leurs distances par rapport à des étiquettes telles qu'« écrivain haïtien », « écrivain antillais », « écrivain négro-africain » ou encore « écrivain francophone », visent l'universel en se positionnant plutôt comme des écrivains cosmopolites. Compte tenu des problématiques interculturelles et sachant par ailleurs que la langue ne suffit pas à elle seule à conférer une identité culturelle incontestable à l'œuvre littéraire, il devient de plus en plus difficile, comme l'explique Jean Derive (2007) de parler d'identité culturelle en littérature. En ce début du XXIe siècle où l'on remet constamment en question la validité scientifique des frontières nationales en littérature à travers des débats autour de notions comme « littérature-monde », « mondialisation culturelle », « littératures du sud », pour une « dénationalisation de la littérature », il peut paraître démodé et même arriéré de vouloir discuter ici de la question de la littérature nationale haïtienne. Mais à l'époque où Ignace Nau produisait ses nouvelles il y a deux siècles de cela, la notion de « langue nationale » ainsi que l'idée qu'une littérature écrite dans cette langue puisse servir de support de l'identité nationale étaient très à la mode dans le monde occidental. C'est

d'ailleurs à la même époque, c'est-à-dire à l'aube du XIXe siècle, qu'a commencé en Haïti le processus de constitution d'une identité collective distincte de celle de la France. C'est ce qui explique la tendance de l'époque à vouloir établir des institutions locales et nationales, véhiculant des valeurs proprement haïtiennes, pour asseoir une bonne fois pour toute l'indépendance politique et culturelle d'Haïti par rapport à la France.

Si la notion de « littérature nationale » paraît quelque peu dépassée de nos jours, les liens entre littérature et nation, exprimés dans la revendication de la spécificité d'une littérature nationale haïtienne originale, restent néanmoins d'actualité. Il nous paraît donc utile de nous attarder un peu sur le sujet pour en comprendre les enjeux dans le contexte haïtien. Jusqu'à l'arrivée au pouvoir du régime dictatorial de François Duvalier et de ses tontons macoutes en 1957, provoquant l'exode d'un grand nombre d'écrivains, les critères sur lesquels on se basait pour déterminer l'« haïtianité » d'une œuvre littéraire étaient seulement au nombre de deux : la langue et la thématique. Ces deux critères ne visaient en fait qu'à distinguer la littérature haïtienne d'expression française du XIXe siècle de la littérature française de l'Hexagone. Comme on a publié, par la suite, quelques textes littéraires écrits entièrement en langue créole, on pourrait donc être amené à parler de deux littératures nationales, l'une d'expression française et l'autre d'expression créole. Or, à bien réfléchir, il n'y a que le code linguistique qui permet de faire la différence entre ces deux littératures. Quand on sait que ce sont, hormis quelques rares exceptions, les mêmes auteurs bilingues qui écrivent dans les deux langues pour le même public bilingue, peut-on parler de deux littératures distinctes l'une de l'autre ? Il semble qu'on serait plutôt en présence d'une seule littérature haïtienne de nature double qu'il faudrait qualifier selon les mots de Maximilien Laroche de « littérature diglotte » (1980, 257)

malgré les réserves de certains par rapport à la notion de diglossie[23]. Comme il n'existe virtuellement aucun écrivain étranger d'expression *kreyòl*, une œuvre écrite en *kreyòl* est automatiquement perçue comme appartenant au patrimoine littéraire haïtien. Par contre, pour qu'une œuvre écrite en langue française puisse bénéficier du statut d'œuvre haïtienne, la tradition veut qu'elle s'inscrive dans une vision haïtienne du monde et qu'elle exploite des thèmes propres à la réalité haïtienne.

Jusqu'au milieu du XXe siècle, la situation littéraire haïtienne était encore relativement simple à ce point de vue. Mais les choses ont commencé à se compliquer dans les années soixante à partir du moment où les intellectuels haïtiens ont été forcés par Duvalier de s'exiler en masse aux quatre coins du monde mais surtout dans les grandes agglomérations d'Amérique du Nord et d'Europe, notamment à Montréal, à New York, à Miami et à Paris. La prolifération de cette diaspora haïtienne, qui est à l'origine d'une importante production littéraire écrite en français, en anglais et aussi en *kreyòl*, oblige les théoriciens à reconsidérer la notion de littérature nationale haïtienne. À cause de cette nouvelle donnée, certains se demandent « si au lieu d'une ou de deux il ne faut pas parler de quatre littératures haïtiennes. » (Laroche 1980, 257). C'est ce qui a probablement porté la romancière et critique littéraire haïtienne, Yannick Lahens, à proposer quatre critères en se posant avec la plus grande perplexité la longue question suivante :

> Doit-on retenir comme critères d'appartenance au patrimoine littéraire haïtien le territoire (ne seraient considérés comme écrivains haïtiens que ceux qui résident en Haïti), la nationalité (ne seraient considérés comme écrivains haïtiens que ceux qui n'ont pas renoncé à la nationalité haïtienne), la thématique (ne seraient considérés comme haïtiens que ceux qui abordent des thèmes haïtiens) ou enfin la langue (ne seraient

[23] Voir Lambert-Félix Prudent, « Diglossie et interlecte », dans *Langages*, no. 61, *Bilinguisme et diglossie* (mars 1981): 13-38, Paris : Armand Collin. Voir aussi les travaux de Robert Fournier (1995, 1999).

> considérés comme écrivains haïtiens que ceux qui écrivent en français ou en créole)? (Lahens 1997, 73-74).

Le débat que soulève cette question est de grande importance car, sans entrer dans les détails, il est évident qu'aucun de ces quatre critères ne suffit à lui seul, à déterminer l'« haïtianité » d'une œuvre. D'un autre côté, on ne peut pas dire qu'il faut que l'œuvre réponde à l'ensemble des quatre critères pour qu'elle soit considérée comme haïtienne. Dans ce cas, on exclurait alors automatiquement de la littérature haïtienne tous les œuvres littéraires d'importance produites par les écrivains haïtiens de la diaspora francophone et anglophone.

Nous avons discuté, plus haut, de la difficulté de distinguer la littérature haïtienne d'expression française de celle d'expression *kreyòl* lorsqu'on se base uniquement sur le critère de la langue. Ce faisant, nous avons voulu attirer l'attention sur d'autres facteurs liés aux stratégies d'écriture, de publication, de diffusion et de réception des œuvres qui, selon Jean Jonassaint (2002), sont susceptibles d'influer sur la définition de l'« haïtianité ». Est-il pertinent de se demander dans quelle mesure les œuvres des grands écrivains haïtiens de la diaspora sont-elles haïtiennes quand elles sont publiées par des maisons d'édition étrangères, destinées avant tout à un public étranger, acclamées par une critique étrangère, et recevant des prix étrangers? Il est clair que cette problématique n'est pas spécifique à la littérature haïtienne, mais cela n'empêche pas Jonassaint d'affirmer que « [les] romans des Chauvet, Depestre, Métellus dans la collection blanche de Gallimard, comme ceux de Charles ou d'Ollivier chez Barrault ou Albin Michel, sont d'abord des livres français publiés par des éditeurs français dans des collections d'auteurs français – dans un sens, partie intégrante d'une littérature française » (Jonassaint 2002, 85). Les remarques de Jonassaint s'appliquent aussi par exemple à des écrivains comme

Stanley Péan, Dany Laferrière et Edwige Danticat qui ne publient pas leurs livres en Haïti quoiqu'ils abordent principalement des sujets haïtiens. Peut-on en toute objectivité mettre en question l'« haïtianité » de ces œuvres écrites et publiées en dehors du territoire de la République d'Haïti, mais par des écrivains haïtiens résidant dans un autre pays ou ayant une double nationalité?

Si les critères mentionnés par Lahens et Jonassaint ne font pas le point sur la question de l'« haïtianité littéraire » dans toute sa complexité, force est de constater qu'ils permettent néanmoins de statuer sur l'« haïtianité » des œuvres produites sur le territoire haïtien. Parmi ces œuvres, celles publiées pendant le XIXe siècle sont particulièrement contestées. Les productions littéraires haïtiennes de cette longue période sont généralement considérées comme dénuées d'originalité ou d'« haïtianité » sous prétexte qu'elles s'alignent presque toutes sur les modèles littéraires de la France. Bien que réfutant cette position, Hoffmann, dans une étude importante sur le roman haïtien, a tout de même exclu de son corpus un certain nombre de romans produits en Haïti au XIXe siècle soutenant que « ni leur fond ni leur forme ne laissent soupçonner qu'ils ont été écrits par des Haïtiens. L'action se déroule loin d'Haïti, aucun personnage n'est Haïtien […] » (Hoffmann 1982, 83). La liste de ces romans comprend entre autres *Francesca* (1873) et *Le Damné* (1877) de Demesvar Delorme et *Une chercheuse* (1889) de Louis Joseph Janvier. Quoiqu'ils aient été écrits en langue française, sur le territoire haïtien et par des écrivains de nationalité haïtienne, ces romans ont été mis de côté par Hoffmann parce qu'ils ne répondent pas au critère de la thématique. Au sujet d'une œuvre produite en Haïti, on peut donc conclure qu'elle n'appartient au patrimoine littéraire haïtien que si elle répond à l'ensemble des quatre critères susmentionnés. De ces quatre critères, celui

de la thématique semble être en effet le plus déterminant quand on pense à son rôle dans le processus d'autonomisation des lettres haïtiennes amorcé dès le début du XIXe siècle pour se confirmer au siècle suivant avec l'avènement du Mouvement Indigène. L'École de 1836 et le Mouvement Indigène de 1927, n'ont-ils pas tous les deux exhorté les artistes et les écrivains à puiser leurs sujets dans le contexte socio-culturel haïtien?

b) L'indigénisme des pionniers du début du XIXe siècle

La parution de la *Revue Indigène* en 1927 et d'*Ainsi Parla l'Oncle* l'année suivante marque sans nul doute un tournant important dans le développement d'une littérature originale en Haïti. Ces deux publications s'inscrivent dans un mouvement culturel communément appelé le Mouvement indigène ou l'Indigénisme haïtien. Contrairement à certains écrivains haïtiens des générations précédentes, qui considéraient la France comme leur « métropole intellectuelle », ceux du Mouvement indigène s'opposaient, non seulement à la domination culturelle de la France mais aussi à la première occupation militaire d'Haïti par les États-Unis de 1915 à 1934. Pour résister à l'impérialisme américain et à l'emprise idéologique française, le Mouvement indigène prône une littérature typiquement haïtienne, prenant racine dans le riche folklore que le peuple haïtien a hérité de ses ancêtres indiens, africains et européens. Le Mouvement indigène recommande aux écrivains et aux artistes de puiser leur inspiration dans la réalité locale, dans les traditions et coutumes haïtiennes telles les légendes et les contes populaires créoles et le Vodou qui nourrissent l'imaginaire du peuple haïtien, sans pour autant s'enfermer sur lui-même. Dans sa « Chronique-Programme » du premier numéro de *La Revue Indigène*, Normil Sylvain préconise en effet une ouverture culturelle

internationale, particulièrement sur l'Amérique latine et sur l'Europe.

Si la quête d'une identité culturelle haïtienne distincte a effectivement connu un élan particulier grâce au Mouvement indigène, il serait néanmoins naïf de croire qu'il a fallu attendre l'avènement de ce mouvement pour que commençât à se mettre en place une littérature proprement haïtienne. Selon Judith Charles, qui s'inspire de l'ouvrage *Les origines sociales de la littérature haïtienne* d'Hénock Trouillot, « […] la littérature haïtienne a toujours été essentiellement indigène, ou plutôt foncièrement haïtienne. C'est même là que résident sa marque principale et sa frappante originalité » (Charles 1984, 9). Il convient de souligner que les propos de Charles ne visent nullement à occulter le fait indéniable que, considérée dans ses dimensions formelle et esthétique, la littérature haïtienne s'est inspirée à ses débuts de celle de la France. Il était d'ailleurs tout à fait naturel pour des écrivains haïtiens, faisant usage exclusivement de la langue française comme support d'écriture, à une époque où toute reconnaissance passait par Paris, de se situer dans le cadre des canons esthétiques français et surtout de reproduire un certain nombre de codes propres à la littérature française. Mais, il faut bien comprendre que cela n'a pourtant pas empêché le processus d'autonomisation et de légitimation de la littérature haïtienne de démarrer dès la proclamation de l'Acte de l'Indépendance de la République d'Haïti le 1er janvier 1804.

Même si la littérature produite en Haïti au lendemain de l'Indépendance était à bien des points de vue tributaire de celle de la France, les premiers écrivains haïtiens ont toujours affiché un nationalisme qui les portait à créer des journaux et des revues locaux dans lesquels ils publiaient des textes retraçant l'histoire politique et sociale du pays, abordant par conséquent des sujets profondément ancrés dans la réalité locale. Cette littérature en

gestation était en majeure partie constituée de pièces de théâtre, de textes poétiques et de prose à caractère documentaire. Le sujet du drame historique *La Mort de Lamarre* d'Antoine Dupré et celui de sa comédie de mœurs *La Jeune fille* ont à voir directement avec la situation politique et sociale du pays à l'époque. La pièce « La Mort de Lamarre » raconte l'épisode de la mort héroïque du personnage éponyme pendant la guerre entre l'Ouest dirigé par le président Alexandre Pétion et le Nord dirigé par Henri Christophe. Dans *La Jeune fille*, Dupré met en garde les mères haïtiennes qui avaient tendance à encourager leurs filles à entrer en concubinage avec des Blancs. Il convient aussi de mentionner la pièce *L'Entrée du Roi en sa capitale, en janvier 1818* de Juste Chanlatte pour l'utilisation exceptionnelle qu'il y fait de la langue vernaculaire. La première scène de cette pièce, qui décrit les différentes classes sociales de la capitale du royaume du Nord, est en effet un dialogue entièrement en *kreyòl*. Comme l'affirme Hoffmann, « [il] semble donc que, dès les origines, le théâtre haïtien puise son inspiration dans l'histoire nationale pour ce qui est du drame, dans les mœurs locales, en ce qui concerne la comédie » (1997, 83).

Dans le domaine de la poésie, on peut citer par exemple « La Triple Palme » (1822) de Juste Chanlatte publié dans le journal officiel *Le Télégraphe*. Dans ce long poème épique, l'auteur relate de manière fort élogieuse les campagnes militaires du président haïtien, Jean Pierre Boyer, qui ont permis à ce dernier de rattacher le royaume du Nord au reste du pays et d'envahir la partie espagnole de l'Est, réunissant ainsi sous sa domination l'île toute entière. Il convient aussi de mentionner l'apport du poète-fabuliste Jules Solime Milscent qui fonde en 1817 *L'Abeille Haïtienne*, la première véritable revue littéraire du pays selon Max Bissainthe (1951, 759). Pour ce qui est de la prose, c'est dans cette forme

de discours, quoique plus documentaire que littéraire, que l'indigénisme haïtien avant-gardiste des pionniers s'est manifesté de la manière la plus significative. Les deux prosateurs de cette période, auxquels on fait le plus souvent référence, et qui ont légué de remarquables réquisitoires contre le colonialisme, sont Boisrond Tonnerre et Pompée Valentin dit Baron de Vastey. Le premier a écrit l'*Acte de l'Indépendance* (1804) et *Mémoires pour servir à l'histoire d'Haïti* (1804) qui retracent avec beaucoup de parti pris certains faits de la Révolution haïtienne. Le second nous a entre autres laissé *Le Système colonial dévoilé* (1814), *Le cri de la patrie ou les Intérêts de tous les Haytiens* (1815), *Réflexions sur une lettre de Mazères* (1816), *Réflexions sur quelques ouvrages et journaux français concernant Hayti* (1817) et *Essais sur les causes de la révolution et des guerres civiles en Hayti* (1819). Dans ses *Réflexions,* le baron de Vastey dénonce le complexe de supériorité des Blancs et leurs prejugés raciaux. Il soutient que « [c]haque peuple a ses préjugés; nous trouvons la couleur noire plus belle que la blanche; nos peintres haytiens peignent la divinité et les anges en noir, les mauvais génies et les diables en blanc » (de Vastey 1816, 22). Pour déconstruire l'image négative des Noirs et démontrer le ridicule de la situation, il fonde son argumentation sur des propos rapportés par des voyageurs blancs eux-mêmes attestant de la beauté des peuples africains. Ces Blancs, à la suite de leur voyage en Afrique, rapportent avoir été frappés par la beauté des « princes africains », des « nègres Jalofes » de la Nigritie, de ceux de l'Abyssinie, des négresses de Gorée et des « négresses et mûlatresses de toutes les îles du Cap-Vert » qui sont selon eux « d'une grande beauté ». Dans ces textes, considérés comme les premiers ouvrages majeurs de la littérature haïtienne, on peut voir que le baron de Vastey ne s'est pas contenté d'aborder des sujets en rapport directement avec Haïti, il a aussi tenté de

rétablir la dignité de l'homme noir en général en dénonçant l'esclavage, les préjugés racistes et en défendant les valeurs africaines, se positionnant ainsi à l'avant-garde des tenants du mouvement de la Négritude.

La presse écrite et les premières œuvres littéraires haïtiennes se sont en effet presque toutes attachées non seulement, à illustrer les exploits des héros de la guerre de l'Indépendance, mais aussi à défendre la légitimité de l'existence de l'État haïtien devant l'Occident raciste et esclavagiste. Si l'on se réfère aux préceptes de l'Indigénisme, il serait difficile de ne pas admettre que, de par leur patriotisme, leur militantisme et leur engagement dans la défense de la cause haïtienne, les pionniers de la littérature haïtienne étaient déjà animés d'une certaine idéologie indigéniste. S'il est vrai qu'ils ont choisi d'utiliser la langue de l'ancien colonisateur, ils l'ont fait pour des raisons pratiques de communication écrite, particulièrement avec la France et avec les autres grandes puissances occidentales qui voyaient d'un mauvais œil l'existence d'une république noire et souveraine dans la région. Ils l'ont fait aussi parce qu'ils n'avaient pas le choix, car ayant appris à lire et à écrire en français, ils n'avaient à leur disposition que des textes de la littérature française comme modèles, à une époque où il n'existait pas encore un code écrit de la langue *kreyòl* fixé dans les règles, et encore moins une tradition littéraire écrite dans cette langue vernaculaire. De toute façon, le but des premiers écrivains haïtiens, faut-il bien l'avouer, n'était pas d'écrire des œuvres littéraires destinées directement et immédiatement au peuple haïtien en majorité illéttré. Ils s'adressaient plutôt à la petite élite haïtienne bilingue et à un public français d'où la conformité de leurs œuvres avec les modèles formels et esthétiques français. Ce sont d'ailleurs les arguments sur lesquels la critique se base généralement pour qualifier l'œuvre des pionniers de « littérature

d'épigones » sans tenir compte du fait qu'elle allait également dans le sens de la légitimation, de la reconnaissance du nouvel État et dans celui de la réhabilitation de la race noire aux yeux du monde occidental.

En ce qui a trait à la question de l'existence d'une littérature haïtienne d'une certaine originalité pendant la période qui suit la Révolution de 1804 jusqu'à la fin du XIXe siècle, cette mise au point est nécessaire. La critique a en effet tendance à présenter les écrivains haïtiens de cette période comme des aliénés dont la principale préoccupation était de ressembler aux grands auteurs de la littérature française. Hazaël-Massieux n'hésite pas à affirmer qu'en « Haïti, dès l'indépendance, c'est la littérature des épigones qui triomphe: Port-au-Prince qui veut être un Paris noir, jusque vers 1870, n'use littérairement que du français » (1992, 23). S'il y a une part de vérité dans ces genres d'affirmations, elles ne sont souvent pas assez nuancées. Les études sur les littératures de langue française des Antilles n'insistent pas suffisamment sur la contribution des pionniers haïtiens dans le processus d'élaboration d'une littérature nationale spécifique à Haïti, qui constitue pourtant le socle sur lequel repose ce que l'on appelle aujourd'hui les « littératures francophones du Sud ». De même, rares sont les études qui mettent l'accent sur l'apport des écrivains de l'École de 1836, particulièrement sur celui d'Ignace Nau, dans la création d'une écriture romanesque francophone propre à Haïti. Malgré les pertinentes remarques d'Éthéart (1855), de Vaval (1933), de Bellegarde (1950), de Trouillot (1960), de Pompilus et Berrou (1975) et de Hoffmann (1982, 1995) sur le sujet, personne n'a encore entrepris de rassembler les multiples récits de fiction d'Ignace Nau éparpillés dans les revues et journaux de son époque afin d'en faire une analyse approfondie. Quels sont les facteurs responsables de ce manque d'intérêt pour un objet d'une si grande

importance historique et littéraire dans le domaine des études dites francophones?

c) Les frères Nau et le nationalisme de l'École de 1836

Poète, conteur, nouvellier et journaliste haïtien né à Port-au-Prince, Auguste Ignace Nau (1808-1845) collabore à plusieurs journaux et revues littéraires haïtiennes de la première moitié du XIXe siècle. Avec ses frères Émile et Eugène Nau, il initie un mouvement littéraire connu sous le nom de l'École de 1836 ou de Cénacle de 1836, qui rassemble les poètes romantiques haïtiens notamment les frères et cousin Coriolan, Céligny et Beaubrun Ardouin. Si Ignace Nau est connu pour ses poèmes romantiques, qui figurent dans la plupart des anthologies, c'est surtout, à notre avis, son œuvre de fiction en prose, quoique méconnue, qui fait de lui, un écrivain haïtien important. Selon plusieurs sources, les premières nouvelles littéraires haïtiennes ont été écrites entre 1836 et 1837 par I. Nau, qui, selon Pierre-Raymond Dumas, est « à n'en pas douter, l'un des tout premiers auteurs haïtiens de nouvelles » (1997, 358). Duraciné Vaval affirme que « [la] première floraison du conte créole remonte à Ignace Nau, qui fut un narrateur ému, alerte et discret » (1971, 135). Léon-François Hoffmann est encore plus précis lorsqu'il avance que Ignace Nau est « le premier Haïtien à avoir écrit des œuvres d'imagination en prose » (1995, 109). La critique s'accorde en effet sur le fait qu'Ignace Nau est le premier nouvellier haïtien. Mais, ce que la critique ne dit pas et qu'on ne lit dans aucun ouvrage d'histoire littéraire, c'est que Ignace Nau n'est pas simplement le premier Haïtien à avoir écrit et publié des récits de fiction en français, il est apparemment le premier écrivain « francophone au Sud » à l'avoir fait.

Que ce soit avant ou au lendemain de la Révolution haïtienne, on ne connaît en effet aucun récit de fiction en prose écrit par un écrivain haïtien appartenant à la période des

Pionniers qui s'étend de 1804 à 1836. C'est grâce à deux périodiques haïtiens, notamment *Le Républicain, Recueil Scientifique* et *Littéraire* (1836-1837) et *L'Union*, *Recueil Commercial et Littéraire* (1837-1839), que l'on doit l'émergence des premiers textes de fiction en prose de la littérature haïtienne. *Le Républicain* a été fondé en août 1836 à Port-au-Prince par les écrivains du Cénacle qui regroupait les frères Ignace, Émile et Eugène Nau, les frères Dumai et Beauvais Lespinasse et ausi les frères et cousin Céligny, Beaubrun et Coriolan Ardouin. Le premier article du tout premier numéro de ce journal, paru le 15 août 1836, est écrit par Dumai Lespinasse. Contrairement aux pionniers de la littérature haïtienne de la génération précédente qui imitaient les auteurs français du courant classique, ces jeunes écrivains se laissèrent plutôt influencer par les romantiques français. Censuré puis fermé en avril 1837 sur ordre du Président de la République à cause d'un article anti-gouvernemental, *Le Républicain* reparaît la même année sous le nom de *L'Union* avec la même devise et la même équipe de rédaction.

Créé pour remplacer *Le Républicain, L'Union* était imprimé à Port-au-Prince chez T. Bouchereau, E. Nau et Cie. Il paraissait chaque semaine et avait pour devise « Mon pays, ses Lois et ma foi ». Il comportait quatre pages réparties en cinq rubriques dont celle des « Nouvelles maritimes » qui informait sur l'arrivée en Haïti et le départ des bateaux de marchandises ainsi que sur leur contenu; celle des « Notices commerciales » qui s'occupait de fournir des renseignements sur les activités commerciales nationales et internationales; celle des « Nouvelles étrangères » qui tenait le public informé sur l'actualité politique aux États-Unis et en Europe; celle de la « Littérature » qui comprenait des articles de réflexion et des textes de création littéraire composés principalement par les écrivains du Cénacle; et celle des « Jurisprudences » qui consistait

en des annonces judiciaires relatives à des décisions importantes du Tribunal Civil de Port-au-Prince. À en juger, d'après la devise et le titre des rubriques de ces deux journaux, on voit bien qu'ils ne se préoccupaient pas que de littérature. Un bref coup d'œil sur leur contenu nous permettra de constater que les affaires nationales, telles que la politique, le commerce et les questions socioculturelles locales, constituaient le centre d'intérêt de ces journaux.

Parmi les principaux rédacteurs de *L'Union*, les frères Ignace et Émile Nau faisaient partie des plus actifs et figuraient parmi les plus motivés par la recherche de l'authenticité. Émile et Eugène émettaient des idées, des préceptes et Ignace les mettait en pratique dans sa prose fictionnelle. À la différence du baron de Vastey qui tenait des propos préfigurant ceux des défenseurs de la Négritude, les réflexions des frères Nau portaient plutôt sur le phénomène du métissage culturel, qui est au cœur des concepts plus récents d'antillanité et de créolité. Autrement dit, là où le baron de Vastey verse dans l'éloge de la beauté des nègres et des négresses des contrées lointaines de l'Afrique, les frères Nau insistent plutôt sur le caractère hybride de la culture haïtienne, qui, dans le contexte antillais ou caraïbéen, emprunte à la fois aux civilisations africaines et occidentales. C'est à cette hybridité qu'Émile Nau fait référence quand il parle dans *Le Républicain* de « cette fusion du génie européen et du génie africain qui constitue le caractère de notre peuple […]» (*Le Républicain*, 1er oct. 1836, no 4, 2). Si Haïti est une « fille d'Afrique » pour certains, elle n'en est pas moins une « fille de France » pour d'autres, mais pour Émile Nau, l'Haïtien n'est ni Français ni Africain, mais une symbiose de la culture respective de ces deux ascendances qui s'est opérée dans un contexte géographique bien précis, celui de l'île d'Haïti située dans la Caraïbe. Paradoxalement,

cette symbiose ne constitue pas une union harmonieuse des civilisations africaine et européenne, car ces deux composantes de l'identité culturelle haïtienne ne sont pas généralement perçues comme complémentaires, mais comme conflictuelles. Cet antagonisme est exprimé dans le poème « Trahison » de Léon Laleau dans lequel il parle de « cette souffrance [et de] ce désespoir à nul autre égal d'apprivoiser, avec des mots de France [ce] cœur qui [lui] est venu du Sénégal » (1948, 108). Cette obligation de se conformer à la culture européenne par l'usage « des mots de France » pour dire une réalité créole locale a été au centre des débats observés dans les colonnes des journaux *Le Républicain* et *L'Union*.

Selon Émile Nau, pour créer des œuvres originales et contribuer à la mise en place d'une littérature haïtienne, les artistes et les écrivains ne devraient copier ni l'Afrique ni la France, car, affirme t-il, « [la] source d'inspiration pour vous est en vous et chez vous; hors de là, vous n'avez pas de salut » (*L'Union*, 16 nov. 1837, no 14, 4). Ce « chez soi », dont parle Émile Nau, est l'espace de l'île d'Haïti, accaparée par les colons européens, que les Haïtiens doivent se réapproprier. Pour que soit possible cette réappropriation de soi, de cet espace haïtien, il ne faut pas oublier que l'histoire de cet espace n'est pas seulement celle de la traite négrière, de l'esclavage et de la colonisation des Noirs. C'est aussi celle de l'asservissement et de l'anéantissement des premiers habitants du territoire, les aborigènes qui, eux aussi, constituaient un peuple socialement bien organisé et doté d'une culture propre. Selon les manuels d'histoire et de géographie, l'île était désignée à l'origine comme « Hayti, Quisqueya ou Bohio » par les aborigènes Arawak et Taïno qui y habitaient avant l'arrivée de Christophe Colomb. L'histoire du peuple haïtien est donc aussi celle du contact avec les premiers natifs de l'île avant qu'ils ne soient complètement

exterminés par les conquistadores. Bien qu'il soit moins important que celui des Français et des Africains, l'apport de la culture amérindienne dans la construction de l'identité haïtienne n'a pas été occulté. Lorsque l'ancien esclave, Jean-Jacques Dessalines, devint Empereur d'Haïti en 1804, ne prit-il pas la décision, dans un geste symbolique, de remplacer le nom français Saint-Domingue par son nom indien d'Hayti? Depuis ce premier pas officiel dans la reconnaissance des habitants de l'île, les écrivains haïtiens de toutes les générations ont fait, de la question indienne, l'une des topiques les plus récurrentes de la littérature haïtienne. En plus de ses articles sur l'histoire indienne publiés dans *L'Union*, Émile Nau nous a laissé une *Histoire des caciques d'Haïti* (1855) dans laquelle il décrit dans un beau style l'organisation sociale, politique, économique et culturelle des Amérindiens d'Haïti. Henri Chauvet a par la suite puisé dans l'histoire des Amérindiens d'Haïti le sujet de son poème patriotique *La Fleur d'Or* (1892) et de sa pièce dramatique en vers *La fille du Kacik* (1894). Plusieurs autres écrivains haïtiens des générations suivantes ont emboîté le pas, notamment Jacques-Stephen Alexis avec le « Dit de la fleur d'or » dans son recueil de contes et de nouvelles *Romancero aux étoiles* (1960), Jean Métellus avec ses deux pièces de théâtre *Anacaona* (1986) et *Henri le Cacique* (2005), Margaret Papillon avec son roman jeunesse *La Légende de Quisqueya* et Edwidge Danticat avec son roman *Anacaona, Golden Flower* (2005).

Du contact entre Européens, Africains et Amérindiens s'est en effet développée, au fil du temps dans la partie occidentale de l'île, une culture haïtienne distincte qu'il faut, selon Émile Nau, célébrer en tant que telle. Deux des éléments culturels essentiels qui prouvent que le peuple haïtien a effectivement emprunté à ces trois civilisations pour développer sa propre identité collective culturelle, ce sont la langue *kreyòl* et la religion Vodou telles

que pratiquées en Haïti. Quoiqu'il renferme un lexique provenant principalement des langues en usage dans ces trois civilisations, le *kreyòl*, de par les changements qui se sont opérés dans la morphologie de son vocabulaire emprunté et surtout de par les spécificités observées dans sa syntaxe, n'est assimilable à aucune de ces langues dont il dérive. La même logique s'applique au Vodou haïtien qui, malgré tout ce qu'il a hérité des croyances religieuses amérindiennes, africaines et chrétiennes, est une religion à part entière et surtout distincte de toutes les autres religions qui l'ont influencé. En fait, le métissage qui résulte des influences de l'Occident, de l'Afrique et des Amérindiens sur la culture haïtienne s'observe de manière générale dans la façon de vivre de ce peuple. Il est observable dans le système de valeurs du peuple haïtien, dans ses institutions sociales, dans ses manières de manger, de s'éduquer, de travailler et de s'amuser. Il est perceptible dans les productions artistiques comme la peinture, la sculpture, l'architecture, et aussi la musique, la danse et la littérature.

Si le processus de construction de l'identité du peuple haïtien a abouti aujourd'hui à une réalité nationale, il semble que ce n'était pas encore le cas au début du XIXe siècle à l'époque où l'on pouvait lire dans les colonnes de *L'Union* toute une série d'articles portant sur la nécéssité de prendre ses distances par rapport à la France afin de créer une nation haïtienne distincte ainsi qu'une véritable littérature nationale. Un collaborateur anonyme de *L'Union* qui veut démontrer qu'Haïti ne constitue pas encore une nation originale, pose le problème de la manière suivante:

> Chaque nation a des traits caractéristiques qui la distinguent et en font un peuple à part des autres; ces traits sont inhérents au génie et au caractère national, et doivent consister dans le langage, les traditions et la poésie, les droits religieux, le gouvernement politique et locale, ou, il doivent prédominer dans les institutions domestiques et sociales, les mœurs et coutumes particulières d'une contrée. La question que

> suggère cette réflexion est celle-ci: Haïti possède-t-elle quelques-uns de ces traits d'individualité qui lui donneraient des titres à cette sorte de distinction nationale? Et, si elle ne les a pas, par quels moyens peut-elle les acquérir? ("De la nationalité", *L'Union*, 28 déc. 1837, no 20, 2).

Il nous semble important de citer aussi les réponses que ce collaborateur apporte aux deux questions qu'il a posées au début de son article. À la première question, il répond carrément que « […] Haïti ne peut offrir aucun de ces caractères distinctifs permanents qui constituent l'originalité d'un peuple. Ceci est évident par la langue même que nous parlons; le créole lui même n'étant qu'une corruption du français […]» (*Ibid*). Dans sa réponse à sa seconde question sur les moyens d'acquérir ces caractères distinctifs, il se montre plus optimiste, car il conclut que:

> Notre attention doit, en conséquence, se diriger moins en dehors et plus au dedans, moins vers les nations étrangères et leurs exemples et plus vers ces circonstances qui sont liées à nos moyens d'action et à l'énergie de notre République; nous devons moins imiter et créer davantage (*Ibid*).

Cette conclusion positive va dans le même sens que l'approche d'Émile Nau et d'autres rédacteurs anonymes de *L'Union* qui insistent sur l'avènement d'une littérature ancrée dans le pittoresque des traditions et des mœurs locales. Si, pour tous les rédacteurs de *L'Union*, il est clair qu'il faut puiser dans nos us et coutumes, dans nos croyances, dans nos contes et légendes, dans nos chansons et nos veillées paysannes pour développer une littérature nationale, les choses ne sont pas aussi évidentes pour eux quant à la langue qui servira de support à cette littérature nationale. Dans un article anonyme publié dans la chronique « Variétés », on peut lire la question suivante:

> Quelle langue se chargera de recueillir les termes qui seuls peuvent faire comprendre ces contes autrement inintelligibles! comment transmettre l'esprit de ces chants si intraduisibles! Une langue savante se pliera-t-elle aux exigences d'une littérature encore informe? (*Ibid,* 17 fév. 1839, no 27, 3)

Comme la langue est le véhicule d'expression privilégié de la culture, tant orale qu'écrite, elle se retrouve toujours au cœur de toutes les réflexions ayant rapport à l'identité nationale et à l'authenticité de la littérature haïtienne. D'ailleurs, un autre contributeur anonyme de *L'Union*, qui lui-même agit en tant que critique, exprime son dépit d'avoir trop souvent à analyser des ouvrages français à cause du manque de « productions indigènes »:

> Comment ne pas nous intéresser surtout à la littérature française qui est la nôtre, en attendant que nous en ayons une, ce qui peut fort bien ne pas arriver; du reste, nous parlons le langage de la France; nos mœurs, nos sympathies, nos idées, dans leur plus grande généralité, sont françaises » (*Ibid,* 27 juil. 1837, no 32, 3).

Ce qui attire le plus l'attention lorsqu'on lit l'ensemble des articles écrits par ces contributeurs, que leurs idées soient justes ou parfois erronées, c'est qu'ils sont unanimes à reconnaître qu'Haïti a nécessairement besoin d'une littérature spécifique. Cette nécessité est exprimée par le même chroniqueur anonyme de « Variétés »: « jamais nous ne pourrons faire connaître tout ce que nous possédons de fond poétique sans l'aide d'une littérature nationale » (*Ibid,* 17 fév. 1839, no 27, 3). L'autre sujet sur lequel les rédacteurs de *L'Union* s'entendent, c'est la question linguistique qu'ils posent tous comme le principal obstacle au développement d'une littérature nationale originale en Haïti. Si les Haïtiens parlent « le langage de la France », c'est parce qu'il n'existe pas, selon eux, une véritable langue haïtienne. Le *kreyòl,* n'étant qu'une « corruption du français », n'est pas un idiome capable d'assumer des fonctions formelles dans la société haïtienne. Il convient de rappeler ici que les premières études scientifiques, qui ont contribué à établir le fait que le *kreyòl* est une langue à part entière et non pas une variété régionale déformée du français, datent du milieu du XIXe siècle. Pendant tout le XIXe siècle et une

bonne partie de la première moitié du XXe siècle, le *kreyòl*, dépourvu d'orthographe officielle, était alors perçu comme un simple dérivé abâtardi de la langue française inapte à supporter l'écriture. Voilà le contexte particulier dont il faut tenir compte pour bien appréhender toutes ces idées et affirmations émises dans *L'Union* concernant le statut de la langue *kreyòl* et ses rapports avec le français en Haïti.

Il est intéressant de remarquer qu'il existe malgré tout dans *L'Union* plusieurs réflexions sur le sujet de la langue qu'on peut qualifier de très avant-gardistes compte tenu du contexte évoqué plus haut. Dans la troisième décennie du XIXe siècle, soit près d'un siècle et demi avant le mouvement de la Créolité, les rédacteurs de *L'Union* préconisaient déjà l'adoption de glissements translinguistiques et transculturels dans l'écriture littéraire en Haïti, surtout « quand on ne peut autrement exprimer sa pensée » (*Ibid,* 17 fév. 1839, no 27, 3). Pour Émile Nau, la créolisation du français ne peut avoir que des effets bénéfiques: « La langue française dans nos écrits et dans notre civilisation, a toujours l'air d'une langue acquise; un des bienfaits de la civilisation sera de la naturaliser chez nous. […] Il faudra la modifier et l'adapter à nos besoins et à nos localités » (*L'Union*, 16 nov. 1837, no 14, 4). Deux ans plus tard, le même chroniqueur anonyme de « Variétés », qui nous semble finalement être l'un des frères Nau, allait dans le même sens: « [les] temps changeront, et nos neveux trouveront un passé où s'approprier des souvenirs qu'ils ne partageront avec aucun autre peuple, et peut être même un langage cachet futur du génie haïtien » (*Ibid,* 17 fév. 1839, no 27, 3). Il est intéressant de remarquer que la réalité à laquelle les mots « langage » et « langue » font référence n'est jamais spécifiée dans les passages cités. Il était en effet difficile pour les rédacteurs de *L'Union* de préciser leur pensée quant à ce « langage » d'un « type particulier », que les générations futures

finiraient par forger « après mille transformations », qui les distinguerait « d'une manière tranchée des autres peuples de ce globe » (*Ibid*). En quoi consiste ce langage? Parle t-on du *kreyòl* après la construction de son code écrit par les générations d'Haïtiens à venir ou de ce langage littéraire réinventé, combinant de manière tout à fait décomplexée le français et le *kreyòl*, tel qu'on le trouve dans l'œuvre d'écrivains franco-créolophones comme Justin Lhérisson, Jacques Roumain ou Patrick Chamoiseau?

Si les articles de *L'Union* ne fournissent pas une réponse claire et directe à la question qui porte sur la nature de cette langue haïtienne nécessaire au développement d'une littérature nationale, on peut toutefois se baser sur les passages cités ici, de même que sur les nouvelles d'Ignace Nau, pour conclure que les prédictions théoriques des rédacteurs de *L'Union* faisaient référence à un français créolisé, « une langue française quelque peu brunie sous les tropiques », plutôt qu'au *kreyòl* tel qu'on le connait aujourd'hui. Aucun des auteurs de l'École de 1836 n'a d'ailleurs produit quoi que ce soit en *kreyòl* pour donner l'exemple aux jeunes écrivains haïtiens. Si Ignace Nau insère des mots et des expressions de cette langue dans ses nouvelles écrites en français, il le fait avec modération et prudence. Ce faisant, il a certainement tracé la voie aux écrivains haïtiens et antillais d'expression française, qui ont d'ailleurs amélioré, à partir du XXe siècle, les techniques de créolisation de la langue française. Mais, dans l'œuvre de Nau, on est encore loin d'une véritable démarche de libération et de promotion efficace de la langue *kreyòl* pour en faire un outil autonome capable d'exprimer le vécu haïtien dans l'écriture. En ce qui concerne les écrivains haïtiens et antillais d'expression créole, est-ce qu'on peut dire qu'ils se soient inspirés des réflexions de *L'Union* ou des nouvelles d'Ignace Nau? D'un point de vue linguistique, en quoi Émile Célestin-Mégie, l'auteur des recueils

de nouvelles *Ale-vini Mirak* (1946), *Lanmou Lasigway* (1967) et du roman *Lanmou pa gen baryè* (1975) ou Carrié Paultre, celui des romans *Ti Jak* (1965) et *Tonton Liben* (1976), sont-ils redevables à *L'Union* et à Ignace Nau?

d) Facteurs responsables de la méconnaissance des nouvelles de Nau

Les rédacteurs de *L'Union* étaient tellement préoccupés par le rôle de la langue dans le développement d'une littérature haïtienne nationale qu'ils ont négligé d'autres paramètres essentiels qui auraient pu leur permettre de mieux cerner la question de la constitution de l'institution littéraire nationale. Il se trouve que certains de ces paramètres coïncident avec les facteurs qui expliquent pourquoi les nouvelles d'Ignace Nau, malgré leur grande importance historique et socio-littéraire, sont méconnues, non seulement à l'étranger, mais aussi dans leur pays d'origine. Si l'histoire littéraire n'attribue officiellement à Ignace Nau que quatre nouvelles, à savoir « Isalina ou Une scène créole » (1836), « Un Épisode de la Révolution » (1836), « Le Lambi » (1837), et une nouvelle sans titre parue sous la rubrique « Fragment » (1838), il en a pourtant écrit et publié plusieurs autres dans *Le Républicain* et dans *L'Union* entre 1836 et 1839. Selon P.-R. Dumas, certains des récits brefs d'Ignace Nau « furent signés de pseudonymes, – comme cette *Histoire de brigands* qui porte la signature de J. Tatin » (1991, 358). En fait, la nouvelle, signée « J. Tatin », à laquelle Dantès Bellegarde (1950) accorde le titre « Une histoire de brigands », est parue sous le titre « Une anecdote », le 14 septembre 1837 dans le numéro 5 de *L'Union.* En réalité, de toutes les nouvelles d'Ignace Nau parues dans la *Revue des Colonies*, *Le Républicain* et *L'Union*, « Une anecdote » est la seule pour laquelle l'auteur fait usage du pseudonyme. Le pseudonyme « J. Tatin » n'a donc été utilisé par Ignace

Nau qu'une seule fois. Hormis « Isalina ou Une scène créole » publiée dans le périodique parisien *Revue des Colonies*, toutes les autres nouvelles d'Ignace Nau ont été publiées dans deux journaux port-au-princiens: *Le Républicain* et *L'Union*. Un examen minutieux de tous les numéros, parus pendant les trois années d'existence de ces deux journaux haïtiens, nous a permis de retracer un total de dix-huit nouvelles, dont douze publiées anonymement dans *L'Union*, mais qui ont été écrites fort probablement par Ignace Nau. Pour confirmer notre hypothèse, nous procéderons, dans la seconde partie de ce chapitre, à une analyse comparative des nouvelles parues dans la *Revue des Colonies*, *Le Républicain* et *L'Union*, afin de confronter celles portant la signature explicite d'Ignace Nau à celles publiées anonymement. Cet exercice consistera à identifier et à mettre en évidence les éléments, de contenu et de forme, communs aux deux catégories de nouvelles qui nous permettront, à la fin, de toutes les attribuer au même auteur. Mais, pour l'instant, contentons-nous de discuter des facteurs qui expliquent pourquoi certaines œuvres haïtiennes importantes, particulièrement celle d'Ignace Nau, sont marginalisées, oblitérées jusqu'à être complètement ignorées de tous.

Les facteurs responsables de la méconnaissance de l'œuvre fictionnelle d'Ignace Nau sont multiples et divers. Ils sont d'ordres sociohistorique, économique et politique, mais aussi générique et formel. Si la grande majorité de ces facteurs s'appliquent de manière générale à tous les textes produits en Haïti, il y en a quelques-uns qui sont spécifiques à l'œuvre fictionnelle d'Ignace Nau. Prenons par exemple, le livre d'histoire de son frère Émile Nau qui a été produit dans le même contexte sociohistorique, politique et économique que les nouvelles d'Ignace. Pour être l'un des premiers ouvrages à se pencher sur les Indiens d'Haïti, l'*Histoire des Caciques d'Haïti* a fait l'objet de plusieurs

rééditions et même d'une traduction en espagnol. Tel n'a pourtant pas été le cas pour les nouvelles d'Ignace qui ne sont pas moins importantes que le livre d'Émile. S'il en est ainsi, c'est parce que, contrairement aux nouvelles d'Ignace, le livre d'Émile n'appartient pas au genre court, ce qui lui permet d'échapper à cette attitude d'indifférence dont sont victimes les textes de cette catégorie générique et formelle. Les mêmes remarques valent aussi pour *Stella* (1859) d'Émeric Bergeaud qu'on considère comme le premier roman haïtien. Alors que les nouvelles d'Ignace Nau, qui ont tracé la voie à Émeric Bergeaud, sont laissées dans l'ombre, *Stella* continue de bénéficier de l'attention de l'institution littéraire. Ce roman, dont une version numérique existe dans la collection du *Digital Library of the Caribbean* et qui a déjà été réédité plusieurs fois, est traduit en anglais dans une édition critique parue en août 2015 sous les presses de l'Université de New York.

Que ce soit dans le domaine artistique ou littéraire, le genre de la miniature et le genre bref ont traditionnellement été perçus à tort comme des arts mineurs dans les sociétés occidentales. Pour qu'un nouvellier arrive à établir sa légitimité d'écrivain ou d'auteur, il doit s'engager dans une démarche très complexe. En règle générale, il ne suffit pas de savoir écrire pour bénéficier pleinement du statut d'écrivain. On est reconnu écrivain lorsqu'on publie des livres ou au moins un livre important. Quoiqu'elle suffise à elle-même en tant que texte, la nouvelle, en tant que forme courte, n'est pas un objet éditorial autonome. À la différence du roman qui constitue un livre en tant qu'objet singulier, la nouvelle, sous la pression institutionnelle, doit être constituée en un genre long ou du moins en intégrer un pour se voir publier. Étant en quelque sorte subordonnée au genre long, la nouvelle, si elle ne veut pas s'astreindre à paraître dans un périodique, doit alors

être compilée en recueil. Or, il se trouve que l'ensemble des multiples nouvelles d'Ignace Nau n'ont jamais été reproduites en volume. Elles ont toutes été publiées dans des périodiques de son époque, notamment la *Revue des Colonies* (1834-1842) éditée à Paris et les journaux haïtiens *Le Républicain* et *L'Union*.

Si ces trois périodiques éphémères du début du XIXe siècle ont pu servir de support de publication à l'œuvre d'Ignace Nau pour la rendre accessible à ses contemporains haïtiens et étrangers, elles ne pouvaient pas assurer sa diffusion et sa transmission aux générations suivantes. Quand ils cessent de paraître, ces périodiques tombent généralement dans l'oubli assez rapidement. Les rares qui sont numérisés ou sauvegardés en bibliothèques, comme dans le cas de *Le Républicain* et *L'Union,* ne sont consultés que par quelques chercheurs du milieu universitaire. En général, pour qu'une œuvre soit accessible au grand public, elle doit être d'abord, évaluée, publiée et diffusée. Dans certains cas, elle doit recevoir un avis favorable des instances de consécration et de légitimation. Ce n'est qu'après avoir franchi ces étapes que l'œuvre pourra, si elle est jugée digne d'être un classique, intégrer le système scolaire et universitaire grâce auquel elle aura une portée nationale et éventuellement internationale. Étant l'ensemble des structures qui contribuent à évaluer la valeur de l'œuvre et à la rendre accessible au public, l'institution littéraire joue donc un rôle de premier plan dans la promotion, la diffusion et la sauvegarde des œuvres. Comme le dit Hénock Trouillot,

> [a]ucune célébrité, avec naturellement tous les avantages spirituels et matériels qui s'y attachent, ne saurait s'imposer en Europe, comme en Amérique ou ailleurs, sans le concours d'une maison d'édition. Faute d'une maison d'édition qui s'en charge, l'expansion du livre haïtien est absolument limitée (1968, 7).

Il y a toujours eu des imprimeries en Haïti, mais aucune maison d'édition véritable. À

cause de la situation socio-économique du pays, qui ne favorise pas le développement de maisons d'édition locales, les imprimeurs se sont traditionnellement arrangés, tant bien que mal, pour jouer le rôle d'éditeur. Les quelques maisons d'édition locales, comme celles des Presses nationales, de l'Université d'État et de la Maison Henri Deschamps, n'ont pas les moyens de remplir leurs fonctions éditoriales comme il faut. Dans un tel contexte, l'écrivain haïtien, livré à lui-même sans support, est contraint de se faire éditer à l'étranger ou de publier à ses frais lorsqu'il en a les moyens. La littérature haïtienne reste par conséquent largement dépendante de l'édition française qui, en raison de sa puissance qu'elle tire de ses grands moyens économiques, détermine dans certains cas le contenu de la production littéraire haïtienne ainsi que du discours de la critique, qui, de toute façon, se situe encore en grande partie dans les sillons de la littérature française. Cette situation provoque naturellement la réaction de plusieurs écrivains qui n'hésitent pas à parler d'absence d'institution littéraire en Haïti ou à déplorer sa fragilité quand ils admettent qu'il en existe une. Dans une entrevue accordée à Jean Jonassaint, le romancier et poète haïtien Gérard Étienne affirme :

> Je vais te dire quelque chose qui va choquer les Haïtiens : il n'existe pas une littérature haïtienne. […] Nous n'avons pas d'institution littéraire en Haïti. Qu'est-ce que ça veut dire une institution littéraire ? Ça veut dire un marché potentiel pour les livres, ça veut dire une aide avouée ou inavouée de l'appareil d'État, des éditeurs, des tas de choses. Or, en Haïti on est loin de ça, et Dieu seul sait si un jour on aura une institution littéraire... Je ne pense pas qu'on puise parler de littérature sans parler d'institution littéraire : ce sont deux notions qui vont de pair. (1986, 66).

Ces propos, quoique plus ou moins pertinents, pourraient être exprimés de manières moins catégoriques, car, si elle ne s'est pas encore tout à fait institutionalisée, la littérature haïtienne existe à sa manière, et ceci depuis bien longtemps. Ce qu'il lui

faudrait dans l'état actuel de son développement, c'est d'être renforcée dans ses bases indigènes et surtout anti-colonialistes. Ce renforcement devrait être conçu comme une entreprise de décolonisation du circuit du livre haïtien par la mise en place d'une véritable édition haïtienne et d'une diffusion locale paralèllement à la distribution internationale du livre haïtien. Néanmoins, il faut bien admettre qu'un tel projet ne portera fruit que s'il s'inscrit lui-même dans une démarche plus globale visant à combattre l'impérialisme occidental qui continue de contrôler l'économie, la politique, l'éducation et la culture en Haïti. Dans une autre entrevue accordée encore à Jonassaint, René Depestre, écrivain haïtien gagnant du Goncourt de la nouvelle en 1982, s'exprime sur le même sujet, mais de manière plus nuancée :

> […] je crois que la littérature haïtienne a encore tout à faire, aussi bien en créole qu'en français, parce que ce qui fait une littérature ce n'est pas seulement des auteurs, il faut qu'il y ait aussi un public de soutien, un public qui lit, qui critique, qui apprécie, qui peut même influencer le travail des écrivains, à un niveau déterminé de leur créativité. Ce n'est pas notre cas (*Ibid*, 191-192).

Cet extrait des propos de Depestre dit l'essentiel. C'est une description très juste de la réalité du livre et de la littérature dans un pays où, selon les chiffres provenant du Rapport de l'UNESCO (avril 2008), 37,4 % de la population sont complètement analphabètes. Parmi les 62,6 % alphabétisés, seulement 21,5 % atteignent le niveau secondaire et 1,1 % le niveau universitaire. Lorsqu'on tient compte du faible niveau de français des étudiants au secondaire et même à l'université, ainsi que du faible pouvoir d'achat de ceux qui savent lire, la proportion de lecteurs potentiels de textes littéraires s'avère extrêmement restreinte.

Il est vrai qu'il y a eu des efforts ces derniers temps en vue de renforcer certaines structures de l'institution littéraire haïtienne telles que l'inauguration en 1994 de la

grande foire annuelle « Livres en folie », la création en 2004 des Éditions des Presses nationales et de la Direction Nationale du Livre en 2005, sans oublier la contribution des petits éditeurs indépendants qui s'occupent particulièrement de la publication des œuvres de fiction. Ces initiatives louables, bien que limitées, témoignent malgré tout d'une certaine volonté des secteurs privé et public d'encourager, d'accompagner et d'encadrer les acteurs impliqués dans le circuit du livre en Haïti. Mais, tant qu'il n'y a pas en Haïti la mise en place d'un véritable processus national d'accès massif à la littérature par la scolarisation généralisée dans les deux langues officielles et par l'alphabétisation des adultes, le marché du livre haïtien continuera d'être restreint et de souffrir des mêmes maux qui le rongent depuis toujours. La mission principale de la Direction nationale du livre est « la mise en œuvre de la politique nationale en matière de livre » en Haïti. Les grandes lignes directrices de cette politique sont définies comme étant « la création et la production du livre, sa publication et distribution, l'accessibilité et la disponibilité du livre, la promotion du livre et l'incitation à la lecture » (*AlterPresse*, 3 juin 2014). Pour mener à bien ce projet de « renforcement de la chaîne du livre dans le pays » (Ibid), il faudra alors penser à la mise en place de véritables maisons d'édition, à plus de rencontres littéraires, de regroupements d'écrivains, de bibliothèques, de librairies, de foires de livres, etc. Mais on pourrait se demander à quoi servira tout cela si la majorité du peuple haïtien ne peut pas y avoir accès parce qu'il ne sait pas lire? Autrement dit, sans un projet national sérieux de scolarisation et d'alphabétisation de la population, toute promotion du livre, de la lecture et de la littérature en Haïti ne peut que s'apparenter à une démarche démagogique vouée inévitablement à l'échec.

À ces facteurs socio-économiques ayant des effets négatifs sur la diffusion du livre haïtien, il convient d'ajouter certains facteurs politiques susceptibles d'avoir eu des influences directes ou indirectes sur la réception des nouvelles d'Ignace Nau. Dans un petit pays comme Haïti où quasiment tout est politisé, on ne peut pas ignorer l'intervention du politique dans le champ des lettres. Les journaux, qui constituaient la base de l'institution littéraire, étaient souvent gérés directement par des gouvernements dictatoriaux ou pour le compte de ces gouvernements. Les quelques rares organes de presse, qui ont essayé de garder leur indépendance par rapport au pouvoir politique, l'ont fait à leurs risques et périls. Rappelons le conflit opposant le Président de la République, Jean-Pierre Boyer, au journal *Le Républicain* qui a été contraint de fermer à cause d'un article que le gouvernement ne trouvait pas à son goût, et ceci, malgré qu'Ignace Nau, propriétaire de ce journal, fût le Secrétaire particulier de Boyer. On comprend donc pourquoi plusieurs des collaborateurs de ce journal, dont Émile Nau et les frères Lespinasse, se sont rangés plus tard du côté de Hérard Dumesle et de Charles Rivière Hérard dans leur mouvement insurectionnel contre le régime totalitaire de Boyer. Il est intéréssant de noter que la quasi-totalité des articles et des textes de fiction publiés dans l'ensemble des numéros du *Républicain* sont explicitement signés du nom complet ou des initiales de leurs auteurs. Les frères Dumai et Beauvais Lespinasse signaient leurs articles par leurs initiales « D. L. » ou « D. Lespinasse » et « B. L. » ou « B. Lespinasse ». Les frères Émile et Ignace Nau faisaient de même. Alors qu'Émile faisait régulièrement usage de trois signatures, notamment son nom complet « Émile Nau », « E. Nau » et « E. N. », Ignace en utilisait plutôt quatre. Son nom complet étant Auguste Ignace Nau, il s'amusait à alterner entre « A. Nau fils », « A. N. fils », « I. Nau » et « I. N. ». Soulignons que cet

usage de plusieurs signatures n'a rien à voir avec une quelconque stratégie de brouillage de la part des auteurs du journal *Le Républicain*.

En fait, ce n'est qu'après les démêlés avec le président Boyer que les rédacteurs de l'ancien journal *Le Républicain* commencèrent à masquer leur identité par l'utilisation de l'anonymat et du pseudonyme dans *L'Union*. Lorsqu'on procède à une comparaison générale, entre les textes publiés dans les dix-sept numéros de *Le Républicain* et ceux parus dans ce même journal devenu *L'Union* à la date du 20 avril 1837, on constate une absence presque totale de la pratique de l'anonymat et du pseudonyme dans *Le Républicain* contrairement à *L'Union* dans lequel cette forme de brouillage était devenue une pratique courante. De la création à la fermeture de *Le Républicain*, Ignace Nau y a publié au total onze textes différents. Soulignons que tous ces textes sont indistinctement signés de son véritable nom. Or, des treize nouvelles qu'il publie dans *L'Union*, seulement deux sont signées « I. Nau », un seul est signé du pseudonyme « J. Tatin » et le reste est complètement anonyme. Pourquoi ce changement de stratégie éditoriale entre ces deux journaux en l'espace de quelques mois de la même année? Est-ce que cette pratique de l'anonymat ne servait pas à protéger les rédacteurs de *L'Unio*n qui, pour la plupart, étaient des personnalités connues dans le milieu politique? Quoi qu'il en soit, on ne peut complètement écarter la possibilité d'un lien quelconque entre le pouvoir politique, l'anonymat de la majeure partie des nouvelles d'Ignace Nau et la méconnaisance de cette œuvre importante. Si Ignace Nau avait signé l'ensemble de ses récits de fiction, non pas seulement quatre nouvelles comme on tend à le croire, mais près d'une vingtaine, cette œuvre fondatrice aurait probablement déjà été publiée en volume et bénéficié par conséquent d'une meilleure attention de la part de la critique et des auteurs

de manuels de littérature haïtienne.

Pour terminer cette section sur les facteurs responsables de la méconnaissance et de l'indifférence pour les nouvelles d'Ignace Nau, discutons d'un dernier élément susceptible d'avoir causé du tort à la réception de cette œuvre pionnière. Examinons le rôle que la critique a joué dans la dépréciation des productions littéraires haïtiennes du XIXe siècle et dans l'oblitération de leur importance dans la mémoire collective. On a déjà évoqué le fait que l'institution littéraire haïtienne, tout comme celle des autres périphéries francophones, vit sous la domination symbolique de Paris, qui détient le monopole des instances de consécration littéraire. Un auteur haïtien consacré à Paris devient automatiquement un grand auteur à Port-au-Prince. C'est ce qui explique en partie le comportement quasi obsessionel de certains écrivains haïtiens à vouloir se faire éditer à Paris et parfois même à solliciter l'indulgence de la critique parisienne pour tout écart par rapport aux canons esthétiques européens. À ce sujet, Hoffmann affirme :

> [Comme] il est tacitement ou explicitement entendu que les productions locales ne peuvent être mesurées à l'aune des classiques hexagonaux, il est compréhensible que dès sa parution le livre haïtien ait toujours souffert d'un préjugé défavorable de la part de ceux précisément auquel il s'adresse au premier chef (Hoffmann 1995, 26).

Cette attitude défavorable des Haïtiens, par rapport à la production littéraire locale qu'ils jugent inférieure à celle de l'Hexagone, est l'une des multiples séquelles de la colonisation française. Malgré le combat acharné des écrivains haïtiens du XIXe siècle pour réfuter les propos racistes de certains littérateurs français de la même période, la critique haïtienne, formée en majorité dans les écoles françaises, n'a pas pu s'empêcher d'adopter les mêmes prejugés défavorables de la critique française envers les productions haïtiennes. Penchons-nous, par exemple, sur le cas de deux publicistes français de la

première moitié du XIXe siècle: Gustave D'Alaux, de son vrai nom Maxime Raybaud ancien consul de France en Haïti et Alexandre Bonneau, critique foncièrement raciste.

Entre 1850 et 1852, Gustave D'Alaux, consul de France en Haïti, se fait chroniqueur littéraire en publiant sur Haïti dans la *Revue des deux-mondes*, « L'empereur Soulouque et son empire », « Les mœurs et la littérature nègres », « La littérature jaune ». Malgré les efforts de D'Alaux dans ses écrits sur Haïti pour nuancer ses jugements, il n'a pas réussi à se démarquer de cette vision eurocentriste dans l'appréciation de la création littéraire haïtienne. À l'instar de la grande majorité de la critique de l'époque, qu'elle soit étrangère ou haïtienne, les travaux de D'Alaux versent plus dans l'idéologie que dans une démarche objective. Ne possédant pas les outils d'analyse appropriés, l'auteur de ces travaux critiques ne pouvait pas rendre compte de la production littéraire haïtienne de manière adéquate. Voici, par exemple, l'une des observations de D'Alaux sur la littérature haïtienne du XIXe siècle dans son article « Les mœurs et la littérature nègre » :

> Les cinq ou six écrivains d'un réel mérite que possède Haïti n'ont d'avenir que dans un milieu intellectuel plus vaste, dans le milieu français, hors duquel ils ne sauraient recruter un nombre suffisant d'appréciateurs et de lecteurs, et ce n'est point par des imitations imparfaites ou forcément retardataires, c'est par l'originalité seule qu'ils en forceront l'entrée (*Revue des deux-mondes*, 1852, 796).

La plupart des œuvres que D'Alaux trouve imparfaites et retardataires constituent pourtant de véritables textes fondateurs et sont surtout d'une grande originalité lorsqu'on les analyse à partir des théories littéraires actuelles. Mais, ces genres de remarques sont malheureusement celles qui ont fait leur chemin dans le discours de la critique des générations postérieures.

Quatre ans après la publication de « La Littérature jaune » de D'Alaux, l'autre critique français, Alexandre Bonneau, publie dans *La Revue contemporaine*, un article qu'il

intitule « Les Noirs, les Jaunes et la littérature française en Haïti ». Ce publiciste raciste commence son article en soutenant que la culture française des mulâtres de Saint-Domingue est le moteur de la Révolution haïtienne:

> On peut se demander d'abord si la langue française n'a pas été l'instrument le plus puissant de cette émancipation, déterminée par l'énergie des mulâtres élevés dans nos écoles et nourris de notre littérature. Il serait difficile d'en douter. […] L'esprit français a fait naître la liberté sur les rives haïtiennes, et c'est sous l'influence de notre langue que s'est accompli ce fait, unique jusqu'à ce jour dans les annales du monde, ce phénomène capital au point de vue de l'histoire philosophique: un peuple noir, esclave, conquérant l'indépendance et se constituant en État souverain après avoir reçu de la race blanche tous les éléments de la civilisation (*La Revue contemporaine*, 1856, 108).

Dans l'article de Bonneau, ces observations générales sur le rapport entre la langue et la réussite de la lutte haïtienne pour la liberté lui servent de base dans sa démarche de dévalorisation de la production littéraire haïtienne. Dans ses considérations sur l'œuvre d'Ignace Nau, il affirme que « *Le Lambi*, malgré l'intérêt qu'il présente, n'est pas sans défauts, et nous signalerons en particulier l'abus qu'a fait Ignace Nau des locutions créoles. On peut observer la couleur locale sans hérisser la langue d'expression qui lui font violence » (1856, 127). Cette co-utilisation de la langue *kreyòl,* que Bonneau considérait comme une violence faite au français, se désigne de nos jours d'hybridité, de réalisme linguistique, de décentrement littéraire. Elle est même considérée de manière fort positive comme une poétique transnationale ou comme une volonté de reconstitution identitaire. Plus loin dans son article, Bonneau déclare: « nous n'éprouvons que déceptions, nous autres, Européens, quand nous trouvons dans les œuvres composées à Port-au-Prince et à l'ombre du Cibao les pâles reflets de nos livres et de nos feuilletons » (*Ibid*., 118). Plus d'un siècle après la publication de l'article de Bonneau, il est paradoxal de voir figurer les mêmes paroles dans l'ouvrage *De Saint-Domingue à Haïti* de Jean

Price Mars qui affirme que « notre production littéraire à peu d'exceptions a été pendant longtemps un pâle reflet de la littérature française » (1959, 103). Ces genres de propos guidés par une lecture eurocentriste empreinte de préjugés, qui sont dorénavant insoutenables, constituent pourtant les fondements du discours critique vis-à-vis des œuvres littéraires haïtiennes du XIXe siècle.

2. Les nouvelles d'Ignace Nau: une illustration des préceptes de l'École de 1836

Les articles de réflexion publiés dans *L'Union* sont les premiers à poser les problèmes d'identité et du mimétisme qui en découle comme causes principales du manque d'orignalité dont souffre la production littéraire de certains des premiers écrivains haïtiens du XIXe siècle. Liautaud Ethéart, l'un des premiers critiques haïtiens, déclare dans ses *Miscellanées*, que le journal *L'Union* « tenta [...] d'opérer une révolution en littérature. Avec une langue empruntée, avec les mœurs, les usages d'un autre peuple, il tenta une œuvre difficile, celle de constituer chez nous une littérature nationale » (1855, 108). L'examen des articles de *L'Union* révèle en effet un ensemble d'idées, de réflexions, d'éléments théoriques et de préceptes très avant-gardistes qui ont été mis en application par Ignace Nau dans une vingtaine de nouvelles publiées dans ce même journal ainsi que dans deux autres. Il s'agit, dans cette section, de passer au peigne fin ce corpus de nouvelles afin de démontrer, dans un premier temps, que ces textes, dont la plupart sont publiés anonymement, ont bel et bien été écrits par Ignace Nau. Nous nous attacherons, dans un deuxième temps, à mettre en évidence toute une série d'éléments indigènes qui fondent l'originalité des nouvelles d'Ignace Nau par rapport à la littérature française hexagonale. Nous discuterons ensuite du rôle des nouvelles de Nau dans le

processus de la création romanesque en Haïti, ce qui nous permettra, en dernier lieu, de rendre compte de la portée considérable de l'œuvre fictionnelle de Nau et de son influence persistante sur les générations postérieures.

a) Pour sortir les nouvelles de Nau de l'anonymat

Dans l'un de ses ouvrages sur la littérature haïtienne, Hoffmann affirme que l'on ne connaît d'Ignace Nau que « trois nouvelles, datant toutes de 1836 » (1995, 109). Notre examen rigoureux des trois journaux, qui ont servi de support à l'œuvre d'Ignace Nau, indique pourtant qu'il a signé, de son nom complet et parfois aussi de ses initiales, sept nouvelles, dont une publiée en quatre parties dans la *Revue des Colonies*, quatre autres dans *Le Républicain* et deux dans *L'Union*. En plus de celles-ci, il en a publié une autre dans *L'Union* sous le pseudonyme de J. Tatin et encore douze autres dans le même journal, mais de manière complètement anonyme. Les vingt nouvelles de Nau peuvent être classées en deux grandes catégories: celles qui portent la signature explicite de l'auteur et celles qui sont publiées sous le couvert de l'anonymat ou du pseudonyme. Il s'agit ici de mettre en paralèle ces deux groupes de nouvelles par la mise en relief d'un certain nombre d'éléments communs d'ordres thématique, formel, discursif, stylistique et autres qui prouvent que tous ces textes de fiction narratifs sont attribuables à un seul auteur, qui n'est autre qu'Ignace Nau lui-même.

Il est important de commencer par indiquer, qu'à cause de leur longueur, sept des vingt nouvelles de Nau ont été publiées en plusieurs parties, soit en feuilleton, soit sous des rubriques intitulées « Souvenirs historiques », « Esquisses haïtiennes », « Littérature », « Scènes de moeurs » et « Tradition africaine ». Ces rubriques sont le premier élément dont nous nous servirons dans notre démarche. Une comparaison entre des nouvelles

d'une même rubrique et entre plusieurs rubriques nous permettra de faire sortir de l'anonymat plusieurs nouvelles de Nau. Commençons par la rubrique « Souvenirs historiques » de *L'Union* sous laquelle trois nouvelles sont parues entre 1837 et 1838. Ces trois textes, dont deux sont anonymes, partagent tellement de traits qu'il est très difficile de douter que Ignace Nau les a toutes écrites. La première nouvelle parue sous cette rubrique a pour titre « Le Lambi ». Cette nouvelle, qui raconte l'aventure d'un chef de l'armée indigène nommé Halaou, est sortie le 20 avril 1837 dans le numéro 18 de *L'Union* et elle porte la signature d'I. Nau. Contrairement à « Le Lambi », les deux autres nouvelles de la rubrique n'ont ni titre ni signature. L'une des deux se trouve dans le numéro 18 paru le 29 mars 1838 et l'autre, qui en est la suite, est sortie le 5 avril 1838, dans le numéro 34. Le fait que ces deux nouvelles n'aient ni titre ni signature indique déjà qu'elles sont rattachées à la première nouvelle de la rubrique. Un examen du contenu et de la forme de ces deux nouvelles anonymes montre qu'elles constituent en fait la suite logique de « Le Lambi ». En plus d'être parues sous la même rubrique, de traiter du même sujet, par la mise en scène des mêmes personnages, les trois nouvelles de « Souvenirs historiques » sont toutes des récits narrés sous forme de dialogue entre plusieurs personnages-narrateurs. Jetons un coup d'œil sur l'incipit de « Le Lambi »:

> Un soir j'étais seul assis à la grande case de l'habitation Dumé; […] je me sentis légèrement coudoyé; je me retournai et vis à mon grand étonnement un vieillard courbé sur son bâton, marchant à côté de moi.
> — Qui êtes-vous? lui demandais-je un peu surpris, car dans ce moment où mes pensées moissonnaient largement dans le champ du surnaturel et du fantastique, j'étais tenté de le prendre, lui aussi, pour une apparition soudaine, venue du monde creux et idéal.
> — Je suis, me répondit-il, le vieux Jérôme, ancien moulinier, Bourgeois: Vieilli […], je vois à gand'peine dans cette obscurité.
> — Je ne vous ai guère vu non plus; je m'occupais à regarder passer et repasser ces feux là-bas sur la montagne.

— Et cela vous amusait? dit-il avec un rire un peu forcé. Tant mieux mon bon bourgeois.
— Oui cette scène me paraît vraiment étrange.
— […], asseyons-nous pour que je vous conte une histoire, dépêchons-nous, il se fait tard. (*L'Union*, 20 avr. 1837, no 18, 2).

Dans ce passage, le premier « je » est un narrateur extradiégétique qui devient narrataire à partir du moment où Jérôme, personnage-narrateur intradiégétique, commence à lui raconter l'histoire du *nègre marron* Halaou et des colons français. Il convient de s'attarder un peu sur l'identité de ces deux instances pour bien comprendre le contexte de l'histoire ainsi que les détails de notre argumentation. Le premier narrateur qui raconte le récit premier est identifié dans la fiction comme étant un « Bourgeois », c'est-à-dire un mulâtre haïtien, grand propriétaire de terres et de moulins coloniaux, qui a le loisir de s'adonner à l'écriture. Si l'on se base sur les informations biographiques disponibles sur Ignace Nau ainsi que sur le caractère nettement référentiel d'une série d'éléments de ses récits, que l'on peut même qualifier d'éléments autobiographiques insérés dans la fiction, on peut être tenté d'assimiler ce narrateur bourgeois à l'auteur. C'est, entre autres, ce qui nous permet aussi de parler de distance entre le narrateur bourgeois et les autres personnages du récit. Jérôme, le second personnage-narrateur, est un ancien nègre *marron* haïtien d'origine africaine qui a combattu les Français pendant la guerre de l'Indépendance. Tout dans l'interaction entre ces deux personnages indique la position sociale supérieure du premier narrateur par rapport à Jérôme qui l'appelle d'ailleurs « mon bon bourgeois ». Soulignons que la scène se passe sur une habitation sucrière où il y a un moulin colonial, élément récurrent dans plusieurs nouvelles, publiées dans la *Revue des Colonies*, *Le Républicain* et *L'Union,* que celles-ci soient anonymes ou signées par Ignace Nau.

La deuxième nouvelle de la rubrique, qui est anonyme et sans titre, débute de la même façon que « Le Lambi ». Elle s'ouvre par une scène dans laquelle il y a le même bourgeois narrateur extradiégétique qui rencontre, de nouveau et encore par hasard, le même vieillard nommé Jérôme, qui lui dit: « Vous qui aimez à ouïr raconter ce qui s'est passé entre nous et les colons, vous serez sans doute satisfait de faire la connaissance de mon vieux camarade ». (*Ibid.,* 29 mars 1838, no 33, 3). Les paroles de Jérôme sont une référence explicite à la nouvelle « Le Lambi », car c'est au vieux camarade d'armes de Jérôme, qui se nomme Jean-Baptiste, que reviendra la charge de raconter la suite de l'histoire de ce qui s'est passé entre les *nègres marrons* et les colons. Dans cette deuxième partie, Jean-Baptiste se contente de brosser un portrait physique et moral de Jean-Jacques Dessalines, le général en chef de l'armée indigène qui mena Haïti à la victoire finale en battant les troupes françaises commandées par Donatien de Rochambeau. La troisième nouvelle anonyme, qui est la suite et la fin de la seconde, commence par la voix de ce même Jean-Baptiste poursuivant l'histoire de Dessalines. Il retrace de manière élogieuse les combats sanglants entre les troupes de Dessalines et celles de Rochambeau, tout en insistant sur les exploits et les actes de bravoure des officiers des troupes de Dessalines, notamment ceux du vieux colonel Luce et de Capoix. Le même procédé d'échange dialogal entre narrateur et narrataire observé au début des deux premières parties de la rubrique « Souvenirs historiques » se répète à la fin du récit de manière à revenir au narrateur extradiégétique qui avait délégué la parole au début:

> En achevant ces mots, il avait les yeux fixés sur les miens avec cet air de confiance et de franchise dont ses dernières paroles étaient empreintes. Puis se retournant vers son vieux camarade:
> — Nos bras sont à nous n'est-ce pas, mon vieux Jérôme, mais notre conscience est à Dieu!

> — Oui, oui, repartit Jérôme, en se levant aussi promptement que les infirmités de son âge le lui permettaient.
> — Il s'en alla donc au jardin, reprit mon cheval, le sella, et nous nous remîmes en route, chacun pour sa demeure (*Ibid.,* 5 avril 1838, no 34, 3).

Cet échange entre le narrateur initial, qui devient narrataire lorsqu'il délègue la parole à ces deux personnages devenus narateurs à leur tour, permet à Nau de recréer à l'écrit le dialogue qui existe naturellement dans le récit oral haïtien. Jérôme et Jean-Baptiste représentent en fait la figure du *lodyansè* et leur interlocuteur bourgeois, la figure du public. Mais, on peut dire que le narrateur bourgeois, double de l'auteur, joue lui aussi le rôle de *lodyansè* puisque c'est lui, en dernier lieu, qui rapporte l'histoire à l'écrit au lecteur réel. Pour clore cette discussion à propos des trois nouvelles de la rubrique « Souvenirs historiques », on peut, sans aucun risque, soutenir que les deux dernières nouvelles ont été incontestablement écrites par Ignace Nau, car les trois textes de cette rubrique ne forment, en fait, qu'une seule nouvelle en trois parties qu'il convient dorénavant d'appeler « Le Lambi ». Dans la culture haïtienne, le lambi est l'un des symboles de la lutte indigène pour l'indépendance. Même si le motif du lambi n'apparaît pas de manière explicite dans les deux dernières parties, il est toujours question de combat des *nègres marrons* et de la Révolution haïtienne. C'est de là que les trois parties de la nouvelle tire leur cohérence thématique. Elles parlent toutes les trois de la lutte pour l'indépendance d'Haïti.

Nau utilise la même technique d'exploitation de l'oralité dans « Conte créole I » et « Conte créole II » publiés anonymement en 1838 dans les numéros 16 et 17 de *L'Union*, sous la rubrique « Tradition africaine ». Dans ce récit en deux parties, l'auteur décrit le rituel du « tire kont » à l'africaine. Au début de la première partie du conte, un narrateur

extradiégétique fournit des informations sur le mode de vie du vieux conteur simidor du temps de l'antan nommé Hector et sur la manière dont les enfants, une fois la nuit tombée, s'attroupaient autour du tireur de contes pour écouter ses histoires. Après cette introduction, le narrateur extradiégétique s'éclipse pour permettre à Hector, figure du conteur africain, de raconter aux enfants assis autour de lui dans le crépuscule, la merveilleuse histoire intitulée « Les grenouilles et le feu ». La première partie du conte se termine par la voix du narrateur extradiégétique qui indique que le reste de l'histoire est à suivre. Ce même narrateur ouvre la deuxième partie intitulée « Conte créole II » en ces termes: « Il n'est pas besoin de dire, j'espère, combien le lendemain soir les enfants ont dû s'empresser de former comme de coutume, le cercle autour du vieil Hector » (*Ibid.*, 6 déc. 1838, no 17, 2). L'histoire racontée par Hector s'apparente à un conte étiologique, car elle se déroule aux temps immémoriaux des origines du monde. Elle met en scène « toutes sortes de poissons et d'animaux aquatiques » condamnés par Dieu à ne plus pouvoir vivre hors de l'eau comme ils le pouvaient auparavant. Ils ont subi cette condamnation parce qu'ils ont créé un conflit opposant les éléments de la nature, notamment le feu, le vent, et l'eau. Le sujet de ce texte en deux parties de la rubrique « Tradition africaine » le place d'emblée dans la catégorie du conte merveilleux, mais cette différence de contenu avec les nouvelles réalistes de la rubrique « Souvenirs historiques » ne change absolument rien au fait que les textes de ces deux rubriques partagent, non seulement les éléments de la culture créole, mais aussi la technique de l'étagement des voix narratives qui fait du récit une narration à emboîtement.

Cette pratique de la mise en abyme est également observée dans « Un Épisode de la Révolution ». Cette longue nouvelle, publiée en trois parties dans *Le Républicain*,

appartient à la catégorie des textes qu'Ignace Nau a pris la peine de signer de ses initiales « I. N. ». Un segment important de la troisième partie de cette nouvelle est une histoire intercalée racontée par le personnage adjuvant nommé Azic. Soulignons en outre que le titre « conte créole », attribué aux deux textes de la rubrique « Tradition africaine », figure aussi dans le titre des trois parties de la nouvelle « Un Épisode de la Révolution ». Le titre complet de chacune des trois parties de cette nouvelle sont les suivants « Un Épisode de la Révolution, Conte Créole, Célestine I », « Un Épisode de la Révolution, Conte Créole, Le Camp-Pernier II » et « Un Épisode de la Révolution, Conte Créole, La Veillée III ». Dans le couple « conte créole », le mot « conte » ne renvoie pas à un genre de texte narratif précis. Il désigne, comme il était de coutume au XIXe siècle, n'importe quel récit court de fiction, qu'il soit merveilleux, fantastique ou réaliste. Ignace Nau déclare d'ailleurs qu'il est « conteur et non pas historien » (*Le Républicain,* 15 déc. 1836, no 9, 8). C'est ce qui explique probablement que ses récits de fiction soient qualifiés de contes même si la grande majorité sont en fait des nouvelles. Si le sens de « conte » est flou, celui de « créole » est sans équivoque, car ce dernier renvoie à une réalité culturelle bien spécifique. L'ajout de l'adjectif « créole » dans l'identification de ces textes peut en fait être vu comme une forme d'affirmation identitaire de la part de l'auteur qui revendique l'appartenance de son œuvre à une littérature, non pas française, mais *kreyòl* ou plus spécifiquement haïtienne. Un autre texte, auquel Nau associe le qualificatif « créole », est « Isalina, ou Une scène créole » publié en quatre parties dans la *Revue des Colonies*. Cette nouvelle, qui fait partie de la catégorie de celles que Nau a signées de ses initiales, présente elle aussi un ensemble de caractéristiques thématiques et linguistiques qui sont mises en œuvre dans plusieurs des nouvelles anonymes parues dans *L'Union*.

Des éléments de forme et de fond tels la mise en abyme, la catégorie du personnage, le décor, le sujet traité et l'emploi du terme « créole » nous ont permis jusqu'ici de sortir de l'anonymat quatre des treize nouvelles publiées dans *L'Union*.

Ces éléments formels et discursifs observés dans l'écriture de ces nouvelles anonymes ne sont pas les seuls qui permettent de les attribuer à Ignace Nau. D'autres aspects de forme et de contenu tels que la représentation de la nature, l'enracinement dans l'espace haïtien, la description de la vie paysanne, les références aux croyances religieuses et au surnaturel peuvent aussi nous permettre de démontrer que le reste des nouvelles anonymes sont d'Ignace Nau. De tous ces aspects, l'omniprésence de la nature haïtienne constitue l'un des points communs les plus importants entre les nouvelles anonymes et celles signées par Nau. Avant d'examiner la manière dont le thème de la nature est exploité dans les nouvelles, il convient de signaler que la nature a été la principale source d'inspiration de la poésie d'Ignace Nau. Presque tous ses poèmes parus, dans les mêmes trois journaux dans lesquels il a publié ses nouvelles, puisent leur inspiration dans la nature sauvage d'Haïti. Pompilus et Berrou n'ont pas hésité à affirmé que « Ignace Nau a aimé la nature d'un amour réel, sincère et profond » (1975, t. 1, 102). La présence des éléments de la nature, comme la faune, la flore, la mer, les rivières, les cascades, les lacs, les montagnes, le parfum des fleurs, s'observe dans chacun des vers de son œuvre poétique constituée d'ailleurs de poèmes romantiques portant des titres très indicatifs tels « Au Saule », « Le flot », « Le Lac », « Le Ruisseau », « Les vents sur la montagne », « Les météores », « Passereaux émigrants », « La Mouche-à-feu », « Au Rossignol » et « Les Pipirites ». À noter qu'aucun des poèmes, dont le titre est cité ici, n'a été publié de manière anonyme. Ils portent tous la signature explicite d'Ignace Nau. Pour se faire une idée de la façon

dont il s'inspire de la nature ambiante, observons quelques vers du poème *Le Lac*, qui est évidemment, faut-il bien l'avouer, une imitation de Lamartine:

> Le lac brillait encore d'un reflet de lumière.
> La surface immobile était unie et claire.
> L'œil voyait jusqu'au fond des flots bleus et dorés
> Monter sous le rayon les sables colorés.
> Et le soleil mourant derrière le bois sombre
> Projetait sur la rive une dentelle d'ombre (*Le Républicain,* 15 sept. 1836, no 3, 8).

Les textes en prose que Ignace Nau a signés sont eux aussi imprégnés du spectacle de la nature, de « ces tableaux champêtres » et de « ces scènes si sublimes » qu'il absorbait dans « une indicible extase » (*L'Union,* 7 sept. 1837, no 4, 4). Dans « Les voyages », un texte en prose à caractère documentaire, Ignace Nau exprime néanmoins sa passion pour l'exploration du paysage haïtien dans un style littéraire. Examinons un passage provenant de ce texte signé « A. Nau fils »:

> Dans vos voyages si quelquefois la route vous conduit sur le rivage de la mer et si, là il n'y a pas de petite baie qui rétrécisse la perspective, pas de promontoire avancé qui vous gêne la vue; si la mer est houleuse et si les eaux ne s'arrêtent que là où elles se confondent avec l'horizon; alors […] adossé contre un rocher, les pieds posés sur des racines d'un manglier et les bras croisés, contemplez le tableau qui se déroule à vos yeux, cette mer qui se soulève, ces vagues qui se succèdent pour venir se briser sur la plage et vous couvrir de leurs écumes, cette musique sombre et continue qui sort du sein de l'océan! Si tout cela ne vous transporte pas; si vous trouvez jamais de paroles pour peindre comme vous l'avez goûtée une scène semblable; si le souvenir ne s'en grave profondément dans votre coeur, alors le sentiment du beau est chose vaine et mensongère, ou les charmes de la vie sont à jamais flétris pour vous… mais non… vous ne pourrez manquer de vous laisser aller, même malgré vous, à la plus douce extase, et partout, après cela, l'imagination ne se lassera pas de vous reproduire sans cesse toutes les jouissances que vous en aurez ressenties (*Ibid.*).

Dans ce passage, on peut déjà relever plusieurs aspects textuels propres aux romantiques français pour lesquels la nature a été une source d'inspiration sans égal. Le désir

d'évasion, de voyages exotiques, de contemplation de la nature sauvage fournissent à Ignace Nau un cadre privilégié à l'expérience et à l'expression de certains sentiments et états d'âme comme la solitude, la rêverie, le bonheur, la sérénité et l'admiration. Si ce texte non fictionnel, signé par I. Nau, nous permet d'apprécier la fascination de l'auteur devant la beauté de la nature haïtienne, ses textes fictionnels ne nous laissent pas moins avec la même impression. La nature est en effet également très présente dans les nouvelles qu'I. Nau a signées telles par exemple « Le Lambi » dans laquelle l'auteur décrit un « ciel sans lune [qui] brillait cependant d'une infinité d'étoiles [et] qui projetaient un clair-obscur sur les objets environnants » (*Ibid*, 20 avril 1837, no 18, 2) ou encore dans la nouvelle sans titre parue sous la rubrique « Fragment » qui met en scène l'auteur et son ami Coriolan écoutant ensemble « les palpitations sonores des feuilles des bananiers » (*Ibid.*, 1er nov. 1838, no 22, 3).

Par delà la description et l'évocation de la nature, d'autres aspects du discours sont à signaler. Examinons le reste des nouvelles anonymes de *L'Union* afin de retracer les mêmes occurences de cette thématique de la nature haïtienne dont l'auteur est si épris. Cette inclination à l'exploitation du thème de la nature est en effet observable dans des nouvelles anonymes comme « Une visite à Furcy », « Une Anecdote » et « Un jour de l'an à la campagne ». La nouvelle « Une visite à Furcy » débute ainsi:

> Si vous connaissez le chemin qui mène par une voie large et sûre à travers mille délicieux paysages jusqu'à la belle et grande habitation Furcy et même bien au-delà, il y a, lorsque vous arrivez au sommet de la Montagne Noire, un plateau de peu de largeur, mais sur lequel l'on peut embrasser d'un seul coup-d'œil la scène la plus grandiose et la plus solennelle. Ce qu'il y a de plus surprenant pour le voyageur, c'est qu'à deux pas du sommet, rien de tout ce qui l'environne ne le porte à pressentir une telle scène (*Ibid.*, 3 mars 1839, no 29, 3).

Le premier point de ressemblance entre ce passage et celui extrait de « Les voyages » est l'usage de la conjonction « si » accompagnée du vouvoiement dans le procédé d'adresse au destinataire. Cette structure de phrase subordonnée avec « si », aspect caractéristique du style d'Ignace Nau, est d'une grande fréquence dans plusieurs de ses textes. On en compte déjà sept occurrences rien que dans l'extrait de « Les voyages » cité ici et beaucoup plus lorsqu'on considère l'ensemble de ce texte. On la retrouve également à profusion dans d'autres nouvelles de Nau. Le deuxième point de ressemblance réside bien sûr dans l'utilisation des thèmes communs du voyage et de la nature. Dans ces deux textes, l'attitude du narrateur par rapport aux paysages naturels est la même. On retouve les mêmes sentiments d'étonnement et d'admiration devant la beauté et l'immensité de la nature décrite en fonction des battements de son cœur. Un autre élément qui permet de mettre cette nouvelle anonyme sur le compte d'Ignace Nau est la projection de la subjectivité du narrateur sur la nature en lui prêtant vie et volonté. On retrouve dans d'autres nouvelles signées par l'auteur cette conception de la nature comme l'incarnation de Dieu ou comme la manifestation de la grandeur de celui-ci. Il convient de souligner ici qu'Ignace Nau a fait ses études supérieures dans une université catholique à New York et qu'il est resté semble-t-il croyant jusqu'à la fin de sa vie. Plusieurs de ses poèmes témoignent de sa foi chrétienne inébranlable et, comme l'attestent Pompilus et Berrou, le poème « Au tombeau », qu'il écrit après la mort de son épouse, est « foncièrement chrétien ». Ce poème est, selon la même source, « un acte de foi en la résurrection et en la vie éternelle » (1975, t. 1, 106). Ce témoignage de la puissance de Dieu à travers la nature est palpable dans ce passage de la nouvelle « Une visite à Furcy » dans laquelle l'auteur évoque la domination qu'exerce sur l'homme cette nature « grandiose et solennelle » :

> Il y a désordre de sensations, désordre de pensée, l'on se sent accablé et rien, cependant, qu'à l'aspect d'une faible portion de la création. La vanité humaine s'efface un instant et l'on s'écrie en soi: Que suis-je donc? Si tout cela venait à être bouleversé, l'homme y serait entraîné comme la plus chétive fourmi! (*Ibid.*, 3 mars 1839, no 29, 3).

Parallèlement à cette présentation de la nature comme une preuve de l'existence de Dieu et de sa puissance, l'auteur emploie souvent le procédé stylistique de la personnification pour accorder à la nature des attributs humains, et ceci dans plusieurs de ses descriptions que ce soit dans les nouvelles anonymes ou dans celles qui sont signées. Il pousse par exemple ce procédé à l'extrême dans « Isalina » lorsqu'il parle du « chemin qui courait devant » Paul et d'« une analogie complète » entre un âne et son maître. Cette personnification de la nature est observée aussi dans « Une visite à Furcy ». Lors d'une visite guidée, l'auteur offre en spectacle l'espace physique de la localité rurale de Furcy à travers une description pittoresque dans laquelle les images personnifiées des montagnes et des nombreux pins qui surplombent Pétion-Ville et Port-au-Prince constituent une belle poésie:

> Les pins roulaient et chantaient sous nos pieds, les torrents des rivières s'entendaient mugir dans leurs cascades, et, sous le souffle du vent, ses vastes profondeurs rendaient un bruit pareil à celui de l'Océan agité […] Sur nos têtes, sous nos pieds, des troupes de musiciens se répondaient d'arbres en arbres avec une mélodie insaisissable, et pour achever cette scène, la Selle avec ses pics et ses pommeaux détachaient sur l'azur du ciel une ligne onduleuse et bleuâtre qui s'en allait se perdre à l'horizon oriental (*Ibid.*).

Cette description vivante et imagée est faite dans la perspective du même voyageur romantique qui, dans « Les voyages », invitait le lecteur à contempler la nature et qui, dans la nouvelle sans titre parue sous la rubrique « Fragment », écoutait palpiter les feuilles des bananiers.

Si l'on retrouve la présence de la nature dans certaines des nouvelles anonymes qu'il nous reste à examiner, comme dans « Un jour de l'an à la campagne » dans lequel l'auteur consacre un long paragraphe entier à la description de la campagne, c'est surtout le choix du cadre rural en lui-même qui permet de soutenir que presque toutes ces nouvelles anonymes ont été écrites par Ignace Nau. Comme l'avance Hoffmann (1995, p. 110), Ignace Nau a le mérite d'avoir été le premier à situer l'action de ses récits dans la campagne haïtienne. Cette remarque d'Hoffmann se base évidemment uniquement sur les trois seules nouvelles que celui-ci connaît de Nau à savoir « Un Épisode de la Révolution », « Le Lambi » et « Isalina ». Ces trois textes traitent en effet de la vie paysanne, mais il faut ajouter à ceux-ci la grande majorité des nouvelles anonymes publiées dans *L'Union* qui ont en commun le cadre de la vie rurale. Dans « Une Anecdote » signée du pseudonyme J. Tatin, le narrateur affirme que, pour fuir « le tumulte des villes », il a choisi d'habiter une commune rurale située à « l'est de la ville Santo-Domingo… [où] les uns s'employent aux coupes d'acajou, d'autres ne s'occupent que de la chasse du sanglier et des bœufs sauvages » (*L'Union*, 14 sept. 1837, no 5, 3-4). Dans la nouvelle anonyme « Un Duel », le cadre spatial n'est pas décrit mais il est clair que les personnages sont des paysans puisqu'il y est question des « gens de morne qui s'en allaient, passaient et repassaient en foule » (*Ibid*, 1er nov. 1838, no 12, 2). De plus, Candiau, l'un des deux duéllistes est décrit par le narrateur comme « un homme vêtu d'un vieil habit de garde nationale des mornes » (*Ibid*).

La nouvelle anonyme « Un jour de dimanche », publiée en deux parties, commence par le mot « Port-au-Prince » certes, mais il n'est pas vraiment question de cette ville dans le récit. De Port-au-Prince, on ne parle que de ses quatre « *marchés* » où les habitants de la

campagne viennent vendre leurs denrées et leurs récoltes le dimanche, jour de marché. La première partie de la nouvelle tourne exclusivement autour de ces scènes de marché peuplées de marchands venus des localités rurales. Une fois le marché terminé vers les quatre heures de l'après-midi, « chacun pensait à regagner son gîte; celui-ci sa vallée délicieuse; celui-là sa montagne chérie et l'autre sa belle campagne » (*Ibid*, 5 oct. 1837, no 8, 4). On est ici en présence d'un narrateur qui ne s'intéresse pas tellement à la ville. Il décrit les rues et les espaces commerciaux de la capitale uniquement parce qu'ils sont envahis en ce jour de marché par une foule de paysans. Ce sont en effet « les montagnards et les campagnards » qui constituent le véritable centre d'intérêt du narrateur qui veut d'ailleurs « sortir de la ville » pour mener « la foule hors des fossés qui l'entourent » (*Ibid.*). Ce penchant particulier pour le monde rural s'observe aussi dans la nouvelle en deux parties « Comment peut-on être meilleur fils » qui met en scène un paysan transportant sa vieille mère malade à dos d'âne de Grenier, localité rurale située non loin de Pétion-Ville, à un endroit indéterminé. En plus d'être un texte qui met en scène des paysans en milieu rural, ce qui attire l'attention dans ce récit profondément haïtien, c'est son aspect comique qui provoque un type de rire singulier propre à l'Haïtien que Justin Lhérisson exploitera à fond dans ses *lodyans* écrits au début du XXe siècle. Le type de rire en question ici provient presque toujours d'une situation tragique dont la présence ne s'observe que dans ce récit d'Ignace Nau en particulier. « Comment peut-on être meilleur fils » est en effet le seul des vingt récits de Nau dans lequel l'effet comique est clairement recherché par l'auteur. Il s'avère que ce type spécifique d'effet comique baroque, provoqué par une situation tragique, c'est celui sur lequel Lhérisson insiste le

plus dans ses propos tenus dans la préface de *La Famille des Pitite-Caille* pour défendre l'originalité de ses *lodyans* littéraires.

Il ne nous reste maintenant que quatre nouvelles anonymes à authentifier. Il s'agit de « Une acquisition », « Le Samedi Saint et Dimanche Pâques », « Le Bal masqué » et « Concert et bal » qui paraissent à première vue assez différentes des autres nouvelles déjà analysées ici à cause de l'absence des thèmes de la nature et de la ruralité. Deux éléments permettent cependant de mettre « Une acquisition » sur le compte d'Ignace Nau : l'élément religieux et le motif récurrent du cheval. Ayant déjà discuté de la foi chrétienne de Nau telle que manifestée dans sa poésie et dans sa prose, on se contentera, en guise de rappel, de citer Pompilus et Berrou qui soutiennent que « Ignace Nau est le premier poète haïtien de la foi » et c'est dans son poème « Au tombeau » que « le nom du Christ paraît pour la première fois dans la littérature haïtienne » (1975, t. 1, 107). Cet élément religieux, dont les traces s'observent entre autres dans les nouvelles telles que « Fragment » « Une visite à Furcy » et « Un jour de dimanche », se fait aussi remarquer dans les nouvelles anonymes « Une acquisition » et « Le Samedi Saint et Dimanche Pâques ». La première nouvelle s'ouvre sur une scène dans laquelle les deux protagonistes se préparent à aller à la messe et, on peut lire, dans la dernière phrase, qu'« ils montèrent la galerie de l'église » (*L'Union*, 22 nov. 1838, no 15, 3). La seconde nouvelle, dont le titre dénote déjà son contenu religieux, est un tableau des mœurs socio-religieuses haïtiennes liées à l'Église catholique.

Il est vrai que dans « Une acquisition » la religion chrétienne est évoquée au début et à la fin, mais c'est le cheval qui constitue le motif dominant de la nouvelle, car le départ des protagonistes pour la messe est retardé parce que l'un d'eux, Jules, attend l'arrivée d'un

homme qui vient lui vendre « un fort beau cheval » (*Ibid*, 2). Une fois le maquignon arrivé, il n'est question que du cheval. La nouvelle porte presque entièrement sur une longue négociation entre le vendeur et l'acheteur pour fixer le prix de l'animal. Pour mettre en valeur sa marchandise, le vendeur fournit une description détaillée du cheval incluant même sa généalogie. La présence récurrente du cheval dans un bon nombre de nouvelles attribuées à Nau peut, certes, trouver une certaine explication dans le fait que cet animal constituait à l'époque le principal moyen de locomotion rapide. Mais, on peut aussi arguer que le thème du cheval, quoique secondaire lorsqu'on considère l'ensemble des nouvelles, est traité dans ces textes d'une manière qui montre un intérêt particulier de l'auteur pour cet animal. Certains personnages des nouvelles de Nau sont tellement passionnés de leurs montures qu'ils seraient incapables de dire « ce qu'ils aimeraient mieux avoir : *tous les bonheurs de la terre ou leurs chevaux* » (*Ibid*, "Un jour de l'an dans la campagne" 10 mai 1838, no 39, 3). Cette passion équestre est aussi observée chez Jules qui, dans « Une acquisition », a osé le parallèle entre la femme et le cheval lorsqu'il s'écrie: « Vivent les demoiselles et les chevaux! C'est une alliance indispensable qui rend la vie pleine de charmes et d'attraits » (*L'Union*, 22 nov. 1838, no 15, 3).

En ce qui concerne les deux dernières nouvelles anonymes, à savoir « Le bal masqué » et « Concert et bal », on pourrait être tenté de ne pas les attribuer à Ignace Nau puisque, non seulement elles n'ont pas grand-chose à voir avec Haïti, elles n'exhibent aucun des éléments de forme et de contenu propres à Nau que nous avons identifiés jusqu'ici. Comme leur titre l'indique, ces deux nouvelles portent sur la musique et le bal : des thèmes que l'on retrouve pourtant dans trois autres nouvelles d'Ignace Nau. Le motif du

bal apparaît dès le début de la nouvelle sans titre, mais signée par Nau, publiée sous la rubrique « Fragment » de *L'Union*:

> Le 2 février 1832 vit se réorganiser une ancienne société dont le but était de s'amuser. On ne pouvait s'imaginer comment et avec quelle promptitude, avec quelle facilité les réunions et les bals s'organisaient dans ces temps primitifs où l'ancien œillet avait pris naissance, surtout à cette époque d'agitations et de guerres intestines. (*Ibid.*, 11 fév. 1838, no 22, 3).

Dans « Un jour de l'an à la campagne », il y a une longue séquence qui met en scène des jeunes filles discutant de leur « parure de bal » (*Ibid.*, 10 mai 1838, no 39, 3). À la fin de la longue nouvelle, en trois parties, intitulée « Le Samedi Saint et Dimanche Pâques », le narrateur reçoit une invitation à un bal improvisé auquel il décide de prendre part afin de mieux en décrire une scène:

> Au signal que nous fîmes au chef d'orchestre il se leva : au premier accord les cavaliers munis de cartes mirent les dames en place et toute la salle s'ébranla. La première contre-danse fut une entremise. On remarquait que les deux premiers figurants, au lieu de mener la dame en avant, s'y refusaient et que tous les trois dansaient avec grande confusion ; Maître Bernard, le tambourin, eut beau s'écrier à l'ordre ! Mais c'était inutile […]» (*Ibid.*, 15 sept. 1839, no 5, 3).

Les éléments thématiques et formels, observés dans la poésie et dans les récits signés par Ignace Nau dans la *Revue des colonies*, dans *Le Républicain* et dans *L'Union* comparés à ceux publiés anonymement dans ce dernier journal, nous ont finalement permis d'authentifier plus d'une douzaine de nouvelles anonymes qui étaient jusqu'ici complètement ignorées, non seulement du grand public, mais aussi des spécialistes de littératures haïtienne et francophone. Lorsqu'on ajoute à ces textes anonymes ceux qu'Ignace Nau a signés, cela donne un total de vingt nouvelles. Nous allons démontrer dans la prochaine section que ce corpus, sur lequel personne ne s'est encore sérieusement

penché jusqu'ici malgré sa valeur quantitative et historique, possède également plusieurs qualités sur le plan littéraire et linguistique.

b) Éléments indigénistes dans les nouvelles de Nau

La plupart des caractéristiques observées jusqu'ici dans l'œuvre de Nau, qui nous ont permis d'authentifier ses nouvelles anonymes publiées dans *L'Union*, se révèlent être dans leur grande majorité des éléments indigènes. Par « éléments indigènes », nous faisons référence à ces éléments de couleur locale mis en œuvre par les stratégies de langage, d'écriture et de narration repérées dans la plupart des nouvelles qui dénotent une prise de conscience de la spécificité du peuple haïtien et de son passé. Ces éléments de démarcation, qui indiquent une forte volonté d'émancipation par rapport à la littérature française, se manifestent dans les textes de Nau par la mise en valeur de certains aspects fondamentaux de la réalité locale d'Haïti tels la représentation littéraire des espaces géographique, historique et culturel de ce pays. Il convient de rappeler ici que l'œuvre de Nau a été produite peu de temps après l'Indépendance d'Haïti, à un moment où une bonne partie de l'élite ne croyait pas encore en l'existence d'une véritable nation haïtienne, d'une littérature nationale distincte de celle de la France. C'est ce qui explique les multiples débats dans les journaux de l'époque portant sur des questions relatives aux éléments qui constituent le fondement de tout État-nation, c'est-à-dire la langue, les croyances religieuses, les traditions culturelles et historiques, etc. Dans les circonstances d'une nation haïtienne en gestation au début du XIXe siècle, il était en effet extrêmement difficile pour un écrivain haïtien de prendre ses distances vis-à-vis de la France et de faire preuve d'originalité dans ses productions littéraires. Compte tenu du contexte particulier

de cette époque, où la littérature produite en Haïti peinait encore à trouver sa voie, il est tout à fait logique de se demander dans quelle mesure les nouvelles d'Ignace Nau constituent une œuvre haïtienne originale.

L'œuvre d'Ignace Nau est dans l'ensemble fortement influencée par les préceptes de l'École de 1836. Plusieurs aspects de ses nouvelles permettent même de soutenir que celles-ci ont été écrites pour illustrer les recommandations et les propos théoriques tenus dans *Le Républicain* et *L'Union*, les principales tribunes de cette école. La nationalisation des lettres haïtiennes était l'une des premières préoccupations des écrivains de l'École de 1836 pour qui les « productions indigènes » étaient d'une pressante nécessité. Selon les tenants de cette école, il fallait éviter à tout prix d'être extérieur à soi pour construire une véritable littérature nationale. Le mot d'ordre était de prendre ses distances par rapport à la France, cet espace d'extériorité menaçant l'originalité des lettres haïtiennes, et de chercher l'inspiration « plus au dedans », c'est-à-dire dans l'expérience de la réalité locale, dans l'espace de l'identité territoriale haïtienne. C'est selon ce canevas que l'œuvre de Nau a été créée, car elle puise sa matière principalement dans le paysage naturel de l'île d'Haïti et dans le quotidien de la population de ce pays. Il y a chez Ignace Nau un enracinement dans l'espace haïtien qui fait de ses nouvelles des œuvres littéraires profondément haïtiennes, donc absolument indigènes. L'intérêt des nouvelles de Nau ne se situe alors pas seulement dans la quantité et dans le fait d'être les tout premiers récits de fiction francophones d'Haïti et du Sud, il réside aussi, comme on a déjà commencé à le voir, dans les sujets qu'elles traitent, dans leur originalité thématique et langagière par rapport à la littérature de l'Hexagone. Cette originalité se manifeste par l'exploitation consciente d'une série d'éléments indigènes, notamment l'espace géographique d'Haïti,

comme la faune, la flore le relief et l'environnement social; le souvenir des faits historiques, tels les révoltes des nègres *marrons* et les batailles de l'armée indigène pour la libération; ainsi que plusieurs aspects de l'oraliture haïtienne, entre autres le *lodyans*, le conte populaire, le surnaturel Vodou et la langue *kreyòl*.

Parmi les principaux éléments indigènes saillants observés dans les nouvelles d'Ignace Nau, nous nous pencherons d'abord sur la représentation de l'espace géographique haïtien. Nous avons déjà discuté de la façon dont l'auteur exploite la thématique de la nature haïtienne dans certaines de ses nouvelles, notamment dans « Une visite à Furcy », « Une Anecdote » et « Un jour de l'an à la campagne ». Il s'agit maintenant d'analyser d'autres nouvelles du corpus en focalisant plus précisément sur l'organisation sémantique des multiples paysages naturels et des autres lieux décrits dans l'œuvre de Nau afin d'en déterminer les fonctions. Des vingt nouvelles que nous avons attribuées à Nau, il n'y en a que deux dont le cadre ne se situe pas en Haïti. L'identité géographique d'Haïti est mise en valeur dans les nouvelles de Nau par la description et l'évocation d'un ensemble de lieux de vie réels qui sont devenus des lieux de création dans les récits de Nau. Ces lieux réels, dont la plupart portent le même nom jusqu'à présent, sont tantôt simplement indiqués, tantôt minutieusement décrits. Voici le nom de quelques-uns de ces endroits récurrents dans les textes: Port-au-Prince, Pétion-Ville, Léogane, Turgeau, Croix-des-Bouquets, Soisson, Pernier, la Grande-Rivière, Furcy, Higuey, Digneron, le Morne de La Selle, la Montagne Cadet, la Montagne Bellevue, la Montagne Noire, Le Bassin-Général, la Plaine du Cul-de-Sac, etc. Si certains de ces lieux sont simplement nommés dans les nouvelles, d'autres y sont présentés à travers une série de belles descriptions liminaires. Compte tenu du fait que ces topographies littéraires ne s'insèrent pas dans des romans

mais plutôt dans des textes courts, on peut dire qu'elles sont relativement longues et bien détaillées.

À titre d'exemple, examinons l'incipit des trois parties de la nouvelle « Un Épisode de la Révolution ». La première partie débute ainsi :

> Il est au-delà de la montagne *Cadet*, une chaîne de collines qui, partant des hauts bords de la Grande-Rivière et courant dans la direction du Sud-Est, vient s'arrêter brusquement aux pieds de la Selle. La première et la plus élancée de toutes se nomme Mamelon, à cause de trois pics qu'elle porte au sommet, ressemblant à trois mamelles. Au milieu est un plateau de quatre à cinq cent pas de large, couvert dans sa plus grande partie d'herbes fines et légères, entremêlées çà et là de quelques *raquettes ou pingouins* dont les grandes fleurs en sont le seul ornement. Si, depuis sa base jusqu'à mi-flanc, son terrain rougeâtre est clairsemé de chétifs lataniers, la cime porte, en revanche, des pins et des mapoux d'une taille et d'une grosseur extraordinaires (*Le Républicain,* 15 déc. 1836, no 9, 2).

Pour les besoins de notre analyse, il convient d'indiquer qu'à la suite de ce passage, l'auteur ajoute que c'est dans ce paysage champêtre que se trouve la maison des protagonistes de l'histoire qui sont eux-mêmes présentés à leur tour de la manière la plus canonique possible. Comme au début de tout récit réaliste classique du XIXe siècle, cette admirable description liminaire sert bien évidemment à situer le cadre du récit. Mais, sachant que ces endroits, servant de décor à cette nouvelle, sont également mentionnés dans plusieurs autres textes de Nau, on ne peut s'empêcher de croire qu'ils jouent d'autres fonctions importantes. En observant le début des deux parties de la nouvelle, nous nous rendrons compte que la valeur de ces descriptions ne se réduit pas à la simple localisation de la fiction. Observons le début de la deuxième partie :

> L'habitation Pernier, célèbre dans nos annales, est sise au bas des hauteurs de *Cadet*, entre la montagne *Bellevue* et *Bassin-Général*. (A) Sa forte position l'avait signalée aux chefs pour être le Camp-Général des indigènes. Là, ils tendaient dans les gorges profondes des collines, des embuscades meurtrières à l'ennemi qui les attaquait ; ou devenus

> assaillants à leur tour, ils en sortaient pour tomber inopinément sur les habitations voisines et n'en revenaient jamais que chargés d'une large part de butin (*Ibid.*, 1er jan. 1837, no 10, 2).

Dans ce passage, on peut déjà constater que la description de l'habitation Pernier, « célèbre dans nos annales », va au-delà de la simple fonction mimétique ou du faire vrai. Les propriétés de cette description ne sont point dénuées de valeur fonctionnelle puisqu'elles permettent de fournir des informations sur la position géographique de l'endroit décrit qui sont essentielles à la construction du sens de l'histoire de la Révolution. En plus d'utiliser l'italique pour mettre en exergue les lieux qu'il décrit, l'auteur se donne la peine à la fin de son texte d'ajouter des notes se rapportant à ces lieux. Pour *Bassin-Général* par exemple, il explique c'est une « grande distribution d'eau, sous le régime colonial, détruite par les débordements de la Grande-Rivière ; les ruines en existent encore et méritent la curiosité des voyageurs » (*Ibid.*, 8). L'habitation Pernier est en fait un de ces multiples espaces géographiques où le site naturel offre des conditions idéales de défense pendant les guerres de l'Indépendance. Ces lieux de résistance, qui font l'objet d'une certaine mythification dans l'imaginaire littéraire antillais, forment ce que Rafael Lucas appelle une « géographie du marronnage » (2002, 24). Sur la question du rapport entre paysage naturel et histoire, Edouard Glissant affirme : « Notre paysage est son propre monument : la trace qu'il signifie est répérable par-dessous. C'est tout histoire » (1981, 21). Jetons à présent un coup d'œil sur l'ouverture de la troisième et dernière partie de la nouvelle :

> Le jour commençait à poindre. Alors, c'est un spectacle magnifique que de voir la montagne à son réveil ! Sortant peu à peu de l'ombre, comme un navire qui remonte les degrés de l'horizon, elle secoue ses grandes forêts au vent du matin et présente son front humide au soleil qui vient l'essuyer de ses rayons. Chaque oiseau salue la matinée bienvenue et le montagnard, après avoir fait le signe de la croix, reprend ses pénibles

> travaux en chantant et sifflant tour à tour les airs de la *tonnelle*, ses carabiniers chéris (*Ibid.*, 15 jan. 1837, no 11, 1).

Si la peinture de cette scène de lever de soleil sur la montagne Cadet remplit une fonction esthétique au début de la dernière partie du texte, elle n'en est pas moins signifiante. À l'instar des deux autres descriptions, elle permet au narrateur d'introduire un élément d'information socio-historique et culturel important. Le montagnard fredonnant les airs des carabiniers renvoie aux circonstances des batailles de l'Indépendance et également à la culture des Indiens d'Haïti. Dans son *Histoire des caciques d'Haïti*, Émile Nau affirme: « J'incline fort à croire que le *carabinier* ou la Tumba espagnole est à peu près ce que les aborigènes de notre île chantaient » (1894, 324). Selon Thomas Madiou (1848), le carabinier est un type de chant guerrier haïtien qu'on entendait dans le régiment des soldats d'élites de l'armée indigène qui portaient la carabine. Le carabinier et ses variations musicales se sont popularisés grâce à l'une des maîtresses de Jean-Jacques Dessalines qui s'appelait Euphémie Daguille. Comme elle savait chanter et danser, elle composa de nouvelles chansons avec des paroles satiriques et des chorégraphies sur l'air des carabiniers. Décrétés danse impériale par Dessalines, les carabiniers sont entrés dans les salons haïtiens et ont survécu dans la mémoire collective bien longtemps après la mort de l'Empereur.

S'il est vrai que « faire se passer quelque chose impose la localisation » (Grivel 1973, 104), la description des multiples emplacements géographiques dépasse la simple fonction mimétique dans les nouvelles d'Ignace Nau. Loin d'être un simple ornement ou une amplification du récit, la topographie littéraire remplit chez Nau une fonction mémorielle importante. La fiction de Nau est un espace de repossession identitaire et de recomposition de l'histoire d'Haïti « perdue: oblitérée dans la conscience (la mémoire)

collective par l'acte concerté du colonisateur » (Glissant 1981, 106). Dans les nouvelles de Nau, le milieu rural haïtien et l'ensemble des autres lieux et paysages naturels décrits sont en effet inscrits dans les tumultes de l'histoire du pays et c'est ce qui leur donne une importance plus politique que folklorique et esthétique. En insistant sur ces différentes portions d'espaces, ces localités, ces paysages pittoresques, ces lieux de combat, qui témoignent de l'identité géographique et socio-historique d'Haïti, l'œuvre de Nau se fait elle-même « lieu de mémoire » pour que ne persistent pas chez les générations postérieures les « trous de mémoires », cette « méconnaissance de notre passé subi » (Ibid. 19-21). Rappelons-nous que l'un des vœux les plus chers exprimés dans la chronique « Variétés » de *L'Union*, c'est de voir les temps changer pour que les générations futures puissent enfin trouver « un passé où s'approprier des souvenirs qu'ils ne partageront avec aucun autre peuple ». Voilà, selon les tenants de l'École de 1836, l'une des conditions *sine qua non* à l'avènement d'une littérature haïtienne authentiquement nationale. Destinées à la postérité, les nouvelles de Nau se veulent donc une œuvre résolument indigène conçue sciemment comme modèle pour la création d'autres œuvres indigènes à venir.

Comme on l'a vu, l'œuvre de Nau tire son caractère indigéniste, non seulement de l'importance accordée à l'espace géographique d'Haïti, mais aussi parce qu'elle est conçue comme un outil de représentation de l'histoire et des mœurs locales du pays. Pour illustrer nos propos, continuons notre analyse d'« Un Épisode de la Révolution ». Il s'agit en fait d'une nouvelle qui mélange à la manière haïtienne le réel et le surnaturel. Des évènements historiques y sont relatés au même plan que des phénomènes surnaturels sans que cela gêne la lecture. Il est dit d'ailleurs dans le texte que la conversation des

personnages « passa des histoires de *loup-garoux* aux récits de la guerre » (*Le Républicain,* 15 jan. 1837, no 11, 2). Rappelons ici que ce texte, qualifié par son auteur de « Conte Créole », est divisé en trois parties: « Célestine I », « Le Camp-Pernier II » et « La Veillée III ». Célestine est la femme de Michel, un soldat des forces indigènes révolutionnaires qui se battent contre l'armée française au Camp-Pernier. Cette première partie raconte l'aventure difficile de Célestine qui essaie à tout prix de sauver son enfant menacé par un loup-garou. Dans la deuxième partie, le narrateur décrit la bataille entre les indigènes et les Français qui a réellement eu lieu au Camp-Pernier le 20 août 1791. Au cours de cette bataille à laquelle participe Michel, il doit pourtant retourner à la maison à cause de l'état de santé de son fils qui s'est aggravé. Rentré chez lui, il trouve sa femme et toute sa famille en alerte à cause de la maladie supposée d'origine surnaturelle du petit garçon provoquée par le loup-garou. Aidée dans la troisième partie par un adjuvant nommé Azic, Michel réussit à se débarrasser du loup-garou en lui tirant une balle dans l'aisselle. Après la mort du démon, l'enfant recouve la santé et tout rentre dans l'ordre. Les trois parties d'« Un Épisode de la Révolution » forment ce que certains critiques considèrent comme « avant tout une histoire de loup-garou » (Berrou et Pompilus, 1975, 181) alors que d'autres y voient plutôt « une sorte de court roman historique et un conte fantastique [à la fois] » (Hoffmann, 1995, 109). Pour Duraciné Vaval, il s'agit d'un conte dans lequel « *le merveilleux de la vie créole* » (1971, 135) joue un rôle de premier plan.

À l'instar d'« Un Épisode de la Révolution », les trois parties de « Le Lambi » célèbrent la mémoire des Nègres *marrons*, principaux initiateurs de la révolution haïtienne tout en

insistant sur le rôle du Vodou dans la lutte pour l'indépendance. Le titre « Le Lambi[24] » constitue déjà en lui-même un élément indigène très significatif puisque ce mollusque marin des tropiques était utilisé, non seulement par les Indiens d'Haïti, mais aussi par les Nègres *marrons*. Le Lambi renvoie à un puissant symbole de rassemblement et de liberté en Haïti. Émile Nau affirme que « l'Indien mangeait la chair du *Lambi* […]. Nos premiers Haïtiens autant que ceux de nos jours, cornaient communément et en toute occasion du *Lambi* » (1894, 323). Voyons comment Jérôme, le vieux moulinier s'adressant au narrateur extradiégétique, exprime ses sentiments par rapport à l'objet symbolique qu'est ce grand mollusque marin:

> Pour moi, quand je vois un lambi, je voudrais le saisir et le porter à mes lèvres; c'est pour moi une chère relique que je suspendrais au dessus de mon oratoire, c'est tout un tableau qui se développe à mes yeux à chaque fois que je le regarde: les pensées de ma jeunesse se réveillent en foule à cette première trompe de la liberté. N'est-ce pas l'instrument qui le premier entonna les accents de nos victoires? N'est-ce pas l'instrument qui jeta les premiers germes de terreur dans les coeurs de nos ennemis? Sa chair a nourri nos hommes et sa coquille a fait plus d'une fois tressailllir d'épouvante la meute de nos bourreaux! (*L'Union,* 1837, no 18, 2).

N'oublions pas que Jérôme est un narrateur intradiégétique puisqu'il est lui-même un ancien nègre *marron* racontant des évènements auxquels il a personnellement participé. Les sentiments de Jérôme par rapport au lambi sont restés un aspect fondamental de la conscience nationale en Haïti. Le monument du Marron Inconnu (*Nèg Mawon* en *kreyòl*) est l'une des illustrations les plus palpables de ce dont on parle. Créée en 1968, par l'architecte haïtien Albert Mongonès, cette sculpture, emblématique de la Révolution haïtienne, se trouve à Port-au-Prince en face du Palais national. Elle représente un esclave

[24] Nom donné au strombe, grand mollusque des mers tropicales, encore appelé conque marine, dont la coquille était utilisée par les Amérindiens d'Haïti pour corner et par les esclaves *marrons* pour appeler les insurgés au rassemblement.

marron tenant dans sa main droite une machette, symbole de la résistance nègre face à l'esclavage, et dans l'autre main le lambi qu'il porte à ses lèvres comme s'il le faisait corner. Le fait que la statue ait été utilisée par les Nations-Unies, en 1989, pour commémorer l'article 4 de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme, dénote la signification, l'impact et la portée nationale et universelle de la Révolution haïtienne et de ses symboles dans l'imaginaire collectif.

L'autre aspect important de la culture haïtienne sur lequel Ignace Nau met également l'accent dans la nouvelle « Le Lambi », c'est le merveilleux haïtien. Vu la tendance générale à associer la Révolution haïtienne au Vodou, il n'y a rien d'étonnant dans l'intégration du merveilleux créole dans les « souvenirs historiques » de Nau. Ce souci de rendre compte de la réalité haïtienne dans toutes ses composantes naturelles et surnaturelles constitue d'ailleurs l'une des caractéristiques les plus fondamentales du récit de fiction haïtien. Cette concomitance du réel et du surnaturel est incarnée dans la figure historique d'Halaou, ce chef de bande de nègres *marrons* révoltés qui, pour se rendre invincible, avait constamment un coq blanc sous les bras et une queue de bœuf dans la main. La première partie de « Le Lambi » porte principalement sur l'aventure de cet impressionnant personnage « haut de six pied et large de deux » (*L'Union,* 20 avril 1837, no 18, 2). Voyons comment le narrateur intradiégétique présente la scène de la cérémonie au cours de laquelle Halaou et ses hommes reçoivent les talismans.

> Un soir d'heureuse mémoire, il [Halaou] s'arrêta et campa aux environs des habitations Meilleur et Lassère. Il fit venir un *caplata* et lui ordonna de commencer les cérémonies [….]. Cet homme, habile dans son métier, s'avança d'un air calme et présenta au terrible Halaou un gros coq tout blanc. "Ceci, lui dit-il, sera votre coq merveilleux; vous n'accomplirez jamais rien sans préalablement le prendre et le caresser: vous et vos hommes vous le défendrez, car c'est votre bannière, car c'est votre talisman. Chacun de vos soldats se munira de queues de

> chevaux et de bœufs qu'il tournoiera dans l'air en courant à la bataille: alors le canon se fondra à votre approche et la poudre se liquéfiera sous la mèche de vos ennemis." À ces mots un cri immense s'éléva; les oiseaux quittèrent leurs lieux de retrait, et les colons des habitations voisines s'enfuirent épouvantés (*Ibid.*).

Une fois la remise des talismans terminée, on apprend ensuite qu'au signal du *caplata*, (chef spirituel Vodou appelé *oungan* de nos jours), un corps de musiciens se met à jouer une musique du tonnerre. Cette musique, produite à partir de « tambours, de lambis et des débris de chaudières de sucrerie » était composée d'horribles sons si épouvantables et si déchirants qu'ils « faisaient venir du sang à l'oreillle ». Halaou était pourtant « ravi jusqu'à l'extase de cette musique » envoûtante qui servait de catalyseur à la révolte des esclaves. Sous l'influence de la musique, il donna l'ordre à ses hommes de brûler les maisons aux alentours. Le narrateur explique qu'au « rugissement du feu se mêlèrent les cris des hommes dansant aux accords de la musique ». Les circonstances de cette scène rappellent le rassemblement d'esclaves *marrons* du 14 août 1791 connu sous le nom de cérémonie du Bois-Caïman qui est restée dans la mémoire collective haïtienne comme l'acte fondateur de la Révolution. Le plus intéressant dans tout cela, c'est la réaction de Jérôme qui déclare : « Non, jamais, jamais de la vie, cette scène ne sortira de ma mémoire! ». L'inscription persistante de ces évènements dans la mémoire de Jérôme s'observe aussi chez le narrateur premier qui clôt la première partie de la nouvelle par ces paroles: « Content de ma soirée, je retournai sur mes pas plein de ce que le vieux Jérôme venait de me conter. Depuis lors, les feux sur les montagnes et le son du lambi, les soirs dans nos rues, ont toujours éveillé en moi des sensations nouvelles et inouïes » (*Ibid.*, p. 3*)*. Ce sont ces souvenirs historiques teintés de merveilleux partagés entre tous qui font des nouvelles de Nau une œuvre indigène et de mémoire collective.

La nouvelle « Isalina ou Une scène créole » est un autre texte d'Ignace Nau dans lequel le merveilleux créole occupe une place prédominante. Parue en trois parties, de juillet à septembre 1836, dans la *Revue des Colonies*, organe des anti-esclavagistes de France et des Antilles basé à Paris, « Isalina ou Une scène créole » est la toute première nouvelle publiée par Ignace Nau. « Isalina », qui est, selon les mots de Nau lui-même, « une scène créole », nous renseigne non seulement sur les pratiques de la sorcellerie et du Vodou dans le milieu rural haïtien, mais aussi sur plusieurs autres aspects importants de la vie créole, particulièrement sur la vie quotidienne des habitations sucrières en Haïti et sur la dimension sociale du *samba*, ce gardien des traditions équivalent au griot africain. Au sujet de « Isalina », Berrou et Pompilus affirment que « ce qui donne à ce récit bien haïtien toute sa couleur indigène tient d'abord à des détails descriptifs, à des traits de mœurs, à certaines réflexions, mais davantage encore à la langue de l'auteur: ici la forme n'est pas d'un autre ordre que la matière » (1975, 184).

« Isalina » est une histoire d'amour entre le personnage éponyme et Paul. Or, il se trouve que Jean-Julien, le frère de baptême de Paul et son meilleur ami, est également amoureux de la belle Isalina. Un soir, après une épuisante journée de travail à la sucrerie, Isalina prend un petit sentier de traverse pour rentrer plus rapidement chez elle. En passant devant le cimetière qui se trouve sur son chemin, elle rencontre Jean-Julien qui l'arrête pour l'importuner. Son couteau à la main, Jean-Julien menace de supprimer Isalina si elle ne renonce pas à son amour pour Paul: « […] je le jure la main sur ces tombes, si tu ne m'appartiens pas, tu ne seras pas à lui! » (*La Revue des colonies,* juillet 1836, no 1, 40). Quand Isalina affirme préférer Paul à ce scélérat de Jean-Julien, ce dernier se met d'abord à la violenter et s'apprête ensuite à la poignarder, ce qu'il aurait eu le temps de faire si la

victime, avant de s'évanouir, n'avait pas poussé des cris attirant sur le lieu du crime des hommes qui revenaient de la sucrerie. Jean-Julien, qui réussit à s'enfuir sans qu'on l'ait identifié, s'est par la suite associé à une sorcière nommée Marie Robin pour ensorceler Isalina. Cette dernière tombe gravement malade, perd l'usage de la parole et commence à perdre la raison. Paul, voyant sa bien-aimée dépérir de jour en jour, fait appel aux services du vieux Galba, le plus redoutable *caplata* de la région, pour conjurer le mauvais sort. Isalina recouvre complètement la santé grâce à la conjuration et à la médecine traditionnelle à laquelle le *caplata* l'avait soumise. On apprend, à la fin de la nouvelle, que Paul a finalement satisfait ses désirs de vengeance et d'amour. Il a réussi à éliminer Jean-Julien et à se marier avec sa douce bien-aimée.

Ce long récit, prenant plus l'aspect d'un court roman que d'une nouvelle, est divisé en quatre parties : « La roulaison », « Paul », « Galba ou la consultation » et « Isalina ». Il est intéressant de remarquer qu'à la différence de « La roulaison », les trois autres parties portent toutes le prénom d'un personnage important de l'histoire. Suivant cette même logique de désignation éponymique, il est évident que l'auteur aurait pu naturellement utiliser « Jean-Julien » comme titre pour la première partie, puisque c'est dans cette partie que ce méchant personnage, dont la fonction dans la dynamique du récit n'est pas moins importante que celle des trois autres personnages, commet le méfait fondamental qui perturbe la situation initiale et lance l'intrigue de la nouvelle. Mais, lorsqu'on analyse l'incipit de l'œuvre et que l'on considère le sens du substantif « roulaison », on comprend ce qui motive la décision de l'auteur de choisir « La roulaison » en lieu et place de « Jean-Julien ». Le terme « roulaison » ne se trouve pas dans la plupart des dictionnaires généraux d'usage parce qu'il n'appartient pas au vocabulaire du français standard

courant. Il s'agit d'un terme technique du français régional dérivé du verbe « rouler » pris dans le sens de « rotation de travaux » qu'exige la fabrication du sucre de canne dans les anciennes colonies tropicales. Le substantif « roulaison » signifie alors l'ensemble des travaux (récolte, extraction et épuration) qui permettent de produire le sucre brut destiné aux pays importateurs. Connaissant l'importance de la fabrication du sucre dans la vie économique et socio-culturelle des colonies françaises des Antilles, on peut comprendre pourquoi I. Nau, qui voulait raconter une « scène créole », a préféré choisir ce thème-titre plutôt que le simple prénom du personnage agresseur comme point de départ pour son récit indigène. Le titre « La roulaison », en tant que « pantonyme » ou « hypogramme[25] », a beaucoup plus de potentialités sémantiques que le prénom du personnage, car il permet de meilleures opérations d'ancrage, d'aspectualisation et d'expansion dans la séquence d'ouverture qui s'avère être descriptive en majeure partie.

Compte tenu de la proportion importante de la description liminaire de la sucrerie, dont la masse verbale ne représente pas moins de la moitié de toute la première partie de la nouvelle, on peut donc dire que cette partie ne porte pas inutilement le titre de « La roulaison ». En plus de servir à planter le décor du récit, cette longue séquence initiale permet à l'auteur de fournir une description détaillée du moulin, de son fonctionnement, du travail des ouvriers et de l'organisation de la vie quotidienne autour de l'habitation sucrière. Observons le tout premier paragraphe de la séquence initiale:

> Après avoir doublé les collines de Soisson et franchi son pont de pierre, auquel s'attachent maintes chroniques, la grande rivière d'abord se présente à vos regards ; ensuite vous avez la montagne noire qui s'élève

[25] S'inspirant du concept saussurien de « paragramme sémantique », l'« hypogramme » est un vocable utilisé par Michaëlle Rifaterre (1972, 1979, 1983) pour désigner le mot-clé initial qui détermine la structure et le contenu d'un texte. Très proche du concept de Rifaterre, celui de « pantonyme » de Philippe Hamon (1972, 1981) désigne lui-même le noyau sémantique de toute séquence de description.

> à votre droite, à votre gauche le bourg et ses dépendances, et en face de vous Digneron et ses riches pâturages (*Ibid.*, 37).

Ce qui attire le plus l'attention dans ce court paragraphe d'introduction, ce n'est pas tellement qu'il sert à situer le cadre spatial général de l'ensemble de la nouvelle. L'élément le plus intéressant dans cette description, c'est la référence à l'importance historique du pont de pierre « auquel s'attachent maintes chroniques ». Ces petits détails au sujet de ces lieux s'inscrivent dans une démarche consciente de conquête du passé. Continuons d'examiner la suite du début de la nouvelle :

> Si vous arrivez un jour de la semaine au bord de la rivière, que la sucrerie lance alors des spirales de fumée et ses vapeurs odorantes dans l'air, vous entendez tout à coup des voix sourdes, des hennissements prolongés, puis une agitation extraordinaire. Peu à peu, ce bruit étrange approche, grandit et tout aussitôt vous vous verrez environné de troupeaux immenses de cavales, d'ânes et de bestiaux accourant en toute hâte vers le lieu d'où s'élèvent les vapeurs de vesou. D'un autre côté, parvenu sur l'habitation, quelle fête ! Quelle réjouissance partout ! Ici c'est le bruit continuel de l'eau, le tournoiement du moulin : là les délicieuses chansons des jeunes filles destinées à nourrir constamment l'avidité des cylindres (*Ibid.*).

On peut voir, dans ce deuxième paragraphe, la facilité avec laquelle s'opère le processus d'expansion du texte à partir de ce noyau sémantique que constitue le titre « La roulaison ». Dans un mouvement graduel, la description du paysage naturel cède progressivement la place à celle de la sucrerie. Grâce à un ensemble d'informations nouvelles qui viennent compléter cette vivante description, nous sommes dorénavant en mesure de voir, de sentir et d'entendre la sucrerie. Nous avons déjà accès à des détails sur certains aspects de l'objet décrit. Nous savons par exemple que le principal composant de la sucrerie est le moulin dont les cylindres sont activés par l'eau. Nous apprenons aussi que le bruit de l'eau est en harmonie avec les « délicieuses chansons des jeunes filles » travaillant au moulin. Au sujet de l'importance de la musique dans la vie quotidienne de la population

indigène, Émile Nau explique qu'il existe dans la culture haïtienne « une coutume qui remonte probablement au temps des Indiens, c'est de mettre en chansons tous les incidents de mœurs, et même de politique de la veille et du jour. […] Si cette coutume n'est pas un héritage des naturels d'Haïti, il n'est pas moins vrai qu'elle était aussi dans leurs mœurs » (1894, 328). La suite de la description de la roulaison est beaucoup trop longue pour être citée ici dans sa totalité. Contentons-nous alors de faire ressortir les éléments clés qui témoignent de son caractère indigène.

On y trouve toutes sortes d'informations très détaillées sur la manière dont le travail est organisé, sur le fonctionnement des différentes parties du moulin et sur l'attitude des travailleurs. On apprend qu'il n'est « rien de plus animé, rien de plus varié et de plus pittoresque que la roulaison ! » (*Ibid.*). La fête, la musique et la réjouissance, qui animent le moulin, sont des éléments inhérentes à la culture haïtienne. On peut dire, sans tomber dans la généralisation, que l'Haïtien aime rire, s'amuser et se divertir même dans les moments les plus sérieux et les plus pénibles. Les formes de divertissement préférées des Haïtiens sont explicitées dans la suite de la description :

> Figurez-vous un atelier de cent bras au plus, divisé par groupes […] s'occupant chacun d'un travail spécial et ayant à sa tête un conducteur qui surveille ses progrès. Chaque groupe mène sa besogne sans interruption du matin au soir ; celui-ci devisant, celui-là s'émerveillant à quelque récit fantastique d'ensorcellement ou de quelque prouesse d'un danseur. Un autre, cadençant sa chanson sur le lever et le tomber des cuillères, mène le vesou de bouilloir en bouilloir avec une adresse et une dextérité rares (*Ibid.*).

Selon ce passage, les Haïtiens chantent, dansent et se racontent des histoires pour se divertir. Par ce détail complémentaire sur les types de récits qu'ils se racontent, le descripteur fait une petite incursion au sein de l'imaginaire merveilleux et superstitieux des Haïtiens. Si cette information supplémentaire est un indice de ce qui va advenir dans

le texte, elle ne permet pas moins d'insister sur un aspect important, celui des croyances populaires créoles. Pour que se poursuive le processus de génération textuelle, le conducteur du moulin est présenté comme un personnage hors du commun à travers une assimilation entre ce dernier et la figure du *samba*. Cette association sert en effet de prétexte à un long portrait très détaillé du conducteur du moulin, que le descripteur préfère appeler « selon l'expression locale, le moulinier » (*Ibid.*). Observons un extrait de ce portrait qui met en relief les talents de compositeur-chanteur du moulinier:

> Il [le moulinier] est surtout l'improvisateur ou, en nous servant du mot technique, excellent Samba. Quand l'inspiration lui vient, il faut le voir interrompre tout à coup sa promenade, revenir sur ses pas, puis s'accoudant à la table, jeter rapidement sa strophe qu'il accompagne de certains mouvements brusques et inimitables de tête. Il semble par ces tics vouloir imprimer plus de force et d'énergie à chaque mot, à chaque idée de sa chanson. Mais du moment que le dernier mot expire sur ses lèvres, que l'atelier, jusqu'alors attentif et silencieux, saisit le refrain, éclatant souvent d'un rire de contentement inexprimable, il remet la pipe à sa bouche et se reprend à marcher et à méditer (*Ibid*., 38).

En faisant du moulinier un compositeur-chanteur, le descripteur met l'accent sur la figure du poète indigène qui portait, selon J.C. Dorsainvil (1934, 1), le nom de *samba* dans la langue des aborigènes. Le terme *samba* est entré par la suite dans le parler *kreyòl* pour désigner le poète ou le créateur haïtien. Le *samba* est avant tout un professionnel de l'oralité, car son travail poétique, qui puise essentiellement dans la tradition orale la plus classique, prend la forme des genres oraux traditionnels comme les contes, les comptines, les devinettes, les proverbes, les mythes et les chants Vodou.

Les deux derniers éléments de la culture locale, exploités dans « Isalina », sur lesquels il convient de s'attarder, ce sont le merveilleux haïtien et la langue *kreyòl*. Discutons d'abord du merveilleux avant de nous pencher sur les multiples insertions du parler *kreyòl* dans cette nouvelle d'expression française. Ce que nous appelons le « merveilleux

haïtien » correspond au « réel [haïtien] avec son cortège d'étrange, de fantastique, de rêve, de demi-jour, de mystère et de merveilleux » (J.S. Alexis, 1953, 263). Le Vodou, ses mythes et toutes les croyances qui lui sont associées, comme la foi dans l'existence des zombis, des loups-garous et dans l'intervention de l'esprit des ancêtres dans la vie réelle, sont encore des éléments constitutifs de la réalité quotidienne de la majorité de la population haïtienne. En réponse à une question sur le Vodou comme source d'inspiration littéraire, dans le cadre d'une entrevue de Bernard Magnier et de Priska Degras publiée dans *Notre Librarie*, René Depestre affirme que « le Vodou est l'un des éléments constitutifs de l'imaginaire des Haïtiens. Il aura été leur première réponse, de nature mystique, à la traite atlantique et aux autres grands malheurs de l'esclavage et du fait colonial. [...] Le Vodou est un psychodrame, un théâtre, un opéra, une école de danse, une chaudière à vapeur érotique, le générateur du réel merveilleux haïtien sous toutes ses formes existentielles » (*Notre Librairie* 104, 1991, 37).

Après la longue séquence descriptive de la réalité de la sucrerie, la figure du moulinier *samba* fait place à celle du *caplata*. Le récit bascule en effet dans le merveilleux créole avec tout ce que cela implique en termes de magie, de mystère, de sorcellerie, de charme, de sort, d'envoûtement et de conjuration Vodou. C'est à travers une conversation entre deux paysans que Paul apprend par hasard, dans la deuxième partie de la nouvelle, que sa fiancée a failli être poignardée et que l'on a eu recours aux pouvoirs de la magie noire pour l'ensorceler et lui faire perdre la tête. En faisant référence à Isalina, l'un des deux paysans dit qu'elle « divague beaucoup, et [que] tous les vieux de l'habitation pensent qu'il y a de l'ensorcellement » (*La Revue des colonies,* août 1836, no 2, 85). Jusqu'ici personne ne connaît l'identité de l'auteur du crime. Après avoir écouté attentivement la

conversation entre les deux paysans, Paul rentre chez lui et annonce la mauvaise nouvelle à sa mère qui propose d'aller consulter Galba à la montagne *Shasha* afin d'éclaircir le mystère. C'est ainsi que se termine la deuxième partie de la nouvelle. Quant à la troisième section, qui porte principalement sur Galba et sur les circonstances de la consultation, elle s'ouvre sur les préparatifs du voyage de Paul et de sa mère à la montagne *Shasha*. Ces préparatifs, qui consistent essentiellement dans le ravitaillement et le chargement des provisions à apporter à Galba, constituent en fait la rétribution du *caplata* en échange de ses services. Dans le premier paragraphe de la section, le narrateur fournit des renseignements assez précis sur la nature et l'ampleur de la rémunération de Galba:

> Outre une somme de cinquante gourdes qu'il [Paul] lui apportait, il devait aussi lui faire un présent selon sa fortune et l'usage établi par les Caplatas. Il choisit donc la plus belle chèvre de son troupeau, une brebis noire sans tâche; ensuite il se munit d'une volaille de chaque espèce, d'un couple de pigeons bruns dorés et de vivres que la montagne n'est pas susceptible de produire. À cela il ajouta toutes sortes de boissons, telles que le sirop, le tafia, et quelques bouteilles de rhum. Ses préparatifs terminés Paul, accompagné de sa mère et de ses proches parents, partit à quatre heures du matin. (*La Revue des colonies,* sept. 1836, no 3, 124-125).

L'insistance de la part du narrateur sur le caractère exorbitant de la rémunération financière et matérielle de Galba indique combien ces chefs spirituels indigènes sont respectés et met surtout en avant l'étendue de leur pouvoir et de leur autorité dans la société haïtienne. Ce passage illustre aussi la manière dont ils s'approprient les forces symboliques de la religion ancestrale à leur profit. Il faut souligner que l'utilisation du sacré et de son « pouvoir symbolique » (Bourdieu 1977), comme instrument de domination du profane, n'est nullement l'apanage des seuls chefs spirituels haïtiens, qui sont d'ailleurs farouchement combattus dans leur propre pays par les chrétiens

occidentaux pour le monopole de ce pouvoir. C'est en partie pour « le monopole de l'exercice légitime du pouvoir religieux sur les laïcs », pour l'obtention de ce « capital d'autorité proprement religieuse » (Bourdieu 1971, 319) que l'Église catholique a toujours lutté pour obliger l'État haïtien à interdire le Vodou. Le baptême obligatoire de tous les esclaves dans la religion catholique prescrit par le Code noir de 1685 constitue le premier assaut officiel de l'Église catholique contre les croyances ancestrales africaines. Le second est la signature du Concordat de 1860 entre Haïti et le Saint Siège dont l'article 1er stipule sans vergogne que « la religion catholique, apostolique et romaine, qui est la religion de la grande majorité des Haïtiens, sera spécialement protégée, ainsi que ses ministres dans la République d'Haiti, et jouira des droits et attributs qui lui sont propres » (Bellegarde 1938, 315). La persécution des chefs spirituels locaux dont nous parlons ici est évoquée par Ignace Nau dans le quatrième paragraphe de la troisième section de la nouvelle dans laquelle il parle des précautions prises par Galba pour se dérober « à la surveillance de la police rurale ». Il ajoute: « Nous n'ignorons pas, sans doute, la punition que la justice inflige aux papa-lois[26] » (*La Revue des colonies,* sept. 1836, no 3, 126).

À l'instar de l'incipit de la nouvelle, dans lequel la figure du moulinier *samba* est présentée avec un luxe de renseignements, on trouve un portrait minutieux du *caplata*, ainsi que des détails importants sur sa maison et sur son mode de vie au début de la troisième partie. Le deuxième paragraphe de cette partie commence ainsi:

> Maintenant, laissons les voyageurs et transportons-nous chez Galba afin de préparer le lecteur aux scènes qui s'y passeront bientôt. Galba est un homme dont l'extérieur musculeux annonce une force extraordinaire […]. Sa tête large et velue ne ressemble nullement au vrai type africain

[26] *Papa-loi* ou *Papa-lwa* en *kreyòl* actuel est une autre manière de désigner le *caplata,* chef spirituel indigène apellé de nos jours *oungan* en Haïti.

> qui s'améliore considérablement dans notre pays. Son nez légèrement épaté a une courbure peu sensible sur la lèvre supérieure; […] Il a les jambes un peu bancroches, et par suite ses genoux qui se heurtent, gênent et retardent sa marche. […] Par un hasard inconcevable, il possède un âne brun dont les jambes sont tortues aussi. Ainsi, le maître et le serviteur, par la simultanéité de leur marche offrent un coup d'œil très curieux, et l'on serait d'autant plus tenté d'y trouver une analogie complète, que l'âne, comme nous le verrons plus tard, semble être pour beaucoup dans la vie mystérieuse du caplata (*Ibid.,* 125).

Signalons que le début de ce passage indique clairement l'intention explicite du narrateur à vouloir fournir au lecteur des renseignements importants sur la figure du *caplata*. Ces informations indicielles sont censées permettre au lecteur de mieux comprendre les détails de la consultation et de la « conjuration infernale ». Mise à part la curieuse ressemblance entre le vieux Galba et son âne, ce qui attire le plus l'attention dans ce portrait, ce sont les propos carrément racistes qui y sont tenus. Nous avons affaire ici à un descripteur mulâtre pétri de préjugés de couleur tout comme la plupart des membres de l'élite haïtienne et des écrivains haïtiens appartenant à ce milieu social. Sur le sujet, Hoffmann conclut que « le racisme intériorisé de l'élite haïtienne se manifeste lorsque Ignace Nau décrit Galba, le papa-loi (prêtre Vodou) » (1982, 89). Les traces de ce racisme intériorisé s'observent même dans l'œuvre des écrivains haïtiens les plus nationalistes ou indigénistes tels que Justin Lhérisson, Frédéric Marcelin, Jean Price-Mars, Jacques Roumain, Philippe Thoby-Marcelin, pour ne citer que ceux-là. Il a toujours été difficile à l'intellectuel haïtien fortement imprégné de la culture occidentale de s'identifier au paysan haïtien et à sa culture ancestrale africaine. Le problème de la plupart de ces œuvres dites « d'observation » de la culture populaire haïtienne, c'est la distance qui sépare l'écrivain de son sujet ou de l'objet de son observation. Le problème de cet « art de la distanciation » est soulevé par Max Dominique à travers ce qu'il appelle

un « indigénisme de la distance ». Ce critique affirme qu'« une étude attentive de *Ainsi parla l'oncle*, de Jean Price-Mars, établirait sans peine que l'idéologue du mouvement indigéniste se démarque souvent de l'Afrique "bloquée" dont il chante les royaumes enfouis, comme la "grossièreté" des masses rurales, des "basses classes" dont il célèbre le savoir » (1991, 175).

Le portrait de Galba est suivi par la description de l'environnement physique immédiat du *caplata*. Celle-ci comporte une série d'informations de folklorisation présentées de manière à éveiller la curiosité. En guise d'exemples, les murs de sa maison « sont tapissés de caricatures représentant le diable rôtissant quelques damnés » (*La Revue des colonies,* sept. 1836, no 3, 125). On y trouve également « une chambre obscure où personne n'entre » (*Ibid.*) à part Galba. Celui-ci possède une couleuvre qui est « à la fois son ange gardien et sa déité » (*Ibid.*). À la suite de la description, il y a une longue interaction entre Galba et les personnes qui viennent le consulter sur le sort d'Isalina. Cette séquence dialogale est entrecoupée de segments descriptifs fournissant les détails de la cérémonie de conjuration. En voici un extrait:

> Il [Galba] entra dans son cabinet secret et y resta un long temps dans le plus profond silence. Mais tout à coup les gens de la salle virent une clarté soudaine illuminer la chambre. Ils entendirent des gémissements sourds, des soupirs convulsifs, et comme un bouillonnement d'eau mêlé à des sifflements aigus de serpent. Ils se levèrent plus d'une fois pour sortir par la cour, tant ils en avaient une frayeur dans l'âme ! Mais la crainte de déplaire au bonhomme l'emporta. Peu à peu le bruit cessa, et *Galba*, dont la physionomie avait pris une singulière expression pendant la conjuration, se présenta au seuil du cabinet et les invita à rentrer (*Ibid.,* 127).

Cette description, y compris le portrait du *caplata*, si elle n'est pas aussi riche, en termes de savoirs ethnographiques et littéraires, que celles que l'on trouve chez les écrivains haïtiens du XXe siècle sur le Vodou, reste et demeure la toute première représentation

littéraire des croyances ancestrales et des pratiques magico-religieuses du peuple haïtien dans la littérature haïtienne.

Pour clore cette section, penchons-nous un moment sur un dernier élément de couleur locale très important qui témoigne du projet indigéniste d'Ignace Nau et de sa volonté d'haïtianiser ou de créoliser l'œuvre littéraire. Si les nouvelles de Nau sont écrites en français, leur objet de représentation n'est autre que le monde paysan haïtien où c'est le parler *kreyòl* qui domine et non la langue de Voltaire. Cette difficile réalité, les chroniqueurs des journaux *Le Républicain* et *L'Union* l'ont bien comprise et si Ignace Nau n'arrive pas à la cheville d'un Lhérisson, d'un Roumain ou d'un Chamoiseau dans sa tentative de créolisation du français littéraire, il ne garde pas moins le mérite d'avoir indiqué la voie à ces écrivains haïtiens et antillais qui ont poussé plus loin la démarche paradoxale de désacralisation et d'enrichissement de la langue française en l'investissant d'un contenu créole dans le domaine littéraire. Cette attitude décomplexée vis-à-vis des deux langues n'est, certes, pas aussi palpable chez Nau qu'elle l'est chez les écrivains haïtiens et antillais du XXe siècle et d'aujourd'hui, mais elle dépasse le simple cadre d'utilisation du vocabulaire *kreyòl* pour nommer des réalités haïtiennes là où le français est incapable de le faire. Une lecture attentive des nouvelles de Nau indique que l'emploi du parler *kreyòl* dans l'écriture française, plus complexe qu'on le pense, s'inscrit dans une démarche consciente de nationalisation de la littérature haïtienne.

Nau utilise deux modes d'insertion du *kreyòl* dans ses nouvelles. Le premier consiste à employer le vocabulaire de cette langue pour désigner des objets de la réalité haïtienne qui n'existent pas dans le milieu français. Il désigne, par exemple, par leur nom *kreyòl* toute une série de plantes tropicales, notamment « *raquette, pingouin, bois-pin, cançon-*

rouge, pois-puant, petit beaume, liane-galeta, liane-savon, langue-chatte et *chadetier* ». On trouve aussi désignés par leur nom *kreyòl* d'autres réalités et objets divers du quotidien haïtien: « *tokaille, batte-feu, glacis, lambi, gombo, orange sure, gros sirop, maldioc, demi coui, mangé-marassa, counouque, caplatas, macoute, malfini, cochon-sans poil, moulinier*, *manchette, tonnelle, gamelle, tafia, papa Bondieu* et *papa-loi* ». Comme la langue française ne dispose pas de mot équivalent pour faire référence à la plupart de ces objets indigènes, on peut arguer que Nau était en quelque sorte contraint d'utiliser le *kreyòl* dans ces cas. Mais, est-ce qu'il en est de même pour l'utilisation des proverbes haïtiens, qui constituent justement le deuxième mode d'insertion du *kreyòl* dans l'œuvre de Nau? On retrouve en effet dans ses nouvelles des proverbes et des dictons tels : « *presse pa fè jou louvri ; grangou fò passé maladi ; yo pa sa ote tripp pou méte paill ;* et *quatt gé contré manti caba* ». Il convient de signaler que rien n'obligeait l'auteur à se servir de ces proverbes et dictons haïtiens, qui sont d'ailleurs complètement incompréhensibles pour les lecteurs métropolitains. Ce qui fait de l'insertion des proverbes, un « acte de nationalisme linguistique », pour reprendre l'expression d'Hoffmann (1989, 275), c'est précisément la décision de l'auteur de ne pas les traduire dans le corps du texte, ni dans des notes infrapaginales.

Un autre indicateur important de cette volonté d'affirmation nationale et linguistique chez Nau a trait aux énoncés métadiscursifs sur le langage mis en œuvre. Par exemple, la première partie de la nouvelle « Un jour de dimanche » commence ainsi: « Le Port-au-Prince renferme dans son étroite enceinte deux grandes places, ou pour parler plus créolement, deux *marchés* importants » (*L'Union*, no 8, 5 oct. 1837, 3). Contrairement aux exemples précédents, le mot français « place », équivalent au « *marché* » haïtien,

existe bel et bien, puisqu'il est utilisé dans le texte, mais le narrateur tient tout de même à faire usage de l'expression *kreyòl* tout en l'affirmant haut et fort. Dans « Isalina », le même procédé se répète dans la description de la roulaison, dans laquelle le narrateur tient un assez long discours sur le fait que personne n'a la curiosité d'insister sur la signification propre du mot « conducteur ». Il affirme qu'« aucun ne s'est jamais soucié de se demander ce que c'est qu'un conducteur » avant d'ajouter que « si tous sont des hommes plus ou moins ordinaires, il faut cependant en excepter, celui du moulin, ou, selon l'expression locale, le moulinier » (*La Revue des colonies,* juillet 1836, no 1, 37). Dans « Le Lambi » publié quelques mois après « Isalina », rappelons-nous que le vieux Jérôme s'est présenté au narrateur-bourgeois comme un « ancien moulinier ». Cela montre que l'auteur préfère utiliser l'expression locale « moulinier » en lieu et place de « conducteur », mot appartenant au vocabulaire du français standard.

Tous ces ingrédients locaux, que nous avons relevés dans les nouvelles d'Ignace Nau et qui en font une œuvre d'expression indigéniste avant la lettre, sont inspirés exclusivement de la vie rurale haïtienne. Le milieu urbain, avec ses grands et petits *bourgeois occidentalisés, ses politiciens en quête de* respectabilité*, ses prolétaires* en mal de reconnaissance *qui aspirent* à la petite bourgeoisie, est quasiment absent dans les nouvelles de Nau. Un siècle avant le Mouvement indigène haïtien, Ignace Nau indiquait déjà que ce sont les paysans qui sont les dépositaires du patrimoine culturel national et de l'authenticité identitaire des Haïtiens. Mais, est-ce que l'auteur assume ces pratiques socio-culturelles dont il se fait le chantre? Y a t-il dans ses nouvelles des indices et des procédés qui montrent une certaine complicité entre lui et les personnages qu'il met en scène? À de telles questions, on ne peut que donner des réponses négatives.

Si, dans l'ensemble, les nouvelles de Nau ne laissent pas transparaître de préjugés face aux croyances populaires haïtiennes, il est clair qu'il existe une distance nette entre le narrateur bourgeois extradiégétique, double de l'auteur, et les personnages paysans. Si, dans un souci d'objectivité, il nous a fallu évoquer cette distance séparant l'écrivain de son sujet, nous devons aussi ajouter que cette distance n'enlève rien au mérite d'Ignace Nau.

c) Le rôle des nouvelles de Nau dans le développement du roman haïtien

Les éléments de couleur locale, observés dans la langue d'écriture ainsi que dans la structure narrative et énonciative des nouvelles de Nau, qui confèrent à l'œuvre de ce pionnier son originalité et sa facture haïtienne, constituent la toute première initiative de décentrement linguistique et littéraire par rapport aux normes françaises dans le domaine du récit de fiction dans les pays de la « francophonie du Sud ». Ce décentrement de contenu et de forme, qui consiste en la représentation de l'Histoire nationale et en celle du milieu rural haïtien, est repris par plusieurs romanciers haïtiens et antillais des générations postérieures. Hoffmann en a fait le même constat :

> Ignace Nau met en œuvre trois principes importants qui allaient être proclamés près d'un siècle après lui. Premièrement, il a puisé dans l'histoire d'Haïti, la faisant mieux connaître aux lecteurs haïtiens et la leur présentant comme digne de respect et d'admiration. Deuxièmement, il a eu l'audace de situer l'action non pas dans les villes mais dans la campagne haïtienne, et de prendre pour protagonistes non pas des bourgeois mais des paysans. Qui plus est, il a osé se pencher sur le Vodou (qu'il appelle encore « superstition » ou « croyances populaires »). Troisièmement, il a mis le bonnet rouge au vieux dictionnaire haïtien en lui incorporant des mots du terroir et du créole. (Hoffmann 1997, 110).

Considérant les nouvelles « Un Épisode de la Révolution » et « Le Lambi » qui relatent les hauts faits des combats pour l'Indépendance, Hénock Trouillot affirme, pour sa part,

que « Ignace Nau inaugura en Haïti un genre littéraire, le genre historico-romanesque qui devait plus tard être repris par d'autres conteurs et aboutir aux drames de Liautaud Éthéart, aux romans de Fernand Hibbert et de Justin Lhérisson » (1962, 127). Sur ce point, on ne peut que tomber d'accord avec Trouillot. Si l'on exclut les cinq romans d'évasion écrits par des Haïtiens, mais que l'on ne considère pas comme des romans haïtiens parce qu'ils « peignent des paysages, des mœurs et des caractères observés en Europe » (Berrou et Pompilus, 1975, 515), on peut dire que l'ensemble des quatre romans du XIXe siècle considérés comme véritablement haïtiens ont, entre autres, suivi cet aspect du modèle observé chez Nau, puisqu'ils évoquent tous ou mettent carrément en scène des épisodes marquants de l'Histoire nationale.

Le premier romancier haïtien du XIXe siècle à avoir suivi la voie tracée par Nau est Émeric Bergeaud dans *Stella* (1859), roman allégorique qui retrace la Révolution haïtienne menée par les Noirs et les Mulâtres. À l'instar des nouvelles « Un Épisode de la Révolution » et « Le Lambi » de Nau, *Stella* est, selon Christiane Ndiaye, une « écriture de l'histoire ancrée dans la culture haïtienne, autant par "l'indigénisme" du sujet traité que par la transgression des conventions littéraires de l'époque » (Ndiaye 2009, 20). À la différence de Nau qui raconte la Révolution haïtienne tout en insistant sur des éléments culturels locaux et africains comme le Vodou, la langue *kreyòl* et la pratique du *lodyans*, le décentrement opéré par Bergeaud dans *Stella* réside principalement dans le sujet traité et dans l'exploitation de l'esthétique du genre épique. Autrement dit, si la langue *kreyòl* est employée çà et là dans *Stella* et que l'on y trouve quelques traductions de proverbes haïtiens ainsi qu'une utilisation du registre merveilleux, c'est avant tout dans la narration fictionnelle de la lutte pour l'Indépendance que se situe la continuité entre Nau et

Bergeaud. Cette fictionnalisation romanesque de l'Histoire nationale, initiée par Nau et reprise vingt ans après par Bergeaud, se retrouve également dans *Le Vieux piquet, scène de la vie haïtienne* (1884) de Louis-Joseph Janvier. Il est intéressant de noter, qu'à bien des égards, *Le Vieux piquet* est beaucoup plus proche des récits de Nau que l'est *Stella*. Si Hoffman (1997) compte *Le Vieux piquet* parmi les romans qu'il étudie dans son ouvrage, ce texte, comme ceux de Nau, n'est ni plus ni moins un récit bref que son auteur qualifie de « simple récit », c'est-à-dire un texte qui n'a ni la longueur ni la complexité d'un roman au point tel qu'il peut facilement passer pour une nouvelle historique. Écrit sur le mode du *lodyans* à l'instar de la plupart des récits de Nau, *Le Vieux piquet* met en scène un personnage paysan racontant à d'autres personnages narrataires l'histoire d'une bande de montagnards du Sud qui se révoltaient à chaque fois qu'il y avait un gouvernement déloyal à la cause paysanne. En plus de rendre compte par la fiction des multiples guerres civiles qui jalonnent l'Histoire nationale, on observe également dans le paratexte de *Le Vieux piquet* cette même volonté explicite d'affirmation de l'haïtianité littéraire telle qu'initiée par Nau. De même que presque toutes les nouvelles de Nau qui comportent des sous-titres du genre « *Esquisses haïtiennes* », « *une scène créole* », « *conte créole* », « *tradition africaine* », *Le Vieux piquet* de Janvier comprend le sous-titre « *scène de la vie haïtienne* », ce qui indique d'emblée au lecteur, à partir d'un simple coup d'œil sur la couverture du livre, qu'il s'agit explicitement d'une œuvre haïtienne.

Les deux autres romans du XIXe siècle qui se situent dans le sillon des nouvelles de Nau sont *Deux amours* (1895) d'Amédée Brun et *La Dernière étape* de Ducis Viard publié en feuilleton entre 1899 et 1900. Si l'amour constitue le thème principal de *Deux amours*, c'est l'Haïti de la période coloniale et de l'époque des guerres de la Révolution qui sert

de décor à ce roman sentimental. Il s'agit d'une histoire d'amour de deux hommes pour une même femme. Jean-Louis, un esclave noir et Henry Lermant, un jeune Français anti-esclavagiste, sont tous les deux amoureux de Danielle de Chamay, une jeune créole blanche, dont le père est un riche planteur à Saint-Domingue. Les deux hommes participent au combat pour l'Indépendance en prenant les armes contre les colons. Jean-Louis, devenu général dans l'armée insurrectionnelle, réussit à sauver Danielle du massacre de la population blanche perpétré par Dessalines. Comme Henry Lermant meurt au combat, Jean-Louis finit par conquérir le cœur de Danielle. Il quitte ensuite l'armée pour aller s'installer à la campagne auprès de sa dulcinée. Le fait que le récit des évènements historiques n'est pas l'objet principal de *Deux amours* n'empêche pourtant pas Gouraige de croire qu'Amédée Brun mérite sa place dans la littérature haïtienne grâce à « l'exploitation de l'histoire qui a enrichi le roman national d'un thème nouveau » (1960, 146). Dire que Brun a exploité l'Histoire du pays est tout à fait exact, mais dire que cette exploitation est une nouveauté relève d'une grave méconnaissance du récit de fiction haïtien publié auparavant. L'autre élément important qui permet de rapprocher le roman de Brun des nouvelles de Nau, c'est l'intérêt partagé des deux auteurs pour la description des mœurs rurales et de la nature haïtienne. Quant au roman, *La Dernière étape* de Ducis Viard, publié en feuilleton quatre ans plus tard dans les colonnes du journal *Le Soir*, il relate l'histoire du renversement du gouvernement Salnave par les « cacos » de Boisrond Canal en 1869. Homologues des « piquets » du Sud, les « cacos » sont des paysans révolutionnaires du département du Nord qui sont restés célèbres dans l'Histoire d'Haïti pour avoir farouchement résisté à la première occupation américaine. Si, à la manière de *Deux amours,* Viard mélange Histoire et fiction dans *La Dernière*

étape, l'épisode d'amour idyllique entre Nelly et Edmond ne remplit qu'une fonction d'accessoire par rapport au récit des évènements historiques. Autrement dit, à l'instar de *Stella,* de *Le Vieux piquet* et de « Le Lambi », c'est l'Histoire nationale qui constitue le sujet principal du roman de Ducis Viard.

Cette tradition du récit fictionnel de l'Histoire nationale, commencée par Nau en 1836, s'est perpétuée au delà du XIXe siècle jusqu'à l'époque contemporaine. Un grand nombre de romanciers, allant de Fernand Hibbert, auteur de *Romulus* (1908) à Jean Métellus, auteur de *Les Cacos* (1989) et de *Toussaint Louverture, le précurseur* (2004) en passant par *Le choc* (1932) de Léon Laleau, ont suivi cette voie ouverte au point que c'est devenu l'un des traits caractéristiques du discours romanesque haïtien. Si la Révolution haïtienne est le thème dominant des récits de fiction du XIXe siècle, c'est celui de l'occupation américaine de 1915 qui prendra la relève dans la première moitié du XXe siècle. L'exploitation romanesque du réel historique et social haïtien a en effet pris une ampleur particulière au siècle dernier à la suite de la publication de *Le choc*, le premier roman s'inspirant des faits réels de l'invasion et de l'occupation du territoire national par les militaires américains. De 1932 à 1974, plusieurs romans, ayant pour cadre l'occupation américaine, ont vu le jour, notamment *Le Nègre masqué, tranche de vie haïtienne* (1933) de Stephen Alexis, *La Blanche négresse* de Cléante Desgraves-Valcin (1933), *Le Joug* (1934) d'Annie Desroy, *La Fin des baïllonettes* (1972) et *Le Drapeau en berne* (1974) d'Alix Mathon. Soulignons que, de par le sous-titre « *tranche de vie haïtienne* », le roman de Stephen Alexis s'inscrit aussi dans la foulée du pacte identitaire établi depuis l'École de 1836, que Janvier applique dans l'un de ses récits et que les romanciers nationaux populariseront au début du XXe siècle. Ce procédé paratextuel de mise en relief de

l'haïtianité de l'œuvre est en effet exploité à fond par Frédéric Marcelin, Justin Lhérisson et Fernand Hibbert. Si dans son unique roman *Mimola ou l'histoire d'une cassette* (1906), Antoine Innocent n'use pas de cette formule, ce romancier foncièrement indigéniste se rattache néanmois à Nau du fait de son intérêt pour le Vodou haïtien.

L'un des mérites des romanciers nationaux, c'est d'avoir enrichi le décentrement littéraire mis en place à l'origine par Nau sur les plans thématique, linguistique et esthétique. S'il est vrai que ce dernier a introduit la thématique Vodou dans le récit de fiction haïtien pour la première fois, Antoine Innocent est celui qui a écrit un roman consacré entièrement au culte des *lwa*, non pas comme un phénomène folklorique, mais comme l'expression d'un aspect fondamental de l'identité culturelle haïtienne. Il en est de même pour les aspects linguistiques et esthétiques du décentrement. Il est évident que c'est Nau qui a pris l'initiative d'utiliser la langue *kreyòl* et certains aspects du conte africain et du *lodyans* dans le récit de fiction haïtien. En ce sens, c'est le premier auteur de fiction à avoir incorporé un contenu *kreyòl* dans l'écriture haïtienne d'expresssion française. Il est néanmoins important de souligner que c'est grâce à Justin Lhérisson, qui a su améliorer l'entreprise de Nau, que cette démarcation littéraire a pris l'ampleur qu'elle connaît de nos jours. En comparaison à l'œuvre de Nau, celle de Lhérisson décrit la société haïtienne en mettant à profit quasiment toutes les ressources de cette pratique narrative orale haïtienne qu'on appelle le *lodyans.* De plus, l'exploitation de la diglossie haïtienne est beaucoup plus complexe chez Lhérisson, car elle ne se limite plus à l'insertion du vocabulaire et de quelques proverbes de la langue *kreyòl* dans le texte français. L'écriture de Lhérisson est un mélange des deux langues obtenu à partir d'un système de créations langagières qui visent à désacraliser le français tout en affirmant la créolité du texte

haïtien. Ce décentrement linguistique est repris entre 1931 et 1978 par le cycle des nombreux romans paysans haïtiens, plus particulièrement dans *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain et c'est ce même décentrement qui fait aujourd'hui la fortune littéraire des écrivains antillais du mouvement de la créolité même s'ils ne semblent pas toujours reconnaître leur dette envers les pionniers haïtiens. On pourrait aller plus loin et suggérer que ce décentrement initié en Haïti est le point de départ de ce qui est aujourd'hui devenu le dénominateur commun des écritures « francophones du Sud ».

Conclusion

Dans ce chapitre, nous nous sommes d'abord penchés sur le processus d'autonomisation de la littérature haïtienne, commencé au début du XIXe siècle peu de temps après la proclamation de l'Indépendance d'Haïti. Nous avons discuté des causes de la réception négative de la production littéraire haïtienne du XIXe siècle boudée par la critique de tradition française sous prétexte d'être une « mauvaise copie » de la littérature française. Nous avons démontré comment cette perception négative, ainsi que d'autres facteurs discutés en détails dans le chapitre, sont responsables de la marginalisation de la plupart des œuvres littéraires haïtiennes du XIXe siècle, particulièrement de celle de la prose fictionnelle d'Ignace Nau, qui restent encore largement méconnues du grand public et de la critique universitaire. L'étude des premiers récits haïtiens de fiction et des articles de réflexion sur la culture haïtienne publiés dans deux journaux d'avant-garde haïtiens, *Le Républicain* et *L'Union*, ainsi que dans des périodiques français tels que *La Revue des colonies* et *La Revue contemporaine*, nous a permis ensuite de mettre en question la réception négative des œuvres haïtiennes du XIXe siècle qui se base en grande partie sur

une vision ethnocentrique, étriquée et empreinte de racisme. Nous avons abouti à plusieurs conclusions qui nous semblent importantes pour le renouvellement des études littéraires haïtiennes.

Contrairement à la critique traditionnelle qui, faute d'une recherche méticuleuse et approfondie, prétend qu'Ignace Nau n'a écrit que quatre récits de fiction, nous avons réussi à lui en attribuer une vingtaine, dont quatre signés et douze publiés anonymement. Ces textes haïtiens fondateurs, dont la grande majorité était jusqu'ici ignorée, constituent pourtant le premier corpus de récits de fiction « francophones du Sud ». En plus d'avoir insisté sur la valeur historique et quantitative de ce corpus, nous y avons identifié un ensemble d'éléments indigénistes d'ordre thématique, formel, discursif, stylistique et linguistique qui, non seulement témoignent de sa valeur littéraire, mais qui en font aussi la toute première tentative de décentrement par rapport aux normes de l'institution littéraire française. Nous nous sommes arrêtés, en dernier lieu, sur la portée considérable et le rôle fondamental de ce corpus de récits courts du XIXe siècle dans la création et le développement de la tradition romanesque haïtienne. Un simple coup d'œil sur les principaux textes romanesques des générations postérieures du XIXe à l'époque contemporaine montre à quel point ces derniers subissent l'influence durable de l'œuvre fictionnelle d'Ignace Nau. Il se peut même que cette influence se soit étendue au roman antillais de langue française en général par l'intermédiaire, entre autres, des *lodyans* de Justin Lhérisson et des romans de Jacques Roumain. Une étude systématique serait bien-sûr nécessaire pour vérifier une telle hypothèse.

CHAPITRE III
L'ÉCRITURE DE LA RÉALITÉ *KREYÒL* CHEZ LHÉRISSON

Introduction

Dans les années 1930, le trio Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et Léon-Gontran Damas fondent le mouvement de la Négritude dans le but de valoriser l'identité nègre et d'en défendre les valeurs culturelles. Une trentaine d'années plus tard, Glissant développe le concept d'Antillanité qui affirme la spécificité des Antilles dans leur diversité, leurs langues et leurs histoires. Les idées de Glissant sur l'identité antillaise ont inspiré vers la fin des années 1980 le mouvement littéraire, culturel et politique de la Créolité qui entend défendre les valeurs culturelles propres aux Créoles des Antilles françaises et continuer, à travers l'écriture et l'utilisation des langues créoles, la quête identitaire commencée par la Négritude et l'Antillanité. Les idées fondatrices du mouvement de la Créolité sont présentées dans un ouvrage manifeste intitulé *Éloge à la créolité* écrit en 1989 par les Martiniquais Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant. La valeur théorique de la Créolité est mise en question par Jacky Dahomay qui, dès la parution du manifeste, écrit un article pour en dénoncer le manque de rigueur. Il affirme que les auteurs de l'*Éloge* « ne cessent d'affirmer une chose pour la nier ensuite » (1989, p. 121). À cause des multiples ambiguïtés dans le manifeste, d'autres critiques tels Rafael Lucas (1999) dans son article « L'aventure ambiguë d'une certaine créolité » et Alexie Tchyeuyap (2001) dans « Creolist Mystification: Oral Writing in the Works of Patrick Chamoiseau and Simone Schwarz-Bart », n'ont pas hésité à rejoindre le point de vue de Dahomay.

Dans l'*Éloge*, que Lucas considère comme un galimatias, un « *manger-cochon* » théorique, les pères fondateurs de la Créolité préconisent de « procéder à l'insémination

de la parole créole dans l'écrit neuf » (1993, 36) par la création d'œuvres littéraires qui s'enracinent dans « les configurations traditionnelles de notre oralité » (Ibid.). Ils recommandent aux écrivains créoles de puiser dans « l'oralité créole traditionnelle où sommeille une bonne part de [leur] être » (Ibid., 35). Il est intéressant de souligner qu'il n'y a rien de tout ce qui est recommandé dans ce manifeste qui n'ait pas déjà été pensé au XIXe siècle et mis en œuvre dès le début du XXe siècle en Haïti, pays pourtant absent du mouvement martiniquais de la Créolité. Une bonne part de ce que prônent les tenants de la Créolité, de la Négritude et de l'Antillanité avait en effet été mis en pratique dans l'œuvre de certains écrivains haïtiens de l'École de 1836 et dans celle des écrivains réalistes de la Génération de la Ronde (1889-1915) dont les œuvres accusent une forte haïtianité. Leur souci de fidélité à la réalité haïtienne a poussé ces écrivains à puiser dans les traditions africaines et dans l'oralité haïtienne pour créer des œuvres qui réflètent la vie socioculturelle haïtienne. Comme « l'haïtianité » est une prise de conscience, une volonté de mise en valeur des aspects nègres et créoles de l'identité culturelle haïtienne, on peut soutenir qu'en affirmant l'haïtianité de leurs œuvres, les écrivains haïtiens ont été à l'avant-garde de l'Indigénisme, de la Négritude et de la Créolité.

Si l'utilisation de la langue française pour l'écriture de leurs œuvres rendait ambiguë la position de la plupart des écrivains haïtiens – comme c'est le cas d'ailleurs pour presque tous les écrivains défenseurs des trois courants d'idées ci-dessus mentionnés – ils ont néanmoins essayé, même si c'est à travers le français, de réhabiliter la race noire, ses coutumes, ses mœurs, ses croyances et sa vie culturelle. Étant un élément fondamental de l'identité culturelle des anciennes colonies françaises des Antilles, la langue *kreyòl* a toujours été utilisée par les écrivains haïtiens. Parmi les auteurs de récits haïtiens qui ont

inséré le *kreyòl* dans une écriture d'expression française, Justin Lhérisson reste celui qui l'a fait avec le plus de perspicacité. Dans le présent chapitre, nous étudierons ses deux *lodyans* pour montrer que, de par leur configuration générale intégrant de manière complexe et intelligente plusieurs éléments de la tradition orale tels les chansons, les contes, les devinettes, les références aux croyances dans le surnaturel et particulièrement la langue *kreyòl*, l'auteur-*lodyansè* a créé une esthétique de la créolité avant la lettre. Dans les trois sections principales du chapitre portant chacune sur un aspect fondamental de la réalité *kreyòl* haïtienne telle qu'elle est représentée dans des *lodyans* à travers le discours de l'haïtianité ou de la créolité, nous tâcherons également de déterminer les procédés que l'auteur utilise pour dire cette réalité *kreyòl*.

1. Une analyse séquentielle des *lodyans* de Lhérisson

Il est question dans cette section de passer au crible de l'analyse structurale *Les Fortunes de chez nous: La Famille des Pitite-Caille* (1905) et *Zoune chez sa ninnaine* (1906) de Justin Lhérisson dans le but de saisir leur forme globale afin d'établir les traits formels et discursifs qui fondent la spécificité du *lodyans* comme genre narratif par rapport au conte, à la nouvelle et au roman dans le contexte littéraire haïtien. Pour ce faire nous nous servirons principalement du schéma quinaire de J.-M. Adam (1985). Selon les travaux d'Adam (1984, 1985, 1997) sur le texte narratif, tout récit canonique est un enchaînement d'unités de nombre variable appelées séquences narratives qui se composent elles-mêmes d'un ensemble de fonctions ou de propositions narratives (Pn). Cette division permet de considérer le récit à partir d'un schéma quinaire, un modèle proposé auparavant par Larivaille (1974), qu'Adam reprend par la suite dans ses travaux en linguistique textuelle.

Selon ce modèle d'analyse séquentielle ou syntagmatique d'inspiration structuraliste, chaque séquence est composée de cinq propositions narratives (Pn) : Pn1: situation initiale ou orientation ; Pn2: complication de la situation; Pn3: évaluation de la complication ou action/réaction par rapport à celle-ci; Pn4: résolution ou conséquence de l'action ; Pn5: situation finale résultant de la résolution. Ce modèle présente l'avantage de considérer le récit dans toute sa complexité narrative et discursive mêlant des séquences textuelles de différents types. Puisqu'il faut tenir compte du contexte de la production de l'œuvre, nous débuterons cette section par une brève présentation de l'auteur et de son époque avant de d'exposer la structure séquentielle de chacun des deux *lodyans.* Nous terminerons par une discussion portant sur les caractéristiques formelles et discursives des récits de Lhérisson qui permettent de les distinguer du conte littéraire, de la nouvelle et du roman.

a) Justin Lhérisson, sa vie et son œuvre

Avocat, journaliste, enseignant et historien, Alexis Michel Justin Lhérisson est né à Port-au-Prince, le 10 février 1873. Il est mort dans la même ville, le 15 novembre 1907. Lhérisson débute, sans grand succès, sa carrière littéraire par la publication de trois recueils de poèmes parnassiens : *Myrtha* (1892), *Les chants de l'aurore* (1893) et *Passe-Temps* (1893). Avec ses amis, l'historien Windsor Bellegarde et le poète Seymour Pradel, Lhérisson crée d'abord la revue littéraire *Jeune Haïti* (1893-1898). Il fonde ensuite le quotidien *Le Soir* (1898-1907) qu'il dirige seul jusqu'à sa mort. Dans *Le Soir*, il publie, à partir de 1899, une longue série de chroniques prenant la forme du *lodyans*, qui était jusqu'alors un genre de récit populaire appartenant à la tradition orale créole. L'écrivain Dantès Louis Bellegarde, l'un des contemporains de Lhérisson, le présente en ces termes:

> Justin Lhérisson fonda en 1898 le journal quotidien *Le Soir*. C'est là qu'il faut chercher l'homme, l'écrivain, l'ironiste [...] Il avait inventé un genre d'article, qui n'appartenait qu'à lui: chaque lundi il écrivait une "petite revue", dans laquelle il était censé résumer tous les faits importants de la semaine écoulée. Cela n'avait pas plus de quinze lignes, mais c'était de la critique quintessenciée, concentrée, sublimée. Il n'y disait rien, et cependant on y lisait tout, et quelque chose encore. La phrase la plus anodine était hérissée d'intentions malignes. Dans les milieux gouvernementaux, on disséquait ces articles du lundi pour essayer d'y découvrir la parole imprudente qui pût justifier quelque mesure violente contre le directeur du *Soir*. Mais Lhérisson restait insaisissable (Bellegarde 1978, Préface à *La famille*[27], 10-11).

Lhérisson est également connu pour avoir écrit les paroles de l'hymme national haïtien, *La Dessalinienne* (1903). Plus tard, il publie les deux longs *lodyans* qui ont fait sa fortune littéraire à savoir *Les Fortunes de chez nous: La Famille des Pitite-Caille* (1905) et *Zoune chez sa ninnaine* (1906). Si Lhérisson est resté célèbre dans l'histoire de la littérature haïtienne, c'est grâce à ces deux récits de fiction classiques qualifiés traditionnellement de courts romans par certains critiques et de longues nouvelles par d'autres. Or, dans l'incipit de *La Famille des Pitite-Caille*, Lhérisson a bien pris le soin de préciser pour le lecteur que son texte « ne sera ni une charge, ni un roman ; ce sera tout simplement une *audience* à la vieille manière haïtienne, à la bonne franquette » (*La Famille*, 16).

Si, grâce à son roman *Thémistocle-Épaminondas Labasterre* (1901) et à son essai *Autour de deux romans* (1903), Frédéric Marcelin est considéré par la critique comme celui qui a donné le ton pour la production de récits réalistes typiquement haïtiens, Lhérisson reste néanmoins, parmi nos « romanciers nationaux » du début du XXe siècle, le prosateur qui s'est le plus démarqué de la tradition littéraire française. De par ses *lodyans,* qui constituent des tableaux vivants de la réalité créole haïtienne, l'auteur a en effet réussi,

[27] Le titre *Les Fortunes de chez nous: La Famille des Pitite-Caille* sera dorénavant abrégé en *La Famille* et celui de *Zoune chez sa ninnaine* en *Zoune.*

comme personne d'autre avant lui, à représenter littérairement un bon nombre de pratiques culturelles, politiques et langagières propres aux Haïtiens. Comment construire des récits littéraires qui s'écartent des canons français à une époque où la production littéraire d'Haïti était encore largement tributaire de celle de l'ex-métropole? Voilà la question fondamentale à laquelle Lhérisson a apporté une réponse par la création de *La Famille* et de *Zoune.* Les *lodyans* de Lhérisson occupent, grâce à leur ancienneté et à leur originalité thématique et formelle, une place essentielle dans la littérature haïtienne et dans la littérature dite francophone de la Caraïbe. Par le sujet qu'ils traitent et par la spécificité de leur écriture, ces *lodyans* posent, de manière originale, un grand nombre de problèmes socioculturels, politiques et économiques fondamentaux qui minent les sociétés anciennement colonisées par la France. L'intérêt des *lodyans* de Lhérisson réside surtout dans les caractéristiques formelles de leur écriture qui s'écartent des modèles français. Pour construire un récit authentiquement haïtien dans sa forme et dans son contenu, Lhérisson emploie une série de « stratégies éditoriales, scriptoriales et narratoriales » (Jonassaint, 1992, 40) qui consistent principalement à raconter l'Haïti politique et sociale du début du XXe siècle de manière réaliste tout en s'éloignant le plus possible des canons de la littérature réaliste française.

Considéré comme le premier grand *lodyans* de la littérature haïtienne, *La Famille* ne se distingue de *Zoune,* le second *lodyans*, que par le sujet traité. *La Famille,* publié pour la première fois à Port-au-Prince, en 1905, raconte la tragique histoire de la famille des Pitite-Caille. Le premier de cette lignée familiale est un jeune esclave de maison qui s'appellait à l'origine Damvala. Adopté par un couple de colons qui le traitent comme un

fils, Damvala est surnommé Pitite-caille[28] par les autres esclaves de l'habitation coloniale. À sa mort en 1838, Damvala ou Pitite-Caille avait laissé 69 enfants parmi lesquels Eliézer, le seul fils légitime. Éliézer Pitite-Caille, qui se met en ménage avec une tireuse de carte martiniquaise nommée Vélléda, acquiert grâce à celle-ci une fortune qui lui permet de se marier et de séjourner en France. Leurs deux enfants, Étienne et Lucine, font leurs études à Paris. De retour en Haïti, Éliézer se lance dans la politique malgré les tentatives de sa femme pour l'en dissuader. Sa popularité croissante inquiète le pouvoir en place qui s'arrange pour le faire emprisonner jusqu'à la fin des élections. À la fin, il meurt d'une crise d'apoplexie à cause de la brutalité du traitement dont il a été victime pendant son séjour en prison. À la suite de la mort de leur père, Étienne et Lucine rentrent en Haïti où ils gaspillent leur héritage. Lucine épouse un certain Cabatoute qui, après l'avoir trompée, maltraitée et dépossédée de son argent, finit par causer sa mort en lui donnant un coup de pied au bas-ventre pendant qu'elle était enceinte. Étienne, refusant de travailler, se ruine complètement par son train de vie luxueux. Quant à Velléda, elle devient l'une des multiples maîtresses d'un des militaires hauts gradés du régime qui a contribué à la mort de son mari.

Zoune, le deuxième *lodyans* de Lhérisson est paru à Port-au-Prince en 1906. C'est l'histoire d'une pauvre petite fille de la campagne haïtienne. Les parents de Zoune, son père Ticoq et sa mère Sor Poum, sont trop pauvres pour subvenir aux besoins de leur fille. Ils décident de la confier à sa marraine, Mme Boyote, une commerçante de Port-au-Prince. La petite Zoune est dans un état misérable quand Mme Boyote la reçoit. Mais, grâce aux bons soins de sa marraine, la petite paysanne devient une belle et séduisante

[28] Le sens premier de l'expression créole « Pitite-Caille » est « enfant de la maison ». Par extension, elle signifie aussi « d'ici » ou « de chez nous ». *La Famille des Pitite-Caille* signifie donc « La famille d'ici » c'est à dire une famille créole d'origine esclave typique d'Haïti.

jeune fille convoitée par tous les hommes du quartier. Même le colonel Cadet Jacques, l'amant de Mme Boyote, qui est censé être un père adoptif pour Zoune, essaie à maintes reprises d'avoir des rapports sexuels avec elle. Malgré les multiples tentatives du colonel, Zoune ne succombe pas. Elle finit par dénoncer le colonel à sa marraine. Folle de jalousie, Mme Boyote administre une volée à sa filleule avec une violence telle qu'elle manque de l'étrangler. Le lendemain, Zoune, chassée de la maison par sa marraine, se retrouve dans la rue, et doit donc faire face toute seule à la dure réalité de la vie à Port-au-Prince.

Malgré la relative brièveté et l'apparente simplicité de l'intrigue de *La Famille* et de *Zoune,* ces *lodyans* demeurent des classiques du genre en grande partie parce qu'ils s'inscrivent tous les deux dans une problématique socioculturelle typiquement haïtienne à une époque où la littérature produite en Haïti cherchait encore son autonomie par rapport à celle de la France. Si *La Famille* décrit le milieu urbain, ses bourgeois, ses militaires, ses hommes politiques et ses prolétaires mal dégrossis, *Zoune* s'intéresse plus au monde des paysans et aussi, dans une certaine mesure, à celui des commerçants de Port-au-Prince. Hormis cette différence de contenu, les deux *lodyans* sont pratiquement identiques dans leur forme, dans leur structure dramatique et dans leur but. Les deux *lodyans* partagent en effet plusieurs éléments, notamment l'observation des mœurs locales, la satire politique et sociale, la critique de certains aspects négatifs de la culture haïtienne et une structure narrative empruntée au récit haïtien de tradition orale.

b) Structure séquentielle de *La Famille*

S'il existe un mémoire de master intitulé *Justin Lhérisson, une écriture à la croisée des*

genres (2013), plusieurs courts comptes rendus critiques et quelques minces articles analytiques abordant certains aspects spécifiques des récits de Lhérisson, on ne dispose d'aucun travail d'analyse littéraire approfondie portant sur l'ensemble des deux *lodyans.* Dans les minuscules sections que les manuels d'histoire littéraire et les thèses sur le roman haïtien consacrent aux *lodyans* de Lhérisson, on s'intéresse uniquement au « hors texte » c'est-à-dire à la réalité socioculturelle à laquelle les œuvres font référence. Ces analyses permettent dans une certaine mesure de rendre compte de l'intérêt sociologique des *lodyans* ainsi que de leur composante socio-historique, culturelle et idéologique certes, mais elles n'appréhendent pas les œuvres à partir des données textuelles. Il n'existe aucune étude thématique, formelle ou structurale des *lodyans* de Lhérisson qui cherche à comprendre en quoi consiste ce genre de récit et qui vise à le différencier du conte, de la nouvelle et du roman. C'est pour combler cette lacune que nous proposons l'analyse séquentielle qui suit.

La Famille est constitué de quatre séquences narratives introduites, chacune d'elles, par un bref dialogue entre un narrateur qui s'appelle Golimin et un narrataire anonyme. La première séquence est, en effet, précédée d'une conversation, dans laquelle la voix du narrataire anonyme s'exprime à la première personne pour introduire Golimin, « un de ses vieux amis [qui] sait tout » (*La Famille*, 15). Dans le court échange, qui s'ensuit entre les deux amis, Golimin propose de raconter l'histoire de la famille des Pitite-Caille au narrataire anonyme. Il est important de souligner que cet échange entre les deux amis ne constitue pas à proprement parler une étape du récit puisqu'il ne participe ni à la mise en place du cadre spatio-temporel de l'histoire, ni à la description des personnages principaux. En attendant de discuter ultérieurement de la fonction que remplit cette scène

dialoguée entre le narrateur et le narrataire, analysons la structure des quatre séquences narratives de *La Famille*, dont chacune est composée de quatre propositions narratives.

La première séquence (pages 16-48) commence par une longue orientation (pages 16-29) composée d'un prologue fournissant au lecteur de précieuses informations descriptives sur les origines familiales d'Éliézer, le protagoniste et d'une seconde partie qui raconte les circonstances de sa naissance ainsi que de son ascension sociale. Le prologue est principalement constitué du portrait de Damvala, le père d'Éliézer et de bribes d'informations historiques. C'était un « nègre-congo », un « bossale » qui avait cotôyé les héros de la Révolution haïtienne. Il a même pris part aux combats pour l'Indépendance aux côtés de Dessalines, de Pétion et de Cabart. Le premier des Pitite-Caille, que les contemporains considéraient à la fois comme « un brave homme et un homme brave » (*La Famille*, 17), avait pourtant engrossé « vingt-deux femmes avec lesquelles il eut des rapports passagers au cours de ses fréquentes campagnes et garnisons dans les villes du Nord, du Sud, de l'Artibonite, de l'Ouest et de l'Est… » (*La Famille*, 17). Quand il meurt sous la présidence de Boyer à l'âge de 65 ans, il laisse un troupeau de soixante-neuf enfants représentant un échantillon de toutes les nuances de peau et de tous les traits physiques des habitants du pays. L'histoire du père d'Éliézer, qui se passe pendant les guerres de l'Indépendance et la période post-coloniale jusqu'au Président Boyer, permet au narrateur d'informer le narrataire sur l'histoire et les mœurs sociales de l'époque. La situation initiale proprement dite commence au moment où l'on apprend la mort de Sor-Zinga, la mère du protagoniste. C'est à partir de là que commence l'intrigue. On décrit d'abord Vélléda, la femme avec laquelle Éliézer se mariera et qui fera sa fortune grâce à ses talents dans l'art divinatoire. On s'attarde ensuite sur le portrait détaillé du personage

principal. Il est intéressant de noter qu'il existe très peu de descriptions de lieux dans la situation initiale. Celle-ci est perturbée par l'entrée en scène de Boutenègre qui deviendra le chef de campagne d'Éliézer. La deuxième proposition narrative (pages 29-33) décrit la première rencontre entre ces deux personnages et les plans de Boutenègre pour faire élire Éliézer comme premier député de la capitale. On assiste ensuite au déroulement de la campagne électorale et à ses conquéquences. Toutes les actions et les réactions de la troisième proposition (pages 33-46) n'aboutissent qu'à une résolution malheureuse. Dans la quatrième et dernière proposition (pages 46-48), Éliézer et Boutenègre sont brutalement arrêtés et mis en prison.

À l'instar de la première séquence, la deuxième (pages 49-65) est introduite par une scène de conversation entre le narrateur et le narrataire. La première proposition (pages 49-60) de cette nouvelle séquence est une réorientation qui consiste en une description pathétique du personnage d'Éliézer après sa libération de prison. Ce séjour d'une vingtaine de jours derrière les barreaux a complètement transformé l'ancien candidat à la députation. Lui, qui était si fier et si enthousiaste, sort de prison humilié et dégoûté des pratiques politiques haïtiennes. Malgré son retrait des affaires politiques, il reçoit un matin la visite d'un officier de police qui l'invite à le suivre au commisariat. C'est cette visite qui constitue la complication (pages 60-61) de la situation initiale. Accusé injustement de possession illégale d'armes à feu, Éliézer est à nouveau arrêté. Les circonstances de sa deuxième incarcération sont décrites dans la troisième proposition narrative (pages 61-62). Après plusieurs séances d'interrogation et de torture, on découvre qu'Éliézer était accusé par erreur. On le libère mais il est déjà trop tard. La dernière proposition (pages 62-65) est encore une résolution malheureuse. Les mauvais

traitements subis au commissariat de police l'ont complètement écrasé. Frappé d'une attaque d'apoplexie, « Pitite-Caille […] rend […] le dernier soupir…» (*La Famille*, 63). Cette dernière proposition ne s'arrête pas à la mort d'Éliézer. L'auteur prend ensuite le soin de décrire le comportement malhonnête des médecins qui étaient censés soigner Éliézer. La séquence s'achève par la rentrée en Haïti des enfants d'Éliézer pour les funérailles. La clôture de la deuxième séquence est aussi une annonce de ce qui adviendra à la fortune des Pitite-Caille.

Séparée de la séquence précédente par une nouvelle intervention du narrateur et du narrataire, la troisième séquence (pages 65-71) raconte les mésaventures de Lucine, la fille d'Éliézer. La situation initiale (pages 65-67) consiste en des portraits faits en des termes négatifs. Le premier est celui de Lucine qui « était loin d'être jolie. Elle avait une bouche massive et des yeux qui louchaient » (*La Famille*, 65). On y trouve ensuite le portrait de deux des nombreux prétendants qui réclamaient la main de Lucine. Sylla Têtecallette, l'un des deux prétendants, est décrit comme « un jeune homme très instruit et plein d'avenir » (*La Famille*, 66). L'autre, Rodolphe Cabatoute, n'a qu'un seule mérite « [c]'est un jeune homme de famille!...» (*La Famille*, 66) et c'est ce qui lui permet de triompher de ses concurrents. En fait, la complication (pages 67-68) de la situation initiale réside dans le choix de Cabatoute comme époux pour Lucine. Cet escroc a essayé de soutirer de l'argent à Velléda avant même d'épouser Lucine. Peu de temps après le mariage, on apprend, dans la proposition suivante (pages 68-71), que Cabatoute trompe Lucine avec plusieurs maîtresses et qu'il va même jusqu'à la battre quand celle-ci ose se plaindre. Il finit par dilapider la part d'héritage de Lucine aux jeux. La dernière proposition de cette séquence (pages 70-71) est également une résolution malheureuse.

Dans un moment de colère injustifiée, Cabatoute finit par tuer Lucine en lui administrant un coup de pied au bas-ventre alors qu'elle était enceinte.

Comme à l'accoutumée, une entrée en scène du couple narrateur/narrataire introduit la nouvelle séquence (pages 71-77) du *lodyans*. Cette dernière séquence s'ouvre sur le portrait d'Étienne et la description de sa vie mondaine à Turgeau, un quartier huppé de Port-au-Prince. Il ne jure que par Paris. Ses manières sont plus françaises qu'haïtiennes. Il dépense des fortunes pour faire venir ses habits de Paris et de Londres. « Il papillonnait dans les parterres de Turgeau et flirtait dans les salons chics de la ville » (*La Famille*, 71). Sa situation se complique quand « il reçut la visite d'un représentant de plusieurs maisons étrangères avec lesquelles il était en relations. Il avait plusieurs comptes en souffrance… Poliment l'homme d'affaires lui apprit qu'il avait mandat de le poursuivre, au cas où ses notes ne seraient pas liquidées dans un délai de trois jours…» (*La Famille*, 72). La troisième proposition (pages 72-73) est constituée d'une suite d'actions d'Étienne et de réactions d'un usurier en vue de l'obtention d'un prêt pour payer les dettes. Ces moyens utilisés pour résoudre la perturbation n'aboutissent en fait qu'à une solution temporaire puisque pour payer ses créanciers d'outre-mer, Étienne a dû hypothéquer ses derniers avoirs, qu'il perd d'ailleurs peu de temps après au profit de l'usurier Scanathol Monniche. On assiste, en effet, dans la quatrième proposition (pages 74-77), à la déchéance complète d'Étienne Pitite-Caille. Dans le dialogue final entre le narrateur et le narrataire, on apprend que « Mme Vve Eliézer Pitite Caille est devenue, malgré son âge, une des cinquante maîtresses du général *Pheuil Lamboy* » (*La Famille*, 71).

c) Structure séquentielle de *Zoune*

L'intrigue de *Zoune* est légèrement moins complexe que celle de *La Famille*. Elle se compose de deux séquences dont la première est, comme d'habitude, précédée d'un échange dialogal entre le même couple narrateur/narrataire qui était à l'œuvre dans *La Famille*. Après la conversation entre le narrataire anonyme et Golimin, ce dernier commence à raconter l'histoire de Zoune après s'être éclairci la voix « par quelques *houms* sonores et saccadés » (*Zoune*, 79). La longue proposition narrative, qui sert de situation initiale (pages 79-85), est divisée en deux grandes parties. La première commence par un bref paragraphe qui indique le lieu et la date de naissance imprécise de Zoune. La date de naissance sert de prétexte au narrateur pour fournir des renseignements minutieux quant à la façon dont les paysans haïtiens situent les faits dans le temps : « […] nos campagnards […] n'ont pas du tout la mémoire des dates. Pour pouvoir situer un fait quelconque dans le Temps, ils le font coïncider […] avec d'autres événements plus ou moins retentissants d'ordre ou naturel, ou domestique ou politique » (*Zoune*, 79-80). On peut voir dans l'attitude du paysan haïtien ce que Glissant appelle « l'obstination à considérer le temps comme un vécu naturel » (1981, 158) et cette opiniâtreté du paysan « reflète bien une réaction instinctive globale contre la prétention d'imposer "un" temps historique, qui serait celui de l'Occident » (*Ibid.*,). Dans le long paragraphe suivant, il en profite pour décrire les mœurs libres des campagnards sous les régimes de Pétion et de Boyer. À part l'endroit où elle est née et les informations fournies sur sa date de naissance, on ne sait quasiment encore rien de la protagoniste. À la place d'une présentation de Zoune, il y a, dans la seconde partie de l'orientation, un long portrait de son père et de sa mère. Si le portrait des parents de Zoune renseigne sur ses origines

familiales et sociales, il sert plus de prétexte à la description détaillée de la vie rurale en Haïti, notamment sur le mode de vie des paysans et sur leurs croyances et les pratiques magico-religieuses. Les parents de Zoune, « superstitieux au dernier degré » (*Zoune*, 85), croient que leur fille malade est sous l'influence maléfique de quelques mauvais esprits. Après plusieurs tentatives d'exorcisme, ils décident de la faire baptiser.

Ce projet de baptême marque la transition entre la longue orientation initiale et la deuxième proposition narrative (pages 85-89) qui décrit l'événement faisant désormais de Zoune un catholique. Jusqu'ici, on ne dispose que de quelques fragments de description du personnage principal. Il faut attendre la troisième proposition (pages 89-110), qui a d'ailleurs une importance essentielle dans le développement du *lodyans*, pour voir camper le personnage de Zoune dans une série de portraits tantôt détaillés, tantôt brefs. Cette proposition s'ouvre sur la scène dans laquellle les parents de Zoune la confient à sa marraine, une commerçante de la ville du nom de Mme Boyote. Celle-ci explose de colère à cause de l'état physique pitoyable dans lequel sa filleule lui est remise. Au moment où elle reçoit la petite Zoune, celle-ci « n'avait que les os et la peau » (*Zoune*, 90) et c'était, selon le narrateur, « un squelette, un petit cadavre à enterrer » (*Zoune*, 89). Aussitôt installée chez sa marraine, Zoune est soumise à un profond décrassage du corps et de l'esprit. Grâce à ce changement opéré sur la personne de Zoune, elle est désormais décrite en des termes positifs. On appprend que « son visage était plein ; ses yeux pétillaient de malice et d'intelligence ; [elle avait] une bouche bien fendue aux lèvres sensuelles qui, en s'ouvrant, découvraient des gencives couleur de cayemite et deux belles rangées de dents bien blanches » (*Zoune*, 95). Lorsque Mme Boyote remarque que Zoune, devenue pubère, attire l'attention des hommes du voisinage, elle décide d'occuper

son temps pour la détourner des plaisirs de la chair. Elle s'assure que Zoune va régulièrement à l'église et qu'elle fait sa première communion. Elle l'envoie également chez Sor Félicienne, une maîtresse d'instruction, pour qu'elle apprenne la lecture, l'écriture et la couture. Cette première séquence s'achève par une bonne résolution (pages 110-111) puisque toutes les actions aboutissent à une transformation positive de Zoune devenue une belle jeune fille qui aide au progrès du magasin de sa marraine.

La seconde séquence (pages 111-150) est introduite par la voix du narrataire anonyme. Il précise: « après une longue pause qui nous permit de déguster une délicieuse *godrine*, notre audiencier reprit: » (*Zoune*, 111). Après cette brève intervention du narrataire, Golimin continue l'histoire de Zoune. La première proposition (pages 111-120) de cette séquence est composée de trois parties. La première est une scène entre deux femmes discutant de la relation amoureuse qui existe entre le colonel Cadet Jacques et Mme Boyote et du danger que cela représente pour Zoune. Il y a ensuite, dans la deuxième partie, un assez long portrait moral du colonel. On décrit surtout son obsession pour les femmes, ses abus d'autorité et la violence dont il est capable pour posséder celles qui osent lui résister. Golimin dit que « [d]ans chaque *racoin* de la ville, Cadet Jacques avait, sinon une maîtresse, au moins une *amie*. […] Malgré cela, il ne donnait pas quartier aux petites marchandes ambulantes de *quincaille*, de *tablettes*, de *pains-patates* et de *bonbons*… » (*Zoune*, 116). La troisième partie fait état de l'expansion du commerce de Mme Boyote grâce aux fonds du colonel Cadet et à l'aide précieuse fournie par sa filleule. Vers la fin de cette partie, le *lodyansè* ne manque pas d'attirer l'attention du lecteur sur le fait que Zoune avait maintenant seize ans et qu'elle « était jolie, potelée, *ronde comme Baboule*. Toute sa personne était enveloppée d'une grâce effrontée qui

narguait, qui provoquait même » (*Zoune*, 118). Le narrateur ajoute que Zoune « ne pouvait pas passer dans la rue sans soulever un murmure flatteur » (*Zoune*, 118). Autrement dit, la transformation positive de Zoune, de petite paysanne laide, sale et repoussante en belle et charmante jeune femme, est maintenant complète.

Si la description en parallèle de la concupiscence excessive de Cadet Jacques et de celle de la beauté provocante de Zoune annonce les événements à venir, elle ne permet pourtant pas de faire avancer l'histoire. Ce qui met vraiment en cause la situation initiale, ce sont les premières tentatives du colonel pour mettre Zoune dans son lit. Ce sont, en effet, les « privautés compromettantes » (*Zoune*, 120) que le colonel essaie de prendre avec Zoune qui déclenchent la complication (pages 120-123). Les premières manœuvres subtiles du colonel ont toutes échoué. La réponse de Zoune est catégorique. Le colonel « reçut en plein visage un souflet si violent qu'il vit des milliers de chandelles…» (*Zoune*, 120). Cet échec cuisant ne décourage pourtant pas le colonel. Il croit fermement qu'il finira par attraper sa proie. La troisième proposition (pages 123-146) est constituée d'une longue série d'actions et de réactions de la part des deux personnages. Le colonel réussit à obtenir de Mme Boyote que Zoune lui apporte son souper jusqu'à son bureau sous prétexte qu'il ne peut pas se déplacer à cause d'une mission secrète que le président de la République lui a personnellement confiée. Comme il s'agit d'une affaire d'État, Mme Boyote accepte sans hésiter. Tandis que le colonel continue de mettre en œuvre toutes sortes de manigances pour atteindre son objectif, Zoune réussit chaque fois à esquiver ses assauts répétés. Le colonel, qui n'est pas homme à abandonner facilement, passe à la vitesse supérieure. La fois suivante que Zoune lui apporte son repas, il tente de la violer. Mais la fille menace de tout révéler à sa marraine si le colonel n'arrête pas. C'est ainsi

que Zoune réussit encore une fois à s'en sortir saine et sauve. Comme elle ne dénonce pas le colonel, celui-ci se met en tête qu'elle ne fait que l'aguicher et qu'elle finira par « mettre bas les armes… » (*Zoune*, 137). Le colonel décide, par conséquent, d'employer dorénavant les grands moyens pour arriver à ses fins.

La scène suivante de la même proposition commence en ces termes: « …Un soir, revenue du bureau du Colonel, Zoune avait l'air… tout chose » (*Zoune*, 140). Si les points de suspension, utilisés dans ce passage, sont une marque de l'oralité qui exprime une hésitation dans le discours, ceux du début indiquent plutôt une ellipse narrative. Pour accélérer le rythme du récit, Golimin ne raconte pas la scène de la dernière tentative de viol. C'est par la voix de Zoune que le narrataire apprend après coup ce qui s'est passé. Les choses dégénèrent lorsque Madame Boyote constate que Zoune arrive à la maison avec « les cheveux en désordre, le visage décomposé, la robe chiffonnée » (*Zoune*, 140). Sur l'insistance des coups de fouet de sa marraine, Zoune finit par tout raconter. Cette fois, Cadet Jacques avait réussi à la maîtriser complètement. Au moment où il s'apprêtait à passer à l'acte, il a dû lacher prise à cause d'un incendie provoqué par une lampe à gaz tombée sur le parquet. Comme l'explique Golimin, cette fois, Zoune ne doit pas son salut à sa résistance mais plutôt à cet accident salvateur. Quelques instants après, Cadet Jacques arrive chez Mme Boyotte et la trouve dans tous ses états. Après s'être défoulée sur le colonel, elle ordonne à sa filleule de répéter tout ce qu'elle lui a dit en présence du colonel. Zoune, à qui le colonel envoie des signaux subtils pour lui dire de se taire, est prise entre l'enclume et le marteau. Son hésitation à parler déclenche la fureur de Mme Boyote qui se précipite sur sa filleule pour l'étrangler. Ne pouvant plus supporter la rage meurtrière de sa marraine, Zoune finit par tout avouer devant le colonel. Comme le dit

Golimin: « [après] cette double scène, Mme Boyote prit la décision de ne plus garder Zoune chez elle » (*Zoune*, 146). La dernière proposition narrative (pages 146-150) de cette séquence est une résolution malheureuse. Elle est constituée de la scène où Zoune est mise à la porte par sa marraine dans des circonstances les plus humiliantes. Selon les propos allusifs de Golimin sur l'avenir de Zoune, elle tombera sûrement dans la prostitution. Avec un peu de chance, elle deviendra peut-être, comme tous les autres personnages féminins de Lhérisson, la maîtresse d'un homme fort. *Zoune chez sa ninnaine*, le deuxième *lodyans* de Lhérisson, se termine de la même manière que le premier, soit par un bref échange entre le narrateur et le narrataire. Ce dialogue narrateur/narrataire que l'on trouve au début et à la fin de toutes les séquences des deux récits de Lhérisson est l'un des procédés narratifs que le *lodyans* dans sa forme orale partage avec le conte traditionnel.

d) Les récits de Lhérisson: conte, nouvelle, roman ou *lodyans*?

Dans la préface à *La Famille des Pitite-Caille,* Lhérisson rapporte les propos de ses amis écrivains, Fernand Hibbert et Hermann Héraux, au sujet de son livre : « Allez-y carrément ; ce genre nouveau plaira » (*La Famille,* 13). Selon ces propos, Lhérisson aurait inventé un genre narratif nouveau dans l'écriture haïtienne de langue française. Ce que les amis de Lhérisson appellent « genre nouveau » c'est le *lodyans* que l'auteur a transposé de l'oraliture à la littérature. Dans la préface à l'édition de 1993 de *Zoune chez sa ninnaine*, Dieudionné Fardin apporte la précision en ces termes : « Il [Lhérisson] n'a pas inventé cette manière qui faisait déjà partie de nos traditions orales, mais le premier il

a eu cette merveilleuse idée de l'immortaliser par l'écriture » (Anglade[29], 2004, 62). S'il est indéniable que le *lodyans* fait effectivement partie de la tradition orale haïtienne, ce genre narratif ne bénéficie pas encore d'une définition théorique satisfaisante. Quand on est en présence d'un objet nouveau dont on ne connaît pas encore la nature précise, on a généralement tendance, pour des besoins d'identification, à l'associer à d'autres objets similaires mieux définis. Tandis que dans sa forme orale, il est parfois assimilé au conte populaire, dans sa forme écrite, le *lodyans* est souvent confondu par la critique avec le conte littéraire, la nouvelle et le roman. La question, à savoir si *La Famille des Pitite-Caille* et *Zoune chez sa ninnaine* sont des contes, des nouvelles, des romans ou effectivement des *lodyans* qui constituent un genre littéraire distinct, est donc tout à fait pertinente. À défaut de pouvoir définir le genre du *lodyans* en général, ce qui constituerait une étude en soi, nous chercherons ici à cerner en quoi les deux récits de Lhérisson se distinguent du conte littéraire, de la nouvelle et du roman tels que conçus et définis dans la littérature occidentale.

Par le fait d'être transmis à l'oral et en *kreyòl*, le *lodyans* traditionnel est à l'instar du conte populaire, un genre oral qu'on ne songerait même pas à comparer aux genres narratifs littéraires. En effet, avant la publication des premiers *lodyans* écrits, la question de la spécificité de ce genre ne se posait pas dans le domaine des études littéraires. C'est à partir du moment où le *lodyans* est entré dans le domaine de l'écrit que la critique a commencé à le confondre avec le conte littéraire, la nouvelle et le roman. Les récits de Lhérisson, que celui-ci identifie lui-même comme étant des « audiences », partagent en effet beaucoup de traits formels et discursifs avec ces trois genres de récits. L'analyse

[29] Cité dans Georges Anglade, « Les lodyanseurs du soir, il y a 100 ans, le passage à l'écrit », dans *Écrire en pays assiégé*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2004, 61-87.

syntagmatique de *La Famille* et de *Zoune* montre cependant que ces œuvres affichent des traits spécifiques qui permettent de les distinguer des trois autres genres narratifs.

La Famille et *Zoune* ne s'apparentent au conte littéraire que par l'actualisation de la situation de communication orale existant entre le *lodyansè* Golimin et son auditoire qui, dans le cas du conte, serait entre le conteur et son auditoire. Cette théâtralité qui consiste en la simulation d'un dialogue avec le lecteur par narrateur et narrataire interposé est en effet très utilisée dans le conte littéraire. Dans les contes, la présence du narrateur-conteur est souvent renforcée par des formules plus ou moins figées qui indiquent le début et la fin du conte. Ce procédé est repris dans *La Famille* et dans *Zoune* de manière beaucoup plus complexe, car en plus de se voir confier la narration, ce narrateur-*lodyansè* qui « sait tout », rappelant ainsi la figure du griot africain, a en face de lui un autre narrateur anonyme qui, en l'introduisant, lui délègue la parole. Ce jeu d'échange communicatif entre narrateur-*lodyansè* et narrataire et vice-versa permet à Lhérisson de simuler l'activité dialogique du *lodyans*, c'est-à-dire le contexte oral traditionnel dans lequel les *lodyans* populaires sont généralement racontés. À cause de la brièveté des contes et des *lodyans*, les conteurs et les *lodyansè* racontent habituellement plusieurs histoires lors d'une séance de *tire kont* ou de *bay lodyans*. À l'écrit, ces multiples histoires forment des recueils de contes ou de *lodyans*. Si *La Famille* et *Zoune* sont assez longs pour être publiés seuls, Lhérisson met quand même en place un cycle de récits par le fait d'annoncer à la fin de chacun de ses deux *lodyans* qu'il y en aura un autre. On peut lire à la fin de *La Famille:* « Sur ce, je pris congé de Golimin en lui demandant […] de me conter encore des histoires aussi instructives que celle de la famille des *Pitite-Caille* » (*La Famille,* 76). Un an après la publication de *La Famille*, Lhérisson publie *Zoune* dans

lequel il garde la même structure narrative. *Zoune* est raconté par le même Golimin qui promet d'ailleurs, dans la clôture, un troisième *lodyans* intitulé *Zoune dans la vie.* En plus de la co-présence de Golimin et du second narrateur qui permet la relance des récits, les *lodyans* de Lhérisson sont, à l'instar des contes, liés entre eux par la fonction didactique qu'ils sont supposés remplir.

À part la représentation du contexte de l'énonciation orale qu'ils partagent avec le conte, les *lodyans* de Lhérisson n'ont quasiment rien d'autre en commun avec ce genre. En fait, nous avons pu déterminer beaucoup plus de dissimilitudes que d'aspects communs entre les *lodyans* et les contes. Parmi les différences, l'une des plus fondamentales se situe d'ailleurs au sein même de cette dimension orale actualisée par la présence *hic et nunc* de l'émetteur du récit. Dans cet aspect commun entre les deux genres, il y a, en effet, une distinction importante à souligner entre la figure du conteur de celle du *lodyansè*. Dans une séance de *tire kont*, le conteur est un simple relais, qui se contente presque toujours de transmettre, dans un contexte bien défini et prédéterminé par la tradition, des histoires qu'il n'a pas inventées. On le conçoit donc moins comme une personnalité individuelle originale et novatrice que comme l'écho d'une vision collective. Contrairement au *tire kont*, l'activité du *bay lodyans* n'est soumise à aucun rituel. Rien n'oblige l'individualité libre et créatrice, qu'est le *lodyansè*, à raconter ses histoires le soir et à utiliser des formules d'entrée et de sortie comme c'est le cas pour le conteur. Cette liberté du *lodyansè* est mise en évidence par Laroche en ces termes: « À tout heure du jour, il est possible de rencontrer sous une galerie, au coin d'une rue, appuyés à un lampadaire, assis sur un banc de square ou réunis sous le parasol protecteur d'un arbre, des groupes de gens d'âges variés, devisant joyeusement » (1968, 33). Retenons dans tout cela que

contrairement au conteur, le *lodyansè* est généralement la source de l'histoire qu'il raconte. À l'écrit, cette différence a des conséquences sur le sens des marques d'énonciation des *lodyans* à deux voix de Lhérisson par rapport à celles qu'on trouverait par exemple dans un conte populaire transposé de l'oraliture à la littérature. La coénonciation simultanée exprimée dans l'utilisation parallèle des pronoms « je » et « il » est un procédé typique du récit haïtien que l'on trouve, en effet, à la fois dans le conte et dans les *lodyans*. La différence entre la coénonciation du conte et celle du *lodyans* se situe dans le fait que dans le premier cas le « il » est toujours impersonel alors que, dans le second cas, le « il » est personnel, car il est le même que le « je ». Lhérisson, en tant qu'auteur-*lodyansè*, a inventé de toute pièce ses histoires. Le pronom « il » qui réfère au narrateur-*lodyansè* Golimin est le même que le pronom personnel « je » représentant l'auteur qui, par ce simulacre d'oralité, veut faire croire qu'il tient ses histoires d'une personne autre que lui. En fait, Golimin n'existe pas dans la réalité et puisqu'il provient de l'imagination de Lhérisson, nous pouvons dire qu'il n'est que le double de celui-ci.

L'univers romanesque, que *La Famille* et *Zoune* mettent en scène, est un autre élément essentiel qui les distingue du conte. À la différence du conte qui se situe d'emblée dans le domaine du fictif, de l'imaginaire, du merveilleux, ces deux *lodyans* sont foncièrement réalistes. Ils rejettent la féerie et le merveilleux du conte au profit de la réalité et de l'actualité. On y observe également l'absence du fabuleux, du mythe et des légendes, bref on évite tout ce qui n'est pas dans le champ du réel. Pour créer « l'effet de réel » dans ses *lodyans*, Lhérisson emploie des procédés généralement étrangers aux contes. On y trouve une série d'énumérations grotesques qui donnent parfois une image caricaturale de la réalité. Dans *La Famille,* l'auteur présente la longue liste de prénoms des soixante-neuf

enfants du père d'Éliézer. Les filles se nommaient « Claircine, Méda, Solfège, Louisine, Zina, Étiénise, Lamercie, Choucouloute, Bombazine, Dieudonne, Réséda, Rosemina […] » (*La Famille,* 18) et les hommes « Balthazar, Thémistocle, Socrate, Jéhovah, Yoyo, Excelcis, Lunide, Mardi, Jeudi, Samedi, Janvier, Février, Mars, Grozo, Voumba […] » (*La Famille,* 18). Celles-ci sont accompagnées d'une autre liste qui elle-même fait état des caractéristiques physiques de ces enfants: « *nègres francs, nègres rouges, chabins, tacté-codinde, griffes, mulâtres, sacatras, marabouts, tchiam-pourras,* etc. » (*La Famille,* 18). Lhérisson nous sert ensuite, dans la deuxième séquence du *lodyans*, la longue liste, en forme de calligramme, des mets qui composent le repas offert aux prisonniers du pénitencier où Éliézer était détenu. Cette liste, étant trop longue pour être citée ici dans l'intégralité, nous nous contentons de quelques éléments: « Bouillon-coq, bouillon de tripailles, ragoûts, *sicine, grio, mouça, tchica, tomtom* » (*La Famille,* 57).

Parallèlement à ces innombrables listes, on peut lire plusieurs portraits physiques et moraux assez détaillés dans *La Famille*. Par ailleurs, même si les lieux ne sont pas décrits en détails dans les *lodyans*, nous n'avons nullement affaire à l'espace-temps indéterminé typique du conte. Le cadre spatio-temporel des deux *lodyans* est en effet assez bien défini, car il y a plusieurs indications de temps et de lieux réels. Au début de *La Famille*, l'auteur prend le soin de mentionner que c'est pendant une promenade au Champ-de-Mars, la principale place publique de Port-au-Prince, que Golimin raconte le *lodyans* à son ami. Cette indication précise de l'espace du discours est un procédé généralement étranger au conte. Pour ce qui de l'espace de l'histoire, il est situé, quoique brièvement, avec encore plus de précision. Nous savons par exemple que le premier des Pitite-Caille vivait sur une habitation coloniale de la Plaine du Cul-de-Sac à l'époque des guerres de

l'Indépendance et que Éliézer, le protagoniste, qui habitait à Turgeau, a organisé sa campagne électorale au Bel-Air, le « dimanche 17 décembre 187… » (*La Famille,* 18). Dans *Zoune,* Lhérisson va encore plus loin pour authentifier et contextualiser le récit. Il ne se contente pas de situer de manière précise le cadre spatio-temporel du récit, d'y mettre des descriptions véristes et des listes, il y insère des notes documentaires en bas de page, tantôt pour fournir au lecteur des informations ethnographiques ou historiques, tantôt pour traduire en français des expressions typiquement *kreyòl* et certains passages des dialogues attribués aux personnages haïtiens créolophones unilingues. En fait, les deux *lodyans* s'inscrivent carrément dans une logique réaliste et de la vraisemblance qui n'est nullement celle du conte. De ce point de vue, les *lodyans* de Lhérisson s'éloignent sensiblement du conte littéraire et se rapprochent plutôt de la nouvelle et du roman.

Si *La Famille* et *Zoune* ont de tout temps été identifiés tantôt comme de longues nouvelles et tantôt comme de courts romans, c'est probablement parce qu'ils nourrissent, à l'instar de ces deux genres, un lien très étroit avec le réel. Malgré les parentés établies entre les *lodyans* de Lhérisson et ces deux genres narratifs qui amènent souvent à des ambiguïtés, ils prennent pourtant une distance certaine par rapport à la forme traditionnelle de la nouvelle et du roman. Contrairement aux *lodyans,* qui se racontent habituellement à l'oral, la nouvelle et le roman sont directement conçus dans l'écriture et prennent forme par l'écrit. Cette tendance, chez certains nouvelliers et romanciers à vouloir rattacher leurs œuvres nouvellistiques et romanesques à la tradition orale en leur conférant un cachet oral, reste une exception à la règle et non une pratique de la forme canonique de ces genres de tradition écrite. Par conséquent, les multiples et diverses insciptions systématiques de l'oralité *kreyòl* dans les *lodyans* de Lhérisson constituent,

sans aucun doute, l'un des aspects les plus importants les distinguant de la nouvelle et du roman. Une fois que nous aurons fini de démontrer en quoi les récits de Lhérisson se distancient de la nouvelle et du roman, nous étudierons, dans la prochaine section de ce chapitre, les différentes stratégies que Lhérisson utilise pour marquer ses *lodyans* écrits en français du sceau indélébile de la créolité dans toute sa dimension orale.

Si le *lodyans* est, à l'instar de la nouvelle, un genre de la réalité et de l'actualité, il y a, outre l'ancrage dans l'oralité, deux autres aspects formels des *lodyans* de Lhérisson qui permettent de les différencier de la nouvelle littéraire. Il s'agit de leur longueur et de leur clausule. Même si le critère de la brièveté n'est pas assez pertinent lorsqu'on l'utilise pour distinguer les différents genres narratifs entre eux, on admettra néanmoins que la nouvelle appartient, à l'instar du conte et à la différence du roman, à la catégorie des récits brefs. Vu la dimension des récits de Lhérisson qui se situent à la frontière de la longueur de la nouvelle et de celle du roman, il est plus difficile de catégoriser les *lodyans* strictement en fonction de ce simple critère de nombre de pages. Mais quand le critère de la brièveté est pris dans le sens de concentration, de resserrement narratif plutôt que dans celui de longueur, la tâche devient alors plus aisée. Si *La Famille* et *Zoune* n'ont pas la dimension d'un roman traditionnel, ils sont cependant loin d'afficher les caractérisques de la nouvelle canonique qui elle-même est généralement un récit extrêmement ramassé, concentré, réduit où tout est saisi dans un temps limité avec peu de personnages, peu d'événements, peu de lieux. En règle générale, un bon nouvellier doit savoir faire court pour atteindre la densité et l'intensité que son œuvre exige. Est-ce que tel est le but de Lhérisson dans ses *lodyans*? Il suffit de considérer ses multiples et longues listes, le nombre élevé de ses personnages, la façon dont il les décrit et surtout

l'importance du prologue et du long passage d'orientation observés dans *La Famille* et dans *Zoune* pour comprendre, comme le souligne Laroche (1968), que Lhérisson ne visait pas nécessairement la brièveté en écrivant ses *lodyans*.

Le dernier critère, qui permet de distinguer les *lodyans* de Lhérisson de la nouvelle, réside dans la façon dont ces récits se terminent. La finale des *lodyans* de Lhérisson peut être vue de deux manières: avec ou sans la simulation de la situation orale exprimée par le dialogue entre narrateur et narrataire. Dans le premier cas, on dira simplement que les *lodyans* prennent fin par la voix de Golimin et de son ami. Dans le second cas, on peut, par contre, situer la fin des *lodyans* à la clôture de la scène finale qui indique la déchéance complète des protagonistes, c'est-à-dire juste avant le dialogue entre le narrataire et le narrateur. Pour justifier cette option, on peut soutenir que ces deux instances ne font pas partie de l'histoire, mais plutôt de son cadre d'énonciation. Dans les deux cas, la finale des *lodyans* de Lhérisson diffère de celle de la nouvelle canonique qui, elle-même, se termine généralement par une chute provoquant un effet de surprise chez le lecteur en raison de sa nature surprenante ou inattendue. Il convient d'ajouter que même si toutes les nouvelles ne finissent pas par une chute, il serait très difficile, dans quel que soit le cas, d'en trouver une quantité non négligeable ayant une finale qui ressemble à celle des *lodyans* de Lhérisson.

Les *lodyans* de Lhérisson font partie du corpus étudié dans presque tous les ouvrages portant sur le roman haïtien, que ce soit dans celui de Rey (1978), de Hoffmann (1982), de Shelton (1993), de Maurouard (2001), ou de Jonassaint (2002). Dans les manuels classiques de littérature haïtienne, Lhérisson est d'ailleurs considéré, grâce à ses deux *lodyans*, comme l'un des pionniers du véritable roman haïtien. Pouvons-nous donc

déduire que ses *lodyans* sont effectivement des romans? Si le roman reste le genre narratif avec lequel les *lodyans* de Lhérisson partagent apparemment le moins de différence d'un point de vue formel, nous avons quand même pu identifier un certain nombre d'éléments qui permettent de différencier les deux genres. En plus de leur ancrage constant dans l'oralité que traduit une inhérente créolisation linguistique et littéraire, les *lodyans* de Lhérisson affichent au moins deux traits importants qui les distinguent du roman traditionnel: l'organisation particulière de leurs constituants discursifs qui leur octroie une tonalité tragi-comique nécessaire à leur cohérence sémantico-pragmatique et le traitement singulier de leur cadre spatial qui accuse une absence quasi complète de description de lieux.

Puisque Lhérisson est unanimement considéré comme un romancier réaliste, il est tout à fait logique de comparer ses *lodyans* au roman réaliste traditionnel, dont l'écriture est organisée selon un certain nombre de codes propres à ce genre. S'il existe des romans réalistes satiriques, comiques ou tragiques, ces éléments ne sont pas indispensables à la stabilité générique du roman comme genre littéraire spécifique, ce qui n'est certainement pas le cas pour les *lodyans* de Lhérisson. Il serait en effet très difficile d'imaginer *La Famille* et *Zoune* ou tout autre *lodyans* sans cette tonalité tragi-comique qu'ils tirent de leur structure globale obéissant à une configuration narrative et discursive particulièrement orientée vers des effets à la fois comiques et tragiques. Dans la préface de *La Famille*, Lhérisson insiste d'ailleurs sur le caractère tragi-comique de son œuvre en des termes très clairs. Le comique se trouve exprimé dans presque toutes les propositions narratives de *La Famille* et de *Zoune*, mais contrairement au dénouement de toute œuvre comique, la résolution de ces *lodyans* est toujours malheureuse, voire

tragique. Nous apporterons plus de détails relatifs à la question dans les prochaines sections de ce chapitre qui portent spécifiquement sur la dimension tragi-comique du *lodyans*.

L'autre élément qui permet de distinguer les *lodyans* de Lhérisson du genre romanesque, c'est l'environnement spatial, qui est généralement de grande importance dans le roman, particulièrement dans le roman réaliste traditionnel. L'espace, que ce soit celui de l'histoire ou celui du discours, peut être représenté brièvement ou décrit, plus ou moins, systématiquement dans le roman. Dans le roman réaliste, l'espace, souvent complexe, est, d'ordinaire décrit avec le plus grand soin. L'espace du roman réaliste a habituellement plusieurs dimensions et est organisé de façon à assumer plusieurs fonctions qui peuvent être à la fois décoratives ou esthétiques, référentielles ou mimétiques, documentaires, symboliques, etc. L'une des dimensions importantes de l'espace romanesque, c'est la localisation. L'histoire fictive ou réelle se passe nécessairement dans un décor, un milieu, un lieu qu'il soit implicite, simplement évoqué ou minutieusement décrit. Selon Mitterrand, « c'est le lieu qui fonde le récit, […] c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de vérité[30]» (1980, 194). Or, l'espace fictif de *La Famille* et de celui de *Zoune* sont réduits à leur plus simple expression. Les longues séquences de description, qui constituent la masse verbale la plus importante des deux *lodyans,* et dont Lhérisson se sert abondamment pour présenter les caractéristiques de ses personnages, ne sont pourtant presque jamais utilisées pour représenter l'espace physique haïtien. Contrairement au roman réaliste, qui offre souvent l'espace en spectacle sous forme de tableau, on ne trouve aucune topographie littéraire du paysage physique haïtien dans les *lodyans* de

[30] Cité par Adam, Jean-Michel, Petitjean, André. *Le texte descriptif : poétique historique et linguistique textuelle.* Paris : Nathan, 1989, p. 36.

Lhérisson. Le lecteur n'a droit à aucune description, même courte, de l'espace physique d'Haïti. Les éléments spatiaux comme la faune, la flore, la mer, les rivières, les cascades et les montagnes sont absents chez Lhérisson. Notons en passant cette différence majeure entre les récits de Lhérisson et ceux d'Ignace Nau qui, au contraire, offrent de multiples descriptions littéraires des beaux paysages naturels d'Haïti.

En fait, Lhérisson en tant que *lodyansè*, préfère la toponymie à la topographie, car s'il y a plusieurs indications de lieux tels Champs-de-Mars, Plaine du Cul-de-Sac, Bizoton, More-à-Turf, Port-au-Prince, Turgeau, Bel-Air, Croix-des-Bouquets, etc., aucun ne fait l'objet d'une description même restreinte. À ce sujet, Claude Pierre, dans une note de lecture sur *La Famille,* affirme que dans cette œuvre « il n'y a pas de lieux, mais de préférence, des repères, des annotations de lieu faisant corps avec le récit, court-circuitant le temps, grossissant les personnages jusqu'à la caricature pour une composition à l'emporte-pièce et au rythme trépidant » (1997, 111). Cette absence de description littéraire de l'espace chez Lhérisson semble être moins motivée par le souci de la brièveté que par l'intention d'afficher la dimension orale de ses *lodyans.* Tout laisse donc à croire que l'intention de Lhérisson était de se démarquer le plus possible de la forme conventionnelle du roman réaliste français pour inscrire son œuvre, comme le soutient Jonassaint (2002), dans un processus de nationalisation de la littérature haïtienne. Finalement, les multiples procédés que Lhérisson utilise pour insérer la parole orale dans l'écriture de ses *lodyans* semblent s'inscrire dans une stratégie plus globale de quête identitaire, d'haïtianisation des lettres haïtiennes.

2. Oralité *kreyòl* et écriture française dans les *lodyans* de Lhérisson

Motivé par la recherche de l'authenticité, Lhérisson a réussi, comme personne d'autre avant lui, à produire une œuvre de fiction narrative métissée qui intègre, avec une rare intelligence, la parole *kreyòl* dans l'écriture d'expression française. Pour ce faire, il a utilisé un grand nombre de techniques, de manœuvres, de stratagèmes linguistiques et littéraires aussi divers que variés pour mettre en œuvre une esthétique avant-gardiste de ce qu'on appelle de nos jours la créolité. Cette partie de notre étude a pour objectif d'analyser la mixité de l'oralité et de l'écriture dans l'œuvre de Lhérisson afin de montrer qu'elle entraîne des significations aux niveaux linguistique, culturel et identitaire. Il s'agit en fait de chercher à déterminer dans quelle mesure cette stratégie permet à Lhérisson d'atteindre son but qui est celui de libérer la fiction littéraire haïtienne de l'emprise linguistique et culturelle française. Il convient de préciser ici que c'est la langue *kreyòl*, et non le français, qui sert de véhicule à la tradition orale haïtienne. Langue de l'administration et de l'élite, le français n'est utilisé que par une minorité d'Haïtiens ne dépassant même pas les dix pour cent. L'oralité et l'oraliture haïtiennes ne sauraient, par conséquent, s'exprimer qu'en *kreyòl* et leurs marques observées dans l'écriture des *lodyans* de Lhérisson sont multiples et variées. Parmi les principaux procédés que Lhérisson utilise pour introduire les traits de l'oralité et de l'oraliture *kreyòl* dans le monde de la scripturalité, nous nous pencherons ici sur l'emploi récurrent de certains signes typographiques, sur l'utilisation des interjections et des onomatopées, sur l'insertion de chansons, de contes, de devinettes et de jeux de ronde, sur les références aux croyances dans le surnaturel, et, enfin, sur l'usage de la langue *kreyòl*.

a) L'emploi de la ponctuation

Si l'on met de côté la coénonciation simultanée et le *kreyòl*, on peut dire que, parmi les outils traditionnels dont Lhérisson s'est servi pour créer l'effet de l'oralité dans ses *lodyans*, la ponctuation expressive est la plus utilisée. *La Famille* et *Zoune* sont en effet truffés de points de suspension et d'exclamation qui y remplissent plusieurs fonctions. Discutons d'abord des points de suspension auxquels Lhérisson semble vouer une passion toute particulière. Dans la courte lettre adressée à Hibbert et à Héraux, que Lhérisson publie dans la préface de *La Famille,* on trouve déjà trois occurrences de points de suspension qui indiquent en effet l'inclination de l'auteur pour ce signe typographique. Mais les points de suspension, qui nous intéressent surtout, sont ceux utilisés dans la narration des *lodyans* pour indiquer des caractéristiques propres au discours oral, telle l'instantanéité ou la spontanéité caractérisée par l'inachèvement, la pause, l'hésitation, le débit, etc. Dans *La Famille,* les premiers points de suspension apparaissent dans la simulation de dialogue entre l'auteur et Golimin située au tout début du *lodyans*. Quand Golimin demande au narrataire de ne pas mentionner son nom lorsqu'il racontera l'histoire d'Eliézer à d'autres personnes, celui-ci répond « C'est convenu… » (*La Famille*, 16). On trouve les deuxièmes points de suspension au début de l'épisode dans lequel Golimin fait état de la relation entre Damvala, le jeune esclave, et l'épouse de son maître. Faisant référence au comportement de cette femme blanche vis-à-vis de Damvala, Golimin dit que « [son] extrême bienveillance pour ce bel "étalon" avait même fait jaser les méchantes langues… » (*Ibid.*). Ces deux premières occurrences de points de suspension partagent en commun une fonction d'indication d'omissions, de raccourcis et de sous-entendus propres au discours oral. Cette omission, exprimée par l'utilisation de

ces signes de ponctuation pour indiquer ce prolongement indéterminé en fin de phrase, nous semble un peu artificielle. L'usage des points de suspension dans ces deux contextes n'est peut-être pas nécessaire, car ceux-ci peuvent être facilement remplacés par un simple point pour marquer la fin de la phrase. Il convient de souligner ici que cette première fonction des points de suspension, motivée par des besoins factices pour introduire à tout prix l'oralité dans le texte, est la plus récurrente dans les deux *lodyans*.

Néanmoins, nous avons pu relever, dans *La Famille* et dans *Zoune*, un certain nombre de points de suspension qui, contrairement à la grande majorité, remplissent leur fonction de manière efficace et assez originale. Ils ont quasiment toutes les valeurs que peuvent prendre les points de suspension. Alors que certains essaient de reproduire la discontinuité de la parole orale, d'autres expriment l'hésitation du discours oral dans les dialogues. Il y en aussi qui marquent la frontière entre deux séquences narratives ou qui indiquent des ellipses narratives. Pour le premier cas, voici un passage concernant un personnage bègue nommé à juste titre « *P'tit Bégué* » qui met une demi-heure pour dire simplement:

> Vos…. vos.… vos…. com…. com…. pa…. pagnons sont…. sont…. heu…. reux ils.… ils…. ils…. N'ont pu ca…. ca…. ca…. ca.. cher…. cher leur al.. al.. al.. lé…. lé.. gresse. Et…. et…. et.... il ne fau…. fau.. fau.. faudrait pas que…. que.... que…. par…. par…. mo…. mo.. destie vous…. vous…. leur ca…. ca…. ca…. ca.. chiez ....chiez vos.. projets (*La Famille*, p. 29).

La fonction de cette manière classique de représenter les manifestations du bégaiement dans le domaine de l'écrit n'est pas tant d'indiquer l'inachèvement, mais plûtot l'interruption du débit normal de la parole chez le personage affligé de ce trouble du langage. Dans l'exemple suivant, nous avons affaire à des points de suspension qui expriment l'hésitation devant un fait embarrassant pour Éliézer qui, à sa sortie de prison

aperçoit un pou sur le col de sa chemise, s'écrie : « Mais…, que c'est dégoutant ! c'est une… *carangue* !... sale souvenir de cachot » (*Ibid.*, p. 53).

L'autre cas d'emploi utile de points de suspension dans les deux *lodyans* s'observe entre des chapitres, mais également entre certaines séquences narratives. Dans *Zoune*, on trouve deux occurrences de ce genre. Alors que le chapitre 4 se termine par des points de suspension, on en trouve au début du chapitre 5. Le même procédé se répète entre le chapitre 11 et le chapitre 12. Dans le premier cas, les points de suspension servent à exprimer l'ellipse temporelle indiquée par Golimin, au début du chapitre 5, en ces termes : « …Des mois, ou plutôt des années s'étaient écoulées depuis l'entrée de Zoune au service de sa nainnaine… » (*Zoune*, 94). Dans le second cas, les points de suspension sont utilisés pour indiquer une autre ellipse narrative. La scène de la dernière tentative de viol sur la personne de Zoune par Cadet Jacques est omise dans le but d'accélérer le rythme du récit. Il est intéressant d'observer la différence qui existe entre la configuration des points de suspension entre *Zoune* et *La Famille* lorsqu'ils se manifestent entre les chapitres et les séquences narratives. Si dans *Zoune*, il s'agit de trois points de suspension, dans *La Famille*, nous sommes plutôt en présence de deux occurrences d'une série de deux points qui remplissent une fonction différente. À la différence des trois points utilisés dans *Zoune* pour distinguer les chapitres, les deux points de *La Famille* servent à marquer la frontière entre deux séquences narratives à l'intérieur d'un même chapitre. Le dernier fait qui vaut la peine d'être noté a à voir avec la longueur des deux séries de deux points observés dans *La Famille.* Alors que la première série n'est constituée que de deux lignes, la seconde longue série est composée elle-même de huit lignes de deux points. Cette différence de longueur entre les deux séries s'explique

probablement par le fait que, contrairement à la première, la seconde série remplit deux fonctions. Il est vrai que dans le premier cas, les deux lignes de deux points ne jouent qu'un rôle de séparateur de deux séquences narratives. Mais, dans le second cas, en plus de marquer la frontière qui sépare les deux séquences, les huit lignes de deux points indiquent aussi l'espace temporelle qui se situe entre le moment où Étienne obtient le prêt sur gage et le moment où il est dépossédé de ses derniers biens.

L'autre signe typographique que Lhérisson utilise avec profusion pour marquer la dimension orale de ses deux *lodyans*, c'est le point d'exclamation. Quand on sait que le mot « exclamation » vient du latin « exclamare » qui signifie « crier, s'écrier », on comprend pourquoi l'auteur en fait un usage si important. Employé par Lhérisson pour remplir des fonctions des traits prosodiques et paralinguistiques de la parole, le point d'exclamation prend toutes les valeurs possibles et imaginables dans ses *lodyans*. Il est souvent utilisé pour faire goûter l'ironie de certaines situations, comme celle du père d'Éliézer qui, de par « sa vigueur prolifique » avait une progéniture particulièrement nombreuse. Sur un ton ironique, Golimin décrit la situation ainsi: « Pensez donc ! soixante-neuf noms à retenir ; soixante-neuf figures dont il fallait conserver les traits dans la mémoire ! » (*La Famille*, 17-18). Mais là où l'emploi du point d'exclamation consiste vraiment à imiter l'oralité, c'est quand il est utilisé en *kreyòl* pour reproduire les injures : « *Charongne ! Vermine !* » (*Ibid.*, 20), ou pour exprimer la surprise : « *Ah ! bon ! quittem' tranquille !* » (*Zoune*, 135), ou encore pour communiquer des ordres avec colère comme ceux que le général Borôme lançait à ses hommes à la suite du dérapage causé par le discours d'Éliézer lors de la campagne électorale : « *Machez prend yo ! Bayonnettez yo ! Chirez yo ! Trainnin yo ! Limin di fé lan tête yo ac macaque ! Pété zizié*

yo ! Nettié yo !…» (*La Famille*, 45). Tout compte fait, l'utilisation de la ponctuation, que ce soit celle du point d'exclamation ou celle des groupes de deux et de trois points de suspension, s'avère très utile pour Lhérisson dans le sens qu'elle lui permet de represésenter deux aspects essentiels du genre du *lodyans* raconté à l'oral, notamment la prolifération d'expressions typiques du registre de l'oralité et l'accélération du rythme de la narration.

b) L'utilisation de l'interjection et de l'onomatopée

Selon le *Trésor de la langue française*, le point d'exclamation était autrefois appelé point d'interjection et également point d'admiration. Étant un signe essentiellement expressif à valeur affective, le point d'exclamation accompagne généralement l'interjection et l'onomatopée. La différence principale entre l'interjection et l'onomatopée, d'après Barbéris (1991), c'est que le premier est un "mot-phrase" qui exprime ou renforce une émotion spontanée alors que le second est une catégorie du premier dont l'objectif est de simuler des bruits, des sons, des cris de diverses sources. Puisque l'interjection, en tant que partie du discours, englobe l'onomatopée, on peut alors distinguer les interjections non onomatopéiques comme (pardon!, bien!, bravo! halte!) et les interjections onomatopéiques comme (ouille!, chut!, ouf!, pst! tic tac! miaou!, boum!), etc. Compte tenu de leur rapport étroit avec la parole vive, ces éléments discursifs conviennent tout à fait à un écrivain dont le souci principal est d'insister sur les effets de l'oralité afin de conférer à son texte l'apparence de la langue parlée.

Étant une langue de tradition orale, le *kreyòl* accorde naturellement une place privilégiée aux onomatopées. Pour souligner l'importance de l'utilisation fréquente de l'onomatopée

dans le parler populaire haïtien, Laroche (1968) cite un passage de Moreau de St-Méry dans son « Portrait de l'Haïtien ». Dans ce passage, St-Méry nous apprend que les nègres de la colonie française de Saint-Domingue « aiment surtout à exprimer les sons imitatifs. Parlent-ils d'un coup de canon? Ils ajoutent *boume*; un coup de fusil, poum; un soufflet, *pimme*; un coup de pied ou de baton, *bimme*; des coups de fouet, vlap! vlap! Est-on tombé légèrement? C'est *bap*; fort, c'est *boum*; en dégringolant, *blou coutom*… » (1968, 28). Ce que St-Méry décrivait comme une réalité linguistique il y a trois siècles reste encore vrai aujourd'hui et l'était assurément à l'époque de Lhérisson. Le *kreyòl* d'aujourd'hui entretient un rapport tellement étroit avec les sons que beaucoup de réalités concrètes et abstraites sont désignées par des onomatopées qui deviennent des substantifs. Par exemple, la camionnette qui sert de transport en commun est appelée « *tap-tap* » en raison de sa rapidité. À cause du son produit par le *maracas*, cet instrument de musique est nommé « *chacha* » en *kreyòl*. Pour faire référence au séisme du 12 janvier 2010, la majorité du peuple haïtien utilise l'onomatopée « *goudougoudou* » en lieu et place de l'équivalent *kreyòl* du substantif « tremblement de terre ». Pour un observateur aussi minutieux que Lhérison, cette nette propension des Haïtiens à l'emploi des onomatopées ne pouvait pas ne pas être reproduite dans ses *lodyans*. S'il y fait un usage assez important de l'interjection non onomatopéique, Lhérisson utilise surtout l'interjection onomatopéique probablement en raison de la relation encore plus étroite de celle-ci avec l'oralité créole.

Les interjections non onomatopéiques, observées dans *La Famille* et dans *Zoune*, se présentent dans les deux langues utilisées dans les *lodyans*. Parmi celles qui apparaissent en français, nous avons trouvé quelques occurences des habituels « oh!... ah!... allez!

vive! eh bien! attention! », etc. Il n'y a pas grand-chose à dire au sujet de ces interjections sinon qu'elles proviennent principalement de la voix du narrateur et qu'elles remplissent leur fonction comme à l'ordinaire. En revanche, les interjections non onomatopéiques retrouvées en *kreyòl* dans les *lodyans* nous parraissent plus intéressantes, non seulement parce qu'elles sont dans cette langue, mais surtout parce qu'elles sont plus significatives d'un point de vue culturel. À titre d'exemple, considérons la scène de la campagne électorale lorsque Éliézer a dû faire une démonstration de ses talents de « danseur distingué » devant une foule d'électeurs. La façon dont il exécutait les pas et les mouvements d'une danse populaire haïtienne a provoqué dans l'assistance « d'unanimes *oui pipe !* […] et de formidables tonnerres de *coumabo !...* » (*La Famille*, 41). Les expressions créoles « *oui pipe !* » et « *coumabo !* », qui expriment l'admiration, peuvent être traduites en français par « épatant ! » ou « génial ! ». À noter que l'admiration des gens était en fait motivée plus par les billets de dollars qu'Éliézer leur donnait que par les talents de danseur de celui-ci. Dans la première séquence de *La Famille*, il y a une autre occurrence d'interjection non onomatopéique qui renseigne sur les pratiques culturelles haïtiennes, particulièrement sur la façon dont la police exerce son autorité sur les citoyens. Parmi les instructions que le général Borôme donnait à ses hommes, l'une de ses préférées consistait en « *Baton! Baton !* » (*La Famille*, 45). À travers la figure du général Borôme et de celle du colonel Cadet Jacques, Lhérisson dénonce en effet les abus d'autorité de la police haïtienne et la violence qu'elle exerce continuellement sur les citoyens.

Si les interjections non onomatopéiques en *kreyòl* présentent un certain intérêt, ce sont celles à caractère onomatopéique qui restent les plus intéressantes. Golimin dit que, lors

de la grande réception donnée en la résidence des *Pitite-Caille*, « *Piff ! pouff ! cling !...* Les verres s'emplissaient et se désemplissaient » (*La Famille*, 45). Le son d'une flamme qui s'allume brusquement est reproduit par « *vloup oup* !... » (*Zoune*, 91). Pour reproduire le bruit de coups adminitrés à quelqu'un, Lhérisson use indistinctement des onomatopées « *vlap ! vlip !* » quel que soit l'instrument de punition utilisé. Le bruit des coups de *cocomacaque* administrés aux prisonniers dans *La Famille*, est rendu par les onomatopées « *vlap ! vlip ! voup !* » (*La Famille*, 58). Celui des coups de la houssine, dont Mme Boyotte se sert pour corriger Zoune, est, quant à lui représenté par « vlip ! vlap ! Fiaou ! » (*Zoune,* 141). Quand on sait qu'un *cocomacaque* est un gros bâton de forme cylindrique et qu'une houssine est, par contre, une petite baguette de bois flexible, les mêmes onomatopés « *vlap ! vlip !* » ne semblent pas être appropriées pour rendre le bruit provoqué par l'utilisation de ces instruments de forme et de dimension différentes. Pour informer le narrataire sur la technique utilisée typiquement par les paysans haïtiens lorsqu'ils appellent quelqu'un de loin, Lhérisson se sert de la scène où Sor Mabial, revenant de la ville, appellait Maréchal Ticoq et Sor Poum pour leur donner des articles achetés à leur compte et pour leur annoncer que Mme Boyote attendait impatiemment la petite Zoune. Voici comment Sor Mabial s'est pris pour héler les parents de Zoune: « *Ouou ouou!* Marechal o o o o op ! Sor Poum o o o o op ! » (*Ibid.*, p. 88). N'y a t-il pas un rapprochement à faire entre ce « *Ouou ouou!* » et les cris produits généralement par certains animaux de la jungle ? Pour faire rire aux dépens de ses personnages, Lhérisson ne semble s'imposer aucune limite. Il va jusqu'à désigner quelques-uns de ses personnages par des bruits bizarres. Certains prénoms, comme « Sor Poum » et « M. Voum », attribués respectivement à la mère de Zoune et à l'étranger qui conseille à

Éliézer de se naturaliser, sont en fait des onomatopées. Dans le cas de Sor Poum, l'auteur déclare que « c'est par ce bruit insolite qu'on désignait cette paysanne » (*Ibid.*, 83). En fait, quand le narrateur affirme qu'elle « eût fait bonne figure dans la cour du roi Pétaud !... » (*Ibid.*), c'est pour insister sur le fait que Sor Poum tient son prénom de son habitude de péter tout haut et à tout moment. Pour finir cette section sur les interjections onomatopéiques, il convient d'attirer l'attention sur l'emploi des deux formules interjectives « *Cric ? Crac ! »* et « *Tim tim ? Bois chèche ! »* (*Ibid.*, 117) que Lhérisson emprunte à la tradition orale *kreyòl* du *tire kont*.

c) L'insertion de chansons, de séances de contes et de jeux populaires

L'insertion des éléments de la tradition orale haïtienne, tels les séances de *tire kont*, de *bay devinèt*, de chansons, de danses et de jeux populaires, permet à Lhérisson de créer, d'une manière toute particulière, des effets d'oraliture et de réel dans l'écriture. Loin de simplement faire référence à ces pratiques culturelles, l'auteur crée des scènes qui lui permettent de fournir des explications détaillées sur le déroulement des activités. Lorsque le colonel Cadet Jacques rend visite le soir à Mme Boyote, celle-ci demande toujours à sa filleule d'aller jouer dehors. Les séances d'activités ludiques, auxquelles Zoune et ses amis se livrent, consistent en des pratiques culturelles héritées principalement de l'Afrique ancestrale que Lhérisson, par la voix de Golimin, expose de la manière suivante :

> *Cric ? Crac !* on tirait des contes. On passait en revue les plus amusantes aventures de Bouqui et de P'tit Malice. *Tim tim ? Bois chèche !* on abordait ensuite les devinettes.
> *D'leau couché ? --- Melon.*
> *Danger bravé danger ? --- Femme enceinte sur une pouliche pleine.*
> *Lakataou fait taou, lan Guinin tendé ? --- L'orage !*

> Ou encore on jouait au *Bakini sauvé*, au *Trois fois passé la*, au *Cache-cache li bin* derrière les portes et sous les ponts, au *pinches*, au *To la li to* ou bien, quand il faisait beau clair de lune, on organisait des rondes, et les enfants du cercle, se tenant par la main, chantaient entre autres airs :
> Sor Marie Jeanne, marchez à petit pas,
> Prenez garde à vous ! Évitez l'embarras !
> Marie lango, lango ! (bis).
> Marie lango, lango, lango, lango ! (*Zoune,* 117).

Dans ce passage décrivant les distractions des enfants une fois la nuit tombée, on peut voir que Lhérisson tient sa promesse de fournir de bonnes informations sur les mœurs et les coutumes du peuple haïtien. Du *tire kont* aux rondes et jeux chantés en passant par les devinettes, il passe en revue la plupart des activités ludiques traditionnelles que les enfants patiquent en Haïti. Soulignons que le *lodyansè* ne se contente pas d'informer le narrataire sur les activités des enfants, il l'invite à participer car il se donne la peine d'ajouter dans le texte des exemples authentiques de devinettes ainsi que les paroles d'une des chansons. Il prend même le soin d'ajouter un « bis » à la fin de la troisième ligne indiquant la répétition de cette partie de la chanson. Il existe également dans *La Famille* des paroles de chanson dans lesquelles le même procédé est repris. À la fin d'un couplet, d'un refrain ou d'un vers on peut tantôt voir un « bis » quand il faut reprendre, tantôt un « ter » lorsqu'il faut trois reprises. Ce faisant, le *lodyansè* ne se contente pas d'indiquer que le peuple haïtien aime naturellement chanter et qu'il chante à toutes les occasions. Les paroles des chansons sont intégrées dans le texte pour probablement inviter le lecteur à chanter avec les personnages comme on le fait d'habitude lors des séances de *tire kont.*

En Haïti, la chanson est étroitement liée à la tradition orale profonde et demeure l'un des modes privilégiés de l'expression culturelle. Elle est associée à quasiment toutes les

activités quotidiennes que ce soit celles des enfants ou celles des adultes. La chanson est présente dans les contes populaires, dans les jeux enfantins, sur le lieu du travail des adultes, dans les cérémonies Vodou, dans les veillées funèbres, dans le carnaval et le *rara*, lors des campagnes et manifestations politiques, etc. Dans un article sur la musique dans l'œuvre d'Émile Ollivier, Joubert Satyre affirme que la musique populaire a « la force d'un rite. Anonyme et collective, rappel des cadences primitives et vitales, elle est joie de vivre. On ne l'écoute pas, on la danse » (Satyre 2007, 136). En fait, des différents éléments ethnographiques présents dans l'œuvre de Lhérisson, la musique populaire est l'un des plus récurrents. Nous avons trouvé sept occurences de chansons dans les deux *lodyans*. Dans *La Famille,* il y en a quatre. La première chanson, composée en l'honneur du candidat Pitite-Caille, est accompagnée par « le *tambouyer Tifélice* [qui] tirait de son instrument, en le frappant de son talon droit et de ses doigts agiles, des *oua oua*, des *plips plips plips*, des *pinn doupp*, des *plimes poule*, qui imprimaient aux reins les moins souples un enragé mouvement de balancier […] » (*La Famille*, 35). Après ces détails importants sur la musique accompagnatrice, on prend le soin d'ajouter toutes les paroles de la chanson, sans oublier les instructions précises pour l'interprétation. Au début des paroles de la chanson, il est écrit entre parenthèse « (Sur l'air du Ptit Chat) » (*Ibid.*). Si Lhérisson avait été musicien, peut-être qu'il aurait aussi ajouté une partition pour chacune des chansons.

Quant à la deuxième chanson créée spécialement pour recevoir le candidat Éliézer au Bel-Air, elle est interprétée par la « *Reine chanterelle* » et accompagnée de plusieurs instruments musicaux traditionnels comme le tambour, le *cata* et les *tchias-tchias*. Elle est chantée, selon les indications du *lodyansè* « (Sur l'air de Banda-Rivé) » (*Ibid.*, 40). Il

profite de cette scène pour insister sur l'importance de la danse qui accompagne généralement la chanson haïtienne. Entraînée dans la ronde par la *Reine chanterelle*, Éliézer a été mis au pied du mur. Il lui fallait à tout prix montrer ses qualités de danseur au risque de « compromettre le succès de sa candidature » (*Ibid.*, 41). L'importance de la danse dans la société haïtienne, particulièrement dans la politique, est mise en évidence par le narrateur en ces termes :

> Un parfait candidat à la députation nationale doit savoir danser, comme il est aussi nécessaire que les candidats aux ministères de la Guerre et de l'Intérieur et à la Présidence sachent monter à cheval.
> On ne trouvera pas trace de ces obligations dans la Constitution, c'est certain ; mais elles sont imposées par nos us et coutumes. (*Ibid.*).

Comme dans le cas des deux premières, le *lodyansè* se fait le devoir d'incorporer, dans le texte, les paroles de la troisième chanson, que la foule exécute à la sortie du candidat du quartier de Bel-Air. Il se donne aussi la peine de préciser qu'elle est chantée « (Sur l'air de Manman pas vlé) » (*Ibid.*, 42). Si les trois premières chansons de *La Famille* sont toutes composées pour honorer et vanter les mérites du candidat Éliézer au pic de sa gloire, la quatrième prend une tout autre tonalité, car elle illustre la déchéance tragique de son fils Étienne. Comme le fait remarquer le narrateur, « la Muse populaire » qui honore et applaudit peut aussi être extrêmement railleuse et sans pitié.

Pour ce qui est des trois chansons relevées dans *Zoune*, la première est, comme nous l'avons déjà mentionné, une chanson populaire que les enfants utilisent traditionnellement lors des jeux de ronde. La deuxième est « une mélancolique romance populaire » (*Zoune*, 129) que le personnage éponyme a fredonné pendant l'un de ses labeurs habituels. Il convient, dans ce cas précis de citer les paroles de cette chanson compte tenu de leur double valeur dans le texte.

Maman mettem dèhors (ter)
Quand m'allé oua songé moin.
Ou ouè anmouré moin la
Ou di moin lavé assiette
Ou di moin lavé chaudiè,
Ou di moin calé bannane.
Maman ou malhonnète (ter)
Quand m'allé oua songé moin (*Ibid.*).

En plus de leur valeur de marqueur d'oralité et de réalité, les paroles de cette chanson remplissent une fonction indicielle dans le récit. Cette fonction indicielle prend une valeur proleptique car les paroles de la chanson annoncent pour la première fois ce qui va se produire à la fin de l'histoire. Comme cette fille de la chanson que sa mère met à la porte, Zoune sera expulsée de la maison de sa marraine à la fin de l'histoire. Le *lodyansè* choisit d'ailleurs d'utiliser la troisième et dernière chanson du *lodyans* pour consoler la jeune fille. Comme le précise le narrateur, un « samba, traduisant les sentiments de la populace, venait d'improviser ces couplets que la foule répétait à tue-tête sur l'air de "*Pas pleurez, Mé zanmis*" » (*Ibid.*, 148). Souligons pour finir que les paroles de toutes les chansons sont sans exception en langue *kreyòl*.

d) Les références aux croyances dans le surnaturel

Il convient de commencer cette section en soulignant que c'est à la suite de la consultation d'un « *divinor* » (un devin) nommé Ticocombe que Zoune a commencé à fredonner la romance populaire fournissant des indices sur ce qui va se passer à la fin du *lodyans*. Zoune est allée voir Ticocombe pour qu'il lui interprète deux rêves inquiétants qu'elle a faits. Dans le premier, son défunt père lui apporte un sac de haricots rouges. Dans le second, elle se voit tomber dans une fosse d'aisances. Après lui avoir fait savoir que ce sont malgré tout des rêves de bon augure, Ticocombe propose à Zoune de lui

prédire son avenir. Cette scène n'est qu'une parmi plusieurs autres références aux croyances magico-religieuses et à la foi du peuple haïtien dans l'existence du surnaturel. Étant donné la volonté de Lhérisson d'insister sur la tradition orale pour mieux décrire la réalité haïtienne, il lui était difficile de ne pas tenir compte de la dimension surnaturelle, mystérieuse et merveilleuse du quotidien des Haïtiens. En fait, Lhérisson a bien compris que l'oralité et l'oraliture *kreyòl* embrassent le monde du surnaturel, puisque celui-ci ne se perpétue que par la tradition orale.

Il faut, de prime abord, insister sur le fait qu'il y a très peu d'éléments religieux dans le monde surnaturel auquel on fait référence dans les *lodyans* de Lhérisson. Hormis quelques références à la religion catholique, le motif surnaturel chez Lhérisson se résume en une série de pratiques et de croyances magiques dites superstitieuses, de sortilèges, de charmes et de maléfices qui n'ont rien à voir avec une quelconque pratique religieuse respectable. Vu leur origine, leur caractère syncrétique, leur visée et les circonstances dans lesquelles elles sont transmises, même la « fameuse Oraison Saint-Bathole » (*La Famille*, 57) et « l'incroyable oraison de *St-Boulversé* » (*Zoune*, 101), dans lesquelles sont évoqués des saints, le père, le fils et le Saint Esprit, ne sauraient constituer des prières « catholiques ». Quant au Vodou, on n'en parle jamais comme d'un fait religieux. D'ailleurs le terme Vodou n'est mentionné dans aucun des deux *lodyans*. À noter ici que, dans la réalité, les pratiques et les croyances au surnaturel appartiennent toutes au champ de l'oralité, quelle que soit la forme qu'elles prennent. Étant un culte familial, le Vodou est lui-même une religion ancestrale transmise exclusivement à l'oral puisqu'il n'est fixé dans aucun texte fondateur ou livre sacré comme la Bible ou le Coran par exemple.

L'analyse des deux *lodyans* indique que le traitement du motif surnaturel s'inscrit effectivement dans une stratégie globale mise en œuvre pour créer une esthétique de l'oralité créole orientée vers le but ultime de fournir une image vraisemblable de la réalité haïtienne. La question du traitement de la thématique surnaturelle dans les *lodyans* de Lhérisson a été soulevée par Pradel Pompilus qui affirme à juste titre que:

> Toute la fortune de Pititecaille et toute l'évolution de l'ancien marin, toute la trame de l'audience par conséquent reposent sur le fait que Vélléda, la maîtresse devenue l'épouse du héros, a été une tireuse de cartes de première force, chez qui affluaient les gens du peuple et ceux du grand monde (Pompilus 1979, 41).

De par ses qualités de magicienne et de voyante, le personnage de Vélléda joue en effet un rôle d'une grande importance dans le *lodyans* puisque sans « l'argent fou » gagné par cette « *macalousse* », l'aventure ou la mésaventure d'Éliézer Pitite-Caille n'aurait pas été possible. Dans *La Famille,* il n'y a, en fait, que deux références au surnaturel. Il s'agit des pouvoirs occultes de Vélléda et des recommandations de la vieille inconnue à Éliézer. Quoique jouant un rôle essentiel dans l'évolution du protagoniste et dans la transformation du récit, les activités magiques de Vélléda sont évoquées plutôt que décrites en détails. Le narrateur se contente de mentionner que cette femme avait des pouvoirs surnaturels très efficaces et qu'un grand nombre de Port-au-Princiens venaient par conséquent la consulter. Golimin raconte que « [le] passé, le présent et l'avenir n'avaient pas de secret pour elle » (*La Famille*, 19). On apprend aussi que Vélléda détenait le pouvoir d'envoûter les hommes pour les rendre dociles vis-à-vis de leur épouse ou de leur maîtresse. L'attribution des pouvoirs surnaturels à ce personnage, loin de faire basculer le récit dans le merveilleux ou dans le fantastique, permet à l'auteur de

montrer à quel point les Haïtiens sont « superstitieux » puisque des individus de toutes les classes sociales venaient profiter des services de la magicienne.

Pour insister sur la foi du peuple haïtien dans le surnaturel, l'auteur fait intervenir une vieille inconnue, qui prétend apporter à Éliézer un message provenant de son défunt père avec qui elle prétend avoir communiqué en rêve. Selon la vieille femme, le père du protagoniste, décédé depuis plusieurs années, voulait qu'il rende grâce à Dieu, qu'il témoigne sa gratitude au « bon Dieu » pour l'avoir fait sortir de prison sain et sauf. Rendre grâce à Dieu ou aux dieux implique l'accomplissement d'un ensemble d'actions magico-religieuses imposées par le syncrétisme Vodou-catholique qui fait partie intégrante de la culture haïtienne. Dans *La Famille*, ces actions consistent premièrement à donner du café tôt le matin aux sans-abris qui dorment habituellement sur le seuil de certaines églises, notamment la Cathédrale, l'église Saint-Anne et l'église Saint-Joseph; deuxièmement à donner à manger gratuitement aux prisonniers de la prison centrale; troisièmement à allumer des bougies devant « La Croix » pour honorer les morts; et quatrièmement à faire chanter une messe d'actions de grâce. De ces quatre actions rituelles, la dernière est la seule qui appartienne vraiment au culte de la religion catholique. Les trois autres sont pratiquées dans le culte de la religion Vodou. Si l'emploi des bougies allumées en accompagnement d'une prière adressée à la Vierge Marie ou à des saints est une pratique courante chez les chrétiens catholiques, on ne peut pas en dire autant quand il s'agit d'honorer les morts en allumant des bougies devant « La Croix ». Lhérisson prend le soin d'utiliser le majuscule dans le mot « La Croix » parce qu'il ne fait pas référence à un objet ou à un crucifix. Il s'agit en fait d'un nom propre désignant un esprit Vodou. À ce sujet, Laënnec Hurbon affirme que « Baron Samdi qu'on appelle

aussi Baron Cimetière ou Baron La Croix, est le chef des *Gédé*, le chef de l'escorte des morts. Il est symbolisé par la croix située à l'entrée des cimetières » (1993, 95). Ajoutons que les *Gédé* sont fêtés le 2 novembre qui est aussi le jour des morts dans le culte catholique.

Dans le dialogue entre la vieille femme et Éliézer, il est intéressant de remarquer que celui-ci ne lui pose aucune question sur son identité, sur son origine, ni sur la véracité de ses dires. Le protagoniste, qui ne met nullement en doute la parole de l'inconnue, ne fait que répondre à tout ce qu'elle lui dit par des « Oui, manman » (*La Famille*, 56). Quoiqu'elle soit inconnue, cette vieille femme jouit, auprès du protagoniste, d'un respect et d'une autorité que lui confère, non seulement son âge avancé, mais aussi la disposition naturelle d'Éliézer, comme quasiment de tout Haïtien typique, à avoir la foi dans le surnaturel. Le penchant d'Éliézer pour la « superstition » est mentionné par Ghislain Gouraige en ces termes :

> Un seul échec politique et le voilà retourné à l'obscurité de son début et aux pratiques superstitieuses. Éliézer qui faisait la forte tête a-t-il seulement hésité à recopier, sous la dictée de la vieille femme inconnue, l'oraison à Sainte Bathole, à prendre son « bain de feuillage » et à préparer un tchiampan destiné aux prisonniers? (Gouraige 1960, 124).

La plupart des Haïtiens croient en effet que l'esprit des parents décédés reste en communication avec eux par des rêves, des songes et des visions. Selon eux, les morts interviennent dans la vie quotidienne des vivants pour leur offrir protection, guérison et conseils. En réalité, beaucoup d'Haïtiens, qu'ils soient pratiquants du Vodou ou non, partagent ces croyances et les mettent en pratique à des degrés différents. Le jour des morts, célébré en Haïti le 2 novembre de chaque année, est de grande importance

puisqu'il s'agit d'une fête nationale. Pendant cette journée, de grands rituels sont généralement tenus dans tout le pays pour honorer les morts.

Il y a également des références au surnaturel dans *Zoune*. Elles sont au nombre de trois: les pratiques superstitieuses des parents de Zoune, celles des concurrents de Madame Boyotte et la consultation de Ticomcombe dont nous avons déjà fait mention. Pour introduire le sujet de la foi du paysan haïtien dans le surnaturel, le narrateur utilise l'état de santé déplorable de la petite Zoune comme prétexte. Il commence par annoncer que la petite fille est constamment malade pour ensuite se mettre à dénoncer l'attitude des parents de Zoune:

> Au lieu de lui prodiguer les soins que réclamait son état, ses parents superstitieux au dernier degré, préférèrent lui mettre au cou un collier « rangé[31] », fait de nœuds de ficelle, et la plonger deux fois par jour dans un bain d'une puanteur repoussante. Car pour eux, Zoune était sous l'influence de « mauvais air[32] ». Ils soutenaient, à l'entendement des gens du voisinage dont ils soupçonnaient quelques-uns, que c'étaient bien des *zombis,* des *cochons sans poil,* qui, à l'aide d'un invisible calumet, suçaient à distance le sang de leur fille.
> On ne pouvait leur ôter cela de la tête. Aussi, chaque nuit, pour conjurer ces démons, brûlaient-ils des cornes de bœuf et de l'assafoetida et lançaient-ils sur le toit de leur chaumière du sel et des grains de « hoholi » … (*Zoune*, 85).

Dans ce long passage, le narrateur-*lodyansè* décrit l'attitude des parents de Zoune en des termes complètement négatifs. Il laisse le lecteur avec l'impression que les croyances dites « superstitieuses » du paysan haïtien contribuent à sa misère. Quant aux concurrents de Madame Boyotte qui étaient jaloux de sa réussite, « [des] injures, ils passèrent aux maléfices, aux *ouangas* [...] ils venaient nuitamment déposer au seuil de sa porte et sur son perron un tas de *madrôgors.* Ces objets magiques, d'après eux, devaient éloigner sa

[31] « Doué de vertu magique » (note en bas de page provenant de l'auteur lui-même ; dans *Zoune, p. 85*)
[32] « Esprit maléfique » (Ibid)

clientèle [...]» (*Zoune*, 110). Si ces deux passages s'attachent à fournir des informations sur les croyances des Haïtiens dans la magie, ils metttent surtout en évidence le parti pris idéologique de l'auteur sur le sujet. *Zoune* et *La Famille* sont des œuvres dans lesquelles se lit en filigrane une idéologie appelant, en des termes à peine voilés, à instruire le peuple de façon à les détourner de ses habitudes superstitieuses. Les idées de Lhérisson par rapport au type de développement souhaité pour la paysannerie nous sont révélées dans le passage suivant: « Mme Boyote contemplait son œuvre. Ce qu'elle avait réussi avec Zoune lui démontra quelle transformation on pourrait opérer dans nos campagnes […] si on s'était imposé la tâche de dégrossir, d'éduquer, de moraliser nos paysans » (*Ibid.,* 95).

La thématique surnaturelle chez Lhérisson est étroitement liée à la parole créole. C'est pourquoi les scènes ou les passages renvoyant au surnaturel sont majoritairement exprimés dans la langue *kreyòl*. Les faits, les événements et les objets magiques sont presque tous désignés en *kreyòl*. Presque tous les dialogues se rapportant au surnaturel sont aussi en *kreyòl*. Les recommandations de la vieille inconnue à Éliézer sont toutes en *kreyòl*. L'oraison Sainte Bathole est dictée à Éliézer également dans cette langue. Il en est de même pour la conversation entre Zoune et le vieux devin nommé Ticocomb. À part les objets auxquels on attribue des vertus magiques comme le « collier "rangé" fait de nœuds de ficelle » (*Ibid.,* 85) suspendu au cou de la petite Zoune et la « petite poupée en toile, mal fagotée, transpercée d'aiguilles et d'épingles » (*Ibid.,* 110) déposée au pas de la porte de Mme Boyote, le surnaturel reste dans la sphère de la parole rapportée. Contrairement à la mise en scène des séances de *tire kont*, de *bay devinèt*, de chansons et de danses qui encouragent la participation du lecteur, on n'observe à aucun moment dans les *lodyans*

des passages décrivant les pratiques magiques. On sait, par exemple que Vélléda est une voyante, mais à aucun moment on ne la voit pratiquer son art divinatoire. On ne trouve en fait aucune description de séance de divination ni de cérémonie Vodou dans les *lodyans* de Lhérisson. Cette façon expéditive de représenter le surnaturel vodou et les autres croyances populaires haïtiennes semble indiquer une certaine forme d'opportunisme chez l'auteur. Ironique, méprisant et cinglant vis-à-vis de ces croyances, qu'il qualifie de « susperstitions », l'auteur n'hésite pourtant pas à les utiliser pour assurer le réalisme de la narration de ses *lodyans*. De toute façon, il lui serait difficile de faire autrement, car pour un écrivain qui prétend donner une image objective de la société haïtienne, le Vodou et le *kreyòl* sont incontournables puisqu'ils constituent les deux composantes les plus fondamentales de l'identité culturelle haïtienne. Autrement dit, pour enraciner ses *lodyans* dans la réalité, l'auteur a dû mettre à profit le Vodou et le *kreyòl* et comme le premier est nécessairement transmis oralement par le second, on comprend pourquoi ces deux éléments culturels sont associés de façon systématique dans l'œuvre de Lhérisson. L'une des questions qui nous préoccupent à présent et dont nous allons maintenant discuter est la suivante. Est-ce que l'usage que Lhérisson fait de la langue *kreyòl* est déterminé par les mêmes motifs que celui qu'il fait du Vodou et des autres éléments surnaturels?

e) L'usage de la langue *kreyòl*

L'utilisation systématique du *kreyòl* dans les deux *lodyans* pour faire référence aux croyances et aux pratiques du surnaturel s'inscrit naturellement dans la logique du faire vrai puisque la majorité des Haïtiens qui partagent ces croyances sont des locuteurs

créolophones unilingues. Inutile de souligner que l'usage de la langue *kreyòl*, que ce soit dans la réalité ou dans le monde imaginaire des *lodyans* de Lhérisson, ne se limite pas au seul domaine du surnaturel. Étant la langue dans laquelle la totalité du peuple haïtien communique, s'identifie et exprime sa vision du monde, le *kreyòl* constitue le véhicule privilégié de la tradition populaire haïtienne. Il convient cependant de préciser que si le *kreyòl* est la seule langue parlée par l'ensemble des Haïtiens et surtout celle dans laquelle la littérature orale de ce peuple est exprimée, le français demeure la langue écrite d'Haïti dans tous les domaines du savoir. L'Haïtien apprend en effet à parler en *kreyòl*, mais à lire et à écrire en français. Cette réalité a évidemment de sérieuses conséquences sur la production littéraire. La preuve, c'est que les *lodyans* populaires dans leur forme orale sont naturellement racontés en *kreyòl*. Mais quand les écrivains du début du XXe siècle ont décidé d'en produire à l'écrit, ils n'avaient pas d'autres choix que d'utiliser la langue de l'écrit qui était exclusivement le français, puisqu'à l'époque le *kreyòl* n'était pas considéré comme une langue à part entière. Au temps de Lhérisson, aucune étude linguistique n'avait encore été faite sur le *kreyòl.* La langue de la majorité du peuple haïtien ne possédait ni grammaire normative et descriptive, ni orthographe propre, ni littérature écrite et ne pouvait faire l'objet d'un enseignement systématique. Reléguée à l'oralité et à l'usage informel, elle était alors, selon les intellectuels de l'époque, « une espèce de baragouinage », « une forme corrompue du français » pour laquelle il n'y avait naturellement aucun lectorat.

À une époque où les « romanciers nationaux » commençaient à mettre en place une tradition de récits réalistes typiquement haïtiens, ils ont dû faire face au dilemme imposé par la cohabitation du *kreyòl* et du français en Haïti. Si rédiger leurs œuvres en français,

langue de la culture et du pouvoir, s'imposait aux écrivains du début du XXe siècle, ils tenaient néanmoins à rester fidèles à leur origine créole. Dans une telle situation où l'écrivain devait se situer par rapport à ces deux langues véhiculant deux visions très différentes du monde, une question fondamentale s'est imposée. Comment une œuvre littéraire d'expression française peut-elle représenter la réalité haïtienne et véhiculer une vision haïtienne du monde? Autrement dit, comment l'écrivain haïtien peut-il parvenir à rester fidèle à la réalité linguistique et culturelle de la communauté haïtienne, majoritairement créolophone, à travers une œuvre écrite en langue française? Ces questions qui sont encore d'actualité étaient pourtant soulevées en Haïti plus d'un siècle avant le mouvement de la créolité des écrivains Antillais. Par ses trois romans publiés à Paris entre 1901 et 1903, Frédéric Marcelin est l'un des premiers romanciers nationaux haïtiens à avoir démontré par des exemples concrets que l'usage modéré du *kreyòl* dans le texte pouvait constituer un moyen plus ou moins efficace d'affirmer l'haïtianité d'une œuvre écrite en français. Des écrivains de la même génération que Marcelin notamment Hibbert, Lhérisson et Innocent ont suivi ses traces par la production d'un ensemble de récits réalistes adoptant un style qui porte à des degrés divers les marques de la tradition orale *kreyòl*.

Pour rester conforme à la réalité sociolinguistique haïtienne, qui est semble-t-il une situation plus proche de la diglossie que du bilinguisme, ces écrivains ont créé ce que Laroche (1991) appelle des récits « diglottes ». Empruntée à Jean Psichari (1928) et à Charles Ferguson (1959), la notion de diglossie est définie par Joshua Fishman (1971) comme la situation qui caractérise un individu ou une communauté utilisant deux langues qui ne remplissent pas les mêmes fonctions et n'ont pas le même statut social. Robert

Chaudenson corrobore les propos de Fishman en définissant, pour sa part, la diglossie comme la « coexistence inégalitaire de deux langues au sein d'une même communauté linguistique » (Chaudenson 1984, 21-22). Le contexte sociolinguistique haïtien semble correspondre à la définition de la notion de diglossie telle que proposée par Fishman et Chaudenson, car l'usage que l'on y fait du *kreyòl,* langue vernaculaire dévalorisée, diffère grandement de celui du français, langue véhiculaire prestigieuse. Pour reproduire cette situation dans ses *lodyans*, Lhérisson a produit une écriture « diglottique » certes, mais comment s'y est-il pris? À ce sujet, Shelton affirme que « Lhérisson plus qu'aucun autre écrivain haïtien a fait du langage le champ privilégié de son esthétique romanesque. Il a recours à tous les registres du parler haïtien, créole, français, français créolisé et les langages mitoyens » (Shelton 1993, 170). Pompilus est plus précis quand il souligne qu'il existe quatre registres de langue dans les deux *lodyans* de Lhérisson:

1. un français correct et pur ;
2. un français plus ou moins dialectalisé et panaché d'haïtianismes appartenant au lexique ;
3. un français fortement créolisé dans la bouche de Boutenègre ;
4. un créole naturel et pur (Pompilus 1979, 45).

Si, sur cet aspect précis de la question, les affirmations de Shelton et de Pompilus restent incontestables, il nous semble néanmoins utile de souligner que, quoique s'inspirant de l'oraliture créole, *La Famille* et *Zoune* sont avant tout des œuvres littéraires d'expression française, dans lesquelles la langue *kreyòl* est insérée dans un souci de vraisemblance. La preuve, c'est qu'il est possible d'enlever tous les passages en *kreyòl* dans ces *lodyans* sans les dénaturer complètement. Ils perdraient naturellement une bonne part de leur vraisemblance et de leur saveur, mais ces *lodyans* continueraient d'exister en tant qu'œuvres littéraires haïtiennes d'expression française comme c'est le cas d'ailleurs pour

la grande majorité de la production littéraire en Haïti. Compte tenu de la situation du *kreyòl* à l'époque de Lhérisson, il serait évidemment très difficile de concevoir le scénario inverse, c'est-à-dire de produire des récits littéraires écrits entièrement en *kreyòl* dans lesquels l'auteur déciderait d'inclure ou non des éléments de la langue française.

Cette manière d'aborder la question nous permet de ne pas perdre de vue l'essentiel de la problématique linguistique des *lodyans* de Lhérisson, à savoir que le passage de l'oral à l'écrit opéré par la production des premiers *lodyans* littéraires ne constitue pas le passage de la littérature orale d'une langue à la littérature écrite de cette même langue. Il importe de garder en tête que, vu le contexte de son époque, Lhérisson était contraint d'utiliser le code écrit du français pour passer de l'oraliture haïtienne exprimée en *kreyòl*, non pas à la littérature haïtienne d'expression créole, mais plutôt à une littérature haïtienne d'expression française. Cette situation illustre bien la hiérarchie qui existe entre le *kreyòl* et le français et plus précisément la position subordonnée du premier par rapport au second. Si passer de l'oralité à l'écriture c'est transiter de la tradition à la modernité, Laroche a raison d'affirmer que la transition de l'oral à l'écrit dans le contexte haïtien est le « passage d'une tradition non pas à sa modernité mais à une autre modernité » (Laroche 1991, 23-24). On peut alors affirmer, dans ce cas, que l'utilisation de l'oraliture *kreyòl* comme matière première dans le domaine de la création littéraire, qu'elle soit intentionnelle ou pas, sert généralement à illustrer et à enrichir la langue française à la place du *kreyòl*. Sinon, comment explique-t-on l'élection en 2014 de l'écrivain haïtien Dany Laferrière à l'Académie française, une institution nationale dont la mission principale est de défendre la langue française? Rappelons que le français figure dans la liste restreinte des grandes langues mondiales, non en tant que langue maternelle mais

comme langue seconde. Si le français jouit encore du statut de langue internationale, c'est en grande partie grâce à l'apport des locuteurs originaires des anciennes colonies françaises. Sinon, pourquoi des récompenses et des prix littéraires prestigieux typiquement français sont-ils régulièrement attribués à des écrivains de nationalité haïtienne? Est-ce que ce n'est pas parce qu'ils représentent aux yeux de la France des défenseurs d'une francophonie actuellement menacée ou des héritiers parmi d'autres d'une riche tradition littéraire et culturelle de langue française? Dans de telles circonstances, il faut bien se demander en quoi ces écrivains, qui écrivent pour la plupart exclusivement en français, font-ils la fierté d'Haïti, un pays où près de 90 pour cent de ses citoyens ne parlent ni ne lisent le français parce que leur langue maternelle, celle à travers laquelle ils communiquent et s'identifient, a toujours été le *kreyòl* ?

Sans tomber dans l'anachronisme, il serait intéressant de savoir quelle aurait été l'attitude de Lhérisson vis-à-vis du *kreyòl* si les circonstances socio-historiques ne lui avaient pas imposé l'usage littéraire du français? Placé dans le contexte actuel, Lhérisson ferait-il la différence par rapport à tous ces écrivains haïtiens contemporains qui écrivent uniquement en français ? Serait-il disposé à faire une réelle promotion littéraire du *kreyòl* par la production d'œuvres écrites essentiellement dans cette langue? S'il est difficile de répondre objectivement à ces questions, elles restent malgré tout pertinentes quand on sait que Marcelin, celui qui a initié cette tradition de récits littéraires investissant le texte de contenus *kreyòl,* passe aux yeux de la critique haïtienne comme le « plus parisien[33] » des écrivains haïtiens. Dans son chapitre « Le romancier et le langage », Shelton soutient que Marcelin, appartenant à cette bourgeoisie mulâtre haïtienne privilégiée fortement

[33] Citation provenant de Shelton (1993, 163) qu'elle attribue à Viatte (1954).

imprégnée de culture française, « n'assume pas le créole comme sa langue ou comme une possibilité d'expression originale. Il s'en sert comme le ferait un observateur étranger ou un touriste pour nommer ici et là des objets exotiques, non pas comme moyen d'articuler une vision haïtienne du monde » (Shelton 1993, 169). Quoique d'une autre époque, les auteurs de l'*Éloge de la créolité* voient dans l'œuvre des écrivains comme Marcelin une « écriture régionale, dite doudouiste, donc pélliculaire : autre manière d'être extérieur » (Bernabé et al. 1993, 16). Sachant que l'œuvre de Lhérisson s'inscrit dans la lignée de celle de Marcelin, il y a lieu de se demander dans quelle mesure l'auteur-*lodyansè* se démarque du romancier haïtien « parisien » en ce qui concerne l'usage du *kreyòl*.

En toute objectivité, on peut difficilement prétendre juger du degré de considération de Lhérisson pour la langue et la culture haïtienne populaire en se basant uniquement sur son œuvre, mais il est possible de se faire une certaine idée de ses intentions et de ses motivations en étudiant la façon dont il utilise le *kreyòl* par rapport au français dans ses deux *lodyans*. Partant du fait que *La Famille* et *Zoune* sont des œuvres écrites en français mais truffées de tournures et de longs passages *kreyòl*, il nous semble logique de focaliser sur les procédés dont Lhérisson se sert pour insérer le *kreyòl* dans les deux *lodyans*. Il utilise principalement cinq modes d'inscription: 1) insertion minimale du lexique *kreyòl* dans la phrase française ; 2) création de néologismes à partir des deux langues ; 3) utilisation de faux-amis ou haïtianismes; 4) interférence lexicale et phonologique entre les deux langues et 5) utilisation du *kreyòl* pur parallèlement au texte français. Tandis que les trois premiers procédés utilisent la voix narrative et celle de l'auteur pour incorporer le *kreyòl* dans les *lodyans*, le quatrième se sert principalement de la voix des personnages unilingues. Quant au dernier procédé, à l'instar du quatrième, il met surtout à profit la

voix des personnages unilingues, mais aussi, dans une moindre mesure, celle de l'instance narrative. Selon Shelton, toute cette stratégie déployée par Lhérisson pour introduire le *kreyòl* dans ses *lodyans* « demeure un artifice dont la fonction première est de faire rire » (Shelton 1993, 171-172). Elle n'hésite pas à ajouter que « Lhérisson, en employant le créole ne vise pas vraiment à recréer une synchronie qui ratifie le réalisme de la narration » (Ibid 171). Notre analyse des cinq procédés ci-dessus mentionnés indique, contrairement à l'opinion de Shelton, que l'usage du *kreyòl* chez Lhérisson, quoiqu'il ait des effets comiques dans certains cas, vise principalement à donner l'illusion du réel. Par l'utilisation du *kreyòl* et d'autres éléments discursifs, Lhérisson tend en effet à une certaine conformité avec le réel haïtien. Pour s'en convaincre, il suffit d'analyser le titre des deux *lodyans* dans lesquels le premier procédé d'insertion du *kreyòl* est mis en œuvre.

Le procédé d'insertion minimale du lexique *kreyòl* dans la phrase française consiste à insérer un ou deux éléments lexicaux de la langue *kreyòl* dans une structure française qui elle-même peut être une phrase verbale ou non verbale. Le titre complet du premier *lodyans* de Lhérisson c'est *Les fortunes de chez nous: La Famille des Pitite-Caille*. Le dernier mot du titre est un nom propre créé de toute pièce par l'auteur à partir de deux mots *kreyòl* : *pitite* qui signifie « enfant » et *caille* « maison ou chez-soi ». Ce titre clef de voûte décrit à lui seul l'ensemble du *lodyans*. Il met en place le lieu, le milieu, les thèmes et toute la dimension sociale haïtienne du texte de Lhérisson. Le thème même du livre est déjà inscrit dans ce titre à forte teneur idéologique puisque en utilisant les termes « *chez nous* » et « *Pitite-Caille* », il fait déjà référence à Haïti à deux reprises et dans les deux langues en usage dans le pays. Généralement, un bon titre joue un rôle promordial dans la

relation du lecteur au texte. Comme indice d'organisation formelle, discursive et de contenu, il est censé fournir des informations essentielles sur l'œuvre dans sa globalité. Lhérisson l'a bien compris, car il utilise la même technique de composition dans le titre de son second *lodyans*, *Zoune chez sa ninnaine*. « Zoune » est un prénom typiquement haïtien et « ninnaine », le diminutif équivalent *kreyòl* pour le mot français « marraine ». Dans ce titre comportant seulement quatre mots, deux d'entre eux sont des termes *kreyòl*. Il est important de souligner qu'il s'agit de deux substantifs, c'est-à-dire les deux éléments discursifs les plus importants du titre. Lhérisson use d'un procédé discursif qui mise sur l'horizon d'attente du lecteur pour canaliser son interprétation du texte. Un tel titre induit un type de lecture spécifique, puisqu'il indique à n'importe quel lecteur haïtien averti que ce livre s'inscrit dans une problématique sociale typiquement haïtienne. D'ailleurs l'emploi des substantifs *kreyòl* indique clairement que la substance de ce livre est haïtienne même s'il est écrit en français. Elle est haïtienne non seulement par l'introduction du *kreyòl* dans le texte mais aussi par le fait qu'il s'agit d'un genre narratif propre à Haïti.

Nous espérons avoir démontré que l'emploi du *kreyòl* dans le titre des *lodyans* vise beaucoup plus à ancrer les œuvres dans la réalité haïtienne qu'à créer un quelconque effet comique. Il convient de rappeler que l'un des reproches fait fréquemment aux écrivains haïtiens et antillais a à voir avec la distance qu'ils prennent d'habitude par rapport au *kreyòl* utilisé trop souvent comme simple ornement linguistique. Cette distance réside dans le fait que le scripteur-narrateur n'utilise presque jamais le *kreyòl*, idiome réservé aux personnages d'origine modeste ou populaire. S'il est vrai, comme le souligne Shelton, que ce reproche s'applique à Marcelin, jusqu'ici rien ne permet de mettre

Lhérisson dans le même lot. Puisque le titre d'une œuvre appartient à ce que Genette appelle (1987) le « paratexte auctorial », les mots *kreyòl* utilisés dans le titre des *lodyans* proviennent par conséquent bel et bien de la voix de Lhérisson. Il existe dans les deux *lodyans* un nombre élevé d'autres inscriptions du *kreyòl* dans la voix narrative qui montrent que Lhérisson assume sa situation de locuteur du *kreyòl.* Voici quelques exemples tirés de *La Famille*: « *Pitite-Caille* et *Boutenègre*, heureusement avait eu le temps de *ouéter* » (*La Famille*, 45); « On le soumit à l'épreuve du *Ouété n'ânme…* » (*La Famille*, 61); « Il fut bouclé sur l'heure et *brotté* en prison » (*La Famille*, 62). En voici d'autres passages provenants de *Zoune* : « au dire même des *grands-mounes longtemps*, les *petits mounes* généralement étaient si peu hardis […] » (*Zoune*, 80); « Pour toute redevance, il ne réclamait de ses *mammans-pitites* que le boire, le manger et le coucher » (*Ibid.,* 82); « Elle avait la tête couverte d'une chevelure *gridape* » (*Ibid.,* 95); « ils se sont attirés les *madichons* d'un vieillard » (*Ibid.,* 97); « Les affaires sont *mangonmin* » (*Ibid.,* 123). À noter que les mots *kreyòl* sont indiqués en italique par l'auteur lui-même et certains d'entre eux sont traduits en français dans des notes infrapaginales. L'italique sert généralement à marquer le caractère étranger d'un mot, d'une expression ou à en souligner l'importance. Dans le contexte des *lodyans*, il semble jouer les deux fonctions. Les expressions *kreyòl* sont écrites en italique parce qu'elles étaient en effet étrangères à l'écrit littéraire aux temps de Lhérisson et aussi parce qu'elles ont une importance fondamentale dans le processus de vraisemblabilisation du récit. Soulignons que ces exemples d'insertion minimale du lexique *kreyòl* dans la phrase française proviennent tous de la voix de l'auteur par le truchement de son double, le narrateur-*lodyansè* Golimin.

Si les éléments lexicaux étrangers que Lhérisson introduit dans la phrase française sont de véritablement mots *kreyòl* couramment utilisés en Haïti, il n'en est pas de même pour ceux qu'il insère dans les *lodyans* par le deuxième procédé. Ce deuxième mode d'inscription consiste en la création de néologismes à partir des deux langues. Expliquons ce procédé à partir de quelques exemples tirés des deux *lodyans*. Dans *La Famille*, nous avons relevé plusieurs néologismes mais nous nous contenterons d'en analyser que trois d'entre eux. Voyons d'abord le « *mouricôrisme* » (*La Famille*, 60) créé à partir de l'expression *kreyòl mouri kò* qui signifie littéralement « faire mourir son corps » ou « faire le mort » auquel l'auteur ajoute le suffixe français « isme ». Tel que traduit en bas de page par Lhérisson, le « *mouricôrisme* » c'est l'état de celui qui fait le mort, qui évite d'attirer l'attention, comme Éliézer a dû le faire après être sorti de prison. Il y a aussi le « razeurisme » (*Ibid.,* 15) et le « *pluminpoulisme* » (*Ibid.,* 76) qui sont créés de la même façon. Le néologisme « *razeurisme* » est formé du mot *kreyòl razè* prononcé « *razeur* » par les Haïtiens qui veulent se distinguer en imitant la prononciation française. Comme le mot *kreyòl razè* signifie « fauché ou dépourvu d'argent », Lhérisson traduit son néologisme « *razeurisme* » par « état de celui qui est sans argent ». Le « *pluminpoulisme* » est quant à lui formé à partir de l'haïtianisme « plumer poule » qui signifie voler ou dépouiller quelqu'un de ses biens. Ce que Lhérisson appelle le « *pluminpoulisme haïtien* », c'est le comportement typique des fonctionnaires de l'État qui s'enrichissent en volant l'argent des contribuables. Dans *Zoune*, nous avons relevé trois néologismes qui, à la différence de ceux provenant de *La Famille,* ne sont pas formés par l'ajout du suffixe « isme ». Il s'agit de « *insolenceté* » (*Zoune*, 119), « *calant ouesi* » (*Ibid.,* 121) et de « *troublateurs* » (*Ibid.,* 125). L'« *insolenceté* » est un nouveau

mot formé, non pas à partir du lexique *kreyòl*, mais à partir de celui du français. Au lieu de tout simplement utiliser le mot français « insolence », l'auteur a préféré y ajouter le pseudo suffixe français « té » pour faire haïtien. Le vrai suffixe français est « ité » qu'on ajoute généralement à une base adjectivale pour former des noms féminins tels continuité, spontanéité, efficacité, frivolité, etc. Lhérisson se livre au même exercice facile dans la création de « *troublateur* » qui signifie perturbateur ou agitateur en français. En collant le suffixe « ateur » au verbe troubler, il crée un nouveau vocable qui n'existe ni en français ni en *kreyòl*. L'expression « *calant ouesi* » reste le néologisme qui nous semble le plus intéréssant d'un point de vue linguistique. Ce néologisme, constitué d'une expression verbale utilisée au mode participe, est créé par Lhérisson à partir du verbe *kreyòl kalewès*, othographié en deux mots « cale ouès » à l'époque de l'auteur. Si en français le verbe *kalewès* signifie « rester à ne rien faire », « *calant ouesi* » se traduit en conséquence par « restant à ne rien faire ». Dans ce cas, l'utilisation du néologisme à la place du français est à la fois orignale et économique.

Discutons maintenant du troisième procédé linguistique que Lhérisson emploie pour continuer à assurer la vraisemblabilité de son œuvre. Contrairement aux deux premiers, ce procédé ne constitue pas à proprement parler une insertion du *kreyòl* en tant que langue mais plutôt en tant que réalité référentielle. Il s'agit en fait de l'utilisation d'expressions appartenant au français standard qui prennent des acceptions nouvelles puisqu'elles renvoient à des réalités créoles. Ces vocables sont en fait des faux-amis que Pompilus (1961) qualifie d'haïtianismes. Nous en avons trouvé un bon nombre dans les deux *lodyans* mais nous ne passerons en revue que quelques-uns. Commençons par les deux faux-amis suivants: « *habitants* » (*Zoune*, p. 80) et « *gens en dehors* » (*Ibid.,* 95).

Alors qu'en français standard le mot « habitant » désigne tout être humain ou animal qui peuple un lieu, en français haïtien, ce vocable signifie « paysan ou cultivateur vivant en milieu rural ». Dans *Zoune*, c'est dans le second sens que le mot est utilisé par Golimin lorsqu'il décrit la manière spécifique de situer un fait dans le temps par les campagnards haïtiens. En *kreyòl*, on utilise le terme « *abitan* » ou son synonyme « *moun andeyò* » pour désigner toute personne qui habite en dehors des grandes villes. Remarquons que l'expression *kreyòl* « *moun andeyò* » est l'équivalent du français haïtien « les *gens en dehors* » que Lhérisson utilise comme synonyme d'« *habitants* » dans le passage « tout pour les gens de la Ville rien pour les *gens en dehors* » (*Ibid.,* 95). On trouve dans *Zoune* toute une série d'autres faux-amis du même type, tels « *engagements, loup-garou*, *invisibles*, *commission*, *commissionaire*, etc. » qui, comme « *habitants* et *gens en dehors* », sont des mots français qui renvoient à des réalités créoles.

À la différence des trois précédents procédés analysés où il est exclusivement question de d'insertion lexicale, et où l'auteur n'insère dans la phrase française qu'un seul ou un maximum de deux éléments lexicaux, le quatrième procédé consiste à créer une interférence plus importante entre le *kreyòl* et le français. Cette interférence se fait non seulement au niveau du lexique et de la phonologie, mais elle porte aussi sur plusieurs mots dans la phrase française qui elle-même subit alors une forte créolisation. Dans *La famille,* la plupart des passages de ce type proviennent de la voix du personnage Boutenègre et dans *Zoune,* de celle du Frère Philomène. Pour illustrer nos propos, utilisons un passage tiré d'un dialogue entre Boutenègre et Éliézer et un autre extrait du sermon de Frère Philomène chez Mme Boyote. Pendant une conversation avec Éliézer au sujet des préparatifs pour la campagne électorale, Boutenègre lui dit :

> J'ai entendi, tandis vous étiez en rhaut, j'ai entendi votre dame babier. Tout à l'hè, en descendant, elle m'a salué, mais en régadant, elle m'a coupé les yeux. Votre dame est mécontent, c'est cétain. Mais moi, jé suis fâché, car jé ne viens pas *chienter* ni demander l'agent en emprint. Si vous voulez mé croire, croyez-moi : sans mé pémett de mett mon gros pouce dans votre minnage, jé vous dirai que dans les affè polutiques, in homme né doit jamais fourrer sa femme. La femme n'est pas faite pou ça (*La Famille*, 32-33).

Malgré toutes les irrégularités observées dans le lexique (babier, *chienter)*, dans la prononciation (entendi, en rhaut, l'hè, affè, polutiques) et même dans l'absence d'éléments grammaticaux comme (que, de), on peut remarquer, dans ce passage, que la construction de toutes les phrases reste française. Il s'agit donc bel et bien d'un français créolisé et non d'un *kreyòl* francisé. La différence entre ces deux registres, c'est que le premier est un parler français « petit nègre » dénommé « français marron[34] » en Haïti et le second, un parler *kreyòl* « petit bourgeois » qui consiste à introduire des structures françaises dans le discours *kreyòl* ou à prononcer les mots *kreyòl* à la française dans le but de signaler à l'interlocuteur qu'on est cultivé. On observe le même phénomène du français créolisé dans le passage suivant extrait du long prêche prononcé par le Frère Philomène lors de la première communion de Zoune : « Cé jou, c'est lé pli beau jou pour les chrétiens vivants ; c'est le jou du Christ, c'est le jou du sali, c'est le jou di tabènacle ; vous êtes maintenant pli fort que satan, pli fort qué lé diable, pli fort qué les chôchés. » (*Zoune*, 104). Inutile de souligner que les deux passages cités sont identiques d'un point de vue linguistique. Étant donné que le français reste une langue qui s'apprend à l'école en Haïti, on peut dire qu'il s'agit, dans les deux cas, d'un français approximatif provenant de la bouche de deux personnages ayant probablement un niveau d'éducation peu avancé. Comme Boutenègre et Frère Philomène sont des personnages qui ont malgré tout une

[34] Mauvais français

certaine fonction sociale dans leur milieu, ils se sentent alors obligés, comme il est de coutume en Haïti, de montrer qu'ils savent parler la langue de prestige. Si dans leur milieu, le « français marron » leur confère une certaine autorité, une certaine crédibilité quant à leur fonction de chef de campagne électorale et de « *Prêtre-savane* », leur français cocassement créolisé peut prêter à rire dans un milieu social plus élevé.

L'utilisation du *kreyòl* pur dans le texte français est le dernier procédé que Lhérisson met en œuvre dans ses deux *lodyans* pour y intégrer le parler populaire. Ces occurrences du parler *kreyòl* naturel se manifestent principalement dans le dialogue des personnages et dans les multiples proverbes, chansons et autres éléments de la culture populaire présents dans les œuvres. La différence entre le cinquième et le quatrième procédé, c'est que le français créolisé, même s'il est très créolisé, garde la structure typique de la phrase française, ce qui le rend encore plus ou moins compréhensible pour un locuteur de français. Quant au *kreyòl* pur, il constitue, au contraire, un système linguistique distinct dont la syntaxe peut être nettement différente de celle du français. Le *kreyòl* pur, qui provient surtout, mais pas exclusivement, de la bouche de personnages unilingues, est quasiment incompréhensible pour le lecteur francophone ne sachant pas parler *kreyòl*. À titre d'exemple, observons le compliment que la marchande de poisson fait au personnage féminin avec qui Vélléda échangeait les propos orduriers : « *Ou cé flamm, commè moin ! Moin ba ou brèvè ou ! Cé conça pou you moune jouré, ou bien li pé bouche li!*[35] » (*La Famille*, 21). Ce passage, qui provient de la bouche d'un personnage créolophone unilingue et analphabète, affiche une différence fondamentale en comparaison au français créolisé. Cette différence réside principalement dans la syntaxe,

[35] Ce passage se traduit littéralement de la façon suivante: « Tu es une flamme, ma commère! Je te donne ton brevet ! C'est comme ça qu'une personne doit proférer des injures ! Sinon qu'elle ferme sa bouche! »

dans l'ordre des éléments de la phrase qui diffère de la structure de la phrase typique française à plusieurs égards. Observons d'abord la place du déterminant possessif dans les syntagmes nominaux suivants : « *commè moin* : ma commère », « *brèvè ou* : ton brevet » et « *bouche li* : sa bouche ». Contrairement au français, dans la phrase *kreyòl*, le déterminant possessif suit le nom qu'il accompagne. À cette différence structurale qui permet déjà à elle seule de dérouter le lecteur français, il faut ajouter la polyvalence de ces formes grammaticales *kreyòl* « *moin* » « *ou* » et « *li* » qui peuvent servir suivant le contexte de déterminant possessif et aussi de pronom personnels sujets et objets. Par exemple, la forme « *moin* » se traduit à la fois par « mon, ma, mes », « je » et « me, m', moi ». Cette information sur le caractère multifonctionnel des formes « *moin* » « *ou* » et « *li* » permet de comprendre que dans le groupe verbal « *Moin ba ou* » traduit en français par « je te donne », le pronom objet se place, à la différence du français, après le verbe.

Pour corroborer nos propos sur la différence structurale entre les deux langues, lisons maintenant un passage tiré de *Zoune*. Il s'agit d'un dialogue entre Mme Boyote et le colonel Cadet Jacques :

> - *Cadet, ti dé, chè ça ou gangin?* lui dit Mme Boyote en lui passant les bras autour du cou.
> - An yen diabouloute moin !
> - An yen ? aloss gain qui chose !
> - Ca ou dit ou ça ?
> - Pèsonne, -m'senti ça.
> - Fan'm oh ! alla nanchon qui raide !
> - Dit çaq gangain non ?
> - Il y a anguille sous roche…
> - Tout ça con ça ! cassé gnou ti mot ban moin : ou connain la guê vêti pas tué cocobés (*Zoune*, 123).

Comme on peut le constater, les segments en *kreyòl*, dans ce dialogue, sont eux aussi, pratiquement incompréhensibles pour un locuteur de français, car en plus du fait qu'ils

comportent plusieurs mots qui ne sont pas dérivés du lexique français, ils contiennent aussi plusieurs phrases dont la structure est sensiblement différente de celle du français. Par ailleurs, il est intéressant de noter que le dernier segment de ce dialogue, « la guê vêti pas tué cocobés », est un proverbe créole que Lhérisson traduit, dans une note en bas de page, par « La guerre annoncée ne tue pas les lépreux ». Comme il est l'expression du savoir et de la sagesse populaire transmis naturellement à l'oral, le proverbe[36] est en effet un autre moyen très efficace que l'auteur utilise pour introduire la langue *kreyòl* authentique dans ses *lodyans*. Par exemple, avant de commencer à raconter l'histoire de Zoune, Golimin, pour insister sur la nécessité de s'asseoir, utilise le proverbe suivant : « *causé mandé chita* » (*Zoune*, 79). En voici un autre sorti de la bouche d'un personnage anonyme: « *Rhaï chien, min dit dent li blanche* » (*Ibid.,* 112). Celui-là provient de la voix de ce narrateur omnicient qu'est Golimin : « *Coute pieds femelles pas fait mal* » (*Ibid.,* 120). Le personnage Ticocombe utilise celui qui suit pour mettre Zoune en garde au sujet de son avenir : « *chin gain quate pattes, li pa courri lan quate chimins…* » (*Ibid.,* 128). Pour mettre en exergue la sottise et la vanité d'Éliézer, qui se traduit dans ses multiples dépenses en vue d'assurer sa popularité, les personnages *Bèlventre* et *Bèlbouè,* après lui avoir soutiré de l'argent, déclarent : « *Nègr' sott cé l'événement !* » (*La Famille*, 29). En voici un dernier mais, non moins intéressant, provenant de la bouche de Boutenègre : « *Nègre ap trompé nègre dépi nan Guinée* » (*La Famille*, 51). Rappelons que la plupart des proverbes ainsi que d'autres expressions *kreyòl* sont traduits en français par l'auteur dans des notes infrapaginales.

[36] Le terme « proverbe » employé ici englobe les dictons, les aphorismes, les adages, les préceptes, les maximes, et les sentences.

Faut-il voir dans ces traductions une doublure française qui sert à annuler le *kreyòl* ou à le garder dans une position subalterne? C'est ce que déclare Shelton (1993) au sujet de l'utilisation du *kreyòl* dans l'œuvre de Marcelin. Si elle a peut-être raison dans le cas de Marcelin et d'Hibbert par exemple, ses propos ne devraient pas s'appliquer à Lhérisson, et cela pour plusieurs raisons. Premièrement, nous avons pu constater que la traduction des termes *kreyòl* n'est pas faite systématiquement dans les deux *lodyans*. Si elles sont fréquentes dans *Zoune*, il y en a pourtant très peu dans *La Famille*. Ce qui est néanmoins intrigant, c'est que nous n'avons pas pu comprendre pourquoi certains passages en *kreyòl* pur et en français haïtien sont traduits alors que d'autres ne le sont pas. Nous n'avons pas non plus réussi à déterminer le critère sur lequel Lhérisson se base pour l'utilisation des guillemets et de l'italique dans son effort pour distinguer les éléments du parler haïtien du français standard. Est-ce que cela relève d'un manque de rigueur de la part de l'auteur, de l'éditeur ou d'une stratégie de subversion ? Deuxièmement, là où les termes *kreyòl* sont rares chez Marcelin, ils sont plutôt d'une grande fréquence chez Lhérisson. Nous avons pu constater que l'introduction du *kreyòl* au sein de ses *lodyans* est d'une importance tant quantitative que qualitative. Cette stratégie complexe d'utilisation du *kreyòl*, au moyen des cinq procédés que nous avons passés en revue, indique clairement que Lhérisson ne fait pas partie de ces écrivains qui versent dans la folklorisation par un usage pittoresque facile de la langue *kreyòl*. Troisièmement, la thèse de la « distance ironique » (Shelton 1993, 171) entre Lhérisson et ses personnages créolophones par l'entremise du narrateur-*lodyansè* n'est pas suffisamment fondée. Il y a deux consciences linguistiques clairement exprimées dans l'œuvre de Lhérisson et elles se manifestent dans la manière complexe avec laquelle les deux langues sont utilisées. Le *kreyòl* se trouve en plus grande quantité

dans le dialogue des personnages unilingues certes, mais son utilisation dans la voix narrative et auctoriale est de loin plus substantielle d'un point de vue qualitatif. Parmi les cinq procédés linguistiques utilisés par l'auteur, il n'y en a qu'un seul qui concerne exclusivement l'introduction du *kreyòl* dans le dialogue des personnages. Comment peut-on parler de distance entre l'auteur-narrateur-*lodyansè* et le *kreyòl* quand la grande majorité des procédés sert strictement à incorporer cette langue dans la voix narrative et auctoriale?

Est-ce que les *lodyans* de Lhérisson reproduisent la subordination du *kreyòl* par rapport au français? Est-ce que l'auteur utilise le *kreyòl* principalement pour créer des effets comiques? En toute objectivité, nous ne pouvons répondre à ces deux questions que de manière nuancée. Nous répondons affirmativement à la première question, mais tout en spécifiant que ce n'est pas tant dans la façon dont l'auteur utilise les deux langues que la subordination réside mais plutôt dans la réalité haïtienne à laquelle les œuvres font référence. Pour rester en conformité avec le réel, Lhérisson est bien forcé de représenter la situation de diglossie de la réalité linguistique haïtienne. Sur cette question, Pompilus rappelle que : « […] le coup de génie de Lhérisson […] c'est de s'être aperçu que […] nous vivons dans une situation diglossique et qu'il fallait assumer cette situation diglossique pour la transformer en situation bilingue » (Pompilus 1979, 44). Il ajoute que « Lhérisson dans ses deux audiences ne semble établir aucune différence de niveau entre les deux langues » (Ibid.). En ce qui concerne la deuxième question, nous avons clairement démontré que l'utilisation du *kreyòl* s'inscrivait dans une stratégie de fidélité à la réalité haïtienne. Si certains passages *kreyòl* suscitent le rire, le comique reste secondaire par rapport au réalisme tragique des *lodyans*. Rien qu'en considérant le titre

des *lodyans*, nous avons vu en effet que cette utilisation intelligente du *kreyòl* relève de motivations beaucoup plus sérieuses qui ont davantage à voir avec la volonté de produire une œuvre littéraire qui rende compte valablement et de manière réaliste de la situation sociolinguistique et culturelle du peuple haïtien.

3. Les *lodyans* de Lhérisson entre le comique et le tragique

L'analyse séquentielle de *La Famille* et de *Zoune* nous a permis de constater que Lhérisson a réussi à faire coexister le comique et le tragique à l'intérieur d'une même situation dramatique. À travers le premier *lodyans,* qui est le drame de la déchéance de la famille des Pitite-Caille, Lhérisson reproduit l'histoire de la tragédie d'un pays aux prises avec un passé douloureux marqué d'abord par l'oppression coloniale et ensuite par la répression dictatoriale. Dans *Zoune*, toute l'action se développe autour du destin fatal de la protagoniste qui est doublement emblématique. Alors que la petite Zoune est la figure emblématique du *restavèk*[37], celle de Zoune, devenue jeune femme, renvoie à la tragique condition de la femme haïtienne. Au sujet de la tragique réalité haïtienne, Sourieau et Baluntansky soutiennent que « le peuple haïtien a vécu et continue de vivre dans un monde saturé de tragédies tellement réelles que leur imaginaire a créé un monde symbolique aussi complexe que celui de la mythologie grecque, avec ses cycles de traumatismes et de conflits universels » (Sourieau et Baluntansky 2004, 13).

Les deux *lodyans* de Lhérisson*,* qui lui permettent de représenter le drame de la société haïtienne dans toute sa cruauté, ne l'empêchent pourtant pas d'investir ses textes d'une

[37] *Restavèk* est un terme kreyòl qui signifie littéralement « rester avec ». Venus des campagnes haïtiennes, les *restavèk* sont des enfants qui travaillent comme domestique au sein de familles d'accueil, dans des conditions proches de l'esclavage.

dimension comique très importante. Malgré le dénouement tragique de ses récits, Lhérisson met en scène des situations, des réalités et des personnages dont il caricature les faiblesses et le ridicule dans le but de faire rire. Pour traduire le comique populaire et susciter le rire du lecteur, Lhérisson utilise un discours qui allie en effet plusieurs régimes relevant du comique tels le sarcasme, l'ironie, la caricature, le grotesque, la satire et la raillerie populaire qui prend parfois une allure carnavalesque. Nous nous proposons dans cette section d'analyser les procédés que Lhérisson utilise pour représenter le paradoxe haïtien à travers une œuvre réaliste qui se situe paradoxalement entre le rire et les larmes, entre le cocasse et le sérieux. Il s'agit en fait de démontrer comment Lhérisson déconstruit l'antinomie entre comique et tragique, par l'association des notions d'allégresse et de tristesse, pour mieux rester en conformité avec la réalité haïtienne.

a) De la dialectique du comique et du tragique chez Lhérisson

Dans la préface de *La Famille*, Lhérisson met l'accent sur deux aspects importants: la dimension comique et le réalisme de ses *lodyans*. Il déclare dans un premier temps que son œuvre a la vertu de faire rire les personnes les plus maussades. Pour illustrer son propos il mentionne le cas d'une de ses lectrices, une « *dame qui souffre du cœur* [et qui] *a même avoué que, long comme un doigt, elle faillit trépasser dans un éclat de rire…* » (Préface de *La Famille*, 13). Dans un deuxième temps, il insiste sur l'importance de représenter la réalité haïtienne de la manière la plus fidèle possible. Il atteste qu'il a fait de son « *mieux pour présenter* [ses] *personnages tels qu'ils ont été, sans rien changer à leur caractère, à leur attitude, à leur langage* […] » (*Ibid.*). C'est en effet le souci de représenter le parler authentique de ses personnages qui pousse Lhérisson à faire, comme

on l'a vu, cette importante utilisation de la langue *kreyòl*. S'il est vrai que l'usage du *kreyòl* vise principalement à inscrire les *lodyans* de Lhérisson dans la vraisemblance, il n'en est pas moins vrai qu'il contribue aussi, dans une certaine mesure, à les rendre comiques. Ce parallèle subtil que Lhérisson établit entre le comique et le réalisme dans la préface de son œuvre indique le rapport étroit qui existe entre ces deux éléments dans un discours romanesque qui prétend rendre compte objectivement du réel haïtien.

L'image de l'Haïtien plaisant, rieur et viveur vaut ce qu'elle vaut comme généralisation, mais il suffit de mettre les pieds en Haïti pour constater que malgré la misère dans laquelle ce peuple croupit, il est toujours de bonne humeur et donc disposé à jouer, à s'amuser, à se distraire et à rire. Quand on est dans cette disposition, les choses sérieuses peuvent devenir risibles et provoquer le rire et c'est probablement ce qui explique que l'Haïtien rit de tout, de l'autre et même de ses propres malheurs. Pour l'écrivain réaliste qu'est Lhérisson, on ne saurait représenter la réalité haïtienne de manière objective sans tenir compte de ce lieu commun qu'est le « rire haïtien ». Tenir compte du « rire haïtien » dans les *lodyans* de Lhérisson, c'est non seulement traduire cette réalité littérairement mais c'est aussi le susciter chez le lecteur par les multiples procédés comiques mis en œuvre.

Malgré l'accent mis sur le comique et son corollaire le rire dans *La Famille* et dans *Zoune,* le dénouement de ces *lodyans* est loin d'être heureux comme il l'est généralement dans les œuvres comiques. Ce sont en fait des récits plutôt tragiques susceptibles d'occasionner des sentiments de révolte, de colère, de dégoût, de mépris, de honte et de tristesse chez tout lecteur haïtien conscient des dures conditions de vie dans la société haïtienne toujours en crise. Le rire et le tragique sont en effet imbriqués dans *La Famille*

et dans *Zoune* comme ils le sont dans la réalité haïtienne d'hier et d'aujourd'hui. Après le génocide des Indiens d'*Ayiti*[38] par les Espagnols au cours du XVe siècle, l'île, passée aux mains des Français, a connu l'horreur de la traite négrière et de l'esclavage jusqu'au début du XIXe siècle. La naissance tragique de la République d'Haïti en 1804 est suivie d'une longue succession de crises de toutes sortes, dont des dictatures, des guerres civiles, des coups d'État militaires, des interventions étrangères, des cataclysmes, particulièrement celui du 12 janvier 2010 ravageant la capitale haïtienne avec un bilan de plus 230 000 morts, 300 000 blessés et 1,2 million de sans-abris selon les sources officielles. À cause de cette tragédie perpétuelle, Haïti est souvent qualifiée dans la presse internationale de « pays maudit », de « pays de malheur », de « pays au destin tragique » etc.

La réalité tragique de la société haïtienne du XIXe siècle reproduite dans l'œuvre de Lhérisson ne diffère de celle d'aujourd'hui que dans le sens qu'elle est passée du désordre au chaos. Le drame du citadin haïtien aliéné incarné dans le personnage d'Éliézer et de son fils Étienne reste encore une réalité dans la société haïtienne d'aujourd'hui où persiste une crise identitaire lancinante qui empêche le développement humain affectif, social et économique en Haïti. Du XIXe siècle à nos jours, la situation déplorable du paysan haïtien s'est dégradée au lieu de s'améliorer. Le paysan haïtien d'aujourd'hui vit dans des conditions encore pires que celles des parents de Zoune. L'érosion, la déforestation, la sécheresse et d'autres facteurs négatifs font qu'il ne peut même plus compter sur son lopin de terre pour se nourrir. Mme Boyote se fait le porte-parole de Lhérisson pour dénoncer cette « grande et criminelle injustice dont ces frères

[38] C'est ainsi que les Indiens taïnos appelaient l'Île d'Haïti. *Ayiti* signifie « terre montagneuse ».

des champs sont les tristes victimes : tout pour les gens de la Ville rien pour les *gens en dehors* ; tout pour ces citadins moqueurs et feignants et rien pour pour ces "mains noires qui nous donnent le pain blanc !"» (*Zoune*, 95). À ce sujet, Jean Price Mars rejoint Lhérisson quand il déclare que « [la] domination économique du peuple par l'élite a pris dans le passé et se poursuit dans le présent sous la forme la plus odieuse et la plus tyrannique » (1917, 45). Ce sont en effet les séquelles de la colonisation exprimées sous forme d'aliénation collective et d'un besoin persistant de domination de la masse par les élites qui expliquent la tragédie de la paysannerie et par conséquent du pays puisque les paysans composent la majorité de la population haïtienne. Après l'Indépendance, les élites haïtiennes composées de Mulâtres et de Noirs aliénés ont perpétué la tradition de dichotomie sociale caractéristique du système colonial. Dans la société d'aujourd'hui, les élites continuent d'avoir tous les privilèges tandis que la masse paysanne et urbaine, complètement dépouillée, est quasiment exclue du pouvoir. Si la société haïtienne n'a jamais pu venir à bout de ces pratiques institutionnelles héritées du système colonial, c'est, selon plusieurs analystes, principalement à cause de la mauvaise foi des élites haïtiennes et de la complicité étrangère. Dans *La Famille*, Lhérisson donne un aperçu de l'opportunisme des étrangers vivant en Haïti à travers le personnage de *Voum* qui conseille à Éliézer de renoncer à sa nationalité haïtienne pour mieux profiter du pays. Le conseil de *Voum* à Éliézer est exprimé en ces termes: « Faites-vous donc étranger, et Haïti deviendra pour vous un délicieux Paradis…» (*La Famille*, 55).

Malgré la révolution politique haïtienne de 1804, beaucoup d'Haïtiens ont continué à voir en l'étranger, particulièrement en la personne du Français, un demi-dieu, un modèle auquel il doit absolument ressembler. C'est ce qui explique l'obsession de plusieurs

personnages de *La Famille* et de *Zoune* pour la langue et la culture françaises. C'est pourquoi Lucine et Étienne ont été « envoyés en France pour parfaire leur instruction et acquérir des manières distinguées...» (*La Famille*, 21). Pour résoudre le problème haïtien, il faut, selon l'avis de plusieurs écrivains haïtiens, une révolution culturelle visant à assurer cette nécessaire conciliation entre la tradition et la modernité. La société haïtienne a besoin d'investir dans un système politique, juridique, économique, éducatif qui s'enracine dans la culture populaire tout en tenant compte des exigences du monde moderne. Assumer son identité culturelle et linguistique est d'une importance capitale pour le développement affectif, social et économique. Cette question de révolution culturelle est l'objet de beaucoup de travaux, notamment ceux de J. P. Mars. Dans ses ouvrages, il insiste sur la nécessité de repenser la structure de la société haïtienne qu'il considère comme un « système simplement odieux » (J. P. Mars 1959, p. 114) car ce système selon lui « constitue la plus flagrante et la plus dangereuse des injustices en plein 20e siècle » (Ibid.). Parmi les autres travaux écrit en français qui ont aussi abordé la question, citons par exemple *Haïti et ses problèmes* (1941) de Dantès Bellegarde, *Haïti, une nation au service d'une minorité* (1977) de Georges Fortuné, *L'univers rural haïtien : Le pays en dehors* (1990) de Gérard Barthélemy et *Sortir du marasme* (1996) de Frantz Douyon qui lui-même affirme en parlant de l'utilisation du *kreyòl* en Haïti qu' « il n'y aura pas de développement sans une libération de l'identité culturelle créatrice valorisée » (Douyon 1996, 80). Ces ouvrages attestent du fait qu'il y a toujours eu des réflexions sérieuses sur la nécessité de remédier à la tragédie de la nation haïtienne. Le problème, c'est qu'il existe une série de forces tyranniques internes et externes qui ont toujours empêché la mise en pratique de ces réflexions théoriques.

b) Le « rire haïtien » et le *lodyans*

Malgré l'horrible situation socioéconomique qui prévaut en Haïti, le rire reste omniprésent dans toutes les sphères de la société. Là où Suzanne Crosta postule que le « rire caribéen » est « une caractéristique des Îles » (2006, 44), Georges Anglade soutient qu'il « existe un rire haïtien relevant de l'être haïtien forgé dans le contexte caraïbéen, comme le vodou et le créole lui sont des attributs de croyances et de langues » (2007, 44). L'importance du rire dans les sociétés créoles et particulièrement dans celle de Saint-Domingue a en effet été soulignée par Moreau de Saint-Méry depuis le XVIIIe siècle. Il affirme que les Nègres Congo avaient « toujours le rire sur la figure [et qu'ils] sont précieux dans un atelier où ils appellent la gaieté » (Saint-Méry 1797, 33). Décrivant les activités des Nègres, le soir pendant le repas, il déclare que quand c'est « le moment des contes, qu'interrompent de grands éclats de rire, la saillie, l'épigramme, car le nègre est railleur, animent les convives et l'hyperbole est admise pourvu qu'elle amuse » (Ibid., 43). Le rire de l'esclave semble avoir perduré pendant des siècles jusqu'à devenir un élément constitutif de l'identité culturelle haïtienne. À ce point de vue, l'Haïtien d'aujourd'hui est demeuré fidèle à la tradition puisque le rire est resté profondément ancré dans sa vie quotidienne.

Il est de coutume dans la société haïtienne de rire de tout et de rien et surtout de rire là où l'on est censé pleurer. Ce n'est pas sans raison qu'il existe dans le parler populaire le dicton suivant: « *Bagay ki pou fè kriye, se ri li fè ri* / Ce qui est censé faire pleurer suscite le rire ». Comme le souligne Lhérisson, la situation déplorable du paysan haïtien a toujours fait l'objet d'un rire supérieur, sans vergogne, de la part des « citadins moqueurs ». La situation n'a pas évolué car, de nos jours, les spots publicitaires les plus

populaires sont ceux dans lesquels des comiques burlesques représentent le paysan haïtien de façon caricaturale. Les comédiens comme Tonton Bicha, Jezifra et Tonton Dezirab, qui incarnent le personnage du paysan haïtien, doivent leur popularité à l'imitation grotesque qu'ils font du paysan, de son langage, de sa gestuelle, de sa posture et de sa façon de s'habiller. Autrement dit, ces comédiens ont réussi à s'imposer sur la scène culturelle haïtienne parce qu'ils font rire aux dépens d'une classe paysanne exclue, défavorisée et analphabète, constituant pourtant la grande majorité de la population.

Depuis que les Haïtiens ont opté à l'élection du 20 mars 2011 pour le chanteur de carnaval Michel Martelly comme président de la République, le rire est devenu une affaire d'État. En juillet 2010, lorsque le chanteur populaire a annoncé sa candidature à l'élection présidentielle, personne ne l'avait pris au sérieux. Comment un vulgaire bouffon, exhibant ses fesses lors de ses concerts et tenant des propos obscènes et avilissants à l'endroit des femmes, pourrait-il être élu président de la nation? Mais comme le dit si bien Lhérisson dans « ce pays, l'impossible est possible et le possible impossible » (*La Famille*, 43). Martelly a remporté les élections de 2011 grâce, entres autres raisons, à ses talents de musicien et de comique obscène mais, malgré son nouveau statut d'homme d'État, il continue de faire le clown à chaque fois que l'occasion se présente. Lorsque Martelly a pris le pouvoir, l'une de ses premières actions a été d'instituer un second carnaval annuel pour plus de réjouissances populaires, pour donner à la population haïtienne, dont la majorité vit dans un état de pauvreté extrême, une autre occasion de faire la fête, de se défouler dans la musique, la danse et le rire de l'insouciance.

Le rire haïtien provient souvent en effet d'une situation tristement comique. L'image de cette lectrice souffrante mais rieuse malgré tout, à laquelle Lhérisson fait référence dans la préface de son premier *lodyans*, correspond tout à fait à celle du peuple haïtien en état ludique qui ne peut s'empêcher de rire même dans les moments de pire malheur. La référence à cette dame « *qui souffre du cœur* » et qui pourtant « *faillit trépasser dans un éclat de rire* » souligne déjà le caractère paradoxal du rire du *lodyans*. Dans le cas de cette dame malade, le rire se manifeste dans une situation grave, qui ne prête pas à rire puisqu'il a failli causer la mort du sujet riant. Le comique du *lodyans* est donc à la source d'un rire risqué et dangereux qui peut parfois tourner au tragique. Ce rire oscillant entre le comique et le tragique confère au *lodyans* une dimension à la fois distrayante et sérieuse. Dans l'échange narrateur/narrataire qui se situe au tout début de *La Famille*, Golimin dit à son ami narrataire que le *lodyans* qu'il va lui raconter l'amusera et le fera méditer. L'emploi des verbes « amuser » et « méditer » confirme un fait indéniable : le *lodyans* est à la fois une forme de divertissement et un outil de réflexion, de critique politique et sociale. Dans le contexte oral, les Haïtiens se racontent en effet des *lodyans* pour se divertir mais aussi pour réfléchir et discuter des événements de la vie nationale, particulièrement de la politique.

Le rapport étroit qui existe entre le *lodyans* et le rire est mis en évidence dans la définition que donne Pompilus de ce phénomène culturel haïtien. Le *lodyans* est selon lui un « récit d'un fait vrai ou fictif, mais plaisant […] » (1961, 179). Anglade soutient pour sa part que le « rire haïtien est fortement relié à la lodyans haïtienne, probablement par leur genèse commune, sur fond de champs de canne comme le blues vient des champs de coton » (2007, 44). Il serait difficile de mettre en doute l'hypothèse d'Anglade quand on

considère l'omniprésence du rire dans les *lodyans* des quatre plus grands *lodyansè* haïtiens, à savoir le maître *lodyans* Justin Lhérisson, Maurice Sixto, Théodore Beaubrun dit Languichatte et Jean Gesner Henry alias Koupe Kloué. De ces quatre *lodyansè*, Sixto est celui qui se rapproche le plus de Lhérisson. Le rire que suscitent ses *lodyans* est, de par sa complexité, comparable à plusieurs égards à celui de Lhérisson. Les *lodyans* de Sixto tels *Lea Kokoye*, *Ti Sentaniz* et *Maître Zabèlbok* par exemple, suscitent le rire certes, mais ils sont loin d'être de simples divertissements frivoles. Le rire suscité par ces *lodyans,* qui oscillent d'ailleurs entre le comique et le tragique, leur confère une dimension à la fois distrayante et dérangeante. Inspiré probablement du réalisme de *Zoune*, *Ti Sentaniz* aborde la question de la domesticité infantile en Haïti dans un langage à la fois comique et réaliste. Ce *lodyans* dénonce la situation déshumanisante des nombreux enfants haïtiens traités en esclaves. Si dans *Ti Sentaniz,* le *lodyansè* pointe du doigt la tragique situation des multiples *restavèk* haïtiens, il ne manque pas cependant de nous faire rire à gorge déployée.

Dans *Lea Kokoye*, Sixto oppose la situation d'une femme d'origine modeste à celle d'une petite bourgeoise pour dénoncer le clivage et l'injustice sociale qui règne en Haïti. Complètement aliéné, le personnage éponyme de *Maître Zabèlbok* s'estime trop important pour accepter des emplois subalternes dans l'administration publique. En attendant de trouver un poste digne de son titre d'avocat, il passe son temps à lire et se fait entretenir par sa femme. Chez Sixto, tout comme chez Lhérisson, le rire est puissant parce qu'il provient précisément de ce dont on ne doit pas rire, ni même parler. Le comique du *lodyans* peut donc être vu comme un mode d'examen lucide du réel et de transgression des normes sociales et morales, car le rire qui en découle est souvent

libérateur et contestataire. C'est justement la dialectique entre le rire et la souffrance, le bonheur et la douleur, qui est constitutive de ce comique du *lodyans*. Il reste donc à écrire, parallèlement à l'histoire de la « tragédie haïtienne », celle du « rire haïtien ».

c) Les procédés comiques chez Lhérisson

Des philosophes grecs Socrate, Platon et Aristote à Bergson en passant par d'autres penseurs comme Rabelais, Descartes, Hobbes, Pascal, Kant, Freud, etc., les théories et les théoriciens du comique et du rire sont effet très nombreux. Dans *L'Art du comique* (2009), D. Karadimos relève 166 théories sur les causes du rire qu'il classe en deux grands catégories: théories portant sur les causes psychophysiologiques et celles portant sur les causes intellectuelles du rire. Ces deux grands groupes sont à leur tour subdivisés respectivement en causes physiologiques, psychologiques et ludiques dans le premier cas et en causes morales, esthétiques et sociales dans le second. Karadimos nous dit que « [t]outes ces théories sur les causes du rire fonctionnent de la même façon » (2009, 56). Le rire est généralement provoqué par une sensation, qui stimule les sens du rieur, suscitant un sentiment de gaieté, qui lui-même se manifeste par cette émotion, ce comportement réflexe qu'on appelle le rire. Ce qui nous intéresse ici, ce sont les procédés que Lhérisson emploie pour traduire et susciter le rire dans ses *lodyans*. Parmi ces procédés, il utilise naturellement le comique qui appartient au domaine du rire artificiel et qui fait donc partie de la grande catégorie des causes intellectuelles et sociales du rire.

La majorité des ouvrages retraçant l'histoire du comique classent les multiples théories expliquant la nature de ce phénomène en trois grands groupes: les théories de la supériorité, de l'incongruité et de la détente. Caractérisée par l'hostilité, l'agression et le

mépris, la première théorie conçoit le comique comme un sentiment de supériorité ou comme un moyen d'acquérir de la supériorité sur autrui en le ridiculisant. Cette conception est défendue par Platon, Aristote et particulièrement Hobbes dans *De la nature humaine* (1640, IX, 13). Initiée par Kant dans sa *Critique de la faculté de juger* (1790), la deuxième théorie, qui voit dans le comique un sentiment d'incongruité, s'intéresse aux processus mentaux qui conditionnent le rire. Selon cette théorie, le principe du comique se situe dans le contraste qui existe entre la convenance et l'absurdité. Quant à la troisième et dernière théorie, qui envisage le comique comme un sentiment de détente et de relaxation, elle est rattachée à la psychanalyse de Freud. Dans le cadre de cette théorie, le comique est appréhendé comme la manifestation de la liberté ou comme la détente de l'énergie accumulée. Dans *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905), Freud applique la théorie de la détente à toutes les variétés du comique. Dans *Le Rire: essai sur la signification du comique* (1900), le philosophe français Bergson s'inspire des théories de la supériorité et de l'incongruité pour mettre en opposition la flexibilité de la vie et la raideur de la mécanique corporelle qui provoquent l'effet comique qu'il propose de catégoriser en plusieurs types, notamment comique de formes, comique de mouvements, comique de situations, comique de mots et comique de caractères.

À la lumière de ces catégorisations et d'autres éléments provenant des trois principales théories ci-dessus mentionnées, nous nous proposons d'analyser le comique dans les l*odyans* de Lhérisson afin d'en établir la nature, les sources et pour le caractériser dans ses nuances particulières. Pour ce faire, il convient de grouper, selon la dichotomie de Bergson, les manifestations verbales du comique chez Lhérisson en deux grandes

catégories: celles exprimées par le langage (comiques de mœurs, de geste, de situation et de caractère) et celles créées par le langage (comique de mot). Pour assurer la dimension comique de ses *lodyans*, Lhérisson mise sur la représentation des aspects risibles de la réalité haïtienne exprimés à travers un discours comique mettant en scène plusieurs nuances du comique telles, la parodie, la satire, l'ironie et le burlesque. Pour faire rire, il joue aussi sur les mots des deux langues utilisées en Haïti. Les moyens mis en œuvre par Lhérisson pour conférer cette dimension comique à son œuvre sont en effet multiples et variés. Parmi ceux-ci, nous nous arrêterons sur la variation des niveaux de langues, sur la caractérisation des personnages et des noms qui leur sont attribués, sur la représentation du parler populaire et du français et enfin sur la caricature du monde paysan, des prolétaires et des petits bourgeois de la ville.

À la différence de certains critiques, comme Shelton par exemple, qui voit en l'utilisation du *kreyòl* « un artifice dont la fonction première est de faire rire » (1993, 172), nous soutenons que ce n'est pas nécessairement dans l'emploi du *kreyòl* que réside le comique des *lodyans* de Lhérisson, mais plutôt dans celui du langage hybride français-*kreyòl*. À bien juger, à part le nom cocasse de certains personnages et les injures obscènes échangées entre Velléda et l'une de ses rivales nommée Zoune, que l'on trouve au début de *La Famille,* il n'y a pas grand-chose de risible ou de comique dans les passages en *kreyòl* pur retrouvés dans les *lodyans* de Lhérisson. L'analyse de la scène opposant Velléda et Zoune montre d'ailleurs que ce n'est pas tant dans l'usage du *kreyòl* que réside le comique mais plutôt dans la description imagée de la situation qui du reste est en français. Un jour, Velléda, qui d'habitude ignore les provocations de ses rivales jalouses de son mariage, riposte en lançant à l'une d'elles les injures suivantes: « *Charongne!*

Vermine! Ma fait ou quitté'm, tranquille! […]» (*La Famille*, 20). Cette réponse, au lieu de désarçonner son opposante, sert de catalyseur à une contre-attaque meurtrière pour Velléda. Golimin raconte la scène en ces termes :

> Les voisins et les passants, bien qu'ils fussent étonnés et choqués de cette sortie, pensaient que Mme *Pitite-Caille*, par son coup d'essai, avait désarçonné son adversaire. Mais la réplique de Zoune fut d'une éloquence foudroyante. Elle se ceignit vigoureusement les reins, se retroussa les manches, puis, les deux points sur la hanche et avec une vélocité de mitrailleuse, elle cribla Velléda en moins de cinq minutes des plus salissantes injures usités jusqu'alors, sans omettre celles qui sortirent toutes armées de son *génial* cerveau… L'effet en fut pestilentiel au point que toutes les portes se fermèrent et qu'une marchande de poisons qui faisait partie des auditeurs, battit des mains pour cette vaillante *nèguesse* (*La Famille*, 20-21).

Ce qui fait rire dans cette scène écrite entièrement dans un français parfait, c'est d'abord l'image des propos orduriers sortant de la bouche de Zoune comme les balles d'une mitraillette. C'est ensuite l'effet pestilentiel de ces propos, qui obligent les riverains à fermer leurs portes, alors qu'ils provoquent les applaudissements de cette marchande de poissons. En mettant en scène cette poissonnière de qui Zoune reçoit un diplôme symbolique pour ses habiletés à proférer des injures obscènes, Lhérisson n'hésite pas à perpétuer le stéréotype haïtien qui veut que les marchandes de poissons soient passées maîtres dans l'art de la vulgarité et de la grossièreté. La vulgarité des marchandes de poissons comme lieu commun est reprise également par Maurice Sixto dans son *lodyans* radiophonique intitulé à juste titre *Machann pwason*. Dans le *lodyans* de Sixto, on a droit, contrairement à celui de Lhérisson, à toute une gamme de propos vulgaires et obscènes exprimés naturellement en *kreyòl*.

Quoique n'étant pas le plus ingénieux, l'un des procédés comiques qui attire le plus l'attention de par son caractère pittoresque, c'est la création du nom des personnages de

Lhérisson qui ont presque tous une connotation cocasse. Parmi la longue liste de ces drôles d'étiquettes sémantiques *kreyòl* utilisées pour nommer les personnages, nous citerons : *Assezfille, Bombazine, Choucouloute, Nèguèguè, Popote*, *Rasotte, Sor Poum, Sor Zinga, Tumanmmzèl* et *Zétrenne*. Dans la catégorie des personnages masculins, on retient: *Bâbesale, Bèlbouè*, *Bèlventre, Bon viseur, Borome, Boutenègre, Cabatoute, Grandchirez, Cadet Jacques, Grandformat, Grozo, Pitite-Caille, Ronze Partout*, *Ti Coq, Tipice.* Si la connotation comique de ces étiquettes n'est pas évidente pour le lecteur francophone, il en est tout autrement pour le lecteur créolophone qui voit toute de suite en ces dénominations un moyen servant à ridiculiser ces personnages et susciter un rire ironique. Analysons quelques-unes de ces étiquettes pour permettre au lecteur non haïtien de comprendre en quoi elles sont ironiques. Le nom de famille « *Pitite-Caille* », qui signifie « habitué de la maison » dans le langage populaire, a une connotation comique et ironique parce qu'il est attribué à un personnage qui veut se faire passer pour un bourgeois de la ville. En d'autres termes, c'est dans le contraste entre le caractère rural, populaire du nom et l'image de grand bourgeois citadin que le personnage veut projeter de lui que réside le comique de l'étiquette *kreyòl* « *Pitite-Caille* ».

Si les étiquettes *Borome* (homme beau et puissant)*, Boutenègre* (bout de nègre ou homme de petite taille)*, Bâbesale* (barbe sale)*, Grozo* (gros os ou homme de grande taille) et *Tipice* (petite puce ou homme minable) informent sur l'aspect physique des personnages qui portent ces noms, celles de *Bèlbouè*, *Bèlventre, Bon viseur, Cabatoute, Grandchirez, Grandformat, Ronze Partout* et *Ti Coq* renseignent plutôt sur le caractère moral de ces derniers. Les sobriquets *Bon viseur, Ronze Partout* et *Ti Coq* font référence au penchant de ces personnages pour le sexe et de leur habileté à l'obtenir facilement. *Grandchirez* et

Grandformat désignent des personnages prétentieux et vantards. *Cabatoute,* le nom attribué au mari de Lucine, fait référence à celui qui vole tout ce qui lui tombe sous la main. *Bèlbouè* et *Bèlventre* sont des personnages très portés sur la nourriture et les boissons. Leur comportement pendant la réception donnée par Éliézer montre qu'ils portent bien leur nom. Quant à *Cadet Jacques*, nom attribué au colonel, concubin de Madame Boyotte dans le second *lodyans*, il dérive de l'expression *kreyòl* « *kadejak* » qui signifie « viol ». Quand on sait que ce personnage a tenté à maintes reprises de violer la petite Zoune, on peut dire que son nom lui convient à merveille.

Le caractère comique du nom de ces personnages est souligné par plusieurs critiques telles que Hoffmann qui affirme que « la gouaille de Lhérisson affuble les parents de Zoune de noms ridicules : Maréchal Ticoq à son père grand coureur de jupons, et Sor Poum (Madame Prout) à sa mère affligée de flatulence chronique […] » (Hoffmann 1995, 135). Allant dans le même sens qu'Hoffmann, Crosley croit que les *lodyans* de Lhérisson servent à « ironiser le peuple et la petite bourgeoisie, dont ils donnent une vision comique et caricaturale » (Crosley 1993, 110). S'il est vrai que Lhérisson a un peu exagéré en attribuant ces noms cocasses à quasiment tous ses personnages, il faut néanmoins admettre que le phénomène existe bel et bien dans la réalité haïtienne. En milieu rural, de tels noms et prénoms sont en effet monnaie courante. À côté de ces multiples étiquettes *kreyòl* servant à nommer les personnages, il y a un ensemble d'autres prénoms d'origines diverses qui sont des emprunts au calendrier, à la géographie, à l'histoire, à la mythologie, à la religion, etc. Parmi ceux-ci, on peut, du côté des femmes, citer: *Claircine, Solfège, Lamercie, Dieudonne, Rosemina, Antoinette* et *Joséphine*. Du côté des hommes, on trouve: *Balthazar, Thémistocle, Socrate, Jéhovah, Lundi, Mardi, Jeudi,*

Samedi, Janvier, Février, Mars, Mahometdeux, Philistin, Marseille, Hélléróbor, Nabuchodonosor et *Eliézer*. S'ils ne sont pas drôles assez pour nous faire rire aux éclats, les prénoms de cette liste peuvent néanmoins porter le lecteur à montrer un léger sourire.

Nous partageons dans une certaine mesure l'avis de Crosley en ce qui a trait à la représentation caricaturale du peuple et de la petite bourgeoisie haïtienne dans l'œuvre de Lhérisson. Nous avons vu qu'il y a dans *La Famille* et dans *Zoune* une volonté de peindre le tableau des mœurs de la société haïtienne de la façon la plus vraisemblable possible. Pourtant, malgré ce souci de fidélité à la réalité, l'image du paysan haïtien et de son milieu ressemble plus à une caricature qu'à une représentation de la réalité. La description de la petite Zoune au début du récit n'est pas du tout représentative de la réalité car elle verse dans le grotesque et dans l'exagération. Le narrateur commence par dire que Zoune est « positivement *emmafraisée*[39] » (*Zoune*, 86) pour ensuite insister sur l'aspect monstrueux de la petite paysanne:

> Il fallait voir le monstre!... Zoune n'avait que les os et la peau. En guise de mouchoir de tête, elle portait un *torchon* qui probablement servait aussi de troquette[40]. Son caraco? – pouvait-on appeler ça, un caraco? Son caraco n'était qu'une lamentable guenille, maculée de fientes qui attiraient une légion de mouches bourdonnantes. Quant à ses cheveux, ils étaients embroussaillés et empesés, et d'une teinte si spéciale qu'ils présentaient exactement à l'esprit l'image d'une *touffe de poux de bois* au tronc d'un grêle papayer (*Zoune*, 90).

Dans ce portrait, Zoune est qualifiée de monstre parce qu'elle est extrêmement sale. Son aspect monstrueux est renforcé par ce rapprochement avec l'animal et le végétal. Cette analogie entre le paysan et l'animal s'observe aussi dans le portrait des parents de Zoune. Se référant au père et à la mère de Zoune, le narrateur affirme que « [d]evant ce mâle robuste, elle n'était qu'une femêlle passive et respectueuse [qui] s'attelait à la besogne

[39] Créolisme qui signifie « laideur au dessus de toute expression ».
[40] Morceau de toile pliée qu'on utilise comme coussin pour apporter des charges sur la tête.

comme une bourrique » (*Ibid.,* 84). Maréchal Ti Coq est quant à lui dépeint comme un être fruste:

> Le père de Zoune était un paysan courtaud, épaulu, solidement charpenté. Il avait une tête de « bocor »[41], aux cheveux touffus et emmêlés. […] La plante de ses pieds était une curiosité; plus solide, plus résistante que le meilleur cuir de bœuf, elle écrasait les piquants d'acacia et de bayahonde dont les pointes dangereuses n'osaient jamais le piquer jusqu'au vif. Aussi allait-il sans « sapates » dans les « crabinages »[42] et les halliers. (*Ibid.,* 89).

Ce qui attire le plus l'attention dans ces portraits, en plus de leur caractère outré, c'est l'ironie qui marque une distance supérieure entre le narrateur et les personnages. Il est inutile de préciser que la littérature haïtienne est le produit des classes dominantes. Le récit paysan haïtien n'est donc pas un récit de paysan sur lui-même. C'est un récit de bourgeois au sujet du paysan. Le portrait littéraire du paysan haïtien est fait selon la vision de la bourgeoisie avec tout ce que cela implique. Il y a par exemple chez le bourgeois haïtien une obsession par rapport à la forme du nez et cela semble être aussi d'un certain intérêt pour le narrateur des *lodyans* de Lhérisson. Il déclare que la mère de Zoune avait « un air sauvage, embarrassé, [et] une face tranquille où s'applatissait un nez aux larges narines » (*Ibid.,* 83).

La distance ironique est également observée entre le narrateur et le petit peuple du milieu urbain. La façon dont les frères maçons sont dépeints lors de la réception chez Éliézer constitue un bon exemple. Il est facile de se faire une idée de l'origine sociale de frère *Bèlbouè* et de frère *Djiolerose* à partir de leur nom. Le narrateur décrit ainsi leur attitude ou leur manque de manières pendant la réception :

> Ils parlaient haut, criaient, chantaient des cantiques maçonniques, crachaient à droite, à gauche, se mouchaient avec fracas, le nez entre le

[41] Magicien, sorcier
[42] Branches épineuses mises en tas.

> pouce et l'index… Des amis voulurent les porter à être plus polis. *Bichi!* Ils eussent mieux fait de les laisser tranquilles; ces frères parlaient plus fort, criaient plus fort et couvraient panneaux décoratifs, meubles, cousins et… leurs voisins d'un jet continu de salive. (*La Famille*, 27).

La description exagérée de ce manque extrême de politesse de la part de ces deux personnages types s'éloigne sensiblement de la réalité haïtienne. On voit bien que Lhérisson verse encore une fois dans la caricature dans le seul but de faire rire. Sa gouaille n'épargne pas non plus la petite bourgeoisie urbaine incarnée par Éliézer et son fils Étienne. Il suffit de revoir les passages qui décrivent les « *grandes manières d'Éliézer* » (*Ibid.,* 22) pour se faire une idée très précise de la situation. Le narrateur explique qu'Éliézer « s'échauffait en parlant […], il se frappait la poitrine à coups redoublés et décrivait des gestes d'une telle amplitude qu'il faisait le vide autour de lui. Ses auditeurs étaient obligés de se tenir à distance, autrement, ils recevaient par mégarde de rudes *patassouels*[43] » (*Ibid.,* 22). Pour accentuer le comique de la situation, le narrateur raconte qu'un jour, « discutant d'un projet, il [Éliézer] fit un geste si large et si vigoureux qu'un de ses admirateurs, qui était suspendu à ses lèvres, fut renversé de tout son long et se fracassa la mâchoire dans la chute » (*Ibid.,* 22). Ces passages comiques sont suivis par au moins trois pages dans lesquelles le narrateur fait état du bagage intellectuel fort léger d'Éliézer. Sur ses connaissances en grammaire française, on apprend par exemple qu'il « maniait à la perfection l'imparfait du subjonctif : les *assiez, issiez, assions* fluaient de ses lèvres abondamment (*Ibid.,* 23). L'un des plus beaux compliments que l'on puisse faire à un Haïtien, c'est de lui dire qu'il parle comme un livre d'où la nécessité de savoir bien utiliser l'imparfait du subjonctif.

---

[43] Gifles

Comme nous l'avons déjà mentionné, l'utilisation des langues en Haïti est en effet un sujet fort controversé. L'Haïtien est connu pour ses tendances à dévaloriser le *kreyòl*, sa langue maternelle pendant qu'il survalorise le français. S'il y a une chose que l'Haïtien ne pardonne pas, ce sont les écarts dans l'utilisation de la langue française. Il suffit d'une seule petite faute de grammaire ou de prononciation du français pour qu'une personalité devienne la risée de tout le monde. Mais cela n'empêche pourtant pas certains personnages de vouloir absolument utiliser le français pour se mettre en valeur quitte à le mélanger avec le *kreyòl*. Ce qui nous paraît alors comique dans le langage des *lodyans* de Lhérisson, ce n'est pas l'utilisation du *kreyòl* mais plutôt celle du français subverti et créolisé. Observons le langage hybride français-*kreyòl* que Boutenègre utilise pour décrire la politique haïtienne :

> Mon chè, la polutique haïtienne, c'est in grignin-dent. On n'est jamais tout-à-fait ennemi ni tout à fait zanmis. Tout dépend de la sitiration. Aujourd'hui on se foute des coutt machettes, dinmain on est comme Cocotte ac Figaro. La polutique , cé cancou lé ménage de bosse Gesraël avec sor Tichoute. Granb' matin, cé jouré, cé souffiett, cé baton; aprè-midi passé ouè yo; nèguesse la ap caressé nomb li, et nomb là ap bo famm'li […] (*Ibid.,* 51).

Ces paroles de Boutenègre sur la politique, hormis leur côté comique, traduisent une vision désacralisante de la langue et de la politique dans le *lodyans*. Avec le Frère Philomène dans *Zoune*, Boutenègre est en effet l'un des rares personnages du *lodyans* qui n'éprouve aucune gêne à mélanger les deux langues pour communiquer.

Un autre aspect comique chez Lhérisson, c'est la représentation de la raillerie populaire et du rire carnavalesque qui l'accompagne. On retrouve en effet dans *La Famille* et dans *Zoune* plusieurs scènes qui font référence à l'allégresse du peuple qui ne ratent jamais l'occasion de défiler dans les rues sous la forme de bande de carnaval pour s'amuser et

rire avec ou aux dépens de quelqu'un. Au début de *La Famille*, le peuple fêtait et riait avec Éliézer quand il était candidat à la députation. Ce rire de louange est devenu un rire sarcastique et railleur à la fin du *lodyans*, lorsque le fils d'Éliézer, endetté jusqu'au cou, a été expulsé de sa maison. Le narrateur explique que « cette expulsion judiciaire fit d'autant plus de bruit que l'on était en plein carnaval » (*Ibid.,* 74). Il ajoute que « ceux qui lui en voulaient à cause de ses façons prétentieuses et arrogantes profitèrent-ils de ces jours de "*passer rage*" pour se payer un peu de sa tête (*Ibid.,* 74). Dans le second *lodyans,* on observe le même phénomène de divertissement populaire lors de l'expulsion de Zoune par Mme Boyotte. Le « *scandale public* » provoqué par Mme Boyotte et sa filleule attire une foule immense qui se transforme très rapidement en bande de carnaval. Grâce à une chanson improvisée en la circonstance par un samba « traduisant les sentiments de la populace », la scène a tourné au vaudeville. Le narrateur dit que « l'enthousiasme populaire ne connut plus de bornes quand Mme Boyotte, dans un suprême effort, perdit pied et tomba tout de long au seuil de sa porte…» (*Ibid.,* 148). En traduisant le rire populaire provoqué par « l'expulsion d'une domestique pour *bouzinderie* » (*Ibid.,* 147), Lhérisson s'est résolument penché de manière très rabelaisienne sur la culture de la rue et ses formes populaires.

L'une des critiques adressées le plus souvent aux *lodyans* de Lhérisson, c'est leur manque de sympathie et de compassion pour le bas peuple haïtien. On reproche à l'ironie de Lhérisson cette distance désabusée qu'il établit entre le narrateur et les personnages et qui rend difficile toute identification avec les protagonistes. On ne trouve en effet dans ses *lodyans* aucun héros positif, porteur de valeurs et auquel le lecteur aurait envie de s'identifier. S'il est vrai que dans sa verve ironique, il ne montre aucune pitié pour les

paysans et le petit peuple de la ville, force est d'admettre que Lhérisson ne compatit pas non plus avec la bourgeoisie et les gens des classes sociales plus élevées. En fait, l'œuvre critique et parfois acerbe de Lhérisson n'épargne personne. Elle ne fait de quartier ni aux *Tipice,* aux *Ticocombe* et aux *Tinonm* du bas peuple, ni aux *Grandchirez* et *Grandformat* de la haute société. L'œuvre de Lhérisson dénonce les effets néfastes de la colonisation sur la culture, les mœurs sociales et les pratiques politiques haïtiennes en mettant à nu les travers et le ridicule qui en découlent. Elle dénonce sans parti pris les défauts et les vices des hommes et des femmes de toutes les couches sociales y compris ceux de Sor Poum qui « vendait des œufs pourris pour des œufs frais » (*Ibid.,* 83) et ceux des « Messieurs les médecins [qui] s'étaient entendus pour se faire payer en dollars » (*Ibid.,* 64) alors qu'ils n'avaient même pas pu soigner leur patient. Finalement, comme indiqué dans sa préface, l'objectif de l'œuvre de Lhérisson est en effet de dire « la vérité, l'âpre vérité ».

d) La dimension tragique des *lodyans* de Lhérisson

Malgré les procédés comiques comme la caricature qui donnent un caractère outré à la représentation de certains pans de la réalité haïtienne, les *lodyans* de Lhérisson restent quand même réalistes dans leur essence, puisqu'il vise non seulement à faire rire, mais aussi à reproduire littérairement « le rire haïtien ». Comme on l'a vu, c'est ce rire ontologique, ce rire franc contre le tragique de la vie quotidienne, qui permet à l'Haïtien de prendre cette nécessaire distance par rapport aux désastres politiques, économiques et écologiques de sa société afin de faire face à son existence extrêmement douloureuse. S'inscrivant alors dans une démarche de reproduction de cette réalité tragique, l'œuvre de Lhérisson ne peut être appréhendée que dans sa dimension à la fois comique et tragique.

La dimension comique des *lodyans* de Lhérisson étant déjà démontrée, il s'agit maintenant de chercher en quoi ils constituent également des récits tragiques. Déterminer le caractère tragique des *lodyans* de Lhérisson n'est pas chose aisée vu que le registre tragique ne passe pas nécessairement par l'emploi d'un lexique ou de procédés verbaux que l'on peut qualifier de « tragiques ». Contrairement au comique, le tragique ne se trouve pas dans les mots mais dans les situations. Dire d'une situation qu'elle est tragique ou pas exige naturellement une bonne définition de cette notion tant controversée.

La richesse sémantique de la notion de tragique fait qu'il est assez difficile de la définir puisqu'elle englobe un concept philosophique, un concept littéraire et un concept dramaturgique. Dans son sens adjectival, le mot est souvent utilisé pour rendre compte d'une situation malheureuse ou funeste, dont l'issue est fatale. La presse écrite a souvent recours à des titres comme : « une vie tragique », « une mort tragique », « un accident tragique », etc. Lorsque le terme est employé comme substantif, on a tendance à le confondre avec la tragédie, genre dramatique millénaire auquel il est intimement lié. Le tragique est défini dans le *Dictionnaire de philosophie* comme « le caractère d'une situation où l'homme avec sa liberté, est en lutte contre une fatalité ou un destin qui tend à l'écraser » (2000, 301). Cette fatalité, qui constitue l'élément tragique, se situe au cœur de la tragédie. Dans son livre, *Le théâtre*, Alain Couprie distingue la tragédie du tragique en ces termes: « [la] tragédie renvoie à un genre littéraire codifié et à un type d'écriture; le tragique, quant à lui, est une notion philosophique ou morale » (Couprie 1995, 99). Compte tenu du fait que la tragédie est historiquement le premier genre littéraire où s'est manifestée cette notion, il convient de s'attarder sur le genre de la tragédie pour mieux comprendre le tragique. Née à Athènes, vers le Ve siècle av. J-C., la tragédie doit son

origine, selon la *Poétique* d'Aristote, au culte de Dionysos qui comprenait des sacrifices de boucs en l'honneur de la divinité. Les immolations en l'honneur de Dionysos étaient accompagnées du dithyrambe, chants et danses cultuels lyriques exécutés par des hommes déguisés en satyres et vêtus de peaux de boucs. Le mot tragédie serait issu du latin *tragoedia* qui lui-même dériverait du grec ancien *tragôdia*. Composé de *tragos* (bouc) et de *odè* (chant), le mot grec signifie littéralement « le chant du bouc ». Ces activités religieuses, liées au culte de Dionysos, se seraient peu à peu transformées jusqu'à devenir le genre de la tragédie antique qu'Aristote définit dans sa *Poétique* comme étant:

> L'imitation d'une action de caractère élevée et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte opère la purgation propre à pareils émotions. (1979, 36.)

De l'antiquité grecque jusque vers le milieu du XVIIIe siècle européen, la tragédie a été considérée comme le genre le plus prestigieux et par conséquent le plus codifié. Parmi les plus célèbres pièces tragiques, on fait souvent référence à celles d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, de Sénèque, de Shakespeare, de Racine et de Corneille.

Si la tragédie est restée pendant longtemps le genre littéraire le plus noble et le plus prisé, elle a commencé à s'essouffler au XVIIIe siècle pour disparaître presque entièrement avec l'avènement du romantisme au XIXe siècle. À la suite de « la mort de la tragédie[44] », le roman, devenu le genre dominant, a pris la relève pour traduire le tragique moderne. C'est ainsi que s'est mis en place un tragique romanesque illustré par des œuvres telles que *La Princesse de Clèves* (1678) de Madame de Lafayette, *Manon Lescaut* (1731) de

[44] Voir Georges Steiner. *La mort de la tragédie*. Paris: Folio, « Essais », 1965.

l'abbé Prévost, *Madame Bovary* (1857) de Flaubert, *Thérèse Raquin* (1867) de Zola, etc. La forme romanesque semble en effet traduire l'angoisse tragique de l'époque moderne mieux que n'importe quel autre genre littéraire. À ce sujet, A. Malraux affirme que « [l]e roman moderne est, à [s]es yeux, un moyen d'expression privilégié du tragique de l'homme » (Malraux 1959, 67). Jean-Marie Domenach fait le même constat lorsqu'il écrit que « [c]'est le roman, de Dostoïevski à Faulkner, de Kafka à Malraux, qui porte le témoignage de ce tragique vivant » (Domenach 1967, 71). Le tragique a donc rompu son allégeance millénaire à la tragédie, son mode d'expression privilégiée d'autrefois, pour investir d'autres genres littéraires et artistiques comme la poésie, la peinture et le roman en particulier. On dira par exemple de *Demain, dès l'aube* d'Hugo qu'il s'agit d'un poème tragique, de *La mort d'Hippolyte* de Rubens que l'on a affaire à une peinture tragique et de *Les Liaisons dangereuses* de Laclos que c'est un roman tragique.

Compte tenu de l'évolution de la notion du tragique, il convient de distinguer celle issue de la tragédie antique de celle qui déborde de ce cadre étroit pour épouser les autres genres littéraires pratiqués à l'époque moderne. Si le tragique antique met en scène des personnages soumis à une transcendance divine qui les condamne à un destin fatal à cause d'une « faute tragique », dans le tragique moderne, les personnages évoluent dans un monde sans transcendance où l'homme, en conflit avec lui-même, est plutôt victime des dérives totalitaires de la politique et de l'Histoire. L'époque moderne est, en effet, caractérisée par une violence historique généralisée, dont la colonisation et les deux guerres mondiales sont largement responsables. Les crises du XXe siècle ont entraîné une perte de cohésion sociale au niveau collectif et une absence de repères au niveau individuel. Tout cela aboutit à une une crise identitaire aiguë qui suscite un sentiment

tragique de la vie. Le tragique moderne pose comme problématique fondamentale le rapport du personnage tragique à son identité divisée causant un déchirement entre deux mondes.

Dans l'ouvrage de Jean Jonassaint intitulé *Des romans de tradition haïtienne sur un récit tragique* (2002), les deux *lodyans* de Lhérisson font partie du corpus des récits tragiques étudiés. Si Jonassaint choisit d'inclure *La Famille* et *Zoune* dans une étude qui porte sur le récit tragique, cela peut vouloir dire que la dimension tragique de ces œuvres est prédominante par rapport aux autres aspects. Un autre critique qui soutient que la dimension tragique de l'œuvre de Lhérisson l'emporte sur le comique, c'est Hénock Trouillot. Dans le chapitre « Justin Lhérisson et les victimes du milieu social » (1962, 336), de son manuel classique de littérature haïtienne, il nous dit de *Zoune* qu'« il ne s'agit pas d'une histoire bien gaie » (Trouillot 1962, 340). Quant à *La Famille,* il en parle en ces termes:

> Le titre du roman de Justin Lhérisson peut être cocasse. Quelques-uns des premiers chapitres où Éliézer poussé par la vanité, dépense à profusion son argent dans le but de se créer une popularité, organise de grands bals et se jette dans l'aventure d'une campagne électorale, oui, tout cela comporte quelque chose qui peut prêter à rire, surtout les dialogues pittoresques dont ces pages sont parsemées. Mais en général, cette œuvre de Justin Lhérisson est plutôt profondément triste. Plus de la moitié de cette nouvelle concerne les persécutions que subit un homme, son indignation lorsqu'on lui conseille de se naturaliser pour échapper à son malheur, sa retraite, son arrestation, le désespoir de sa famille, tout cela ne saurait rien avoir de cocasse (Trouillot, 1962, 339-340).

Ce passage met en évidence plusieurs aspects tragiques de *La Famille* et Trouillot a bien raison d'ajouter que ses réflexions valent aussi pour *Zoune* où la protagoniste, si elle n'est pas morte à la fin de l'histoire, tombera tout de même dans la déchéance. Le tragique se manifeste en effet tout au long de *La Famille* et de *Zoune*. On est confronté à la tragique

décrépitude de la famille des Pitite-Caille dès le début du *lodyans* puisque c'est après avoir croisé le pauvre Étienne, le dernier des Pitite-Caille, que Golimin décide de raconter son histoire. On apprend très tôt que le narrateur a pitié d'Étienne devenu « un spectre, une ombre, un *rien* » (*La Famille*, 15). Le lecteur est ensuite ramené à l'époque de l'enfer colonial, où les Nègres, vivant sous la domination et dans la violence de l'esclavage, n'étaient plus des êtres humains dignes de respect, mais des outils de production. Les épisodes terribles de la guerre de l'indépendance succèdent aux horreurs de l'esclavage, puis font place à la série des dictatures, particulièrement celle de Boyer. C'est ce régime dictatorial qui causera la fin tragique du protagoniste.

L'un des éléments structurels de l'écriture tragique est le personnage ou le héros tragique que Barthes définit comme « l'enfermé qui ne peut sortir sans mourir » (1963, 63). Si l'on suit le parcours d'Éliézer et des autres membres de la famille des Pitite-Caille, on se rend compte qu'ils correspondent tous à la définition du personnage tragique. Le milieu social haïtien dans lequel vivent ces personnages descendant d'esclaves est un espace tragique d'oppression et d'aliénation collective. Même si, contrairement à la majorité du peuple, la famille des Pitite-Caille a réussi à sortir de la précarité socio-économique, ces personnages n'ont cependant pas réussi à échapper à la souffrance psychologique causée par le drame identitaire dans lequel le pays est plongé. Éliézer, tout comme son fils Étienne, est complètement aliéné. Ils sont partagés entre deux langues, deux cultures, deux classes sociales, ne pouvant choisir l'une sans renier l'autre. C'est pour fuir ses origines modestes et entrer dans les sphères de la haute société qu'Éliézer veut devenir député. Mais la politique causera malheureusement sa perte. Quant à Étienne, qui faisait

venir ses habits de Paris et de Londres et qui méprisait ses compatriotes haïtiens de condition sociale modeste, son comportement d'aliéné le condamne à son sort tragique.

Un bref retour sur le schéma séquentiel des deux *lodyans* permet de se faire une bonne idée de l'ampleur du caractère tragique de ces œuvres. Rapelons que *La Famille* est composée de quatre séquences, elles-mêmes constituées d'une série de propositions narratives (situation initiale, complication, évaluation, résolution et situation finale) qui assurent la progression du récit. Cette progression s'opère grâce à une série d'actions et de réactions pouvant aboutir à une résolution heureuse ou malheureuse. Dans les *lodyans* de Lhérisson, la quasi-totalité des résolutions sont malheureuses. Dans la dernière proposition de la première séquence de *La Famille*, Éliézer et Boutenègre sont injustement arrêtés et mis en prison. Comme la première, la deuxième séquence se termine par une résolution malheureuse puisque Éliézer meurt à la suite des mauvais traitements subis lors de son incarcération. Les circonstances de la mort d'Éliézer dans la désillusion et l'indignation après avoir tenté en vain de réussir dans la politique ne font que susciter chez le lecteur un sentiment de pitié. La troisième séquence raconte le drame de Lucine, la fille d'Éliézer, qui perd la vie dans la pire tragédie que peut connaître une femme enceinte. Constamment maltraitée par son mari, elle meurt d'une fausse couche causée par « la brutalité inqualifiable » de celui-ci. On assiste, dans la dernière proposition de la quatrième séquence, à la déchéance complète d'Étienne Pitite-Caille devenu un spectre, un mort vivant. Golimin dit que c'est un « bel échantillon de misère physiologique. Il a les yeux creux, le visage sombre et renfrogné. De sourdes tempêtes soufflent toujours dans son esprit et dans son ventre… » (*La Famille*, 76). On apprend dans le dialogue final entre le narrateur et le narrataire que Vélléda, la femme du

protagoniste, est devenue, malgré son âge avancé, l'une des nombreuses maîtresses d'un général. Si elle n'est pas morte biologiquement, elle a toutefois perdu son honneur de femme mariée tant convoité par ses rivales. Tout compte fait, la mort, que ce soit au sens propre ou au sens symbolique, est partout dans *La Famille*. Tous les personnages sont en fin de compte enfermés dans l'espace tragique tel que défini par Barthes, et lorsqu'ils essaient de quitter cet espace clos, c'est la mort qu'ils trouvent. Il y a donc lieu de parler de la tragédie de la famille des Pitite-Caille.

Voyons maintenant en quoi consistent les aspects tragiques de *Zoune*. Nous savons que Zoune est née dans une misère abjecte et que ses parents, faute de moyens pour subvenir à ses besoins, ont dû la confier aux soins de sa marraine. Nous nous rappelons aussi les malheurs des parents de Zoune, notamment le tragique accident de Ti Coq, son père. Après la mort de deux des enfants de Ti Coq, celui-ci les rejoint dans la tombe à la suite d'une chute dans une ravine rocheuse. Golimin raconte qu'« on retira de cet abîme un cadavre méconnaissable dont le crâne était broyé et les membres affreusement meurtris et fracassés… » (*Zoune*, 94). On apprend que Sor Poum, sans même porter le deuil de son défunt mari, se met en ménage avec un sorcier du village, perdant ainsi, elle aussi, sa dignité. La petite Zoune quant à elle connaîtra le sort horrible que connaissent généralement tous les enfants domestiques haïtiens. Elle sera exploitée par sa marraine et quasiment violée par le colonel Cadet Jacques. À la fin de l'histoire, elle est humiliée publiquement et expulsée de la maison de sa marraine. Son expulsion symbolise la mort de tous ses espoirs de devenir une femme respectable et respectée. Zoune incarne la tragédie d'une catégorie importante de femmes haïtiennes. *La Famille* et *Zoune* sont des *lodyans* qui répondent bien à la réalité complexe de la vie telle qu'elle est vécue dans la

société haïtienne. Ce sont des œuvres comiques parce ce qu'elles constituent une parodie de la vie et comme la vie en Haïti est une tragédie, elles sont également un avatar de la tragédie, ce qui donne en fin de compte une œuvre littéraire au sein de laquelle le comique et le tragique se retrouvent paradoxalement enchevêtrées à l'image de la réalité qu'elle représente.

Conclusion

L'analyse de *La Famille* et de *Zoune* de Justin Lhérisson nous a permis de démontrer en quoi ces deux *lodyans* constituent l'une des tentatives les plus audacieuses, les plus originales et les plus réussies de représentation littéraire de la réalité *kreyòl*. Notre analyse a porté sur trois aspects fondamentaux des *lodyans* qui s'avèrent être aussi des pans importants de la réalité haïtienne. Nous avons, dans un premier temps, étudié les caractéristiques formelles et discursives qui fondent la spécificité du *lodyans* comme genre littéraire distinct des autres catégories narratives comme le roman, la nouvelle et le conte auxquels il est confronté, comparé et confondu par la critique. Nous avons trouvé que le roman est le genre narratif avec lequel les *lodyans* de Lhérisson affichent le moins de différence d'un point de vue formel. La représentation minimale de l'espace est l'un des rares éléments qui permettent de distinguer les *lodyans* du roman réaliste traditionnel. Nous avons vu, dans un deuxième temps, que Lhérisson utilise un système complexe de procédés littéraires et linguistiques pour rendre compte de la dimension orale du récit traditionnel haïtien. Ce système comprend de multiples procédés tels que l'emploi de la ponctuation, des interjections, des onomatopées, de chansons populaires, de la langue *kreyòl* et des croyances populaires. Ces procédés, que Lhérisson utilise pour insérer la

parole orale *kreyòl* dans l'écriture française de ses *lodyans,* s'inscrivent tous dans une stratégie plus globale de quête identitaire et d'haïtianisation des lettres haïtiennes. Nous avons examiné, en dernier lieu, les aspects comiques et tragiques de l'œuvre de Lhérisson et cela nous a permis de découvrir que malgré la grande importance du comique et du rire qu'il suscite, celui-ci reste secondaire par rapport à la dimension tragique des *lodyans*. La présence paradoxale dans les *lodyans* de Lhérisson de ces deux aspects apparemment opposés lui permet finalement de transcender la dichotomie du tragique et du comique pour mieux rester en concordance avec la réalité d'Haïti, faisant ainsi de son œuvre un discours de la créolité avant la lettre.

CHAPITRE IV
FRAGMENTS ET HYBRIDITÉ CHEZ GARY VICTOR

Introduction

L'une des problématiques essentielles, sur lesquelles le récit littéraire haïtien fonde sa quête d'authenticité par rapport à la littérature française réside dans la manière de représenter, par le biais des genres narratifs de tradition écrite, la réalité socio-culturelle populaire haïtienne vécue, transmise et exprimée dans une tradition orale *kreyòl*. L'étude des œuvres d'imagination en prose produites par les pionniers de la littérature haïtienne indique que le récit de fiction littéraire haïtien repose à l'origine sur deux éléments fondamentaux: la brièveté et l'oralité. La brièveté, prise à la fois dans le sens de longueur textuelle réduite et de resserrement narratif, est l'une des caractéristiques principales des nouvelles d'Ignace Nau. Quant à l'oralité, elle est exploitée à fond aussi bien dans les textes de Nau que dans ceux de Justin Lhérisson. La pratique de la brièveté et de l'oralité, également une constante dans l'œuvre de l'écrivain contemporain Gary Victor, notamment dans ses recueils de nouvelles et de *lodyans* ainsi que dans ses premiers romans, affiche cependant une spécificité qui cadre bien avec les avatars de la littérature postmoderne. L'œuvre de G. Victor, qui se situe en effet entre « tradition et postmodernité[45] », exhibe une série d'éléments intertextuels et polyphoniques[46] qui brisent la linéarité de l'intrigue et favorisent la fragmentation du texte dans le souci de rompre avec un certain formalisme imposé par la culture européenne. La présence dans les premiers romans de G. Victor d'une intrigue hétéroclite, d'un plurilinguisme français-

[45] Titre d'une section de Raffy-Hideux, Peggy. *Les Réalismes haïtiens contemporains. Récit et conscience sociale*. Paris: Honoré Champion, coll. Francophonies, 2013, 158.

[46] Voir l'article de Yolaine Parisot « La polyphonie dans le roman haïtien contemporain: regards croisés, dédoublés, occultés. » *Revue de l'Université de Moncton* 37, no. 1, (2006): 203-224.

kreyòl, de l'influence des genres de la tradition orale, tels que le *lodyans*, le conte, le mythe, la légende, le proverbe, le chant, la recette magique, permet d'envisager ses œuvres dans la perspective du dialogisme bakhtinien.

Dans le chapitre intitulé « Le plurilinguisme dans le roman » de son *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine fait référence aux « genres intercalaires » comme « l'une des formes les plus fondamentales et les plus importantes de l'introduction et de l'organisation du plurilinguisme dans le roman » (Bakhtine 1978, 141). Le terme « plurilinguisme » est étroitement lié aux autres concepts bakhtiniens de « polyphonie » et de « dialogisme » qui sont eux-mêmes à la fois voisins et distincts, car le premier renvoie spécifiquement à la question de la multiplicité des voix narratives dans le roman alors que le second concerne le discours ou le fait langagier de manière générale. Selon le « dialogisme », notion fondée sur le principe de l'interaction discursive, la parole est la manifestation d'une activité collective. En ce sens, on peut dire que c'est un terme générique qui englobe le « plurilinguisme » et la « polyphonie ». Un roman qui s'inscrit dans le cadre linguistique et discursif du « dialogisme », c'est-à-dire qui met en scène une pluralité de langues, de discours sociaux, de formes littéraires, de voix individuelles et de consciences distinctes de celle de l'auteur, est défini selon Bakhtine comme un roman polyphonique. Il va sans dire que dans ce type de roman, qui remet en cause l'unicité de l'énoncé en rejetant le point de vue unilatéral du narrateur omniscient, l'éclatement nécessaire de la structure monologique qui s'y opère engendre presque toujours une série de fragments éparpillés dans la diégèse principale. C'est justement la forme qu'épousent certains textes de G. Victor que nous nous proposons d'étudier dans le présent chapitre.

Il s'agit ici d'analyser les trois premiers romans de G. Victor, à savoir *Clair de Manbo, Un Octobre d'Elyaniz* et *La Piste des sortilèges*, dans lesquels la brièveté, l'oralité, la narration multiple et la polyphonie énonciative se manifestent sous diverses formes et à travers des stratégies d'écriture variées. Dans ces trois romans, la brièveté prend la forme d'un ensemble de fragments composant une œuvre mosaïque dans laquelle G. Victor met en place un dispositif méta-narratif très complexe qui lui permet, non seulement de continuer à pratiquer le genre du récit court à l'intérieur du genre romanesque, mais surtout d'exploiter l'aspect dialogal de l'oralité de manière fort réussie. Le *lodyans*, genre de l'oralité *kreyòl* par excellence, envahit l'espace de l'écriture romanesque à un degré tel que l'on peut, comme Hoffmann (1995, 217), être tenté de ranger les premiers romans de G. Victor sous la rubrique « *lodyans* » plûtot que sous celle de « romans ». L'objet de ce chapitre est de réfléchir sur les mécanismes d'écriture, les thématiques, les techniques narratives et langagières employées par G. Victor pour intégrer l'oralité *kreyòl* dans ses premiers romans et d'évaluer du coup les enjeux d'une telle pratique littéraire. Si dans la première section de ce chapitre, portant sur les multiples effets de l'oralité *kreyòl* dans les trois romans en question, nous examinons la démarche scripturale de G. Victor pour essayer de comprendre sa motivation première, dans la seconde, nous cherchons à déterminer dans quelle mesure cette démarche s'inscrit dans le cadre du modèle de définition théorique du *lodyans* proposé par l'écrivain Georges Anglade.

1. Effets d'oralité *kreyòl* chez G. Victor

Dans un ouvrage important sur le récit haïtien contemporain, Raffy-Hideux affirme que Gary Victor se situe « dans la lignée de Maurice Sixto » (Raffy-Hideux 2013, 160) et

qu'il est l'« héritier de Justin Lhérisson » (Ibid, p. 161). Sachant que Sixto est l'un des professionnels haïtiens de l'oralité les plus célèbres et que la quasi-totalité de ses *lodyans* sont contés en *kreyòl* et compte tenu de la forte présence de l'oralité *kreyòl* dans les *lodyans* littéraires de Lhérisson, le fait par Raffy-Hideux d'associer G. Victor à ces deux grands maîtres haïtiens du *lodyans* semble souligner l'importance de cette forme narrative populaire dans l'œuvre de l'auteur de *Clair de Manbo,* d'*Un Octobre d'Elyaniz* et de *La Piste des sortilèges* et surtout combien l'écriture de ce dernier est ancrée dans la tradition orale haïtienne. Il serait en effet difficile d'entreprendre une étude rigoureuse de l'œuvre de G. Victor sans aborder la question générale de la coexistence de l'oralité et de la « scripturalité » dans le récit de fiction littéraire haïtien et sans se pencher plus spécifiquement sur le recours par les écrivains haïtiens à certains genres oraux de la tradition populaire haïtienne. L'analyse des œuvres d'Ignace Nau et de Justin Lhérisson nous a permis d'identifier une série de stratégies langagières, narratives et discursives orientées toutes vers l'insertion de l'oralité *kreyòl* dans l'espace scriptural du français. Ces deux pionniers de la littérature haïtienne ont mis en place une tradition narrative d'expression française imprégnée des formes esthétiques de l'oralité haïtienne. Il va sans dire que G. Victor s'inscrit dans cette tradition, car les études sur son œuvre, notamment celles de N'Zengou Tayo (1998), de Mininni (2007), de Turcotte (2007), d'Horvath (2007) et de Raffy-Hideux (2013), insistent toutes sur la place importante que les marques de l'oralité y occupent. Parmi tous les éléments d'ancrage de l'œuvre de G. Victor dans la culture populaire haïtienne, il semblerait que la pratique de l'écriture fragmentaire et de la langue *kreyòl* soient parmi les plus importants.

a) Gary Victor, auteur de récit court par excellence

Né à Port-au-Prince le 9 juillet 1958, G. Victor fait partie de la génération d'écrivains haïtiens contemporains qui a grandi sous la dictature sanguinaire des Duvalier. Parmi cette génération d'intellectuels, il y a une fraction, à laquelle il appartient, qui, ayant refusé de s'exiler définitivement à l'étranger, a également vécu sur place les dérives post-duvaliéristes. Cette tranche d'histoire socio-politique de la vie haïtienne est reproduite dans l'œuvre de G. Victor avec la même lucidité et le même souci d'objectivité que dans les œuvres réalistes traditionnelles du XIXe siècle. La volonté d'écrire la réalité socio-politique et culturelle haïtienne, l'acuité de l'observation traduite par la valeur documentaire de la fiction de G. Victor, semblent être un héritage familial. Son père René Victor, journaliste et sociologue, est l'auteur de trois ouvrages importants: *Essais de sociologie et de psychologie haïtienne* (1937), *Chansons de la montagne de la plaine et de la mer* (1937) et *Vues sociologiques* (1940). Les expériences personnelles multiples et variées de G. Victor, comme agronome en milieu rural, fonctionnaire dans l'administration publique et comme journaliste, lui ont sans doute également fourni les bases nécessaires pour devenir aujourd'hui l'un des écrivains haïtiens les plus prolifiques et les plus lus de son pays. Parallèlement à ses récits de fiction littéraire et aux innombrables scripts composés pour la radio, la télévision, le cinéma et le théâtre, G. Victor a également écrit plus d'une centaine d'articles de réflexion dans la presse locale sur la culture, la politique et la société haïtienne.

G. Victor est souvent comparé aux grands auteurs occidentaux de nouvelles du XIXe siècle tels que Edgar Allan Poe ou encore Guy de Maupassant. Un chroniqueur littéraire haïtien est même allé jusqu'à affirmer que « Gary Victor est, sans conteste, le

Maupassant haïtien. Le maître à penser de la fiction brève en Haïti » (Petit-Frère, *AlterPress*, juin 2012). S'il a écrit une bonne vingtaine de romans, G. Victor reste par-dessus tout un auteur de récits courts à succès, qui a produit un nombre élevé de nouvelles et de *lodyans* littéraires compilés et publiés dans au moins quinze ouvrages. Contrairement à la situation typique de la grande majorité des écrivains qui ne sont devenus célèbres qu'après avoir excellé dans l'écriture de romans, G. Victor doit sa grande popularité dans le milieu haïtien au genre bref. Les premiers textes qu'il publie dans le journal *Le Nouveau Monde* à partir de 1976 sont tous des fictions brèves, nouvelles ou *lodyans*. Son premier livre, *Symphonie pour demain* (1981) paru aux éditions Fardin à Port-au-Prince, est lui aussi un recueil de nouvelles. Il devient l'un des écrivains les plus populaires d'Haïti grâce à deux recueils de nouvelles publiés aux éditions Henri Deschamps en Haïti: *Albert Buron ou, Profil d'une "élite"* (1988) et *Sonson Pipirit, ou profil d'un homme du peuple* (1989). Il est, comme le souligne N'Zengou Tayo l'« un des rares écrivains [haïtiens], publié localement, à vendre rapidement ses livres et à être réédité » (1998, 260).

Il a fallu attendre les années 1990 pour que G. Victor se lance dans l'écriture du roman. Ses trois premiers romans, *Clair de manbo* (1990), *Un octobre d'Elyaniz* (1992) et *La piste des sortilèges* (1997), ont tous été publiés à l'origine en Haïti. Il est intéressant de souligner que ces trois romans comportent plusieurs récits brefs enchâssés qui constituent une part importante de leur masse verbale. Les récits insérés dans *Clair de manbo* représentent au moins le tiers du contenu de ce roman. Ceux que l'on trouve dans *Un Octobre d'Elyaniz* comptent pour à peu près un cinquième de son contenu total. Ces histoires courtes enchâssées, multiples et variées tant dans leur forme que dans leur

contenu, se trouvent également à profusion dans *La Piste des sortilèges.* Près de la moitié de la matière de ce roman rocambolesque est constituée en effet d'histoires intercalées. Sachant que G. Victor a publié près d'une quinzaine de recueils de récits courts et qu'il en intègre à volonté dans ses trois premiers romans, il nous semble utile de chercher à déterminer leur rôle dans l'économie générale de l'œuvre romanesque de cet auteur. Si on ne décèle pas chez G. Victor une volonté explicite d'affirmation identitaire comme c'est le cas dans les œuvres des écrivains de l'école de 1836, des romanciers nationaux de la Ronde et de ceux du Mouvement indigène, il est pourtant l'un des auteurs contemporains de récits brefs et longs les plus ancrés dans la culture populaire haïtienne. Sans vouloir attribuer aux œuvres étudiées des intentions qu'elles n'expriment pas, l'utilisation du récit bref dans les trois romans en question s'apparente à l'un des procédés que l'auteur utilise pour affirmer et préserver paradoxalement la culture populaire haïtienne dans ces romans écrits pourtant en langue française.

Le cas de G. Victor est en effet très intéressant, car il appartient au groupe de ces écrivains haïtiens contemporains qui, sans adopter une posture militante par la revendication clairement exprimée d'une identité culturelle haïtienne, se démarquent considérablement de la littérature hexagonale. Dans une entrevue accordée à Guy Amou de la radio-télé-revue *Grandes Voix Francophones*, en novembre 2011, lors de la 34e édition du salon du livre de Montréal, G. Victor n'hésite pas à affirmer qu'il a un problème avec la notion de francophonie à cause de cette constante fixation sur la France et sur Paris. Il déclare : « Je suis beaucoup plus fier quand un lecteur haïtien apprécie mes livres que quand c'est le public parisien qui me dit qu'il adore ce que j'écris ». En lisant la fiction de G. Victor, il serait en effet difficile de ne pas y discerner l'empreinte d'une

haïtianité forte à un point tel qu'on peut facilement la ranger dans la catégorie des œuvres haïtiennes d'expression française les plus décentrées par rapport à la littérature hexagonale. Lorsqu'on considère les multiples recueils de fictions brèves de G. Victor et ses trois premiers romans analysés dans ce chapitre, on peut dire qu'il a excellé dans la littérature dite d'expression populaire sans tomber pour autant dans ce que l'on appelle la « paralittérature » ou la « littérature de gare ». Autrement dit, malgré le manque de subtilité littéraire et quelques écarts regrettables, tels que les erreurs de français et de *kreyòl* observées dans les textes de G. Victor, la valeur littéraire de son œuvre ne fait l'objet d'aucun doute. En fait, si l'œuvre de G. Victor a pu atteindre cette grande popularité en Haïti, c'est grâce à son ancrage dans le quotidien du peuple haïtien et surtout à l'exploitation par l'auteur d'un ensemble de procédés narratifs spécifiques à la littérature haïtienne et d'un univers fictionnel auxquels les lecteurs haïtiens s'identifient.

Contrairement à Justin Lhérisson, G. Victor ne se réclame pas auteur de *lodyans*, car ses récits longs sont tous qualifiés de romans et les courts de nouvelles. Le terme « *lodyans* » et ses variantes telles que « *odyans* » ou « audience » n'apparaissent presque jamais sur la couverture de ses œuvres de fiction, qu'elles soient brèves ou longues. Pourtant, les personnages des récits de G. Victor en racontent à volonté et le nombre d'occurrences du terme « *odyans* » dans ses romans est très élevé. Selon Hoffmann (1995, 217), un ouvrage comme *Clair de Manbo* n'est pas un roman, mais tout simplement, une série d'« audiences », car la plupart des chapitres ont leur titre individuel du genre « Première odyans de Lanjélus, protégé d'Agwe, telle qu'il la donna à Hannibal Serafin » ou « Odyans de Djo Kokobe, le fils du Chòche à Hannibal Serafin ». Les mêmes remarques s'appliquent à *Un Octobre d'Élyaniz* et à *La Piste des sortilèges* dans lesquels se

reproduit le même phénomène. Dans la table des matières d'un *Octobre d'Élyaniz,* il y a par exemple des chapitres intitulés « Histoire d'Elyaniz telle que racontée par Kakadyab » ou « Histoire racontée par Estevèl Gwo Bibit ». Dans *La Piste des sortilèges*, dont la quantité des récits enchâssés dépasse de loin celle des deux romans précédents, le titre des chapitres suit pratiquement le même schéma. Pour revenir à Hoffmann qui ne voit pas en ces œuvres de véritables romans, on dira que ces trois ouvrages sont composés d'un ensemble de récits brefs, certes, mais ce sont tous des récits au second degré, c'est-à-dire qu'ils sont intercalés dans un récit premier. C'est l'agencement de tous ces niveaux narratifs, les liens sémantiques et formels qui les unissent, ainsi que leur complexité de forme et de contenu qui permettent de considérer les trois ouvrages en question comme des œuvres romanesques à part entière et non comme de simples recueils d'histoires ou de *lodyans* disparates.

La réticence de G. Victor à utiliser le mot *lodyans* sur la couverture de ses ouvrages de fiction semble être motivée par deux facteurs principalement. Le premier facteur est probablement lié à la simple question de la diffusion ou de la commercialisation du livre. Le roman, la nouvelle et le conte sont des genres littéraires traditionnels connus et les maisons d'édition haïtiennes et étrangères ont depuis longtemps pris l'habitude de vendre des œuvres de fiction narrative en inscrivant ces appellations sur la couverture de leurs livres. Alors que les clients-lecteurs occidentaux sont en quelque sorte conditionnés à consommer ces genres narratifs traditionnels, le mot « *lodyans* » ou « audience » sur la couverture d'un livre ne leur dirait absolument rien. Le second facteur est de toute évidence le flou théorique qui plane sur le statut générique du *lodyans* pour lequel il n'existe pas encore de définition acceptable. Existe-t-il vraiment un genre littéraire appelé

lodyans? Dans l'affirmative, quelles sont ses caractéristiques propres? Est-il spécifique à la culture haïtienne comme certains tendent à le croire? Tant qu'il n'y a pas d'études théoriques exhaustives apportant des réponses plus ou moins satisfaisantes à ces questions, G. Victor continuera probablement à ne pas voir dans le *lodyans* un genre littéraire à part entière. Voilà ce qu'il affirme lors d'une conférence à Port-au-Prince: « Pour moi personnellement, la *lodyans* n'est pas un genre littéraire. Pour moi, c'est un simple dispositif narratif qui permet d'ouvrir une autre fenêtre à l'intérieur du récit pour le faire progresser[47] ». On peut dire que les propos de G. Victor sont discutables, car ce n'est pas parce qu'il a fait le choix personnel d'utiliser le *lodyans* comme un « simple dispositif » dans la structure narrative de ses romans, que cette forme de récit n'est pas un genre littéraire. La nouvelle et le conte sont traditionnellement utilisés comme métarécits ou récits au second degré dans un grand nombre de romans sans que leur statut générique soit pour autant mis en cause. À l'instar de ces deux genres brefs qui existent de manière autonome, les *lodyans* de Sixto, de Lhérisson, de Chevallier et de Grimard ne sont subordonnés sous forme de métarécits à aucun autre genre littéraire. Nous avons d'ailleurs démontré dans le chapitre précédent que les *lodyans* de Lhérisson ne sont assimilables ni à la nouvelle, ni au conte, ni au roman. Il est intéressant d'observer la manière dont l'écrivain Emmelie Prophète prend le contre-pied de la position de G. Victor: « La *lodyans* existe bel et bien comme genre littéraire. Cette façon de rire du monde, de rire de nous-mêmes, de nous regarder, cette façon d'être, d'habiter le monde et

[47] Propos tenus par Gary Victor lors d'une conférence organisée à l'Institut Français d'Haiti le 6 juin 2014 sur le thème « La *lodyans* comme genre littéraire » consulté le 27 mars, 2016. https://www.youtube.com/watch?v=rKmEMPIxE6k

cette façon d'être constamment à la frontière de l'oral et de l'écrit, est-ce que cela ne s'appelle pas la *lodyans*[48] ».

b) L'effet oralisant du métarécit chez G. Victor

Dans la section intitulée « *Les récits multiples* » de leur ouvrage sur le roman, Bourneuf et Ouellet affirment qu'il n'existe pratiquement pas d'histoire qui n'inclut pas d'autres histoires dans sa narration, car une « parenthèse de quelques lignes sur le destin d'un personnage secondaire, une digression explicative constituent déjà un récit dans le récit » (Bourneuf et Ouellet 1972, 72). Présente en effet dans des récits littéraires de tous les temps et de tous les horizons, tels que *L'Odyssée*, *Les Mille et une nuits, Le Décaméron, L'Heptaméron, L'Astrée, Manon Lescaut*, *La Peau de chagrin, Gens de Dublin*, *Gouverneurs de la rosée, Amkoullel, l'enfant Peul, Les soleils des indépendances, Texaco* et bien d'autres, la technique de l'insertion du « récit dans le récit » (Bal, 1977, 2) est un phénomène traditionnel tellement courant qu'il existe un très grand nombre de théoriciens et de critiques à avoir abordé le sujet dans leurs ouvrages sur le roman ou sur le récit de fiction en général. Dépendant de ses caractéristiques, de ses formes, de son fonctionnement et de son procédé d'inclusion, le récit dans le récit s'est vu attribuer une multitude d'étiquettes, notamment « récits satellites », « narration intercalée », « récit intercalé », « récits encadrés », « récits intérieurs », « histoires insérées », « récits intra-diégétiques », « récits enchâssés », etc. Dans le sous-chapitre intitulé « niveaux narratifs » de *Figures III* (1972, 238-239), Genette propose les termes « métarécit » ou « récit méta-diégétique » pour désigner indistinctement toute histoire qui s'imbrique dans

[48] Propos tenus par Emmelie Prophète lors d'une conférence organisée à l'Institut Français d'Haiti le 6 juin 2014 sur le thème « La *lodyans* comme genre littéraire » consulté le 27 mars, 2016. https://www.youtube.com/watch?v=rKmEMPIxE6k

une autre. Selon leur niveau narratif, on peut aussi parler, d'après Genette, de « récits au premier degré », au « second degré » et éventuellement au « troisième degré ».

S'inspirant des innombrables réflexions sur le métarécit et particulièrement sur celles de Genette, Jiří Šrámek (1986) a analysé un corpus de soixante métarécits, extraits de cinquante titres de l'Antiquité à nos jours, dans le but de comprendre leur statut dans les structures narratives dans lesquelles ils sont insérés. Trois critères ont servi à l'examen de son corpus: 1) le rapport sémantique du métarécit à l'action du récit premier (entretiennent-ils un rapport sémantiquement homogène ou hétérogène?); 2) la nature ou la forme concrète du métarécit (s'agit-il de la parole d'un personnage ou de métarécit écrit comme une nouvelle, un manuscrit, une lettre, un journal, des mémoires etc?); et 3) la motivation du métarécit, définie selon les fonctions narratives des personnages (qu'est-ce qui motive la présence du métarécit dans le récit premier?) Nous utilisons ce modèle pour l'examen des métarécits dans les trois premiers romans de G. Victor, car il nous renseigne, non seulement sur leur fonctionnement dans la structure narrative du roman, mais aussi sur leur nature formelle. Compte tenu du but visé ici, c'est ce critère formel ou générique qui nous intéresse le plus, puisqu'il permet de savoir si nous avons affaire à des genres narratifs oraux ou à des genres de tradition écrite. Autrement dit, l'analyse du métarécit chez G. Victor à partir de ce critère nous permettra à la fin de répondre à des questions fondamentales sur les intentions et le statut de cet écrivain. L'auteur de *Clair de manbo*, d'*Un Octobre d'Elyaniz* et de *La Piste des sortilèges* est-il un simple scribe francophone ou un marqueur de parole haïtien en quête de la mémoire collective, en quête de soi? Quel est son programme esthétique? S'agit-il d'une poétique de créolisation allant dans le même sens que celle d'Ignace Nau et de Justin Lhérisson? Quel est le type

de contrat tacite ou de pacte fictionnel qui le lie à son lecteur?

Caractérisés par une multiplication des récits, les trois premiers romans de G. Victor s'inscrivent dans la tradition des œuvres de fiction haïtienne d'expression française qui empruntent des thèmes, des personnages et des techniques de récit populaire comme celles du *lodyans*, du conte, des légendes et des mythes issus du Vodou. De tous les éléments communs à ces trois romans, celui qui attire le plus l'attention, c'est le rôle fondamental que le métarécit joue en effet aussi bien dans leur structure formelle que dans leur fond. Presque tous les personnages des romans de G. Victor sont des *lodyansè*, car ils racontent tous des histoires pour une raison ou une autre. Même les dieux et les personnages non anthropomorphes aiment en écouter et en raconter. S'il y a un narrateur premier ou un personnage-narrateur qui, pour son éloquence, en raconte plus que les autres, personne n'a le monopole exclusif de la narration. Entendons-nous sur un point important. Lorsqu'on parle de métarécit, on fait référence ici uniquement aux récits au second degré à effet oralisant, racontés par des méta-narrateurs et qui sont clairement délimités par rapport au récit premier. Autrement dit, les digressions dans le récit premier et toutes autres formes de récit de personnage-narrateur non clairement séparées et ne jouissant pas d'une certaine autonomie par rapport à la diégèse principale, quoiqu'elles soient également des métarécits, ne sont pas prises en compte dans notre étude du métarécit chez G. Victor. Sinon, on passerait une éternité à identifier, voire à analyser ces métarécits qui n'ont rien de particulier puisqu'ils font naturellement partie de tout récit.

Le titre du roman *Clair de manbo* renvoie au personnage du nom de Madan Sorel, une belle et ravissante prêtresse vodou (une *manbo*), qui incarne la lumière et les forces du bien. D'un autre côté, il y a Djo Kokobe, un horrible sorcier symbolisant le mal et les

ténèbres. C'est l'adversaire de la *manbo*. Il est connu comme le chef sanguinaire de la bande *chanpwèl* des *Dezose*, une société secrète satanique. La lutte qui oppose ces deux protagonistes tourne principalement autour d'Hannibal Sérafin, un candidat à la Présidence présenté à Madan Sorel par Lanjélus, un brave pêcheur de la région. Le but de Lanjélus, figure du brave patriote sage et intègre, est d'éviter à tout prix qu'Hannibal devienne un Président malhonnête comme les précédents. Il explique à Sonson Pipirit, amant de Madan Sorel, pourquoi il tient à ce que le candidat bénéficie de la protection d'Agwe[49]. Mais, Djo Kokobe ne voit pas d'un bon œil cette alliance entre Hannibal et les forces du bien. Grâce à son pouvoir diabolique, il réussit à convaincre le candidat de faire un pacte avec le diable, ce qui lui permet, une bonne fois pour toutes, d'asseoir son autorité sur le futur Président d'Haïti. L'élimination d'Hannibal et de Djo Kokobe devient une nécessité pour triompher des forces du mal. Pour arriver à cette fin, Madan Sorel et Lanjélus sont obligés de se sacrifier. De tous les personnages importants, seul Sonson Pipirit restera en vie pour être le héros principal des deux prochains romans.

Dans ce roman, qui comporte un total de neuf métarécits enchâssés dans un récit premier, il y a un prologue et une conclusion dont le récit est pris en charge par le narrateur premier. L'auteur met en exergue huit des neuf métarécits en leur attribuant un titre individuel qui figure dans la table de matières du roman. Dans les titres attribués par l'auteur aux huit métarécits, sept sont qualifiés d'« *odyans* » et l'autre de « conte ». Le métarécit, qui n'a pas de titre individuel et qui ne figure pas dans la table des matières, est pourtant le tout premier que nous avons pu facilement repérer dans le roman, car sa motivation est claire et évidente. Il est motivé par le besoin exprimé par Lanjélus de

[49] Agwe est le dieu de la mer protecteur des marins et des pêcheurs dans la tradition vodou. Il fait naturellement penser à Poséidon, roi de la mer et des dieux marins dans la mythologie grecque.

convaincre Sonson Pipirit que « dans ce pays misérable et maudit, nous existons par la grâce d'Agwe » (*CM*[50], 19). Il s'agit de l'histoire personnelle très brève de Lanjélus qui affirme avoir rencontré en pleine mer le dieu Agwe qui l'a sauvé d'une grosse tempête. Le métarécit prend la forme d'une simple anecdote empreinte de merveilleux et liée à la diégèse principale. C'est en fait la parole vive d'un personnage rapportée sous forme de citation puisque l'auteur a bien pris le soin de la placer entre guillemets, ce qui souligne aussi son importance dans le texte en tant que récit au second degré.

Il nous semble important de signaler que dans *Clair de manbo* les neuf métarécits sont tous des histoires racontées à l'oral par un personnage qui s'adresse à un autre pour le distraire et surtout le persuader de quelque chose. Hormis le *lodyans* raconté par Djo Kokobe et le conte du Vèvè, tous les métarécits sont pris en charge par Lanjélus, le vieux pêcheur et ancien combattant dans la guérilla paysanne des Cacos contre l'occupation américaine, qui se présente comme le sage garant des valeurs. De par son rôle de dépositaire de la tradition orale et d'ancien guerrier révolutionnaire, la figure de Lanjélus rappelle celle de Golimin dans les *lodyans* de Lhérisson et surtout celle du vieux Jérôme dans les nouvelles de Nau. La visée argumentative et distrayante des *lodyans* de Lanjélus est évidente lorsqu'on examine leur contexte d'énonciation et leur contenu. « La Pipe de Sainsou » est le premier *lodyans* que Lanjélus raconte à Hannibal Serafin. Comme il raconte ce *lodyans* au candidat pendant qu'il l'emmène à dos de bourrique chez Madan Sorel, on pourrait être tenté de convenir avec Raffy-Hideux (2013, 164) que la fonction première de ce métarécit est de distraire Hannibal pour simplement l'aider à tuer le temps. Mais, lorsqu'on examine son contenu et certains détails importants de son

[50] Pour noter la référence des extraits des trois romans de Gary Victor cités ici, on utilisera dorénavant *CM* pour *Clair de manbo*, *OE* pour *Un Octobre d'Elyniz* et *PS* pour *La Piste des sortilèges*.

contexte d'énonciation, on se rend compte de toute la portée argumentative de ce *lodyans* qui relate l'histoire de Norton, un commandant raciste de l'armée américaine qui a giflé Sainsou parce que celui-ci a osé lui demander du feu pour allumer sa pipe. Ce que Norton ne savait pas, déclare Lanjélus, c'est que Sainsou était « le houngan le plus craint et le plus vénéré d'Haïti » (*CM*, 37). À cause de cet affront public, Norton s'est fait transformer en zombi-esclave condamné à allumer la pipe du houngan pour le restant de sa vie. À la fin du *lodyans*, Lanjélus prend la peine d'ajouter que même si Norton avait su que Sainsou était un houngan, « il aurait sans doute ri et *pase nan betiz* les croyances de notre peuple » (*Ibid.*). Vu le contexte général de la démarche de Lanjélus, qui a réussi à convaincre le candidat petit bourgeois pétri de valeurs occidentales de se rendre chez une *manbo* afin d'entrer en communion avec Agwe, le choix de son *lodyans*, appuyé par sa dernière remarque, semble être sa façon à lui de porter le futur Président à prendre en considération les croyances ancestrales du peuple haïtien.

Un autre élément qui confirme la volonté de Lanjélus de convaincre Hannibal de prendre au sérieux la foi du peuple dans les dieux vodou, c'est le contenu de son second *lodyans* qui s'enchaîne d'ailleurs immédiatement sans l'intervention habituelle du narrateur premier. Dans ce *lodyans* intitulé « Les Lambis d'Agwe », un groupe de Tontons macoutes à la recherche de deux fugitifs anti-duvaliéristes débarquent à Pointe-Sapotille, un village imaginaire représentant Haïti avant « la souillure duvaliériste » (*CM*, p. 45). Quand ils découvrent l'existence d'un des lambis d'Agwe, une conque marine en or massif pur, les Tontons macoutes mobilisent tout le village et exigent que les habitants les emmènent à l'endroit où sont cachés les lambis en or d'Agwe. Devant la réticence des habitants, ils abattent leur chef Néjuma, grand serviteur du dieu Agwe, et menacent

d'exécuter quatre autres villageois si on ne leur indique pas le chemin qui mène au trésor. Arrivés sur place, les Tontons macoutes pris au piège sont tués par le dieu Agwe, dont la colère s'abat ensuite sur le village sous la forme d'une « tornade d'une violence inouïe » (*Ibid.*, 44) qui détruit tout sur son passage. La grande valeur rhétorique des *lodyans* dans *Clair de manbo* se manifeste aussi dans la manière dont l'auteur les organise pour créer une sorte de joute oratoire indirecte entre les personnages. On trouve par exemple dans le roman deux versions d'une même histoire racontée d'abord par Lanjélus à Sonson Pipirit et ensuite par Djo Kokobe à Hannibal Serafin. Dans la version de Lanjélus, il est question d'un maléfice qui permettait à Djo Kokobe et à son père de se faufiler la nuit dans la chambre des belles jeunes femmes de la ville pour les violer pendant leur sommeil sans qu'elles s'en aperçoivent. Selon cette première version, Vlen a été fusillé parce qu'il a utilisé ce pouvoir maléfique pour prendre la virginité de la fille d'un Colonel. Lanlejus ajoute que si Djo Kokobe est devenu cet être infirme et difforme, c'est parce qu'il a été victime d'un contre-charme dans la chambre de la femme d'un député alors qu'il tentait de la violer en utilisant le même stratagème diabolique que son père. Cette première version est racontée à Sonson Pipirit, qui a jeté son dévolu sur la femme d'Hannibal Serafin, dans l'unique but de le détourner de sa quête d'amour adultère. Lanjélus le met d'ailleurs en garde à la fin du *lodyans*: « je crains fort que Madame Serafin ne te fasse perdre ton *lakat*[51]. Vlen et Djo Kokobe ont été punis parce qu'ils ont pensé pouvoir s'approprier des femmes au-dessus de leur condition. *Atansyon, pou w pa kokobe on jou tou*[52] » (*Ibid.*, 77).

---

[51] « Perdre son *lakat* » est une expression *kreyòl* qui veut dire « perdre la tête ».

[52] Cette phrase *kreyòl* se traduit ainsi: « Fais attention à ne pas devenir infirme et difforme à ton tour ».

Notons que dans la deuxième version que présente Djo Kokobe à Hannibal, les faits sont présentés différemment, car les circonstances et le but visé ne sont pas tout à fait les mêmes. Djo Kokobe commence ainsi:

> Je ne crois pas à tous ces racontars, voulant faire croire que Vlen avait eu recours à la magie pour abuser sexuellement de la femme qu'il aimait. Ce que ce minable officier ne savait pas, c'était que ces mulâtres venaient souvent la nuit au cimetière consulter mon père, le suppliant de leur prédire l'avenir […]. Il y a en avait même qui amenaient leur femme ou leur fils à Vlen, car, c'était, paraît-il, un moyen sûr de s'attirer la grâce des esprits. Voici ce que Lanjélus ne t'a pas dit, Hannibal Serafin… (*Ibid.*, 125).

Si dans la première version Lanjélus voulait simplement moraliser Sonson Pipirit, dans la seconde version, Djo Kokobe cherche à convaincre Hannibal de son grand pouvoir occulte et de le persuader de conclure un pacte avec lui. Au terme du *lodyans*, il s'adresse ainsi à son interlocuteur:

> L'histoire de ce pays ne s'écrit pas dans les livres et elle n'est même pas transmise oralement. L'histoire, ici, s'écrit dans la boue des cimetières, et dans les pactes qui se nouent dans les corridors où pullulent les vermines. L'histoire de ce pays, c'est la victoire perpétuelle du Mal sur le Bien. Crache les avortons de dieux que Lanjélus et Madan Sorel se sont mis en tête de faire servir et sois désormais avec nous (*Ibid.*, 127).

Compte tenu des remarques des *lodyansè* dans la clôture de leurs *lodyans*, il est clair que la fonction rhétorique de ces métarécits prime sur les autres fonctions puisque leur but n'est pas simplement de raconter pour amuser, mais de pousser à la réflexion, à comprendre le sens profond et caché des événements et à réagir, ce qui leur octroie aussi un caractère profondément subversif.

À la fin du roman, Lanjélus raconte à Madan Sorel l'histoire du « Choukèt La Wouze de Pointe-Sapotille » à un moment particulièrement difficile où la *manbo* est quasiment

vaincue par Djo Kokobe. Alors que Madan Sorel commençait à douter sérieusement de la bonté d'Agwe et à perdre espoir dans sa lutte contre le mal, Lanjélus prend la décision de lui conter ce dernier *lodyans* relatant la manière dont le lambi d'Agwe a été utilisé pour débarrasser Pointe-Sapotille d'un démon qui était venu s'y installer. Si Lanjélus raconte ce dernier *lodyans* pour remonter le moral de Madan Sorel, il l'utilise surtout en préambule à la démonstration à la *manbo* de la preuve tangible de la véracité de ses *lodyans*. La force persuasive du *lodyansè* atteint son point culminant lorsqu'il présente le lambi d'Agwe à Madan Sorel en déclarant que le coquillage magique lui avait été confié par le maréchal Noléus en personne avant que ce dernier ne quitte Pointe-Sapotille pour aller s'installer définitivement aux États-Unis. Comme l'épée dotée de pouvoirs surnaturels que l'on trouve dans les légendes de plusieurs autres peuples, le lambi d'Agwe, accompagné du Vèvè des origines, est l'une des deux armes magiques utilisées en dernier recours par Madan Sorel pour anéantir Djo Kokobe et délivrer Grand-Goâve de la Bête. La présence du lambi d'Agwe dans le cadre de la diégèse principale démontre certes à quel point les *lodyans* intercalaires sont sémantiquement homogènes à l'action du récit premier, mais elle donne également lieu à une autre conclusion importante. Le fait par le *lodyansè* d'avoir le lambi d'Agwe en sa possession ajoute de la crédibilité à ses récits, ce qui est l'une des caractéristiques fondamentales du *lodyans* le distinguant du conte merveilleux malgré leur fond commun dans le contexte spécifique de ce roman. Contrairement au conteur dont le rôle est simplement de retransmettre la mémoire collective, le *lodyansè* est en général un narrateur qui prétend presque toujours être un témoin oculaire et même un participant aux événements qu'il rapporte.

Le métarécit réaliste merveilleux sémantiquement lié à la diégèse principale est un fait

également observable dans les deux autres romans de G. Victor analysés ici. La forme et l'organisation des métarécits ne diffèrent presque en rien dans les trois romans. Dans *Un Octobre d'Elyaniz*, le deuxième roman, Sonson Pipirit est un militant politique partisan du prêtre-président Jean Bertrand Aristide. Comme son titre l'indique, ce roman retrace le coup d'État militaire du 30 septembre 1991 ainsi que la vague de répression et de violence politique qui s'ensuivit pendant le mois d'octobre de la même année. *Elyaniz,* personnage éponyme d'une beauté prodigieuse semblable à Madan Sorel, est à la fois la concubine de Kakadyab, un militaire anti-Aristide considéré comme le sergent le plus cruel du pays, et maîtresse de Sonson Pipirit, lui-même ennemi juré du sergent. Lors d'une intervention des Forces Armées d'Haïti dans le bidonville où elle habite, *Elyaniz* est accidentellement éventrée par une grenade à fragmentation. Une vieille mendiante de la cité affirme avoir reçu la visite nocturne d'*Elyaniz*, dont l'âme est retenue prisonnière chez Jeveron, un abominable sorcier qui a pris la relève de Djo Kokobe comme chef de toutes les bandes *chanpwèl* de la région. Sonson Pipirit et Kakadyab décident alors de mettre leurs différends de côté pour retrouver l'âme de leur commune amante et la libérer de l'emprise de Jeveron. Dans leur quête, les deux ennemis réconciliés pour la circonstance et aidés par le père d'*Elyaniz* ainsi que par d'autres adjuvants, se lancent dans une série d'aventures extraordinaires, que l'auteur a organisées sous la forme de chapitres intitulés « malédictions ». Dans ces chapitres, la frontière entre le réel et le surnaturel est tellement floue que le lecteur a du mal à savoir si les personnages évoluent dans un monde fictif représentant le réel ou dans un monde fictif représentant l'imaginaire populaire. Certains personnages sont d'ailleurs eux-mêmes confus, d'où la mise en garde de Sonson Pipirit à Kakadyab à la vue d'Elyaniz, pourtant morte, achetant

des légumes dans un marché à ciel ouvert: « Il n'y a rien de réel en ces lieux Kakadyab…» (*OE*, 160).

Dans ce deuxième roman, on trouve, à l'instar de *Clair de manbo*, un prologue et une conclusion du narrateur premier. Entre ces deux parties, il y a vingt-quatre chapitres narratifs, dont dix-sept sont pris en charge par le narrateur premier et sept métarécits possédant toutes les caractéristiques du *lodyans* sans pourtant être qualifiés comme tels par l'auteur. Des sept métarécits, trois sont racontés par Kakadyab à Sonson Pipirit pour l'informer de la situation d'Elyaniz et quatre sont pris en charge par Estevèl Gwo Bibit, personnage que l'on pourrait assimiler à Lanjélus malgré quelques différences notoires entre les deux. Contrairement à *Clair de manbo* dans lequel le mot « *odyans* » est copieusement employé pour désigner quasiment tous les métarécits racontés par les personnages du roman, dans *Un Octobre d'Elyaniz*, ce terme serait complètement absent s'il n'y avait pas cette unique occurrence à la page 103. Voici par exemple le titre que l'auteur donne au premier métarécit dans la table des matières: « La première nuit d'amour d'Elyaniz et de Sonson Pipirit racontée par Estevèl Gwo Bibit un soir de novembre 1991 pendant une partie de bezig au Morne Nelio à Carrefour-Feuilles ». L'absence du mot « *odyans* » dans ce titre ne change rien à l'existence de la chose. À partir du contexte d'énonciation exprimé dans le titre, n'importe quel lecteur haïtien averti saura, avant même d'entrer dans le texte, qu'il s'agit d'un *lodyans*. Le *lodyansè* commence d'ailleurs son histoire par une de ces formules typiques que l'on trouve d'ordinaire au début des *lodyans* pour établir d'emblée leur crédibilité: « M mande pou

asorosi map bwè-a trangle-m si se manti mwen pral bay la-a[53]» (*OE,* 19). Vers le milieu du métarécit, au moment où le *lodyansè* s'apprête à entrer dans le vif du sujet, il reproduit en français le même serment: « Paroles d'Estevèl Gwo Bibit! Tout ce que je vais narrer maintenant n'est que la vérité et rien d'autre que la vérité » (*Ibib.*, 23).

Si dans *Un Octobre d'Elyaniz* les métarécits affichent les mêmes caractéristiques formelles que dans *Clair de manbo*, on peut cependant noter plusieurs différences dans leur contenu et dans leur motivation. Un bref examen de la figure du *lodyansè* principal dans les deux romans permet de se faire une bonne idée des dissemblances observées dans le contenu des métarécits qui s'y trouvent. Rappelons que Lanjélus est un paysan gardien de la tradition qui raconte des *lodyans* empreints de mythes, de légendes et de merveilleux vodou à des personnages spécifiques dans le but de les porter à respecter et à assumer les croyances ancestrales du peuple. À la différence de Lanjélus, Estevèl Gwo Bibit, issu des bidonvilles du milieu urbain où les valeurs haïtiennes profondes s'estompent, ne possède pas un bagage culturel très important. S'il a bel et bien hérité de l'art de raconter des *lodyans*, Estevèl ne dispose pas de cette masse d'informations culturelles traditionnelles diverses et variées que possède Lanjélus, ni de la grande sagesse du protégé d'Agwe. La preuve en est que les histoires d'Estevèl ne portent que sur les expériences personnelles de Sonson Pipirit, notamment sur ses exploits de militant politique et d'amant infatigable qui font rire à gorge déployée, certes, mais qui sont loin d'avoir la valeur moralisatrice, argumentative et mémorielle des *lodyans* de Lanjélus. L'analyse de la situation d'énonciation des *lodyans* d'Estevèl indique que ceux-ci visent principalement à amuser la galerie contrairement à ceux de Lanjélus qui sont

[53] Cette phrase *kreyòl* peut être traduite ainsi: « Que je m'étrangle en buvant ce verre d'alcool si je vous raconte des mensonges » ou encore « Je jure sur ma vie que ce que je vais vous raconter est la vérité. »

généralement contés dans des contextes extrêmement graves. Tous les *lodyans* d'Estevèl sont narrés en public dans un contexte de divertissement populaire où l'alcool coule à flot comme c'est le cas du tout premier raconté pendant une partie de cartes à Carrefour-Feuilles. Toute la valeur des *lodyans* d'*Un Octobre d'Elyaniz* réside en fait dans leur caractère distrayant et il faut bien admettre qu'Estevèl dépasse de loin Lanjélus dans l'art de captiver et d'amuser son auditoire. C'est d'ailleurs pour cela qu'il est considéré comme « le meilleur blagueur de la Cité [au point que] certains citoyens n'hésitaient pas à payer de leurs poches sa présence à une veillée funèbre » (*Ibib.*, 50).

Le dernier point de différence entre les deux romans, sur lequel on s'arrêtera, réside dans la manière dont le métarécit est lié au récit premier. S'il est vrai que, dans les deux romans, il y a un rapport sémantiquement homogène entre l'action des *lodyans* racontés par les personnages et celle du récit premier, il n'est pas moins vrai que le degré d'homogénéité sémantique varie sensiblement d'un roman à l'autre. Si l'on ne tient pas compte de certains liens métaphoriques ou d'analogies entre Pointe-Sapotille et Haïti par exemple, on peut dire que dans *Clair de manbo,* le lien sémantique entre le métarécit et le récit premier se limite presque toujours au strict minimum. Par exemple, il n'y a qu'Agwe et son coquillage en or qui permettent d'établir un rapport sémantique direct entre l'action des *lodyans* portant sur le dieu et celle de la diégèse principale. Il y a aussi le motif de la chaussure volée qui fait le lien entre l'épisode d'Hannibal dans le récit premier et celui de Tonton Boutéis dans le cinquième *lodyans* de Lanjélus intitulé « Les chaussures de Tonton Boutéis ». En dehors de ces éléments thématiques, il existe dans *Clair de manbo* une frontière assez nette entre les *lodyans* et le récit premier qui ne partagent d'ailleurs pas le même cadre spatio-temporel ni les mêmes personnages. À part

Lanjélus et Djo Kokobe, deux personnages du récit premier que l'on retrouve dans certains métarécits, les niveaux narratifs ne se confondent pas dans *Clair de manbo*. La situation est tout à fait différente dans le cas d'*Un Octobre d'Elyaniz*, dans lequel les métarécits font partie intégrante de la trame du roman. À la différence de *Clair de manbo*, l'ensemble des sept métarécits, pris en charge oralement par Kakadyab et Estevèl Gwo Bibit dans *Un Octobre d'Elyaniz*, porte sur des héros de la diégèse principale. Les trois métarécits narrés par Kakadyab ne sont en fait qu'une seule histoire, celle d'Elyaniz divisée en trois parties. Quant aux quatre *lodyans* racontés par Estevèl, ils portent tous sur Sonson Pipirit qui évolue dans un espace-temps quasiment identique à celui du récit premier. La différence entre les rôles du narrateur premier et ceux des narrateurs intra-diégétiques ou méta-narrateurs devient dès lors très difficile à établir, puisque ce sont ces derniers qui se chargent de la description de tous les personnages principaux. C'est par exemple à travers les histoires racontées par Kakadyab que l'on apprend pratiquement tout d'Elyaniz. En fait, la voix du narrateur premier se mélange parfois à celle des méta-narrateurs d'une façon qui rend manifestement floue la frontière entre les deux niveaux narratifs dans ce deuxième roman de G. Victor.

Ce parallèle entre *Clair de manbo* et *Un Octobre d'Elyaniz* du point de vue des métarécits qui y sont intégrés nous aidera à faire court dans notre analyse de *La Piste des sortilèges* puisque ce dernier, de par sa complexité formelle et son exubérance, affiche pratiquement tous les éléments de différence et de ressemblance présents dans les deux premiers romans que ce soit dans leur contenu, leur forme ou dans leur mise en récit. Il s'agit maintenant de chercher à savoir s'il y a quelque chose de particulier dans ce troisième roman qui le distingue des deux autres en ce qui a trait à la question du

métarécit. *La Piste des sortilèges* est le récit des aventures époustouflantes de Sonson Pipirit qui se lance cette fois sur une piste ensorcelante dans le but de sauver son ami Persée Persifal, un ancien militant anti-duvaliériste empoisonné pour avoir osé s'opposer à un député corrompu du nom de Josipierre. Prétendument mort et enterré, Persifal, condamné à la zombification, est confié à un convoyeur (transporteur de zombis) chargé de l'emmener travailler comme esclave sur une plantation dans le département de l'Artibonite jusqu'à sa mort naturelle. L'objet de la quête de Sonson Pipirit, c'est de rattraper le convoyeur avant qu'il n'atteigne le bout de la piste, car une fois cette frontière passée Persifal ne pourra plus retourner dans le monde des vivants. Pour atteindre son but, Sonson Pipirit doit emprunter la piste qui n'est accessible que par le cimetière de Morne Rouge et d'après les paroles de Zwazo-wout, un chef Chanpwèl habitué du cimetière, seuls les morts y ont accès. Avec l'aide de Zwazo-wout, Sonson Pipirit réussit à feindre la mort et à accéder à la piste. Une fois de l'autre côté, dans le royaume de la mort où le présent et le passé se confondent, Sonson Pipirit, en véritable héros de récit merveilleux, fait face à une interminable série d'obstacles les uns plus ahurissants que les autres. Il échappe d'abord à un spectre unijambiste cannibale qui tente de lui ravir sa jambe avant de subir la colère de Baron Samedi, dieu vodou gardien des cimetières et des morts, pour avoir violé son domaine en se faisant passer pour un mort. Il est ensuite capturé par Gede Loray à qui il doit faire l'amour sans cesse pour la faire jouir cent fois. Après être parti à la chasse d'un mandrill, un *major-jonc*, qui croit que Sonson Pipirit a volé son *jonc* (son bâton), veut le livrer en pâture aux porcs. Il se retrouve à l'époque coloniale où il est à nouveau capturé et vendu comme esclave à des colons blancs pervers qui veulent l'émasculer. Il doit affronter le Basilic de Morne à Cabris, un

lézard grand comme un cheval qui crache le feu avant de faire face à Papa Simbi, à l'Étripeur, aux gardes de l'Empereur.... Ses affrontements avec les esprits de l'au-delà et les êtres fabuleux se multiplient les uns après les autres. Il finit malgré tout par atteindre Pont-Sondé, le bout de la piste, juste à temps pour libérer son ami Persifal avant « la livraison infernale ». Sonson Pipirit et Persifal remontent la « Piste-Retour » jusque là où tout a commencé, au cimetière de Morne Rouge, où Baron Samedi leur donne enfin la permission de retourner dans le monde des vivants. À la fin du roman, Persifal, tel le Christ ressuscité, dénonce en public Josipierre qui se fait lyncher et brûler vif par une foule en furie réclamant justice.

Dans ce roman colossal de plus de six cents pages, G. Victor a poussé au plus haut point son esthétique du récit multiple ou l'art de la mise en abyme. Contrairement aux deux romans précédents, *La Piste des sortilèges* n'a pas de table de matières, mais il débute, à l'instar de ces derniers, par un court prologue et se termine par une brève conclusion. Entre l'introduction et la conclusion se succèdent quarante-huit chapitres aussi divers que variés. Le prologue est suivi par le procès-verbal du témoignage sur la mort de Persée Persifal de Jerry Cappelton, un officier de l'armée américaine et juste avant la conclusion, il y a un extrait du journal de ce même officier américain dans lequel il rapporte sa dernière conversation avec Sonson Pipirit au sujet de la mort de Persée Persifal. On y trouve aussi sept chapitres, mis en italique et écrits à la première personne, que l'auteur appelle « Complainte de Persée Persifal » en veillant à bien ajouter à chaque fois le nom de l'endroit où la complainte est répétée. Des trente-neuf chapitres restants, qui sont tous des textes principalement narratifs, il y a un total de treize métarécits provenant tous de la bouche de personnages du roman qui se les racontent sous forme de

lodyans. Le héros, Sonson Pipirit, est omniprésent à tous les niveaux du roman. Il y a toujours un lien quelconque entre lui et les métarécits. Quand ce n'est pas lui qui les raconte, il est celui à qui on les raconte. Des treize *lodyans*, cinq lui sont contés directement tandis qu'il en raconte huit à des personnages différents pour les convaincre que son ami Persifal, qu'il essaie de sauver, est un homme juste et qu'il ne mérite pas le sort qui lui est reservé. Pour persuader par exemple Baron Samedi de lui donner la permission d'emprunter la Piste, il lui raconte « l'histoire des syndicalistes sauvés par Persée Persifal » (*PS,* 70). Il raconte ensuite l'histoire intitulée « La nuit de Cazale » lorsque Grann Mapiang, la vieille femme à la recherche du mandrill, lui demande de lui prouver que son ami Persifal est un juste. Il fait pareil en racontant « l'histoire des amours de Josipierre et de la pétulante Nousta » quand le curieux garde-frontière qui, pour le laisser passer, lui dit « *Prouvez-moi que votre Persifal était un juste* » (*Ibid.,* 384). Pour persuader les autres personnages, esprits de la nuit, du bien-fondé de sa présence sur la Piste, il doit prouver à chaque fois l'innocence de Persifal en continuant à utiliser des histoires à valeur argumentative comme celles qu'il raconte par la suite au Prince Alegadossou, au juge Jean-Simon, au Vèvè et au Basilic.

Comme Sonson Pipirit doit s'arrêter plusieurs fois pour écouter et raconter des *lodyans* parfois assez longs, il peut paraître paradoxal de dire que ceux-ci servent à faire avancer l'action principale du roman et à permettre au héros de progresser dans sa quête. Mais lorsqu'on examine certains détails importants de l'œuvre, on arrive cependant à la conclusion que c'est bel et bien par la force argumentative des *lodyans* de Sonson Pipirit et par la valeur informative et indicielle de ceux qui lui sont racontés que le héros réussit à atteindre le bout de la Piste à temps pour sauver son ami. Comme la visée

argumentative des *lodyans* racontés par Sonson Pipirit n'est plus à prouver, concentrons-nous maintenant sur ceux qui lui sont racontés par les autres personnages rencontrés sur son parcours. Le titre de la première histoire insérée dans *La Piste des sortilèges*, qui informe le héros des circonstances de la mort de Persifal, se présente ainsi: « **PERSIFAL ET LA MORT DU HIBOU** *tel que raconté à Sonson Pipirit par Ina, hounsi du Grand-Goâve* » (*Ibid.,* 37). Malgré sa prise en charge par Ina qui le raconte à la première personne et son titre individuel en lettres majuscules avec des caractères écrits en gras qui sont censés le distinguer par rapport à la diégèse première, ce métarécit exhibe une série d'éléments qui permettent de le confondre avec le récit premier. En plus de partager le même cadre spatio-temporel et les mêmes personnages que le récit premier, le métarécit pris en charge par ce personnage secondaire, est aussi le lieu de multiples interventions du narrateur premier omniscient, ce qui contribue à créer une fusion évidente des deux niveaux narratifs. Le *lodyans* d'Ina joue d'ailleurs un rôle fondamental dans le déroulement de la diégèse principale, car en tant que motif de la quête, c'est ce qui engendre la mission du héros principal et qui provoque alors toutes les actions entreprises par Sonson Pipirit sur la Piste. En référence au schéma quinaire de Paul Larivaille, on peut dire que le *lodyans* d'Ina est la complication du récit premier, c'est-à-dire l'un des cinq éléments de sa structure narrative de base.

Ce rapport de similitude entre le métarécit et l'action principale existe sous d'autres formes et à des degrés variables lorsqu'on considère tous les autres *lodyans* racontés à Sonson Pipirit. *Grenn bòt* est le titre du second *lodyans* que le spectre unijambiste raconte à Sonson Pipirit à l'entrée de la Piste. C'est l'histoire d'un esprit protecteur d'un pensionnat qui se matérialise sous la forme d'une botte solitaire se promenant le soir dans

l'établissement, d'où le titre du *lodyans*. Il se trouve que la botte se nourrit du sang des gardiens du pensionnat et le spectre unijambiste est un ancien gardien condamné pour avoir essayé d'échapper à *Grenn bòt*. Le *lodyans*, motivé par une conversation entre les deux personnages, est introduit de la façon suivante:

> — *C'est qui, Grenn bòt?* S'étonne Pipirit.
> — *Pour le savoir, il faudra que tu écoutes mon histoire… Elle est courte. Si tu m'accordes quelques minutes de ton temps, peut-être pourrais-je t'aider… Tu es le seul et sans doute le dernier à qui je la raconte.* (*Ibid.,* 55).

Après avoir attentivement écouté le *lodyans* du spectre unijambiste, Sonson Pipirit lui demande pourquoi il a tenu à lui raconter cette histoire. Il répond qu'il reste une énigme à éclaircir et qu'il sait que Sonson Pipirit y parviendra puisqu'il rencontrera *Grenn bòt* pendant son périple sur la Piste. Plus de deux cent cinquante pages plus loin, dans le chapitre intitulé « La nuit des nègres castrés », Sonson Pipirit, sur le point de se faire couper le sexe par des colons blancs, se retrouve en effet face à face avec *Grenn bòt*. Après avoir sucé le sang de l'un des colons qui s'apprêtaient à émasculer Sonson Pipirit, *Grenn bòt* se métamorphose en un personnage qui répond au nom de Césarin le terrible. Ce n'est qu'après le *lodyans* « La malédiction de Césarin le terrible », raconté à Sonson Pipirit par Césarin lui-même, que l'énigme de *Grenn bòt* s'est enfin éclaircie. Il importe de souligner que, sans certains détails importants se trouvant dans « Transport de nuit » et « La nuit des nègres castrés », deux chapitres de la diégèse principale, le lien complexe qui existe entre le *lodyans* de l'unijambiste et celui de Césarin ne pourrait pas être établi. Le même schéma se reproduit dans la mise en récit de l'épisode concernant le Basilic. L'épisode commence à la page 109, avec le *lodyans* « Le Basilic du Morne à Cabris » raconté par Petit-Noël Prieur à Sonson Pipirit, pour se terminer dans le long *lodyans* « La

pentecôte de la fille de Caïn » à la page 479 que Sonson raconte au Basilic pour que l'animal lui cède enfin le passage. De même que pour l'épisode de *Grenn bòt,* deux chapitres racontés par le narrateur premier, notamment « Le sentier de la bête » et « La nuit du crâne qui chante », servent de pont entre les deux *lodyans* séparés en apparence par trois cent soixante-dix pages.

En conclusion, on peut dire que, pour bénéficier de la faveur des esprits et avancer sans faillir sur la Piste, Sonson Pipirit ne doit pas seulement savoir raconter des *lodyans*. Il doit aussi savoir en écouter et apprendre à travers ces histoires, racontées tant par des adjuvants que par des opposants, des informations pratiques lui permettant de comprendre au fur et à mesure le sens de tous ces événements mystérieux, irréels et apparemment inextricables, qui jalonnent son expérience dans cet univers parallèle. Grâce à une bonne maîtrise de la technique de focalisation interne par l'auteur, le lecteur partage l'expérience de Sonson Pipirit au point de ressentir sa frustration devant le dédale des événements imprévus, des incidents malheureux et de ses actions sur la Piste. À l'instar du héros, qui récupère les renseignements appris dans les *lodyans* pour se diriger au milieu des difficultés de la Piste, le lecteur hésite, trébuche et doit parfois retourner en arrière à la recherche de certains détails pour ne pas se perdre dans ce labyrinthe narratif. Dans *La Piste des sortilèges*, les multiples métarécits et les chapitres de la diégèse principale forment en effet un espace textuel complexe ayant la forme d'un réseau narratif où cohabitent oralité et écriture, esthétique du récit populaire traditionnel et esthétique de l'écriture romanesque moderne. Malgré les différences observées dans le fonctionnement des métarécits insérés dans les trois romans analysés ici et au-delà de leur caractère poétique, rhétorique, moralisateur, mémoriel, distrayant, thérapeutique, ils

servent tous, de par leur forme, leur contenu, leur motivation et leur visée principale, à assurer la dimension orale du texte, à l'ancrer dans l'oralité *kreyòl* suivant une démarche de décentrement manifeste par rapport à la littérature française hexagonale.

c) L'usage des ethno-textes non narratifs

Parallèlement au dispositif méta-narratif employé par G. Victor pour assurer la continuité de la tradition de « l'oralité feinte » dans le cadre de sa démarche de subversion de l'ordre et du sens établis, on décèle la présence de plusieurs autres fragments intercalaires d'ethno-textes non narratifs tels que la chanson, le proverbe, les formules magico-religieuses et la complainte. Dans la page qui précède le prologue du roman *Clair de manbo*, on trouve une version légèrement parodiée du premier couplet d'*Au clair de la lune*, une chanson de la tradition orale française vieille d'au moins trois siècles. L'utilisation parodique des paroles de cette chanson populaire au tout début du roman souligne déjà l'importance que l'auteur accorde à l'exploitation de la tradition orale. Comme il ne s'agit pas d'un élément de l'oralité *kreyòl*, l'auteur a ressenti le besoin d'adapter *Au clair de la lune* à la réalité culturelle haïtienne par la pluralisation du mot « Dieu » dans la dernière ligne du premier couplet. Le segment « Pour l'amour de Dieu » de la version originale devient « Pour l'amour des dieux » dans le roman afin de faire référence aux nombreux dieux du panthéon vodou par opposition à l'unité divine monolithique des religions judéo-chrétiennes. Il semble que les paroles originales d'*Au clair de la lune* ont des sous-entendus sexuels, ce qui justifie aussi la présence de cette chanson dans un roman dans lequel il est tout le temps question de sexe et de Vodou. Les nombreuses occurrences dans le roman des expressions « lune » et « clair/clarté » ont presque toujours un rapport direct ou indirect avec le sexe et le surnaturel. Au début du

roman, lorsque Sonson pipirit quitte le lit conjugal pour aller rejoindre Madan Sorel, la « manbo loup-garou », le paysage est « enrobé dans la clarté blafarde de la pleine lune » (*CM*, 22). Pendant la « nouvelle lune de miel » (*Ibid.,* 25) de Madan Sorel et de Sonson Pipirit, les nuages jouent au *lago-kache* avec « l'astre des nuits drapé dans sa pleine splendeur » (*Ibid.*). Rappelons aussi que le maléfice appelé « *pwen* lune », qui permettait à Djo Kokobe et à son père Vlen de se transformer en « poussière de lune » (*Ibid.,* 74) pour se faufiler à travers le trou de la serrure dans la chambre des femmes qu'ils violaient pendant leur sommeil, n'était possible que pendant la pleine lune.

Si au début du roman *Clair de manbo*, G. Victor fait usage d'un élément intertextuel appartenant au folklore français, ceux qu'il utilise par la suite appartiennent tous à la tradition orale haïtienne. Il y a, par exemple, la recette magique révélée par Lanjélus à Djo Kokobe ainsi que la chanson du dieu Agwe qui attestent de la croyance du peuple haïtien dans le Vodou. Dans *Un Octobre d'Elyaniz*, on trouve également la longue recette magique du « Jiromou gardien de la vertu féminine » (*OE*, 20-12) et la chanson d'Elyaniz telle que chantée par Kakadyab pendant qu'il raconte l'histoire de sa bien-aimée à Sonson Pipirit. L'insertion de la chanson d'Elyaniz dans le roman dans le contexte précis de ce métarécit oral pris en charge par Kakadyab revêt une importance particulière puisqu'elle permet à l'auteur de reproduire un aspect fondamental de la tradition orale, à savoir la performance du narrateur en contexte d'oralité. La technique du chant est l'un des procédés performanciels les plus employés dans la tradition orale haïtienne particulièrement dans les contes chantés tels que *Ti pye zoranj* ou *Tezen* par exemple. Pour attirer et capter l'attention de son auditeur lorsqu'il raconte ces espèces d'histoires ponctuées de chants, le conteur doit posséder une assez bonne maîtrise des

techniques vocales comme c'est le cas par exemple dans le *lodyans* de Lanjélus qui interprète la chanson attribuée au poisson avertissant Loune du danger qui guette Pointe-Sapotille. La même remarque vaut pour la performance musicale de Kakadyab dans son interprétation de la chanson qu'Elyaniz entonnait en chemin lorsqu'elle allait chercher de l'eau à la fontaine publique. On trouve également quatre chansons dans *La Piste des sortilèges*, dont l'une intitulée « la ballade de l'Homme en Noir » dans laquelle il est question de l'amour fou qui existe entre une jeune fille de la Chapelle nommée Manmzèl et Papa Simbi, le dieu vodou gardien des sources. La chanson d'Elyaniz à Simbi Andezo, celle du poisson au royaume d'Agwe à Loune, tout comme celle que l'Homme en Noir chante à Sonson Pipirit, sont tous des éléments textuels qui font référence au très populaire conte chanté haïtien intitulé *Tezen nan dlo* traduit en français par *Tezen, le poisson amoureux*.

Parmi les procédés performanciels du narrateur en situation orale, à part le chant, il y a les formules d'introduction et de clôture, les gestuelles, les mimiques, la technique du suspens, l'interaction avec l'auditoire, le recours à des proverbes, etc. L'importance de la qualité de la performance de la narration orale est bien mise en évidence dans les romans à travers les différentes figures de conteur et de *lodyansè*. Dans *Clair de manbo,* Lanjélus est présenté comme celui qui raconte des « *odyans* capables de faire rêver l'homme le plus blasé qui soit » (*CM*, 31). Dans *Un octobre d'Élyaniz*, on dit du personnage éponyme qu'elle « n'avait pas son pareil pour tirer des contes » (*OE*, 42). Et lorsque Estevèl Gwo Bibit donnait un *lodyans* ou une blague, « il devenait aussitôt le centre de l'univers et le temps lui-même semblait mesurer sa marche au rythme de son récit » (*OE*, 50). Observons par exemple quelques représentations de procédés performanciels dans

les *lodyans* racontés par Estevèl Gwo Bibit dans *Un octobre d'Élyaniz*. Ses *lodyans* commencent et se terminent presque toujours par une phrase souvent en *kreyòl*, mais parfois en français, qui servent à affirmer l'autorité du *lodyansè* et à inciter la participation des auditeurs. Au début de l'un de ses *lodyans*, Estevèl Gwo Bibit jouant aux cartes, s'arrête, jette brusquement ses cartes sur la table avant de lancer aux autres joueurs « M di nou Sonson fou[54] », ce qui provoque la réaction de Bòs Kare qui répond par un proverbe *kreyòl* « Sa moun pa konnen toujou pi gran pase w[55] » (*Ibid.,* 49). Estevèl termine un autre *lodyans* par la formule « Pawòl d'Estevèl Gwo Bibit… Moun pa jwe ak bagay serye[56] » (*Ibid.,* 103). Il débute le prochain *lodyans* par la même formule et le clôt en lançant à l'assistance: « Apa je nèg yo prèt pou sòti nan tèt yo!… Mete kleren nan gode m non! [57]» (*Ibid.,* 134). Ces paroles ainsi que la gestuelle qui les accompagne permettent d'une part d'affirmer l'autorité du *lodyansè* et de provoquer d'autre part ce dialogue nécessaire entre le narrateur et ses auditeurs en contexte d'oralité. Certaines remarques du narrateur omniscient intervenant au sein même du métarécit « Kakadyab chez les parlementaires » témoignent bien de l'autorité du *lodyansè* et de sa grande maîtrise de la technique du suspens. À un certain moment du *lodyans*, le narrateur premier affirme que « tous étaient suspendus aux lèvres d'Estevèl Gwo Bibit » (*Ibid.,* 51) et que « la tension dans la salle fut à son paroxysme » au point que « Estevèl Gwo Bibit jouissait visiblement de l'intérêt que son récit soulevait » (*Ibid.,* 52). Ces observations font montre d'une claire conscience des paramètres du récit oral et de ses propriétés expressives au sein des romans.

---

[54] *Je vous dis que Sonson est fou.*
[55] Ce que l'on ignore nous dépasse forcément.
[56] On ne joue pas avec les choses sérieuses.
[57] Versez-moi un verre au lieu de rester plantés à me regarder avec les yeux ronds.

Un autre procédé d'oralité feinte employé par G. Victor est la liste des sept complaintes de Persée Persifal exprimées à la première personne dans *La Piste des sortilèges*. Il serait en effet difficile de ne pas y voir le rapport avec l'oralité quand on sait que la complainte, chantée par les troubadours du XIe siècle, est à l'origine un genre de chanson traditionnelle souvent théâtralisée, dont le sujet est le plus souvent tragique. Les cinq premières des sept complaintes de Persée Persifal débutent par « *Oyez, kretyen vivan* », un appel à l'écoute adressé à tous ceux dont « *l'humanité est emportée par le tumulte destructeur de la zizanie et de la haine* » (*PS*, 87). L'utilisation répétitive de la forme impérative du verbe « ouïr » au tout début des complaintes indique déjà assez clairement le caractère oral de ces segments textuels qui apparaissent tous en italique dans le roman à l'instar de l'ensemble des répliques des autres personnages. Le fait par Persifal de s'autoproclamer à plusieurs reprises « *Christ de la Piste* », la répétition de certaines formules et d'autres passages clés de ces complaintes leur confèrent l'aspect d'une litanie qui s'exprime à travers des termes appartenant au réseau lexical de la souffrance, de la mélancolie, du désespoir et de la mort. Dans ses paroles d'une expressivité déchirante, Persée Persifal exprime en effet sa souffrance, sa résignation, mais aussi sa colère, son dégoût et tout son mépris devant les crimes, la soumission et la lâcheté de ces hommes qui n'ont même pas le courage d'écouter ses complaintes. Il demande aux *kretyen vivan* de ne pas se lamenter sur son sort de zombi-esclave, car en dépit de sa souffrance, il s'en réjouit. Il déclare: « *Je ne suis plus de votre monde et je ne sais si je le regrette*. […] *Ma nuit est vraie… Votre jour est faux* » (*Ibid.,* 88). L'acceptation de sa « *misère de nuit* » se fait encore plus criante dans la cinquième complainte lorsqu'il dit: « *Je ne suis plus de ce monde et je m'estime heureux. Si quelqu'un me cherche sur la Piste, dites-lui de ne pas*

se donner cette peine et de revenir sur ses pas. Je suis le Christ de la Piste et j'irai jusqu'au bout de la nuit » (*Ibid.,* 318). En tant que zombi, Persée Persifal n'a droit à la parole que pendant les stations que son convoyeur lui permet de faire et comme les paroles d'un zombi sont censées porter malheur, personne ne prendrait le risque de les rapporter, d'où la raison pour laquelle elles ne parviennent pas à Sonson Pipirit. Comme le souligne Turcotte, ne faudrait-il pas voir dans les complaintes du zombi « le symbole de la fin d'une tradition? De la parole qui meurt? » (Turcotte 2007, p. 332) Les sept complaintes de Persée Persifal sont en fait des segments textuels lyriques à travers lesquels le romancier, qui se fait poète, exprime son état d'âme, son « intranquilité » par rapport à l'état des choses dans la société haïtienne.

c) La parole populaire haïtienne dans un français décentré

En France, l'expression « parole populaire » renvoie le plus souvent à un registre spécifique du français parfois négligé, grossier et vulgaire. Mais en Haïti, où il existe deux langues distinctes utilisées par deux communautés linguistiques distinctes, la parole populaire ne s'exprime pas en français, puisque cette langue, quoiqu'officielle, est quasiment étrangère à la majorité de la population. S'il existe naturellement en *kreyòl*, comme dans toutes les langues, un registre populaire qui peut être trivial et vulgaire, dans nos propos ici, la parole populaire haïtienne ne fait pas référence à un registre particulier, mais plutôt à la langue *kreyòl* dans toute sa complexité linguistique, sociolinguistique et pragmatique. Condamné pendant longtemps par la bienséance au même titre que le registre populaire de la langue française, le *kreyòl* est pourtant l'instrument qui sert à exprimer le génie, les émotions et les sentiments les plus profonds du peuple haïtien.

Contrairement à la situation dans les anciennes colonies créoles françaises, la littérature de la plupart des grandes nations du monde s'est formée à partir d'un long processus de traduction, de transcription et de transposition de l'oraliture à l'écriture au profit du développement d'une tradition littéraire originale exprimée dans la langue maternelle de la majorité. Dans les anciennes colonies françaises des Antilles, la tradition écrite s'est développée en français au détriment de la langue de la majorité, d'où l'absence d'une véritable littérature en langues créoles. Selon Bernabé, Chamoiseau et Confiant, les œuvres produites par les écrivains antillais appartiennent par conséquent à une pré-littérature, car d'après eux « la littérature antillaise n'existe pas encore » (Bernabé et al. 1993, 14). D'un point de vue linguistique, est-ce que cette notion paradoxale de pré-littérature ne s'applique pas aussi à Haïti où la production récente et timide de quelques œuvres *kreyòl* n'autorise pas encore à parler d'une réelle tradition littéraire dans cette langue? Même les écrivains haïtiens les plus nationalistes ne produisent pas dans leur langue maternelle. Ils se servent quasiment tous du français pour parler au nom d'un peuple créolophone. Dans l'œuvre de G. Victor, comme dans celle de la plupart des écrivains antillais, l'affirmation nationaliste ou identitaire s'exprime par la créolisation de leur écriture en langue française.

La créolisation telle que pratiquée dans les œuvres haïtiennes du début du XIXe siècle jusqu'à l'époque actuelle suit pratiquement le même schéma que celle observée dans les œuvres des écrivains de langue française provenant des petites Antilles comme la Martinique et la Guadeloupe. Dans un article qui étudie la créolisation dans la production

romanesque de ces deux îles franco-créolophones, DeSousa[58] a relevé des constantes permettant de distinguer trois phases d'écriture correspondant à trois méthodes d'inscription du créole dans les textes de langue française. Elle distingue « un temps où le créole apparaît en citations uniquement, une phase d'intégration partielle du créole au français, enfin une créolisation du français » tout en précisant que « ces trois méthodes peuvent être employées seules ou combinées » (DeSousa, 1995, 174). Elle prend aussi la peine de fournir plusieurs exemples de textes antillais correspondant à chacune de ces trois phases d'écriture de la créolité en français. Selon elle, *Texaco* de P. Chamoiseau correspondrait parfaitement à cette troisième étape de « créolisation du français », car dans ce « roman en français créolisé, le vocabulaire antillais apparaît dans tous registres de conversation, tous types de description. Lexique et grammaire créoles transforment le français » (*Ibid.,* 183). Mais ce que DeSousa ne dit pas et qui donnerait certainement plus de poids à son analyse, c'est qu'il n'y a pas grand-chose de nouveau ou de révolutionnaire dans ce « marronnage littéraire » à l'œuvre dans *Texaco*. Comme nous l'avons déjà démontré dans cette étude, l'inscription de la parole *kreyòl* dans l'écriture d'expression française est une tradition littéraire qui remonte à l'époque de la création de la nation haïtienne au début du XIXe siècle et qui s'est développée par la suite. Les pionniers de la littérature haïtienne, tels que les frères Nau de l'École de 1836 et Justin Lhérisson par la suite, ont fait une utilisation littéraire originale de la parole *kreyòl* dans des œuvres adressées avant tout à leurs compatriotes haïtiens puisqu'elles étaient à l'origine publiées dans des périodiques locaux. On peut par conséquent soutenir que P.

[58] Pascale DeSouza, « Inscription du créole dans les textes francophones: De la citation à la créolisation », dans *Penser la Créolité* de Maryse Condé et Madeleine Cottenet-Hage, dir. (1995), chap. 10, 173-190.

Chamoiseau et G. Victor ainsi que tous les autres écrivains contemporains haïtiens et antillais qui pratiquent la créolisation du français sont, qu'ils le veuillent ou non, des héritiers de cette longue tradition littéraire haïtienne vieille de près de deux siècles.

La différence majeure que nous faisons entre les pionniers de la littérature haïtienne et les auteurs contemporains d'ascendance *kreyòl* comme René Depestre, Danny Laferrière, Yanick Lahens y compris tous les autres qui écrivent exclusivement en français ou qui créolisent le français au lieu d'écrire directement en *kreyòl*, c'est que, contrairement à Nau et à Lhérisson, ces derniers ont, de nos jours, la possibilité de produire à l'écrit dans leur langue maternelle, car depuis l'adoption par décret-loi en janvier 1980 de l'orthographe officielle du *kreyòl*, la situation de la langue haïtienne n'est plus ce qu'elle était il y a deux siècles. Malgré tous les facteurs négatifs contribuant à sa dévalorisation, le *kreyòl* d'Haïti est passé du statut de langue vernaculaire à celui de langue nationale en 1983, pour enfin arriver à celui de langue co-officielle au côté du français en 1987. Il existe actuellement toutes sortes de documents écrits en *kreyòl* et sur le *kreyòl.* On compte des dizaines de thèses de doctorats, d'ouvrages et d'articles scientifiques portant sur quasiment tous les aspects linguistiques et sociolinguistiques du *kreyòl.* On a produit dans cette langue plus d'une vingtaine de dictionnaires ainsi que des grammaires, des manuels scolaires, des récits littéraires, de la poésie, du théâtre, du cinéma, etc. Grâce à son niveau de standardisation actuel, le *kreyòl* est apte à couvrir presque tous les usages administratifs, éducatifs et littéraires. Une académie du *kreyòl* haïtien a même été instituée par l'État haïtien comme cela est prévu par la Constitution de 1987. En plus de la valorisation et de la promotion du *kreyòl*, cette institution académique a pour mission entre autres de « fixer la langue créole et de permettre son développement scientifique et

harmonieux » (Chap. V, art. 213 de la Constitution haïtienne de 1987). Parmi les premières actions fondamentales à entreprendre par l'Académie dans le cadre de sa mission de standardisation du code écrit du *kreyòl*, on citera l'inventaire des ressources lexicales en vue de la production d'un dictionnaire monolingue exhaustif et la normalisation des structures syntaxiques de cette langue.

Si l'État a encore du pain sur la planche pour faire en sorte que le *kreyòl* devienne un outil efficace de transmission des savoirs scientifiques, culturels et d'expression littéraire, il reste que les écrivains haïtiens ont aussi un rôle important à jouer dans ce long travail conceptuel nécessaire à la construction du code écrit de leur langue première. Tout compte fait, la tâche peut paraître difficile, mais il est tout à fait possible pour les écrivains haïtiens contemporains polyglottes de traduire des chefs-d'œuvre d'autres langues vers le *kreyòl* et surtout d'en produire directement dans cette langue afin de l'illustrer, de l'enrichir et de l'embellir de la même façon qu'ils le font pour le français. Dans le contexte actuel où il y a une plus grande sensibilisation au sein de la population sur l'importance de la valorisation du *kreyòl* comme le reflet de l'identité haïtienne et de son rôle extrêmement important dans le développement d'un meilleur système éducatif, la dichotomie *kreyòl*-français, comme l'un des problèmes essentiels de la création littéraire en Haïti, se pose dorénavant avec une acuité encore plus grande. La forte présence dans les romans de G. Victor de la langue *kreyòl*, véhicule par excellence de l'oralité haïtienne, s'avère être un autre procédé classique d'enracinement de son œuvre dans la culture populaire. Sans prétendre procéder à une analyse exhaustive des procédés de créolisation linguistique chez G. Victor, nous nous proposons d'examiner un échantillon de segments *kreyòl* insérés dans ses romans afin de déterminer leur mode

d'intégration et leur statut dans le texte français. Pour bien apprécier la qualité, la pertinence et le degré de créolisation linguistique des romans de G. Victor, il convient de garder à l'esprit les techniques d'insertion du *kreyòl* telles que pratiquées par Nau dans les années 1830, par Lhérisson au début du XXe siècle et aussi par les indigénistes comme Roumain et Philippe Thoby-Marcelin au milieu du même siècle, malgré l'absence de ces derniers dans le corpus analysé dans cette étude. De Nau aux indigénistes en passant par Lhérisson, nous avons observé une nette évolution dans la créolisation linguistique du français littéraire. Dans le cas de Nau, il s'agit d'une créolisation linguistique minimale se limitant au collage, à la superposition du lexique *kreyòl* et à la citation de quelques proverbes, mais avec Lhérisson nous avons déjà affaire à une créolisation plus originale et surtout plus complexe. Si la créolisation opérée par Lhérisson, qui relève d'une série de procédés stylistiques et d'un travail de création langagière à partir des deux langues, s'est renouvelée dans l'œuvre de certains écrivains indigénistes, qu'en est-il de celle observée dans les romans de G. Victor? En quoi et comment ce dernier contribue-t-il à assurer le renouvellement de cette tradition littéraire haïtienne? Y apporte-t-il quelque chose de nouveau ou d'original?

Pour se faire une idée de la démarche de créolisation linguistique chez G. Victor, on jettera d'abord un coup d'œil sur le prologue de son roman *Clair de manbo*. Dans cette courte partie introductive qui s'étend sur seulement deux pages, on a relevé trente-cinq occurrences de mots *kreyòl* dont certains sont en italiques alors que d'autres de la même nature ne le sont pas. Dans ce roman, l'auteur préfère utiliser l'italique à la place des guillemets pour distinguer les mots *kreyòl* du français sans pour autant être systématique dans son choix. L'utilisation massive du vocabulaire *kreyòl* dans ces deux premières

pages n'a absolument rien d'original, car il s'agit de la technique élémentaire qui consiste à employer des mots *kreyòl* pour nommer des réalités haïtiennes pour lesquelles il serait difficile, voire impossible dans certains cas, de trouver un équivalent dans la langue française. On y trouve par exemple des mots du lexique vodou tels que « *dogwe, vèvè, manbo,* loas…» et d'autres mots comme « *kwi, kalbas, kleren*, mapou*, lago-kache, chanpwèl, raje, zobop* », etc. Plusieurs cas d'irrégularités sautent aux yeux dans l'insertion de ces mots *kreyòl* dans le texte. Observons la toute première phrase du prologue: « Le *dogwe* porta à ses lèvres le *kwi*, but lentement comme s'il voulait maîtriser le feu que le *kleren* déversait dans sa poitrine » (*CM*, 13). Sur les deux pages du prologue, le mot « *dogwe* » est utilisé treize fois par l'auteur dans le sens de « vieil initié aux choses mystiques » et notons que toutes les occurrences font référence au même personnage, ce vieil initié qui s'accaparait des effluves émotionnels de Madan Sorel à l'aide d'un arc-en-ciel magique. Des treize occurrences de ce mot dans la même séquence textuelle, quatre sont écrits « *dogwe* » en italique sans accent sur le « *e* » final alors que les neuf autres se présentent ainsi « dogwé » sans italique et avec un accent aigu qui n'existe même pas dans l'orthographe officielle de la langue *kreyòl*. On se retrouve alors avec un mot qui n'existe ni en français ni en *kreyòl*. On pourrait par ailleurs se demander pourquoi, à l'instar de l'une des deux occurrences du mot « manbo », « mapou[59] » et « loas[60] » ne sont pas écrits en italique. On trouve encore dans cette même séquence trois occurrences du mot *kreyòl* « *vèvè* » dont deux s'écrivent bizarrement « vêvê » avec l'accent

[59] Le "*mapou*" est un grand arbre sacré des zones tropicales, originaire d'Amérique du Sud et des Antilles appelé "fromager" en français.
[60] Les "*loas*", forme plurielle du mot "*loa*", sont des esprits ou des divinités du Vodou.

circonflexe, un autre signe diacritique qui n'existe même pas dans le système graphique du *kreyòl*.

En plus des multiples anomalies et des erreurs relevées, l'insertion du *kreyòl* dans le prologue de *Clair de manbo* ne semble répondre à aucune logique apparente. D'après la grille de DeSousa, l'inscription de ces mots ne relève pas de la méthode de créolisation mais plutôt de la simple technique de citation, puisque la plupart des mots sont isolés par l'italique et par des notes explicatives qui se trouvent dans un glossaire à la fin du roman. Examinons maintenant un autre passage *kreyòl* plus long choisi au hasard dans le premier chapitre du même roman:

> Souvent le vieux Lanjélus […] le *passait nan betiz* en lui disant: "*Gen pwason ki ka kroke nan gòj ou wi Sonson… Sa-a men-m nan bouch li pap ka pase… Pwason renmen dlo men li pa konnen sa dlo ka fè l*". […] Un soir Lanjélus, après avoir ralé une profonde bouffée de sa pipe en terre cuite, eut l'une de ses colères […].
> — Tu es un *moun fou, Sonson*, S'écria-t-il… Chaque soir tu mets Soamène dans tous ses états à cause de cette femme blanche qui se baigne *tou touni* comme si elle faisait exprès de mettre en chaleur tous les hommes de la région (*CM,* 17-18).

La longueur des segments textuels *keyòl* insérés et leur nature grammaticale sont les deux seules différences qui existent entre ce passage et ceux du prologue. Alors que dans le prologue toutes les insertions sont de simples unités lexicales limitées à un seul substantif indivisible, dans le présent passage, les insertions sont des syntagmes plus longs et de nature grammaticale plus variée. Par exemple, le segment « *passait nan betiz* », qui a plus le sens de « taquiner » que de « passer en dérision » tel que indiqué dans le glossaire à la fin du roman, est une expression verbale. L'unité lexicale « *Pwason renmen dlo men li pa konnen sa dlo ka fè l* » quant à elle prend la forme d'un dicton haïtien servant à mettre quelqu'un en garde contre un danger quelconque. En fait, ces deux différences ne

changent rien au fait que tous ces segments *keyòl* restent isolés du français par leur typographie et par leur traduction fournie par l'auteur ou par l'éditeur à la fin du roman. En ce sens, ils ne constituent pas une créolisation fertile en terme d'invention et relèvent tous par conséquent de la simple « méthode de citation » telle que proposée dans la grille de DeSousa. Un autre aspect encore plus problématique qui permet de mettre toutes les occurrences du *kreyòl* dans *Clair de manbo* dans le même panier, ce sont les fautes d'orthographe relevées dans leur transcription. Prenons par exemple le segment « *Sa-a men-m nan bouch li pap ka pase* » dans lequel il y a deux fautes: une d'orthographe et une deuxième dans la transcription de la chaîne parlée. On observe un curieux tiret dans l'adverbe « *men-m* » utilisé dans le sens de son équivalent français « même » alors qu'il ne s'agit pas d'un mot composé en *kreyòl*. L'auteur écrit « *pap* » comme une seule unité alors qu'il fallait écrire « *p ap* », puisqu'il s'agit deux mots distincts. La particule « *p* » est la forme réduite du marqueur de la négation « *pa* » et quant à « *ap* », c'est un marqueur verbal aspectuel.

Si dans *Clair de manbo* G. Victor se limite à la technique élémentaire du collage ou de la citation pour intégrer le *kreyòl* dans le texte français, il semble que dans *Un Octobre d'Elyaniz*, il passe au stade supérieur, c'est-à-dire à la phase « d'intégration partielle ». Contrairement au premier roman, aucune des occurrences *kreyòl* dans *Un Octobre d'Elyaniz* ne se trouve séparée du français par l'emploi d'un quelconque signe typographique à l'exception des paroles de chanson et de quelques particularités du français haïtien qui apparaissent entre guillemets. Dans le prologue d'*Un Octobre d'Elyaniz*, il y a dix-sept occurrences *kreyòl* telles que « laye, pèpè, koridò, kwi, bòkò, panno, pyès kay, etc. » qui se différencient de celles se trouvant dans *Clair de manbo* par

l'absence d'italique, de guillemets et de notes explicatives. Il en est de même dans tout le reste du roman. Tous les mots, expressions, locutions et proverbes *kreyòl* adoptent la même configuration typographique que le texte français et ne sont traduits nulle part dans le texte, ce qui indique en effet que l'usage du *kreyòl* est envisagé différemment. Il faut néanmoins noter que cette absence de traduction, d'italiques et de guillemets ne permet pas encore de parler de créolisation dans le sens plein du terme. Observons par exemple la phrase suivante dans le premier chapitre:

> Les soldats massacraient tout ce qu'ils rencontraient: chiens, chats, zonbis, oiseaux de nuit, kaka kleren attardés dans les ruelles obscures, kretyen vivan n'ayant pour seul logis que le partout et le nulle part, chanpwèl et zobop sans laisser-passer, macoute en disgrâce etc (*OE,* 13).

Dans ce passage, il est vrai que d'un point de vue typographique la différence entre les mots *kreyòl* et le français ne saute pas aux yeux, mais on ne peut pas encore parler de créolisation puisque ces occurrences *kreyòl* sont malgré tout repérables dans le texte français de par leur physionomie. Le lecteur franco-créolophone aussi bien que le lecteur francophone non créolophone ne manquera pas d'identifier « kaka kleren, kretyen vivan, chanpwèl et zobop » comme des intrus visibles dans la structure française et, dans le pire des cas, comme une utilisation parodique du *kreyòl*.

Si la quasi-totalité des emplois du *kreyòl* dans *Un Octobre d'Elyaniz* relève en effet de la méthode « d'intégration partielle », nous avons quand même réussi à trouver un petit nombre très limité d'inscriptions *kreyòl* susceptibles de passer pour une véritable créolisation dans le sens que DeSousa l'entend. Examinons les deux extraits suivants:

> Ce fut ainsi que Sonson Pipirit échappa pour la deuxième fois à la fureur du sergent qui jura sur la tête de sa mère qu'il arriverait bien un jour à exposer au soleil les tripes du lavalassien » (*OE,* 120).

> Comme elle avait plus de quatre-vingt récoltes de café, toute la cité crut qu'elle avait enfin franchi les frontières de la déraison (*Ibid.,* 13).

Dans ces deux passages, G. Victor joue sur les rapports de similitude et de dissimilitude qui existent entre le français et le *kreyòl* pour créer des structures dans lesquelles les deux langues se confondent de manière à devenir plus ou moins opaques pour le lecteur francophone non créolophone. Si le lecteur français sait ce qu'est un « lavalassien », le premier passage ne lui sera pas tellement opaque parce que l'auteur exploite la proximité entre l'expression française « mettre les tripes au soleil » et l'expression *kreyòl* « *fè trip yon moun pran solèy* » pour créer une nouvelle expression « exposer au soleil les tripes de quelqu'un » qui n'appartient en réalité à aucune des deux langues. Il est vrai que cette dernière expression traduit une certaine créativité de la part de l'auteur, mais on admettra que la créolisation n'est pas encore tout à fait réussie. Une créolisation linguistique réussie prend en général la forme d'une création langagière obtenue à la fois à partir d'une pratique collective et d'un usage original personnel des deux langues. Pour illustrer nos propos, arrêtons-nous maintenant à l'expression « récoltes de café » dans le second passage. Tout dans la configuration de ce passage est français, mais le sens de l'expression « récoltes de café » échappera certainement à un lecteur français occidental pour qui le temps chronologique s'exprime à l'aide de mots abstraits comme heure, mois, an, siècle, millénaire, etc. Pour le paysan haïtien créolophone unilingue, le temps est au contraire concret et circulaire comme les cycles de la nature. Pour se situer dans le temps, il aura recours à des faits ou à des événements concrets comme une catastrophe naturelle, un régime politique ou une guerre. C'est ce qui explique que, pour indiquer son âge de quatre-vingt ans, il dira qu'il a « quatre-vingt récoltes de café » au lieu de se servir des

expressions abstraites du temps inexistantes dans son vocabulaire *kreyòl*. Il pourrait tout aussi dire qu'il est né sous le régime de tel président ou pendant telle guerre à défaut de l'année précise de sa naissance. L'expression « récoltes de café » dans cette phrase française est donc un bon exemple de créolisation réussie non seulement parce qu'il s'agit d'une trouvaille stylistique assez originale, mais surtout parce qu'elle rend authentiquement compte de l'oralité *kreyòl*, de l'imaginaire haïtien, d'où l'opacité de cette expression pour le lecteur français étranger à la culture *kreyòl*. Malheureusement, le taux extrêmement faible de ces types d'insertion du *kreyòl* dans ce roman ne permet pas encore de parler d'une vraie démarche systématique de créolisation.

Voyons maintenant si, dans *La Piste des sortilèges,* G. Victor a réussi à améliorer ses techniques ou à mettre en place une véritable méthode de créolisation linguistique du français. Disons d'emblée qu'en terme de quantité dans l'utilisation du *kreyòl*, ce troisième roman est comparable à celle des deux précédents. On y trouve une masse très importante d'occurrences *kreyòl* qui se présentent sous quatre formes différentes. Il y a une grande quantité de substantifs tels que « lanbi, kretyen vivan, abitan, roroli, *tròkèt, bwa-fouye, ason, Vlengbendeng, grenn senk, vèvè, nanm, kachimbo, kleren, Mabouya, koyo*, etc. » dont la plupart sont en italique. L'auteur utilise également des phrases complètes comme « *Kijan w ye Zwazo-wout? Pran swen kò w wi* » (*PS*, 43), des dictons et des proverbes comme « *Kout manchèt nan dlo pa pote mak* » (*Ibid.,* 273) et des expressions figées comme *de ki prevyen* dans le passage suivant « Gason Eloïs ordonna à ses *makout* de retrouver Persée Persifal et de l'amener à la caserne pour savoir *de ki prevyen* » (*Ibid.,* 75). Presque toutes les occurrences *kreyòl* sont non seulement en italique, mais également suivies d'un astérisque qui renvoie à leur définition française à

la fin du roman. Notons que l'italique, l'astérisque et la définition française utilisés dans ce roman pour dissocier les deux langues servent à triplement inféoder la langue *kreyòl*, puisque toutes ces mesures sont prises pour accommoder le lecteur français étranger à la culture *kreyòl* sans se soucier du lecteur haïtien qui lui peut se lasser de la présence de toutes ces notes explicatives qui lui sont complètement inutiles.

Dans *La Piste des sortilèges* dans lequel on espérait trouver une évolution des techniques d'utilisation littéraire du *kreyòl*, on observe en fait une régression flagrante. Sachant néanmoins que les lecteurs francophones ayant les moyens de s'offrir des romans sont plus nombreux à l'étranger qu'en Haïti, il ne faut pas minimiser le rôle que l'éditeur peut jouer dans le choix d'une utilisation du *kreyòl* qui ne vise qu'à favoriser ceux qui peuvent acheter les livres. Quand on sait que *Clair de manbo* et *La Piste des sortilèges* ont été publiés à l'origine par la même maison d'édition et *Un Octobre d'Elyaniz* par un éditeur différent, il y a lieu de se demander si l'éditeur des deux romans en question n'a pas sa part de responsabilité dans ce mode de traitement littéraire du *kreyòl*. Rappelons ici qu'*Un Octobre d'Elyaniz* est, parmi les trois romans, le seul dans lequel il existe quelques rares insertions du *kreyòl* qui se fondent au français au point d'aboutir à une véritable créolisation, à un réel métissage linguistique. Mais il suffit de comparer cette créolisation restreinte à celles très étendues, multiples et variées observées dans les *lodyans* de Lhérisson, dans *Gouverneur de la rosée* de Roumain et dans le recueil de poésie *À fonds perdu* de Philippe Thoby-Marcelin, pour conclure que G. Victor n'arrive pas à marcher dans le sillage de ces auteurs, voire les dépasser dans le traitement qu'il fait du *kreyòl*. Disons pour finir que la créolisation, qu'elle soit restreinte ou étendue, médiocre ou réussie, ne peut être qu'au service des intérêts de la France, de sa culture et de sa langue,

utilisée encore de nos jours en Haïti comme un moyen de domination plutôt que comme un outil de communication. En quoi la créolisation contribuera-t-elle à libérer la culture *kreyòl* de la violence symbolique dans les anciennes colonies françaises?

2. Gary Victor, *lodyansè* malgré lui

Parallèlement à ses romans, dans lesquels G. Victor insère plusieurs récits courts provenant de la bouche de ses personnages, il publie des recueils de textes narratifs brefs, dont la plupart sont qualifiés de nouvelles. Lorsqu'ils ne sont pas publiés sous le label de « nouvelles », ils sont qualifiés de « récits », d'« histoires » et parfois de « chroniques », mais, répétons-le, on ne voit jamais le mot « *lodyans* » inscrite sur la couverture de l'un de ses livres. Prenons par exemple son recueil, *Chroniques d'un leader comme il faut*, publié à Montréal en 2006 par les éditions Mémoire d'encrier. Les textes qui composent ce recueil sont qualifiés de « chroniques » sur la couverture de l'ouvrage parce qu'ils sont à l'origine des sketches radiophoniques. Notons cependant ce qui est écrit sur la quatrième de couverture: « Récits pour rire et faire rire, ces *audiences* jettent un regard critique sur la société haïtienne ». Un autre cas de ce genre se manifeste dans un autre recueil de fictions brèves intitulé *Histoires entendues ou vécues dans un tap-tap* publié à Port-au-Prince en 2013 par C3 Éditions. Alors que c'est le mot « récits » qui figure comme sous-titre sur la couverture de l'ouvrage en lieu et place de « *lodyans* », il est écrit ce qui suit sur la quatrième de couverture: « *Avec Histoires entendues ou vécues dans un tap-tap*, Gary Victor revient à la grande veine de l'odyans avec des clins d'œil entr'autres à Justin Lhérisson et Maurice Sixto. […] Un véritable régal pour les amateurs d'odyans dont Gary Victor, en littérature, reste aujourd'hui le maître incontesté ». On est au

comble de l'étonnement lorsqu'on lit au début de l'un des « récits » de ce même recueil le passage suivant: « Tout odyansè que je suis, je dis la vérité. Le talent de l'odyansè, c'est de savoir raconter, de créer des effets de surprise, de ne pas tout délivrer en même temps » (Victor, 2013, 147). Pendant que G. Victor persiste à ne pas considérer le *lodyans* comme un genre littéraire, l'existence de cette pratique culturelle dans la société haïtienne est pourtant bel et bien attestée dans plusieurs de ses œuvres. Lorsqu'on prend en compte ses nombreux sketches diffusés entre 1999 et 2005 sur les ondes de la radio Métropole à Port-au-Prince, il est difficile de ne pas voir en G. Victor l'auteur haïtien contemporain qui a le plus exploité le genre du *lodyans* tant dans sa forme orale qu'écrite.

a) Les critères de la miniature et de la mosaïque

Dans le premier chapitre de cette étude, nous avons discuté en détails des forces et des faiblesses du modèle de définition théorique du *lodyans* proposé par George Anglade. Il ne s'agit donc pas ici de reprendre nos propos théoriques, mais plutôt de chercher à savoir dans quelle mesure la grille d'Anglade permet de rendre compte des aspects clés du contenu et de la forme des trois premiers romans de G. Victor. Rappelons brièvement que, d'après la définition d'Anglade, le *lodyans* est caractérisé par cinq éléments « miniature, mosaïque, jouvence, voyance, cadence » (2004b, 66). Selon Anglade, le *lodyans* est un art de la miniature et de la mosaïque, parce qu'il s'agit toujours d'un ensemble d'histoires brèves (les miniatures) qui, pour former un tout (la mosaïque), peuvent être « montées en grappe ou enfilées en collier, en structures linéaires ou aréolaires » (Ibid., p. 84). Dans ce cas, toutes les formes composites répondraient, selon Anglade, à l'idée de la mosaïque. Or, dans *Mosaïques*, où Dällenbach (2001) offre une

bonne description de cette figure esthétique, une nette différence est établie entre la mosaïque et les autres formes connexes comme le patchwork qui ne représente rien de précis, le puzzle formé de pièces ayant une seule place préétablie, et le kaléidoscope qui peut prendre un nombre indéterminé de formes. Anglade soutient aussi que le *lodyans* s'inscrit généralement dans d'autres genres, comme le théâtre, la nouvelle et le roman, qui forment la structure mosaïque du *lodyans*.

Si, à cause de ses insuffisances, le modèle d'Anglade ne permet pas d'appréhender le phénomène du *lodyans* dans toute sa complexité, il s'avère cependant d'une grande utilité pour l'analyse de certaines œuvres littéraires haïtiennes s'attachant à la peinture des mœurs, des coutumes, des traditions propres au milieu culturel haïtien. Parmi les cinq éléments de ce modèle, les critères de la miniature et de la mosaïque se sont révélés inopérants pour l'analyse des *lodyans* classiques comme ceux de Lhérisson et de Sixto. Mais il se trouve que *Clair de manbo*, *Un Octobre d'Élyaniz* et *La Piste des sortilèges* répondent parfaitement à ces deux critères en raison de leur caractère hybride et de l'esthétique du récit pluriel qui est à la base de leur structure narrative. Puisqu'ils sont constitués d'une série de métarécits brefs assemblés dans un seul et même ouvrage, chacun de ces trois romans forme en effet une structure en mosaïque dans le sens que l'entend Anglade. De par leur brièveté, les métarécits qui composent ces romans correspondent tout à fait au critère de la miniature, mais ce sont des fragments narratifs d'un seul et même texte, d'une même unité thématique, et non un groupe de textes complètement indépendants les uns des autres comme on en trouve dans les recueils typiques de nouvelles, de contes ou de *lodyans*. Pour bien saisir la différence entre les différents types d'œuvre de fiction narrative haïtienne adoptant la structure de la

mosaïque, il suffit de les appréhender en fonction de leur degré d'homogénéité ou d'hétérogénéité allant du complètement hétérogène au complètement homogène. En guise d'illustration, mettons en parallèle deux recueils de *lodyans* de G. Victor dans lesquels les récits brefs jouissent d'une autonomie sémantique totale garantie par leur complétude et les trois romans qui eux-mêmes sont construits selon la logique de la fragmentation, de la discontinuité à l'intérieur d'un ensemble malgré tout cohérent.

Nous avons vu que les trois romans de G. Victor sont en effet composés d'un certain nombre de métarécits sémantiquement interconnectés formant une unité thématique alors qu'ils pourraient, à l'instar des recueils, exister de manière autonome. Pour former cette unité de la pluralité, l'auteur opère ce que Dällenbach appelle une « *synthèse de l'hétérogène* » en totalisant « l'unité et la discontinuité, l'uniformité et la diversité, l'harmonie et le disparate » (Dällenbach 2001, 168). De par leur caractère synthétique, ces romans forment un type de mosaïque se trouvant à l'antipode d'un recueil comme *Histoires entendues ou vécues dans un tap-tap* qui se présente comme le parfait exemple d'un ouvrage complètement hétérogène, puisque les vingt et un récits qui le composent ne partagent rien en commun d'un point de vue sémantique, sinon qu'ils sont tous racontés dans un autobus public. Dans un autre recueil intitulé *Albert Buron ou profil d'une "élite"*, les récits brefs, quoique divers et indépendants l'un de l'autre, concernent néanmoins un seul et même personnage, archétype de l'élite haïtienne. Dans ce recueil, qui se situe entre les deux extrêmes, il y a une thématique commune qui occasionne une certaine homogénéité sémantique entre les récits qui le composent. À la différence des romans mosaïques de G. Victor qui constituent une synthèse de fragments arrangés de manière à créer un ensemble structuré et bien ficelé, les miniatures ou récits brefs de ce

deuxième type de recueil ne forment pas un tout indivisible malgré cet effet d'unité que leur confère la thématique commune. Tout compte fait, nous pouvons dire, en nous basant sur le critère du degré d'homogénéité sémantique, que nous avons affaire ici à trois types de mosaïque dont l'un correspond parfaitement à la structure narrative des trois romans de G. Victor.

b) De la jouvence ou de l'actualité des sujets

Dans un entretien avec Joseph Lévy, G. Anglade décrit le genre du *lodyans* comme un phénomène générationnel « toujours témoin du moment, toujours d'actualité, toujours moderne, toujours contemporain, d'éternelle jeunesse en ce qu' [il] témoigne toujours de la conjoncture sociale, culturelle, économique, politique et idéologique » (*L'Espace d'une génération*, 2004c, 211). Constamment focalisé sur le quotidien haïtien, le *lodyans* se veut en effet réaliste et ancré dans l'actualité. Cet ancrage constant du *lodyans* dans l'actualité haïtienne se traduit d'une part dans son rapport intime avec le journalisme et d'autre part dans l'invariance de sa thématique. Le *lodyans* écrit est né, comme le soutient Anglade, dans les colonnes du journal *Le Soir* fondé en 1899. La tradition du *lodyans* littéraire comme genre littéraire mnémonique a commencé avec les récits oraux de M. Sixto diffusés à l'origine à la radio. Il suffit en outre de penser à J. Lhérisson, F. Hibbert, M. Sixto, G. Victor et G. Anglade lui-même pour se rendre compte que la grande majorité des *lodyansè* ont pratiqué le journalisme, certains comme propriétaires de journal, d'autres comme chroniqueurs ou comme simples collaborateurs. Le journalisme, que ce soit la presse orale ou écrite, a toujours servi de support privilégié pour la diffusion du *lodyans* et le lien étroit existant entre les deux réside évidemment dans leurs

intérêts communs pour des faits réels et actuels. Pendant que le travail du journaliste consiste à rapporter les événements récents et courants dans une logique de vérité, celui du *lodyansè* repose sur la création de faits et d'événements dans la logique du « mentir-vrai ». Dans la fiction du *lodyansè*, qui se veut toujours réelle et surtout actuelle, il y a une thématique propre à son discours sans cesse réactualisée de génération en génération. Cette thématique invariable, exploitée à fond dans les trois romans de G. Victor, comprend des thèmes sociaux du quotidien haïtien tels que l'instabilité politique chronique, la domesticité infantile, la condition féminine, la dépravation sexuelle, les croyances dans le Vodou, etc.

Si le *lodyans* est un genre résolument réaliste et typiquement haïtien, il se doit en effet de représenter la foi généralisée du peuple haïtien dans l'occulte. Cette croyance dans l'existence de l'au-delà et des pratiques magiques représente en effet l'un des éléments constitutifs de la réalité quotidienne en Haïti et c'est ce qui explique l'omniprésence du motif surnaturel dans le récit de fiction haïtien, particulièrement dans les trois premiers romans de G. Victor. Le surnaturel, qu'il soit lié à la religion Vodou ou à d'autres pratiques ou attitudes magico-religieuses, est exploité de différentes manières dans le récit de fiction haïtien. Les œuvres de G. Victor, que certains situent entre réalisme merveilleux et fantastique[61], affichent leur caractère hybride à presque tous les niveaux discursifs et textuels, notamment dans le traitement du motif surnaturel. Chez G. Victor, toutes les facettes du surnaturel sont pratiquement exploitées selon plusieurs modes de représentation allant du naturalisme au merveilleux folklorique en passant par le réalisme merveilleux ou magique, sans oublier le fantastique, l'étrange, le grotesque, le baroque,

[61] Voir Marie-José, N'Zengou Tayo. « Le vodou dans les romans et nouvelles de Gary Victor: entre fantastique et réalisme merveilleux », in *Francofonia* 7, 1998.

etc. De toutes ces formes de représentation littéraire, le réalisme merveilleux semble être celle qui domine dans les trois romans en question ici sans pour autant éclipser les autres. Contrairement à l'univers complètement fictif et merveilleux des contes folkloriques, le cadre spatio-temporel du réalisme merveilleux, où se manifestent des êtres et des phénomènes surnaturels, est pourtant toujours bien réel pour le lecteur. C'est dans ce mélange d'effets de réel et de phénomènes jugés surnaturels ou irréels par le lecteur réel, mais non par les personnages de la fiction, que semble résider la spécificité du réalisme merveilleux.

Dans les œuvres de G. Victor, le surnaturel est souvent représenté au même plan que le réel, abolissant ainsi la frontière entre ces deux dimensions telles qu'établies par la vision rationaliste occidentale. Ce brouillage ou cette influence réciproque entre le monde réel et l'imaginaire vodou s'observe dès qu'on ouvre les trois premiers romans de G. Victor. Par exemple, dans le prologue de *Clair de manbo*, la première scène représente un univers à la fois réel et merveilleux. L'auteur utilise simultanément des éléments concrets bien réels et des éléments magiques ou merveilleux. Le *dogwe*, le *kwi*, le *kleren*, le mapou, le bâton et les divers éléments du paysage appartiennent tous à la réalité quoiqu'on attribue des pouvoirs magiques à certains de ces objets, comme le mapou qui est un arbre sacré et le bâton du *dogwe* supposément doté de pouvoirs magiques. Le merveilleux prend décidément le pas sur le réel à partir du moment où des phénomènes surnaturels commencent à se manifester. Le vèvè, que le *dogwe* a tracé sur le sol à l'aide de son bâton, « s'illumina [puis] s'envola sous la forme d'une poussière multicolore » (*CM*, 13). Après un certain temps, « une lanière argentée jaillit soudain de la lune, serpent de légende glissant avec un sifflement mélodieux jusqu'au grand arbre, explosant en son

sommet pour se transformer en un étrange arc-en-ciel » (*Ibid.,* 14). Des passages de ce genre se trouvent quasiment partout dans les trois romans, qui mettent d'ailleurs en scène de nombreuses divinités de la mythologie vodou ainsi que d'autres êtres fabuleux et surnaturels comme des loups-garous, des *baka*, des basilics, des zombis, des sirènes, des démons incubes, etc.

S'il existe des études littéraires substantielles sur le réalisme merveilleux haïtien, il n'en est pas de même pour le fantastique. Dans la logique occidentale, le fantastique et l'haïtianité sont deux notions incompatibles paraît-il. L'absence d'étude approfondie sur le fantastique haïtien semble être motivée par une certaine prédisposition générale à voir dans l'aire culturelle antillaise un milieu non propice au fantastique, puisque ce genre n'admet pas la foi dans le surnaturel qui caractérise la plupart des sociétés traditionnelles de cette région. Si le fantastique ne peut en principe exister dans un espace où la majeure partie de la population croit fermement dans les miracles et dans le pouvoir des dieux du Vodou, certaines manifestations du surnaturel dans les romans de G. Victor semblent pourtant répondre à la définition de ce genre fondé sur le rationalisme occidental. Jetons rapidement un coup d'œil sur deux des *lodyans* racontés par Lanjelus dans *Clair de manbo*, dont l'un est carrément réaliste merveilleux et l'autre fantastique. Ce parallèle nous permettra de démontrer qu'il existe dans les romans de G. Victor des épisodes où le surnaturel côtoie le réel dans une perspective plus fantastique que réaliste merveilleuse. Prenons d'abord le *lodyans* « Les Lambis d'Agwe », dont le titre renvoie à des objets magiques, puisque ce sont des conques marines en or massif pur appartenant à une divinité ayant le pouvoir d'anéantir les *baka* et autres démons. Le principe du réalisme merveilleux est en effet déjà inscrit dans ce titre qui associe le mot « lambi » un référent

réel et celui d'« Agwe » un référent merveilleux. Si l'on creuse encore plus, on verra que le contenu du *lodyans* est également partagé entre des éléments réels comme les Tontons macoutes de Papa Doc et des éléments merveilleux comme l'apparition du poisson qui chante et qui parle à Loune. Il y a ensuite la colère d'Agwe qui se manifeste par cette violente tornade détruisant le village, ce qui ne manque pas de rappeller certains épisodes merveilleux de la mythologie grecque telle que racontée par Homère. Le merveilleux homérique s'observe aussi dans l'analogie entre Sonson Pipirit retenu captif sur la Pierre de la Sirène au début de *La Piste des Sortilèges* et Ulysse gardé sur l'île de la nymphe Calypso au début de l'Odyssée. C'est donc un fait indéniable que la plupart des *lodyans* insérés dans les romans de G. Victor sont écrits dans la logique du réalisme merveilleux.

Mais lorsqu'on examine l'épisode des chaussures gauches de Serafin dérobées à son domicile, malgré les références à « un maléfice », à « une action occulte », au « Chòche » et à « Baron Samedi », on ne saurait parler de merveilleux, ni même de réalisme merveilleux. Quand Lanjélus arrive chez Serafin à la suite de « l'étrange vol de ses chaussures », il trouve le candidat dans un tel état de peur qu'il « arrivait avec beaucoup de peine à maîtriser les tremblements de ses mains » (*CM*, 137). Pour le rassurer, Lanjélus essaie de lui faire comprendre qu'il ne s'agit que d'une manœuvre visant à l'atteindre psychologiquement et que « le Mal n'a prise que sur ceux qui croient en sa force » (*Ibid.*, 142). Lanjélus lui raconte aussi le *lodyans* « Les chaussures de Tonton Boutéis », dans lequel le personnage éponyme se fait voler des chaussures gauches comme dans le cas de Serafin. Lorsqu'il se rend compte de la disparition de ses chaussures, Tonton Boutéis, alarmé, va exposer la situation à son amante qui lui fait comprendre que les « chaussures seraient utilisées pour un maléfice immonde dont le but

était [sa] mort » (*Ibid.*, 141). À la fin du *lodyans*, Tonton Boutéis est emporté par une crise cardiaque, non pas à cause d'un « quelconque maléfice », mais parce qu'« il ne pouvait s'empêcher d'être inquiet [et] effrayé » (*Ibid.*, 141). Il est intéressant de noter que la femme de Serafin, se comportant de la même façon que l'amante de Tonton Boutéis, préfère adhérer au surnaturel en embrassant l'idée que les chaussures allaient être utilisées dans un but maléfique plutôt que de croire aux paroles rationnelles de Lanjélus. Le narrateur dit que « Serafin se coucha ce soir-là en proie au doute. Les arguments de sa femme avaient fini par le convaincre » (*Ibid.*, 143). Serafin s'endort en pensant que Lanjélus est naïf de vouloir banaliser par son *lodyans* la puissance des forces maléfiques dans un pays qui a conquis son indépendance grâce à une cérémonie occulte. On apprend ensuite que Serafin est réveillé par une « douleur [si] atroce à la jambe gauche », qu'il pensa qu'on lui sectionnait la jambe sans anesthésie. « Des fourmis géantes dévoraient sa chair croquant les os avec voracité. Il suait tellement que son lit fut trempé en l'espace de quelques minutes » (*Ibid.*, 144). Sa souffrance prend fin grâce à la présence de deux boules lumineuses envoyées par Djo Kokobe obligeant le candidat à faire un pacte de sang avec l'être démoniaque qui lui a sauvé la vie. Une fois le pacte accompli, « Serafin s'aperçut qu'il se trouvait seul dans la cour. Djo Kokobe et sa bande s'étaient volatilisés. La nuit était à nouveau calme et il pouvait entendre le chœur des criquets, […] Les cris de sa femme le ramenèrent encore plus à la réalité » (*Ibid.*, 146).

Plusieurs procédés d'écriture et autres éléments discursifs employés dans cet épisode indiquent assez clairement que nous avons affaire à une scène carrément fantastique. Le fantastique a ses moments privilégiés et la nuit en est un, car c'est durant la nuit que le sommeil génère des rêves ou des cauchemars qui permettent à l'auteur de brouiller les

repères du lecteur pour le porter à hésiter entre le réel et l'irréel. Le fait par G. Victor de placer entre sommeil et réveil, entre rêve et réalité, la scène de la douleur au pied gauche ressentie par Serafin et le pacte diabolique qu'il conclut par la suite avec Djo Kokobe, contribue à créer un effet fantastique renforcé à la fin par la phrase indiquant que Serafin revient à la réalité. S'il est ramené à la réalité par les appels de sa femme, cela suppose qu'il faisait un cauchemar. Parmi les autres éléments classiques du discours fantastique employés par G. Victor dans cette séquence, il y a une série de termes comme « effroi », « inquiétude », « terreur », « horrifié » et « monstrueux » qui appartiennent au champ sémantique de la peur, dont l'effet sur Tonton Boutéis et Serafin était palpable. D'autres mots comme « souffrance », « atroce », « détresse » et « enfer » servent à exprimer la douleur insupportable ressentie par Serafin. Il y a bien évidemment aussi des expressions comme « doute » et « sceptique » qui permettent au narrateur d'introduire la notion d'hésitation entre naturel et surnaturel propre au fantastique todorovien. Si l'on peut parler d'angoisse fantastique chez les personnages à cause de leur doute et de leur peur, c'est le fait de ne pas savoir si Serafin a vécu sa mésaventure avec Djo Kokobe dans un cauchemar ou dans la réalité qui crée l'effet fantastique pour le lecteur. Nul n'est besoin d'entrer dans toutes ces considérations théoriques sur le fantastique pour voir que la présence de Djo Kokobe et de sa bande de chanpwèl instaure une atmosphère surnaturelle inquiétante et terrifiante qui n'a rien de réaliste merveilleux. Tout compte fait, en intégrant le fantastique, le merveilleux, le fabuleux, le mythe, et les légendes dans ses *lodyans*, G. Victor subvertit la pratique traditionnelle de ce genre sans vraiment rompre avec la tradition réaliste de Lhérisson. L'écriture de G. Victor n'est pas en rupture avec le réalisme, parce qu'elle se veut une représentation fidèle d'une réalité socio-culturelle,

celle de l'imaginaire du Vodou en Haïti, ainsi que d'autres aspects du réel haïtien tels que les abus de pouvoir, la dictature, le racisme de la bourgeoisie mulâtre, l'immoralité et la vanité des élites, etc. C'est dans l'exploitation systématique de ces thèmes réalistes, dans un regard incisif, dans la remise en cause d'un ensemble de pratiques sociales et politiques malsaines, que réside la voyance dans les trois roman de G. Victor, ce qui en fait naturellement des textes de critique sociale.

c) Une œuvre de la voyance et de la critique sociale

Haïti est une société bloquée depuis l'Indépendance par un système complexe fondé sur un ensemble d'éléments internes et externes que le peuple haïtien a bien identifiés, puisqu'il les dénonce à travers le *lodyans*. La voyance du *lodyansè*, c'est son aptitude à voir, à comprendre les choses au-delà de leur apparence afin de les démystifier aux yeux de son public abusé. G. Anglade, pour qui la dimension critique et subversive du *lodyans* en fait « un genre de la voyance », affirme que les textes, adoptant la forme de ce genre, prennent souvent « pour cadre la scène politique et pour cible les personnages qui s'y meuvent (Anglade 2004b, 85). Il se trouve qu'il y a tous les éléments responsables du blocage du pays dans les textes de G. Victor, notamment les politiciens, les Blancs et bien sûr les « bourgeois grands, moyens, petits, tout-petits et très petits » (Ibid., 63). Dans les trois romans de G. Victor, dont l'intérêt est de dévoiler les mécanismes cachés de la politique et de faire découvrir au lecteur les dessous et les travers de la société haïtienne, les références à ces éléments de blocage du pays sont multiples et variées. Dans *Clair de manbo*, Le candidat à la Présidence, Hannibal Serafin, est d'abord présenté comme un ancien élève et étudiant médiocre qui s'est contenté d'apprendre le minimum requis pour

« s'intégrer dans cette élite qui dépeçait le pays depuis l'indépendance » (*CM*, 27). Il est intéressant de constater que l'auteur, dans sa démarche de dévoilement de la psychologie des politiciens haïtiens, octroie le don de voyance à Djo Kokobe, l'un des deux personnages-*lodyansè* du roman qui s'apprête à raconter un *lodyans* à Serafin pour le convaincre de s'associer aux forces du Mal:

> Je lis en toi comme en un livre ouvert. Tu es de la race de ceux qui peuvent *dezose* leur mère pour le simple plaisir de posséder le pouvoir. Tu n'hésiterais pas à vendre ton âme au diable pour devenir le maître de ce peuple. Ton rêve, Hannibal Serafin, c'est de te vautrer dans le luxe, de forniquer avec les plus belles mulâtresses, les jeunes et les beaux garçons de ce pays. Tu veux jouir de la peur…(*Ibid.,* 123).

Le portrait acide de l'homme politique haïtien se trouve également tracé dans les deux autres romans. Dans *La Piste des sortilèges*, G. Victor utilise le *lodyans* « Les amours de Josipierre et de la pétulante Nousta » raconté par Sonson Pipirit, pour présenter le profil de Josipierre, un ancien syndicaliste candidat à la députation. Le personnage de Josipierre est l'archétype de ces politiciens noirs aliénés, issus du peuple, mais qui rêvent d'être invités à la table des riches bourgeois mulâtres du pays qu'ils prétendent pourtant combattre. Le narrateur affirme que ces « nègres [qui] perdent la tête dès qu'ils voient une peau blanche » (*PS*, 389) sont capables de trahir leur camp et de vendre leurs amis et même leur mère pour que les bourgeois leur « jettent en pâture l'une de leurs belles mulâtresses » (*Ibid.,* 604). Le portrait de la classe politique se trouve encore plus acerbe dans *Un Octobre d'Elyaniz* dans lequel l'auteur utilise, dans un style grotesque, un système métaphorique qui se base sur un réseau d'analogies entre l'élite haïtienne et la matière fécale. Dans le chapitre « La Parabole du Bayakou[62] », Sonson Pipirit et

[62] En *kreyòl*, le mot *bayakou* désigne la personne dont le métier est d'assurer la vidange des latrines et des fosses d'aisance.

Kakadyab rencontrent un homme « qui persistait à modeler des formes représentant dans son esprit des hommes politiques avec les substances nauséabondes qu'il puisait dans une fosse [d'aisance] » (*OE*, 157). L'homme dit qu'il était un révolutionnaire qui avait lutté toute sa vie pour libérer le pays du Mal, mais lorsque les parasites de l'élite avaient compris qu'ils ne pouvaient pas l'acheter, ils l'avaient éliminé et c'est ainsi qu'il était devenu un « zonbi bayakou ». Le champ lexical développé à partir de la métaphore filée engendrée par la figure du *zonbi bayakou* ne concerne pas seulement les politiciens, mais toute la classe dirigeante haïtienne. Lorsque Kakadyab demande au *bayakou* ce que représente les statuettes d'excrément qu'il jetait dans le brasier après les avoir modelées, il répond: « des présidents, des premiers ministres, des ministres, des fonctionnaires, des démocrates, des bourgeois, des chefs de partis politiques, tous ceux qui font partie de l'élite de ce pays » (*Ibid.,* 141). Dans ces trois romans, le *zonbi bayakou* est le double antithétique évident de Josipierre et de Serafin, car si cet homme est devenu un zombi, c'est parce qu'il ne s'est pas laissé acheter comme les deux autres politiciens. Son combat continue d'ailleurs même dans l'au-delà, ce qu'attestent ses dernières paroles « J'arriverai à vider ce pays de sa merde » (*Ibid.,* 142). Cette phrase du *bayakou* traduit en quelque sorte son désir de changement, sa vision d'un avenir meilleur pour le pays. Elle remplit ce que G. Anglade appelle la « fonction normative de voyance d'un monde meilleur qu'assument les *lodyans* » (2004b, 85).

Quand le politicien haïtien n'est pas acheté par les hommes d'affaires de son propre pays, il subit la pression des diplomates étrangers, particulièrement de la France et des États-Unis, qui veulent orienter la politique haïtienne en fonction de leurs propres intérêts. En ce sens les Blancs sont également un élément important dans le blocage du pays. La

chose est évoquée dans la scène de *Clair de manbo* qui précède immédiatement celle dans laquelle Lanjélus tire à bout portant sur Serafin. Dans le tiroir de son bureau, Ministre Serafin avait plusieurs dossiers urgents à étudier, notamment « le bail de l'Île de la Tortue à une multinationale, la création d'une zone franche dans le Nord-Est, l'entreposage de déchets chimiques dans une région du Nord-Ouest, la construction d'une base navale haïtiano-américaine à Tiburon » (*CM*, 179). On apprend que ce sont des projets auxquels les Américains accordent une grande importance puisque lors d'une rencontre avec Serafin, l'Ambassadeur américain en Haïti lui promet « le soutien de Washington et plus de cinq millions de dollars de commissions s'il [parvient] à convaincre le gouvernement de prendre des décisions qui [vont] dans le sens des intérêts du Monde Libre » (*Ibid.*). On trouve cette même figure du Blanc des temps actuels dans le chapitre d'*Un Octobre d'Elyaniz* ayant comme sous-titre « Le Blanc ». Dans cet épisode, qui porte bien son titre, le Blanc est dépeint comme un élément indispensable à la gouvernance d'Haïti. Dans une conversation avec Sonson Pipirit et Kakadyab, un personnage blanc leur dit: « Sans le Blanc, c'est le massacre, le désastre… Vous êtes certains que vous n'avez pas besoin d'un Blanc ? […] J'ai la solution à tous vos problèmes. Le Blanc c'est le passeport pour la tranquillité, la fin de la zizanie… » (*OE*, 144). Il est intéressant de noter la réaction du Blanc, qui sort un long couteau pour poignarder ses interlocuteurs, lorsque ces derniers lui font comprendre qu'ils n'ont pas besoin de ses services.

Dans les romans de G. Victor, la présence de la figure du Blanc se manifeste souvent dans un espace où s'exerce un rapport de force déterminant dans la lutte perpétuelle pour le pouvoir. Figure dominatrice par excellence, l'homme blanc, que ce soit celui des temps

actuels ou celui de la période coloniale française et de l'occupation américaine, est le plus souvent autoritaire, raciste, brutal et surtout violent dans l'œuvre de G. Victor. Il suffit de se référer au *lodyans* « La pipe de Sainsou » dans *Clair de manbo* où l'auteur dépeint la figure de Norton, ce commandant de l'armée américaine qui se comportait avec les gens du peuple comme un « véritable meneur d'esclaves ». Il forçait les paysans à accepter la corvée sous peine d'emprisonnement et traitait la « bonne société de Léogane avec tant de mépris » (*CM*, 34). Norton menaçait des familles entières et violait les jeunes filles qui ne cédaient pas à ses avances indécentes. Quand il ne s'agit pas de la violence des Américains durant l'Occupation, c'est celle des Français de l'époque coloniale qui est mise en scène dans les romans. Rappelons-nous l'aventure de Sonson Pipirit dans le chapitre « Nuit des Nègres castrés » de la *Piste des Sortilèges* dans lequel le héros est capturé et vendu comme esclave. Dans la cellule où il est enfermé, un compagnon lui apprend que les Blancs « mangent le sexe des Nègres [qui] meurent dans d'atroces souffrances » (*PS*, 339). Sonson Pipirit, vendu à un couple de colons blancs débauchés et sadiques, a failli en effet se faire couper le sexe par ces horribles personnages.

Malgré la sauvagerie, la cruauté et la rapacité du colon blanc, il a servi de modèle à l'élite haïtienne qui n'a pas hésité à perpétuer le système colonial français fondé sur des rapports sociaux malsains opposant mulâtres et noirs, citadins et paysans, catholiques et vodouisants, francophones et créolophones. Chaque fois qu'un chef politique bien intentionné se met en tête de changer ces pratiques institutionnelles héritées du système colonial, il est soit acheté, soit éliminé par des individus de l'élite haïtienne souvent aidés par leurs acolytes étrangers. Ce qu'on appelle la bourgeoisie haïtienne, c'est en fait un ensemble d'agents sociaux pathogènes qui sont capables de tout pour maintenir le *statu*

quo dans un pays qu'ils méprisent et qu'ils considèrent apparemment plus comme une source d'enrichissement personnel et familial au détriment de la nation que comme une patrie à laquelle ils sont attachés sentimentalement. Plusieurs personnages des trois romans de G. Victor répondent à tout point de vue aux caractéristiques de cette bourgeoisie répugnante prête à tout pour protéger leurs intérêts mesquins. Rappelons-nous Serafin disant sans vergogne à Djo Kokobe qu'il est « prêt à tout pour le Pouvoir » (*CM*, 127). Dans *Un Octobre d'Elyaniz,* on trouve dans le personnage de Madame Létiaque et dans celui d'Albert Buron deux autres exemples très représentatifs. Madame Létiaque est cette grande dame de la haute bourgeoisie haïtienne pour qui ses « liens avec un affranchi mulâtre ayant participé au complot contre l'Empereur étaient un motif de fierté ». Farouche opposante au Président Aristide, « elle participait de ses économies à une caisse noire destinée à financer la sauvegarde du lese grennen en Haïti » (*OE*, p. 34). Elle a même accepté le fait d'utiliser son corps pour assouvir le désir sexuel bestial du sergent Kakadyab « comme un douloureux mais salutaire sacrifice » (*Ibid.,* 37).

Quant à Albert Buron, l'autre membre de l'élite haïtienne acharnée contre le pouvoir populaire Lavalas, il a en horreur « ces hordes de prolétaires, de nègres puant la sueur et la crasse » (*Ibid.,* 86). Lors d'une conversation avec le sergent Kakadyab qu'il paie pour assassiner les partisans du prêtre-président manifestant dans les rues, Albert Buron, qui représente l'essence même du cynisme de cette bourgeoisie mafieuse, déclare magistralement:

> Nous avons pour devoir de sauver la partie encore saine de ce pays, celle qui n'est pas atteinte par ces maux hideux qu'on nomme pauvreté, ignorance. Ce qu'il nous faudrait, ce serait des divisions [de l'ancienne armée d'Haïti] munies de lance flamme pour effacer sur ce sol ces bidonvilles qui sont une offense à Dieu. L'apartheid Kakadyab… Voici la solution (*Ibid.,* 87).

Ce passage, qui verse un peu dans l'hyperbole, montre néanmoins jusqu'où sont prêts à aller certains personnages de la bourgeoisie haïtienne pour conserver leur position sociale. Parlant d'exagération, il convient d'ajouter, avant de finir cette partie, que certaines scènes des romans de G. Victor sont grotesques et invraisemblables. Dans un élan impulsif pour montrer la bassesse de la bourgeoisie haïtienne et pour faire rire à leurs dépens, G. Victor nous offre une caricature de celle-ci à travers les personnages de Madame Létiaque et d'Ingrid, la fille de Buron, qui se laissent chevaucher par Kakadyab sans aucune retenue. Ces deux scènes, grivoises et plates, manquent d'originalité, de vraisemblance et n'ont donc pas grand-chose de comique. Malgré son caractère extrêmement irréaliste et fictionnel, la scène du *bayakou* façonnant des bourgeois et des hommes politiques à partir d'excréments nous semble beaucoup moins prosaïque et bien plus originale. Dans un clin d'œil à *La Famille des Pitite-Caille* de Lhérisson, G. Victor raconte qu'avant de partir de la maison de Madame Létiaque, les hommes de Kakadyab ont « pissé dans ses plantes, craché sur ses tapis, essuyé des doigts sales sur les murs » (*Ibid.,* 38). Dans ces épisodes, il est clair que G. Victor tente d'imiter sans trop grand succès les procédés comiques utilisés dans les œuvres du maître *lodyansè*. Trouve-t-on dans les romans de G. Victor d'autres scènes comiques de même qualité que chez Lhérisson?

d) Du rire haïtien ou de la cadence de l'humour tragique dans le *lodyans*

Ce que G. Anglade appelle « la cadence » dans le *lodyans*, c'est le rôle important que l'humour et le rire jouent dans la structuration et le rythme du récit. Autrement dit, la cadence réside dans cet agencement particulier des différents aspects narratifs du *lodyans*,

notamment l'ordre, la fréquence et la durée des séquences et des actions en fonction de l'effet comique. Si le rire, selon la formule aristotélicienne, est le propre de l'homme, chaque peuple en présente des manifestations différentes. Il existe selon G. Anglade un « rire haïtien » particulier intimement lié au genre du *lodyans*. Dans le cadre de sa théorie, Anglade soutient qu'il existe une « manière proprement haïtienne de lire les événements sous l'angle de leur plus grande risibilité, [ce qui] fournit le principe d'ordonnancement de la construction et du rythme de la *lodyans* » et c'est ce qui fait que le *lodyans* est « un genre du rire, de toute la gamme du rire, de la jovialité, de la risette à la jubilation; et des rictus et rires jaunes aussi quand cela grince » (2004b, 86). Lorsque « cela grince » il y a généralement quelque chose qui ne va pas bien. Le « rire jaune », souvent malsain, est un rire qui dissimule mal un mécontentement, un dépit ou une gêne à l'évocation d'une réalité perturbante. La gamme du rire, dont parle Anglade, renvoie donc forcément à l'espace continu existant entre le comique et le tragique, deux pôles apparemment opposés mais qui ne sont en fait que les deux extrémités d'un même continuum. Pour se convaincre que ces deux notions ne sont pas indépendantes l'une de l'autre, il suffit de penser à l'étroite relation paradoxale que les larmes établisssent entre l'action de rire et celle de pleurer chez tout être humain. La veillée funèbre, comme espace privilégié de production du *lodyans* en situation orale, ce que G. Anglade appelle « le haut lieu de la *lodyans* », est un autre élément qui semble témoigner de la dimension naturellement tragique de ce genre.

Plusieurs études mettent l'accent sur la dimension populaire et humoristique de l'œuvre de G. Victor. Il y a notamment Raffy-Hideux (2013, 623-624) qui attribue la grande popularité de G. Victor dans le milieu haïtien à l'ancrage de ses romans dans le *lodyans,*

qui lui-même est un genre populaire ayant beaucoup en commun avec l'écriture carnavalesque telle que définie par Bakhtine. À l'instar des *lodyans* de Lhérisson, l'œuvre de Victor suscite un rire engendré par un type d'humour particulier que l'on pourrait comparer à « l'humour noir » dans le sens où cet effet comique se présente comme une forme d'autodérision exprimant avec fatalisme le mal-être haïtien et l'absurdité de la situation haïtienne. La vision tragi-comique du *lodyans* traverse de part en part les trois romans de Victor au point de constituer un aspect incontournable pour celui qui étudie ces textes. Ce type d'écriture carnavalesque, que traduit ce mélange baroque de comique et de tragique agrémenté de dégoût et d'angoisse, s'observe entre autres dans le *lodyans* « Kakadyab chez les Parlementaires » raconté par Estevèl Gwo Bibit dans *Un Octobre d'Elyaniz*. Au début du *lodyans*, Estevèl Gwo Bibit affirme que son ami Dré était présent à la Chambre législative au moment du vote de l'article 149 de la Constitution et qu'il lui a raconté comment le sergent Kakadyab, « défenseur de la bonne société de ce pays, a eu le destin de la nation au bout de son fusil » (*OE*, 50). Dans ce *lodyans*, la notion de cadence d'Anglade est bien illustrée par l'habileté d'Estevèl à organiser la présentation des événements en fonction du rire qu'il doit susciter chez ses auditeurs. Nous verrons que le rire provoqué par les faits racontés dans ce *lodyans* n'est pas toujours jovial et même quand c'est le cas, le dégoût, la terreur et l'angoisse devant l'absurde et le tragique ne sont jamais absents dans des situations qui sont censées prêter à rire.

Il convient de souligner que la production de ce *lodyans* est principalement motivée par le besoin d'Estevèl Gwo Bibit d'illustrer la gravité de la crise socio-politique haïtienne. Au début de la scène, on évoque l'image du cadavre d'Elyaniz étripé par l'une des grenades à fragmentation lancées par des militaires dans les bidonvilles de Port-au-Prince. Pour faire

face à ce drame, Bòs Kare résigné, croit que la prière reste la seule solution. Devant le fatalisme de Bòs Kare, Estevèl Gwo Bibit affiche un pessimisme cinglant en insinuant que la prière ne peut rien pour ce pays inéluctablement condamné. Pour corroborer ses dires et démontrer l'extrême gravité de la situation, il raconte comment Kakadyab et ses militaires armés jusqu'aux dents ont investi le Palais législatif intimidant et forçant les parlementaires à se plier à leur volonté. Ce qui attire l'attention dans ce *lodyans*, qui expose la cruelle réalité politique haïtienne, c'est que les actions et les séquences de l'histoire ne sont pas organisées selon la logique structurelle de l'écriture tragique. S'il est vrai que la situation exposée est tragique en elle-même et qu'il y a plusieurs éléments du texte qui l'indiquent, tels que les « regards apeurés », le « danger et l'effroi », les « forces obscures », les « auditeurs épouvantés », l'attitude « totalement dégoûtée », la « terrible envie de vomir », les événements sont narrés de manière à amuser les auditeurs plutôt qu'à susciter chez eux des émotions pathétiques, de pitié ou de compassion. Observons les pointes du récit d'Estevèl Gwo Bibit, c'est-à-dire les parties où se concentre l'effet que le *lodyansè* cherche à obtenir sur ses auditeurs, pour démontrer que dans le *lodyans* l'humour est toujours présent même dans les circonstances les plus difficiles, voire les plus tragiques.

Nous avons repéré quatre moments forts dans ce *lodyans*. Il y a la séquence du portrait de Dré, le journaliste « fouyapòt »; celle des « radotay des parlementaires »; la scène de suspens où Dré et le sénateur se retrouvent face à face dans les toilettes; et la scène dans laquelle les militaires terrorisent les parlementaires. Chacune de ces séquences est partagée entre une dimension tragique qui réside dans la substance même de l'histoire et une dimension comique qui relève de la manière dont elle est narrée. Dans la première

séquence qui concerne essentiellement la question des violations de la liberté d'expression par les militaires, le *lodyansè* affirme que « la parole et même les prières devenaient dangereuses » sous ce régime de « barbares » (*OE*, 50). L'élément risible dans cette séquence, c'est la prière que le *lodyansè* utilise pour montrer la sottise des militaires attaquant des fidèles qui, dans une église, entonnaient « une chanson où il était question du retour prochain du Christ. Dès que les barbares entendaient parler de retour, il ne pouvait s'agir que de celui du prêtre-président » (*Ibid.,* 50-51). Pour le lecteur étranger qui ignore la chanson en question, cette situation lui paraîtra plus absurde que comique, car il n'y a en effet rien de risible dans le fait de matraquer des fidèles qui chantent dans une église uniquement parce qu'ils évoquent le retour du Christ. Mais pour l'Haïtien qui connaît les paroles de la chanson en question et qui a vécu le coup d'État militaire de 1991, connaissant donc l'angoisse des militaires et de l'élite économique par rapport à un éventuel retour d'Aristide à l'époque, cette situation absurde peut effectivement lui paraître ridicule et cocasse. Quant à la deuxième séquence sur les « radotay des parlementaires », qui fournit au *lodyansè* l'occasion d'insister sur la bassesse des politiciens haïtiens, c'est celle dans laquelle le comique est le moins apparent. Les détails de la réunion des parlementaires, notamment leurs discussions sur la façon de partager « l'argent des forces obscures », provoquent chez Dré « une terrible envie de vomir » qui l'oblige à se précipiter vers les toilettes. Inutile de préciser que dans ce passage l'effet comique ne se situe ni dans le comportement honteux et dégoûtant des parlementaires ni dans le fait par le journaliste de s'empresser d'aller aux toilettes pour vomir, mais plutôt dans ce qui s'y passe par la suite et dans la façon dont la scène est racontée.

La cible du rire dans la scène des toilettes, c'est ce « sénateur à qui la rumeur publique

prêtait un vice curieux » (*Ibid.,* 52). Dans la société haïtienne où les droits à l'homosexualité ne sont pas garantis, les personnes homosexuelles sont souvent sujettes à la raillerie. Lorsque le sénateur, qui a l'habitude d'examiner le journaliste avec « une insistance lubrique », entre brusquement dans les toilettes avec une arme à la main, « Dré crut un instant que son honorabilité était détruite. […] Cette fois, il n'y avait aucun doute. Sous la menace d'une arme, il allait passer à la casserole tout comme la Constitution, tout comme le peuple » (*Ibid.*). Mais on découvre peu de temps après que Dré s'était trompé, car le sénateur, qui fuyait les militaires de Kakadyab, ne cherchait qu'à se débarrasser de l'arme qu'il avait en main et de trouver un endroit pour se cacher. La peur de ce personnage et son soi-disant penchant homosexuel sont utilisés pour faire de lui un objet risible dénigré par un humour agressif qui le ridiculise aux yeux des auditeurs du *lodyans*. La peur comme sentiment risible se manifeste avec encore plus d'insistance dans la dernière séquence lorsque « les élus du peuple étaient allongés face contre le sol pendant que les militaires en arme aboyaient des menaces capables de rendre gaga les plus courageux » (*Ibid.*). On apprend par la suite que les parlementaires, qui n'éprouvaient aucune honte, « demandaient grâce comme des enfants aux prises avec des monstres dans un univers terrifiant, pendant que les soldats avec un plaisir évident marchaient sur leurs fesses » (*Ibid.*). Ce qui rend cette scène tragique et comique en même temps, c'est le caractère indissociable de la gravité et du cocasse de la situation narrée. La gravité de la scène réside dans le fait qu'un simple sergent accompagné de quelques militaires puisse forcer des parlementaires à changer la Constitution du pays au profit d'un petit groupe. Quant à la dimension comique de la scène, elle se situe dans les détails cocasses du texte, notamment dans ceux au sujet du sergent Kakadyab que l'on voit debout avec ses bottes

boueuses sur les fesses du député ayant le plus beau postérieur.

De par cet humour subversif, qui fait rire avec détachement des choses les plus sérieuses, G. Victor s'inscrit manifestement dans la lignée des *lodyans* de Lhérisson. Ce mélange d'humour et d'indignation s'observe également dans plusieurs autres *lodyans* d'*Un Octobre d'Elyaniz* ainsi que dans les deux autres romans. Dans *Clair de manbo*, il y a par exemple la scène hilarante dans laquelle Hannibal Serafin, candidat à la présidence, se fait tromper comme un vulgaire idiot par Sonson Pipirit. Pour bénéficier de la protection du dieu Agwe, Serafin accepte de lui offrir sa femme en hommage. Grâce à une astuce bien calculée, Sonson Pipirit, se faisant passer pour cette divinité vodou qui adore les belles femmes, réussit à prendre son pied une douzaine de fois avec la femme du candidat. L'utilisation simultanée du sexe et du Vodou comme éléments comiques est également observée dans *La Piste des Sortilèges*, particulièrement dans le chapitre « Les cent orgasmes de Gede Loray » qui met à nouveau en scène l'infatigable Sonson Pipirit forniquant cette fois avec une divinité féminine à la sexualité débridée. L'effet hilarant de la scène vient du fait que Gede Loray, divinité connue comme sexuellement insatiable, est submergée par une jouissance telle que ses hurlements de plaisir attirent près du cimetière plusieurs vieux loups-garous curieux. La description de la réaction des vieux loups-garous ne pourrait être plus cocasse: « Quand ils voient, grâce la miséricorde! que c'est un *kretyen vivan* qui arrache de Gede Loray ces cris capables de jeter un *deblozay* dans une colonie d'eunuques, ils s'enfuient, incapables d'assister à un tel spectacle » (*PS*, 123). Un autre procédé classique d'effet comique à ne pas oublier de mentionner avant de clore cette section, c'est l'onomastique comique que G. Victor utilise à l'instar de Lhérisson et des autres romanciers nationaux comme Marcelin et Hibbert. Il suffit de

citer quelques noms de personnages, comme « Gwo Bibit », « Kakadyab », « Pipirit », « Bòs Kare », « Jeveron », « Madan Zobouk », « Kèkase » et « Grann Mapiang », pour se faire une idée de cette utilisation de noms propres à effet comique dans les trois romans.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons voulu porter un regard critique sur l'écriture fictionnelle d'un auteur contemporain comparable aux deux autres auteurs de récits brefs analysés dans cette étude, à savoir I. Nau et J. Lhérisson. Par la richesse de son œuvre, qui comprend des éléments littéraires à la fois traditionnels et postmodernes, G. Victor s'est imposé à nous tout naturellement. La grande majorité des ingrédients locaux utilisés par Nau et par Lhérisson, se trouvent renouvelés dans les trois premiers romans de G. Victor, qui adopte une écriture fragmentaire et hybride suivant la logique du désir d'altérité tel que observé chez les pionniers du récit de fiction haïtien décentré. En comparaison aux œuvres des écrivains de l'école de 1836 et des romanciers nationaux de la Ronde, l'écriture décentrée a néanmoins évolué d'un nationalisme littéraire explicite à une quête de soi exprimée de manière plus subtile chez G. Victor. Si la question identitaire n'est pas exprimée à travers un discours idéologique nationaliste dans les romans de G. Victor, elle transparaît cependant à travers d'autres procédés à effets d'oralité *kreyòl*, notamment une plus grande démultiplication narrative, une polyphonie énonciative plus complexe et surtout une exploitation beaucoup plus originale des croyances haïtiennes dans le Vodou.

Après l'examen de plusieurs aspects clés des trois premiers romans de G. Victor, nous sommes en mesure de conclure que ce n'est pas tant dans l'esthétique ou dans la beauté stylistique et langagière que réside la valeur de son œuvre, mais plutôt dans le fait que cet auteur possède une extraordinaire imagination romanesque sans être pour autant

déconnecté du réel. G. Victor est en effet un conteur, dont la verve hors pair s'allie admirablement à de puissantes facultés d'observation et d'analyse du réel. Si elles plongent d'emblée le lecteur dans un imaginaire exubérant, les œuvres de G. Victor ne témoignent pas moins d'une bonne connaissance de la réalité socio-culturelle haïtienne. Ce qui nous paraît toutefois assez problématique lorsque nous cherchons à bien cerner la démarche scripturale de G. Victor, c'est le traitement de la langue *kreyòl* et du *lodyans*. Contrairement à Lhérisson qui offre une créolisation féconde du français et qui conçoit le *lodyans* comme un genre à part entière, G. Victor contribue malgré lui à la dévalorisation de ces deux aspects importants de la culture haïtienne. La simple superposition des deux langues semble témoigner de l'absence d'une véritable méthode de traitement du *kreyòl* dans ses romans écrits en langue française. Le fait par exemple de traduire en français les chansons traditionnelles *kreyòl* insérées dans ses romans ne peut que perpétuer l'attitude néfaste qui consiste à folkloriser cette langue en la traitant comme un simple aspect de la culture locale inapte à dépasser les frontières. L'attitude de G. Victor vis-à-vis du *lodyans*, qu'il subordonne à la nouvelle et au roman, suit la même logique de folklorisation de cet élément culturel. À cet égard, la démarche de décentrement chez G. Victor nous paraît donc ambiguë au même titre que chez la plupart des écrivains haïtiens et antillais d'expression française.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Dans le cadre de la présente étude sur le décentrement littéraire et linguistique dans la fiction littéraire brève produite en Haïti, nous avons analysé des œuvres de trois auteurs haïtiens qui appartiennent à trois époques différentes allant du début du XIXe à l'époque contemporaine. L'examen détaillé de notre corpus primaire nous a permis de trouver des réponses à une série de questions fondamentales dont certaines n'ont jamais été posées auparavant sur la fiction brève haïtienne. La question centrale qui elle-même a été posée depuis longtemps, mais pour laquelle il n'existe pas de réponse satisfaisante, concerne l'originalité de la prose fictionnelle haïtienne et le rôle important que la fiction littéraire brève joue dans le développement du roman haïtien d'expression française. Comme l'un des principaux objectifs de notre étude était d'identifier les invariants qui fondent la spécificité de la fiction littéraire brève produite en Haïti, nous avons découvert un ensemble d'éléments récurrents de décentrement dans les textes de notre corpus primaire, dont la présence est également confirmée dans des œuvres de notre corpus secondaire. Il est important de noter que plusieurs de ces ingrédients locaux, observés dans les textes du corpus se trouvent cristallisés dans les *lodyans* de manière constante alors qu'ils ne sont pas nécessairement toujours présents dans les autres genres de récit tels que les nouvelles, les contes littéraires et les romans du corpus. Autrement dit, si ces éléments de décentrement contribuent à assurer l'originalité de la nouvelle, du conte littéraire et du roman dans le contexte de la littérature haïtienne, ils ne sont pas consubstantiels à ces genres de récits de fiction, puisque leur présence ou leur absence ne change en rien la nature intrinsèque de ces genres pratiqués dans une multitude de langues et de cultures depuis plusieurs siècles à travers le monde.

Lorsque les éléments décentrés sont présents dans la nouvelle, le conte littéraire et le roman, ils varient en quantité et en qualité en fonction des auteurs et des époques. Cette même variation quantitative et qualitative existe aussi dans le cas des *lodyans*, mais ce qui singularise le *lodyans* par rapport aux autres genres de récit pratiqués en Haïti, c'est la présence constante et indispensable de certains éléments décentrés même si leur emploi peut varier d'un auteur à un autre ou d'une époque à une autre. Si nous avons par exemple observé la présence des mêmes éléments de décentrement littéraires et linguistiques dans les *lodyans* de J. Lhérisson et de G. Victor, ces éléments ne sont égaux ni en quantité ni en qualité dans les œuvres de ces deux auteurs. La présence d'une série d'éléments constitutifs stables et la manière dont ils sont systématiquement agencés dans les œuvres de Lhérisson, de G. Victor et d'autres auteurs haïtiens, qu'ils se réclament ou pas d'être *lodyansè*, nous amènent à la conclusion que le *lodyans* est, de par son caractère profondément haïtien, le plus décentré de tous les genres narratifs pratiqués en Haïti depuis l'Indépendance jusqu'à nos jours. Il s'agit maintenant de faire une synthèse des éléments décentrés identifiés dans la prose fictionnelle haïtienne produite par les auteurs de notre corpus afin de déterminer dans quelle mesure ils permettent d'établir la différence entre les textes qui sont de véritables *lodyans* et ceux qui appartiennent tout simplement aux autres catégories de fiction narrative décentrée.

Indigénisme et préfiguration du *lodyans* littéraire chez Ignace Nau

Dans les journaux *Le Républicain* et *L'Union*, organes de l'École de 1836, nous avons noté plusieurs occurrences du mot « indigène » dans les articles portant sur la question de la nationalisation des productions artistiques et littéraires. Dans ces articles, le terme « indigène » est utilisé dans les sens d'autochtone et d'authenticité pour faire référence à

ce qui est local, national et original par rapport aux modèles étrangers, français en particulier. Dans les vingt récits de fiction, publiés par Nau dans les colonnes de ces journaux, nous avons repéré une série d'éléments indigènes utilisés par l'auteur dans le but de se démarquer le plus possible de tout ce qui est étranger à la culture haïtienne. L'œuvre en prose d'Ignace Nau est composée de fictions littéraires qui sont manifestement inspirées des pratiques du récit de tradition orale africaine. De par leur structure générale et les sujets qui y sont traités, certains des récits de Nau peuvent passer pour des nouvelles, d'autres pour des contes, l'un d'entre eux pour un très mince roman et un autre pour une sorte de pré-*lodyans* littéraire. Quel que soit le genre de récit auquel ils appartiennent, les textes de Nau exhibent quasiment tous des éléments indigènes de décentrement thématique, formel, discursif et linguistique qui dénotent les aspirations de l'auteur à l'établissement d'une littérature haïtienne originale par rapport à la littérature française hexagonale. Le décentrement littéraire et linguistique se manifeste dans les textes de Nau à travers la représentation et la mise en valeur de certains aspects importants de la réalité socioculturelle, politique, géographique et historique d'Haïti.

Malgré leur ancrage dans la réalité haïtienne et dans l'oralité *kreyòl*, la majorité des récits de Nau ne correspond pas au *lodyans* à cause de l'absence de la dimension tragi-comique, cet aspect invariable fondamental du *lodyans*-type. Notre analyse indique que le « rire haïtien », élément indispensable au *lodyans*, est toujours accompagné de son double antithétique, le « malheur haïtien ». L'effet comique, qui est une constante des *lodyans*-types classiques, que ce soit dans ceux de J. Lhérisson et de F. Hibbert ou de ceux de M. Sixto et de G. Victor, est en effet toujours accompagné d'un certain effet tragique. Le mélange harmonieux de ces deux contraires consiste en une forme d'humour subversif

qui fait rire des situations les plus tragiques, notamment de la misère des paysans haïtiens, de l'aliénation des classes dirigeantes et du désastre économique et politique. Quand G. Anglade parle de cette articulation complexe et unique de la « jouvence », de la « voyance » et de la « cadence » comme l'aspect le plus spécifique du *lodyans*, c'est de cette dimension tragi-comique qu'il est question. Parmi tous les textes de Nau, un seul se rapproche du *lodyans*-type grâce à la présence de ce mélange baroque de comique et de tragique. Il s'agit de « Comment peut-on être meilleur fils », une fiction brève qui relate l'histoire d'un paysan laissant mourir accidentellement sa pauvre vieille mère alitée, parce qu'il a eu « la malencontreuse idée d'aller boire un coup de *grog* » avec un ami (*L'Union*, 7 avril. 1839, no 34, 3). Remarquons qu'en dépit de la présence du rire grotesque et tragi-comique observée dans le texte en question, nous hésitons à le considérer comme un *lodyans* à part entière au même titre que ceux de J. Lhérisson ou de G. Victor par exemple. Notre hésitation vient du manque dans ce texte de Nau de la « voyance », ce regard critique et satirique que tout *lodyansè* porte généralement sur la politique haïtienne. En l'absence de cet élément, on ne peut certes pas parler de *lodyans*-type dans le cas des récits d'Ignace Nau, mais on ne saurait nier le fait qu'ils sont des œuvres fondatrices préfigurant la pratique du *lodyans* dans la littérature haïtienne.

L'œuvre de Justin Lhérisson ou la naissance du *lodyans* littéraire

La pratique du décentrement observée chez Nau, qui consiste en l'écriture littéraire de l'Histoire nationale et du milieu social haïtien, est en effet la base sur laquelle s'appuie par la suite la fiction haïtienne qu'elle soit brève ou longue. Plusieurs auteurs de prose fictionnelle des générations postérieures ont perpétué le décentrement de contenu et

de forme initié par Nau. Parmi ceux-ci, Justin Lhérisson semble être celui qui l'a fait avec le plus de perspicacité, puisque son nom est resté dans l'histoire de la littérature haïtienne comme l'écrivain qui a produit un genre de récit littéraire d'une originalité incontestable. Cette prose fictionnelle profondément haïtienne, que Lhérisson appelle lui-même « *audience* », comporte pratiquement tous les éléments de décentrement relevés chez Nau en plus d'autres paramètres de l'oralité haïtienne reproduits par l'écrivain-*lodyansè* dans le but de faire de son œuvre une écriture de la réalité *kreyòl*. L'analyse de l'œuvre de Lhérisson nous a permis d'expliquer sa démarche consistant en un ensemble de techniques littéraires et linguistiques qui visent à reproduire les paramètres du discours oral haïtien à l'aide de procédés typographiques et scripturaux. Parmi les principaux procédés employés par Lhérisson pour oraliser et créoliser l'écriture de langue française, nous avons expliqué l'emploi et le rôle de la ponctuation, l'utilisation des interjections et des onomatopées, l'insertion de chansons, de contes, de devinettes et de jeux traditionnels, les références aux croyances dans le Vodou, et l'usage de la langue *kreyòl*.

Lorsqu'on compare l'œuvre de Lhérisson à celle de Nau, on observe une nette évolution dans la manière dont les deux auteurs s'y prennent pour ancrer leur fiction narrative dans la réalité locale. Considérons par exemple l'usage des deux langues utilisées en Haïti. Il est clair que l'exploitation littéraire de cette réalité sociolinguistique est beaucoup plus complexe chez Lhérisson qu'elle l'est chez Nau. Si l'emploi du parler *kreyòl* se limite chez Nau à l'introduction du vocabulaire et de quelques proverbes dans l'écriture française, il est beaucoup plus complexe dans les *lodyans* de Lhérisson, dans lesquels nous avons identifié cinq modes d'inscription du *kreyòl* qui touchent à presque tous les aspects de la langue. Chez Lhérisson, les procédés d'insertion du *kreyòl* ne sont pas

seulement plus nombreux que chez Nau, ils s'inscrivent aussi dans une démarche qui se rapproche beaucoup plus d'une poétique créole dans le sens que l'entend Glissant dans son *Introduction à une poétique du divers* (1996, 123). La créolisation poétique initiée par Lhérisson dépasse le cadre purement linguistique, car ce dernier a su mettre à profit toutes les ressources de cette pratique narrative orale haïtienne qu'on appelle le *lodyans.* La dimension tragi-comique consubstantielle au *lodyans*, que G. Anglade conceptualise dans son modèle théorique, constitue l'essence des deux longs récits de Lhérisson. D'autres éléments idéologiques ainsi que des procédés langagiers et narratifs qui s'ajoutent à cet aspect stable constitutif du genre, font des récits de Lhérisson un modèle de décentrement linguistique et littéraire exploité par plusieurs écrivains haïtiens. Si, parmi ces écrivains, très peu se sont déclarés *lodyansè*, cela ne saurait être une raison valable pour croire que le *lodyans*-type de Lhérisson n'a pas fait beaucoup d'émules. Même lorsque certains de ces écrivains haïtiens, qui refusent d'accepter le *lodyans* comme un genre littéraire à part entière, n'utilisent pas tous les procédés et paramètres du *lodyans* à la manière de Lhérisson, leurs œuvres affichent presque toujours plusieurs des aspects discursifs, thématiques et langagiers de cette forme de fiction narrative.

Dénégation et renouvellement du *lodyans* chez Gary Victor

L'écrivain-*lodyansè* Gary Victor, qui préfère utiliser les étiquettes de « nouvelle » et de « récit » sur la couverture de ses recueils de *lodyans* et qui qualifie les *lodyans* insérés dans ses romans de « simples dispositifs narratifs », est le spécimen parfait de ces écrivains haïtiens qui diminuent l'importance du *lodyans* en lui refusant le statut de genre littéraire. Ces écrivains-*lodyansè* contemporains, qui continuent de nier l'existence du

lodyans comme genre littéraire, ne se rendent même pas compte du fait qu'ils sont en train de scier la branche sur laquelle ils sont assis. La situation actuelle du *lodyans* peut être comparée à celle du *kreyòl* qui, pendant longtemps, n'était pas considéré comme une langue à part entière. Le Vodou se trouvait dans la même situation jusqu'à ce que des études sérieuses démontrent qu'il s'agit bel et bien d'une religion comme les autres. Quand le *lodyans* passera-t-il du statut de « simple dispositif narratif » à celui de genre littéraire à part entière ? Faut-il attendre que des spécialistes d'universités étrangères daignent se pencher sur le sujet pour que tous les écrivains-*lodyansè* haïtiens acceptent que leur production littéraire est un genre de récit distinct ? Qu'il le veuille ou non, G. Victor reste, parmi les écrivains-*lodyansè* haïtiens contemporains, celui qui a le plus profité de l'héritage littéraire de Lhérisson tout en assurant son renouveau.

Notre recherche indique que toutes les caractéristiques du *lodyans*-type de Lhérisson sont présentes dans les trois premiers romans de G. Victor. L'œuvre de ce dernier s'inscrit en effet dans la lignée du récit littéraire haïtien fortement marqué par la tradition orale *kreyòl* instituée par Nau et continuée par Lhérisson à travers le *lodyans*. Ce n'est pas sans raison que malgré ses déficiences la grille d'analyse du *lodyans* de G. Anglade s'est avérée tout à fait opératoire pour l'étude des œuvres de G. Victor. En raisons de leurs caractères hybride, polyphonique et du rire subversif qu'ils provoquent par rapport à la réalité tragique de l'existence haïtienne, *Clair de manbo*, *Un Octobre d'Élyaniz* et *La Piste des sortilèges* répondent parfaitement aux cinq critères de définition du *lodyans* proposée par G. Anglade. Pour aller plus loin, ajoutons que, de par sa complexité, l'œuvre de G. Victor dépasse en quelque sorte le cadre du modèle d'Anglade, puisqu'elle subvertit les règles du *lodyans* telles que pratiquées jusqu'à l'époque des écrivains indigénistes en y intégrant

du fantastique, du merveilleux réaliste, du merveilleux pur, du fabuleux, du mythe et des légendes rurales et urbaines. Ainsi, G. Victor prend ses distances par rapport à la tradition des *lodyans* réalistes, mimétiques et objectifs, mais reste néanmoins enraciné dans le réel haïtien, puisque toutes ces croyances magico-religieuses font partie intégrante de la réalité quotidienne haïtienne. On peut même dire qu'en adoptant cette approche G. Victor s'éloigne sensiblement de la vision rationaliste déformée du Vodou pour rendre compte de manière plus intéressante de la présence de la magie dans la vie sociale, politique et dans l'inconscient collectif du peuple haïtien. Dans l'œuvre de G. Victor, la représentation de l'invisible, pour ne pas dire de l'irréel, lui permet en quelque sorte de mieux dire le réel haïtien.

Perspectives pour la recherche sur la fiction brève haïtienne

La synthèse des résultats à la suite de l'analyse de notre corpus primaire montre que nous nous sommes intéressés dans le cadre restreint de cette thèse à la fiction littéraire haïtienne brève, notamment à la nouvelle et au *lodyans*. Soulignons toutefois que le présent travail est le point de départ d'un vaste projet d'étude diachronique et synchronique sur la fiction narrative haïtienne selon trois axes principaux. Un premier axe s'attachera à situer la nouvelle haïtienne dans son contexte socio-historique en cherchant à déterminer s'il existe t-il une certaine constante à des époques données en ce qui a trait à sa structure, aux procédés stylistiques, aux thèmes et aux stratégies d'écriture qui permettrait d'en établir une typologie. Le deuxième axe vise à une théorisation générale du *lodyans* qui prend en compte les *lodyans* radiophoniques. Le troisième portera sur le rôle de la fiction littéraire haïtienne dans le développement du roman

antillais francophone en général. En attendant la suite de notre recherche, contentons-nous ici de quelques réflexions préliminaires sur le statut théorique spécifique du *lodyans* littéraire dans la grande catégorie des récits de fiction haïtiens. Comme nous l'avons déjà expliqué, plusieurs aspects du modèle théorique d'Anglade sont très pertinents. Pour éviter de réinventer la roue, il vaut mieux s'en inspirer dans ce travail difficile qui consiste à établir le fondement générique du *lodyans*. S'il est vrai qu'il est extrêmement difficile, à l'instar de la plupart des genres de récits littéraires, de définir le *lodyans* dans un discours théorique rigoureux et sans faille, l'objet en question peut être mieux expliqué si l'on cherche ses invariants malgré sa variation synchronique et son évolution diachronique. En plus des invariants thématiques sur lesquels Anglade insiste et les caractéristiques formelles qu'il n'explique pas assez en profondeur, nous chercherons à voir s'il existe aussi une unité pragmatique et même linguistique dans un corpus de *lodyans* plus important, plus varié et donc plus représentatif que celui provenant du journal *Le Soir* utilisé par Anglade.

Pour la continuation du travail théorique d'Anglade, dont la force ne réside que dans trois des cinq critères, nous élargirons le cadre d'analyse en ayant recours à des critères supplémentaires qui prennent en compte des aspects formels et discursifs comme le début et la fin des *lodyans* ; la structure des séquences textuelles (narration, description, discours de pensée) ; la caractérisation des personnages et leurs fonctions ; le temps du récit (ordre, vitesse et fréquence) ; les niveaux du récit (narration extradiégétique, intradiégétique et métadiégétique) ; et les aspects pragmatiques liés aux instances narratives et au contexte d'énonciation. Sans vouloir insinuer que le *lodyans* ne saurait être exprimé et traduit dans une langue étrangère, il est indéniable que la langue *kreyòl*

reste et demeure le véhicule linguistique naturel de ce genre dans sa forme orale originelle. Voilà un autre élément fondamental qu'Anglade a complètement omis dans son étude. Qu'ils soient oraux ou écrits, les *lodyans* sont toujours ancrés dans la réalité, voire dans l'actualité haïtienne. Comme la vie quotidienne haïtienne est une réalité *kreyòl*, cette langue haïtienne s'impose presque toujours dans la création des œuvres de ce genre. L'analyse du corpus de textes haïtiens indique que le *lodyans* est un genre narratif tellement *sui generis* de la culture haïtienne qu'il s'exprime à l'écrit dans sa forme littéraire presque toujours dans un français créolisé. Pourtant, Anglade n'a pas tellement discuté de la question linguistique dans ses écrits sur le sujet. Tout ce qu'il dit du rapport intime existant entre le *lodyans* et le *kreyòl*, c'est que ce genre « s'est forgé tout au long de l'évolution de ce peuple, en même temps d'ailleurs que le vodou haïtien et le créole haïtien dont [il] serait la contrepartie fictionnelle et littéraire » (Anglade 2004b, 64-65). Que Georges Anglade ne développe pas la question du *kreyòl* et de la créolisation du français dans sa théorie est tout à fait compréhensible, puisque cette créolisation est peu présente dans les *lodyans* de ce géographe-littérateur « francophone » qui défend d'ailleurs ses droits d'écrire ses « *lodyans* en français, [sa] langue première d'écriture depuis toujours » (Ibid., 67).

Pour une tentative de définition du *lodyans* littéraire

Disons d'emblée qu'il ne s'agit pas ici de figer le *lodyans*, un genre de création littéraire et personnelle, dans une simple formule définitoire qui serait d'ailleurs incompatible avec la liberté de la création littéraire. Ayant chacun son propre style, chaque auteur produit en fonction de sa vision personnelle du monde qui lui dicte la forme et le contenu de ses

œuvres. Sachant qu'il y aura toujours des écarts entre la pratique littéraire et sa théorie, notre ambition se limite à l'examen des œuvres de notre corpus pour dégager des règles de formalisation discursive et de contenus thématiques et idéologiques propres à ces œuvres littéraires que leurs auteurs appellent des *lodyans*. Pour éviter toute ambiguïté, il convient de distinguer les deux pratiques du genre littéraire qu'est le *lodyans*: orale et écrite. Ces deux pratiques se différencient par leur mode de création et de diffusion, leur forme pragmatique ainsi que leur longueur ou leur masse verbale. Rappelons aussi que le *lodyans* est un genre de récit qui appartient avant tout à la tradition orale haïtienne. Ce n'est que récemment, au cours du XXe siècle, que s'est développée, en français et en *kreyòl*, une forme littéraire du *lodyans* pratiquée à l'écrit par plusieurs écrivains importants et à l'oral par un nombre restreint de professionnels de l'oralité.

Si les *lodyans* radiophoniques de M. Sixto ne diffèrent pas, dans leur but, leur visée esthétique ainsi que dans leur structure dramatique et thématique, de ceux produits à l'écrit par les écrivains haïtiens, force est de reconnaître qu'il serait difficile de les prendre en compte dans le cadre d'un travail portant sur la littérature haïtienne d'expression française. Prendre en compte les *lodyans* radiophoniques de M. Sixto nous obligerait, en plus des questions liées à la structure générale du *lodyans* en tant que récit, à tenir compte des paramètres du discours oral tels que la voix, l'articulation, l'intonation, le débit, la vitesse, le timbre, le volume, etc. Une telle analyse s'inscrit dans le cadre d'une recherche plus globale sur le *lodyans* à partir d'un corpus se basant sur des documents écrits et sonores déjà existants et éventuellement sur une collecte de *lodyans* populaires un peu partout à travers le pays. Il faudrait par exemple inclure dans le corpus les *lodyans* radiophoniques en *kreyòl* d'Alcibiade, ceux insérés dans les pièces de théâtre

de Théodore Beaubrun, et ceux intercalés dans les chansons de Jean Gesner Henry et de Dénon Maurin. Pour le moment, nous nous appuierons uniquement sur les *lodyans* écrits de notre corpus. Tout cela pour dire que nos propos théoriques ne concernent pour l'instant que la pratique écrite du *lodyans*.

Après l'analyse des récits littéraires de J. Lhérisson et de ceux de G. Victor, corroborée par celle d'autres auteurs de notre corpus secondaire, nous sommes en mesure de tenter une définition du *lodyans* littéraire à partir des grandes caractéristiques constantes observées dans la composition des œuvres appartenant explicitement et tacitement à ce genre. Le *lodyans* littéraire est un récit de fiction en prose plus ou moins court narré dans une perspective réaliste. Le narrateur du *lodyans* présente en effet les événements fictifs comme réellement vécus, ce qui distingue le *lodyans* du conte. Pourvu d'une intrigue simple, le *lodyans* met généralement en scène des actions simples de personnages peu nombreux, typés évoluant dans un décor à peine décrit par un auteur préférant la toponymie à la topographie littéraire, sans pour autant tendre nécessairement à l'intensité et à la concentration narrative, ce qui le distingue à la fois du roman et de la nouvelle canonique. Le *lodyans* est toujours ancré dans la réalité locale, voire dans l'actualité haïtienne, sinon il ne s'agit pas de *lodyans*. C'est le seul genre littéraire pratiqué en Haïti dans lequel l'exotisme, l'évasion, où le goût pour l'étranger est complètement absent. Les personnages du *lodyans*, même lorsqu'ils sont étrangers, évoluent dans le milieu haïtien. Dans la littérature haïtienne, il existe des romans, des nouvelles, des pièces de théâtre et des poèmes à caractère exotique ou au goût exotique. Mais le *lodyans* exotique n'existe pas. L'enracinement du *lodyans* dans la réalité haïtienne se traduit par une esthétique de la vraisemblance qui se base sur ses huit éléments constitutifs primordiaux : 1) son objet

principal qui est le dévoilement du social haïtien et des travers et la politique dans un discours humoristique suscitant un rire désabusé, critique et subversif ; 2) son contenu thématique propre qui repose constamment sur les mêmes sujets haïtiens toujours d'actualité ; 3) sa tonalité tragi-comique qu'il tire de ses éléments constitutifs nécessairement structurés de manière à créer des effets comiques à partir de situations tragiques; 4) sa dimension transgénérique ou son caractère protéiforme qui lui permet de prendre plusieurs visages épousant la forme d'autres genres littéraires et artistiques ou de s'y intégrer à volonté; 5) son code linguistique spécifique qui favorise l'emploi du *kreyòl* et la créolisation de toute autre langue étrangère utilisée pour son expression ; 6) son caractère résolument polyphonique et plurilingue qui relève d'un dialogisme explicité dans une pluralité de voix ou de nivaux narratifs, de consciences individuelles autonomes, de discours sociaux, de langues et de formes littéraires ; 7) son ancrage dans la culture populaire qui se dénote par une série de manifestations linguistiques et littéraires de l'oralité haïtienne ; 8) et enfin son idéologie nationaliste qui est presque toujours explicite, parfois implicite, mais jamais absente.

BIBLIOGRAPHIE

Sources littéraires premières

Anon. « Une acquisition. » *L'Union, Recueil Commercial et littéraire*, no. 15 (22 novembre 1838): 2-3.

_____. « Le bal masqué. » *L'Union, Recueil Commercial et littéraire*, no. 11 (25 octobre 1838): 2-3.

_____. « Comment peut-on être meilleur fils? I. » *L'Union, Recueil Commercial et littéraire*, no. 33 (31 mars 1839): 1-3.

_____. « Comment peut-on être meilleur fils? II. » *L'Union, Recueil Commercial et littéraire*, no. 34 (7 avril 1839): 1-3.

_____. « Concert et bal. » *L'Union, Recueil Commercial et littéraire*, no. 39 (12 mai 1839): 1-3.

_____. « Un duel. » *L'Union, Recueil Commercial et littéraire*, no. 12 (1er novembre 1838): 2-3.

_____. « Littérature » (Un jour de dimanche I.) *L'Union, Recueil Commercial et littéraire*, no. 8 (5 octobre 1837): 2-3.

_____. « Littérature » (Un jour de dimanche II.) *L'Union, Recueil Commercial et littéraire*, no. 9 (12 octobre 1837): 2-3.

_____. « Le Samedi Saint et Dimanche Pâques I. » *L'Union, Recueil Commercial et littéraire*, no. 2 (25 aout 1839): 1-3.

_____. « Le Samedi Saint et Dimanche Pâques II. » *L'Union, Recueil Commercial et littéraire* , no. 3 (1er septembre 1839): 1-3.

_____. « Le Samedi Saint et Dimanche Pâques III. » *L'Union, Recueil Commercial et littéraire*, no. 5 (15 septembre 1839): 1-3.

_____.« Scènes de mœurs » (Un jour de l'an dans la campagne.) *L'Union, Recueil Commercial et littéraire*, no. 39 (10 mai 1838): 1-3.

_____.« Tradition africaine » (Conte créole I.) *L'Union, Recueil Commercial et littéraire*, no. 16 (29 novembre 1838): 2-3.

_____.« Tradition africaine » (Conte créole II.) *L'Union, Recueil Commercial et littéraire*, no. 17 (6 décembre 1838): 2-4.

Lhérisson, Justin. *La famille des Pitite-Caille.* 1905. Réédition, Paris: Éditions Caribéennes, 1978.

_____. *Zoune chez sa ninnaine*. 1906. Réédition, Paris: Éditions Caribéennes, 1978.

Nau, Ignace, « Un Épisode de la Révolution » (Conte créole I, Célestine.) *Le Républicain, Recueil Scientifique et littéraire*, no. 9 (15 décembre 1836): 2-7.

_____. « Un Épisode de la Révolution » (Conte créole II, Le Camp Pernier.) *Le Républicain, Recueil Scientifique et littéraire*, no. 10 (1er janvier 1837): 2-5.

_____. « Un Épisode de la Révolution » (Conte créole III, La veillée.) *Le Républicain, Recueil Scientifique et littéraire,* no. 11 (15 janvier 1837): 1-5.

_____. « Esquisses haïtiennes » (Isalina, ou Une scène créole I, La Roulaison.) *La Revue des colonies*, no. 1 (juillet 1836): 37-45.

_____. « Esquisses haïtiennes » (Isalina, ou Une scène créole II, Paul.) *La Revue des colonies*, no. 2, août 1836): 84-86.

_____. « Esquisses haïtiennes » (Isalina, ou Une scène créole III, Galba, ou la consultation), et (Isalina, ou Une scène créole IV, Isalina.) *La Revue des colonies* no. 3, septembre 1836): 124-32.
_____. « Fragment.» *L'Union, Recueil Commercial et littéraire,* no. 22 (11 janvier 1838) : 3-4.
_____. « Le Lambi. » *L'Union, Recueil Commercial et littéraire,* no. 18 (20 avril 1837): 2-3.
Tatin, J. « Une Anecdote. » *L'Union, Recueil Commercial et littéraire,* no. 5 (14 septembre 1837): 3-4.
Victor, Gary. *Clair de Manbo*. Port-au-Prince: Deschamps, 1990.
_____. *Un Octobre d'Élyaniz*. Port-au-Prince: Imprimeur II, 1992.
_____. *La Piste des sortilèges*. Port-au-Prince: Deschamps, 1997.

Sources littéraires secondaires

Alexis, Jacques Stéphen. *Les arbres musiciens*. Paris: Gallimard, 1957.
_____. *Compère Général Soleil*. Paris: Gallimard, 1955.
_____. *L'espace d'un cillement*. Paris: Gallimard, 1959.
_____. *Romancero aux étoiles*. Paris: Gallimard, 1960.
Altidor, Raoul. *Simbad Avenue*. Port-au-Prince : Presses Nationales d'Haïti, 2008.
Anglade, Georges. *Les blancs de mémoires*. Montréal: Boréal, 1999.
Aucassin et Nicolette. ed. Jean Dufournet, Paris: Garnier-Flammarion, 1973.
Balzac, Honoré. « Les cent contes drôlatiques. » dans *Œuvres diverses,* Paris: Gallimard, 1990.
Bergeaud, Émeric. *Stella*. Paris : É. Dentu, Libraire-éditeur , 1859.
Boccace, Jean. *Décaméron.* Paris : Librairie Générale de France, 1994.
Brun, Amédée. *Sans pardon.* Port-au-Prince: Imprimerie de l'Abeille, 1909.
_____. *Deux amours*. Port-au-Prince: Impr. Vve J. Chenet, 1895.
_____. *Pages retrouvées*. Paris: A. Savine, 1895.
Camus, Albert. *L'Exil et le royaume.* Paris: Gallimard, 1957.
Carpentier, Alejo. *Le royaume de ce monde*. Traduit de l'espagnol par René L.-F. Durand. Paris: Gallimard, 1980.
Cavé, Syto. *Van Cortland Club*. New York: Rivarticollection, 2004.
Célestin-Mégie, Émile. *Lanmou pa gin baryè*. Port-au-Prince: Édition Fardin, 1975, 1975, 1981.
Cervantes, Miguel de. *Nouvelles exemplaires*. Traduit de l'espagnol par Jean Cassou. Paris : Gallimard, 1981.
Chaucer, Geoffrey. *Les Contes de Canterbury.* Traduit de l'anglais par André Crépin. Paris : Gallimard, 2000.
Chauvet, Henri. *La fille du Kacik: drame en cinq actes, en vers.* Les Édition Fardin, 1894.
Chauvet, Marie Vieux. « Ti-Moune nan bois.» *Optique* n° 7 (1954): 57-60.
Chery, Pierre-Michel. *Bèbè Golgota*. Port-au-Prince : Presses Nationales d'Haïti, 2008.
Chevallier, André et Grimard, Luc. *Bakoulou : audience folklorique*. Port-au-Prince: Société d'édition et de librarie, 1950.
Cinéas, Jean Baptiste. *Le Choc en Retour*. Port-au-Prince: Éditions Henri Deschamps, 1948.

_____. *L'Héritage Sacré, roman paysan*. Port-au-Prince: Éditions Henri Deschamps, 1945.
_____. *La Vengeance de la Terre, roman paysan*. Port-au-Prince: Imprimerie du Collège de Vertières, 1940.
_____. *Le Drame de la Terre*. Port-au-Prince: Éditions Bibliothèque Haïtienne, 1933.
Colimon Hall, Marie-Thérèse. Le *Chant des Sirènes*. Port-au-Prince: Éditions du Soleil, 1979.
Dalembert, Louis-Philippe. *Les bas-fonds de la mémoire*. Port-au-Prince: Société du Rhum Barbancourt, 2012.
_____. *Histoires d'amour impossibles… ou presque*. Monaco: Le Rocher, 2007.
Danticat, Edwidge. *Anacaona, Golden Flower*. New York: Scholastic, 2005.
_____. *The Dew Breaker*. New York: Knopf, 2004.
_____. *Krik? Krak!* New York: Soho Press, 1995
De la Mahautière, Duvivier. « Lisette quitté La Plaine. » dans *Anthologie de la poésie haïtienne d'expression créole,* sous la direction de Christophe Charles, Tome I, Port-au-Prince : Éd. Choucoune, 1980, 11-12.
_____. « Les lodyanseurs du soir, il y a 100 ans, le passage à l'écrit. » dans *Écrire en pays assiégé*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2004b. 61-87.
Depestre, René. *Eros dans un train chinois.* Paris: Gallimard, 1990.
_____. *Hadriana dans tous mes rêves.* Paris: Gallimard, 1988.
_____. *Alléluia pour une femme-jardin.* Paris: Gallimard, 1981.
_____. *Le Mât de Cocagne*. Paris: Gallimard, 1979.
Dumas, Pierre-Raymond. Anthologie de nouvelles haïtiennes. Vol. I. Port-au-Prince: *Conjonction*, 1988.
_____. Anthologie de nouvelles haïtiennes. Vol. II. Port-au-Prince: *Conjonction*, 1991.
Ejèn, Manno. *Aganmafwezay.* Port-au-Prince : Presses Nationales d'Haïti, 2008.
Faubert, Ida. *Sous le soleil caraïbe, histoires d'Haïti et d'ailleurs*. Préface de Pierre Dominique. Paris: O.L.B, 1959.
Flaubert, Gustave. « Trois Contes. » dans *Œuvres*, 2 vol. Édition critique par Albert Thibaudet et René Dumesnil. Paris: Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.
Fignolé, Jean-Claude. « Le voleur de vent. » dans *Nouvelles d'Haïti* (Collectif). Paris: Magellan & Cie, 2007: 37-52.
Frankétienne. *Dézafi*. Port-au-Prince: Édition Fardin, 1975.
Gousse, Edgar. *Koulangèt Madan Bwadòm.* Montréal: Éditions du CIDIHCA, 2012.
Grimard, Luc. *Du sable entre les doigts; nouvelles.* Port-au-Prince, Imprimerie du Collège Vertières, 1941.
Guérin, Mona. *Mi-figue, mi-raisin*. Port-au-Prince: Deschamps, 1980.
Guignard, Mercédès. *Esperans Dezire*. Port-au-Prince: Éditions Henri Deschamps, 1989.
Heurtelou, Maude. *Lafanmi bonplezi.* Coconut Creek, Fla.: Educa Vision, 1993.
Hibbert, Fernand. *Masques et visages*. 1910. Réédition, Port-au-Prince: Deschamps, 1988.
_____. *Scènes de la vie haïtienne. Les Thazar.* 1907. Réédition, Port-au-Prince: Deschamps, 1988.
_____. *Scènes de la vie haïtienne. Romulus.* 1908. Réédition, Port-au-Prince: Deschamps, 1988.

_____. *Séna*. 1905. Réédition, Port-au-Prince: Deschamps, 1988.
Hyppolite, Michel-Ange. *Lèt Ife ak Soul - Lettres en 3 langues*. Montréal: Éditions Productions Koukourouj.
Janvier, Louis-Joseph. *Le Vieux piquet, scène de la vie haïtienne.* Paris : Impr. de A. Davy, 1884.
Jean-Baptiste, Pauris. *Zig Lavi*. Port-au-Prince : Presses Nationales d'Haïti, 2008.
Lafayette, Madame. *La Princesse de Clèves*. Paris: Flammarion (GF), 2009.
_____. *La Princesse de Montpensier*. Présenté par Daniel Aris, Paris: Éditions de La Table Ronde, 1993.
Laferrière, Dany. *Vers le sud*. Montréal: Boréal, 2006.
Lahens, Yanick. *La Petite Corruption*. .1999. Réédition, Port-au-Prince: Legs Édition, 2014.
_____. *La Folie était venue avec la pluie*. Port-au-Prince: Presses Nationales d'Haïti, 2006.
_____. *Tante Résia et les Dieux, Nouvelles d'Haïti*. Paris: L'Harmattan, 1994.
Laleau, Léon. « Trahison. » dans *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, sous la direction de Léopold Sédar Senghor et préfacée par J.P. Sartre, Paris : PUF, 1948.
Large, Josaphat-Robert. *Rete! Kote Lamèsi*. Port-au-Prince : Presses Nationales d'Haïti, 2008.
Leroy, Félix Morisseau. *Ravinodyab - La Ravine aux diables*, édition bilingue français-créole, Éditions L'Harmattan, Paris: 1982.
Marcelin, Frédéric. *La Confession de Bazoutte*. Paris: Société d'éditions littéraires et artistiques, P. Ollendorff, 1909.
_____. *Thémistocle Épaminondas Labasterre*, *pétit récit haïtien*. 1901. Réédition, Port-au-Prince: Presses Nationales d'Haïti, 2005.
Mars, Kettly. *Et tant pis pour la mort*. Pétion-Ville: C3 Éditions, 2014.
_____. *Mirage-Hôtel*. Port-au-Prince: Imprimerie Caraïbe, 2002.
_____. *Un parfum d'encens*. Port-au-Prince: Imprimeur II, 1999.
Maupassant, Guy. *Contes et nouvelles.* Édition de Louis Forestier. Paris: Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.
Métellus, Jean. *Anacaona*. 1986. Réédition, Paris: Hatier, 2002.
_____. *Henri le Cacique*. Yaoundé: Silex / Paris: Nouvelles du Sud, 2005.
_____. *Les Cacos.* Paris: Éditions Gallimard, 1989.
_____. *Jacmel au Crépuscule*. Paris: Éditions Gallimard, 1981.
Milcé, Jean-Euphèle. *Pase m yon kou foli*. Port-au-Prince: Presses Nationales d'Haïti, 2008.
Monnin, Michel. *Café-Amer et autres histoires de coqs et d'amour*. Port-au-Prince/Montréal: Éditions Regain/Éditions du CIDIHCA, 1997.
Navarre, Marguerite. Heptaméron. Éditeur Simone de Reyff. Paris : Flammarion, 1982.
Ollivier, Émile. *L'Enquête se poursuit*. Montréal: Plume & Encre, 2006.
_____. *Regarde, regarde les lions.* Paris: Albin Michel, 2001.
Papillon, Margaret. Noirs préjugés. Miami: Butterfly Publications, 2010.
_____. *La Légende de Quisqueya II*, *Xaragua la cité perdue*. Port-au-Prince: Imprimeur II, 2001.
_____. *La Légende de Quisqueya*. Port-au-Prince: Éditions Mémoire, 1999.

Paultre, Carrié. *Tonton Liben*. Lawrence: Institute of Haitian Studies, University of Kansas, 2002.
Péan, Stanley. *Jazzman: chroniques et anecdotes autour d'une passion*. Montréal: Mémoire d'encrier, 2006.
_____. *Taximan: propos et anecdotes recueillis depuis la banquette arrière*, Éditions Mémoire d'encrier, Montréal, 2004.
_____. *La Plage des songes et autres récits d'exil*. Montréal: CIDIHCA, 1988.
Phelps, Anthony. *Le mannequin enchanté*. Montréal: Leméac, 2009.
Poe, Edgar Allan.*Tales of Mystery and Imagination*. New-York : Calla Editions, 2008.
Poujol Oriol, Paulette. *Madan Marye et sept autres nouvelles*. Port-au-Prince: Deschamps, 2008.
Rhoddy, Attilus. *Kèkèt ak Janmari*. Port-au-Prince: Éditions Henri Deschamps, 2014.
Roumain, Jacques. *Œuvres complètes*, édition critique coordonnée par Léon-François Hoffmann. Nanterre, ALLCA/Paris : Ediciones Unesco, 2003.
Sartre, Jean-Paul. « La Nausée. » in *Œuvres romanesques*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » 1981.
Sylvain, Patrick. *Anba Bòt Kwokodil*. Cambridge, Massachusetts: Trilingual Press, 2015.
Tchékhov, Anton. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.
Trouillot, Évelyne. *La chambre interdite*. Paris: L'Harmattan, 1996.
Trouillot, Lyonel. *Les dits du fou de l'île*. Port-au-Prince: Editions de l'Île, 1997.
_____. « Yanvalou » Dans *Nouvelles d'Haïti* (Collectif). Paris: Magellan & Cie, 2007: 57-67.
Trouillot, Michel Rolph.*Ti difé boulé sou Istoua Ayiti.* New York: Koleksion Lakansyèl, 1977.
Valcin, Cléante. *Deux héroïnes* (cinq nouvelles et récits inédits de 1935-1939, réunis et présentés par Pierre-Raymond Dumas). Port-au-Prince: L'Imprimeur II, 1989.
Victor, Gary. *Symphonie pour demain*. Port-au-Prince: Fardin, 1981.
_____. *Albert Buron, ou, Profil d'une "élite."* Tome 1. Port-au-Prince: Imprimeur II, 1988.
_____. *Sonson Pipirit, ou profil d'un homme du peuple*. Port-au-Prince: Éditions Henri Deschamps, 1989.
_____. *Nouvelles interdites*. Tomes 1 et 2. Port-au-Prince: Éditions Henri Deschamps, 1989.
_____. *Albert Buron, ou, Profil d'une "élite"* Tome 2. Port-au-Prince: Imprimeur II, 1999.
_____.*Treize nouvelles Vodou*. Montréal: Mémoire d'encrier, 2007.
_____. *Histoires entendues ou vécues dans un tap-tap*. Pétion-Ville: C3 Éditions, 2013.
Wainwright, Frantz. *Nan Tan Malou*. Coconut Creek, Fla.: Educa Vision, 2003.
Zola, Émile. *Contes à Ninon*. Paris: Garnier-Flammarion, 1971.

Ouvrages théoriques, critiques et généraux

Adam, Jean-Michel. *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*. Louvain-la-Neuve: Éd. L'Harmattan-Academia, coll. Sciences du langage: carrefours et points de vue, 2011.

_____. *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*. Paris: Armand Colin, 2005.
_____. *Les Textes: Types et Prototypes. Récit, Description, Argumentation, Explication et Dialogue*. Paris : Nathan, 1997.
_____. *La Description.* Que sais-je?, Paris : PUF, 1993.
_____. *Le texte narratif.* Paris : Nathan, 1985.
_____. *Le Récit.* Que sais-je?, Paris : PUF, 1984.
Alaux, Gustave d' (pseud. de Maxime Raybaud). « Les Mœurs et la littérature nègres. » *Revue des deux-mondes*, (15 mai 1852) : 764-796, Paris.
_____. « La Littérature jaune I », *Revue des Deux-Mondes*, (1er septembre 1852) : 938-967, Paris.
_____. « La Littérature jaune II », *Revue des Deux-Mondes*, (15 décembre 1852): 1048-108, Paris.
Alexis, Jacques Stéphen. « Du Réalisme merveilleux des Haïtiens. » dans *Présence Africaine,* 8-9-10 (juin-novembre 1956) : 245-271.
Anglade, Georges. « Fiction et subversion dans la lodyans. » dans *Leurs jupons dépassent*. Montréal: Lanctôt, 2004a. 129-131.
_____. « Les lodyanseurs du soir, il y a 100 ans, le passage à l'écrit. » dans *Écrire en pays assiégé*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2004b. 61-87.
_____. « L'espace littéraire (de la lodyans). » dans *L'espace d'une génération*, entretiens conduits par Joseph Josy Lévy. Montréal : Editions Liber, Montréal 2004c. 199-247.
_____. « Un antidote à l'érosion des paysages culturels, la lodyans haïtienne. » dans *Congrès de PEN international*, Bled, Slovénie, Ljubljana, Slovenski : PEN, 2005. 53-59.
_____. *Le Dernier Codicille de Jacques Stephen Alexis*. Mont-Royal: Plume & Encre, 2007.
Amaryll, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy,* New York et Londres, Garland Publishing, 1985.
Angenot, Marc, *Le roman populaire*, *Recherches en paralittérature*, Montréal, Les presses de l'université du Québec, 1975.
Aristote. *La Poétique*. Paris : Edition des Belles Lettres, 1979.
Aubrit, Jean Pierre. *Le conte et la nouvelle*. Paris : Armand Colin/Masson, 1997.
Auerbach, Erich *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris: Gallimard, 1968.
Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard, 1984.
_____. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris: Gallimard, coll. « Tel », 1982.
_____. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.
Barbéris, Jeanne-Marie. « Onomatopée, interjection: un défi pour la grammaire. » dans *L'Information grammaticale*, no. 53, Louvain: Les éditions Peeters, 1992. 52-57.
Barsky, Robert F. *Introduction* à *la théorie littéraire.* Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 1997.
Barthélemy, Gérard. *L'univers rural haïtien : Le pays en dehors Le pays en dehors*. Paris : Harmattan, 1990.
Barthes et al. *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977.

Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1972.
_____. « L'effet de réel », dans *Communications*, 11 (1968) : 84-89.
Belleau, André. « La démarche sociocritique au Québec. » *Voix et images* 8, no. 2 (1983) : 299-310.
_____. « Conditions d'une sociocritique. » *Liberté*, no. 111 (mai-juin, 1977) : 111-117.
Bellefleur, Pierre Maxwell. « La nouvelle haïtienne – témoin d'une époque. » dans *Écrits d'Haïti: Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*, sous la direction de Nadève Ménard, 259-269, Paris: Karthala, 2011.
Bellegarde, Dantès. *Haïti et ses problèmes*. Montréal: Éditions B. Valiquette, 1941.
_____. *Écrivains haïtiens: notices biographiques et pages*. Port-au-Prince: Deschamps, 1950.
_____. *La Nation Haïtienne*. Paris: J. De Gifford, 1938.
Beniamino, Michel. *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie.* Paris: L'Harmattan, Coll. Espaces francophones, 1999.
Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Gallimard, 1966.
Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard, 1974.
Bergson, Henri. *Le Rire: essai sur la signification du comique*. 1900. Réédition, Paris: Quadrige, 1993.
Bernabé, Jean, Chamoiseau, Patrick et Confiant, Raphaël. *Éloge de la créolité*. 1989. Traduit en anglais par M.B. Taleb-Khyar, nouvelle édition bilingue français-anglais, Paris: Gallimard, 1993.
Bernard, Robenson « *La Proie et l'Ombre* : un roman intemporel. » dans *Jacques Roumain et Haïti : La mission du poète dans la cité*, sous la direction de Frantz-Antoine Leconte. Paris : l'Harmattan, 2011.
Berrou, Raphaël et Pompilus, Pradel. *Histoire de la littérature haïtienne illustrée par les textes*. Tome I et II, Port-au-Prince: Éditions Caraïbes, 1975.
_____. *Histoire de la littérature haïtienne illustrée par les textes*. Tome III, Port-au-Prince: Éditions Caraïbes, 1977.
Berrouët-Oriol, Robert et al. *L'Aménagement linguistique en Haïti: Enjeux, défis et propositions*. Montréal : Editions CIDHICA, 2011.
Bertrand, Denis. *Précis de sémiotique littéraire*. Paris : Nathan, coll. « Fac. Linguistique », 2000.
Bissainthe, Max. *Dictionnaire de bibliographie haïtienne.* Washinton: Scarecrow Press, 1951.
Blachère, Jean-Claude. *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française.* Paris: L'Harmattan, 1993.
Boisrond-Tonnerre, Louis. *Mémoires pour servir à l'histoire d'Haïti*. Port-au-Prince: l'Imprimerie Centrale du Gouvernement, 1804.
Bonneau, Alexandre. « Les Noirs, les Jaunes et la littérature française en Haïti. » *La Revue contemporaine*, (1er décembre 1856): 107-155, Paris.
Boucher, Jean-Pierre. *Le recueil de nouvelles*. Montréal : Fides, 1992.
Bourdieu, Pierre. « Genèse et structure du champ religieux », *Revue française de Sociologie,* 12, 1971.
Bourdieu, Pierre. « Sur le pouvoir symbolique. » *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, no. 3 (avril 1973): 405-41.

Bouvier, Jean-Claude et Ravier, Xavier. « Projet de recherche interdisciplinaire sur les ethnotextes du Sud de la France. » *Le monde alpin et rhodanien,* no. 1-2 (1976): 207-212.
Bourget, Paul. « Mérimée nouvelliste. ». *Revue des deux mondes*, (15 septembre 1920) : 257-271.
Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal. *L'Univers du roman*. Paris: Presses Universitaires de France, collection SUP, 1972.
Boyer, Alain-Michel, *Les paralittératures*. Paris : Armand Colin, coll.128, 2008.
Brion, Marcel. « Félicité par Katherine Mansfield. » *Revue hebdomadaire,* (mai 1928) : 477-479.
Cabon, Adolphe. « *Un siècle et demi de journalisme en Haïti.*» Preceedings of the American Antiquarian Society, 49 (19 avril 1939).
Castera, Justin Emmanuel. *Bref coup d'œil sur les origines de la presse haïtienne*, *1764-1850*. Port-au-Prince: Imprimerie Henri Deschamps, 1986.
Castera, Georges. « De la difficulté d'écrire en créole. » *Notre Librairie* 143 (janvier-mars 2001): 6-13.
Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme*, Paris: Présence Africaine, 2000.
Chamoiseau, Patrick. *Écrire en pays dominé*. Paris: Gallimard, Folio, 1997.
Chanady, Amaryll, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York et Londres: Garland Publishing, 1985.
Charles Michel. *Rhétorique de la lecture*. Paris : Seuil, 1977.
Charles, Judith. « L'Indigénisme dans le roman haïtien. » Thèse de maîtrise, Université McGill de Montréal, 1984.
Chaudenson, Robert. « Diglossie créole, diglossie coloniale. » dans *Cahiers de l'Institut de linguistique de Louvain* 9, no. 3-4 (1984): 19-29.
Cheymol, Marc et al. *Littératures au Sud*. Paris : Agence Universitaire de la Francophonie/Archives Contemporaines, 2009.
Chklovski, Victor. *Sur la théorie de la prose.* 1925. Réédition, Lausanne : l'Age d'Homme, 1973.
_____. « La construction de la nouvelle et du roman. » dans *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis et traduits par T. Todorov, Paris : Seuil, «Tel Quel», 1965, 170-196.
Combe, Dominique. *Poétiques francophones.* Coll. « Contours littéraires ». Paris: Hachette livre, 1995.
Comhaire-Sylvain, Suzanne. *Le créole haïtien : morphologie et syntaxe*. 1936. Réédition, Genève: Slatkine Reprints, 1979.
Condé, Maryse. *Penser la créolité*. Paris : Karthala, 1995.
Côté, Nicole. « Littérature et trait d'union. » dans *Québec français* 117, (2000) : 87-89
Coriolan, Anne -Marie. « *Situation linguistique et éducative d'Haïti.* » dans *Études créoles – Société, langues, école en Haïti,* sous la direction de Robert Chaudensson, Paris : L'Harmattan/OIF, 2010.
Couegnas, Daniel. *Introduction à la paralittérature*. Paris : Seuil, coll. Poétique, 1992.
Couprie, Alain. *Le Théâtre: texte, dramaturgie, histoire*. Paris: Nathan, 1995.
Crossley, Bernadette Carré. *René Depestre et la Défense et l'illustration de la Créolité/Haïtianité*. Port-au-Prince: Imprimerie Henri Deschamps, 1993.

Crosta, Suzanne. « La revanche du rire chez Raphaël Confiant » dans *L'humour et le rire dans les littératures francophones des Amériques*, sous la direction de Jozef Kwaterko, Paris: L'harmattan, 2005, 41-59.
Dahomay, Jacky. « Habiter la créolité ou le heurt de l'universel. » dans *Chemins critiques* 1.3, (1989) : 109-133.
Dällenbach, Lucien. *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*. Paris : Éditions du Seuil, Collection Poétique, 2001.
Dash, J. Michael. *Literature and Ideology in Haiti 1915-1961.* London: MacMillian, 1981.
Davey, Frank. « Genre Subversion in the Canadian Short Story. » dans *Reading Canadian Reading*, Winnipeg: Turnstone Press, 1988. 143.
Debray-Genette Raymonde. « L'empire de la description. » *Revue d'histoire littéraire de la France* 4-5 (1981): 557-84.
DeSouza, Pascale. « Inscription du créole dans les textes francophones: De la citation à la créolisation. » dans *Penser la Créolité* sous la direction de Maryse Condé et de Madeleine Cottenet-Hage, 1995, 173-190.
Domenach, Jean-Marie. *Le Retour du tragique*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1967.
Dominique, Max. « Du conte et de l'audience. » dans *Boutures* 2.1 (sept 2001-fév 2002): 37-40.
_____. *Esquisses critiques*, Port-au-Prince: Éditions Mémoires, 1999.
_____. « Thoby-Marcelin: Un indigénisme de la distance. » dans *Chemins critiques* 2.1 (février 1991): 175-198.
Dorsainvil, J.-C. *Manuel d'Histoire d'Haïti*. Port-au-Prince: F.I.C., 1934.
Douyon, Frantz. *Sortir du marasme : réflexions pour une croissance économique durable en Haïti*. Montréal: CIDIHCA, 1996.
Dubuis, Roger, « Les formes narratives brève. » dans *GRLMA* VIII/1, Heidelberg, C. Winter, 1988, 173-196.
Duchet, Claude. « Une écriture de la socialité. » dans *Poétique*, n° 16, (1973) : 446-454.
_____. « Réflexions sur les rapports du roman et de la société », dans *Roman et société*, Paris: Armand Colin, 1973, 63-73.
Duff, Christine. « Pour une relecture de Zoune chez sa ninnaine de Justin Lhérisson. » dans *Francophonie littéraire du sud: un divers singulier, Afrique, Maghreb, Antilles,* sous la direction de Najib Redouane, Paris: L'Harmattan, 2006, 121-134.
Dumas, Pierre-Raymond. « Bref aperçu sur la nouvelle haïtienne. » dans *Notre Librairie* no 132 (octobre-décembre 1997) :100-109, Paris : A.D.P.F.
_____. *Littérature et oraliture fragmentaires d'Haïti : essai de bibliographie critique et apologétique.* Port-au-Prince : Bibliothèque nationale d'Haïti, 2006.
Duvivier, Ulrick. *Bibliographie générale et méthodique d'Haïti*. Port-au-Prince: Imprimerie de l'État, 1941.
Eagleton, Terry. *Critique et théories littéraires*. Paris : PUF, 1994.
ECO, Umberto. *Les limites de l'interprétation*. Paris : Grasset, 1990.
_____. *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Grasset, Livre de Poche, 1985.

Eichenbaum, Boris. «Théorie de la prose. » dans *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*. Réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris: Seuil, 1965; rééd. coll. « Points », 2001, 200-214.
Éthéart, Liautaud. *Miscellanées*. Port-au-Prince: Imprimerie JH. Coutois, 1855.
Etiemble, René. « Problématique de la nouvelle. » dans *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris : Gallimard, 1975, 220-236.
Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*, Paris : François Maspero Éditeur, 1961.
_____. *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.
Fardin, Dieudonné. *Cours de littérature haitienne*. Port-au-Prince : Imprimerie Fardin, 1969.
Feldman, Yvette Tardieu. « De la colonie à l'occupation: les étrangers chez Fernand Hibbert. » *Conjonction* 122-123 (1974): 23-38.
Ferguson, Charles. « Diglossia. » dans *Word*, no. 15, (1959) : 325-340.
Fignolé, Jean-Claude. *Sur Gouverneurs de la rosée: hypothèses de travail dans une perspective spiraliste*. Port-au-Prince: Éditions Fardin, 1974.
Fishman, Joshua Aaron. *Sociolinguistique*. Paris : Nathan, 1971.
Flahault, François. « Sur S/Z et l'analyse des récits. » dans *Poétique* 47 (1981) : 303-314.
Fortuné, Georges. *Haïti, une nation au service d'une minorité.* Bruxelles: Édition Vie ouvrière, 1977.
Fouchard, Jean. *Langue et littérature des aborigènes d'Ayiti*. Port-au-Prince: Éditions Henri Deschamps, 1988.
_____. *Les marrons du syllabaire*. Port-au-Prince: Éditions Henri Deschamps, 1988.
Fournier, Robert. « L'avalasse créolité et brouillard diglottique: les déchoucailles des éloges. » *Le français des Amériques* sous la direction de R. Fournier & H. Wittmann, 199-230. Trois-Rivières : Presses universitaires de Trois-Rivières, 1995.
Frankétienne. « Spiralisme et Vision. » dans *Le Nouvelliste*, 1968.
_____. *Dézafi*. Port-au-Prince: Édition Fardin, 1975.
Freud, Sigmund. *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. 1905. Réédition, Paris: Gallimard, 1992.
Gallays, Francois et Vigneault, Robert. *La nouvelle au Québec*. Tome IX. Dirigé par Francois Gallays Montréal : Fides, 1996.
Gefen, Alexandre. *La mimésis, la représentation littéraire.* Paris : Flammarion, 2002.
Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Paris : Éditions du Seuil, collection Poétique, 1991.
_____. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, collection Poétique, 1987.
_____. *Nouveau discours du récit*. Paris : Éditions du Seuil, Collection Poétique, 1983.
_____. *Figures I.* Paris : Éditions du Seuil, collection Tel Quel, 1966.
_____. *Figures II.* Paris : Éditions du Seuil, collection Tel Quel, 1969.
_____. *Figures III.* Paris : Éditions du Seuil, collection Poétique, 1972.
_____. *Figures IV.* Paris : Éditions du Seuil, collection Poétique, 1999.
_____. *Figures V.* Paris : Éditions du Seuil, collection Poétique, 2002.
Glissant, Édouard. *Discours antillais*, Paris : Seuil, 1981.
_____. *Poétique de la relation,* Paris, Gallimard, 1990.
_____. *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
Godenne, René. *La Nouvelle*. Paris : Champion, 1995.

_____. *Bibliographie critique de la nouvelle de langue française (1940-1985)*, Genève : Librairie Droz, 1989.
_____. *La nouvelle française*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.
_____. *Études sur la nouvelle de langue française*. Paris : Champion, 1993.
_____. *Études sur la nouvelle française.* Paris : Champion, 1985.
_____. « À propos de quelques textes critiques du XXe siècle sur la nouvelle (1920-1965) », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 27 (1972), p. 237-254.
Gouraige, Ghislain. *Histoire de la littérature haïtienne de l'indépendance à nos jours*. Port-au-Prince: Imprimerie Théodore, 1960.
Goyet, Florence. *La nouvelle (1870-1925). Description d'un genre à son apogée*. Paris : PUF Ecriture, 1993.
Grégoire, l'Abbé. *De la littérature des nègres.* Paris: Librairie Académique Perrin, 1991.
Greimas, A. Julien. *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Larousse, 1966.
_____. *Maupassant : la sémiotique du texte, exercices pratiques*. Paris : Seuil, 1975.
Greimas, A. Julien et Courtés, Joseph. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette, 1979.
Grivel, Charles. *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye : Mouton, 1973.
Grojnowski, Daniel. *Lire la nouvelle*. Paris : Dunod, 1993.
Gyssels, Kathleen. « La nouvelle en Haïti, correspondance du Nouveau Monde: les recueils de Yanick Lahens et de Pascale Blanchard-Glass. » *Présence Francophone* 54 (2000): 103-119.
Halen, Pierre. « Le "système littéraire francophone": quelques réflexions complémentaires ». *Les Etudes littéraires francophones: État des lieux* sous la direction de Moura, Jean-Marc et D'hulst, Lieven. Lille : Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles de Gaulle, 2003, 25-38.
Hamburger, Käte, *Logiques des genres littéraires*. Paris : Seuil, 1986.
Hamon, Philippe. « Qu'est-ce qu'une description? » *Poétique* 12 (1972) : 465-485.
_____. *Introduction à l'analyse du descriptif.* Paris : Hachette, 1981.
_____. *Le Personnel du roman*. 1983. Réédition, Genève : Droz, 1998.
_____. *Du descriptif*. 1981. Réédition, Paris: Hachette, 1993.
_____. *Texte et idéologie*. 1984. Réédition, Paris: PUF, 1996.
_____. *Imageries, littérature et image au XIXe siècle.* Paris : Éditions José Corti, 2001.
Hazaël-Massieux, Guy. « Littératures de la Caraïbe francophone. » *Lendemains,* no. 67 (1992) : 22-36.
Hobbes, Thomas. *De la Nature Humaine, ou Exposition des facultés, des actions & des passions de l'âme, & de leurs causes déduites d'après des principes philosophiques qui ne sont communément ni reçus ni connus*. 1640. Traduit par le Baron d'Holbach, Paris: Vrin, 1971.
Hoffmann, Léon-François. *Frédéric Marcelin; Un Haïtien se penche sur son pays*. Montréal: Mémoire d'encrier, 2006.
_____. *Haïti: couleurs, croyances, créole*. Montréal: CIDIHCA, 1989.
_____. *Littérature d'Haïti*. Paris: EDICEF, 1995.
_____. *Bibliographie des études littéraires haïtiennes : 1804-1984*. Vanves : EDICEF, 1992.
_____. *Le Roman haïtien: idéologie et structures.* Sherbrooke: Éditions Naaman, 1982.

Horvath, Christina. « La marge comme espace de résistance dans l'œuvre de Gary Victor. » dans *Relire l'histoire littéraire et le littéraire haïtiens*. Port-au-Prince: Presses Nationales d'Haïti, 2007, 281-299.
Hurbon, Laënnec. *Les mystères du Vodou*. Paris: Découvertes Gallimard, 1993.
Jean, Georges. *Le pouvoir des contes,* Casterman, 1981.
Jolles, André. *Formes simples*. 1930. Réédition, Paris : Seuil, 1972.
Jonassaint, Jean. *Des romans de tradition haïtienne : sur un récit tragique*. Paris / Montréal : L'Harmattan / CIDIHCA, 2002.
_____. « Des conflits langagiers dans quelques romans haïtiens. » dans *Études françaises* 28, no. 2-3 (1992) : 39-48.
_____. *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*. Paris : Éditions de l'Arcantère / Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1986.
Joubert, J.-L. et al. *Les littératures francophones depuis* 1945. Paris: Bordas, 1986.
Jouve, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : PUF écriture, 1992.
La nouvelle québécoise au XXe siècle. De la tradition à l'innovation, sous la direction de M. Lord et A. Carpentier, Montréal: Nuit blanche éditeur, 1997.
Kundera, Milan. *L'Art du roman*. Paris: Essai, Gallimard, 1986.
Karadimos, Dimitri. *L'Art du comique*. Paris: Éditions Publibook, 2009.
Lahens, Yanick. « Littérature haïtienne : problématiques. » dans *Notre Librairie* 32 (octobre-décembre 1997) : 62-75. Paris : A.D.P.F.
Lamarre, Joseph. « Le Militaire dans trois romans haïtiens. » dans *Présence francophone*, no. 12 (Printemps 1976) : 131-140.
Larivaille, Paul. « L'Analyse morphologique du récit. » dans *Poétique,* 19 (1974) : 368-388.
Laroche, Maximilien. *Contributions à l'étude du réalisme merveilleux*. Québec : Université Laval, Grelca, 1987.
_____. *La double scène de la représentation: oraliture et littérature dans la Caraïbe*. Québec : Université Laval, Grelca, 1991.
_____. *La Littérature Haïtienne*: *identité, langue, réalité*. Ottawa : Les Éditions Leméac Inc, 1981.
_____. « Présentation », dans *Études littéraires* 13, no 2 (1980) : 255-261.
_____. *Le Romancero aux étoiles et l'œuvre romanesque de Jacques Stephen Alexis*. Paris: Nathan, 1978.
_____. « Tire kont ak bay lodyans. » dans *L'image comme écho*, Montréal: Nouvelle Optique, 1978, 21-32.
_____. « Portrait de l'Haïtien. » dans *L'Haïtien* sous la direction de Y. Dubé, Montréal: Les Éditions de Sainte-Marie, 1968.
Laronde, Michel et al. *L'écriture décentrée. La langue de l'Autre dans le roman contemporain.* Paris / Montréal: L'Harmattan, 1996.
Lord, Michel et André Carpentier. « Le territoire mouvant de la brièveté. » dans *La nouvelle québécoise au xxe siècle: de la tradition à l'innovation,* Montréal, Coll. Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise, Montréal : Nuit blanche Éditeur, 1997, 7-15.
Lord, Michel. « Au coeur de toutes les renaissances, une traversée de la matière fictive: la longue histoire des genres narratifs brefs en France. » dans *XYZ. La revue de la nouvelle* 102, (2010) : 65-78.

_____. « L'Ailleurs est ici », dans *Lettres québécoises* 66 (été 1992) : 24-25.
_____. La logique de l'impossible : Aspects du discours fantastique québécois. Montréal : Nuit blanche éditeur, 1995.
_____. « D'Antée à Protée, Des glissements de la forme narrative brève au québec de 1940 à 1990 », dans *La nouvelle québécoise au XXe siècle. De la tradition à l'innovation,* sous la direction de M. Lord et A. Carpentier, Montréal: Coll. Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise, Nuit blanche Éditeur, 1997, 107-126.
_____. « La forme narrative brève: genre fixe ou genre flou? L'exemple québécois », dans *La nouvelle: écriture(s) et lecture(s),* sous la direction d'A. Whitfield, J. Cotnam, Montréal : Éditions *XYZ*, 1993, 49-61.
Lucas, Rafael. « Éloge de la créolité ou la grande dérive des esprits? L'aventure ambiguë d'une certaine créolité. » *Palabres* 2.3, (1999) : 9-29.
_____. « Marronnage et marronnages. » *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 89, (2002):13-28.
_____. « L'esthétique de la dégradation dans la littérature haïtienne. » *Revue de littérature comparée* 2, no. 302 (2002) : 191-211.
Magnier, Bernard et Priska Degras. « Les mots-jardins de René Depestre. » dans *Notre Librairie* 104 (janvier-mars 1991) : 37-44, Paris : A.D.P.F.
Madiou, Thomas. *Histoire d'Haiti*. Port-au-Prince: J. Courtois, 1847.
Malraux, André et Picon, Gaëtan. *Malraux par lui-même*. Paris, Éditions du Seuil, 1959.
Marin, Louis. *De la représentation*. Paris: Seuil, Gallimard, 1994.
Maurouard, Elvire Jean-Jacques. *La femme noire dans le roman haïtien: noires, métisses, (presque) blanches : penser la discrimination intra-communautaire*. Paris: Éditions des écrivains, 2001.
Métellus, Jean. *Haïti, une nation pathétique*, Ed. Maisonneuve et Larose, 2003.
Mininni, M. Isabella. « Le réalisme merveilleux de Gary Victor : Causalité méta-empirique et référentialité dans l'espace narratif de Clair de manbo .» dans *Le roman haïtien : intertextualité, parentés, affinités*. Alliance française de Lecce, 2007, 191-207.
Mirville, Ernst. « Literati oral. » dans *Le Nouvelliste*, 11-12 mai, 1974.
Molino Jean. « Logiques de la description. » dans *Poétique* 91, (1992) : 363-382.
Nau, Émile, *Histoire des Caciques d'Haïti*. Port-au-Prince: T. Bouchereau, 1855.
_____. « Littérature. » *L'Union, Recueil Commercial et littéraire*, no. 14 (16 novembre 1837) : 4.
Naudillon, Françoise. « La lodyans haïtienne entre rupture et subversion. » dans *Revue Plurial* sous la direction d'Anne Douaire, no. 14, (2004): 45-59, Presses Universitaires de Rennes 2, CELICIF.
Ndiaye, Christiane. « Stella d'Émeric Bergeaud: une écriture épique de l'histoire. » *Itinéraires* 2, (2009) : 19-31.
_____. « Ida Faubert : Ti-Louis et la résurrection de Lazare. » dans *Actualité de la sociocritique* sous la direction de Patrick Maurus, Paris : L'Harmattan, 2013.
N'Zengou Tayo, Marie-José. « Le Vodou dans les romans et nouvelles de Gary Victor: entre fantastique et réalisme merveilleux. » *Francofonia* 7, (1998): 255-273.
_____. « Un pacte avec le Diable : l'écrivain haïtien et la malédiction du pouvoir dans le roman de Gary Victor, *Je sais quand Dieu vient se promener dans mon jardin*. »

dans *Écrits d'Haïti: Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)* sous la direction de Nadève Ménard, Paris: Karthala, 2011, 443-457.
Ozwald, Thierry. *La nouvelle.* Paris: Hachette, 1996.
Parisot, Yolaine. « La polyphonie dans le roman haïtien contemporain : regards croisés, dédoublés, occultés. » *Revue de l'Université de Moncton* 37, no. 1, (2006): 203-224.
Petit-Frère, Dieulermesson. « Haiti-Littérature : Treize nouvelles Vodou - cynisme, mythes, réalités. » *AlterPresse,* 27 (juin 2012). http://www.alterpresse.org/spip.php?article13038#.VjTudIS5zoE
Pierre, Claude. « La Famille des Pitite-Caille de Justin Lhérison. » *Notre Librairie*, no 132 (octobre-décembre 1997): 110-111, Paris : A.D.P.F.
Pompilus, Pradel. « Permanence de Justin Lhérisson. » *Conjonction*, no. 143 (mai 1979): 39-46.
_____. *La langue française en Haïti.* Paris: Institut des hautes études de l'Amérique latine, 1961.
Price Mars, Jean. *De Saint Domingue à Haïti: Essai sur la culture, les arts et la littérature*, Paris: Présence Africaine, 1959.
_____. *Ainsi parla l'oncle : essais d'ethnographie haïtienne*. Compiègne : Imprimerie de Compiègne, 1928.
_____. *La Vocation de l'élite.* Port-au-Prince: Edmond Chenet, 1919.
Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris : Seuil, 1970.
Prudent, Lambert-Félix, « Diglossie et interlecte. » *Langages* no. 61, *Bilinguisme et diglossie* (mars 1981) : 13-38, Paris, Armand Collin.
Psichari, Jean. « Un pays qui ne veut pas de sa langue. » *Mercure de France* (1er septembre 1928) : 63-120.
Raffy-Hideux, Peggy. *Les Réalismes haïtiens contemporains. Récit et conscience sociale*. Paris: Honoré Champion, coll. Francophonies, 2013.
Reuter, Yves. *Introduction à l'analyse du roman.* Paris : Bordas, 1989.
Rey, Ghislaine. *Anthologie du roman haïtien de 1859 à 1946*. Sherbrooke: Editions Naaman, 1978.
Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.
_____. *Temps et récit. Tome I: L'intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil, 1983.
_____. *Temps et récit. Tome II: La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Seuil, 1984.
_____. *Temps et récit. Tome III: Le temps raconté*. Paris : Seuil, 1985.
_____. *La métaphore vive*. Paris : Seuil, 1975.
_____. *Histoire et vérité*. Paris : Seuil, 1955.
Riffaterre, Michel. « Système d'un genre descriptif. » dans *Poétique* 9 (1972) :15-30. Paris, Seuil.
_____.« Clichés et systèmes descriptifs », dans *Sémiotique de la poésie*, Paris : Seuil, 1978, 58-65.
_____. *Sémiotique de la poésie*, traduit par Jean Jacques Thomas, Paris : Seuil, 1983.
_____. *La production du texte*. Paris : Seuil, 1979.
Saint-Méry, de Moreau. *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'Isle Saint-Domingue*. 1797. Réédition en 3 volumes, Paris: Société de l'histoire des colonies & Larose, 1958.

Satyre, Joubert. *Émile Ollivier: cohérence et lisibilité du baroque*. Montréal: CIDIHCA, 2006.
_____ .« La musique et la mort dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier: entre chant funèbre et hymne à la vie », *L'Esprit Créateur* 47, no. 2 (été 2007): 127-137.
Scheel, Charles W., *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques.* Paris: L'Harmattan, 2005.
Scholes, Robert. *Semiotics and Interpretation*. New Haven: Yale University Press, 1982.
Shelton, Marie-Denise. *Image de la société dans le roman haïtien*. Paris: L'Harmattan, 1993.
Steiner, Georges. *La mort de la tragédie*. Paris : Éditions du Seuil, 1965.
Sylvain, Normil. « La Jeune Littérature haïtienne », *La Revue indigène,* 1, no. 2 (août 1927) : 42-53.
Tine, Alioune. « Pour une théorie de la littérature africaine écrite. » *Présence africaine*, no. 133-134 (1995) : 99-121.
Todorov, Tzvetan. *Les Morales de l'histoire*. Paris : Grasset, 1991.
_____. *La notion de littérature*. Paris : Seuil, 1987.
_____. *Les genres du discours.* Paris : Seuil, 1978.
_____. *Poétique de la prose*. Paris : Seuil, 1971.
_____. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970.
_____. *Grammaire du Décaméron*. Paris : Mouton, 1969.
_____. « La grammaire du récit. » *Langages*, no. 12 (décembre 1968) : 94-102.
_____. « Les catégories du récit littéraire. » dans *Communications,* no.8 (1966) : 125-151.
Trouillot, Hénock. *Les origines sociales de la littérature haïtienne*. Port-au-Prince: Imprimerie N. A Théodore, 1962.
_____. *Demesvar Delorme ou introduction à une sociologie de la littérature haïtienne*. Port-au-Prince: Imprimerie des Antilles, 1968.
Tcheuyap, Alexie. « Creolist Mystification: Oral Writing in the Works of Patrick Chamoiseau and Simone Schwarz-Bart. » dans *Research in African Literatures*, 32.4 (2001): 44-60.
Turcotte, Virginie. « L'influence du conte traditionnel et la pratique du créole dans la littérature haïtienne : l'exemple de *La piste des sortilèges* de Gary Victor. » dans *Relire l'histoire littéraire et le littéraire haïtiens*. Port-au-Prince: Presses Nationales d'Haïti, 2007, 321-344.
Vastey, Pompée Valentin, baron de. *Le Cri de la Patrie ou les Intérêts de tous les Haytiens,* Au Cap-Henry: chez P. Roux, 1815.
_____. *Essai sur les causes de la révolution et des guerres civiles d'Hayti [...],* Sans-Souci: lmpr. Royale, 1819.
_____. *Notes à M, le Baron V. P. de Malouet, Ministre de la Marine et des Colonies [...] en réfutation du 4e Volume de son Ouvrage intitulé « Collection de Mémoires sur les Colonies »,* Cap-Henry: P. Roux, 1814.
_____. *Réflexions sur une lettre de Mazères, ex-colon français adressée à M. J. C. L. Sismonde de Sismondi, sur les Noirs et les Blancs, la civilisation de l'Afrique, le royaume d'Hayti, etc*., Cap-Henry: P. Roux, 1816.
_____. *Réflexions politiques sur quelques ouvrages et journaux français concernant Hayti*, Sans-Souci: lmpr. Royale, 1817.

_____. *Le Système colonial dévoilé,* Cap-Henry: P. Roux, oct. 1814.
Šrámek, Jiří. « Les limites du métarécit. » *Études romanes de Brno*, Brno, Vydavatelství Masarykovy univerzity Brno, no. 43 (1994) : 9-17.
_____. « Le métarécit dans la structure narrative » in *Études romanes de Brno*, Brno, Vydavatelství Masarykovy univerzity Brno, no. 17 (1986) : 23-33.
_____. « Pour une définition du métarécit. » *Études romanes de Brno*, Brno, Vydavatelství Masarykovy univerzity Brno, no. 20 (1990) : 33-48.
Vaval, Duraciné. *Histoire de la littérature haïtienne, ou "L'Âme noire"*. 1933. Réédition, Nendeln : Kraus Reprint, 1971.
Viatte, Auguste. *Histoire littéraire de l'Amérique Française*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954.
_____. « La Nouvelle en Haïti. » *Culture française,* Paris, no. 1-2 (1981) : 126-130.
Victor, René. *Chansons de la montagne de la plaine et de la mer*. Montréal: Mémoire d'encrier, 2007.
_____. *Vues sociologiques*. Port-au-Prince: Imprimerie de l'État, 1940.
_____. *Essais de sociologie et de psychologie haitienne*. Port-au-Prince: Imprimerie de l'État, 1937.
Viegnes, Michel. *L'esthétique de la nouvelle française au XXe siècle*. New York : Peter Lang, 1989.
Zima, Pierre V. *Manuel de sociocritique*. Paris, Picard, Coll. « Connaissances des Langues », 1985.