

DU FANTASTIQUE FRANÇAIS AU RÉEL MERVEILLEUX HAÏTIEN :  
L'INCONTOURNABLE VA-ET-VIENT LITTÉRAIRE

by

Lochard Noel

A Dissertation Submitted to the Faculty of  
The Dorothy F. Schmidt College of Arts and Letters  
In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of  
Doctor of Philosophy

Florida Atlantic University

Boca Raton, Florida

December 2020

Copyright 2020 by Lochard Noel

DU FANTASTIQUE FRANÇAIS AU RÉEL MERVEILLEUX HAÏTIEN:  
L'INCONTOURNABLE VA-ET-VIENT LITTÉRAIRE

by

Lochard Noel

This dissertation was prepared under the direction of the candidate's dissertation advisor, Dr. Mary Ann Gosser Esquilin, Department of Languages, Linguistics, and Comparative Literature, and has been approved by all members of the supervisory committee. It was submitted to the faculty of the Dorothy F. Schmidt College of Arts and Letters and was accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

SUPERVISORY COMMITTEE:

Mary Ann Gosser Esquilin  
Mary Ann Gosser Esquilin (Nov 12, 2020 12:43 EST)

Mary Ann Gosser Esquilin, Ph.D.  
Dissertation Advisor

Marcella L. Munson  
Marcella L. Munson (Nov 12, 2020 12:47 EST)

Marcella Munson, Ph.D.

Romain Rivaux  
Romain Rivaux (Nov 16, 2020 09:04 EST)

Romain Rivaux, Ph.D.

Eric Berlatsky

Eric L. Berlatsky, Ph.D.  
Director, Comparative Studies Program

Michael J. Horswell

Michael J. Horswell, Ph.D.  
Dean, Dorothy F. Schmidt College of Arts  
and Letters

Robert W. Stackman Jr.

Robert W. Stackman Jr., Ph.D.  
Dean, Graduate College

November 16, 2020

Date

## ACKNOWLEDGEMENTS

I wish to express my sincere thanks and love to my wife Elizabeth Carrénard Noel for her understanding, her love, and patience; my children Jean Sébastien, Laurent, and Gilbert, for their support and encouragement during this time of research and hard work. I am grateful to Dr. Mary Ann Gosser Esquilín, the Chair of my dissertation committee, for her deep understanding and her «impayable» patience; the members of my committee, Dr. Marcella Munson, for her advice throughout the process, and Dr. Romain Rivaux; Dr. Eric L. Berlatsky, Director of Comparative Studies Program, Dean Michael J. Horswell, and Ms. Gabby Denier, coordinator of the program, for her help and understanding.

## ABSTRACT

Author: Lochard Noel  
Title: Du fantastique français au réel merveilleux haïtien:  
L'incontournable va-et-vient littéraire  
Institution: Florida Atlantic University  
Dissertation Advisor: Dr. Mary Ann Gosser Esquilín  
Degree: Doctor of Philosophy  
Year: 2020

French literature has undoubtedly exerted a marked influence over Haitian letters. Since the Middle Ages, notable elements of the fantastic, such as *loups-garous* and talking animals in *lais* and fables, all the way to the *unheimlich* narratives of the nineteenth century, are also present in Haitian works with strong overtones of the oral traditions of slave narratives. However, Haitian literature, given its syncretic nature, offers not just an array of talking animals and “magic realist” episodes, but a unique “fantastic being,” the *zombie*. In turn, these figures have made their way not just into the Haitian folkloric tradition, but infused with political undertones, have become pivotal metaphors for contemporary Haitian writers on the island, as well as for those who write in the diaspora, to explore the nation’s oppressive governments. This dissertation traces the origins of such figures and their creative reincarnations today.

## DEDICATION

This manuscript is dedicated to my family, particularly to my understanding wife Elizabeth Carrénard Noel, who has helped me during these years of research, to my sons, Jean Sébastien, Laurent and, Gilbert, who encouraged me when I seemed to be overwhelmed; to my dissertation supervisor, Dr. Mary Ann Grosser Esquilín, for her unconditional understanding and her help during those difficult and challenging moments of research; to Dr. Marcella Munson, for her advice, from the beginning of my journey at FAU up to the completion of my PhD; and to Dr. Romain Rivaux for his guidance and input as a linguist.

DU FANTASTIQUE FRANÇAIS AU RÉEL MERVEILLEUX HAÏTIEN :  
L'INCONTOURNABLE VA-ET-VIENT LITTÉRAIRE

INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 : LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE :	
UN MOT SUR LES ORIGINES .....	18
CHAPITRE 2 : LES RACINES DE LA TRADITION ET LEURS VA-ET-VIENT .....	41
CHAPITRE 3 : LE TRONC, LES BRANCHES ET LEURS VA-ET-VIENT .....	74
CONCLUSION .....	113
BIBLIOGRAPHIE.....	116

## INTRODUCTION

Le fantastique, en tant que genre, constitue un élément important pour mieux comprendre la littérature de la Caraïbe en général et la littérature haïtienne en particulier. Les cultures et les croyances, de même que le passé historique de différents peuples amenés à la région, renferment des éléments qui expriment leur idiosyncrasie et leur manière d'être et qui se manifestent dans la littérature. Laënnec Hurbon, dans *Dieu dans le Vaudou haïtien*, s'avère conscient de cette réalité quand il affirme : « Tout un pan de l'Afrique a été détaché et transplanté dans le Nouveau Monde. Et rares sont les ethnies africaines qui n'y sont pas représentées. Jusqu'ici, l'inventaire des persistances de l'Afrique dans les trois Amériques est loin d'être exhaustif » (73). Dans cette étude sur la littérature fantastique française et haïtienne, l'on ne saurait, à cause de ce passé historique qui lie la majorité des peuples de la région à l'Afrique mère, ne pas en avoir la mémoire. Or, on entame cet aspect de l'histoire littéraire haïtienne d'abord en identifiant, définissant et cataloguant la présence et les caractéristiques des êtres fantastiques dans certains textes choisis de la littérature classique française, ainsi que le fonctionnement des éléments fantastiques tels que des événements inusités ou des malaises inexplicables. Ensuite on démontre comment ces êtres fantastiques se transforment et deviennent tout à fait Haïtiens soit par la créolisation de la langue, soit par la transculturation (telle que l'entend l'anthropologue cubain Fernando Ortiz) :

Nous avons choisi le terme *transculturation* pour exprimer les phénomènes extrêmement variés que les complexes permutations de cultures engendrent à



Cuba et sans la connaissance desquelles il est impossible de comprendre l'évolution du peuple cubain sur le plan économique autant que sur les terrains institutionnels, juridique, éthique, religieux, artistique, linguistique, psychologique, sexuel, ainsi que les autres aspects de la vie. (165)

Étant donné que Cuba et Haïti partagent une douloureuse histoire du commerce des esclaves venus de différentes ethnies de l'Afrique, soumis au travail dans les plantations sucrières, on emploie et applique la théorie et les principes de la transculturation cubaine aux complexes permutations de cultures parmi la production artistique et surtout littéraire du peuple haïtien.

Quant à la manière d'approcher la vie et l'existence haïtienne—les phénomènes naturels et surnaturels, les dieux et les religions, le folklore et les légendes, l'inquiétude, l'espoir et le désespoir, les rêves et les désenchantements, les illusions et les désillusions du peuple haïtien—tout ceci est mieux appréhendé si l'on se familiarise avec les représentations de certaines croyances et pratiques mises en relief par les écrivains et tirées de la tradition orale du peuple haïtien. Si, dans bien des cas, ces éléments de l'oralité font partie de la tradition du genre fantastique, dans le contexte haïtien ils reprennent une signification plus profonde au niveau du vécu quotidien. Par exemple, prenons l'esclave Mackandal devenu marron spécialiste en poudres et poisons et qui pourtant semait la terreur parmi les propriétaires de plantations à l'époque de la colonie de Saint-Domingue. Les chroniques de l'époque signalent que son exécution a eu lieu en 1758. En tant qu'*houngan* (prêtre de la religion vaudou) son histoire appartient à un domaine bien ancré dans un réseau de croyances propre aux esclaves de Saint-Domingue

et tous ceux ou toutes celles qui ont vécu la même réalité.<sup>1</sup> L'histoire de Mackandal en particulier dépasse les limites du fantastique, tel que conçu par les théoriciens en dehors de la Caraïbe. Les témoins de l'époque, racontant le jour de l'exécution de Mackandal, décrivent ce que disaient les esclaves présents à cet événement : Mackandal, grâce à ses pouvoirs fantastiques, a quitté sa forme humaine et s'est transformé en moustique afin d'échapper à la mort. Le romancier cubain Alejo Carpentier (1904-1980) représente cette même scène historique dans son roman *Le royaume de ce monde* de 1949 : ces esclaves, qui crient « Mackandal sauvé ! » (52), ne voient pas l'exécution de leur leader car ils ont le dos tourné: « Because the plaza was in an uproar, the Negroes did not see that Mackandal had been tied up again and put finally to the fire; the myth of his immortality prevailed for many years » (Benítez-Rojo 161).

La mort de Mackandal nous donne un exemple précis de la façon dont les uns et les autres, de différents côtés de l'Atlantique, conçoivent la réalité ; là où la foi des esclaves (et même le désir de voir leur héros échapper à la mort) les mène à crier de joie, les "maîtres" interprètent cette joie comme preuve de manque d'humanité de la part des esclaves. De même, les Haïtiens vont emprunter des figures et des êtres fantastiques tirés de la tradition littéraire occidentale et vont les adapter en ajoutant des caractéristiques des êtres semblables des traditions venues de l'Afrique. Il s'agit, en effet, d'un va-et-vient culturel incontournable dans la façon de concevoir le « fantastique » et les êtres qui pullulent dans l'espace caribéen.

---

<sup>1</sup> Le terme « vaudou, » souvent écrit « vodou, » « voodoo, » ou encore « vodoun, » désigne un culte d'origine africaine pratiqué en Haïti et dans plusieurs autres pays. Dans la présente étude, nous adoptons l'orthographe « vaudou » adoptée par Laënnec Hurbon.

Par ailleurs, l'histoire souligne aussi le geste significatif du général français Rochambeau, en tête de l'armée napoléonienne à Saint-Domingue, de faire arrêter la bataille à Vertières le 18 novembre 1803—tout juste avant la déclaration de l'indépendance haïtienne—pour saluer la bravoure de « François Cappedoix [...] né dans les liens de l'esclavage » (Dalencour 17) et qui est devenu officier haïtien, « dit Capois-La-Mort » (Dalencour 64). Le courage presque surnaturel de l'opprimé se fait remarquer par un officier français, qui d'après Raymond Bolzinger (259) est endurci par d'autres batailles dans les Amériques (e.g., la guerre d'indépendance des États-Unis). Cet exemple sert à illustrer, à travers un récit historique, que cet héroïsme aux qualités ouvertement « fantastiques » du leader haïtien a laissé sa marque dans l'imaginaire collectif de son peuple. Les Haïtiens se mettent dans la peau d'un héros du pays qui veut coûte que coûte sortir du joug de l'esclavage et qui crie « En avant ! » alors que les balles sifflent et la situation s'avère désespérée. Cet acte inattendu, presque surnaturel, est un phénomène digne de retenir l'attention des chercheurs du genre fantastique.

La première école littéraire haïtienne, celle de 1836, marque déjà le ton : défendre le sol natal contre un éventuel retour des Français, au moyen de la plume. Et pourtant, une grande partie des mouvements littéraires français trouveront leur écho dans la littérature d'Haïti, des premiers écrivains et poètes d'après l'indépendance jusqu'aux temps modernes. Les Pionniers avaient de profondes lacunes qui peuvent être aisément comprises lorsqu'on situe ce mouvement littéraire à une époque où les premiers écrivains et poètes n'étaient pas très bien préparés, sauf une minorité de privilégiés qui ont eu la chance de faire des études en France. Cette littérature exprimait surtout un grand malaise axé sur la crainte d'une potentielle recolonisation du sol natal pour réinstaurer le système

esclavagiste contre lequel les ancêtres avaient tant lutté. D'après Hoffmann, dans *Histoire littéraire de la francophonie : Littérature d'Haïti* :

Dans la première décennie qui suivit 1804, l'existence même d'une littérature haïtienne—pour ne pas parler de son abondance et de sa qualité—est d'autant plus surprenante parce que le peu d'éducation dispensée sous la colonie s'arrêtait au niveau primaire. Sans doute, certains des membres de la nouvelle élite étaient d'anciens hommes de couleur libres qui avaient été envoyés faire des études en France [. . .] Comme l'explique Edgar La Selve dans son *Histoire de la littérature haïtienne* (1875), la plupart des premiers écrivains haïtiens avaient dû se former tout seuls. (75)

Malgré toutes les lacunes et les limites qui caractérisent les premiers vagissements de la littérature haïtienne, on va connaître des moments glorieux qui feront de cette nation à peine sortie du joug de l'esclavage et de l'oppression un élément important de la région. Les productions sorties des mouvements littéraires qui vont apparaître, élèveront ce petit coin du monde à un niveau qui étonnera même certains citoyens de l'ancienne métropole. Fortunat Strowski, dans la préface à *l'Anthologie d'un siècle de poésie haïtienne* publiée en 1925, déclare :

S'il y a une poésie haïtienne de langue française, c'est donc que la nation haïtienne, en acquérant son indépendance, a continué à vivre dans l'atmosphère de la culture française. Par attachement pour son ancienne métropole, par amour pour une littérature qui avait été son éducatrice, elle a préféré en effet le difficile français à l'espagnol plus voisin et plus répandu, à l'anglais moins compliqué et plus utile. Après plus de cent ans de cette fidélité inébranlable, nous devons les

plus grands égards à des amis si précieux, nous leur devons beaucoup d'amitié !

Puisque les poètes d'Haïti viennent à nous, présentés par M. Louis Morpeau, que la poésie haïtienne soit la très bienvenue. (Strowski xi)

Strowski fait l'éloge des pionniers qui ont préféré conserver le français, la langue de l'ancienne métropole pour s'exprimer ; et en dépit de leur manque de formation, dans un premier temps, ils ont pu véhiculer des idées de liberté et d'émancipation, des idées de justice et d'humanité. La littérature, de ce fait, devient une arme de combat contre les anciens maîtres qui penseraient revenir salir le sol natal. Cette littérature aussi est marquée par des luttes intestines que livrent les Haïtiens entre eux. Ghislain Gouraige en fait la remarque suivante :

Rien d'étonnant que notre littérature, née ainsi dans une atmosphère de luttes, de divisions, d'alarmes, soit une littérature déclamatoire et engagée. La notion de l'œuvre gratuite, conçue dans une intention artistique viendra plus tard, avec la sécurité. En attendant, les écrivains sont avant tout des partisans qui ont une cause et un parti à servir. Vastey, Chanlate, Colombel, Hérard-Dumesle, publient des écrits de circonstance dans la pensée d'alimenter la polémique ou vanter le souverain du jour. (*Histoire* 14-15)

Évidemment les idées de Gouraige par rapport aux poètes de la première école littéraire haïtienne sont très révélatrices, dans la mesure où elles dénoncent sans fioritures les démarches souvent très intéressées de ces artistes, lesquelles démarches n'ont presque rien à voir avec la littérature en soi. En revanche, il faut le reconnaître, ils évoluaient à un moment extrêmement difficile de l'histoire de leur patrie, car ils sont des artistes engagés et défendent une cause, un principe, une idée, ou tout simplement un parti politique. Cet

état de fait marque pendant très longtemps une grande partie de la littérature et de la pensée haïtienne. Très souvent le pays, à travers ses intellectuels et ses essayistes, devient, non seulement défenseur de sa propre cause, mais aussi celle de la race noire en général, surtout après l'exploit d'avoir renversé un système esclavagiste par les esclaves eux-mêmes et des descendants d'esclaves pour la première fois dans l'histoire de l'humanité. Alors, cette nouvelle nation se voit le porte-parole de toute une partie de l'humanité qui perçoit en ce pays un espoir qui s'articule à travers les œuvres littéraires. En conséquence, Anténor Firmin en 1885 répond à Arthur de Gobineau au sujet de l'égalité des races, qui croit « qu'Haïti doit servir à la réhabilitation de l'Afrique. C'est dans cette vue que j'ai constamment tiré mes exemples de la seule République haïtienne, toutes les fois qu'il s'est agi de prouver les qualités morales et intellectuelles de la race nigritique. Du noir au mulâtre, il y a bien croisements anthropologiques » (xiii). Son essai décrit la position de l'homme et de la femme noirs face à un monde où le racisme constitue une idée dominante. Les réflexions qui articulent ce malaise ressenti face à la pensée raciste de Gobineau, vont avoir leur écho et leur application chez des écrivains et essayistes haïtiens, tels que Jean-Price-Mars. Cette raison d'être le porte-parole de ceux croupis sous le joug de l'esclavage devient une préoccupation d'une grande responsabilité philosophique qui mène à la quête d'une identité haïtienne et comment l'exprimer dans la littérature, compte tenu du créole, de la tradition orale et ses êtres qu'appartient facilement à deux aspects d'un même monde : le « réel » et le « merveilleux ».

A côté de la prise de conscience et la dénonciation des écrivains et intellectuels haïtiens, d'abord face aux anciens occupants français par rapport à un certain retour au

sol natal, et la réponse face aux idées racistes véhiculées par certaines puissances, le malaise haïtien connaîtra aussi une autre facette: les dictatures, dont la plus connue au vingtième siècle est « la dictature des Duvalier, du fait même de l'état de siège dans lequel elle a maintenu les intellectuels, s'est avérée être un terreau fertile à une production littéraire ample et originale » (Ferdinand 193).

Les histoires réelles, de Mackandal et de Capois-la-Mort—recréées soit dans un texte littéraire, soit dans un texte historique—servent, à titre d'exemple, pour illustrer en quoi de telles scènes historiques haïtiennes sont devenues aussi des « textes » fondateurs haïtiens. Dans ces textes les frontières entre le réel vécu et cru se heurtent contre les théories non-caraïbéennes du fantastique. Or, cette étude propose une exploration de la généalogie littéraire de cette transformation fantastique. D'abord, on établit les lieux communs de la littérature fantastique française et la base de l'environnement culturel et historique de la République d'Haïti. Notre analyse vise certaines figures littéraires fantastiques, de l'époque médiévale et du dix-septième siècle. L'analyse de leur fonction dans la tradition française nous mène par la suite à une considération de leur transformation, dans le monde de la Caraïbe, en certaines figures. Ce va-et-vient littéraire et théorique souligne les liens d'influence entre la France et Haïti. Dans la littérature haïtienne, des *topoi* privilégiés de la tradition française se combinent avec les influences venues de l'Afrique et la riche tradition orale des esclaves et leurs descendants. Quant à la création de figures haïtiennes avec ses caractéristiques tirées du fantastique (importants pour survivre), nous avons choisi certaines qui ont des associations uniques dans le

contexte « réel merveilleux » haïtien : le loup-garou, le *soucouyant*, le zombie et la figuration littéraire de la zombification, surtout de nos jours.<sup>2</sup>

Les contes et légendes d'origine africaine, dont bon nombre d'entre eux ont survécu, expriment le syncrétisme culturel de cette partie du monde. C'est pourquoi l'étude de la littérature fantastique s'avère de toute importance comme point de départ, car elle guide le lecteur, dans un premier temps, à mieux appréhender cette réalité de la Caraïbe. Pourtant, certaines figures fantastiques de la littérature haïtienne, telles que le zombie, sont devenues uniques et inextricablement associées aux croyances quotidiennes en Haïti. La zombification embrasse tout un vécu qu'il n'est pas toujours aisé d'appréhender. Alfred Métraux, dans *Le Vaudou haïtien*, explique :

Les zombis sont des personnes dont le décès a été dument constaté, qui ont été ensevelies au vu et au su de tous, et que l'on retrouve quelques années plus tard chez un *bòkò* [prêtre de la religion vaudou] dans un état voisin de l'idiotie. À Port-au-Prince, il y a peu de personnes, même dans la classe instruite, qui ne donnent un certain crédit à ces histoires macabres. On s'accorde généralement à

---

<sup>2</sup> En Europe, « loup-garou » signifie « [...] selon la légende, homme, génér. sorcier, parfois le diable lui-même, prenant l'apparence d'un loup la nuit et retrouvant forme humaine le jour ; lycanthrope » (*Le petit Larousse illustré* 606). En revanche, dans le contexte haïtien, il s'agit des « [...] femmes-vampires qui font mourir les enfants en bas âge en leur suçant le sang » (Métraux 266). En ce qui concerne le *soucouyant*, selon Giselle L. Anatol, « according to the stories shared by my Trinidadian aunts, mothers, and grandmothers, the soucouyan seemed to be an ordinary old woman by day. Each night, however, she shed her skin, transformed herself into a ball of fire, flew about the community, and sucked the blood of her unsuspecting neighbors » (« d'après les histoires racontées à Trinidad par mes tantes, mères et grand-mères, le soucouyan ressemblait une vieille femme ordinaire le jour. Mais chaque nuit, elle enleva sa peau, se transforma en une boule de feu et s'envola pour sucer le sang des voisins non avertis »; ix, ma trad.). Le zombie est [un] « individu dont un sorcier a enlevé l'âme et qu'il a réduit en servitude. Le zombie est en quelque sorte un mort-vivant » (Métraux 329).



croire que les hougans possèdent le secret de potions qui produiraient un état de léthargie si profond qu'on ne le distingue pas de la mort. (249)

Leur emploi varie : parfois ces figures sont évoquées pour exploiter le peuple ; parfois, comme chez les auteurs qu'on discute, pour mieux faire comprendre à autrui la vie du peuple. Malgré la forme de l'emploi, les liens entre la tradition orale et le créole haïtien sont essentiels.

Si la zombification, elle, reste la plus connue des figurations culturelles haïtiennes, il faut l'engager loin du contexte science-fiction hollywoodien fait pour satisfaire la curiosité des touristes. En fait, elle fait partie d'un certain quotidien essentiel qui la rend à la fois vivante, simultanément réelle et irréelle, car elle est souvent imbriquée dans une explication du vécu social, politique, économique, religieux, ethnologique—bref, existentielle—du peuple haïtien. La liminalité de cette existence est capitale, comme nous montrent les enquêtes menées par l'ethnobotaniste Wade Davis en Haïti et publiées en 1988 sur le phénomène de la zombification et parues sous le titre de *Passage of Darkness : The Ethnobiology of the Haitian Zombie*. Davis, en révélant une réalité qui a toujours existé et qui fait partie intégrante du folklore et de la culture du peuple haïtien, met l'accent sur le rapport entre la liminalité, l'échange et la création du « surplus » dans ce monde où les êtres sont suspendus entre la vie et la mort, exploités par d'autres de façon à semer la peur et en tirer du profit. Selon Davis, les *bokors* reconnaissent « the potency of their preparations . . . [and that] the importance of proper application of the zombie is a magical act, and that the poisons always kill, they note that certain combinations of the powders are 'too explosive' or that they 'kill too completely' » (Davis 160-64). La zombification existe.

L'idée de la zombification sans doute date de l'époque de la plantation et ses horreurs—où les esclaves n'étaient maîtres ni de leurs corps ni de leurs pensées puisqu'ils étaient la propriété privée de leurs maîtres. Ils étaient des « êtres meubles » selon l'«Article XLIV » du *Code noir* de 1685.<sup>3</sup> Donc étant des marchandises, leurs propriétaires pouvaient en disposer comme bon leur semblait. Face à cette ignoble condition, les esclaves n'étaient mûs que par le désir d'en échapper ou de mourir : Vivre libres ou mourir ! devient la consigne. En Haïti, quand on perd sa volonté, on dit qu'on a perdu son « bon ange » et sa perte marque une coupure avec le monde d'ici-bas et celui des *loas* (les divinités dans le panthéon vaudou). C'est entre les interstices de cette situation foncièrement intenable que s'y coule le chaos du fantastique à l'empreinte haïtienne. Antonio Benítez-Rojo parle de la représentation de ce chaos dans les cultures des îles de la Caraïbe dans *The Repeating Island : The Caribbean and the Postmodern Perspective* car elles mettent en scène « everything that repeats, reproduces, grows, decays, unfolds, flows, spins, vibrates, seethes [...] » (3). Tel est le cas du zombi haïtien à la Wade Davis : tellement repris et reproduit qu'il en est devenu un symbole des peuples, partout dans le monde, qui sont soumis et obéissants et qui ne questionnent plus leur misère ou leurs souffrances. En Haïti, après la chute de la dictature de Jean-Claude Duvalier (1986), et même avant, il y a eu un éveil systématique des consciences où les « zombies », au sens où François Duvalier les concevait—c'est-à-dire le peuple même—qui subissaient l'oppression, finalement vont s'unir sous un « non » et vont commencer à

---

<sup>3</sup> *Le code noir ou Edit du Roy, Servant de Règlement pour le Gouvernement et l'Administration de Justice et la Police des Îles Françaises de l'Amérique et pour la Discipline et le Commerce des Nègres et Esclaves dans ledit pays*, publié en 1685, déclare dans son article XLIV que : « les esclaves [sont] êtres meubles » (9).

questionner les gouvernements qui s'en suivent. Effectivement, ce chaos, qui trouve des reflets un peu partout dans le monde caraïbéen, constitue la toile de fond de la triste réalité du peuple haïtien contemporain. Si l'origine de ce chaos remonte à l'époque de la plantation, les situations appartenant au chaos haïtien représentent dans bien des textes l'unicité du phénomène « fantastique haïtien ».

Afin d'arriver au cœur du « fantastique haïtien », il faut marquer l'évolution du terme et du genre, car la littérature dite fantastique a connu différentes transformations au fil du temps. Chaque pays, selon ses traditions et sa culture, a sa propre manière d'aborder ce genre littéraire et artistique. Bon nombre de romanciers et de critiques d'autres pays et d'autres époques ont fait avancer sa définition et la création des textes. Ce projet contextualise ce genre en choisissant certaines œuvres formatives et en les analysant pour situer les racines de la tradition fantastique française.

Dans un premier chapitre on établit d'abord l'étymologie du mot « fantastique » et ces définitions historiques ; et on fait un recensement des antécédents du genre dans la littérature universelle (tels qu'Homère, Esope et Ovide, auteurs soulignés par le travail de Tzvetan Todorov établissant par là même une critique de quelques auteurs fantastiques qui s'étend sur dix chapitres) et contextualise la contribution critique de Todorov. En effet, sans mentionner la littérature d'Haïti, l'*Introduction à la littérature fantastique* de Todorov, dès le début, met l'accent sur le concept de ce genre en matière littéraire du point de vue européen.

La deuxième partie de ce chapitre montre l'évolution de la notion du fantastique : du contexte général (et européen), on arrive au contexte du monde caraïbéen où sont proposées des théories du terroir. D'une part, il y a celle de « lo real maravilloso »

formulée par Alejo Carpentier dans son Prologue de 1949 dans son roman *Royaume de ce monde*. Et d'autre part, et de façon presque fantastique, les Haïtiens aussi comptent avec un théoricien du « réalisme merveilleux, » le romancier et homme politique Jacques Stephen Alexis et son essai, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens » publié en 1956. Ces théories, portant sur la situation tellement unique des peuples surgis de la cruelle culture de l'esclavage et de la Plantation et son légat, font que le concept de littérature « fantastique » reprenne toute une autre forme en Haïti. Là, il ne s'agira plus d'un « simple » exercice littéraire (comme en France). En effet, dans le contexte haïtien, le fantastique—sa fonction et ses figures—se rapprocheront davantage à la littérature classique où les dieux des grecs et des romains vivaient parmi le peuple, de même que les *loas* le font en Haïti de façon quotidienne.

Dans un deuxième chapitre on examine certaines figures fantastiques telles qu'un homme qui se métamorphose en loup-garou dans un lai de Marie de France ou des animaux qui parlent, pensent et agissent dans certaines fables de La Fontaine. Ces textes sont fondamentaux : ils sont très connus par les écrivains haïtiens, qui vont puiser ces sources pour leur propres écrits d'appropriation et recreation. Le lai « Bisclavret » de Marie de France présente la figure du loup-garou européen. Ce lai illustre une figuration animalière, aux associations magiques, dans le contexte médiéval. On suit l'évolution des loups-garous de tout un village dans le roman d'Obrillant Damus, *Le regard d'un loup-garou haïtien* (2014). Les figurations animalières se transformeront dans le contexte politique du dix-septième siècle chez La Fontaine et enfin, de ce côté de l'Atlantique. Il est à noter que les fables de la Fontaine sont refaites en 1901 dans un contexte et langue créoles par Georges Sylvain dans *Cric ? Crac ! Fables de La Fontaine racontées par un*

*montagnard haïtien et transcrites en vers créoles*, travail qui a contribué au renforcement d'une anthropologie haïtienne ayant des origines littéraires à la fois textuelles et orales. Comme pour La Fontaine, les fables critiquent les traits des individus, mais aussi de la gouvernance et de pouvoir mal placés. Chez lui, on examine l'emploi de figures animalières et leur langage transformées dans le contexte haïtien. Parmi plusieurs figures la figure clé est celle du loup, symbole de la ruse et de la fourberie. Ces traits apparaissent, sous une autre guise, dans *When Night Falls, Kric ! Krac ! : Haitian Folktales* (1999) de Liliane Nérette Louis. Cette littérature, conçue pour être entendue et lue par les jeunes Haïtiens de la diaspora, présente deux personnages du folklore haïtien, parmi d'autres figures, Malice (Malis) et Bouqui (Bouki). Malice, est marqué par certains traits associés aux loups, mais qui dans le contexte haïtien sont beaucoup plus nuancés car il est à la fois bon et méchant, rusé et compatissant. Bouqui est, par contre, réputé peu intelligent et joue souvent le rôle d'intermédiaire dans la résolution de certains conflits. Bouqui fait parfois preuve d'opportunisme, car il rêve toujours de manger de la viande, mais il est presque toujours perdant car il est catalogué de « stupide » par Malice (40). Ces deux personnages, « réel merveilleux » dans l'imaginaire collectif, symbolisent l'ambivalence entre respecter les règles ou employer n'importe quels moyens pour survivre. Ils ne sont pas venus de la France, mais font partie et reflètent la dureté de la vie en Haïti. Puisque le texte est conçu pour un public en dehors d'Haïti et sa culture, le texte commence avec un avertissement pour les institutrices : « As is the case with many folktales, several stories in this book reflect the harsh realities of life in a culture different from that of our readers » (34). On conclut ce chapitre avec « Nineteen Thirty-Seven » d'Edwidge Danticat qui, dès sa perspective de femme écrivain de la diaspora, présente la

figure du *soucouyant* pour dénoncer les dangers de l'ignorance et de la peur à la suite du massacre des Haïtiens en 1937.

Le troisième chapitre tourne son attention vers le dix-neuvième et le vingtième siècles français. Quoique qu'il y ait pas mal d'écrivains français (Honoré de Balzac, Charles Nodier, Prosper Mérimée et Jacques Cazotte, entre autres) qui abordent et restent emblématiques pour leurs contributions au genre fantastique, il convient ici de limiter l'étude des œuvres pour accentuer la liminalité et pour mieux comprendre comment, d'après Todorov, « le fantastique occupe le temps d'une incertitude . . . Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (29). En France, Théophile Gautier, dans sa nouvelle « Avatar » (1856), essaie de donner une explication surnaturelle aux événements fantastiques de son héros, le pauvre amoureux Octave, qui va occuper le corps du Comte Olaf Labinski, pour avoir la comtesse. En reprenant ces concepts du surnaturel français, les écrivains haïtiens réalisent leur propre travail, mais de façon à comprendre les croyances du peuple et la perte du « bon ange » pour expliquer cette situation où les êtres humains perdent leur « humanité » et deviennent les serviteurs de ceux qui dominent leurs corps et leurs pensées.

Nouvelle phare de la littérature fantastique de la terreur, « Le Horla » de Guy de Maupassant, nous aide à comprendre les mécanismes d'entrechoc des ordres naturel et surnaturel, à l'instar du protagoniste en 1887, pour refléter un malaise inexplicable : l'homme face à l'autre (la créature), la logique et les lois d'un espace à la fois « hors » et « là. » Le moment où le protagoniste observe un bateau venant du Brésil, est-ce le

moment où il y a un transfert d'énergie ? Pour un haïtien, cet événement représenterait le concept du « bon ange » perdu par le personnage.

Les surréalistes français, représentés dans notre étude par André Breton avec son roman semi-autobiographique *Nadja* (1928), cherchent à dévoiler le subconscient. La démarche de Breton sert à mieux comprendre l'expérience surréaliste (les rencontres fortuites et le hasard, entre autres) ; cet effort, comme montre le texte de Breton et comme le souligne Carpentier, est artificiel et artificieux. *Nadja* paraît comme une figure soumise au narrateur. Elle est comme un zombie. Dans le contexte haïtien, la perte du « bon ange » par les êtres zombifiés, fait partie de la réalité du vécu quotidien des Haïtiens ; il ne s'agit pas du subconscient. Il y a aussi les représentations du malaise de la nation entière. Selon chaque auteur les causes du malaise varient ; toujours est-il qu'il est répandu et pas individuel. Les exemples littéraires de zombies deviennent nombreux, mais pas *sensu stricto* ; en fait, les auteurs haïtiens, vont emprunter l'image de la perte du « bon ange » pour représenter celle de la nation toute entière.

Léon Laleau dans *Le choc* de 1932 repère sur le malaise face à l'occupation américaine. Ensuite en 1968, par exemple, le gorille dans *Colère* de Marie (Vieux) il suit des ordres comme un automate et agit comme un loup-garou moderne, prêt à sucer le sang de ses victimes en plein jour. Mais la protagoniste *d'Amour*, Claire, s'éveille et agit pour éliminer celui qui les rend comme des zombies. Frankétienne en 1975 publie *Dézafi*, roman écrit en créole et employant les techniques du spiralisme, mouvement autochtone conçu pour saisir le désarroi et l'ambiguïté du peuple haïtien face à la dictature à travers la figure du zombie et le rôle important dans l'imaginaire collectif. C'est en effet un modèle du chaos de Benítez-Rojo dans un contexte haïtien et très différent de la

métempsychose d'un Gautier. En Haïti, cette idée de perte de son « bon ange » est à la base de la domination de l'esprit fait à travers les dessins d'un *houngan* comme attesté dans le roman de Frankétienne.

Par ailleurs, Gary Victor, dans *Saisons de porcs* (2009), décrit un personnage, l'Inspecteur de police, Deuswalwe Azémar, qui prend conscience d'être un zombie parmi tant d'autres : « Je vis chaque jour avec mes rêves piétinés, écartelés, sur les trottoirs d'une ville dont la voracité carnivore ne happe plus que des troupeaux de fantômes faméliques » (*Saisons* 86). En Haïti, dans le contexte culturel littéraire du vingtième siècle, les zombies métaphoriques en sont nombreux et se multiplient grâce à la situation politique et la répression de la libre expression et le roman de Victor l'illustre. En 2006 Georges Anglade reprend l'idée de tous ces morts en vie qui grouillent en Haïti dans « Le cabri à la dent d'or », où il peint une scène, parmi plusieurs autres, qui ressemble à un groupe de zombies qui sortent du cimetière en plein jour : « Trois heures de l'après-midi. Mouvement de foule au fond de murmure » (103).

Les modèles français des êtres fantastiques et leur fonctionnement sont importants, mais la pensée haïtienne—marquée par son histoire de lutte pour la liberté, son créole, ses apports de la littérature orale qui continue à soutenir l'esprit de tant d'Haïtiens sur place et dans la diaspora—a bien contribué de façon originelle au genre en offrant à la littérature universelle des êtres plutôt tirés du « réel merveilleux des Haïtiens ». Le travail à ce sujet de tant d'écrivains, anthropologues et théoriciens d'Haïti est digne d'être reconnu et applaudi.



## CHAPITRE 1

### LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE :

#### UN MOT SUR LES ORIGINES ET LES THÉORIES

Le point de départ de cette recherche est le travail de 1970 de Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, où l'historien, philosophe, critique littéraire, sociologue et anthropologue bulgare-français explique que :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'évènement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'évènement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour rentrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un évènement en apparence surnaturel. (29)

Par ailleurs, il ajoute que : « Le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et d'imaginaire . . . » (29). Bien évidemment, cette définition semble

compliquer l'étude du genre surtout quand il s'agit de l'apport de la littérature et de la culture haïtiennes à ce sujet. Pour Todorov, en bon étudiant de la littérature mondiale, il y a un genre voisin, celui du « merveilleux » qui est proche du fantastique mais qui n'est pas fantastique. Les textes haïtiens montrent que fantastique et merveilleux peuvent coexister dans la littérature haïtienne, car elle est issue de deux traditions : l'européenne et l'africaine. Cette dernière est forcément orale et emporte des croyances profondes qui ont permis au peuple haïtien de survivre à travers les siècles. Il s'agit donc de naviguer, parmi ce va-et-vient culturel, deux eaux pour en trouver les points de rapprochement et ceux où l'originalité fait surface.

Il est d'abord important d'établir brièvement l'étymologie du mot. Dans *La littérature fantastique*, Jean-Luc Steinmetz signale que le mot « fantastique » : « remonte vraisemblablement, via un adjectif latin *fantasticum*, au verbe grec *phantasein* « faire voir en apparence, » « donner l'illusion, » mais aussi « se montrer, » « apparaître, » lorsqu'il s'agit de phénomènes extraordinaires » (3). En partant de cette étymologie, on comprend que le genre a ses origines dans les textes classiques des littératures grecque et romaine et que, certainement, il a connu grand nombre de métamorphoses grâce aux différentes œuvres qui y ont été effectuées du côté des créateurs et des théoriciens.

Effectivement, les littératures grecque et romaine, dont les classiques telles que *l'Odyssée* d'Homère, les fables d'Esopé et *Les métamorphoses* d'Ovide, ont une très grande influence sur la culture et la littérature mondiales, à travers la présence des dieux et d'autres créatures fantastiques, « merveilleuses » et surnaturelles qui jouent un rôle prépondérant dans la vie et les prises de décisions qui concernent la destinée des peuples de l'Antiquité. Avec le temps ces créatures surnaturelles et ces dieux vont trouver sinon

des résonnances, du moins des similitudes dans la culture populaire haïtienne, où les déités vaudous occupent également une part essentielle dans la vie quotidienne des initiés et des croyants. Cela devient clair, lorsque, par exemple, dans *l'Odyssée*, Homère nous présente des interventions constantes de la déesse Athéna, qui se transforme le long de l'épopée selon les circonstances. Quand elle veut s'approcher de Télémaque, fils d'Ulysse et de Pénélope, elle prend la forme d'un jeune homme, Mentor, pour l'aider à partir en quête de nouvelles de son père. Plusieurs sont les exemples où la déesse apparaît sous différentes guises pour aider ses protégés et punir ceux qui les attaquent. Alors, certaines œuvres de la littérature haïtienne articulent, à leurs manières, presque le même modèle qu'utilise Homère dans *l'Odyssée*. Le dialogue entre la déesse Athéna et Télémaque au sujet de son père s'avère d'une importance capitale car il fait écho de celui de la Belle Maîtresse dans *Passages* d'Émile Ollivier, romancier haïtien (1940-2002), qui guide les *boat people* haïtiens à affronter l'inconnu. Les dieux ne sont pas loin des héros de *l'Odyssée*, de même que les divinités haïtiennes n'abandonnent pas leur peuple non plus (même si plusieurs ans se soient écoulés). La présence des dieux grecques et haïtiens se fait sentir en tant que « partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous » d'après Todorov.

Alors l'intervention des déités et des esprits vaudous sert à surmonter les difficultés. Ollivier décrit la pénible traversée d'une soixantaine de *boat people* qui s'embarquent sur un frêle trois-mâts dans l'espoir d'échapper à leur vie misérable. Le passage suivant peint un personnage merveilleux venant au secours de ces laissés-pour-compte :

Un ange, glaive au poing, terrassait un caïman géant, rouge feu. À l'observer, Amédée [le protagoniste] découvrit une femme. Elle déployait des ailes de pélican, portait un diadème orné de douze étoiles. Sous des apparences différentes, cette femme était déjà venue à son secours, à des moments où il était pris dans des dédales inextricables de difficultés. Aussi, Amédée s'adressa à elle dans un langage familier : « Belle Maîtresse, n'y aura-t-il point de répit pour les pauvres nègres de Guinée ? » Après un court silence, la femme laissa tomber d'une voix émue qui bouleversa Amédée : « L'existence est un arbre . . . La chute des feuilles est triste, pourtant elle est souvent quête des humidités enfouies, annonce des feuilles à venir, envol. Le temps est arrivé d'abandonner la poussière du pays que tu traînes sous tes sandales. » (*Passages* 23- 24)

Presqu'à la manière de *l'Odyssée* où Athéna vint au secours de Télémaque pour l'aider à croire que son père Ulysse n'est pas mort comme certains le prétendaient, la Belle Maîtresse haïtienne promet qu'il y aura des nouvelles feuilles et pas seulement le souvenir des feuilles tombées et en train de pourrir. Dans le contexte haïtien les envoyés des *loas* interviennent souvent dans le quotidien pour aider les croyants à faire face aux réalités et aux difficultés pour lesquelles ni la science ni les rationalismes venus de l'occident semblent posséder de vraies réponses ou solutions. Dans l'œuvre d'Homère, la mer, domaine de Poséidon, est traîtresse ; mais Athéna est rusée et finalement peut aider son peuple de marins à reprendre leurs vies après la guerre de Troie et l'absence de son leader. De même, la Belle Maîtresse joue un rôle psychologique et spirituel considérable car le passage jusqu'aux côtes de la Floride est plein de périls.

Par ailleurs, l'œuvre du fabuliste grec Esope est bien connu en Haïti à travers ses fables, adaptées, transformées et mises en vers par La Fontaine. Écrites initialement en prose, les créations poétiques d'Esope traversent les siècles et bon nombre d'entre elles constituent un des éléments de base de la culture et de la littérature universelles, et la littérature haïtienne ne fait pas l'exception. Elles sont bien connues des intellectuels et intellectuelles et certainement des élèves, et souvent elles jouent le rôle de cadre de référence à la culture locale. En Haïti comme dans l'ancienne Grèce, les animaux parlent et montrent leur côté anthropomorphique qui fera le pont avec la figure du loup-garou, toujours associées aux femmes, et tellement crainte en Haïti.

Un autre texte classique, *Les métamorphoses* d'Ovide, complète ce vite parcours des auteurs classiques dont les lecteurs rencontrent un monde où l'on quitte le fantastique des grecques « pour rentrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux » dont nous parle Todorov. Est-ce que ce monde, habité par les dieux romains qui se mêlent des affaires humaines, est tellement éloigné des loas haïtiens ? Dans l'introduction à l'édition en français d'Ovide, Jean-Pierre Néraudau affirme que :

Si survient cette hésitation qui crée le fantastique, c'est qu'Ovide donne au récit une sorte de vraisemblance logique. La transformation d'un être humain en arbre relève évidemment du merveilleux, mais elle se réalise souvent par un élément du corps humain. La tête devient la cime de l'arbre, les cheveux sont faits pour devenir des feuilles, les bras des branches et le corps un tronc. Daphné subit la première cette métamorphose. (14)

Le préfacier veut remarquer que la métamorphose ne saurait pas s'écarter des processus humains, car, de la façon dont Ovide la décrit, il s'agirait d'une évolution attendue car

l'auteur utilise un laurier tout à fait ordinaire, comme nouvelle figure transformée d'un être humain, avec toutes les caractéristiques humaines retrouvées dans le « corps/arbre » en fuite. Elle échappe le viol et vit toujours non seulement sous la forme du laurier (c'est avec les feuilles qu'on couronne les gagnants), mais où les lecteurs apprennent l'histoire de l'origine du laurier et reconnaissent son importance et la beauté d'un texte didactique. La métamorphose d'un être humain en moustique, comme c'est le cas de Mackandal pour échapper au feu et à la mort, n'en serait plus aussi invraisemblable pour ceux qui croient aux interventions divines et à la présence de leurs esprits.

Comme l'affirme Néraudeau, la métamorphose, du moins, d'après les visions poétiques de l'artiste, « a une double efficacité poétique : d'abord comment d'une forme donnée on peut passer à une autre forme . . . car le monde visible offre des analogies que l'artiste peut transformer et en faire un autre » (15). Donc, de ce point de vue, la différence qui existerait entre le genre fantastique et ses techniques et la métamorphose romaine serait que le fantastique crée le doute, l'hésitation dans la tête du lecteur par rapport à un événement qu'il croit d'ordinaire naturel. Tandis que la métamorphose établit un lien organique (d'une forme humaine à une forme végétale—donc toujours dans le domaine du tangible) pour que le lecteur accepte plus aisément le processus que mène à la transformation d'un être vivant sous forme humaine à celui d'un autre être vivant, mais sous forme d'arbre. Dans le cas des croyances populaires haïtiennes, le changement d'une forme humaine à une forme animale, est évident dans le cas des processus qui mènent aux loups-garous. Donc, *Les métamorphoses* d'Ovide servent à élucider un autre aspect pour l'étude des textes haïtiens où le lecteur n'hésite pas nécessairement (autrement il s'agirait du moment interstitiel où le fantastique opère) à

concevoir le côté « réel » d'un processus de transformation tout au même temps qu'il y a un côté « merveilleux » dans la façon dont il se passe ou qu'il nous est raconté.

Si bien que le travail de Todorov sert à centrer notre étude, il est important de faire un vite parcours pour examiner d'autres textes sur le sujet du fantastique apparus avant et après, de même qu'il est important d'examiner la réception, à l'époque, de son discours théorique qui n'examine pas la littérature haïtienne.

Tout au long de la démarche, ces concepts sur le fantastique vont aussi faire partie du va-et-vient littéraire qui lie la France à la République d'Haïti, car les liens littéraires s'approfondissent aux cours de siècles. Selon Roger Caillois, dans *Au cœur du fantastique* (1965) « le fantastique est inséparable d'une rupture de l'ordre logique et rationnel qui structure le monde. Le fantastique est toujours une intrusion brutale, une rupture, un scandale » (cité par Mellier 11). Cette « rupture » avec un monde, conçu comme « réel » par certains et pas pour d'autres, constitue l'un des éléments clés pour comprendre, en partie, l'apparition des êtres fantastiques qui vont occuper l'espace littéraire haïtien. Mais les idées de Caillois ne sont pas les seules à informer notre travail.

Le travail théorique de Todorov ne semble pas avoir plu les critiques littéraires de l'époque. Jeanne Favret, dans un article de 1972, explique que : « l'échec—sans doute provisoire —de la sémantique du genre fantastique en littérature met donc en question l'ensemble de l'entreprise » (444). Elle conçoit que la sémantique proposée par Todorov n'est pas un outil valable pour analyser le genre fantastique. Elle conclut que

On voit donc en quoi consiste ma critique de l'entreprise de Todorov : faute d'une rhétorique de la dénégation, celui-ci *ne peut établir une distinction qui tienne entre les trois genres du fantastique, du merveilleux et de l'étrange*. À cet égard,

peut-être est-il moins urgent de distinguer des genres que de définir les tropes de la dénégation . . . (447 ; c'est moi qui souligne)

Vers 1984, Pierre-Georges Castex se réfère également au genre fantastique très spécifiquement à travers une expression française. D'après lui, à mesure de son évolution, la littérature fantastique en France, en particulier, « est la forme originale que prend le merveilleux, lorsque l'imagination, au lieu de transporter en mythes une pensée logique évoque les fantômes rencontrés au cours de ses vagabondages solitaires. Il [le fantastique] est enfanté par *le rêve, la superstition et la peur, le remords, la surexcitation nerveuse ou mentale, l'ivresse et par tous états morbides* » (Castex 5-6 ; c'est moi qui souligne). En fait, il déclare plus loin : « Nous voudrions montrer la fécondité de notre génie national, dans ce domaine où l'on a souvent accordé une importance excessive aux influences étrangères » (6) car il analyse, entre autres, une vingtaine d'écrivains à caractère fantastique, tels que Jacques Cazotte, Charles Nodier, Théophile Gautier, Guy de Maupassant, Charles Baudelaire, Victor Hugo, entre autres. Si son travail insiste sur l'originalité du genre fantastique au sol français, nous pouvons aussi montrer le génie haïtien et faire preuve de ses apports à la littérature universelle à travers ses empreintes fantastiques et/ou merveilleuses. Et justement, comme lui, « Nous croyons [...] à l'avenir du conte fantastique. Lorsqu'il est cultivé, non par des charlatans qui débitent la terreur comme une marchandise, mais par des écrivains doués d'une vie intérieure profonde, il permet, comme la poésie, d'exprimer ces aspects de l'homme qui demeurent irréductibles à la raison logique » (8). Le genre fantastique tombe sur un terrain fertile en Haïti et se trouve face à face avec les riches apports de contes et de légendes venus d'Afrique et transmis par les descendants des esclaves à travers les siècles. Selon Irène Bessières, dans



*Le récit fantastique : La poétique de l'incertain*, « Le fantastique dans le récit, naît du dialogue du sujet avec ses propres croyances et leurs inconséquences » (2). Dans ce va-et-vient entre la France et Haïti, on doit pourtant tenir compte de la tradition orale et ses contributions aux croyances enracinées dans son peuple.

Parmi les écrivains à caractère fantastique que choisit Castex, deux d'entre eux ont retenu notre attention : Jacques Cazotte (*Le diable amoureux*) et Théophile Gautier (« Avatar »). Pour débiter son étude, Castex présente Jacques Cazotte (1719-1792) comme étant le « véritable initiateur du fantastique moderne » (11) car il est « le poète qui croit à sa fable, le narrateur qui croit à sa légende, l'inventeur qui prend au sérieux le rêve éclos de sa pensée » (11). Donc, d'après Castex, ses apports au genre fantastique ne doivent pas être pris à la légère. En répondant à la question de savoir si Cazotte était-il initié ou pas à une secte mystique, dès le moment où il conçut *Le diable amoureux*, il répond : « Certains purent le croire ; un disciple de Martinez de Pasqualis<sup>4</sup> vint même lui reprocher, dit-on, d'avoir révélé des pratiques secrètes et introduit dans le public une équivoque fâcheuse en confondant les bons offices des Esprits purs, intermédiaires entre l'Homme et Dieu, avec la malice redoutable de Belzébuth » (11). Cazotte, par son style, d'après Castex, est peu accessible car « les détails concrets qu'il introduit dans son récit sont peu nombreux, mais habilement choisis pour parler à l'imagination et pour créer un décor vraisemblable aux aventures fantastiques » (12). Mais Castex suggère aussi sa possible appartenance à un secte mystique avec des rituels secrètes. Déjà on aperçoit les liens subtilement établis avec les « mystères » de l'île, car Pasqualis est mort à Saint-

---

<sup>4</sup> Martinez de Pasqualis, (1727- 1779 à Saint-Domingue), était un occultiste français. Il fonda, pour appliquer sa doctrine, l'ordre des « Chevaliers Maçons Élus Coëns » (*Le petit Larousse* 1507).

Domingue quelques années après la mort de Mackandal et pendant les révoltes des esclaves.

Par ailleurs, « Avatar » de Théophile Gautier (1811-1872) articule un sentiment d'apathie ressenti par le protagoniste qui veut, à tout prix, conquérir la comtesse de ses rêves. Cette apathie et le désir de son esprit de s'emparer du corps d'un autre (devenant ainsi un avatar) prennent grande importance dans la littérature haïtienne où parfois ceux qui ne croient pas pouvoir s'en sortir de situations difficiles, se laissent convaincre par un discours « zombifiant » puisé de l'apathie régnant. Ils perdent leur « bon ange » et leur âme, comme celle d'Octave, s'enfouit et disparaît.

Compte tenu des apports des anciens et des théoriciens et écrivains français, il est aussi important de faire un survol aussi des discussions parmi les écrivains des îles de la Caraïbe car ils connaissent les deux versants principaux de la littérature de la Caraïbe que nous avons signalés : l'apport de la France, surtout du surréalisme au vingtième siècle, et les apports de la tradition orale, surtout les histoires des animaux, la lycanthropie et les morts-en-vie.

Du côté de la Caraïbe dès 1949, Alejo Carpentier examine avec un œil fort critique ce qui se passe en Europe, en France en particulier, à cette époque au sujet du subconscient souvent évoqué par les surréalistes dans leur travaux littéraires et artistiques. L'écrivain cubain visite Haïti en 1943. À l'issue de ce voyage, il écrit *El reino de este mundo*, roman publié en espagnol en 1949 et apparu en français en 1954. Cette œuvre aborde la culture et l'histoire d'Haïti d'une manière différente en utilisant, comme toile de fond, l'histoire et l'incroyable et merveilleuse lutte menée par les esclaves et qui aboutit à l'indépendance d'Haïti en 1804. De même, le roman signale déjà les tensions et

les luttes fratricides entre les différentes classes sociales en Haïti (les anciens libres et les esclaves récemment libérés) qui mènent au régime autoritaire d'Henri I et l'établissement du Royaume du Nord, d'une part, et de la République d'Haïti au sud avec Alexandre Pétion. Ces luttes, d'une façon ou d'une autre, continueront à travers les temps. C'est sous le règne d'Henri I que la construction de deux forteresses à dimension de rêves fantastiques, aux yeux du cubain, s'effectue : La Citadelle Henry et le Palais Sans Souci. Et le prologue illustre et développe cette démarche spectaculaire mais chère du point de vue du capital humain. Pour Carpentier, les révoltes des esclaves sous l'abri de leurs croyances en de *loas* protecteurs, la défaite de l'armée de Napoléon et la déclaration d'indépendance servent de base à une nouvelle théorie littéraire qu'il nomme « *lo real maravilloso*. » Dans le roman, Carpentier a su souligner le courage et la ténacité des esclaves guidés par la présence des esprits tutélaires qui ne les ont jamais abandonnés, mais qui parfois sont directement mis en opposition aux figures du panthéon catholique. Dans ce prologue, Carpentier touche sur la notion de la littérature et la destinée caraïbéenne dans toute sa spécificité. Ainsi, la réalité haïtienne, et cette nouvelle façon de concevoir le monde sous la direction des anciens esclaves, occupe la pensée de l'auteur : « [...] haber oído los tambores del Petro y del Rada, me vi llevado a acercar la maravillosa realidad a la acotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años » (Prólogo 7). Évidemment, l'expérience qu'a eue Carpentier dans ce coin du monde qu'il a visité, n'était probablement pas du tout pareille à celles d'autres pays. Les sons tout à fait nouveaux des tambours Petro et Rada sont directement venus de l'Afrique-Mère et transmettent cette sensation « fantastique » qui habite tout étranger qui visite cette île qu'on dit magique dès

la première page de *The Magic Island* de William Seabrook après son séjour en Haïti à la fin des années vingt. C'est son livre qui fait entrer les zombies dans l'imaginaire populaire dans les esprits de l'époque surtout en Amérique. Mais c'est Carpentier qui baptise le genre et marque un moment décisif de la littérature de l'Amérique latine.

*Lo real maravilloso* ou le réel merveilleux d'Alejo Carpentier est l'histoire de tout le continent américain, ce continent avec tout ce qu'il a d'original, de beau, de poétique, de culturel, de triste aussi, de surnaturel, de merveilleux, d'inattendu : « lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados : desde los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia » (Prólogo 11). Ce qu'il propose, en partant de son expérience si intense en Haïti, est que dans les sociétés latinoaméricaines, les gens croient dans une réalité amplifiée jusqu'aux limites du probable, mais que les personnes y sont si habituées que le merveilleux devient quotidien (par exemple, les battements des tambours Petro ou Rada annonçant une cérémonie vaudou ne font pas tourner les têtes). Et finalement, on y arrive à cet état d'altération de la réalité par le biais de la foi : « la sensación de lo maravilloso presupone una fe » « la sensation du merveilleux présuppose une foi » (9 ; ma trad.).

Cette théorie de Carpentier annonce, dans une certaine mesure, celle du « réalisme merveilleux des Haïtiens » développée quelques années plus tard par Jacques Stephen Alexis dans son intervention au cours du Congrès des Écrivains et Artistes Noirs réalisé en France en 1956 et, tout comme l'avait fait Carpentier, il le fait en se posant la question suivante :

Qu'est-ce donc que le Merveilleux sinon l'imagerie dans laquelle un peuple enveloppe son expérience, reflète sa conception du monde et de la vie, sa foi, son espérance, sa confiance en l'homme, une grande justice, et l'explication qu'il trouve aux forces antagonistes du progrès ? Le Merveilleux implique certes la naïveté, l'empirisme sinon le mysticisme, mais la preuve a été faite qu'on peut y envelopper autre chose. (108)

Selon lui, le réalisme merveilleux constitue un élément fondamental pour une meilleure compréhension de l'homme haïtien et de la femme haïtienne, en général, et de leur culture et leurs croyances, en particulier. Dès l'introduction de l'essai, en bon marxiste, Alexis pose le problème de l'art haïtien comme un problème du travailleur/ouvrier, alors le concept de solidarité entre les hommes se trouve mentionné et reste central à sa pensée. Dans *Réalisme magique et réalisme merveilleux : Des théories aux poétiques*, Charles W. Scheel soutient que « Dans ce manifeste, Alexis développe son argumentation de manière dialectique entre deux pôles : une production culturelle spécifique (celle des artistes haïtiens contemporains) et une conviction idéologique marxiste (même si ce terme ou celui de 'communisme' ne sont pas mentionnés) » (71). Face à la réalité historique et politique qu'Alexis perçoit dans son pays, il fait une approche multidimensionnelle de la République d'Haïti, embrassant les arts, la culture, l'histoire, l'archéologie, la politique, la littérature, la musique [...] et la présence, non seulement de l'Afrique, mais aussi d'autres régions de la Caraïbe, et signale comment l'Afrique joue un rôle primordial dans la construction de cette nation. L'activiste présente le côté « solidaire » de sa démarche culturelle. Il commence par l'aspect « réaliste » (on pourrait dire « réel »): « Tous les intellectuels de notre temps se sentent, plus ou moins confusément, solidaires de l'homme

et solidaires entre eux. Parmi eux, les plus conscients et les plus clairvoyants de la mission de l'Art sont convaincus que leur action en ordre dispersé est une entrave à l'essor d'un art conscient 'du réalisme', rayonnant, véritablement au service de l'homme » (91). Il croit qu'il est impossible qu'un peuple progresse si la notion de solidarité entre tous les hommes et toutes les femmes est inexistante. D'après lui, l'art ne saurait être une entreprise gratuite, car il doit répondre aux problèmes urgents des hommes : « Il est naturel que le contenu fondamental des œuvres d'art tende à atteindre l'ensemble des problèmes qui se posent à l'homme de partout » (91).

Alors, compte tenu de ce jugement, la théorie sur « le réalisme merveilleux des Haïtiens » embrasse toutes les races et toutes les classes sociales, quelles que soient les sphères dans lesquelles elles évoluent. Il croit aussi que l'artiste est un témoin qui doit rendre compte des phénomènes qui concernent le milieu dans lequel il évolue. Il avance que c'est un problème esthétique ou artistique de l'homme de tous les temps<sup>5</sup> : « Certes, de tout temps, l'artiste a été un témoin de la vie de la cité, il en a reproduit les types et les scènes essentielles, les mœurs, les coutumes, les croyances, la morale, il en a chanté les beautés, les luttes, les drames [ . . . ] » (92). Le rôle de l'artiste va au-delà des problèmes esthétiques et artistiques pour aborder la condition profonde de l'homme, et plus particulièrement, des masses défavorisées, prises entre la misère et l'ignorance, c'est ce que décrit d'ailleurs Alexis dans ses œuvres et plus précisément dans *Compère Général Soleil*. Ce roman est publié en 1955 et dépeint son protagoniste, Hilarion Hilarius vers

---

<sup>5</sup> Le rôle de l'artiste va au-delà des problèmes esthétiques et artistiques pour aborder la condition profonde de l'homme, et plus particulièrement, des masses défavorisées, prises entre la misère et l'ignorance, c'est ce que décrit d'ailleurs Alexis dans ses œuvres et plus précisément dans *Compère Général Soleil*.

1937 : « Parti comme coupeur de canne en République Dominicaine, Hilarion sera abattu par les sbires [du Général Rafael] Trujillo [dictateur Dominicain 1891-1961] pendant les ‘ Vêpres dominicaines’ [en 1937]. Sa femme Claire-Heureuse lui survivra » (Hoffmann, *Le roman* 191). Hilarion, un pauvre habitant des bidonvilles de Port-au-Prince, traverse l’un des plus beaux quartiers du pays à l’époque, Bois-Verna, à la recherche de quoi manger. Sur ces entrefaites, Hilarion va voler chez les bourgeois et cette action va marquer le reste de son existence, car il finit en prison où il fait la connaissance de Pierre Roumel. Cette rencontre va lui remonter le moral, puisqu’il va apprendre les principes marxistes et comprendre sa triste réalité d’homme opprimé. La religion vaudou aussi, épine dorsale de la culture haïtienne, est abordée dans l’essai et par ailleurs dans *Compère* Hilarion se voit renforcé aussi par « Le petit sachet de reliques vaudoues qu’il portait sur la poitrine depuis un temps immémorial, cadeau de sa mère, [celui-ci] ne lui avait jamais donné autant de forces... ! » (*Compère* 50).

Malgré l’idéologie marxiste d’Alexis, il n’ignore pas l’importance et le rôle que jouent la religion vaudou, la foi et ses éléments symboliques dans la vie de certains Haïtiens. Hilarion, enfermé dans une cellule où les simples soins de base sont ignorés ; où le prisonnier est traité comme un moins que rien, la présence de ces reliques héritées de sa mère constitue un réconfort spirituel. Quand « Il regarda dans la direction où Roumel avait disparu. Des mots de lumière et de soleil ! ‘ Aie confiance en toi !’ » (50) lui viennent à l’esprit. Alors, les deux aspects, le religieux et le social se trouvent imbriqués dans son esprit ; d’ailleurs de façon semblable au protagoniste du roman « paysan » de Jacques Roumain, Manuel, dans *Gouverneurs de la rosée* (1944).

Dans son essai, Alexis fait allusion à la notion de la mission de l'art qui suggère que les artistes ne doivent pas travailler dans l'isolement : « Ils sont convaincus que leur action en ordre dispersé est une entrave à l'essor d'un art conscient, rayonnant, véritablement au service de l'homme » (91). Pour lui, l'esprit de la communauté est fondamental et si certains membres croient aux aspects religieux et merveilleux de la fondation de la nation, la société en entier y doit les respecter. Il n'ignore pas donc qu'il y a des forces « merveilleuses » en dehors des hommes qui peuvent les aider. Et les objets sacrés et les cérémonies religieuses jouent un rôle prépondérant dans la vie du peuple haïtien. Pour ce, il déclare plus loin que « c'est un fait connu que maints instruments du culte de cette religion, les pierres consacrées, les attributs des loas, certaines cruches rituelles (les *govis*) sont souvent d'origine indienne . . . » (96). Ce dernier jugement ne ferait sans doute pas l'unanimité aujourd'hui. Toujours selon Alexis, la France, ancienne puissance tutrice coloniale, joue aussi, à côté des influences d'ordre littéraire et culturel, un autre rôle sur le plan de l'iconographie religieuse. D'après lui, « la religion vaudoue est le produit d'un syncrétisme culturel avec le catholicisme importé par les Français ; les saints catholiques s'étant, dans une certaine mesure, confondus surtout dans l'iconographie avec les Loas vaudous, d'autres dieux mêmes sont considérés comme purement blancs (Le Damoiseau blanc par exemple). On mesure donc dans quelle mesure l'empreinte a été importante » (97). La France, comme l'affirme Alexis, n'influence pas seulement les Haïtiens sur le plan littéraire, mais aussi dans le domaine de la religion. Le peuple haïtien a connu un moment particulièrement difficile dans son histoire, lorsque les prêtres bretons français ont lancé une campagne anti-superstitieuse (1939-1942) communément appelée Rejeté, visant à éliminer complètement la religion vaudou.



Certains intellectuels, poètes et écrivains haïtiens, dont Jacques Roumain, admiré par Alexis, ont pris position contre cet attentat au préjudice de la culture haïtienne et son aspect « merveilleux. » Roumain qui a établi le Parti Communiste Haïtien, dans un article intitulé « À propos de la campagne ‘anti-superstitieuse’ » remarque que : « Tant que nous n’aurons pas développé un système suffisant de cliniques rurales, le paysan ira consulter le *bocor*.<sup>6</sup> Et il aura raison de le faire » (751). Dans presque la même veine, Alexis propose qu’Haïti « possède des œuvres dont les origines nègres sont plus immédiatement senties » (« Du réalisme » 100) ; c’est-à-dire que les apports des anciens esclaves de l’Afrique ont laissé une marque assez profonde dans les expressions culturelles du peuple haïtien y compris la littérature. C’est là que la présence persistante de « l’Afrique . . . ne laisse pas tranquille le nègre, de quelque pays qu’il soit, de quelque côté qu’il aille ou vienne » (*Compère* 8). Dans le roman, Alexis met à nu une société haïtienne où les nègres et les mulâtres pauvres vivent une existence d’extrême misère. Ceux-là qui ne peuvent pas tenir sont forcés d’avoir recourt au vol et au larcin. Il est en partie, vraisemblablement, cette préoccupation de l’artiste, qui voit les contradictions entre la dure réalité quotidienne du peuple et le côté « merveilleux » et fantastique de sa culture et de ses croyances qui le pousse, en tant qu’homme d’action, à prendre les armes contre le régime dictatorial de François Duvalier en 1961, action qui va lui coûter la vie.

Alors, à première vue, il y a une différence entre « *lo real maravilloso* » de Carpentier et « le réalisme merveilleux des Haïtiens » d’Alexis. La différence réside dans le fait, qu’à part le côté créatif et artistique de l’écrivain, Alexis est conscient du fait que

---

<sup>6</sup> *Bocor* : « magicien et guérisseur, servant pour le bien comme pour le mal, le même terme est souvent employé pour le prêtre du vaudou, c’est-à-dire le *hougan* » (Hurbon 256).

l'artiste doit faire face aux préoccupations « réel[les] » du monde qui l'entoure. En conséquence, d'après l'auteur de *Compère*, même si l'artiste est un homme ou une femme de rêve, il n'en reste pas moins vrai que l'art et l'action doivent occuper, et de fait occupent, une place primordiale dans la vie des humains. C'est pour cette raison qu'il pense que :

Les formes, avant tout, doivent être susceptibles de faire vibrer le peuple auquel l'œuvre d'art est destinée. Les formes convenues du passé d'un peuple ne sont pas pour autant nécessairement le seul vêtement qui aille à la réalité. Il y a justement dans toutes les cultures nationales un trésor de formes populaires originales qui ne sont encore que fort utilisées par les artistes professionnels ; il est clair que ceux-ci peuvent adapter, selon leur personnalité propre, ces formes, en tenant compte bien entendu des traditions du passé ou même créer des formes entièrement neuves qui respectent l'esprit national. (104)

D'après Alexis, même si son art doit incorporer les visées pratiques et concrètes en ce qui concerne son rôle dans le devenir des choses de la cité, l'artiste doit aussi tenir compte des formes qu'il doit choisir pour aboutir à cette fin. Sinon son œuvre n'aura qu'une valeur vile et passagère, gratuite et nulle, puisqu'il ne fera pas œuvre qui vaille, parce qu'il ne sert pas à une cause.

Quelques années plus tard en 1959, un autre penseur haïtien, Jean Price-Mars, dans *De Saint-Domingue à Haïti : Essai sur la culture, les arts et la littérature* écrit :  
« Pendant longtemps, sans s'en douter, elle [la littérature haïtienne] a oscillé dans l'ambivalence de deux pôles d'attraction : une attirance mystérieuse vers l'Afrique légendaire et un attachement imperturbable à la France dont la puissance de rayonnement

est universelle » (11). Cette tension dont parle Price-Mars entre l'Afrique (surtout les croyances religieuses non-occidentales, mais sans doute aussi la riche tradition orale et l'influence sans doute importante sur la langue) et la France (la langue, la religion catholique et la culture occidentale) est évidente dans les textes étudiés. Les écrivains haïtiens trouvent leur inspiration dans plusieurs aspects de la culture haïtienne. Par exemple, il y d'abord la langue : pour qui va-t-on écrire ? Quelle serait la langue à choisir ? Est-ce qu'on est obligé de choisir ? Est-ce qu'on peut employer toutes les trois (le créole, le français et l'anglais pour la diaspora ou le combiner ?). Au sujet de la politique, il y a aussi de choix, selon la classe et la position sociale de l'auteur. Parmi les croyances religieuses et le folklore est-ce qu'on s'appuie sur le vaudou et ses rites de façon ethnographique ou sensationnaliste ? Est-ce qu'on décrit Port-au-Prince ? D'autres villes ? Est-ce qu'on continue à parler des « paysans » ?

Alexis, lui aussi avait indiqué que tous ces éléments, appartenant à la fois au vécu réel et irréel du peuple haïtien, expliquent et démontrent de manière concrète Tout Haïtien et Toute Haïtienne ; c'est-à-dire un peuple, majoritairement illettré, dont le vécu est forcément basé sur ses expériences quotidiennes et l'oralité. Ce vécu est, dans la majorité des cas, ancré dans le syncrétisme des croyances en des *loas* vaudous, en des zombies, vivants ou sans *bon ange*, en Marx, en Jésus, en Allah, en Jehova. En plus ce vécu les mène à croire aux femmes et aux hommes politiques en tant que « papas ou mamans » et qu'il y aura peut-être un qui va les sauver de ses problèmes socio-économiques. Quelles que soient sa couleur, sa position sociale, son appartenance politique ou sa position économique, les langues parlées : créole, français, espagnol (dans la frontière avec la République Dominicaine ou ailleurs), les Haïtiens croient souvent au

pouvoir magique des phénomènes naturels ou surnaturels. Tout ceci est situé dans une perspective idéologique multiple, résultat d'un passé historique fait de chaos et syncrétisé, pour répéter Benítez-Rojo. Car, en Haïti, et dans tous les pays de l'Amérique latine et de la Caraïbe, peut-être, ce que l'on voit, ou que l'on croit voir, n'est pas toujours réel : c'est souvent un semblant du réel. Transplanté en Haïti, cela devient beaucoup plus chaotique. C'est ce qu'on pourrait appeler « Le Vécu Réel et Irréel » du peuple haïtien.

Price-Mars dit ceci à propos de la littérature haïtienne émergée de la déchirure collective :

Qui se serait douté que dans la République noire, déchirée de tant de discordes, agitée de tant d'orages, qui jusqu'ici a si peu connu le repos, il se trouverait tant de personnes, magistrats, professeurs, journalistes, que rien n'a pu décourager de cultiver les lettres. Ils sont des poètes en grand nombre, qui chantent les beautés de leur pays, les exploits de leurs pères à la conquête de leur liberté et les chantent en vers sonores et brillants [ . . . ] Serait-ce inopportun de rappeler le lointain témoignage de Michelet qui déjà au début du 19<sup>e</sup> siècle appelait Haïti : «La France noire » ? (*De Saint-Domingue* 109)

Par ailleurs, Maximilien Laroche en 1978 publie *L'image comme écho* et là, il fait les déclarations suivantes :

Ainsi même quand on parle d'une autonomie de la littérature haïtienne, on rêve en réalité d'une intégration des œuvres haïtiennes dans la littérature française. Et l'un des signes de cette confusion, c'est qu'on n'a jamais pensé que, même en paraissant répéter les mouvements littéraires de Paris, les Haïtiens pouvaient avoir

des raisons tout à fait spécifiques de le faire et pouvaient, de la sorte, être d'autres types de romantiques, de symbolistes ou de surréalistes [ . . . ] Or c'est cette interprétation illusoire que l'on a jusqu'à présent dénoncée mais non pas changée en pratique. Sans doute, dans l'espérance qu'une combinaison de points de vue différents peut résoudre leur contradiction. (14-15)

Ce jugement de Laroche présente un point de vue qui n'est pas nécessairement partagé par d'autres écrivains qui considèrent qu'il ne s'agit pas d'imiter de modèles français, mais plutôt de faire ressortir l'unicité de la réalité haïtienne.

En faisant un bilan en 2018, René Depestre, dans *Bonsoir tendresse : Autobiographie*, rappelle que le mouvement indigéniste avait surgi comme réaction à l'occupation américaine (1919-1934) mais que les intellectuels haïtiens, tels qu'Alexis et Price-Mars l'abandonnent après le départ des américaines et s'intéressent soit au marxisme soit au noirisme en tant que mouvements plus globaux :

on peut considérer le mouvement indigéniste comme un équivalent haïtien de la négritude et de l'indigénisme sud-américain (pro-indien). C'était à peu près le même état d'esprit : accompagner la célébration des lettres et des arts d'un retour à l'Afrique ; voir dans le continent africain une source identitaire qui pouvait enrichir les conditions haïtiennes de la création artistique et littéraire. Cela représentait une prise de conscience importante, avec une certaine connotation raciale, dans la mesure où on réhabilitait la « race noire » mais dans le même temps on sortait la littérature haïtienne de l'imitation pure et simple des écoles littéraires de Paris, on inculquait à la jeunesse le sentiment qu'Haïti valait la peine

d'être célébré pour l'originalité de son histoire, pour la beauté de ses paysages, pour ses spécificités tant physiques que poétiques et morales. (124-25)

Les constats de Depestre n'empêchent pas pour autant que l'on conserve, jusqu'à nos jours, un attachement, un va-et-vient, vis-à-vis de la France ; mais marqué par une différence. Les écrivains haïtiens y compris ceux de la diaspora considèrent qu'ils ont toujours une histoire à raconter, mais sur le même plan, pas d'un plan inférieur. Les prix littéraires décernés aux écrivains haïtiens constituent un événement que presque tous les créateurs produisant en français espèrent. L'élection par exemple de l'écrivain canado-haïtien né en Haïti, à l'Académie Française, Dany Laferrière, en 2013 au fauteuil numéro 2, fut sans précédent. Le prix de la poésie décerné par cette même académie au poète Anthony Phelps en 2017, sans compter des prix littéraires attribués à d'autres écrivains haïtiens, vivant dans l'île ou ailleurs, tels que Gary Victor, Lyonel Trouillet, James Noël, René Depestre, Dany Laferrière, Jean Métellus, Frankétienne et Félix Morisseau-Leroy, témoignent de la présence et l'intérêt toujours croissants de la France dans l'univers culturel et littéraire d'Haïti. Il ne faut pas non plus négliger les Alliances et Instituts français créés un peu partout sur le territoire. Plus précisément dans les cinq villes principales : Cap-Haïtien, Les Cayes, Gonaïves, Jacmel et Jérémie). Tous ces éléments font partie de ce va-et-vient culturel et littéraire entre Haïti et la France. Comme on peut le voir, malgré le temps, et tous les événements politiques qui ont changé ce décor peint par Price-Mars de l'Haïti d'autrefois, la France reconnaît cette présence haïtienne marquée par des productions artistiques et culturelles de grand calibre. Mais avant d'arriver à ce moment où la littérature haïtienne est reconnue comme ayant son propre style souvent marqué par le réel merveilleux et le syncrétisme, il faut aussi signaler, qu'il

y a aussi des écrivains qui suivent de près les modèles étrangers et qui sont reconnus par les français pour leurs efforts.

Si on a fait ce parcours à travers divers discours au sujet de la littérature haïtienne, c'est pour signaler que les débats continuent de nos jours et que les écrivains haïtiens de la diaspora y vont ajouter leurs voix aussi, même si beaucoup écrivent en anglais. Comme ce vite parcours le montre, pas mal d'écrivains continuaient à suivre les modèles français. Mais d'autres ont choisi de prendre les éléments du genre fantastique venu de l'Europe par le biais de la France pour le créoliser de façon originale compte tenu de la transculturation et le syncrétisme possible grâce au « réel merveilleux » qui permet la représentation des êtres haïtiens tout à fait uniques y compris pendant le malaise né de la dictature des Duvalier qui « s'est avérée être un terreau fertile à une production littéraire ample et originale » (Ferdinand 193) et où la zombification reprend un caractère tout à fait particulier et ne s'agissant plus du zombie de Seabrook.

Mais avant d'arriver aux zombies de l'époque moderne, on va d'abord explorer les racines venantes de la tradition française : les loups-garous et les figures animalières et la transculturation de ces figures par les écrivains en Haïti et ceux de la diaspora.

## CHAPITRE 2

### LES RACINES DE LA TRADITION ET LEURS VA-ET-VIENT

Le Moyen Âge français regorge d'une pléthore d'œuvres de grande facture qui font l'objet d'études, de réflexions et de travaux dans le domaine de la recherche universitaire. À travers les textes de Marie de France (et surtout ses *Lais*), la tradition française recevra « la matière de Bretagne », y compris bien des aspects folkloriques, tel le loup-garou chez « Bisclavret ». Le loup-garou que nous trouvons chez Marie traversera les ères et les océans pour aboutir dans une île découverte par Christophe Colomb en 1492 et bientôt colonisée par d'autres puissances européennes (l'Angleterre, l'Espagne et la France). Une fois-là, ces racines des traditions folkloriques orales et manuscrites vont se cultiver selon ce qu'Ortiz, en 1940, appelle la *transculturation*, le processus qui permet que « les complexes permutations de cultures engendrent » de nouveaux éléments venus de plusieurs endroits et se rencontrant dans la mer des Caraïbes (165).

Il faut d'abord établir sommairement le contexte littéraire français. Dans ce contexte, on marque « l'origine » de la période médiévale par l'apparence (sous forme écrite) de certains textes clés, tels *les Lais* de Marie de France et *la Chanson de Roland*. Ce dernier, comme on sait bien, retrace la bataille de Roncevaux en 778 pendant le règne de Charlemagne et sert de cadre de référence pour le courant littéraire médiévale fortement marqué par la féodalité qui domine dans le nord. Le système féodal se



constitue autour de deux pôles principaux : le contrat vassalique d'un côté, l'idéal de la réciprocité des services de l'autre, et la seigneurie s'y ancre.

Cet équilibre sur lequel le système politique se base fait partie intégrante d'un monde symbolique conçu comme séquence cohérente d'événements dirigés et prédits par le divin—une séquence qui se trouve reflétée dans la progression biblique de l'Ancien Testament au Nouveau Testament. Mais il faut souligner que cette notion d'une séquence divine et prédite ne se limite pas à la foi biblique et religieuse. Lucien Febvre constate que, dans ce contexte historique marqué par la consolidation de la monarchie française, il n'existe aucune distinction entre ce qui est « religieux » et ce qui est « sacré »—et par extension, aucune distinction entre la figure (et le corps) du roi, et celle du prêtre (Febvre 12). De plus, les pensées et les actes hérétiques mettraient en question la stabilité des deux systèmes symboliques : celui du pouvoir religieux (Dieu) et celui du pouvoir politique (Roi).

Au douzième siècle, le paysage littéraire change radicalement, suite à une série de développements économiques majeurs. L'économie en croissance mène à l'octroi de privilèges économiques (et aussi politiques), la multiplication des foires et des marchés dans les villes et les centres urbains, et une floraison d'activité créatrice et intellectuelle dans les grandes cours seigneuriales. On identifie cette nouvelle période comme « la Renaissance du douzième siècle » et dans cette nouvelle période, on identifie un nouveau courant littéraire (et idéologique) qui transformera encore le symbolique du contrat vassalique et de l'idéal de la réciprocité des services. Ce nouveau courant est nommé « l'amour courtois » par les historiens littéraires du dix-neuvième siècle, et « le *fin'amor* » par les auteurs et penseurs du douzième siècle. La *fin'amor* devient une

qualité obligatoire pour un chevalier noble ; le chevalier-amant doit non seulement posséder une sensibilité amoureuse, mais doit aussi volontairement remplacer les vertus « guerrières » classiques par cette nouvelle sensibilité fondée sur une nouvelle conception de l'amour. Qu'est-ce cet amour ? Il est basé à la fois sur la réciprocité affective des amants et (paradoxalement) sur la notion que la femme occupe le rang seigneurial le plus haut dans ce rapport réciproque. La femme devient *domina* (celle qui commande), ou *dame* tout simplement. Dans le contexte de ce courant littéraire de *fin'amor*, marqué par l'idéal de la réciprocité amoureuse, les textes attribués à Marie de France auront une importance capitale.

Le lai médiéval est synonyme du nom de « Marie de France », car c'est sous son nom que ce genre littéraire sera popularisé. On donne à cet auteure les dates tentatives de 1160 à 1215. Malgré le fait que le nom de Marie de France soit si bien connu, il n'existe (jusqu'ici) aucune preuve historique de l'identité de l'auteure. Pour cette étude, cette incertitude historique ne nous gêne pas. L'intérêt des *Lais* de Marie pour notre projet est tout autre : le rôle des traditions orales folkloriques dans leur création ; les thèmes poursuivis dans ces lais (y compris celui de l'amour basé sur une obligation mutuelle et réciproque) ; la présence d'éléments magiques ; et la présence lourdement symbolique des animaux. Après une étude détaillée du lai « Bisclavret », nous établirons une comparaison entre cet univers textuel et celui du texte haïtien *Le regard d'un loup-garou haïtien* de Oibrillant Damus.

D'après Philippe Ménard : « La littérature des lais n'est pas pour le lecteur moderne un massif redoutable ou une forêt impénétrable. Comparée à des genres littéraires imposants comme les chansons de geste ou les romans, elle fait figure de

modeste bouquet » (51). À travers ce jugement, Ménard nous montre que *les lais* sont beaucoup plus accessibles que les chansons de geste. Comment Mendard arrive-t-il à ce jugement ? Pour lui, c'est justement le contexte oral, souligné par Marie dans son

Prologue aux *Lais*:

Des lais pensai, k'oïz aveie.

Ne dutai pas, bien le saveie,

*Ke pur remambreance les firent*

Des aventures k'il oïrent,

Cil ki primes les comencierent

E ki avant les enveierent. (v. 33-38; c'est moi qui souligne)

L'oralité du texte est soulignée plusieurs fois : à son point d'origine et à son point de réception. Ces lais que Marie « oïz aveie » étaient faits par ceux qui venaient bien avant, ceux « ke pur remambreance les firent ». La chaîne de transmission orale (« pur remambreance ») implique des générations d'auditeurs et de conteurs. Le projet de Marie est de reprendre cette matière orale, voire folklorique, et de la commettre à l'écrit :

Plusurs en ai oï conter,

Nes voil laissier ne oblier.

Rimé en ai e fait ditié,

Soventes fiez en ai veillié! (v. 39-24)

La nouveauté de son projet se trouve, justement, à l'intersection du folklore oral et la mise en page, en langue vulgaire. Ce que Marie cherche, c'est d'assurer la chaîne ininterrompue de transmission culturelle et textuelle entre « cil ki primes les comencierent » et « ki avant les enveierent » (v. 37-38).

Parmi les 12 lais de Marie qui nous sont donnés, le lai de « Bisclavret » représente un courant folklorique bien établi : celui du loup-garou dont le mot même incarne non seulement une dualité corporelle mais aussi plurilingue : *leus* (latin), *wulf* (ancien anglais), *warouf* (ancien normand). Mais la présentation par Marie du loup-garou ne suivra pas les conventions établies de la tradition orale : ce n'est pas le loup-garou qui soit « monstrueux », mais plutôt sa femme trompeuse. Comme dit Carl Grey Martin dans son article « Bisclavret and the Subject of Torture » : « . . . in the prologue to Bisclavret, Marie takes care to emphasize that the audience should prepare to be disappointed if it expects from this particular story the werewolf as horror predicated by a whole body of medieval lore » (25). En effet, Marie va bouleverser les attentes de ses auditeurs/lecteurs en utilisant un vocabulaire bien précis pour différencier nettement entre deux créatures : le « garval » du folklore populaire d'un côté, et le « bisclavret » éponyme du lai de l'autre. Quant au « garval », elle nous dit :

E sovent suleit avenir,  
 Hume plusur *garval* devindrent  
 E es boscages meisum tindrent.  
*Garvalf*, ceo est *beste salvage* ;  
 Tant cum il est en cele rage,  
 Hummes devure, grant mal fait,  
 Es granz forez converse e vait. (v. 6-12)

Le garval représente la violence sans atténuation et sans contraintes humaines ; le garval, sous sa forme lupine, est « beste salvage » qui agit par pure « rage » et qui « hummes devure » et « grant mal fait ». Selon Marie, cette transmutation, voire

métamorphose, corporelle arrivait souvent « aux temps anciens ». En ceci, selon ce qu'elle nous dit, la légende folklorique présente une certaine vérité. Mais ce contexte folklorique n'est qu'une introduction à son véritable sujet : le *bisclavret*, ou mieux encore, le personnage de Bisclavret. Marie laisse de côté le « garval » du folklore pour tourner à son vrai sujet : « Cest afere les ore ester : / Del Bisclavret vus voil cunter » (v. 13-14). Le prologue du texte encadre le *garval* ; le récit encadre le *bisclavret*.

Le mot bisclavret révèle aussi plusieurs sens. La première évocation du mot, au moment de la transition entre prologue et récit, vise le personnage—Bisclavret est cité en nom propre. Quand le mot apparaît une deuxième fois, prononcé par le personnage de Bisclavret pour expliquer sa condition secrète à sa femme, il s'agit d'un type particulier d'homme-bête : « Dame, jeo devienç bisclavret » (63). La phrase nous frappe : le « jeo » noble, du chevalier courtois bien établi dans sa communauté et bien parlant, se transforme régulièrement, et depuis longtemps, en « bisclavret » sans que personne le sache. C'est cet aveu noble, en langue humaine, par le noble chevalier Bisclavret qui mènera sa femme à le trahir, un acte de trahison qui confirmera la nature « vilaine », ou anti-courtoise, de la dame, par rapport à la nature toujours noble ou courtoise de l'homme, même sous sa forme bestiale. À noter, aussi, que cette trahison par la femme de l'homme noble signale un déséquilibre profond, une déviation grave par rapport à l'idéal de la réciprocité affective et sociopolitique.

Non seulement Bisclavret, en tant que « bête », montre-t-il toujours sa noblesse, mais il semble que cette noblesse soit perceptible par d'autres de ce même rang. Après avoir passé une année d'exil dans la forêt, étant incapable de se métamorphoser en homme à cause de l'acte de trahison commis par sa femme (nouvellement remariée),

Bisclavret rencontre le roi et ses hommes pendant une chasse royale dans la forêt.

Bisclavret, tout comme le lion d'Yvain, s'agenouille devant le roi et demande grâce :

Vers lui curut quere merci.

Il l'aveit pris par sun estrié,

La jambe li baise et le pié. (v. 146-148)

Le roi, ému par ces gestes si reconnaissables, annonce aux hommes que « ceste beste ad entente e sen » (157). L'humanité de Bisclavret est bien évidente malgré sa forme physique ; les gestes sont ceux des gens courtois. Le roi décide de protéger Bisclavret, et en peu de temps tous les hommes de son cortège reconnaissent les mêmes qualités de noblesse et de fidélité chez Bisclavret, qui devient partie intégrante de la cour. L'idéal de la réciprocité d'obligation est rétabli par son intégration dans la cour, mais en même temps, cette réciprocité d'obligation ne vise plus le pôle féminin.

Bisclavret respecte si pleinement le code courtois chez le roi que la cour entière lui accorde le bénéfice du doute après deux actes violents (infligés sur le nouveau mari de sa femme et sa femme). En fait, la solution de la cour, pour établir la justice, dérive des lois formelles : on tient un procès pour déterminer le contexte des actions de la « bête », et pour déterminer pourquoi Bisclavret déteste une femme si fortement qu'il se déchaîne et lui arrache le nez avec ses dents de loup. Par ce procès, la cour découvrira la vraie identité de Bisclavret, qui sera rétabli en homme, re-nommé par la cour, et récompensé pour les actions malicieuses de sa femme, dont la punition sera d'enfanter des enfants sans nez qui, eux aussi, porteront des enfants sans nez, jusqu'à l'éternité. La conclusion du lai renforce le dédoublement : du corps humain et du corps bestial, et du pouvoir politique et du pouvoir familial.

Les thèmes repris par Marie dans ce lai s’ancrent dans la figure du loup-garou : les origines folkloriques (orales et collectives) du récit ; la métamorphose de la forme humaine en corps bestial ; les rapports homme-femme et la fidélité (voire la trahison) ; et un symbolisme qui se base sur la notion de réciprocité. Ces thèmes sont également en jeu dans le roman de Damus, dans lequel il décrit certaines croyances populaires et l’existence de loups-garous dans un village appelé Lomont situé en Haïti. Dès le début du roman, on apprend que Daphney, personnage central et mère de Dieudonne et née au village, « n’arrête pas de la [sa fille] soustraire à la vue de son entourage social » (11). Son mari, Bruno (canadien d’origine espagnole qui travaille pour une ONG canadienne au village en tant qu’agronome), ne comprend pas pourquoi sa femme agit ainsi. Il pose la question à Lédan Aimé, paysan qui suit le séminaire de Bruno sur l’agroforesterie. Il explique que c’est parce qu’il y a trop de loups-garous dans le village. Bruno veut savoir qu’est-ce qu’un loup-garou. Peureux ou prudent, Lédan ne répond pas tout de suite, car il veut être sûr qu’il n’y ait pas « une lampe allumée » là où ils parlent (14). En fait, c’est le narrateur omniscient qui va donner l’explication des loups-garous en établissant d’abord, qu’il ne s’agit pas de la définition du *Petit Robert*. Mais que « dans la culture bohienne, le nom du loup-garou est attribué à certaines femmes qui s’attaquent, dit-on, aux enfants en bas âge » (22).

Un peu plus tard dans le récit, on va connaître toute une famille de loups-garous où ce sont les femmes, qui effectivement, règnent :

Quand il était jeune, Bellony [qui deviendra un *houngan*] avait une fiancée qui habitait à Lobier. La mère de cette fille était un loup-garou notoire qui s’appelait Madame Leclerc (la mère de Malogène). Elle mangeait et

vendait de la chair humaine ! Bellony avait l'habitude de rendre visite à Amarante, sa marraine, qui habitait aussi dans ce village. Il dormait chez elle. Un jour, sur l'invitation d'un cousin de sa fiancée, il est allé passer une soirée chez Madame Leclerc. Il devait rentrer chez sa marraine le lendemain. Il ne savait pas qu'Anita, sa fiancée, son cousin Claude (à elle), son frère Bonel (à elle), ainsi que sa mère (à elle) faisaient partie à Lobier d'une société secrète, communément appelée *bande*. (75)

Dans le contexte de cette histoire, l'identité du loup-garou est basée sur les liens familiaux. On trouve tout de suite deux qualités tout à fait différentes chez le loup-garou haïtien par rapport au loup-garou chez Marie : le loup-garou, loin d'être une bête solitaire, fait partie d'une *bande* de semblables ; et il s'agit d'une bande *matriarcale*.

Bellony n'a aucune idée que sa fiancée soit loup-garou, et sa fiancée va rester auprès de lui pendant la nuit de sa visite pour le protéger :

Pour parer le danger qui guettait son fiancé, Anita dut venir dans la soirée le rejoindre dans la chambre où il se couchait. Elle savait ce qui serait arrivé à son fiancé si elle l'avait laissé dormir tout seul car elle faisait également partie de la société secrète. Madame Leclerc a appris dès leur prime enfance le métier de loup-garou à Malogène, à Anita et à Bonel.

Claude, quant à lui, a fait son entrée dans la : « bande » à l'âge de quarante ans. (75)

Encore une fois, les différences entre le loup-garou haïtien et français sont frappantes : dans le contexte haïtien, le loup-garou est censé pratiquer un *métier* bien distinct qui lui appartient ; et c'est la matriarce de la bande qui devra apprendre aux siens ce métier.



L'appartenance à la bande fonctionne aussi comme rite de passage, mais il semble que ce ne soit pas forcément lié à l'enfance ou l'adolescence ; Claude devient loup-garou à 40 ans. Il sera sa fille, Malogène, qui dans la trame va jouer un rôle déterminant en tant que loup-garou.

Damus souligne le fossé entre le langage humain et la communication des loups-garous : « Au cours de la nuit, Bellony a entendu des bruits insolites qui l'ont empêché de dormir paisiblement comme un loir, les membres de la bande prononçaient des mots nasaux incompréhensibles : —*Wounou, wounou, pimpim, pimpim, pitim, pitim . . .* » (75). Les sons que font les loups-garous sont ceux des loups ou des races canines, semble-t-il. La description des sons contient une contradiction intéressante : les sons sont « des bruits insolites » mais en même temps Bellony semble comprendre qu'il s'agit d'une forme de communication quelconque : « les membres de la bande prononçaient des *mots* nasaux incompréhensibles ».

En comparant le contexte du loup-garou chez Marie de France et chez Damus, on remarque tout de suite une similarité frappante : le loup-garou s'inscrit dans un contexte individuel et familial, voire intime : Bisclavret face à son épouse ; et Bellony face à sa prétendante Anita, fille d'un loup-garou du nom de Madame Leclerc. La figure du loup-garou fonctionne comme être liminal dont l'identité animalière cachée représente une arme secrète et puissante.

Nous sommes ici en présence d'un phénomène qui n'est pas étranger à ceux-là dont les ancêtres viennent d'Afrique. C'est un phénomène qui fait partie du quotidien haïtien. Ceux-là ou celles-là qui sont victimes d'un ordre social dont l'objectif est de les néantiser (puisqu'ils ne sont pas considérés comme des humains à part entière) ont la

capacité de se métamorphoser en loups-garous pour mieux se défendre et survivre et en semant la peur. C'est pourquoi en Haïti, la notion de mort naturelle est souvent prêtée à caution. Puisque, souvent on croit qu'il serait un règlement de compte personnel, parfois pour répliquer à un certain état de choses en cours dans la société. En serait-il de même dans la France du Moyen-Age à travers les lais de Marie de France ?

Ainsi, comme l'affirme Karlheinz Stierle dans « Légendes de l'amour Absolu : Remembrance et écriture dans les *Lais* de Marie de France » :

Bislaveret (sic) [...] est le conte d'un amour ébranlé par la peur et d'un autre amour qui malgré tous les obstacles reste inébranlable. Quand la femme d'un beau et noble chevalier de Bretagne découvre que son mari, qui s'éloigne régulièrement de la maison, est un loup-garou, la communication symétrique entre les époux se transforme lentement en communication asymétrique et parole double. Pour se débarrasser de son mari « unheimlich », elle le persuade de lui trahir le lieu où il cache ses vêtements. À l'aide d'un chevalier qui depuis longtemps lui fait la cour et à qui elle offre son amour, elle s'approprie des vêtements sans lesquels le loup-garou ne peut plus se retransformer et doit rester dans la forêt. Le hasard fait que le loup puisse se venger de sa femme infidèle et cruelle en lui arrachant le nez. Alors sa perfidie est découverte. Elle se confesse et on apporte les vêtements qui permettent au loup-garou de se retransformer au moins temporairement en l'homme qu'il fût. (70)

Comme on peut le remarquer, on se voit en présence d'un phénomène plus ou moins similaire au contexte haïtien : la présence d'un élément culturel, lié au pouvoir socioculturel dominant, qui crée une source de conflits impassables. Dans chaque texte, il

s'agit de deux personnes qui partageant des sentiments d'amour et qui se trouvent face à une condition qui met en péril leurs relations. Bisclavret vit une double identité de chevalier noble, marié, lié à la cour ; et aussi de loup-garou qui rend son amour « ébranlé par la peur » (70). Bellony est un fiancé qui va apprendre que sa prétendante, ainsi que ses parents, sont des loups-garous appartenant à une *bande* familiale secrète. Dans un monde médiéval où les croyances en des êtres surnaturels sont très prisées, on comprend l'effet qu'avait le phénomène de loup-garou dans les mentalités. Pourtant, le loup-garou que nous présente Marie n'est pas une bête sauvage et irraisonnable ; par contre, c'est un être au caractère noble et dont les gestes sont facilement interprétés par les gens de la cour comme représentant la fidélité vassalique. La bête que nous présente Marie est, justement, le bisclavret—voire Bisclavret, nom propre de l'homme de la cour. Par contre, le loup-garou haïtien n'est pas au caractère noble. Madame Leclerc finit en prison parce qu'on découvre qu'elle vendait la viande de ces victimes au marché. Le narrateur ne mâche pas ses mots : « Après une longue période d'emprisonnement, Madame Leclerc mourut. On lui creva les yeux. Si on ne l'avait pas fait, elle aurait continué de faire mal aux vivants ! » (78). En ce qui concerne les loups-garous on ne peut pas être trop sûr de limiter leurs pouvoirs fantastiques de se transformer et faire du mal même au-delà de la mort.

Si le loup-garou chez Marie de France occupe une place prépondérante dans l'imaginaire médiéval, c'est parce que la tradition de la figure du loup venant d'Esopé, un vagabond mêlé aux ruses, est bien plus ancienne. Cet animal est l'escroc aux beaux discours trompeurs. C'est le même loup que nous trouverons dans les *Fables* de Jean de La Fontaine : le loup filou, vagabond, trompeur. On trouve pourtant une différence

essentielle : dans le contexte de la littérature moralisante de la cour monarchique du dix-septième siècle, les beaux discours du loup soulignent l'hypocrisie de la cour (et donc du *status quo* politique), et portent ainsi une critique ouvertement sociopolitique. Le loup féroce qui n'a aucune pitié pour les plus faibles (représentés souvent par les agneaux) prendra, lui aussi, pour les Haïtiens, la forme d'un loup-garou, car de tels éléments culturels, une fois établis par la tradition orale et écrite, seront repris et récités par d'autres auteurs. Les *Fables* de la Fontaine, par exemple, sont traduites et adaptées selon les traditions haïtiennes par le poète Georges Sylvain en 1901. Cette reprise de fables créolisées par « un montagnard » souligne que grâce au phénomène de la transculturation, les fables d'Esop, tamisées par La Fontaine reprennent un air tout à fait haïtien.

La popularité du genre de la fable accroît au Moyen Âge et établit une présence sûre dans le contexte de la Renaissance, grâce à une version des *Fables du Tresancien Esop Phrygien premièrement escriptes en Grec, et depuis mises en Rithme Française* publiée en 1578. La tradition louée de la fable dans son contexte interprétatif brille au dix-septième siècle dans le contexte de la littérature moralisante pratiquée et mise en scène parmi les nobles de la France. Au dix-septième siècle littéraire, guidé par le dictum « plaire et instruire », la fable dominera la littérature moralisante.

Les fables en général, et celles de La Fontaine en particulier, servent bien souvent à instruire, en se servant des animaux comme personnages parlants et comme modèles d'instruction. En revanche, ces fables, dans une très large mesure, en traversant le lieu de leur origine, possèdent une fonction multiple : d'une part, d'établir la critique sociale ; d'autre part, d'offrir de renfort culturel et moyen de support à l'apprentissage de la langue, le français pour Haïti. Les fables de La Fontaine font partie de maints textes

pédagogiques, tels ce *Grand Livre pour les petits enfants : Alphabet, Contes, et Chansons de ma Bonne, de Fables, avec illustrations dans le texte et gravures coloriées*. Ce texte, publié à Paris en 1845, vise des lecteurs et des lectrices de la bourgeoisie française et reflète pleinement les éléments culturels dominants de l'ère.

Les premiers éléments du texte signalent des détails importants de la mise en place des pratiques de l'alphabétisation. Le texte s'ouvre par des exemples d'alphabets et de chiffres en écriture diverse. Pour les chiffres romains, on retrouve pour le chiffre V une illustration de « L'Eléphant », et pour le chiffre VI une illustration d'un homme blanc tirant un fusil. D'autres chiffres ont comme illustration « L'Indien », « Le Lion », « Le Kangaroo ». Le chiffre romain XIII est représenté par le mot « Le Nègre » et une image d'un Noir qui cultive la terre sur une plantation. Le dernier chiffre romain présenté (XXIV) est représenté par le mot « Le Zanguebar », ancien nom pour une partie de la côte est de l'Afrique, et une image d'une Noire au cou éloigné par des anneaux en métal et aux seins nus. Cette objectification renforce deux pôles de la colonisation : ceux qui colonisent et ceux qui sont colonisés. Qui plus est, ces pôles sont ouvertement liés à l'alphabétisation—et l'analphabétisme.

Peu surprenant, donc, que ce contexte qui reflète si fortement les réalités sociopolitiques, économiques, et idéologiques de la colonisation française, surtout aux Antilles, est renforcé par la manière dont le texte construit le lecteur implicite. Dans les premières pages du livre on retrouve la fable de La Fontaine « Le Corbeau et le Renard » ; ce texte de la tradition classique en France est accompagné par une illustration d'une femme (blanche) de classe aisée dans un fauteuil de bascule. En dessus de cette image, le lecteur lit le texte suivant : « Bonjour, chère maman. Embrassez-moi, car j'ai

été bien sage aujourd'hui ; j'ai appris une belle fable, et je l'ai récitée sans faute » (25).

Cet enfant « sage » hypothétique qui vient d'apprendre « une belle fable » de La Fontaine a été inauguré dans un monde socioculturel dont les pratiques culturo-narratives sont basées dans les racines de la tradition fantastique chez Marie.

*Cric ? Crac !*, l'adaptation en créole de Sylvain, illustre cette fonction didactique et critique en adoptant les plis culturels et artistiques de la société haïtienne. Ce que le texte offre est, en effet, une analyse anthropologique. Un stratagème clé dans cette adaptation est le changement de certains noms d'animaux utilisés par La Fontaine au profit des appellations du terroir qui reflètent la mentalité du peuple et de sa culture. Dans ce contexte, l'analyse de quelques fables montre le bien-fondé de ce projet. La fable intitulée « La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf » est un bon exemple de la transculturation effectuée par Sylvain à travers de figures animalières connues par son audience.

Pour mieux comprendre l'étendue de son projet, on va citer les trois textes (celui de La Fontaine et les deux écrits par Sylvain, l'un en créole et l'autre dans un français créolisé) :

« La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf »

Une Grenouille vit un Bœuf

Qui lui sembla de belle taille.

Elle, qui n'était pas grosse en tout comme un œuf,

Envieuse s'étend, et s'enfle, et se travaille

Pour égaler l'animal en grosseur,

Disant : Regardez bien, ma sœur ;

Est-ce assez ? dites-moi : n'y suis-je point encore ?

Nenni. M'y voici donc ? Point du tout. M'y voilà ?

Vous n'en approchez point. La chétive Pécure

S'enfla si bien qu'elle creva.

Le monde est plein de gens qui ne sont pas plus sages :

Tout bourgeois veut bâtir comme les grands seigneurs,

Tout petit prince a des ambassadeurs,

Tout marquis veut avoir des pages. (Livre Premier. III)

Les fables de Sylvain, apparaissent en créole et en français créolisé ; les deux textes l'un à côté de l'autre :

<p>« Téta qui couè li capab gros con Bef » —<i>Cric ?</i> —<i>Crac !</i> Gnou Téta qui té bò d'leau, Gnou jou, ouè gnou gros Taureau. Li rhélé canmarad-li : — « Gadé, parié m'a vini « Gros tancou bef cila-là ! » Yo toutt prend ri : Coua ! coua ! coua ! — « Ou pas gros con gnou zégué ; « Comment pou t'a fait gonflé « Ti cò ou, jouq' temps ou t'a « Capab vini grossè ça ? »</p>	<p>« La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf » —<i>Cric ?</i> —<i>Crac !</i> Un têtard, qui était au bord de l'eau, Vit, un jour, un gros taureau. Il appelle ses compagnons : — « Regardez ! gageons que je deviendrai « Gros comme ce bœuf ! » Tous se mettent à rire aux éclats : tous se mettent à rire aux éclats : (coua ! coua ! coua !)</p>
---	--

<p>Li dit : « Eh ben, main ! Gadé !  Zott va ouè si cé pas vré !  Moin va rivé mainm pi loin,  « —Calalou-crab' tangl'e moin ! » —  Li commencé enflé cò :  Pésé ! Pésé ! Et pi : « Dit, alò,  « Si moin pas gros tancou li  « Press ! Gadé moin ben ! » —  « Bichi !  « Ou trò coutt ! Ou té doué tann  « Ou mangé in pé bannann ! »  —« Malgré tout ça zott va dit,  « Moin gangnin trèpp lesprit, pou  « Moin pas ouè m'apé grossi »...  Là-mainm ventt li pété : bôouh !  —Respé m' doué la compangni ! —  Toutt tripp li soti dèrhò,  Et pi,lé zott ba li tô.  Nèg' sott qui vlé fait dòctè  Apr' allé chaché doulè...  Si bottin'-là trò jiss, frè,  Pito-ou rété pié-à-tè ! (24 et 26)</p>	<p>— « Tu n'as pas la grosseur d'un  <i>zégué</i> :  « Comment ferais-tu pour gonfler  « Ton petit corps, au point  « De pouvoir atteindre à cette  grosseur-ci ? »  « Il dit : « Eh ! bien, voici ! Regardez :  « Vous verrez si je ne dis pas vrai !  « J'irai même au-delà,  « Ou qu'un calalou-aux-crabes  m'étrangle ! »  Il commence à s'enfler le corps.  Et allez donc ! et allez donc ! Puis :  « Dites à présent  « Si je ne suis pas aussi gros que lui.  « Presque ! Regardez-moi bien ! » —  « Que nenni !  « Tu es trop court ; tu aurais dû  Attendre  « D'svoir mangé quelques bananes. »  — « Malgré tout ce vous direz,  « J'ai trop d'intelligence pour  « Ne pas voir que je grossis... »</p>
---	---



	<p>Au même moment, son ventre</p> <p style="text-align: center;">éclate : (Boouh !)</p> <p>—Sauf le respect que je dois à la</p> <p style="text-align: center;">compagnie—</p> <p>Tous ses boyaux sont projetés au</p> <p style="text-align: center;">dehors :</p> <p>Sur quoi, les autres lui donnèrent tort.</p> <p>L'ignorant qui veut faire clerc</p> <p>Court au-devant de sa douleur :</p> <p>Frère, si la bottine est trop juste,</p> <p>Mieux vaut continuer à aller pieds</p> <p style="text-align: right;">nus ! (25 et 27)</p>
--	---

Quoique Sylvain garde le bœuf du titre de La Fontaine dans ses deux titres, dans la fable créole, c'est d'abord d'un taureau dont il va s'agir—peut être en fonction de la rime (eau / taureau). Mais le choix de ce mot devient révélateur si l'on considère que le taureau est un bœuf castré dont on se sert comme bête de somme pour tirer les charrettes de cannes à sucre dans les plantations. C'est le taureau qui représente l'animal le plus fort pour les esclaves et comme tel, il passe dans la tradition orale comme puissant et fait pour le travail. De même, dans le titre en créole, il ne s'agit pas d'une grenouille, mais d'un têtard. Celui-ci n'est pas un animal adulte, mais notre personnage animalier qui parle créole pense avoir une certaine connaissance du monde. Son arrogance va lui coûter cher.

Ensuite, le têtard va de nouveau revenir sur l'image du bœuf faisant remarquer son ignorance des différences et comment ses actions vont le mener à sa mort.

Ensuite, on remarque chez Sylvain, en créole et en français créolisé, l'invocation explicite du contexte de la récitation orale en communauté. Le narrateur-raconteur qui pose la question, « Cric ? », attend la réponse qui va signaler que la voie phatique chez les auditeurs est établie : « Crac ! » Une fois sa voix établie, le narrateur-raconteur se lance dans l'acte narratif et sa « performance ». Le procédé de la tradition orale du « griot » haïtien utilisé par Sylvain est donc bien différent de celui employé souvent dans le contexte européen : « il était une fois ». Cet énoncé n'engage pas l'audience de façon aussi directe, car en Haïti il s'agit d'établir un dialogue pour offrir une leçon didactique à la fin. Le récitant attend que le public réponde « Crac ! » pour savoir si celui-ci est prêt à l'écouter et à faire attention à la morale de l'histoire.

Il y a encore une autre nouveauté unique au contexte haïtien de la fable, car au lieu d'y avoir seulement deux personnages animaliers (la grenouille et le bœuf), chez Sylvain on retrouve toute une communauté. Notre têtard « appelle ses compagnons » et « tous se mettent à rire aux éclats » quand le protagoniste-têtard dit qu'il « deviendr[a] gros comme ce bœuf ». La poésie animalière du texte renforce aussi ce contexte communal, car les sons onomatopéiques des compagnons qui rient sont ceux des grenouilles : « coua ! coua ! coua ! ».

L'aspect communautaire de la fable est renforcé par les transformations sur le plan du discours narratif. Chez La Fontaine, la fable offre une focalisation externe (à la troisième personne) du début et à la fin ; dans le corps de la fable française on trouve une conversation en discours direct entre la grenouille et le bœuf qu'elle cherche à rivaliser,

voire dépasser. Chez Sylvain, le discours direct n'est plus entre la grenouille et le bœuf, mais entre le têtard et ses compagnons. Il se vante et déclare qu'il atteindra bien son but, (« Ou qu'un calalou-aux-crabes m'étrangle ! »), en faisant allusion à un autre animal de la faune caribéenne. Ses compagnons doutent fortement qu'il puisse atteindre « cette grosseur-ci »—celle du taureau. Le taureau ne parle pas. Mais, en fait, dans ce contexte haïtien, qu'elle est la leçon que le narrateur-raconteur veut communiquer à son audience ?

La réponse est dans les vers dirigés à une audience créole, où tout d'abord le « griot » se dirige à sa « compangni/konpayi » de façon respectueuse, car en entrant à un endroit on salue toujours la compagnie avec « Honneur et respect ». Cette voix créole connaît les formules des bonnes manières haïtiennes, ce qui lui permet ensuite de se diriger aux présents de façon familière : « Nèg' sott qui vlé fait dòctè / Apr' allé chaché doulé... » et qui ne sont pas reflétés dans le texte en français créolisé (pour des lecteurs). Comment traduire le créole sans être dégradant ? La traduction littérale implique le conflit de classes en Haïti. Ici un « nègre » (à nouveau interpellé directement comme le têtard l'a fait avec ses compagnons) est réprimandé pour vouloir feindre qu'il est cultivé, car il finit par marcher devant sa douleur ou misère. La leçon : on ne doit pas être ce qu'on n'est pas ; autrement, on va subir les conséquences de l'imposture.

Dans un milieu où les biens de consommation sont partagés de façon inégale, les classes défavorisées, pour se montrer égales aux couches supérieures, ont souvent tendance à imiter les autres. Cette fable présente l'image d'une société où le paraître constitue les prémisses et les signes des valeurs individuelles. Cette réalité trouve sa place dans la société haïtienne, et le fabuliste Sylvain s'en est bien rendu compte, au moment où il les a écrites ou plutôt réécrites. Observateur de grand talent, il a su traduire les

ambitions d'un groupe d'individus, qui, en dépit de leur infortune, croient pouvoir se mesurer aux autres, et ce qui est curieux, c'est que, malgré et à cause du passage du temps, et l'évolution des mœurs, les mentalités n'ont pas vraiment changé. Au contraire, il semble prédire que les gens peuvent devenir plus arrogants et vouloir imiter de traits pas tout à fait convenables d'autrui. C'est l'une des raisons pour lesquelles certains se font loups-garous, comme dans le village de Lomont, pour s'enrichir, ou du moins survivre en semant la peur, car

La sottise, l'erreur, le péché, la lésine

Occupent nos [leurs] esprits et travaillent nos [leurs] corps

Et nous alimentons nos aimables remords

Comme les mendiants nourrissent leur vermine. (Baudelaire, « Au lecteur » 5)

Dans cette fable, pour se faire admirer, ce « zégué » métaphorique, c'est-à-dire le plus petit que tout et que La Fontaine appelle « chétif pécore », veut subir une métamorphose en taureau. Mais il ne s'agit pas d'une métamorphose héroïque et fantastique, à la Mackandal. Le têtard défie le cours naturel de sa vie de devenir une grenouille adulte. Alors, en quittant ce monde du réel merveilleux des animaux qui parlent, certains « zégus sociaux » voulant devenir gros et grands comme les autres, doivent se faire gonfler, veulent subir cette transformation, cette métamorphose, qui les mettrait au même pied d'égalité que les autres ; du moins c'est leur idéal et leur rêve. Malheureusement, le niveau de dépérissement social presque absolu dans lequel évoluent les couches défavorisées, les mènent à vouloir être comme l'autre sans avoir les motivations, comme Mackandal, pour le faire pour le bien commun et pas individuel. Déjà les fables de La Fontaine critiquent le pouvoir absolu de Louis XIV, Roi Soleil, et dénoncent une situation

semblable et jugée inacceptable. Ainsi si les fables dénoncent les malversations au 17ème en utilisant les animaux comme paravents. Sylvain au XXème les recisele, « nationalise » et créolise, c'est-à-dire « transculture » pour peindre une réalité haïtienne très réelle et pas nécessairement merveilleuse. Sylvain se sert de sa propre esthétique fantastique créolisée pour dénoncer une société où les plus petits essaient de rattraper les plus grands (ou du moins sa force et pouvoir) et, comme dans le roman de Damus, les loups-garous, aussi les défavorisés dans le village, gagnent leur vie en faisant le mal et en voulant accaparer les biens d'autrui.

Sylvain ne s'occupe que de ces individus, il veut aussi remanier les fables de La Fontaine pour y incorporer les personnages haïtiens de Bouqui et Malice. De façon fort astucieuse, il emploie une de fables de La Fontaine le plus chères et connues : « Le Corbeau et le Renard » car elle pose le problème de l'individu qui aime qu'on le flatte, même si bien souvent c'est un jugement faux. Le texte de La Fontaine est fort bien connu, mais pas tellement la version en français créolisé de Sylvain. On cite le début, car il est vraiment différent du texte de La Fontaine :

Je m'en vais aujourd'hui

Vous faire faire la connaissance

De deux bêtes de France ;

Le Corbeau et le Renard,

Le Corbeau est un oiseau

Toujours grave, comme un pain rassis ;

À sa démarche, vous diriez

De ces jeunes gens qui écrivent dans des gazettes ;

Au juste, connaître un diable-en-deuil,

C'est le connaître.

Compère Renard, bien au contraire,

Est parent du chien : c'est vif comme l'air,

C'est fin comme un maître d'armes. Parmi

Tous les animaux de la terre, c'est lui

Qui joue le rôle de P'tit-Malice, —Bouqui,

C'est l'âne ; chacun sait ça ! (73)

La version haïtienne de la fable établit une connexion entre le raconteur et ceux qui l'écoutent (ou le lisent) : « Je m'en vais aujourd'hui / Vous faire faire la connaissance / De deux bêtes de France ». Le rôle du narrateur est bien celui d'interlocuteur culturel et linguistique ; c'est la personne qui offre un lien vivant entre la tradition française classique et le « nouveau » contexte haïtien. Pour les Haïtiens, bien sûr, il s'agit d'un renversement ironique : c'est la tradition française qui est « nouvelle » et c'est leur contexte quotidien qui leur est plus familier. Après cette explication des personnages animaliers français, le « griot » va commencer la fable avec « Cric ? Crac ! » comme on a déjà vu dans la fable de la « La Grenouille ».

Ce que le narrateur offre aux auditeurs-lecteurs ici est une comparaison syncrétique des deux traditions à travers une comparaison folklorique basée dans le symbolisme animalier. Le narrateur de la fable profite de l'autorité de la tradition

française pour établir le folklore haïtien comme source investie de valeur, comme système référentiel ayant sa propre valeur. Il faut noter que la valeur de ce folklore est déjà partagée par la communauté par la voie orale ; ce qui est nouveau est la valeur littéraire/écrite de cette tradition. On note, enfin, que c'est le contexte haïtien que le texte souligne comme réel—et c'est la tradition française, y compris ses animaux, qui doit être expliquée ; c'est le Renard « français » qui « joue le rôle de P'tit-Malice ».

« Le Corbeau et le Renard » constitue une autre fable qui incorpore bien la réalité sociopolitique haïtienne, dans la mesure où elle articule et dénonce la notion de flatterie qui ronge la société, car pour bénéficier de certaines faveurs, des acteurs sociaux n'hésitent à s'humilier face au pouvoir. Sylvain, pour exprimer et implanter cette réalité existant aussi à l'autre côté du monde, emprunte des termes et des expressions propres à la culture locale. Par exemple, le corbeau est appelé comme tel dans la version originale, est traduit et comparé à un « diable-en-deuil » dans le texte de Sylvain. Ce Corbeau noir représenterait dans le contexte de la culture populaire un envoyé de l'au-delà. Sa présence devrait faire peur. Compère Renard, par contre devrait être considéré comme un membre de la famille (donc son titre de Compère) ; mais, en tant qu'animal il n'est pas connu des Haïtiens. De là que le raconteur explique qu'il est parent du chien ; il est vif. Et pour finir la contextualisation, il explique que cet animal, par ailleurs dans le monde, jouerait le rôle de P'tit Malice du folklore haïtien. En l'appelant « P'tit » on le rend chéri et connu comme un autre membre de la famille culturelle haïtienne. Bouqui, le compagnon des fables de Malice, lui, n'est pas très intelligent ; en fait, dans la fable il est comparé à un âne.

Ces personnages, Bouqui et Malice embellissent le folklore national d'Haïti et font partie d'une série d'éléments venus de l'Afrique de l'Ouest. Fatoumata Seck, dans « Crossing the Atlantic: Bouqui and Malice: A Caribbean Counterpoetics, » affirme que :

Bouqui and Malice are the Caribbean versions of Bouki and Leuk, the main characters of the trickster tales of West Africa and that Senghor and Sadji recorded in their book. Bouki is a hyena and Leuk a hare. Other islands of the Caribbean have variations of these characters, but in Haiti, Bouqui and Malice strongly resemble characters of tales originating from the Senegambian region. (77)

Seck met l'accent sur la *transculturation*, « cette concomitance culturelle » qui existe entre différentes régions du monde où le phénomène de la traite a vu le jour et révèle que les esclaves, pour faire face à l'adversité et la déshumanisation dont ils furent l'objet, ont charrié avec eux, tout une richesse culturelle et spirituelle qui leur a permis d'affronter les pires moments de leur existence. Puisqu'ils ont subi une très grande division dans leur composition familiale, parce qu'ils étaient disséminés dans différentes régions géographiques où la langue, leur vision du monde, et autres éléments familiers n'étaient pas toujours les mêmes, alors les contes et le folklore transmis de façon orale ont connu également des modifications, qui font que certains éléments culturels subissent des changements. Mais dans le cas de Bouqui et Malice la juxtaposition de leurs caractères y reste. Une fois que le raconteur établit comment ces deux personnages sont parallèles aux personnages de La Fontaine, il peut commencer la fable tirée de la tradition française. Et comme dans la fable de la Grenouille, il y aura des modifications transculturées. Par exemple l'expression « Mon beau monsieur » de La Fontaine, est traduite par « Docteur »



dans le texte de Sylvain. Quand on considère la valeur et le prestige qu'incorpore le titre et la profession de docteur dans la société haïtienne, et l'écrivain Sylvain le sait. Ce Renard/Malice est un personnage haut en couleur dans le folklore haïtien et joue bien le rôle de flatteur « qui vit aux dépens de celui qui l'écoute » (La Fontaine). En traitant le Corbeau de docteur, le renard utilise la flatterie et son charme pour tromper l'autre—le Corbeau. Le Corbeau auquel ce titre est affublé, ne pourrait que récompenser en ouvrant son bec pour chanter pour son flatteur, laissant tomber son fromage, objet de toutes convoitises.

Dans « Le Loup et l'Agneau », ce processus de « transculturation » des fables de La Fontaine est encore plus marqué car le raconteur sait qu'il n'a pas de loups en Haïti. Alors, pour signaler le danger que la présence de cet animal représente pour l'agneau, il va faire une parenthèse dans son récit pour l'expliquer à son audience :

—Vous n'avez jamais vu cette bête-là, vous autres ?

Figurez-vous un chien sauvage, qui serait

De la grosseur d'un jeune bourriquot !

*C'est son nom qu'on donne aux loups-garous.*

Et donc ce loup, depuis trois jours,

Était en fringale. (29 ; c'est moi qui souligne)

Ce faisant, les fables de Sylvain, non seulement prennent la forme de la culture haïtienne, elles incorporent la culture française aussi dans un rapport d'interdépendance : on voit qu'au début du vingtième siècle c'est un véritable va-et-vient des êtres fantastiques et des animaux qui parlent. Le concept d'Alexis de « confluence culturelle zonale » devient plus clair. Il signale que ceci

n'est pas seulement propre à l'Amérique Centrale et Latine, toutes les nations d'Europe Occidentale semblent être entrées dans un processus d'interpénétration des diverses cultures nationales et dans toutes les grandes régions du globe, on constate le même phénomène, en Europe Occidentale, les écoles artistiques, la musique, la littérature, les modes vestimentaires, les coutumes, la technique, la science, et bien d'autres domaines s'influencent les uns les autres, même le vocabulaire des langues se charge de mots puisés dans les pays voisins. (« Du Réalisme » 25)

Le loup-garou dans le lai de Marie de France et les animaux des fables de la Fontaine, adaptés et réinterprétés par les auteurs haïtiens, illustrent le phénomène de la transculturation et de « l'interpénétration culturelle zonale » et servent à établir les racines du va-et-vient littéraire entre les deux pays. Si les êtres humains à l'époque médiévale se transforment en loups-garous et les animaux de fables parlent au 17<sup>ème</sup> pour dénoncer un système politique, est-il surprenant qu'ils se retrouvent de l'autre côté de l'Atlantique armés d'une forte tradition orale de résistance et dénonce qui va s'avérer au vingtième siècle d'une importance inouïe en Haïti sous la guise des loups-garous métaphoriques ?

Chez Damus on a établi que les loups-garous sont souvent représentés sous le trait de personnages féminins. Dans bien de cas ils sont décrits comme des êtres surnaturels qui enlèvent leurs peaux, comme c'est le cas de Malogène, la fille de Madame Leclerc, qui un soir « ne pouvait pas revêtir sa peau car celle-ci dégageait une odeur de piment piquant. Or elle ne pouvait pas vivre sans ce revêtement qui protégeait sa chair rouge pâle » (190). Elle n'a pas pu emporter de la viande à la réunion de la société secrète et

elle est punie. Sans sa peau, elle va mourir. Ils voyagent le soir et sucent le sang des enfants endormis. Dans le roman de Damus, elle a essayé de sacrifier Dieudonne, comme si elle fut un animal. Damus emprunte de la tradition fantastique haïtienne pour construire un roman qui se veut ethnographique. Alfred Métraux dans *Le Vaudou haïtien*, paru initialement en 1958, décrit le loup-garou de cette façon :

La femme loup-garou qui entreprend une randonnée nocturne commence par lever autant de doigts qu'elle restera d'heures loin de sa maison : ou bien, elle allume une bougie marquée de trois encoches : son expédition risquant de mal finir si elle n'est pas de retour avant que la flamme ait atteint la dernière entaille. Ces précautions prises, en se frottant le cou, le poignet et les chevilles avec une décoction d'herbes magiques, elle se dépouille de sa peau. De peur que celle-ci ne se racornisse pendant son absence, elle la cache dans un endroit frais : dans une jarre ou à proximité d'une cruche. (266)

À partir de cette description détaillée par Métraux, on peut se rendre compte que le processus de métamorphose d'un être humain en loup-garou, demande tout un travail méticuleux sans lequel le concerné pourrait être voué à l'échec, comme c'est le cas de Malogène, car les gens apprennent qu'elle est un loup-garou et qu'elle était la responsable de la maladie qu'a presque tué Dieudonne.

Et alors, quoi faire de Bouqui et de Malice aujourd'hui ? Dans *When Night Falls, Krik ! Krak ! : Haitian Folktales* (1999), Lilianne Nerette Louis les récupère, en anglais pour les enfants, surtout ceux de la diaspora haïtienne, dans une collection de contes haïtiens qui abordent ces deux personnages emblématiques du folklore haïtien dans un cadre merveilleux où les animaux parlent et où des événements extraordinaires arrivent.

Le but, comme pour La Fontaine, est didactique. Bouqui, toujours en train de vouloir tromper ou voler ou ne pas respecter les règles ou les conseils de Malice, est toujours perdant. Par ailleurs, son ignorance doit servir pour enseigner aux plus petits la valeur d'une éducation. Ces deux personnages amusent en enseignant. Bouqui essaie souvent de choisir la tromperie ou la paresse pour manger davantage. Et son caractère révèle des traits de ceux qui se trouvent souvent au bout du désespoir, mais la leçon est de vouloir s'instruire et mieux suivre les règles de la société ; ainsi, on peut tous s'en sortir. Les fables choisies par Louis illustrent ces propos dans la section intitulé « That Stupid Bouki ! ». La gourmandise, la paresse, l'impatience, marquent le caractère de Bouqui ; quoiqu'il participe de certaines aventures fantastiques, il est toujours perdant ou châtié. Alors il est une figure importante dans le folklore haïtien comme le modèle à ne pas suivre.

C'est une autre raconteuse de la diaspora haïtienne aux États-Unis, Edwidge Danticat, qui va reprendre la figure d'un loup-garou-*soucouyant* (comme celle de Malogène dans le roman de Damus). Ce personnage apparaît dans « Nineteen Thirty-Seven », un conte dans sa collection *Krik ? Krak !* À partir du titre on entend déjà les mots qui marquent la tradition orale haïtienne—l'appel à l'audience d'y participer, comme Sylvain l'a fait dans ses fables. La date du titre fait allusion au massacre des milliers d'Haïtiens commandité par le dictateur Rafael Trujillo de la République Dominicaine. Ce massacre a été ignoré pendant des décennies par les écrivains haïtiens car il marque un moment pénible pour la nation. Danticat décrit la condition infrahumaine dans laquelle vivent un groupe de femmes soupçonnées d'être des loups-garous, dans le célèbre centre de détention dénommé Pénitencier National ou « Gran

Prizon » situé en plein cœur de Port-au-Prince, Haïti. D'après la narratrice, une d'entre elles est sa mère, accusée d'avoir des « wings of flame » (35). Donc elle est soupçonnée d'avoir échappé le massacre en volant avec ses ailes de feu sur la rivière Massacre en tant que *soucouyant*. En fait, d'après ce que sa fille raconte, ceci n'est pas la vérité (n'est pas réel). Sa mère a traversé vite pour sauver sa fille, mais d'autres femmes, jalouses, l'accusent d'être un loup-garou/*soucouyant* pour s'en débarrasser. Évoquer cette figure du « réel merveilleux » haïtien, est évoquer la terreur et la mort car un *soucouyant* est sensé sucer le sang des enfants du quartier le soir après avoir quitté sa peau et volé jusqu'à ses victimes en boule de feu. La prison, construite en 1915 lors de l'occupation américaine regorge de ces femmes : « The Americans taught us how to build prisons. By the end of the 1915 occupation, the police in the city really knew how to hold human beings, trapped in cages » (35). Mais les geôliers haïtiens arrivent à tirer leurs propres conclusions et cherchent à déshumaniser des femmes soupçonnées d'être « fantastiques » ou « merveilleux(ses) » car ils craignent la puissance surnaturelle que la tradition orale leur attribue. Ce passage explique les démarches:

The prison guards watched her more closely because they thought that the wrinkles resulted from her taking off her skin at night and then putting it back on in a hurry, before sunrise. This was why Maman's sentence had been extended to life. And when she died her remains were to be burnt in the prison yard, to prevent her spirit from wandering into any young innocent bodies. (36)

Sans doute, ce passage nous renvoie au lai de Marie de France et au roman de Damus : où l'on retrouve la figure d'un loup-garou qui enlève sa peau. Dans le premier cas, c'était un chevalier, noble et trahi par sa femme. Dans le deuxième cas, il s'agissait de

femmes loups-garous dont une, enlevait sa peau. Ce que Danticat ajoute grâce aux apports africains, c'est le feu du *soucouyant*. Le feu est un élément destructeur, mais dans le cas de sa fonction dans le conte de faire connaître le massacre (toile de fond), il s'agit aussi d'un feu purificateur. Si en Haïti, on en parlerait ouvertement des événements pénibles et pas très glorieux de son histoire, la nation serait bien informée ; elle ne serait plus comme Bouqui. D'ailleurs, la mère avait amené sa fille à la rivière pour qu'elle puisse voir l'endroit et sentir la présence des milliers qui n'avaient pas survécu :

When I was five years old, we went on a pilgrimage to the Massacre River, which I had expected to be still crimson with blood, but which was as clear as any water that I had ever seen. Manman had taken my hand and pushed it into the river, no farther than my wrist. When we dipped our hands, I thought that the dead would reach out and haul us in, but only our own faces stared back at us, one indistinguishable from the other. (40)

Cet être différent laisse dans la mémoire de sa fille des souvenirs inoubliables, des souvenirs appartenant à l'histoire de son pays, mais qui faisait partie de la tradition orale car les livres d'histoire ignoraient le massacre. Comment pourrait-elle oublier ces événements, ces histoires qui murissent en elle depuis sa tendre enfance jusqu'à l'âge adulte ? La robe blanche que portent toutes les autres mères qui visitent la rivière chaque premier novembre pour la Toussaint, est un symbole pour commémorer les disparus et représenterait également la pureté. Par conséquent, comment ces femmes pourraient-elles tuer et manger des enfants si elles sont pures ? L'image de la nouvelle génération comme porteuse du feu, mais pas le feu d'un *soucouyant*, mais le feu des

connaissances ; un feu pour illuminer les générations futures. Il ne faut pas laisser cette histoire plongée dans l'obscurité. Le prix à payer pour vouloir instruire va être l'accusation d'être surnaturel, car dans l'esprit des gens, autrement, comment est-il possible qu'une femme maigre et enceinte, ait pu survivre le massacre ? Avec un tour de force parallèle au récit de Mackandal et les deux perspectives possibles, la « réelle » et la « merveilleuse », sont offertes par la narratrice qui se souvient de l'histoire telle que sa mère la racontait : « Then the story came back to me, as my mother had often told it. On that day long ago, in the year nineteen hundred and thirty-seven, in the Massacre Riviere, my mother *did fly*. Weighted down by my body inside her, she leaped from Dominican soil into the water . . . She *glowed red when she came out, blood clinging to her skin*, which at that moment looked as though it were in flames » (49 ; c'est moi qui souligne). La narratrice reconnaît que le désir de sauver son enfant encore pas né, lui donne des forces inouïes pour traverser la rivière et la couleur rouge est due au sang des morts dans la rivière. Elle raconte l'histoire comme Carpentier avait raconté l'histoire au bûcher : à chacun de lire entre les lignes et tirer ses conclusions. D'ailleurs, la fille témoigne la scène de sa mère brûlée par les autorités et, comme prévu, dans la cour de la prison, la narratrice nous fait part de son témoignage et de sa réaction : « When Jacqueline and I stepped out into the yard to wait for the burning, I raised my head toward the sun thinking one day I may just see my mother there. 'Let her be joyful,' I said to Jacqueline » (49). La narratrice n'ignore les croyances de ses ancêtres d'origine africaine qui croient que les morts ne sont pas vraiment morts, car :

Ceux qui sont morts ne sont jamais partis,

Ils sont dans l'ombre qui s'éclaire

Et dans l'ombre qui s'apaisait,  
Les morts ne sont pas sous terre :  
Ils sont dans l'arbre qui frémit,  
Ils sont dans le bois qui gémit  
Ils sont dans l'eau qui coule,  
Ils sont dans l'eau qui dort,  
Ils sont dans la cave, ils sont dans la foule ;  
Les morts ne sont pas morts. (Diop 145)

L'œuvre des écrivains haïtiens, y compris ceux de la diaspora, fait preuve que les figures des loups-garous, des *soucouyants* et des animaux qui parlent sont toujours présents dans l'imaginaire du peuple haïtien. Les auteurs nous encouragent à participer activement de ces actes de communication littéraire (Krik ? Krak !) car c'est la façon d'apprécier le patrimoine haïtien tout de même en cherchant à instruire et à mieux comprendre les doubles versants des souches et des racines de la littérature médiévale et du dix-septième sur la culture de cette nation caribéenne où la transculturation a mis son empreinte d'originalité.

La littérature française du dix-neuvième et du vingtième siècles, elle aussi contribue au va-et-vient littéraire, mais les apports sont autres et l'influence s'avère plus difficile à cerner car les auteurs et les courants littéraires sont nombreux au même temps que les écrivains haïtiens font leur entrée dans le monde des lettres en tant que citoyens d'une nouvelle nation.



## CHAPITRE 3

### LE TRONC, LES BRANCHES ET LEURS VA-ET-VIENT

Une partie de la littérature française du dix-neuvième et du vingtième siècles est marquée par un intérêt aux malaises, la métépsychose et le subconscient. Les auteurs semblent s'emparer de ces explorations pour mieux comprendre l'individu dans une société qui change de façon vertigineuse. Dans ce chapitre on va d'abord faire un vite recensement des écrivains français, car à partir de la deuxième moitié du vingtième siècle les écrivains haïtiens observent le va-et-vient littéraire et vont s'en servir en transculturisant et mélangeant les notions du malaise, de métépsychose et du subconscient. Les écrivains haïtiens, eux arrivent au vingtième siècle devant de situations difficiles (e.g., l'Occupation américaine et la dictature des Duvalier et ses séquelles). Comment s'y prendre pour écrire sur ces sujets ? Quelles figures vont-elles représenter la situation de la nation ? L'étude de certains auteurs français permet d'aborder cette question et de retrouver le va-et-vient entre le fantastique et le réel merveilleux haïtien et son éventuel apport original d'une figure transculturisée telle que le zombi.

*Le diable amoureux* de Jacques Cazotte publié en 1772, dès les premières pages, fait remarquer un sentiment de malaise, c'est-à-dire « cette brusque défaillance des forces physiques » : « Je ne connais rien des esprits, à commencer par le mien, sinon que je suis sûr de son existence. Quant aux métaux et je sais la valeur d'un carlin au jeu [monnaie italienne], à l'auberge et ailleurs, et ne peux rien assurer ni nier sur l'essence des uns et des autres, sur les modifications et impressions dont ils sont susceptibles » (14).

Ce sentiment domine le narrateur et l'empêche de pouvoir appréhender les objets qui l'entourent. Il arrive même à ignorer son propre esprit. Jean-Baptiste Baronian, dans son *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, évoque les mécanismes complexes et hybrides du genre fantastique en rappelant la position de Max Milner : « Selon l'appréciation de Max Milner, *Le Diable amoureux* ne serait 'ni un conte moral illustré par un merveilleux trop transparent pour être profond, ni un conte fantastique uniquement destiné à faire glisser le lecteur du monde réel dans un monde étrange' » (Baronian 30). Le rôle que joue le diable qui tombe amoureux de Don Alvaro est important car en prenant une forme humaine, il met en scène les interventions des esprits dans ce monde. Le fantastique rend compte d'un malaise faisant résider auteur et lecteur entre deux mondes, deux réalités. Pour un public haïtien, il ne s'agit pas de deux mondes, mais de deux aspects du même monde. Les *loas* et les personnes agissent et aiment dans le même espace. Ce malaise de facture fantastique reprend toute une autre allure dans l'espace du « réel merveilleux » des Haïtiens.

Théophile Gautier (1811-1872), dans son conte « Avatar » (1856) met en scène un jeune garçon nommé Octave de Saville souffrant d'un mal(aise) terrible : « comme les médecins ordinaires n'entendaient rien à cette maladie étrange, car on n'a pas encore disséqué d'âme aux amphithéâtres d'anatomie, on eut recours en dernier lieu à un docteur singulier, revenu des Indes après un long séjour, et qui passait pour opérer des cures merveilleuses » (Gautier 5).

Le docteur Balthazar Cherbonneau va aider Octave qui est amoureux de la Comtesse Labinska, mais cet amour n'est pas possible car elle veut rester fidèle à son mari, le comte Olaf. Le docteur propose un transfert des esprits, même si les corps de l'un

et l'autre ne se ressemblent du tout. Ce paradoxe typiquement fantastique se base sur la matérialisation physique d'une réalité psychique. Ainsi, le docteur fonctionne moins comme un homme de sciences qu'une sorte de chamane puisque son rôle n'est pas de soigner les corps mais véritablement les âmes :

Allons dit M. Balthazar Cherbonneau, ouvrez-vous à moi, je suis le médecin des âmes, vous êtes mon malade, et, comme le prêtre catholique à son pénitent, je vous demande une confession complète, et vous pourrez la faire sans vous mettre à genoux. À quoi bon ? En supposant que vous ayez deviné juste, vous raconter mes douleurs ne les soulagerait pas. Je n'ai pas le chagrin bavard,—aucun pouvoir humain, même le vôtre, ne saurait me guérir. (Gautier 11-12)

Le médecin va même jusqu'à ancrer sa perception des phénomènes du monde réel dans une forme d'*illuſio*. En effet, pour ce dernier, tout ne saurait que symptôme d'un extraordinaire sous-jacent, à l'instar du sentiment amoureux dont meurt Octave :

—N'ayez aucune crainte ; il n'y a plus que le commun qui soit extraordinaire pour moi, dit le docteur en souriant.

—Eh bien, docteur, je me meurs d'amour. (12)

Octave décrit son ressenti comme une forme d'envoutement qui altère les sens, le langage et même les capacités cognitives :

Je restais ébloui, extatique et stupide. Abimé dans la contemplation de sa beauté, ravi aux sons de sa voix céleste qui faisait de chaque idiome une musique ineffable, lorsqu'il me fallait absolument répondre, je balbutiais quelques mots incohérents qui devaient lui donner la plus pauvre idée de mon intelligence ; quelquefois même un imperceptible sourire d'une ironie amicale passait comme

une lueur rose sur ses lèvres charmantes à certaines phrases, qui dénotaient, de ma part, un trouble profond ou une incurable sottise. (18)

En tant qu'amoureux il agit comme un zombi, un revenant sans contrôle de son corps, et qui est guidé par une force occulte qui l'empêche d'avoir toute sa présence d'esprit. Il est tellement épris de la Comtesse, qu'Octave sait qu'elle le regarde comme ayant « un trouble profond ou une incurable sottise » (18). Il se trouve tellement incapable de déclarer ses sentiments à la Comtesse, qu'il se dit lui-même possédé :

J'étais si complètement possédé que je passais des heures à murmurer en façon de litanies d'amour ces deux mots: « —Prascovie Labinska »—trouvant un charme indéfinissable dans ces syllabes tantôt égrenées lentement comme des perles, tantôt dites avec la volubilité fiévreuse du dévot que sa prière même exalte.

D'autres fois, je traçais le nom sur les plus belles feuilles de vélin, en y apportant des recherches calligraphiques des manuscrits du moyen âge, rehauts d'or., fleurons d'azur, ramages de sinople. (19-20)

L'amoureux devient fou et ne « se possède plus ». Poussé et épris de ce sentiment qu'il n'est pas capable de contrôler, il se laisse gouverner par un fil, tel un guignol, un automate presque divertissant. Devenu la risée de la foule, imaginaire sans doute, puisque tout se déroule dans sa tête, une réalité floue se dessine, à laquelle appartiennent les figures incertaines de la Comtesse Labinska et du docteur Cherbonneau. Le jeune amoureux aura finalement à prendre malgré tout une décision cruciale : celle d'échanger son âme avec celle du comte pour pouvoir conquérir le cœur de la comtesse : le phénomène de métempsychose.

Les descriptions de la comtesse comme être immatériel et angélique sans pareil, qui ne peut pas correspondre à la passion d'Octave, finissent par la dématérialiser en pure passion, tel un objet hors du monde réel. Leur communication-même échappe à la forme dialogique puisqu'elle s'opère sans qu'Octave ne dise un mot :

Ne dites pas un mot, Octave ; vous m'aimez, je le sais, je le sens, je le crois ; je ne vous en veux point, car l'amour est involontaire. D'autres femmes plus sévères se montreraient offensées ; moi, je vous plains, car je ne puis vous aimer et c'est une tristesse pour moi d'être votre malheur. Je regrette que vous m'ayez rencontrée, et maudis le caprice qui m'a fait quitter Venise pour Florence. J'espère d'abord que ma froideur persistante vous lasserait et vous éloignerait ; mais le vrai amour, dont je vois tous les signes dans vos yeux, ne se rebute de rien. Que ma douceur ne fasse naître en vous aucune illusion, aucun rêve, et ne prenez pas ma pitié pour un encouragement. Un ange au bouclier de diamant, à l'épée flamboyante, me garde contre toute séduction, mieux que la religion, mieux que le devoir, mieux que la vertu ; —t cet ange, c'est mon amour ; — J'adore le comte Labinski. J'ai le bonheur d'avoir trouvé la passion dans le mariage. (23-24)

La sincérité de la comtesse inflige au jeune Octave les maux indicibles de l'âme. Sa réaction aux déclarations de cette dernière produit une réaction fantasque : « Un flot de larmes jaillit de 'mes paupières' à cet aveu si franc, si loyal et si noblement pudique, et je sentis en moi se briser le ressort de ma vie » (24). L'image des « pleurs de paupières » établit effectivement une relation surprenante entre les larmes, sécrétions sensibles de l'appareil lacrymal, et les paupières, véritables muscles de battement faisant la jonction entre le visible et l'invisible, le réel et l'irréel. Il n'en reste pas moins que le protagoniste

se sente déboussolé et désemparé. La joie qu'il perd est à la fois imaginaire et réelle et brise son être tout entier.

Les mots de consolation de la comtesse vont même jusqu'à nier son appartenance au monde des vivants : « Allons, ne pleurez pas, me dit-elle, je vous le défends. Tachez de penser à autre chose, imaginez que je suis partie à tout jamais, que je suis morte ; oubliez-moi. Voyagez, travaillez, faites du bien, mêlez-vous activement à la vie humaine ; consolez-vous dans un art ou un amour . . . » (24). Toutes ses confessions faites au docteur semblent porter leurs fruits, puisque revenu d'un voyage en Inde, ce dernier va lui venir en aide en qualité de « guérisseur ». À l'évidence, rien ne peut se substituer aux sentiments passionnés, voire obsessionnels, que nourrit Octave pour la comtesse. L'emprisonnement de l'âme du personnage semble total, aussi bien cognitif, spatial que temporel—car ni l'étude, ni le voyage, ni le passage du temps ne parviennent à repousser l'influence de cet être à la fois fantastique et fantasmatique.

Le docteur Balthazar finit par dévoiler le secret qui permettra à Octave de conquérir le cœur de la comtesse : l'application d'une technique qu'il a apprise au cours de son voyage en Inde—technique apparemment basée sur le cercle mythique de la transmigration des âmes propre à l'indouisme, la métempsychose. Le docteur déclare en effet : « que la comtesse Prascovie serait bien fine si elle reconnaissait l'âme d'Octave de Serville dans le corps de Labinski » (40-41). Le docteur Balthazar invite le Comte Olaf à venir chez lui pour une consultation ésotérique ayant pour objet d'exécuter le transfert de l'âme d'Octave. Le comte s'intéresse à cet entretien car il déclare en effet que :

en étudiant certaines choses que la science dédaigne, je me suis rendu maître de forces occultes inemployées, et je produits des effets qui semblent merveilleux,

quoique naturels. À force de la guetter, j'ai quelquefois surpris l'âme,—elle m'a fait des confidences dont j'ai profité et dit des mots que j'ai retenus. L'esprit est tout, la matière n'existe qu'en apparence ; l'univers n'est peut-être qu'un rêve de Dieu ou qu'une irradiation du Verbe dans l'immensité. (47)

À partir de cette conversation, le comte semble convaincu de la validité des connaissances ésotériques que Balthazar a acquises dans un coin reclus du monde. On ne peut s'empêcher de déceler dans la description des soins promulgués une dimension à la fois syncretique, caricaturale et transcendantale qui offre une représentation encore coloniale de rites indigènes d'un ailleurs indéfinissable :

Il s'approcha du comte Olaf Labinski toujours immobile, et prononça l'ineffable syllabe, qu'il alla rapidement répéter sur Octave profondément endormi. La figure ordinairement bizarre de M. Cherbonneau avait pris en ce moment une majesté singulière, la grandeur du pouvoir dont il disposait ennoblissait ses traits désordonnés, et si quelqu'un l'eut vu accomplissant ces rites mystérieux avec une gravité sacerdotale, il n'eut pas reconnu en lui le docteur hoffmannique qui appelait en le défiant, le crayon de la caricature. (57)

Le comte joue le rôle de l'observateur rationnel qui, face à un pouvoir de domination transmis d'un distant maître de l'Inde, se retrouve lui-même pris entre deux réalités : un monde régit par l'esprit « cartésien » et un monde où la métempsychose fait partie des possibles. Cette autre réalité est aussi celle où l'usurpation du corps par l'âme ont pour fonction d'assouvir le désir amoureux. La transmission d'âme en France est présentée comme une expérience exotique venant de l'Inde, impulsée par l'obsession sexuelle d'Octave. Le conte est de facture fantastique ; l'esprit cartésien ne peut expliquer le

phénomène autrement. Si l'on considère un sujet semblable dans le contexte haïtien, on arrive non pas au fantastique, mais au « réel merveilleux » ou les deux aspects coexistent sans discuter leur prééminence. Ce phénomène de métempsychose trouve donc une équivalence directe avec le concept de « bon ange » que l'on retrouve dans le vaudou haïtien. Ainsi, du point de vue haïtien, le comte Labinski ne serait autre qu'un zombie dont le bon ange aurait été transmis dans le corps d'Octave pour posséder enfin la femme du comte.

Si avec Gautier on aborde la métempsychose, il sera Guy de Maupassant, qui dans la nouvelle « Le Horla » articule le sentiment de malaise propre à ce genre. « Le Horla » est un conte en forme d'un journal de bord tenu du 8 mai au 10 septembre par un protagoniste qui tente d'appréhender avec méthode un monde qui lui échappe. En effet, un être invisible extraordinaire, à qualifier peut-être de *hors-là*, semble partager le quotidien d'un protagoniste/narrateur pas tout à fait fiable car souffrant possiblement d'hallucinations. Cette tension entre deux réalités, celle d'un patient psychiatrique s'opposant à celle du paranormal, est d'abord décrite comme une maladie :

Je suis malade décidément ! Je me portais si bien le mois dernier ! J'ai la fièvre, une fièvre atroce, ou plutôt un énervement fiévreux, qui rend mon âme aussi souffrante que mon corps ! J'ai sans cesse cette sensation affreuse d'un danger menaçant, cette appréhension d'un malheur qui vient ou de la mort qui approche, ce pressentiment qui est sans doute l'atteinte d'un mal encore inconnu, germant dans le sang et dans la chair. (33-34)

Menacé du moins par la peur, mais surtout par une persécution continue, le narrateur fait remarquer le passage récent d'un bateau brésilien, réel objet symbolique à ses yeux.



Représente-t-il l'invasion de l'Amérique en France ? S'agit-il du retour des âmes des esclaves exilés par milliers vers le Nouveau Monde ? Ces âmes d'antan ont-elles traversé les mers pour venir hanter l'esprit du narrateur français ? L'esprit du narrateur oscille entre un effort de rationalisation « à l'européenne » et une chute effroyable dans un sentiment de paranoïa, de persécution, voire de malédiction, qui relève plutôt d'une perception exotique du monde qui le pousse à *personnaliser* et même *communiquer avec* ce trois-mâts brésilien :

À gauche, là-bas, Rouen, la vaste ville aux toits bleus, sous le peuple pointu des clochers gothiques. Ils sont innombrables, frêles ou larges, dominés par la flèche de fonte de la cathédrale, et pleins de cloches qui sonnent dans l'air bleu des belles matinées, jetant jusqu'à moi leur doux et lointain bourdonnement de fer, leur chant d'airain que la brise m'apporte, tantôt plus fort et tantôt plus affaibli, suivant qu'elle s'éveille ou s'assoupit. Comme il faisait bon ce matin ! Vers onze heures, un long convoi de navires, trainés par un remorqueur, gros comme une mouche, et qui râlait de peine en vomissant une fumée épaisse, défila devant ma grille. Après deux goélettes anglaises, dont le pavillon rouge ondoyait sur le ciel, venait un superbe trois-mâts brésilien, tout blanc, admirablement propre et luisant.

Je le saluai, je ne sais pourquoi, tant ce navire me fit plaisir à voir. (30-31)

Le 12 mai, le narrateur se sent toujours mal. Son sentiment de malaise, physique et psychique, semble le poursuivre, puisqu'il se dit à la fois souffrant et triste. Il continue de se poser des questions quant à l'origine de son mal. Il arrive même à interroger la nature qui en serait sans doute à l'origine :

On dirait que l'air, l'air invisible est plein d'inconnaissables puissances, dont nous subissons les voisinages mystérieux [...] Est-ce la forme des nuages, ou la couleur du jour, la couleur des choses, si variables, qui, passant par mes yeux, a troublé ma pensée ? Sait-on ? Tout ce qui nous entoure, tout ce que nous voyons sans les regarder, tout ce que nous frôlons sans le connaître, tout ce que nous touchons sans le palper, tout ce que nous rencontrons sans le distinguer, a sur nous, sur nos organes et, par eux, sur nos idées, sur notre cœur lui-même, des reflets rapides, surprenants et inexplicables ? (31-32)

Comment comprendre l'intensification de toutes les interrogations du narrateur ? Auraient-elles un certain rapport, visible ou invisible, direct ou indirect, avec le sentiment religieux dont parle Sigmund Freud dans *Malaise dans la civilisation* ?

Un sentiment ne peut devenir une source d'énergie que s'il est lui-même l'expression d'un puissant besoin. Quant aux besoins religieux, leur attachement à l'état infantile de dépendance absolue, ainsi qu'à la nostalgie du père que suscite cet état, me semble irréfutable, d'autant plus que ledit sentiment n'est pas simplement dû à une survivance de ces besoins infantiles mais qu'il est entretenu de façon durable par l'angoisse ressentie par l'homme devant la prépondérance puissante du sort, je ne saurais trouver un autre besoin d'origine infantile aussi fort. (10-11)

Le sentiment d'angoisse qui émaille le texte depuis le début traduit l'état d'âme d'un personnage qui est pris dans une situation que lui-même ne comprend pas. Il s'interroge sur toutes sortes de choses, la nature, son existence d'homme, les rapports et influences que tous ces éléments ont sur lui, mais n'arrive à trouver ni de solutions ni de réponses.

Alors à force de se poser des questions, le narrateur pense que tout ce qui nous entoure exerce sur nous des influences et des réactions. Les questionnements et l'état physique et émotionnel du narrateur, ne seraient-ils pas le résultat de cet état de malaise que seule la nature semble pouvoir guérir ? La construction même du « Horla », ne serait-elle pas une réponse au rationalisme et à la raison qui prévalaient au 19<sup>e</sup> siècle, créant ce sentiment de malaise chez des écrivains comme Maupassant ? Stéphanie Lebon, dans son article « *Le Horla* ou les frontières du réel » remarque effectivement que « les écrivains du fantastique veulent donc aller, en ce XIX<sup>e</sup> siècle, à l'encontre d'une société qui se moque du surnaturel au nom de la toute-puissance de la raison » (95).

C'est au nom du refus de cette « raison » que le personnage tombe dans un véritable état de crise ; une situation tellement incompréhensible qu'il n'est plus maître de lui-même. Victime de cette société où le réel et le rationnel règnent en maître, le personnage se perd et crée un monde différent de celui qui l'entoure, probablement pour faire face à ce sentiment de malaise que produit cette société qui marche vers l'industrialisation, la déshumanisation et l'affrontement de l'homme à la machine.

Le 18 mai, le narrateur, non content de s'interroger sans prendre de décisions, va voir enfin son médecin. Le 25 mai, le problème du narrateur se poursuit. Bien qu'il soit allé voir le médecin, le malaise se fait sentir surtout le soir :

Aucun changement ! Mon état, vraiment, est bizarre. À mesure qu'approche le soir, une inquiétude incompréhensible m'envahit, comme si la nuit cachait pour moi une menace terrible. Je dine vite, puis j'essaie de lire ; mais je ne comprends pas les mots ; je distingue à peine les lettres. Je marche alors dans mon salon de

long en large, sous l'oppression d'une crainte confuse et irrémédiable, la crainte du sommeil et la crainte du lit. (34)

Comme c'était le cas pour Octave, pour un haïtien, il s'agirait d'un zombie qui aurait perdu son bon ange et qui errerait non seulement à travers le monde, symbolisé d'abord par l'écriture, mais aussi à travers l'espace confiné de la maison, voire celui du salon. Incontestablement la figure du zombie est dépourvue de toute conscience et est muée par un esprit invisible qui lui impose son appréhension du monde. Mais ce qui est sûr c'est la peur de cette présence qui est hors et là au même temps ; le malaise, sans cause tangible, est terrifiant et la raison cartésienne ne vient pas à l'aide du protagoniste.

En 1928, quelques décennies après « Le Horla », l'écrivain français André Breton, nous fait rencontrer une femme, Nadja, dans le roman surréaliste éponyme. Vers cette époque, en 1924, il avait déjà publié « le Premier Manifeste du Surréalisme, en même temps qu'est fondé le 'Bureau de Recherches surréalistes' » (Duplessis 14). *Nadja* va illustrer la mise en scène littéraire du mouvement surréaliste. Nadja, du fait de sa constitution physique et morale, ses habitudes et sa manière de penser et d'agir, suggère déjà un phénomène semblable à celui de la zombification : « Que crains-tu ? Tu me crois très malade, n'est-ce pas ? [en s'adressant au protagoniste masculin] Je ne suis pas je ne suis pas malade » (Breton 69). Elle se rapproche bien d'un zombie qui se laisse faire et sur lequel le maître exerce une grande influence : « Une certaine lutte paraît aussi se poursuivre en elle, mais tout-à-coup elle s'abandonne, ferme tout à fait les yeux, offre ses lèvres [...] Elle me parle maintenant de mon pouvoir sur elle, de la faculté que j'ai de lui faire penser et faire ce que je veux, peut-être plus que je ne crois vouloir » (63).

Les actions du personnage correspondent à celles d'un automate, un non-être, dont l'existence n'a rien de vraiment réel, puisqu'il n'a aucun pouvoir de décision. Il se rend bien compte de son incapacité à s'exprimer d'une voix haute et intelligible, d'où son recours au silence, caractéristique de la disparition du bon ange. Nadja n'existe pas en tant qu'être pensant et vivant, comme son nom l'indique (i.e., Nada = rien), car elle semble emprunter ses facultés à un maître qu'elle vient de rencontrer par hasard. En outre, son incapacité à négocier valablement sa force de travail face à un représentant du système patronal, indiquerait qu'elle n'est pas de ce monde : « un patron boulanger qui lui promettait dix-sept francs par jour, après avoir de nouveau levé les yeux sur elle, s'est repris : dix-sept ou dix-huit. Très enjouée : 'je lui ai dit : dix-sept, oui ; dix-huit, non' » (57).

Dans « 'Greening' the Zombie: Caribbean Gothic, World-Ecology, and Socio-Ecological Degradation », Kerstin Oloff remarque que « The figure of the zombie is an ideal figure to think through the relations between society and nature under capitalism from an eco-materialist perspective » (1). D'après Oloff, Nadja serait un zombie dans la mesure où elle pourrait être considérée comme une marionnette qui danse entre les mains d'un système d'échange moderne face auquel elle se trouve désarmée. Assurément, tout concourt à faire d'elle quelqu'un qui aurait perdu son bon ange et qui serait soumis à un être autre et dominateur.

Les écrivains des Antilles y prennent note de l'importance et l'influence paradoxale de Breton et du mouvement surréaliste dans la littérature universelle, surtout après la publication du Prologue de Carpentier qui signale qu'au moins pour ce qui est de la culture haïtienne, le surréalisme avec ses rencontres forcées et des figures

artificiellement mises en juxtaposition pour choquer les bourgeois sonnent fausses. Tout de même, le surréalisme, en tant que mouvement littéraire a fait du chemin en traversant l'univers culturel d'Haïti. Le poète Clément Magloire Saint-Aude (1912-1971), entre autres, est considéré comme l'un des meilleurs représentants de ce mouvement avec *Dialogue de mes lampes* (1941) où l'on aperçoit l'empreinte française dans sa poésie hermétique mais marquée par le milieu haïtien. Cependant : « insoucieux de la consécration . . . [il] fut l'une des figures les plus saillantes et les plus originales de notre histoire littéraire » (Philoctète 222). Et Stéphane Martelly dans un article intitulé « Le corps du sujet opaque dans la poésie de Magloire Saint-Aude opine que : « ses poèmes elliptiques, ciselés, se dressent, éloquents fulgurances, pour produire une écriture dense et hermétique, se déroband résolument à toute reconnaissance dans laquelle, tout au contraire, le sujet dénué de forme, un sujet opaque. Comment parler du corps, figure tangible de soi, pour un sujet qui se présente avant tout comme imperceptible ? » (58). Mais ces poèmes, hermétiques selon les données surréalistes, ne s'occupent pas, comme Breton, d'un être comme Nadja, qu'on arrive à contrôler.

Ils sont surtout les sujets du malaise et de la zombification qui règnent parmi les écrivains haïtiens. L'occupation américaine marque une période difficile pour les haïtiens. Léon Laleau, en 1932 publie *Le choc* et s'intéresse à l'occupation et aux effets sur l'esprit de la nation haïtienne. Roberson Édouard et Fritz Calixte, dans *Le devoir d'insoumission : Regards croisés sur l'occupation américaine d'Haïti (1915-1934)*, affirment que :

La première occupation américaine d'Haïti (1915-1934) n'est pas un épisode anodin de l'histoire du premier pays nègre des Amériques. Elle est au fond l'expression d'un mouvement plus général d'une non-reconnaissance, voire de

déni de son apport à l'histoire universelle. L'impossible reconnaissance de l'Indépendance d'Haïti par les puissances coloniales, anciennes et nouvelles, traduit d'abord la difficulté de l'Occident à sortir de la vision coloniale de l'histoire et à voir l'altérité autre chose qu'un retard à combler, qu'une barbarie à civiliser, qu'un archaïsme à dépoussiérer à coup de modernité et de rationalité. (8)

Cet évènement va connaître de grands retentissements dans la littérature haïtienne en particulier, et dans la pensée et les arts haïtiens en général. Dans *Le choc* l'auteur articule ses préoccupations et celles des écrivains de sa génération, face à la honte nationale. Et comme l'affirme Hoffmann : « Ces romans de l'occupation sont l'examen de conscience de l'élite haïtienne : c'est en effet à la haute société qu'appartiennent presque tous les protagonistes. Et l'on pourrait dire, en simplifiant quelque peu, qu'idéologiquement parlant deux se répondent : d'une part le remords d'avoir mené le pays au protectorat, de l'autre le ressentiment et le mépris de l'occupant » (*Le roman* 109). *Le choc* traduit ce malaise que connaît le pays à l'arrivée de l'occupant sur le sol natal, car il exprime les inquiétudes et la honte de toute une génération d'hommes et de femmes face à la gifle reçue par la première République noire de l'hémisphère. Il décrit un climat de peur à cause des fusillades nocturnes qui créent une grande panique dans les familles : « Chaque fois que, dans la nuit, une fusillade se fait entendre et que cela se perpétue, tout le monde gagne le rez-de-chaussée. Car, depuis longtemps, il est déjà prouvé que, chez nous, conspirateurs ou bien défenseurs de l'ordre établi, n'ont jamais tiré que sur le ciel » (Laleau 52). Le narrateur décrit un malaise répandu parmi la population entière. On connaît la cause ; l'horreur de ne pas savoir comment s'en débarrasser. Le peuple haïtien est pris au piège.

Cette atmosphère de panique créée par les Américains, engendre le malaise de se sentir impuissant, non seulement chez le narrateur dont la famille est menacée, mais également chez certains combattants anti-impérialistes, dont Charlemagne Péralte et les Cacos en général (Gaillard 45). Les nerfs s'effritent. La mère du narrateur ne veut plus qu'on parle. Elle semble penser que le silence et l'acceptation pourraient les épargner d'être victimes des Marines qui viennent de débarquer dans le pays. Le narrateur, par la suite, ne manque pas de fustiger le laxisme, voire le manque de solidarité existant entre les Haïtiens eux-mêmes. Sans doute, serait-ce la base, la raison de cette occupation elle-même : « Parfois, par la rue, solitaire et hâtif, glisse un passant. Le jour est gris [...] L'atmosphère est morte. Dans l'immobilité lourde des arbres, aucun souffle ne chante. On dirait que la Nature se tait pour mieux écouter les frères s'entre-égorger » (Laleau 54). Cet entr'égorgement entre frères dont parle l'écrivain est la base d'un proverbe qui remonte jusqu'à la lointaine Guinée « depi nan Ginen nèg rayi nèg » « depuis la Guinée le nègre a toujours haï le nègre » (ma traduction). Cette division parmi le peuple haïtien perdurera. C'est ce malaise qui constitue la toile de fonds du quotidien et fournit la matière de plusieurs créations littéraires d'Haïti et de la diaspora. Laleau dénonce l'inaction, la haine et est déçu de la manière dont le pays fait face à l'occupation ; pour ce, le narrateur décide de quitter l'île pour faire allégeance à une autre métropole, à un autre ancien occupant : la France. Mais ce n'est pas sans regret que cette décision va être prise : « Mes yeux de vingt ans ont vu trop de choses et mon cœur éclate de tant de souffrances devant les râles que geint ma patrie sous la botte de cuir jaune de sa Grande Amie. Moi qui pourtant avais cru que c'aurait été le salut ! Si vous saviez combien il m'est dur de m'être trompé, vous approuveriez ma fuite » (Laleau 273). Mû par ce



sentiment de malaise que ressent cette génération qui connaît la honte pour la première fois en 1915, le protagoniste suit, malgré lui, et sans doute, sans que son père s'en soit bien rendu compte, les propos que ce dernier a tenus à son égard : « Quant à moi, si j'avais vingt ans comme je partirais avec plaisir pour n'être pas témoin de tout ce qu'ils font, de tout ce qu'ils ne font pas, surtout ... » (Laleau 273). Le protagoniste suit les conseils de son père et s'en va. Et drôle d'ironie, tant d'autres après Maurice vont devoir prendre la même décision : quitter le pays et vivre en exil.

Par ailleurs, dans l'œuvre de Marie (Vieux) Chauvet, *Amour* (1968) on décèle, d'une part, une autre représentation du malaise qui réside dans les préjugés de couleur et de classe qui existent en Haïti, et d'autre part la soumission du peuple face à des figures dictatoriales qui sèment la terreur parmi les gens. Ces deux malaises causent beaucoup de dégâts et de conflits au sein de la société haïtienne, tant du point de vue politique, qu'économique et social. Claire, la sœur aînée d'une famille composée de trois sœurs, dans son journal intime, fait la radiographie de tout un pays pris dans l'engrenage de son passé teinté de préjugés. Victime elle-même dans sa propre lignée à cause de la couleur foncée de sa peau, elle se trouve vierge à l'âge de trente-neuf ans, l'âge où généralement, du moins à l'époque, début du 20ème siècle, les femmes étaient censées être mariées et avoir des enfants. Vivant ses frustrations de manière silencieuse elle ne se laisse, malgré tout, influencée par les invectives de Père Paul, le curé de la paroisse, qui veut lui faire accroire qu'elle « s'empoisonne l'esprit en s'instruisant » (*Amour* 10). Mais Claire affirme avec beaucoup de fermeté : « Mon intelligence sommeillait et je l'ai réveillée, voilà la vérité » (10). Et elle vient de découvrir son existence à travers ses facultés de penser et d'écrire. Elle fait sienne la formule de René Descartes, « je pense donc je suis »,

et c'est cette affirmation qui va l'aider à dénoncer, par l'entremise des mots, tout un système de pouvoir obscurantiste qui fait du peuple haïtien un tas de zombies. Et voici l'approche sociologique et historique que la narratrice fait de son passé :

Je suis née en 1900. Époque à laquelle les préjugés battaient leur plein dans cette petite province. Trois groupes s'étaient formés qui vivaient aussi isolés l'un de l'autre que des ennemis : les « aristocrates » dont nous faisons partie, les petits-bourgeois et les gens du peuple. Tirillée par l'ambiguïté d'une situation particulièrement délicate, je commençai dès mon jeune âge à souffrir à cause de la couleur foncée de ma peau. (10)

Philippe Bernard croit que dans les romans de Chauvet on trouve bien représentée la violence contre les femmes en particulier, quoiqu'elle soit assez répandue (143). La violence, telle que présentée par Claire se manifeste non seulement parmi les gens, mais aussi de la part de la nature. Il est comme si tout s'est mis en contre de ce peuple qui se laisse dominer sans protester :

Alors, nous sommes maudits ! Cyclones, tremblements de terre et sécheresse, rien ne nous a fait grâce. Les mendiants pullulent. Les rescapés du dernier cataclysme, infirmes, à moitié nus, hantent les barrières des maisons. Chacun feint de ne pas voir. La misère des autres n'a-t-elle pas toujours existé ? Depuis dix ans qu'elle ne fait que s'accroître elle a, à présent, le visage figé de l'accoutumance. De tout temps, il y a eu ceux qui mangent à leur faim et ceux qui s'endorment le ventre creux. (*Amour* 13)

Ce passage décrit, ce qui pourrait être considéré comme des zombies sociaux créés, métamorphosés par un système d'oubli institutionnalisé. Alors, ne sachant que faire de leur

misère, à peine sortis de leurs tombeaux, métaphores de leurs cahutes démolies par les cyclones, ils déambulent et quémangent face aux barrières d'autres zombies d'une autre catégorie sociale, mais zombies quand même, vivant dans un tombeau géant que constitue le pays comme macrocosme.

Celui qui représente les forces de l'ordre politique dans ce système répressif est Calédu. Et bon nombre de ces pauvres qui pullulent les quartiers de la capitale et des villes de province, ont un rôle primordial de rapporter tout ce qu'ils ont vu et entendu à des hommes comme Calédu. Il n'était pas étonnant de voir un cireur de bottes cacher son revolver automatique à l'intérieur de sa petite boîte qui contenait ses produits à chaussures. Et c'était toute une tentative d'intimidation en faveur du régime en place à l'époque. Alors gare à ceux-là qui avaient la langue trop tendue, les conséquences constitueraient en des visites nocturnes dont l'issue était le Pénitencier National ou Fort Dimanche, centres de détention où l'on enfermait les opposants, car : « À la suite du désarmement total de la population (1920) [par les Américains en collaboration avec le gouvernement haïtien,] la voie était grande ouverte à l'accélération du processus de centralisation militaire et politique. Elle permit la concentration des moyens de contrainte et fit de l'État, à travers la gendarmerie, l'instrument idéal de la violence du pouvoir central » (Étienne 158). Sur ces entrefaites, si l'on ne voulait pas être victime de Calédu, ou d'autres autorités du régime, il fallait se taire. En voici la conséquence de l'entêtement de Dora Soubiran, une des voisines de Claire : « Elle refuse de comprendre la marche de l'histoire, le revirement de fait. Un soir, il vint [Calédu] la chercher lui-même [. . .] Elle revint deux jours plus tard, hagarde, méconnaissable, poursuivie par les railleries des

mendiants qui s'esclaffaient de la voir marcher les jambes ouvertes, comme une infirme » (20). Le viol et la torture créent la peur ; le malaise national s'installe.

Courageuse, mais prudente, Claire décide qu'il est temps d'éliminer la figure de Calédu, représentant de l'ordre donc du gouvernement. C'est elle qui poignarde Calédu à la fin du roman. C'est un geste que, même dans une œuvre littéraire, ne passera pas inaperçu à l'époque et vaut l'exil à la romancière. Agir en Haïti devient couteux. Le peuple afin de survivre choisit de vivre en état de zombification. L'ennemi n'est pas une armée venue du hors-là ; l'ennemi sont les autres haïtiens. En voilà une cause de malaise profonde et à niveau national.

Dans *Colère*, Chauvet reprend la dénonciation du pouvoir politique quand elle présente l'histoire d'une famille de la petite bourgeoisie qui va perdre ses terres. En échange, le « gorille » qui représente le gouvernement exige que Rose, la jeune fille de la famille devienne son esclave sexuelle. Les scènes dans ce roman sont assez fortes, car la critique de la zombification de la société s'intensifie aussi. Sans doute, François Duvalier a compris l'importance et le sérieux de ces représentations. L'œuvre de Chauvet circule difficilement pendant bien des années.

Rose, une métaphore du peuple haïtien sans défense, est en proie à une affaire légale. L'avocat insiste que son émolument lui soit apporté par la jeune fille en question. Il le fait avec l'arrogance et les caractéristiques d'un homme dont le pouvoir et le statut social lui procurent tous les droits, lesquels ne peuvent être contredits sous peine de subir de terribles conséquences. Le père, Louis Normil, s'en rend bien compte. Puisqu'il doit obtempérer sans se faire prier davantage.

Malgré tout ce que le système dispose pour créer un climat de peur et de psychose dans tout le corps social, il existe des gens qui refusent d'être subjugués et zombifiés. Comme Claire dans *Amour*, Rose décide d'agir au nom de sa famille. Même si elle doit, pour s'expliquer, inventer sa propre version des actes qu'elle doit subir pour défendre les biens de la famille. Elle agit de façon courageuse. Devant sa famille, elle arrive même à faire l'éloge des hommes en noir qui sont des loups-garous modernes et pas ceux d'antan et de la tradition orale. Ceux-ci représentent le pouvoir qui cause le malaise que subit la société.

Ce sombre tableau décrit l'image d'une famille/nation victime d'un pouvoir qui n'a aucun souci et ou respect pour ceux-là qu'il est censé protéger. Alors, la jeune fille qui vient de défier cette autorité, le fait en toute conscience, en utilisant son corps comme atout et « arme de combat ». Hoffmann affirme que « Analystes haïtiens et étrangers s'accordent : la caractéristique générale la plus frappante des œuvres littéraires haïtiennes est d'être explicitement engagée au service d'une cause, plus précisément de se vouloir contribution au mieux-être du pays » (*Histoire* 43). L'écrivaine critique une société qui passe sous silence et prétend ignorer les atrocités d'un régime jugé inhumain.

Claire s'adonne à l'écriture, qui représente une sorte d'échappatoire pour elle. Rose, elle, va créer une narrative pour ne pas effrayer davantage sa famille. Ces personnages littéraires se montrent courageux et font face au malaise avec le peu d'armes à leur disposition surtout que la perspective est féminine. Mais, surtout, elles ne veulent pas rester zombifiées. Elles se réveillent et agissent.

Les noms des dictateurs qui ont jalonné l'histoire d'Haïti étaient omis pour être remplacés sinon par des pseudonymes du moins par des allégories. Les écrivains et

artistes, connaissant le sort qui leur serai réservé s'ils traversaient des zones interdites, sont bien obligés de faire travailler leur imaginaire jusqu'à inventer des personnages fictifs ou fantastiques, pour ne pas se faire exiler, emprisonner ou tout simplement tuer. Les auteurs poursuivent leur exploration de la triste réalité, où la folie s'empare de toute une famille, de tout un pays. Et ce phénomène, ce malaise, ravage les vies et les biens de toute une communauté et s'empare des cerveaux ; il n'y a plus une vie « quotidienne ». Et la population s'enferme dans ses tombeaux, tels des zombies pris au piège de la dictature : « Le silence pesait sur nous comme une plaque de ciment et nous n'osions plus bouger, tapis dans la terreur, dans notre terreur commune où nous nous tenions invisiblement enlacés comme au fond d'un trou sans air » (*Folie* 299).

Dans le troisième roman, *Folie*, les victimes de ce terrible malaise, pour retrouver leur bon sens, leurs « bons anges », doivent se situer dans un amalgame d'idées créé par une situation presque sans issue, et font appel aux esprits, aux dieux vaudous et aux héros tutélaires. Le personnage du poète est poursuivi et hanté par cette terrible inquiétude difficile à vaincre. La folie du titre s'empare de toute la nation :

Me voilà seul comme je ne l'ai jamais été. Seul avec mes souvenirs, avec mes regrets, avec mes remords. Pourquoi des remords ? On en a donc toujours ? Après la mort de ma mère, je me suis reproché de m'être trop tôt consolé quoique je sois resté tout un mois enfermé, refusant même d'ouvrir au bon docteur Chanel. Le seul qui m'ait aidé avec le Père Angelo et le Frère Justinien à ne pas mourir de faim. (303)

Alors on peut remarquer jusqu'ici que c'est le même phénomène de malaise qui se poursuit dans tous ces textes. Zombifié par une situation et une condition créée par un

système dictatorial généralisé, le poète inoffensif continue de s'enfermer dans les quatre murs, sans avoir l'espérance de s'en sortir, malgré sa foi manifeste en sa culture et aux traditions ancestrales. C'est que le pouvoir d'alors arrive à tout contrôler ; même le cerveau. C'est d'ailleurs le propre de toute dictature, contrôler tout l'être. Par ainsi, les tenants arriveront à mieux implanter et exécuter leur projet, qui est l'assassinat de toute idée de progrès et de changements réels.

En 1975, Frankétienne va lui aussi défier la dictature à travers son roman *Dézafi*. Le premier défi : écrire en créole. Le deuxième est l'appel à une révolte pour s'en débarrasser de la figure du dictateur. Siltana, la fille du *houngan* Sintil, tombe amoureuse du zombi Klodonis. Mais en tant que zombi, il ne correspond pas. À travers le style spiraliste du roman, le lecteur reconnaît que l'auteur veut aller au-delà de l'image du zombie. Son œuvre reconnaît le malaise du village entier, soumis aux exploits et aux abus du *houngan*. En fait, il s'agit de représenter la nation entière sous le joug de la dictature. Siltana va donner du sel à Klodonis pour le faire sortir de son état de mort-en-vie et le faire voir qu'elle l'aime. Mais, une fois réveillé, il donne du sel aux autres zombies et Sintil aura une fin sanglante.

Ce n'est pas seulement la trame l'aspect important dans ce roman, mais le style spiraliste et le créole de la publication originale, car par la suite, Frankétienne a traduit le roman en français (*Les affaires d'un défi*, 1979). Selon Asselin Charles, traducteur en anglais du roman, le romancier avait essayé de trouver la formule pour présenter la complexité du peuple haïtien. Et *Dézafi*,

signals the success of this quest inasmuch as this emblematic Kreyòl novel epitomizes the Spiralist worldview, re-creating the Haitian material and social

reality in its essential chaotic complexity, in the very language in which that reality is constructed and experienced. To some extent, it even seems that the Spiralist novel could best have been written in Kreyòl, for the language itself is inherently Spiralist in its allusiveness and precision, circumlocution and directness, ellipsis and completeness, earthiness and abstractness. Thus through the Kreyòl language, with its discourse full of *dits* and *non-dits* and with its unique capacity to depict the visible and to allude to the invisible, Frankétienne's Spiralist novel taps directly into the Haitian imaginary and narrates the collective reality without translation, without mediation. (xx)

En partant avec Sylvain et allant jusqu'à Frankétienne, il y a donc une tradition de rendre la réalité haïtienne non seulement en français mais aussi en créole/Kreyòl tout en présentant des figures du pays tels que les loups-garous et les zombies et de les offrir comme métaphores de la nation. Mais les apports des écrivains français du dix-neuvième continuent à laisser leur marque et le va-et-vient littéraire reprend un autre détour avec le phénomène de la métempsychose employé pour expliquer le transfert des âmes.

Dans le roman de Gary Victor (n. 1958), *Saison de porcs* (2013), on va retrouver l'idée de la perte de son esprit. Mais ce roman qui décrit une série d'évènements appartenant au réel quotidien haïtien, prend une allure différente à celle de Gautier. Tout comme d'autres auteurs haïtiens avant lui, Victor s'intéresse à la perte de l'âme de la nation, sa zombification. L'histoire commence avec une scène où l'Inspecteur Deuswalwe Azémar (Dieu soit loué) va sauver une fillette, Doris, qui est faite zombie et son âme a été vendue à un *houngan*, Papa Marasa, et pour la récupérer, il faut lui payer 15.000 gourdes. Dès les premières pages de ce roman, on se trouve face à un monde pris



sous deux aspects : celui du « réel » et celui du « merveilleux » et où chaque personnage, élément et symbole joue un rôle important. La présence du *tranpe*, boisson alcoolique assez fort qui enlève presque toute lucidité chez ceux qui le consomment, rend la situation chaotique beaucoup plus palpable. Le *tranpe* et l'*assorossi*, dans le contexte haïtien, serait probablement l'équivalent de l'absinthe dans le registre européen du 19<sup>e</sup> siècle. Malgré le *tranpe* qui occupe une place privilégiée dans la psyché des personnages pour les faire oublier, du moins de façon temporaire, leur dette envers le *houngan*, il faut faire face à la réalité, il faut payer le prêtre vaudou pour récupérer l'enfant, le zombie.

L'Inspecteur tire et tue le *houngan* :

Il y eut un bruit de vase brisé tout juste à sa gauche dans l'obscurité. Les battants d'une fenêtre s'ouvrirent avec un claquement sec. Une espèce d'être mi-araignée, mi-humain sauta à l'extérieur avec une agilité et une rapidité telle qu'il n'eut pas le temps de réagir sur le coup. Il se rua vers la fenêtre pour voir la chose qui se propulsait en zigzag vers un bosquet de cactus à une centaine de mètres. Il fit feu. Il ne fut pas certain de l'avoir touchée. Il n'arrivait plus à retrouver ses réflexes de tireur d'élite. La créature disparut dans le boqueteau. Il retourna auprès de la jeune femme qui se tenait debout, les mains sur la tête, à geindre et à appeler à la rescousse tous les saints de la liturgie catholique. (Victor 14-15)

Le corps de la jeune Doris, était-il possédé par ce mauvais esprit qui vole par la fenêtre de Papa Marasa ? Et ce vase qui vient d'être brisé, contenait-il du poison, de la poudre ou du philtre qui envieillaient l'espace corporel et mental de la zombie, Doris ?

Doris a été libérée par Dieuswalwe Azémar, et peut maintenant reprendre possession de sa vie et de son corps. Sa mère fait appel aux saints de la liturgie catholique

ce qui n'est pas surprenant dans le contexte religieux syncrétique d'Haïti. On apprend que l'Inspecteur Azémar boit trop de *tranpe* et commence à regretter le fait qu'il va donner sa fille en adoption à l'étranger. Victor arrive à établir un parallèle entre la situation de Doris, zombifié, et celle de Mireya, la fille d'Azémar, qui va bientôt quitter Haïti. Et c'est la mère de Doris, horrifiée du fait qu'il a tiré sur Papa Marasa tout près de sa fille, qui nous le fait savoir: « Ce n'est pas parce que tu as donné Mireya, ta fille, aux Blancs que tu dois me faire perdre la mienne » (15). Puisque la situation en Haïti est précaire, Azémar a décidé de confier sa fille, une jolie mulâtresse, à un groupe de religieuses qui s'occupe des adoptions à l'étranger des petits Haïtiens. En sortant de la case, les personnages entendent qu'ils sont en danger et doivent vite s'en aller. Et il fait la suivante réflexion : « Cette case était le pays en miniature » (16). La case/Haïti est contrôlée par un *houngan* maléfique/dictateur/politicien tout à fait corrompu et mêlé dans des affaires louches mais rentables. Cette case/nation est le site d'un enlèvement, d'une zombification, du trafic d'enfants, de violence, de la mort et des trahisons et des mensonges. Il s'agit d'un véritable carrefour ou symbole de tout ce qui ne va pas en Haïti et où l'on va exploiter le désarroi d'une mère, celui d'un père qui veut lutter contre la corruption régnante, et abuser des croyances traditionnelles du peuple. Nous ne sommes plus à l'exploration de la métempsychose dans un beau salon de la noblesse ésotérique en France. La perte du « bon ange » est plus grave : la nation est en train de perdre son « bon ange ».

D'après le récit, on est en présence d'une société de zombies, et le narrateur ne cesse de le marteler : « des gens qui vivaient uniquement parce qu'ils étaient obligés de

vivre » (17) et ils se protègent des maux en consultant un *houngan*. Mais Métraux rapporte que même si les gens y croient, c'est tout de même une question d'affaires :

En fin, les *houngan* gagnent beaucoup d'argent en vendant des « poudres » magiques et des talismans divers qui assurent la réussite en affaires ou en amour ou qui protègent des maléfices. Ils préparent aussi des « gardes » qui défendent les enfants contre le « mauvais œil » et les attaques des loups-garous. Joseph Antoine, *houngan* et mari de Lorgina, faisait grand commerce des « poudres ». Il recevait des lettres—qu'il m'a fait lire—dans lesquelles des étrangers, notamment des Américains de race blanche, lui décrivaient leurs ennuis et lui demandaient de leur envoyer, contre remboursement, un remède adéquat. (65)

Tombés dans un univers truffé de pessimisme, où le concept même de la vie marche de pair avec celui de la mort, les personnages de *Saison de porcs* ne sont que de zombies évoluant dans un immense sépulcre ; et le narrateur le précise : « [ce sont] des gens qui savaient que la vie et la mort, ici, se côtoyaient sur le même trottoir » (19). En outre, dégoûté de tout ce qui fait de ce pays ce qu'il est, et malgré lui, il veut que sa fille s'en aille, parte loin de cette terre où la mort et la vie font grand ménage. Dans un pays de poudres et de poisons, l'inspecteur croit que la meilleure façon de sauver sa fille, serait de « l'exiler » ; mais l'Église du Sang des Apôtres est aussi corrompue. Car d'après le texte : « Dans ce pays où la misère était la condition commune, on s'achetait les services de n'importe qui pour quelques gourdes » (64). La misère accompagne la peur surtout si les dirigeants du pays savent exploiter celle-ci : « La peur constante dans laquelle vit le vaudouisant—peur de la colère des *loas* et des morts, peur de la méchanceté des voisins—ne doit pas cependant conduire à penser que l'aspect religieux du Vaudou est

faible et inexistant ... Effectivement, nous sommes en présence d'une société déstructurée, si bien que chaque individu est obligé de s'assurer le maximum de protection dans sa vie » (Hurbon 165).

C'est peut-être la raison pour laquelle l'Inspecteur prend la décision de se protéger des dangers que représente l'environnement pernicieux dans lequel il évolue. Cet environnement social n'utilise pas seulement des substances surnaturelles pour éliminer des ennemis potentiels, mais aussi l'assassinat pur et simple. C'est le cas de celui du commissaire Biljoin : « La direction générale de la police est sens dessus dessous. On a retrouvé avant-hier matin Biljoin, assassiné, nu, le corps criblé de balles sur un tas d'ordures. Les porcs, semble-t-il, avaient commencé à bouffer le cadavre. On recherche l'agent Colin pour lui poser quelques questions. Il est introuvable » (70-71). Pourtant la vie continue de façon ininterrompue :

L'embouteillage était monstrueux sur l'avenue John Brown. Un poids lourd transportant du sable était tombé en panne au beau milieu de la rue. Du capot ouvert du véhicule jaillissaient une fumée noirâtre et une vapeur d'eau bouillante. Des gamins, circulant entre les files de véhicules, offraient de l'eau glacée dans des bouteilles en plastique. Des passants, suant sous le soleil de plomb, espéraient une place dans un autobus. Les trottoirs grouillaient de vendeurs. Vêtements d'occasion fraîchement débarqués de Miami, matériel électrique et électronique, lunettes de fantaisie, confiserie, nourriture, fruits, etc. La mairie détruisait des demeures pour agrandir les trottoirs, ce qui faisait le bonheur du petit commerce.

(71-72)

Et parmi ce grouillement existentiel qui prouverait que les gens vivent ou du moins semblent vivre, il y a l'irruption du « réel merveilleux » dont parlait Alexis :

Le chauffeur alluma la radio. On diffusait un bulletin de nouvelles en créole. Un journaliste interviewait un chauffeur de *tap-tap* [transport public]. Ce dernier racontait qu'il s'était retrouvé samedi, au petit matin, devant un *loup-garou*, lui braquant dessus un pistolet. « *Un loup-garou* », précisait au micro du journaliste le chauffeur, visiblement encore sous le choc. « Il était moitié homme moitié porc, avec plein de sang sur lui ». (72-73 ; c'est moi qui souligne)

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que pour plusieurs, les loups-garous sont partout. D'après Métraux, « Nous ne sommes donc pas en présence d'une superstition juste bonne à effrayer les enfants » (266). Alors, pourquoi autant de loups-garous et de zombies qui n'ont plus leurs caractéristiques traditionnelles, culturelles et religieuses ? Qui en profite de la manipulation de ces figures ? Et comment doit-on réagir si l'on trouve un être métamorphosé ? L'inspecteur trouve l'agent Colin dans un état métamorphosé, mi-humain, mi-porc, où est-ce l'effet de l'alcool ? Le texte « réel merveilleux » sème le doute dans la pensée d'Azemar et celle du lecteur, comme quand on était devant le texte de Carpentier auprès de Mackandal :

Dieuswalwe Azemar recula, terrifié, en poussant un cri. C'était bien l'agent Colin. Il le reconnaissait. Mais il avait des poils au visage. Des oreilles de porc, et un groin en lieu et place de la bouche. Il avait une blessure à la tête. On apercevait du sang coagulé sur son front. L'agent Colin éteignit la lumière. L'Inspecteur avait du mal à se tenir sur ses deux jambes. Tout son corps était agité maintenant d'une sorte de tremblement convulsif. Non ! Il n'avait pas été en proie à une

hallucination. Il maîtrisait depuis des lustres ses divagations éthyliques. Le *tranpe* le rendait plus lucide, *plus à même de lancer son regard, son intelligence au-delà de la réalité immédiate pour percevoir les vérités qui échappent au commun des mortels.* (78 ; c'est moi qui souligne)

D'une part il y a les effets de l'alcool ; d'autre part, l'amnésie de Colin, victime, sans doute, d'une force qu'il n'est pas vraiment en mesure de comprendre. Sa réaction actuelle est celle d'un humain coincé et pris dans une situation qui le dépasse et qui crée chez lui peur et résignation. De même que chez Gautier, où le docteur Cherbonneau demande à Octave de lui faire confiance, Azémar interroge Colin. L'état avoisinant la démence de l'agent Colin, aurait pu être due à un poison : « there are Haitian Obeah practitioners who have so remarkable a knowledge of vegetable poisons that they destroy their enemies or those of their clients without being detected . . . Some of these poisons are said to be so subtle that the victims live for years . . . » (Davis 67-68). Mais, que se passe-t-il dans l'esprit du protagoniste face à tout cela ? Il sent la perte de son « bon ange » au milieu de la situation que vit Haïti : « Seule la mort me délivrera de cette souillure que je porte à l'intérieur de moi depuis que je suis sorti du ventre de ma mère. Seule la mort m'ôtera de ce sarcophage de souffrances. Je vis chaque jour avec mes rêves piétinés, écartelés, sur les trottoirs d'une ville dont la voracité carnivore ne happe plus que des troupeaux de fantômes faméliques » (Victor 86). La case/nation est en fait un cimetière, une cité des morts, et Azémar est entouré de zombies et craint qu'il en devienne un aussi (86). Il n'a pas tout à fait perdu son « bon ange » car il arrive à penser de façon logique :

Ce qui paraissait de prime à bord le plus farfelu, le plus irrationnel, constituait la clé permettant de prendre pied dans une réalité qu'on aurait difficilement

imaginée. Dans un lieu où la frontière entre réel et imaginaire est difficile à établir, il fallait laisser sa raison slalomer entre les données dont il disposait pour tenter de tisser un fil entre les impressions qu'il saisissait, entre les fugaces éclairs d'explication qui naissaient dans son esprit. (129-30)

Il y voit de plus en plus clair la corruption qui l'entoure y compris l'Église à laquelle il avait confié sa fille. À la fin, la réalité dépasse le merveilleux car le pays en entier semble être pris dans le réseau de la corruption : « Cette terre était une guillotine qui décapitait partout la lucidité. Alors, les hommes lapaient le sang de la déraison pour donner corps au mythe, pour construire les mirages les plus flamboyant, pour faire du jour la nuit et de la nuit le jour » (Victor 175). On découvre qu'à cause du trafic illicite des organes et de la drogue, dirigé par les religieuses Sister Marie-Josée et Sister Moon, pour le compte de l'Église le Sang des Apôtres, avec la complicité du gouvernement haïtien, de la Police et de certains étrangers, l'objectif initial visé par l'institution, qui était d'aider des familles haïtiennes nécessiteuses, a complètement échoué. Alors, pour sauver sa fille, Azémar, a dû utiliser tous les stratagèmes possibles, y compris la fusillade des religieuses, sans compter leur complice, l'agent Colin. Le roman finit de façon parallèle à son début. L'in vraisemblable est le « réel » et le « merveilleux » en Haïti ; et vers la fin du vingtième siècle, semble basculer vers le sordide.

Mais si les œuvres littéraires sembleraient être exagérés, il faut lire les textes autobiographiques de René Depestre que lui, a connu le dictateur et en fait le portrait suivant :

Pour lui [François Duvalier], ethnologie et noirisme revenaient au même, selon une « doctrine » qu'on pourrait appeler aujourd'hui la « papadocratie », très

nébuleuse, très abracadabrante, très obscurantiste. Ses « œuvres essentielles », plusieurs volumes de ses œuvres complètes, qu'il appelait lui-même des « œuvres essentielles », sont illisibles. Je l'ai bien connu personnellement, j'ai même eu des conversations approfondies avec lui, des discussions, des débats. Il passait du coq à l'âne, c'était un sottisier ambulante. Les propos que tenait Duvalier, c'était un discours sans queue ni tête. (*Bonsoir tendresse* 133)

On peut, à partir de cette description faite par Depestre, mieux comprendre les raisons qui sous-tendent cette atmosphère de malaise véhiculée par des créateurs haïtiens dans leurs œuvres. N'ayant pas été trop imbu, selon Depestre, des idées essentielles qui dominaient son époque, et puisqu'il ne pensait qu'à asseoir son pouvoir et son hégémonie, le dictateur a contribué à l'effondrement de toute une génération. Et ce n'est pas sans raison que ceux-là qui étaient contre son régime, étaient ou bien condamnés à l'errance, jetés en prison, envoyés en exil ou tout simplement enfermés dans un asile d'aliénés. C'est Michel Foucault, dans *L'histoire de la folie à l'Age classique*, qui déclare que : « Dans le cas [...] où les insensés sont particulièrement dangereux, on les maintient par un système de contrainte, qui n'est pas, sans doute, de nature punitive, mais qui doit seulement fixer étroitement les limites physiques d'une folie qui fait rage » (Foucault 164).

Depestre, dans *Popa Singer*, projet autobiographique publié en 2016 mais situé en 1958, soit un an après la prise de pouvoir par François Duvalier, présente une image vivide du dictateur lui-même dont les doigts ressemblent à l'extension de ce colt 45 posé sur son bureau de travail :

J'avais en face de moi une offense vivante aux droits de l'homme et du citoyen.

L'Homo Papadocus était là, les mains ouvertes à plat sur l'acajou noir de sa table



de travail. À quelques centimètres de ses doigts écartés on pouvait découvrir le double symbole de son pouvoir : un colt 45 posé sur une bible et un poignard de para sur un exemplaire du Coran. L'œil de Papa Doc était un piranha en action dans l'aquarium des lunettes en écaille. Après un instant d'indécision devant ma stupeur, le président prit soudain des intonations nasillardes de nounou pour atténuer l'effet des menaces qu'il venait de proférer. (*Popa* 39)

Décrit dans le récit comme un Baron Samedi, un Papa *lwa*, un loup-garou, prêt à attaquer, à éliminer celui qu'il a considéré comme une menace à la bonne marche de son pouvoir, il n'avait pas de comparaison. Les éléments et outils de pouvoir qu'il pose sur sa table de travail, constituent un appareil dont l'objectif est de faire peur à ceux-là qui auraient une idée contraire à la sienne. Alors ce n'est pas sans raison qu'il se présente comme un Guédé (esprit qui gouverne la mort) tout en bénéficiant de l'appui des *houngans* et des *mambos* auxquels il accordait avantages et protections. Hoffmann nous présente le personnage Duvalier de la manière suivante :

En outre, Papa Doc s'était assuré l'appui du clergé vaudou. Un grand nombre de houngans et de mambos appartenaient, par intérêt ou par prudence, aux V.S.N. [Volontaires de la Sécurité Nationale] et constituaient pour la présidence un réseau d'informateurs qui couvrait tout le pays. Enfin, Duvalier laissait entendre qu'il était grand initié, et que son *lwa* protecteur était un guédé, c'est-à-dire un Esprit qui gouvernait la mort. Il s'habillait invariablement en noir, comme les guédés, portait les lunettes noires fumées qu'ils réclament lorsqu'ils possèdent un adepte, et affectait de parler du nez comme eux. Pour bien des Haïtiens Duvalier était invulnérable . . . (*Histoire* 206-07)

Effectivement, pour ceux qui ont fait l'expérience terrible de la dictature des Duvalier père et fils, ce tableau peint par Hoffmann, est tout à fait possible. En revanche, en ce qui a trait aux VSN, ils ne jouaient pas seulement le rôle d'informateurs pour le compte du régime, mais, bon nombre d'entre eux avaient le pouvoir presque absolu dans leurs zones respectives. Ils pouvaient tuer et réclamer tout ce qui, d'après eux, leur était dû, au nom de Papa Doc. Ils pouvaient spolier les paysans de leurs lopins de terre et autres citoyens qui allaient à contre-courant des prescrits du régime des Duvalier. Alors on peut déduire, que ceux-là qui évoluaient sous ce régime et qui ne voulaient pas s'y aligner, étaient considérés comme ennemis, et c'est pourquoi bon nombre d'œuvres parues durant cette période, dont *Amour* et *Colère* par exemple, font écho de ce grand malaise. Le passage suivant fait état d'une visite réalisée par des agents du dictateur, des tontons macoutes chez Depestre :

—Ouvrez ! police, au nom de la loi, ouvrez foutre ! On se regroupa au salon pour faire face à la descente des tontons macoutes. Je m'avançai vers la porte d'entrée. Ma mère m'écarta d'autorité. Laissez-moi accueillir les barbares, dit-elle. Une bourrade ne tarde pas à la précipiter dans nos cordes. Une douzaine d'hommes, certains en civil-chapeaux mous, lunettes noires—d'autres en kaki de la gendarmerie, l'écume aux lèvres, s'engouffrèrent sous notre toit. (*Popa* 65-66)

Le rôle de ces VSN, *tontons macoutes*, comme on les appelait, était d'implanter un système de peur, de terreur, de tremblement généralisé dans tout le corps social haïtien. Les victimes étaient nombreuses ; ceux qui ont vécu cette période conservent encore jusqu'à l'âge adulte des cicatrices [au propre et au figuré] qui prendront du temps à s'effacer. Le silence de cimetièrre qui plana sur tout le territoire n'avait pour seul et

unique objectif que d'implanter un règne de terreur et de malaise à travers tout le pays. Mais il a toujours existé des citoyens, dont certaines femmes, des mères de famille qui prenaient position, qui disaient non, à leur risque et péril. La mère du narrateur en est une. Elle fait face à la barbarie, et s'exprime avec véhémence, clarté et courage ; comme animée et possédée par un *lwa*, un esprit vaudou, seul capable, dans ce cas précis, de l'aider à contrecarrer l'ignorance et la crainte généralisées. C'était comme si Erzulie Dantor, déesse vaudou, parlait à sa place ; l'aidait à regarder en face le représentant du régime de la mort, d'ignorance et de malaise convertis en théorie et système de gouvernance. Depestre dans *Bonsoir tendresse*, confie : « À mon retour en Haïti, en 1957, j'ai compris qu'il était un homme dangereux Il a rattaché aussi à ses idées tout un nationalisme de bas étage. Il n'a retenu que très peu de chose de Mustafa Kemal, qu'il admirait beaucoup, mais du kémalisme, il n'a rien gardé, ni même de Salazar. Il faisait un mélange entre Mustafa, Salazar, Tchang Kai-Chec et plus tard Franco » (133).

D'après le portrait qu'esquisse Depestre de Duvalier, c'est un personnage qui faisait le tour de quelques idéologies et d'hommes politiques desquels il n'a pas l'air de bien maîtriser. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles il a effondré tout un pays et poussa nombre d'Haïtiens à prendre l'exil : « Les écrivains ne furent pas les seuls à s'expatrier ; nombreux furent les professionnels, les techniciens, les hommes d'affaires à prendre l'avion pour l'étranger. Les travailleurs urbains et les paysans des mornes se firent boat people pour affronter la mer sur des voiliers pourris » (*Histoire* 183). On peut remarquer, à partir de cette lecture que fait Hoffmann d'un dictateur qui démantela un pays qui a lutté corps et âme, pour sortir de l'ornière de la honte que lui imposèrent l'esclavage et autres péripéties, que ses écrivains ont raison d'exprimer dans leurs œuvres

des sentiments des plus amers et des plus révoltants face à l'ignorance hors pair des représentants du pouvoir. Le passage suivant décrit une visite policière effectuée chez le poète : « Dans la bibliothèque de mon fils, dit Popa [la mère du narrateur] il n'y a que des contes de fées. (Une semaine auparavant, alertée par la grave affaire Kima-Rimini, sa prévoyance nous avait conseillé de confier à une vieille tante de Jacmel des centaines d'ouvrages qui risquaient de passer pour "subversifs") » (*Popa* 68). Les dictateurs ont peur des mots écrits, surtout ces créations qui tendent à dessiller les yeux à ceux-là qu'ils gouvernent. Et la littérature haïtienne écrite en mère patrie et en diaspora en est la preuve convaincante. Le malaise se reprend en Haïti et la figure qui sème la peur est celle du dictateur.

Les livres, à l'époque, sans doute, le seul espace de liberté qui restait aux citoyens, [ceux qui savaient lire] sont détruits parce que la majorité d'entre eux leur paraient véhiculer un message qui allait à l'encontre de l'idéologie officielle. C'est le cas de Chauvet et la trilogie. Alors, tous ceux-là qui possédaient une bibliothèque, bien souvent des intellectuels qui ne s'alignaient pas au gouvernement, étaient passibles d'emprisonnement, d'exil ou de fusillade. C'est pour cette raison, bien souvent ceux-là qui avaient la charge d'effectuer des perquisitions, étaient des gens peu-informés et dans la majorité des cas, semi-analphabètes. Le passage suivant en dit long :

Un caporal, après avoir examiné avec répugnance un exemplaire de Stendhal, relié plein cuir, dit à haute voix : —Le Rouge et le Noir ? mon capitaine. —De la substance explosive, Caporal Milord, à embarquer ! —La Guerre et la Paix ? mon capitaine. —Encore un bâton de dynamite, sergent Grandgosier. —Le Zéro et l'Infini ? mon capitaine—Un abrégé de mathématiques générales. Zéro pour la

question, cancre de milicien ! —Le cœur est un chasseur solitaire, —Tout cœur armé d'un fusil de chasse tombe ipso facto sous le coup de la loi. À embarquer foutre-tonnerre ! —Le Petit Chaperon rouge ? mon capitaine. —Un agitateur qui affiche des idées bolcheviques à son chapeau de paille. Au panier à salade ! (*Popa* 69-70)

Ceux-là non familiers à la réalité de l'île, pourraient interpréter ce passage comme faisant partie de la science-fiction. En revanche, connaissant l'objectif et le niveau intellectuel de bon nombre de gens qui dirigeaient le pays et dont le dictateur se servaient, la connaissance intellectuelle était le cadet de leur souci. Et beaucoup qui ont fait des études, se laissaient souvent également manipuler. Cette terreur est la base du malaise haïtien dépeint dans les textes étudiés. Ce n'est plus le malaise d'un amoureux, Octave, ni celui d'un individu face à son « hors/là » ; ce n'est pas celui des rencontres chanceuses et de vouloir contrôler un seul individu. Dans le cas d'Haïti, et c'est pour cela que les textes littéraires et les apports en créole sont importants, il s'agit de tout un peuple qui souffre le malaise. Et ce sont les écrivains qui font appel, pendant la dictature, à se soulever de la même façon que Mackandal l'avait fait. Ceux qui publient après ou dès l'exil visent à éduquer et à présenter la réalité haïtienne en employant quelques figures de son folklore et de ses traditions culturelles.

Hoffmann nous signale que sous le régime ni les auteurs les plus connus et respectés se trouvaient hors danger :

Il n'hésita [Duvalier] jamais à envoyer ses V.S.N. (surnommés bientôt par la population Tontons macoutes, c'est-à-dire « croquemitaines ») terroriser ses ennemis, et tout particulièrement les Mulâtres : dans la ville de Jérémie, plus

d'une centaine de membres de plusieurs familles mulâtres furent sauvagement assassinés, vieillards et enfants compris, lors des « Vêpres Jérémiennes » en 1964. Des dizaines de milliers de citoyens disparurent dans les geôles de Duvalier, et Fort-Dimanche prit place parmi les hauts-lieux mondiaux de la torture politique. Lorsqu'en 1967 le vieux Jean Price-Mars osa enfin protester, dans sa Lettre ouverte au Dr. René Piquion (ancien Indigéniste marxiste devenu chef de file de la « papadocratie »), contre l'interprétation abusive que les théoriciens du duvaliérisme avaient fait de ses idées, cela lui valut des menaces et une visite domiciliaire par les sbires de Duvalier qui dévastèrent sa bibliothèque et détruisirent ses manuscrits. (*Histoire* 181-82)

Comme Depestre, sa bibliothèque était saccagée et ses manuscrits détruits. Alors celui qui se disait « Leader du Tiers -Monde » est devenu l'homme qui mit sur pied un régime qui créa l'un des plus grands malaises, non seulement dans l'histoire de la littérature haïtienne, mais aussi dans la nation toute entière. Malgré tous ces avatars créés par le régime, l'espace culturel agrémenté de sa saveur tropicale, n'a pas fléchi. Le passage suivant décrit l'atmosphère créée par le retour du narrateur en terre natale :

On a tué le veau gras de ton [le narrateur] retour ; la table est mise sous un manguier en fleur. Mange du bon, du tendre et du chaud, passé au beurre frais de l'amitié. Voici des mets du cru que nous t'avons préparés : le riz aux haricots rouges est bien éclairé de dion-dion et de piments z'oiseaux ; le poisson est accommodé à la sauce des dieux : le poulet est grillé et sauté jusqu'à l'émerveillement des papilles gustatives cède au faible de la bouche pour l'igname et la banane plantain mure ; pour le jus de goyave et de corossol ; cède à

l'appétence de la langue mâle pour la papaye sensuelle des tropiques. (*Popa* 92-93)

En dépit des pratiques infrahumaines imposées par le régime politique, le génie artistique et culturel du peuple et des artistes poursuit sa marche ascensionnelle. C'est ce qui fait d'ailleurs sa survivance. Ses mets, son espace culturel, sa langue, ses croyances en des dieux vaudous qui les aident quand tout semble très mal tourner dans leur vie, constituent des moyens de faire face aux tribulations. Les poètes et les *loa* vaudous ont aussi un rôle à jouer dans cette prise de parole et cette manière d'appréhender le monde, ce qui aidera à éliminer enfin cet état de grand malaise : «—Mon cheval et moi, dit le *loa*, nous t'invitons à prendre aux Haïtiens l'incandescence même de leur tragédie sans fin pour souffler le verre de la tendre parole des poètes » (*Popa* 151).

Dans ce chapitre traitant de malaises et les va-et-vient littéraires entre la France et Haïti il est certain que l'emploi et le développement de certaines figures deviennent fondamentaux pour comprendre la situation et l'histoire du peuple et ses souffrances. Mais il est aussi important de souligner que parmi le malaise, l'esprit de création souligne qu'il y en a encore du « réel merveilleux » dans la culture pour maintenir à flot les Haïtiens. *Le Rire haïtien : Haitian Laughter* de Georges Anglade est une éloquente illustration. S'inspirant du style des Odyans [Audiences], introduites, en Haïti par Justin Lhérisson, Anglade aborde différents sujets dont la majorité se réfère directement à la culture et aux croyances populaires d'Haïti. Dans « Le Loup-garou de la ville voisine », il peint un monde dans lequel le personnage dit : « je serre fort les dents pour ne pas crier » (Anglade 73).

## CONCLUSION

Le fantastique a joué et continue à jouer un rôle dans la culture haïtienne, ses traditions et sa littérature. L'influence de la culture et de la langue françaises, à cause du passé historique qui lie ces deux nations, est d'une grande importance. L'apport culturel et critique de l'Afrique et d'autres pays de la région, mérite aussi d'être pris en compte. La figure européenne du loup-garou, avec une facture masculine et de noble appartenance au Moyen Âge, va se transformer et transculturer en Haïti. Là, il s'agit des femmes qui s'emparent des enfants la nuit pour leur sucer le sang. Ces figures terrifiantes se confondent avec celle du *soucouyant*—une femme aussi. Mais celle-ci enlève sa peau la nuit et sort en forme de boule de feu pour aller sucer le sang des enfants. Le seul recours contre cet être est de l'empêcher de revêtir sa peau. Ce qui est « réel merveilleux », est que pendant le jour tous ces êtres partagent leurs existences avec les habitants du même village ; car, en fait, pendant le jour, ils y sont comme tous les autres gens. Les figures animalières qui arrivent par le biais des fables, elles aussi sont chères en Haïti, surtout parce que l'on retrouve leur écho dans les contes et les légendes venues d'Afrique et que le peuple entier connaît de façon orale. Celles-ci servent à donner une leçon à l'audience qui doit toujours être prête à participer une fois elle entend le « Kric ? » du raconteur. La réponse doit arriver vite et de façon enthousiaste : « Krak ! ». Les écrivains haïtiens utilisent ces êtres que le peuple connaît fort bien comme métaphores de figures au pouvoir qui vont employer leur autorité et la peur pour maintenir les gens du peuple en état de terreur et pas seulement la nuit.



Le fantastique proprement conçu comme genre en France au dix-neuvième siècle apporte les thèmes du malaise et de métempsychose et aboutit avec l'exploration du subconscient chez les surréalistes. C'est aussi l'époque où le peuple haïtien se définit comme nation après sa déclaration d'indépendance en 1804. C'est le commencement d'une histoire politique assez convulsionnée et marquée par les tensions entre les plus défavorisés et ceux qui détiennent le pouvoir économique. Il y aura imitation, mais il y aura aussi originalité de la part des écrivains haïtiens. Les œuvres présentées dans cette étude emploient les sujets tirés du fantastique, mais avec une facture tout à fait haïtienne. Certes, le malaise est là, mais de façon plus viscérale, car il ne s'agit plus d'un individu en quête d'un amour ou d'une exploration métaphysique de son âme. Le malaise se filtre de partout et occupe la nation en entier. Il est pour cela intéressant de voir comment la figure stéréotype du zombie est employé de façon aussi métaphorique pour représenter la nation endormie et dépourvue de son « bon ange » pendant longtemps et à cause de différentes raisons historiques ou politiques. Ce n'est plus un être « mort en vie » ; c'est le peuple entier qui doit s'éveiller, mais comment s'y prendre si les dictateurs ont d'autres zombies à leur service ? Il y a des auteurs qui emploient le créole pour faire passer le message. D'autres continuent à publier en français. Mais, ces mêmes situations politiques qui produisent les malaises sont responsables de l'exil de beaucoup d'Haïtiens et eux aussi vont écrire et décrire ce qui se passe au pays. La littérature haïtienne est devenue « globale » dans le sens que certains écrivains de la diaspora écrivent en anglais et leurs œuvres atteignent un plus grand public.

Le va-et-vient pourrait être aussi conçu comme un vient-et-va car les apports haïtiens au genre fantastique sont devenus importants. Le « réel merveilleux » théorisé

par Jacques Stephen Alexis est une façon de concevoir cette perception des deux aspects d'un même monde et pas deux mondes en opposition. Le « réel » et le « merveilleux » se côtoient et coexistent. Ils ne sont pas en conflit ; et on n'est pas sensé les chercher « hors » et « là ». Pourtant, ils sont incarnés dans les arts et la culture de cette manière. Selon Alexis « Les cultures de tous les peuples sont sœurs, des sœurs d'âge différent, mais des sœurs » (« Du réel » 252) alors, les apports de l'un et de l'autre côté de l'Atlantique continuent, surtout quand il s'agit de la question raciale car selon Richard Dyer « Racial imagery is central to the organization of the modern world » (1). Donc les écrivains et artistes haïtiens, du fait de leurs expériences et leur appartenance à une culture, à un espace géographique, avec une histoire unique et une trajectoire politique marqué par son indépendance, fait qu'ils sont façonnés d'une autre manière. Donc la façon d'appréhender « le réel » et de l'écrire n'est pas forcément similaire à celle d'autres pays surtout quand il va toujours de la main avec le « merveilleux ». Les pays et les peuples qui n'ont pas connu la dictature, par exemple, ne seraient pas toujours en mesure de comprendre réellement un peuple dont le vécu est jalonné d'une histoire faite de répression et de douleurs de toutes sortes et qui survit le malaise et lutte contre la zombification à travers la richesse de sa culture. Le va-et-vient littéraire est en effet incontournable.

## BIBLIOGRAPHIE

- Alexis, Jacques Stéphen. *Compère Général Soleil*. 1955. Gallimard, 1983.
- . « Du réalisme merveilleux des Haïtiens. » *Présence Africaine*, vol. 165-166, 2002, pp. 91-112. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/43617132](http://www.jstor.org/stable/43617132).
- . « Lettre de Jacques Stéphen Alexis à François Duvalier. » 1960. *Parole En Archipel*, [parolenarchipel.wordpress.com/2013/02/07/lettre-de-jacques-stephen-alexis-a-francois-duvalier-2/Wordpress.com/2013/02/07](http://parolenarchipel.wordpress.com/2013/02/07/lettre-de-jacques-stephen-alexis-a-francois-duvalier-2/Wordpress.com/2013/02/07).
- Anatol, Giselle Liza. *The Things That Fly in the Night: Female Vampires in Literature of the Circum-Caribbean and African Diaspora*. Rutgers UP, 2015.
- Anglade, Georges. « Le cabri à dent d'or. » *Rire haïtien / Haitian Laughter: A Mosaic of Ninety Miniatures in French and English*, édition bilingue, traduit par Anne Pease McConnell, Florida Educa Vision, 2006, pp. 99-102.
- . « Le loup-garou de la ville voisine. » *Rire haïtien / Haitian Laughter: A Mosaic of Ninety Miniatures in French and English*, édition bilingue, traduit par Anne Pease McConnell, Florida Educa Vision, 2006, pp. 71-74.
- Article XLIV. *Le code noir ou Edit du Roy, Servant de Règlement pour le Gouvernement et l'Administration de Justice et la Police des Îles Françaises de l'Amérique, et pour la Discipline et le Commerce des Nègres et Esclaves dans ledit Pays*. 1685. Chez Claude Girard, 1735. *Internet Archives*, [archive.org/details/lecodenoirouedi00fran/page/n5/mode/2up](http://archive.org/details/lecodenoirouedi00fran/page/n5/mode/2up).

ia2606.us.archive.org/12/items/lecodenoirouedi00fran/lecodeouedi00fran.pdf.

Accédé le 29 août 2020.

Baronian, Jean-Baptiste. *Panorama de la littérature fantastique de langue française :*

*Des origines à demain.* Gallimard, 2007.

Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal.* 1857. Librairie Générale Française, 1972.

Benítez-Rojo, Antonio. *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern*

*Perspective.* Traduit par James E. Maraniss, 2ème éd., Duke UP, 1996.

Bernard, Philippe. *Rêve et littérature romanesque en Haïti : De Jacques Roumain au*

*mouvement spiraliste.* L'Harmattan, 2003.

Bessières, Irène. *Le récit fantastique : La poétique de l'incertain.* Larousse, 1974.

Bolzinger, Raymond. « Á propos du bicentenaire de la guerre de l'indépendance des

États-Unis 1775-1783, les services de santé de l'armée Rochambeau et ses

participants messins. » Académie Nationale de Metz, 1976, pp. 259-84. *I-Revues,*

[hdl.handle.net/2042/34292](http://hdl.handle.net/2042/34292).

Breton, André. *Nadja.* 1928. Folioplus Classiques, 2007.

Caillois, Roger. *Au cœur du fantastique.* Gallimard, 1965.

Carpentier, Alejo. Prólogo. 1949. *El reino de este mundo* par Alejo Carpentier, Arca

Editorial, 1966, pp. 7-13.

---. *Le royaume de ce monde.* 1954. Traduit par René F. L. Durand, Gallimard, 1991.

Castex, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France : De Nodier à Maupassant.* José

Corti, 1984.

Cazotte, Jacques. *Le diable amoureux : Suivi d'Aventures du pèlerin.* 1772. Bibliothèque

*Électronique du Québec : BeQ*, beq.ebooksgratuits.com/vents/cazotte.pdf. Accédé le 22 juillet 2020.

Charles, Asselin. Introduction. *Dézafi*, par Frankétienne, traduit par Asselin Charles, U of Virginia P, 2018, pp. ix-xlii.

Chauvet, Marie (Vieux). *Amour, Colère, Folie*. 1968. Zellige, 2011.

Dalencour, François. *Biographie du général François Cappoix : Le héros de la Bataille de Vertières (18 novembre 1803)*. Imprimerie Condéenne, 1957.

Damus, Oibrillant. *Le regard d'un loup-garou haïtien*. Les Impliqués É Stierle ditteur, 2014.

Danticat, Edwidge. "Nineteen Thirty-Seven." *Krik ? Krak !* Vintage, 1996, pp. 33-49.

Davis, Wade. *Passage of Darkness: The Ethnobiology of the Haitian Zombie*. U of North Carolina P, 1988.

Dayan, Joan. *Haiti, History, and the Gods*. U of California P, 1995.

Descartes, René. *Discours de la méthode*. 1637. Éd. Electronique, 2011. *Les Échos du Maquis*, philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/Discours-de-la-m%C3%A9thode.pdf.

Depestre, René. *Bonsoir tendresse : Autobiographie*. Odile Jacob, 2018.

---. *Popa Singer*. Zulma, 2016.

---. *René Depestre—Radioscopie (France Inter, 1980)*. *YouTube*. Transféré par Éclair Brut, le 14 déc. 2018, [www.youtube.com/watch?v=maR\\_\\_1wUxLY](http://www.youtube.com/watch?v=maR__1wUxLY).

Diederich, Bernard et Al Burt. *Papa Doc et les Tontons Macoutes : La vérité sur Haïti*.

Traduit par Henri Drevet, Albin Michel, 1971.

Diop, Birago. *Les contes d'Amadou-Kumba*. 1947. Présence Africaine, 1987.

- Du Moulin, Anthoine. *Fables du Tresancien Esope Phrygien premièrement escriptes en Grec, et depuis mises en Rithme François, Avec la vie dudict Esope extraicte de plusieurs auteurs par Maistre Anthoine du Moulin Masconnois*. Traduit par Gilles Corrozet, Henry le Mareschal, 1578.
- Duplessis, Yvonne. *Le Surréalisme*. Que sais-je, PUF, 1971.
- Dyer, Richard. *White: Essays on Race and Culture*. Routledge, 2010.
- Édouard, Roberson et Fritz Calixte. *Le devoir d'insoumission : Regards croisés sur l'occupation américaine d'Haïti (1915-1934)*. Les Presses de l'Université de Laval, 2016.
- Esope. *Fables*. Éditées et traduites par M. Chambon, Collection des auteurs grecs, Librairie Ch. Delagrave, 1887. *BnF Gallica*, doi : [ark:/12148/bpt6k6227831q](https://doi.org/ark:/12148/bpt6k6227831q).
- Étienne, Sauveur Pierre. *L'énigme haïtienne : Échec de l'état moderne en Haïti*. Les Presses de l'Université de Montréal, 2007. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/j.ctv69sxvd](http://www.jstor.org/stable/j.ctv69sxvd).
- Favret, Jeanne. « Todorov T., *Introduction à la littérature fantastique*. » *Revue Française de Sociologie*, vol. 13, no. 3, 1972, pp. 444-47. *Persée*, [www.persee.fr/doc/rfsoc\\_0035-2969\\_1972\\_num\\_13\\_3\\_2089](http://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1972_num_13_3_2089). Accédé le 8 août 2020.
- Febvre, Lucien. *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle: La religion de Rabelais*. Albin Michel, 1968.
- Ferdinand, Joseph J. « Doctrines littéraires et climats politiques sous Duvalier. » *Écrire en pays assiégé : Writing under Siege*, édité par Marie-Agnès Sourieau et Kathleen M. Balutansky, Rodopi, 2004, pp. 193-229.

- Firmin, Anténor. *De l'égalité des races humaines : Anthropologie positive*. 1885.  
Hachette Livre. *BnF Gallica*, ark:/12148/bpt6k84229v.
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique, Suivi de Mon corps, ce papier, ce feu et la Folie, l'Absence d'œuvre*. Gallimard, 1972.
- Frankétienne. *Les affres d'un défi*. 1979. Jean-Michel Place, 2000.
- . *Dézafi*. 1975. Vents Ailleurs, 2015.
- Freud, Sigmund. *Malaise dans la civilisation*. 1929. *Revue française de psychanalyse*, vol. 7, no. 4, 1934, pp. 692+ et vol. 34. no. 1, 1970, pp. 9+, traduit par Ch. et J. Odier, 1971. *Université de Québec à Chicoutimi*, doi : 10.1522/cla.frs.mal.
- Gaillard, Roger. *Charlemagne Péralte le Caco*. Le Natal, 1982.
- Gautier, Théophile. 1865. « Avatar. » *Pitbook.com*, 2002,  
[www.pitbook.com/textes/pdf/avatar.pdf](http://www.pitbook.com/textes/pdf/avatar.pdf). Accédé le 5 août 2020.
- Gobineau, Joseph-Arthur, Comte de. *Essai sur l'inégalité des races humaines*. 1853-1855. Éditions Pierre Belfond, 1967. *Université de Québec à Chicoutimi*, doi : 10.1522/cla.goj.ess.
- Gourraige, Ghislain. *Histoire de la littérature haïtienne : De l'indépendance à nos jours*. Action Sociale, 1982.
- Grand Livre pour les petits enfants : Alphabet, Contes, et Chansons de ma Bonne, de Fables, avec illustrations dans le texte et gravures coloriées*. Amédée Bédelet, 1845. *BnF Gallica*, doi : ark:/12148/bpt6k5445213x.
- Gyssels, Kathleen. Introduction. *Cric ? Crac ? Fables de La Fontaine racontées par un montagnard haïtien et transcrites en vers créole*, par Georges Sylvain, L'Harmattan, 2011, pp. vii-xxxii.

- Hoffmann, Léon-François. *Histoire littéraire de la francophonie : Littérature d'Haïti*. EDICEEF/ AUPELP, 1995.
- . *Le roman haïtien : Idéologie et structure*. Éditions Naaman, 1982.
- Homère. *L'Odysée*. Traduit par Charles-René-Marie Leconte de Lisle. *Philoctetes*, philoctetes.free.fr/homereod2.htm. Accédé le 8 août 2020.
- Hurbon, Laënnec. *Dieu dans le Vaudou haïtien*. Maisonneuve et Larose, 2002.
- La Fontaine, Jean de. *Fables*. 1668. Nouveaux Classiques Larousse, 1972.
- . « Le loup plaidant contre le Renard par devant le singe. » *Œuvres complètes : Fables, contes et nouvelles*, Tome 1, édité par Jean-Pierre Collinet, Gallimard, 1991, p. 73.
- . « La mort et le bucheron. » *Œuvres complètes : Fables, contes et nouvelles*, Tome 1, édité par Jean-Pierre Collinet. Gallimard, 1991, pp. 53-54.
- Laleau, Léon. *Le choc : Chronique haïtienne des années 1915 à 1918*. Librairie La Presse, 1932.
- . « Trahison. » *Anthologie de la poésie nègre et malgache de langue française*, édité par Léopold Sédar Senghor, PUF, 2005, pp. 108-10.
- Laroche, Maximilien. *L'image comme écho : Essais sur la littérature et la culture haïtiennes*. Nouvelle Optique, 1978.
- Lauro, Sarah Juliet. *The Transatlantic Zombie: Slavery, Rebellion, and Living Death*. Rutgers UP, 2015.
- Leak, Andy. « Gary Victor and the Politics of Translation. » *International Journal of Francophone Studies*, vol. 18, no. 4, 2015, pp. 427-52. *Intellect*, doi : org/10.1386/ijfs.18.4.427\_1.



- Lebon, Stéphanie. « *Le Horla* ou les frontières du réel. » *Revista de Lenguas Modernas*. no. 15, 2011, pp. 93-114. *Portal de Revistas Académicas*, revistas.ucr.ac.cr/index.php/rfm/article/view/9606. Accédé le 23 juillet 2020.
- Louis, Liliane Nérette. *When Night Falls, Krik ! Krak ! : Haitian Folktales*. Edité par Fred J. Hay, Libraries Unlimited, 1999.
- « Loup-garou. » *Le petit Larousse illustré*, Hachette, 2000, p. 606.
- Magloire Saint-Aude, Clément. *Dialogue de mes lampes, suivi de Tabou et de Déchu*. J. Veillet, 1970.
- Malrieu, Joël. *Le fantastique*. Hachette, 1992.
- Marie de France. *Les Lais de Marie de France*. Edité et traduit par Laurence Harf-Lancner, Poche, 1995.
- Martelly, Stéphane. « Le corps de sujet opaque dans la poésie de Magloire-Saint-Aude. » *Études Françaises*, vol. 41, no. 2, 2005, pp. 57-72. *Érudit*, doi : org/10.7202/011378ar.
- Martin, Carl Grey. “*Bisclavret* and the Subject of Torture.” *The Romanic Review*, vol. 104, nos. 1-2, pp. 23-43.
- Martin-Sisteron, Michel. « L’animal et l’homme : L’étonnante aventure de la fable animalière. » *Bulletin de l’Académie Vétérinaire de France*, vol. 160, no. 1, 2007, pp. 5-18. *DSpace*, doi : org/10.4267/2042/47861.
- « Martinez Pasqualis. » *Le petit Larousse illustré*, Larousse, 1999, p. 1507.
- Maupassant, Guy de. « *Le Horla*. » *Drôles d’histoires*, 2ème version. 1886. Hachette, 1994, pp. 29-93.
- Mellier, Denis. *La littérature fantastique*. Seuil, 2000.

- Ménard, Philippe. *Les lais de Marie de France*. 3<sup>ème</sup> éd., PUF, 1997.
- Mérimée, Prosper. « Les âmes du purgatoire. » 1834. *Anthologie du conte fantastique français*, édité par Pierre-Georges Castex, José Corti, 1977, pp. 139-45.
- Métellus, Jean. *L'année Dessalines*. Gallimard, 1986.
- Métraux, Alfred. *Le Vaudou haïtien*. Gallimard, 2007.
- Morisseau-Leroy, Félix. *Ravinodyab / La Ravine aux diables : Récits haïtiens*. Éd. bilingue créole-français, L'Harmattan, 2007.
- Morpeau, Louis. *Anthologie d'un siècle de poésie haïtienne (1817-1925), avec une étude sur la muse haïtienne d'expression française et une étude sur la muse haïtienne d'expression créole*. 1925. Éditions Brossard, 1970.
- Munro, Martin. *Exile and Post-1946 Haitian Literature : Alexis, Depestre, Ollivier, Laferrrière, Danticat*. Liverpool UP, 2007.
- Nachtergaele, Magali. « *Nadja* : Images, désir et sacrifice. » *Postures : Revue Critique Littéraire*, no. 7, pp. 158-73. *Postures*, [revuepostures.com/fr/articles/nachtergaele-7](http://revuepostures.com/fr/articles/nachtergaele-7). Accédé le 15 avril 2019.
- Nadeau, Maurice. *Histoire du Surréalisme*. Seuil, 1945.
- Néraudau Jean-Pierre. Préface. *Les métamorphoses*, par Ovide, édité par Jean-Pierre Néraudau, traduit par Georges Lafaye, Folio Classique, 1992, pp. 14-17.
- Nerval, Gérard de. Préface. *Le diable amoureux*, 1772, par Jacques Cazotte, édité par D. J., Librairie des Bibliophiles, 1883, pp. iii-lxxvii. *BnF Gallica*, [gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65589256/f95.item.texteImage](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65589256/f95.item.texteImage). Accédé le 21 août 2020.
- Ollivier, Émile. *Passages*. L'Hexagone, 1991.

- Oloff, Kerstin. « 'Greening' the Zombie: Caribbean Gothic, World-Ecology, and Socio-Ecological Degradation. » *Green Letters: Studies in Ecocriticism*, vol. 16, no. 1, 2012, pp. 31-45. *Taylor and Francis Online*, doi: 10.1080/14688417.2012.10589098.
- Ortiz, Fernando. *Controverse entre le tabac et le sucre*. 1940. Traduit par Jacques-François Bonaldi, Mémoire d'Encrier, 2011.
- Ovide. *Les métamorphoses*. Edité par Jean-Pierre Néraudau, traduit par Georges Lafaye, Folio Classique, 1992.
- Phelps, Anthony. « Mon pays que voici . . . suivi de Les dits du fou-aux-cailloux. » *Panorama de la littérature haïtienne de la diaspora*. 2ème éd., édité par Pierre-Raymond Dumas, C3 Éditions, 2012, pp. 590-602.
- Philoctète, Raymond. *Anthologie de la poésie haïtienne contemporaine (1945-1999) : Textes français et créoles*. CIDIHCA, 2000.
- Price-Mars, Jean. *Ainsi parla l'Oncle : Essai d'ethnographie*. 1928. Imprimeur II, 1998.
- . *De Saint-Domingue à Haïti : Essai sur la culture, les arts et la littérature*. 1957. Édition Numérique, 2010.
- Roumain, Jacques. « À propos de la campagne 'Anti Superstitieuse' : Las supersticiones. » 1942. *Œuvres complètes*, édité par Leon-François Hoffmann, ALLCA XX, 2003, pp. 741-59.
- . *Gouverneurs de la rosée*. 1944. Mémoire d'Encrier, 2007.
- Scheel, Charles W. *Réalisme magique et réalisme merveilleux : Des théories aux poétiques*. L'Harmattan, 2005.
- Seabrook, William. B. *The Magic Island*. Harcourt, 1929.

- Seck, Fatoumata. « Crossing the Atlantic: Bouqui and Malice: A Caribbean Counterpoetics. » *The Journal of Haitian Studies*, vol. 24, no. 1, 2018, pp. 76-100. *Project Muse*, doi : 10.1353/jhs.2018.0003. Accédé le 20 juin 2020.
- Steinmetz, Jean-Luc. *La littérature fantastique*. Que sais-je ? PUF, 1990.
- Stierle, Karlheinz. « Légendes de l'amour Absolu. : Remembrance et écriture dans les *Lais* de Marie de France. » *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, vol. 121, no. 1, 2011, pp. 66-79. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/pdf/41348195](http://www.jstor.org/stable/pdf/41348195).
- Strowski, Fortunat. Préface. *Anthologie d'un siècle de poésie haïtienne, 1817-1925, avec une étude sur la Muse haïtienne d'expression française et une étude sur la Muse haïtienne d'expression créole*, édité par Louis Morpeau, Éditions Bossard, 1925, pp. xi-xiii. *University of Florida Digital Collection*, [ufdc.ufl.edu/CA01205021/00001/1j](http://ufdc.ufl.edu/CA01205021/00001/1j).
- Sylvain, Georges. *Cric ? Crac ! Fables de La Fontaine racontées par un montagnard haïtien et transcrites en vers créoles*. L'Harmattan, 2011.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil, 1970.
- Victor, Gary. *Saison de porcs*. Mémoire d'Encrier, 2009.
- Waters, Claire M., éditeur et traductrice. *The Lais of Marie de France: Text and Translation*. Broadview, 2018.