

RODNEY SAINT-ÉLOI

ÉMERGENCE DE LA POÉTIQUE CRÉOLE EN HAÏTI

Mémoire
présenté
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention du grade de maître ès art (M.A.)

Département des littératures
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL

Janvier 1999

© Rodney Saint-Éloi, 1999



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-42008-6

Canada

RÉSUMÉ

La présente recherche a pour objet de montrer l'émergence de la poétique créole en Haïti et ses principaux traits. L'étude des figures comme celles du poète et de la langue dans la poésie créole et l'analyse d'un corpus d'œuvres permettent de constater que la poésie créole est «corporalisée». Les poètes font constamment appel au corps, ou précisément à la voix, à la main et aux pieds par la récurrence dans leur texte de la bouche, du tambour et de la danse comme des éléments constitutifs de l'esthétique du poème. Nous utiliserons les critères de l'œuvre vocale établie par Paul Zumthor pour la poétique médiévale afin de déterminer les caractères de la poésie créole haïtienne. À partir de la méthode de Clément Moisan, nous étudierons l'histoire de la poésie créole et de son évolution en vue de montrer comment cet itinéraire est fortement marqué par la présence du corps mais qu'on y décèle progressivement une représentation du texte comme écriture. Et grâce aux notions d'«horizon d'attente» de Hans Robert Jauss et d'«oraliture» de Maximilien Laroche, nous évaluerons la réception de la poésie créole.

AVANT-PROPOS

Je voudrais exprimer ma reconnaissance à mon directeur, M. Maximilien Laroche, qui m'a entouré de ses rires, de ses chansons, de ses archives et de ses histoires oraliturelles. Je lui dis un grand merci, pour sa rigueur et ses leçons de méthode.

Je tiens aussi à remercier M. Jacques Édouard Alexis, M. Paul Saint-Hilaire, respectivement ancien recteur et recteur de l'Université Quisqueya de Port-au-Prince. Un remerciement spécial à M. Paul Vermande du Bureau Caraïbe de l'Agence Universitaire Francophone (A.U.F.) et à Mme Michèle Pierre-Louis de la Fondation Connaissance & Liberté (FOKAL).

Je voudrais dire aussi un grand merci à mon fils Aimé, à ma fille Claire-Anse, à mon épouse Gaëlle. Qu'ils me pardonnent cet exil, ces jours où il faisait toujours si froid sans eux.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-----|
| TABLE DES MATIÈRES..... | |
| INTRODUCTION..... | 1 |
| | |
| POÉTIQUE | 10 |
| Introduction | 11 |
| La figure de la langue | 13 |
| La figure du poète..... | 22 |
| La parole rythmée..... | 28 |
| La voix tambourinée..... | 38 |
| La voix dansée..... | 51 |
| | |
| HISTOIRE..... | 58 |
| Introduction | 59 |
| Haïti : la formation de la langue créole | 61 |
| La littérature saint-domingoise (1757-1791)..... | 65 |
| La littérature des débuts (1804-1950) | 69 |
| La littérature émergente (1953-1990)..... | 74 |
| | |
| RÉCEPTION | 82 |
| L'oraliture : une histoire de la réception de la poésie créole..... | 83 |
| Réception du poème «Choucounè» | 90 |
| | |
| CONCLUSION | 102 |
| Le passage de l'oralité à l'écriture..... | 103 |
| | |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 114 |

Introduction

La littérature haïtienne est éclatée. Face à sa déconcertante diversité (langues, formes, espaces de déploiement), les critiques et les écrivains se demandent s'il ne serait pas plus conforme de parler de littérature haïtienne au pluriel.¹ Au cours de ces cinquante dernières années, les réflexions sur la littérature antillaise et haïtienne ne cessent de rendre compte de cette «poétique du divers»² qui explique les pulsions chaotiques et les fragmentations de l'espace imaginaire antillais.

Ces interrogations ont permis une réévaluation de soi, de l'autre, de l'œuvre et de son contexte. L'oralité créole et les tendances littéraires ou théoriques telles que la négritude, la créolisation, la créolité, ont amené à poser la question de la situation littéraire de la langue créole. Cette langue comme sa littérature, métissées qu'elles sont toutes deux, se présentent toujours dans leur dynamisme; et dans leur opacité, elles disent le morcellement de la région, les ambiguïtés d'une culture qui s'affirme. Maryse Condé a souligné le paradoxe d'Haïti: situation de misère, d'analphabétisme... pourtant, reconnaît la romancière «la littérature haïtienne est la plus riche et la plus achevée des Caraïbes.»³

Aujourd'hui le débat sur le créole prend un ton polémique, voire contestataire. Aimé Césaire a été accusé d'«anté-créole» et d'«anti-créole» par Raphaël Confiant.⁴ Daniel Delas invite les critiques à situer le débat sur la créolité de l'œuvre de Césaire plutôt sur le terrain du poétique. Car «la négritude et la

¹ *Littérature haïtienne au singulier ou au pluriel?* Tel est le thème retenu en octobre 1998 à l'occasion du lancement des deux numéros de la revue *Notre Librairie*, (Paris, Éditions du CLEF, 1997, N0 132 et 133) consacrés à la littérature haïtienne. Les intervenants, Jean Louis Joubert, Yanick Lahens, Georges Castera, Lyonel Trouillot, Rodney Saint-Eloi ont participé à la table-ronde qui s'est déroulée à l'Institut Français d'Haïti. Il est à remarquer que dès le début des années soixante-dix, suite à l'exil forcé des écrivains haïtiens à l'étranger, des critiques dont Maximilien Laroche, ont soulevé la problématique d'un champ littéraire haïtien éclaté en terme de «littérature du dedans» et «littérature du dehors».

² Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995.

³ Maryse Condé, *La parole des femmes, essai sur les romancières des Antilles de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1977, p.80.

⁴ Daniel Delas, *Aimé Césaire, écrivain créole ?*, Paris, *Europe*, No 832-833, Août-Septembre 1998, p.48-55.

créolité sont l'une et l'autre des poétiques.»⁵ Delas propose d'approcher «Césaire comme sujet d'une écriture qui a son rythme et sa vérité propres et non comme individu, conscient, responsable et garant de l'uni(ci)té du sens de ce qu'il écrit.»⁶

Dans ce contexte d'affirmation et de contestation du créole comme valeur nodale de l'écrit antillais, l'étude de l'émergence de la poétique créole en Haïti est un pari audacieux. Pourquoi la poétique créole et non pas les catastrophes des modèles politiques successifs qu'a connus Haïti et la débâcle économique de cette nation tiers-mondiste de la Caraïbe, acculée de plus en plus à la pauvreté et à la dépendance vis-à-vis des pays occidentaux ? Pourquoi une étude sur la poétique créole quand nous savons pertinemment que traditionnellement, en Haïti, l'écriture est exercée en langue française et que les mêmes écrivains d'expression française sont, pour la plupart, ceux qui écrivent en créole ?

L'étude de la poétique créole en Haïti a pour objet de montrer comment des écrivains ont essayé de répondre - par l'utilisation de leur langue maternelle, par la mise en place d'une esthétique et des traits poétiques - à un ensemble de questions comme la construction d'une nation, la désaliénation, à travers l'affichage d'une identité, d'une culture et d'une langue. Car la littérature créole est étroitement liée, en Haïti, au combat pour l'avènement d'une société juste et égalitaire. En ce sens, dans cette notion de poétique créole que nous développerons, il y a constamment la présence d'une éthique, qui fait de cette poétique non pas un «exercice de style» mais plutôt un combat, une pratique d'espérance afin que cette émergence soit celle de la «voix populaire.»⁷

D'un point de vue méthodologique, la notion de poétique renvoie à la différenciation établie par Roman Jakobson entre «discours marqué et discours non marqué»⁸. À partir des critères établis par Paul Zumthor dans l'analyse

⁵ Daniel Delas, *op.cit.*, p.53.

⁶ *Ibid.*, p.52.

⁷ Maximilien Laroche, *La littérature haïtienne, identité, langue réalité*, Montréal, Léméac, 1981, p. 19.

⁸ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1973, p.82.

structurale de la poésie médiévale, nous déterminerons les principaux traits de la poétique créole. Dans la notion d'«œuvre vocale» développée par Zumthor, c'est «une voix qui parle - non cette langue qui n'en est que l'épiphanie : énergie sans figure, résonance intermédiaire, lieu où la parole instable s'ancre dans la stabilité du corps»⁹.

D'après Zumthor, le «caractère général le plus pertinent de la poésie médiévale est son aspect dramatique»¹⁰, l'énoncé dans le discours poétique est indissociable de l'énonciation :

*Dans le texte poétique médiéval, l'énoncé est indissociable de l'énonciation, et celle-ci implique des facteurs personnels ou situationnels partiellement étrangers au système linguistique. Geste et voix constituent une certaine manière, pour le texte, d'être présent. La fonction situationnelle du langage s'en trouve fortement valorisée, résultant d'une tension infligée au discours pour qu'il se dépasse vers le difficile à dire, le sensible, l'action transformatrice. À son époque la plus ancienne, la poésie médiévale de langue vulgaire ressemble, de loin, au nô japonais, où tous les éléments du texte, depuis le bruit des instruments jusqu'au ton de la voix et au débit des discours participent à et de la stylisation.*¹¹

Nous traiterons de la dominante rythmique à partir de certaines données théoriques de Paul Zumthor comme les notions de « poésie orale », d'« œuvre vocale » développées dans son ouvrage Introduction à la poésie orale¹². Nous ferons ressortir ce que Zumthor appelle « le désir de la voix vive ». Désir qui « habite toute poésie, en exil dans l'écriture. »¹³

Nous dégagerons ainsi les traits dominants de la poétique créole dans un corpus de textes qui fonctionnent selon le modèle de la textualité médiévale, c'est-à-dire, en faisant constamment appel au corps, au jeu, à la voix, au rythme, à

⁹ Paul Zumthor, La lettre et la voix, Paris, Seuil, 1987, p.159.

¹⁰ Paul Zumthor, Essai de poétique médiévale, Paris, Seuil, 1972, p.37.

¹¹ Ibid., p.41.

¹² Paul Zumthor, Introduction à la poésie orale, Paris, Seuil, 1983.

¹³ Ibid., p.160.

la mélodie. Aussi étudierons-nous, la dramatisation de la poésie créole à partir du langage de certains instruments de musique comme le tambour que les poètes créolophones utilisent dans et pour leur texte afin de montrer les marques de cette poésie «corporalisée». Les traits de la poétique créole seront ainsi déterminés de manière anthropomorphe. Le discours poétique créole sera marqué a) par la voix, dans la mise en avant de la bouche; b) par la main dans les battements du tambour; c) par les pieds, dans la danse.

Nous diviserons en trois grandes parties notre étude : Poétique - Histoire - Réception, de manière à présenter la poésie créole selon une vue d'ensemble.

1) La première partie de notre étude traite de la poétique créole. Nous isolerons un corpus composé de poèmes créoles. Car la poésie représente un des discours dominants de la littérature écrite en créole. Par sa difficile catégorisation et, comme pour la poésie courtoise du Moyen Âge, par son « absence foncière d'identité »¹⁴ propre, en raison de sa proximité avec les contes et les chansons populaires, elle constitue un champ privilégié pour notre étude. La poésie créole par le jeu des intertextes qui la construisent est mouvante. Tant dans sa structuration que dans son expression, elle met en avant des données sensorielles et auditives. Paul Zumthor définit le poème médiéval comme une œuvre dynamique :

L'œuvre, ainsi conçue, est par définition dynamique. Elle croit, se transforme et décline. La multiplicité et la diversité des textes qui la manifestent constituent son bruitage interne. Ce que nous percevons, en chacun des énoncés écrits en quoi se décompose pour nous cette poésie et qui s'offrent à nous comme unité d'analyse, c'est moins un achèvement qu'un texte en train de se faire; plutôt qu'une essence, une production; plutôt qu'une structure, une phase dans un procès de structuration.¹⁵

Quant aux marques de cette poétique créole émergente, nous analyserons

¹⁴ Paul Zumthor. op.cit., p.73.

¹⁵ Ibid.

comment le fond culturel et mythologique haïtien (contes, proverbes, symbolique populaire) a nourri la poésie haïtienne d'expression créole tant du point de vue des genres et modèles adoptés que du point de vue de l'écriture¹⁶. Nous étudierons d'une part l'imprécision de la figure du poète, l'ambiguïté de sa fonction et de son statut et d'autre part la figure tout aussi ambiguë de la langue créole. Nous analyserons ainsi la manière dont les poètes se représentent et légitiment leur production en langue haïtienne.

La poésie créole émergente, fortement attachée à la voix et à l'oralité, est encore dominée par les modèles traditionnels d'expression de cette oralité en Haïti. La musique populaire est donc sa matrice principale. Les rythmes de cette musique y sont omniprésents. Certains instruments comme le tambour (ses rythmes et jusqu'aux danses tirées de cette musique) constituent un thème récurrent chez les poètes créolisants. Ainsi, nous isolerons certains types de poèmes inspirés principalement du tambour, de la danse et de la musique. Nous relèverons la présence du paradigme oral dans le texte écrit.

Gérard Barthélemy, dans son ouvrage Dans la splendeur d'un après-midi d'histoire¹⁷, considère la société haïtienne comme une « société de tambour ». L'analyse de Barthélemy nous aidera à mettre en avant le caractère immanent de l'oralité et de la musique dans la culture et la langue créoles.

2) Nous étudierons par la suite l'histoire de la littérature créole et du combat des écrivains pour la reconnaissance de la langue créole comme langue littéraire. Nous évoquerons, après une brève présentation du créole, l'histoire de la formation du créole et de la littérature dans cette langue qui a démarré avec les colons français établis à Saint-Domingue. Nous montrerons comment les premiers écrivains haïtiens du 19^e siècle ont utilisé la langue créole. Nous soulignerons

¹⁶ Nous avons joint aux poèmes créoles qui font partie de notre corpus de base une traduction française en vis-à-vis, destinée à la compréhension du texte. Quand le texte créole a bénéficié déjà d'une traduction, nous citons la référence.

¹⁷ Gérard Barthélemy, Dans la splendeur d'un après-midi d'histoire, Port-au-Prince, Éditions Deschamps, 1996.

également les tentatives d'alphabétisation des années 1940 et les efforts faits pour la fixation de l'orthographe créole. Nous analyserons l'émergence de la littérature créole dans les années cinquante avec des auteurs tels que Félix Morisseau-Leroy, Claude Innocent et Franck Fouché. Puisqu'il n'y a pas encore une histoire exhaustive de la littérature haïtienne de langue créole, nous nous appuyerons sur diverses études à caractère historique comme celles de Maximilien Laroche¹⁸ et de Léon François Hoffmann¹⁹.

Nous suivrons la méthode de Clément Moisan, quant à notre essai de périodisation de la littérature créole afin de montrer la constante articulation entre le corps et le discours. Ce qui nous permettra d'écarter le modèle causal qui, selon Moisan, « aboutit à une déshistorisation en même temps qu'à une désincarnation de la littérature ».²⁰ Nous diviserons la littérature haïtienne en trois périodes :

I) La littérature saint-domingoise (1757-1791)

II) La littérature des débuts (1804-1950)

III) La littérature émergente (1953-1990)

3) Dans la troisième partie de notre étude, nous aborderons la réception de la poésie créole en Haïti. Nous nous appuyerons en grande partie sur les thèses avancées par Jans Robert Jauss et particulièrement sur ce qu'il appelle «effet-lecture» et «horizon d'attente». Nous déterminerons le statut et le rôle du public (lecteur-auditeur) et son rapport avec la lyrique créole. Car «dans la triade formée par l'auteur, l'œuvre et le public, celui-ci n'est pas un élément passif qui ne ferait que réagir en chaîne; il développe à son tour une énergie qui contribue à faire l'histoire.»²¹

¹⁸ Maximilien Laroche, *Panorama de la littérature créole dans Portrait de l'Haïtien, L'Haïtien*, Montréal, Les Éditions de Sainte-Marie, 1968, p.84-94.

¹⁹ Léon-François Hoffmann, *Haïti, couleurs, croyances, créole*, Montréal, CIDICAH, Port-au-Prince, Deschamps, 1990.

²⁰ Clément Moisan, *Qu'est ce que l'histoire littéraire?* Paris, PUF, 1987, p.40.

²¹ Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p.45.

Nous utiliserons également la notion d'oraliture développée par Maximilien Laroche dans son essai La double scène de la représentation, oraliture et littérature dans la Caraïbe²² dans lequel l'auteur analyse la confrontation des genres et des formes dans la littérature de la Caraïbe et la dynamique du fond culturel oral qui travaille le texte écrit. Le passage de l'oralité à l'écriture est ainsi considéré comme une mutation des moyens technologiques et des formes de communication. Puisque l'écrit créole est d'abord un écrit parlé, le support de communication au texte est l'accompagnement musical ou tout naturellement la radio. D'où l'intérêt de cette « double scène », de ces « passerelles ». Dans ce contexte oraliturel, précise Laroche, « il ne suffit pas d'écrire, il faut encore parler, c'est-à-dire mettre en marché son livre, le distribuer, le publiciser, l'exposer, le faire acheter, le transformer autant que possible en best-seller, c'est-à-dire en objet dont on parle, dont tout le monde parle, qu'on achète parce qu'on en parle et pour en parler. »²³

Nous analyserons, en manière d'illustration, la réception critique du célèbre poème « Choucouné » d'Oswald Durand (1881) que nous étudierons à la fois comme meringue et comme poème. Nous utiliserons la notion de performance de Zumthor en vue de montrer comment dans la poétique créole, la réception du texte dépasse la traditionnelle dichotomie établie entre parole et écriture, entre oral et écrit.

En conclusion, nous considérerons certaines mutations dans la poétique créole. Du modèle oral et vocal dominé par les paradigmes du conte, de la chanson ou de la musique, les poètes essaient d'opérer le difficile transfert vers une poétique où les marques de l'écriture sont présentes. Ainsi, de la tradition à l'innovation, nous montrerons que la poétique créole se cherche une identité et une autonomie, en se dégageant des contraintes de la chanson ou de la mélodie. Ces poètes « innovateurs » affichent, dans leurs écrits, un parti pris graphique (scriptural) afin de manifester la rupture avec l'oralité. Ils opteront pour une

²² Maximilien Laroche, La double scène de la représentation, oraliture et littérature dans la Caraïbe, Québec, Grelca, 1991.

²³ Ibid., p.78.

poésie créole résolument plastique, en intégrant dans la composition de leur poème des formes lexicales étroitement associées à l'écriture ou aux notions abstraites des sciences mathématiques.

Ainsi nous constaterons que le rapport entre l'auteur, l'œuvre vocale et le contexte - du Moyen Âge de l'Europe à la littérature contemporaine d'Haïti - présente certaines similitudes. Les interrogations quant au passage d'une littérature vocale et/ou orale à une littérature écrite restent les mêmes pour les deux époques. Peut-être que la nation haïtienne, à travers les modes d'expression de sa littérature créole, et en raison de la situation d'analphabétisme qui y prévaut, vit encore son Moyen Âge.

Poétique

Introduction

La poétique est un vieux mot, presque aussi ancien que l'humanité. Chaque poétique a sa propre histoire et soulève des questions ayant trait au statut, à la fonction et à la caractérisation de la littérature. Déjà, dans l'antiquité, Aristote interrogeait la nature et la fonction de la poésie.

Les réflexions sur la notion de poétique se sont renouvelées de l'antiquité à nos jours, mais les questionnements n'ont pas changé. Dans l'introduction de l'ouvrage Histoire des poétiques¹, Jean Bessière et Eva Kushner, reconnaissant le caractère ambivalent et ambigu de la littérature, affirment que de l'antiquité à nos jours, la détermination des marques du discours littéraire a toujours constitué une préoccupation constante pour les poéticiens. La question formulée par ceux-ci et reprise par les auteurs demeure «comment peuvent se définir les marques d'un discours littéraire ? »²

Certaines poétiques émergentes, comme celle du créole, sont encore dominées par leur source orale et vocale. Ainsi, il est difficile de parler d'une poétique créole sans considérer l'insertion de l'oral dans l'écrit. Car, la poésie demeure attachée au chant, à la mélodie, au conte et à la musique comme pour le cas de l'œuvre vocale du Moyen-Âge, décrite par Paul Zumthor. La quête première est un «effort de désaliénation de la voix afin de s'affranchir du langage.»³

La notion d'œuvre vocale, développée par Paul Zumthor, assume le primat de la fonction phatique du langage. Car « l'écoute autant que la voix déborde la parole »⁴. La voix, dans la poésie orale, constitue le marqueur principal de la poéticité :

¹ Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier, Jean Weisgerber, (sous la direction de) Histoire des poétiques, PUF, 1997

² Jean Bessière, Eva Kushner, dans *Introduction*, op.cit. p.V.

³ Paul Zumthor, Introduction à la poésie orale, Paris, Seuil, 1983, p.161.

⁴Ibid., p. 160.

C'est pourquoi la voix poétique prend en charge et met en scène un savoir continu, sans brisure, homogène au désir qui le soutend. Plus que le conte (que visaient Lévi-Strauss et Gehlen), la poésie orale constitue, pour le groupe culturel, un champ d'expérimentation de soi, rendant possible la maîtrise du monde. Les jugements de valeur que suscite cette parole se fondent sur les qualités de la voix, la technique vocale du récitant ou du chanteur, autant ou plus que sur le contenu du message, confirmation de ce qu'on sait.⁵

Nous analyserons les traits de la poésie créole à partir des critères établis par Paul Zumthor pour la poésie vocale. L'étude de certaines figures comme celles de la langue, du poète et du rythme dans la poétique créole révèle la «dominance» du paradigme oral dans la poétique créole. Nous montrerons que la poésie créole est «corporalisée» par l'étude des modes d'insertion de la voix (bouche), des tambours (mains) et de la danse (pieds) dans le poème créole.

⁵ Paul Zumthor, op.cit., p.162.

La figure de la langue

Les poètes créolophones ont évoqué la langue créole dans leur texte. Ce rapport avec la langue est ambivalent et témoigne de la fragilité de l'acte d'écrire dans une langue plutôt parlée. De Félix Morisseau-Leroy (1912-1998) à Dominique Batrville (1962 -), l'évocation du créole donne lieu à une stratégie de légitimation ou d'auto-légitimation de la parole. L'écrivain qui entreprend d'écrire en créole éprouve le désir d'afficher la langue, en l'assumant ouvertement et surtout en tentant d'explicitier son choix. Comme si l'association entre l'acte d'écrire et la langue créole était considérée comme contradictoire. Aussi, chaque poète procède-t-il à un aménagement de la langue, à sa présentation et à sa représentation. D'où cette stratégie incessante d'affichage de la langue qui situe le contexte oral du poème.

Les auteurs créolophones procèdent généralement de deux manières : Soit dans leur poème directement, en faisant de la langue créole un thème ou un sous-thème, soit dans leur paratexte (avant-propos, préface, présentation, postface, annexes, etc.) où ils sentent le désir de proposer à leurs lecteurs un contrat de lecture, fondé à partir des caractéristiques de la langue créole, en particulier son caractère oral affirmé dans l'expression pourtant écrite de cette langue.

Le rapport avec la langue est complexe quand on considère la situation diglottique d'Haïti¹. Les écrivains, tous francophones, sont persuadés de la richesse de la langue française et de la force de l'institution littéraire française à laquelle ils rêvent d'être associés. Écrire en créole jusqu'à la première moitié du 20e siècle, voire aujourd'hui encore, relève d'un défi. L'écrit ou le poème créole ne se contente pas seulement d'être un objet esthétique, il est affirmation d'une vision sociale. Le poète prépare la défense de la langue créole et les mécanismes de son illustration. L'étude des paratextes est significative de cette attitude.

¹ D'après les statistiques les plus optimistes, seulement 10% de la population haïtienne parlent le français.

Il est courant de voir, dès la première page de couverture d'un livre, le terme poésie, conte, roman, inscrit en vue d'amorcer le contrat de lecture avec le lecteur. Pour la littérature créole, les notions de genre sont différemment distribuées. Ainsi le poème ou le conte ne se revendiquent point comme tels, le texte est défini comme poème créole ou conte créole. Cet affichage du déterminatif «créole» permet d'évaluer le type de rapport de l'écrivain avec son œuvre. D'où la fragilité de cette littérature trop longtemps enfermée dans une vision minorée : littérature populaire, littérature folklorique, paralittérature ou contre-littérature!

Paul Zumthor n'a-t-il pas raison, dans ses travaux sur la poétique de l'oralité au Moyen Âge, quand il souligne l'asservissement des intellectuels formés à l'europpéenne aux techniques scripturales. Il remet en question certaines appellations qui ne contribuent finalement qu'à discréditer ces littératures nourries par la voix :

(...) Douze ou quinze générations d'intellectuels formés à l'europpéenne, asservis aux techniques scripturales et à l'idéologie qu'elles sécrètent, avaient perdu la faculté de dissocier les idées de poésie et d'écriture. Le « reste », marginalisé, tombait dans le discrédit: estampillé « populaire », par opposition à « savant » à « lettré », désigné (on le fait encore de nos jours) de l'un des termes composés qui dissimulent à peine un jugement de valeur, « infra », « para-littérature », ou leurs équivalents en d'autres langues.²

La figure de la langue est ambiguë. L'auteur se donne toujours une position sociale en désignant le peuple comme son lecteur-auditeur, et esthétiquement, il se situe comme porte-voix de la tradition populaire en y puisant son inspiration. Cela traduit le malaise d'écrire dans une langue sans tradition écrite, qui est obligée de cohabiter avec le français dont on connaît la longue tradition d'écriture.

² Paul Zumthor, La lettre et la voix, De la littérature médiévale, Paris, Seuil, 1987, p. 8.

On peut observer plusieurs types d'affichage de la langue créole. Nous en retenons cinq :

a) La langue comme pauvre

Dès la première trace d'affichage de la langue créole par l'auteur anonyme des «Idylles et chansons ou essais en poésie créole», celui-ci recommandait de proscrire la langue créole de toute poésie. Il concluait son introduction à propos «De la langue créole» en réclamant l'indulgence des lecteurs :

*J'en ai trop dit sans doute pour ne pas me faire accuser de témérité dans l'offre que je fais aujourd'hui aux habitants des colonies d'un petit recueil de poésies Créoles; aussi je ne leur présente que comme un essai, et en réclamant leur indulgence.*³

Moreau de Saint-Méry présentait le créole dans la société saint-dominguaise comme du français corrompu, un «vrai jargon».

*J'ai à parler maintenant du langage qui sert à tous les nègres qui habitent la colonie française de Saint-Domingue. C'est un français corrompu, auquel on a mêlé plusieurs mots espagnols, francisés, et où les termes marins ont aussi trouvé leur place. On concevra aisément que ce langage, qui n'est qu'un vrai jargon, est souvent inintelligible dans la bouche d'un vieil Africain, et qu'on le parle d'autant mieux, qu'on l'a appris plus jeune.*⁴

L'ambiguïté est que l'historien Saint-Méry montrait paradoxalement les charmes des chansons créoles saint-dominguaises comme «Lisette quitté la plaine».

³ *Idylles et chansons ou essais de poésie créole, par un habitant d'Hayiti*, Imprimerie V. Edwards, 1811, par Edward Larocque Tinker, Gombo comes to philadelphia, Worcester, Massachusetts, American Antiquarium Society, 1957, p. 4.

⁴ Moreau de Saint-Méry, Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'Isle de Saint-Domingue, Nouvelle Edition, Paris, Société de l'Histoire des Colonies Françaises et Librairie Larose, 1958, p.80-81.

b) La langue comme langue du peuple

Félix Morisseau-Leroy, dans son premier recueil de poèmes créoles Diacoute⁵, justifie son choix : écrire un livre, mais en créole. Voici un extrait du poème :

| | |
|---|---|
| <i>Kristyan Bolye o</i> | <i>Ô Christian Beaulieu</i> |
| <i>M ap ekri yon liv an kreyòl</i> | <i>J'écris un livre en créole</i> |
| <i>M ap ekri pou ou</i> | <i>J'écris pour toi</i> |
| <i>Pou tout moun ou te renmen</i> | <i>Et pour tous ceux que tu aimais</i> |
| <i>M a voye l Lamatinik</i> | <i>Je l'enverrai à la Martinique</i> |
| <i>M a voye l La gwadloup</i> | <i>Je l'enverrai à la Guadeloupe</i> |
| <i>Voye l Lagiyàn</i> | <i>À la Guyane</i> |
| <i>Voye l Lil Moris pou yo li l</i> | <i>À l'île Maurice</i> |
| <i>M a voye l Lalwizyàn tou</i> | <i>Je l'enverrai à la Louisiane</i> |
| <i>M a li l nan radyo pou tout moun tande</i> | <i>Je le lirai à la radio</i> |
| <i>M ap ekri yon liv nan lang pa m</i> | <i>J'écris dans ma langue à moi</i> |
| <i>Mesye a yo mèt ri</i> | <i>Les Messieurs s'en moqueront</i> |
| <i>M konn sa m ap fè</i> | <i>Mais je sais ce que je fais</i> |
| <i>M gen 2 ou 3 bagay pou m di</i> | <i>J'ai deux ou trois choses à dire</i> |
| <i>M gen yon koze pou m koze</i> | <i>J'ai à causer, causer</i> |
| <i>Ak moun pa m⁶</i> | <i>Avec les gens à moi.)</i> |

La position de Félix Morisseau-Leroy nous intéresse doublement. D'abord, il fait part de son projet, le raconte : écrire un livre en créole. L'auteur évoque constamment la langue. La réalisation de son projet (le livre) le tourmente moins que le moyen qui en est la langue. Ensuite, ce projet relève ici plutôt d'un programme de communication populaire. L'instance visée (mes gens à moi) ne pourra pas être atteinte par l'objet-livre, d'où le sentiment d'échec, et aussi le compromis d'une autre proposition « le livre sera lu à la radio ». En ce sens, on peut dire, comme pour la poésie vocale, que c'est « une voix qui parle - non cette langue qui n'en est l'épiphanie : lieu fugace où la parole instable s'ancre dans la stabilité du corps. »⁷

⁵ Félix Morisseau-Leroy, Diacoute, Port-au-Prince, Deschamps, 1953.

⁶ Félix Morisseau-Leroy, Dyakout 1,2,3,4, New -York, Haitiana Publications, 1990, p.7.

⁷ Paul Zumthor, Introduction à la poésie orale, Paris, Seuil, 1983, p. 159.

Par ailleurs un jeu de parallélismes sert à montrer certains couples oppositionnels comme le positionnement du *je* «populaire» (Christian Beaulieu, mes gens à moi, les autres pays créolophones) affrontant des opposants (ces messieurs qui riront du fait qu'il écrit en créole). La réalisation du poème semble passer nécessairement par le créole.

Franck Fouché, dans son poème «Jou va jou vini», met en scène de façon parodique deux points de vue contradictoires créole/français, élites/people. Ces deux axes alternent et font voir, comme chez Félix Morisseau-Leroy, comment la stratégie d'affichage de la langue créole permet à l'écrivain de se positionner socialement et esthétiquement. Voici un extrait du poème :

*Kreyòl fèt pou nèg mòn
 kreyòl fèt pou pèp-la
 kreyòl fèt pou nèg sòt ki pa konn li ak ekri
 « Gadé non, Msie Robè, sispendes-moa ça toute suite
 Kote ou jamais voir bèl ti moun de bien comme toi
 palé créole comme ça... »
 Papa Jéra pa améné-toi à la promenade ankô nan bel roto »
 Kreyòl fèt pou nèg mòn
 Kreyòl fèt pou pèp-la
 Pèp nan Trou Cochon,
 Pèp nan béza,
 pèp la kôt,
 kreyòl pa fete pou piti-t boujwa!
 Po diab ti bonn Madan Choye-la, sa ou vlé pou'l di
 sa gro moun' l'élit' di
 li la vil, s'il pale francé, pa vré,
 li pap vié moun' nan plim-n ankô.⁸*

*Le créole est la langue des Nègres des mornes
 Le créole est destiné au peuple
 Le créole appartient aux idiots ne sachant ni lire ni écrire
 Le créole ne doit pas avoir accès au salon des bonnes gens!
 «Attention, Monsieur Robert, cessez-moi ça tout de suite...
 Où a-t-on jamais vu un enfant de bien comme toi
 parler ainsi le créole?*

⁸ Franck Fouché, *Jou va jou vini*, Port-au-Prince, *Optique*, No 5, juillet 1954, p.67.

*Père Gérard ne t'amènera plus à la promenade dans sa belle auto»
 Le créole est la langue des Nègres des mornes
 Le créole est destiné au peuple
 Le bas peuple du Trou Cochon
 Le peuple des rues
 Le peuple de la Côte
 Le créole n'est pas fait pour les enfants des bourgeois!
 Pauvre d'elle, la bonne de Madame, que voulez-vous qu'elle dise
 Sinon ce que disent les gens de l'élite
 Elle est en ville, si elle parle français, n'est-ce pas!
 Elle ne sera plus comme avant.*

Serge Madhère, dans l'avant-propos (alapapòt) de son recueil Silo sajàs⁹, s'adresse directement à ses lecteurs :

Moun ki renmen lang kreyòl la, mwen sèten yo pral li ti liv sa-a ak plezi; epitou, y'ap kapab sèvi avè l nan jefò y'ap fè pou ede pèp nou an aprann li, vin pi pwofonde, e louvri chemen pou oum alemiyò.

Moun ki pa renmen lang kreyòl la, yo pral rete bèkèkè. Yo abitye di lang kreyòl pap mennen pèp la okenn kote...¹⁰

Ceux qui aiment la langue créole, je suis sûr qu'ils prendront plaisir à lire ce petit livre. Ainsi, ils pourront l'intégrer au mouvement d'alphabétisation du peuple afin de l'aider dans sa lutte pour un mieux-être.

Ceux qui n'aiment pas le créole seront étonnés. Car ils ont l'habitude de soutenir que le créole ne peut conduire le peuple nulle part.

Serge Madhère, dans son évocation du créole, rejoint les préoccupations de Félix Morisseau-Leroy. On retrouve la dichotomie coutumière ou le couple oppositionnel : ceux qui aiment le créole vs ceux qui ne l'aiment pas. S'y retrouvent aussi les jeux de parallélisme : l'auteur, le peuple dans leur vécu créole vs les autres.

⁹ Serge Madhère, Silo sajàs, Washington D.C., s.e. 1992.

¹⁰ Serge Madhère, op.cit., p. 3.

c) Le créole comme langue maternelle

Chez Kiki Wrainwright, la figure du créole est plutôt associée à la mère pauvre qui est chérie pourtant par son enfant. Dans son poème « lang kreyòl » (langue créole), il affirme son attachement et sa fidélité à la langue créole.

| | |
|--|---------------------------------------|
| <i>Lang kreyòl</i> | <i>Langue créole</i> |
| <i>Bèl chè manman-m</i> | <i>Très chère mère</i> |
| <i>Se lan vant ou mwen sòti</i> | <i>Je suis issu de tes entrailles</i> |
| <i>Mwen pa wont ou se manman-m</i> | <i>Je n'ai pas honte de ma mère</i> |
| <i>Nou se menm san</i> | <i>Nous sommes du même sang</i> |
| <i>Nou se menm ras</i> | <i>Nous sommes de la même race</i> |
| <i>Youn konprann sa lòt di'¹¹</i> | <i>Nous parlons la même langue.</i> |

d) Le créole comme langue d'écriture des lettrés

Rudolph Muller, dans Paròl anpil,¹² intègre le créole sur le mode de la parodie. L'opposition initiale créole/français, peuple/élites est encore présente à travers le poème «Port-au-Prince». L'auteur présente l'aliénation des lettrés et leur double langage :

| | |
|------------------------------------|-------------------------|
| <i>Tout moun palé</i> | <i>Tous ils parlent</i> |
| <i>bon jan kreyòl</i> | <i>du bon créole</i> |
| <i>anpi pé dyòl</i> | <i>puis se taisent</i> |
| <i>an bèl franse'¹³</i> | <i>en bon français</i> |

e) Le créole comme langue musicale

Des écrivains haïtiens font part du charme de la langue créole, de ses sonorités et de l'émerveillement qu'ils éprouvent face à sa richesse phonétique. Dans le roman Pays sans chapeau de Dany Laferrière, le narrateur décrit ainsi sa redécouverte de la langue créole :

¹¹ Kiki Wainwright, Zepon file, Miami, Éditions à contre-courant, 1994, p. 20.

¹² Rudolph Muller, Paròl an pil, Port-au-Prince, Éditions Deschamps, 1977.

¹³ Op.cit., p.31.

Je plonge la tête la première, dans cette mer de sons familiers. Un air connu qu'on fredonne aisément, même si ça fait longtemps qu'on n'a pas entendu la chanson: bousculade de mots, de rythmes dans ma tête. Je nage sans effort. La parole liquide. Je ne cherche pas à comprendre. Mon esprit se repose enfin. On dirait que les mots ont été mâchés avant qu'on me les serve. Aucun os. Les gestes, les sons, les rythmes, tout ça fait partie de ma chair. Le silence aussi.

Je suis chez moi, c'est-à-dire dans ma langue.

(...) Avant même d'entendre les mots, je comprends le sens. C'est le corps qui parle d'abord. Il le fait en ami ou en ennemi. Des fois, il peut être aussi chargé de désirs contenus. À ce moment, on dit qu'il est plein à craquer de sens. Le corps peut murmurer, crier, hurler, chanter sans prononcer un seul son. Il peut même exprimer le contraire de ce que les mots disent.¹⁴

La langue créole est classifiée à travers les écrits des écrivains comme une langue à afficher ouvertement pour que les « papiers créoles »¹⁵ puissent passer d'un état oral à un état écrit. Avec cette stratégie constante de nomination de la langue, on sent le malaise de l'écrivain créolisant. L'auteur écrit-il dans une langue qu'il n'arrive pas encore à valoriser? Ou alors la langue française comme langue de promotion sociale dotée d'une tradition écrite constitue-t-elle une menace pour lui? Ou encore cet affichage du créole participe-t-il de la « schizophonie »¹⁶ haïtienne, définie comme le tragique destin de l'écrivain haïtien, écrivant (en français ou en créole) pour des lecteurs à venir? Mais face aux problèmes inhérents à la langue créole, qui est jusqu'au milieu du 20e siècle une langue plutôt parlée qu'écrite, les auteurs créolophones ont compris la nécessité d'intégrer « les valeurs poétiques dans la voix ».¹⁷ Ainsi, des auteurs dont Félix Morisseau-Leroy, ont déclamé eux-mêmes leurs poèmes. Ainsi, dans la poésie créole, le texte est «oralisant», il s'accommode souvent des supports auditifs comme la cassette audio, qui offre à l'œuvre une réception populaire.

¹⁴ Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Montréal, Lanctôt, 1996, p. 76.

¹⁵ Dominique Batraville, *Papye kreyòl*, Port-au-Prince, Éditions des Antilles, 1990.

¹⁶ FranckÉtienne, *L'oiseau schizophone*, Port-au-Prince, Editions des Antilles, 1993.

¹⁷ Paul Zumthor, *op.cit*, p. 163.

À travers ce constant appel à la langue et à la voix, l'écrivain créolophone fait montre d'un certain nombre de contradictions, propres à sa situation sociolinguistique (diglossie) et socioculturelle (oraliture) : écrire dans une langue sans tradition littéraire, écrire pour un public qui ne maîtrise pas les codes de lecture et d'écriture. Cette volonté d'affichage du créole aide à comprendre le dilemme des écrivains créolophones, écrivant pour des lecteurs à venir et forcés de composer une poésie où prévaut la voix du conteur ou du récitant, même quand le texte est écrit et publié.

Comme pour la figure de la langue, la dénomination du poète dans la poésie créole concourt au «triomphe du phatique».¹⁸ Le terme qui le désigne, dans la poésie créole, est le samba. Nous analyserons cette figure.

¹⁸Paul Zumthor, *op.cit.*, p. 160.

La figure du poète

La représentation du poète dans la littérature est l'une des questions abordées dans la détermination des marques du discours littéraire qui caractérisent une poétique. Les modes de représentation ou d'auto-représentation de cette figure, sa circulation (la conscience du fait poétique en particulier et du fait esthétique en général) ont toujours retenu l'attention des poéticiens. La figure du poète dans la poétique créole se rapproche de celle de l'interprète du moyen âge, c'est-à-dire, du jongleur ou du récitant. Paul Zumthor affirme en ce sens que :

Les sociétés médiévales disposèrent, pour désigner les individus assumant dans leur sein la fonction de divertissement, d'un vocabulaire à la fois riche et imprécis, dont les termes, en une générale mouvance, ne cessent de glisser les uns sur les autres. Le groupe social auquel ils se réfèrent tire sans doute sa lointaine origine de la tradition des chanteurs des chants germaniques, confondue dans celle des musiciens et acteurs de l'antiquité romaine.¹

Zumthor définit dans ses travaux le poète médiéval suivant une large vision afin de désigner :

Celui ou celle qui, exécutant la performance, est à l'origine du poème oral, perçu comme tel. (...) Poète subsume plusieurs rôles, selon qu'il s'agit de composer le texte ou de le dire; et dans les cas les plus complexes (et les plus nombreux) de le composer, d'en composer la musique, de le chanter ou de l'accompagner instrumentalement.²

Dans la poésie créole, la figure du poète est imprécise. Nous analyserons le mode d'insertion du terme samba, qui sert à désigner les poètes, dans les œuvres. Puis, nous étudierons les origines du mot samba, ses caractéristiques orales, ses équivalents dans d'autres cultures et ses extensions de sens.

Le terme samba ou la représentation «oralisante»

¹ Paul Zumthor, La lettre et la voix, Paris, Seuil, 1987, p.60.

² Paul Zumthor, Introduction à la poésie orale, Paris, Seuil, 1983, p.209.

L'utilisation du terme samba peut être comprise comme l'inscription du littéraire dans le poème. Néanmoins, la figure reste attachée au modèle oral. Le poète est représenté comme le gardien des traditions ou comme le rassembleur. Sa fonction et son statut ne se définissent que par rapport à la communauté. Il est celui qui chante ou qui danse et qui s'exprime, soit par sa voix, soit par son corps. D'où la représentation «oralisante» du poète.

Claude Innocent attribue au samba une dimension civique et combative. Il est celui qui réunit les enfants dans une même ronde pour qu'enfin ils dansent ensemble la vie nouvelle :

| | |
|--|--|
| <i>Fòk gen yon grenn sanba</i> | <i>Et il y aura toujours un samba</i> |
| <i>Pou riyini tout timoun yo</i> | <i>Pour le trait d'union rassemblant les enfants</i> |
| <i>Pou yon gran koukourouj</i> | <i>Dans une même ronde</i> |
| <i>Lè sa a</i> | <i>Alors vraiment</i> |
| <i>Kalinda a ap bat tout bon³</i> | <i>Nous danserons la kalinda.</i> |

Paul Laraque, dans son recueil Sòlda mawon⁴, présente le samba comme l'éclaireur qui anime la foi des guerriers. La représentation de la figure du poète, de Claude Innocent à Paul Laraque, ne change pas. Pour celui-là, elle est associée à la danse, et pour celui-ci, la voix du samba est relayée par le chant.

| | |
|----------------------------------|---|
| <i>Yon kout lanbi pati</i> | <i>Un rappel rauque de conque</i> |
| <i>flèch li chire silans lan</i> | <i>déchire le silence</i> |
| <i>lanbi reponn lanbi</i> | <i>un autre alerté lui répond</i> |
| <i>sanba a sispann chante</i> | <i>le chant se glace dans la gorge du samba</i> |
| <i>tout gèrye kanpe</i> | <i>les guerriers sont debout</i> |

| | |
|--------------------------------------|---|
| <i>Yon kout lanbi pati</i> | <i>Un appel rauque de lambi</i> |
| <i>flèch li chire silans lan</i> | <i>déchire le silence</i> |
| <i>lanbi reponn lanbi</i> | <i>les lambis dialoguent, lugubres</i> |
| <i>larenn solèy sipann danse</i> | <i>la Reine Soleil s'est arrêtée de danser</i> |
| <i>koki lanmè derape⁵</i> | <i>les coquilles à voiles fendent les flots</i> |

Paul Laraque associe la figure du samba à celle du griot. Les deux partent

³ Claude Innocent, *Kalinda a la poul bat*, *Atelye*, New-York, Vol.2, hors série, 1981, p.18-19. Dans *Lamadèl, 100 poèmes créoles*. Port-au-Prince, *Conjonction*, t.2, 1992, p. 12-17. (Le poème a été écrit au début des années cinquante).

⁴ Paul Laraque, *Sòlda mawon*, trad. Jean F. Briere, Port-au-Prince, Éditions Samba. 1987.

⁵ *Ibid.*, p.14.

du même modèle rituel : amour du chant, de la danse, de la poésie et de la liberté. Dans son long poème, le soldat marron se transmue tantôt en samba, tantôt en griot.

*Sanba a di
Sa li renmen lan lavi
se pwezi*

*Le samba a proféré
ce que j'aime dans la vie
c'est la poésie*

*Griyo a di
sa nou renmen nan lavi
se pwezi
abobo⁶*

*Le Griot a dit
ce que nous aimons de la vie
c'est la poésie
abobo*

Le terme samba : origines et sens

Chez les premiers habitants de l'île d'Haïti, les Indiens, que décrit Émile Nau dans son Histoire des caciques d'Haïti⁷, la notion de poésie autant que la figure du poète étaient déjà présentes. Le poète, dans la langue indienne, portait le nom de samba. Nau évoque la poésie, les hymnes et les élégies composées dans certaines circonstances (mort, naissance, fête...) et conclut ainsi :

*Voilà assurément, une littérature originale, histoire et poésie, qui prenait source dans les mœurs et le génie particulier d'un peuple qui avait sa langue. La langue de ses Indiens a péri parce qu'elle n'était pas écrite, elle était sonore et gracieuse sans doute.*⁸

J.C. Dorsainvil, dans son Manuel d'Histoire d'Haïti⁹, décrit les mœurs des Indiens d'Haïti et affirme que les Indiens « aimaient la danse, les longues siestes et les cérémonies religieuses où ils chantaient des Areytos, poésies composées par des sambas.¹⁰

L'image du poète et de la poésie ont surgi dès l'époque précolombienne.

⁶Paul Laraque, op.cit., p.28.

⁷Émile Nau, Histoire des caciques d'Haïti, Paris, Gustave Guérin et Cie éditeurs, 1884.

⁸Ibid., p.43.

⁹J.C. Dorsainvil, Manuel d'Histoire d'Haïti, Port-au-Prince, F.I.C., 1942.

¹⁰Ibid., p.12-13.

Par la suite, le terme samba gardera son sens et servira à désigner le poète en particulier et tout créateur généralement quelconque. Duraciné Vaval a décrit, en se référant à Émile Nau, le samba. Personnage errant, perdu dans un « aller et venir continuel. Il porte un long bâton de bambou dont le premier nœud contient quelques rations de tafia; un chapeau de paille... »¹¹ Hénock Trouillot, après quelques considérations sur le terme, conclut : « Voilà le Samba, véritable griot de l'Afrique lointaine, dont le rôle est d'improviser des chansons... »¹²

Samba est donc un terme imprécis, qui renseigne sur l'activité de celui qui exerce le métier de poète ou de chanteur. On dénote chez Nau le parti pris vocal. Le samba n'est pas une figure individualisée. Il donne plutôt écho à une parole ancestrale, voire sacrée. La parole est ainsi une donnée immanente s'inscrivant dans le corps du promeneur parlant et/ou chantant; cet « aller-venir » s'accompagne de certains traits culturels: long bâton, chapeau de paille... Le terme samba est présent aussi dans d'autres cultures.

Selon Luis de Câmara Cascudo, le terme samba est plutôt d'origine africaine. Dans le Dicionário de Folclore Brasileiro, il indique que samba est un mot angolais qui, dans son sens étymologique, est associé à la danse et au chant. Voici la définition de Câmara Cascudo :

*Mot angolais, développé et vulgarisé au Brésil au XIXème siècle, il vient de semba, mot utilisé en Angola dans la région de Lounda, il désigne une danse populaire et rurale.*¹³

En dépit de l'origine du mot, amérindienne ou africaine, on a remarqué que du samba au griot, l'appel à la voix est le marqueur principal de cette poétique. L'image du poète se confond avec celle du conteur ou du récitant. D'autres figures de poète se construisent suivant le même modèle oral et errant; par exemple, dans la poésie grecque antique et du moyen âge, on peut citer le cas

¹¹ Duraciné Vaval, Histoire de la littérature haïtienne ou l'âme noire, Port-au-Prince, Imp. A. Héroux, 1933, p.138-139.

¹² Hénock Trouillot, Les origines sociales de la littérature haïtienne, Port-au-Prince, Imp. Théodore, 1962, p. 128.

¹³ Luis de Câmara Cascudo, Dicionário de Folclore Brasileiro, Brasília, Editions Ouro, 1940, p.930.

des aèdes itinérants qui « assumèrent la fonction de gardiens des mythes locaux ce qui les amena à comparer et unifier les versions de ceux-ci, les sevrant ainsi de leurs origines rituelles et les incorporant aux traditions pan-helléniques. »¹⁴

De l'interprète au samba en passant par l'aède et le griot, la constante demeure le rôle de transmission confié au poète. Sa parole se légitime par la présence d'un auditoire. Ainsi, l'image du poète ne se définit pas dans la quête d'une identité littéraire (individuelle) mais plutôt dans la figure mythologique du promeneur parlant. Les différents types d'évocation du poète dans la littérature créole nous font voir que le terme samba est lié étroitement au folklore. Le poète est d'abord un folkloriste au sens où il célèbre les rites de sa communauté. Il travaille à la mise en mémoire de manière orale ou écrite des chants, des légendes et des contes populaires du folklore national. Dans la poétique créole, la frontière entre folklore et poésie n'est pas délimitée. Roman Jakobson affirme à ce propos que:

*Littérature et poésie orale peuvent, certes, avoir des destins intimement liés, leur influence réciproque peut avoir été quotidienne et intense, le folklore peut avoir eu affaire si souvent soit-il avec le matériau littéraire et, inversement, la littérature avec le matériau folklorique : nous n'avons pas pour autant la moindre raison d'effacer la frontière absolue entre poésie orale et littérature au nom de la généalogie.*¹⁵

Le terme samba est imprécis. Ce qui facilite son extension de sens dans différents domaines d'application. On a remarqué une double utilisation du terme chez Laraque, d'abord dans son texte où la figure du poète est représentée par le samba, ensuite dans la désignation de la maison d'édition qui publie le recueil Sòlda mawon. Il est courant de rencontrer en Haïti surtout dans les groupes musicaux folkloriques appelés « groupe-racine » une utilisation généralisée du terme Samba. Tous les musiciens portent un pseudonyme rattaché au mot samba. Le samba (comme patronyme de créateur) sert à affirmer l'authenticité du musicien, du chanteur ou de l'interprète. L'essentiel, en fin de compte, dans la

¹⁴ Cité par Francesco Della Corte, Eva Kushner *Poétiques de l'antiquité classique*, dans Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier, Jean Weisgerber (sous la direction de) Histoire des poétiques, Paris, PUF, 1997, p.5.

¹⁵ Roman Jakobson. Questions de poétique, Paris, Seuil, 1973, p.67.

détermination de la figure du poète comme marqueur de parole et donc comme élément de la poétique créole, est la dimension civique et sociale en plus du caractère de porte-parole, d'interprète oral de la collectivité. Le samba ressemble ainsi au « soldat marron » de Laraque qui, par ses chants, sa poésie, sa quête de liberté, entend travailler à changer la vie.

Aussi pouvons-nous avancer que la signification du samba (le mot et la chose) peut être comprise, d'une part, dans la quête de désaliénation qui est au centre des préoccupations des écrivains créolisants, et dans le désir d'un changement social au profit des masses populaires. D'autre part, avec le mot Samba qui rattache le poète à son environnement immédiat, celui-ci revendique son statut de conteur et son héritage oral. Le poème est ainsi fortement personnalisé, voire «corporalisé» puisque les caractéristiques intellectuelles ou collectives, autant que physiques et gestuelles de son interprétation sont précisées. Car dans son déploiement, le poème fait constamment appel à la voix et ne se dissocie pas du chant ou de la musique. On peut citer également le cas de la reine-chanterelle, qui représente en Haïti la figure féminine du samba.

La parole rythmée

Le rythme a toujours préoccupé les poéticiens, les linguistes et les poètes. Son rôle, son statut et sa fonction dans la composition poétique les ont constamment interpellés. Le rythme est-il élément du langage ou langage lui-même? Au premier moment de toute poétique, on constate la prééminence du rythme, comme ce fut le cas pour la poésie française du Moyen-Âge, qui a conservé comme modèle de base la chanson. Paul Zumthor, à propos de la poésie vocale, affirme ceci :

Dans le dit, la présence physique du locuteur s'atténue plus ou moins, tend à se fondre parmi les circonstances. Dans le chant, elle s'affirme, revendique la totalité de son espace. C'est pourquoi la plupart des performances poétiques, dans toutes les civilisations, ont toujours été chantées : et pourquoi, dans le monde d'aujourd'hui, la chanson, en dépit de son avilissement par le commerce, constitue la seule véritable poésie de masse.¹

Dans son plaidoyer pour l'œuvre vocale, Paul Zumthor démontre, dans tout phénomène de vocalisation, l'engagement du corps de l'interprète ou du poète :

En disant quelque chose, la voix se dit. Par et dans la voix, la parole s'énonce comme la mémoire de quelque chose qui est effacé en nous: de ce fait surtout que notre enfance a été purement orale jusqu'au jour de la grande séparation où l'on nous a envoyés à l'école, seconde naissance. On ne rêve pas de l'écriture; le langage rêvé est vocal. Tout ceci se dit dans la voix.²

Après quelques considérations sur la notion de rythme, nous présenterons trois exemples-types de poèmes rythmiques qui, bien qu'écrits, reproduisent un modèle oral ou musical. Aussi verra-t-on la persistance du paradigme oral dans le texte écrit.

¹ Paul Zumthor, Introduction à la poésie orale, Paris, Seuil, 1983, p.178.

² Paul Zumthor, Performance, Réception, Lecture, Montréal, Le préambule, 1990, p.93.

De la notion de rythme

De la voix au chant ou du poème à la mélodie, la notion de rythme est essentielle. Nous allons étudier le fonctionnement des poèmes dits rythmiques dans la poésie créole afin de montrer que le poème bien qu'écrit est «oralisant». Commençons par éclaircir la notion de rythme.

Lucie Bourassa dans son ouvrage Rythme et sens, des processus rythmiques en poésie contemporaine³, analyse la crise du vers et du sens dans la poésie française contemporaine et les mutations auxquelles ces crises successives ont donné lieu. Elle remonte au sens étymologique du mot rythme, le mot vient du verbe grec « réo », je coule, généralement rattaché à une racine sanskrite, évoquant un mouvement régulier et continue. Bourassa se demande quelle est « la part du rythme - que l'on a si longtemps associé au mètre et considéré comme un élément indispensable à la poésie - dans ces « nouveaux » instruments dont joue la poésie »?⁴

De Platon à Benveniste en passant par Valéry, le rythme a constitué un champ immense de réflexion. Pour Henri Meschonnic, le rythme est manifestation de l'oralité, de la temporalité et de l'historicité du sujet à travers les marques du discours. Meschonnic met le rythme en rapport avec le sujet poétique et le sens. Sa poétique du rythme est une poétique de l'invention en réaction contre les poétiques du signe. Aussi a-t-il proposé de retrouver le lien organique entre le langage, la chose littéraire, l'éthique et le politique.

Le lien entre le rythme et le sujet vient de ce que j'entends par pensée poétique une invention du rythme au sens où le rythme n'est plus une alternance formelle mais une organisation du sujet. Et la poésie ou la pensée poétique, je la définis comme une invention du sujet telle qu'elle invente d'autres sujets.⁵

³ Lucie Bourassa, Rythme et sens, des processus rythmiques en poésie contemporaine, Montréal, Les Éditions Balzac, Coll. L'univers du discours, 1993, p. 11-12.

⁴ Ibid. p.11-12.

⁵ Henri Meschonnic, Politique du rythme, politique du sujet, Paris, Verdier, 1995, p.9.

Poèmes rythmiques: L'inclusion de l'écrit dans un modèle oral

Le rythme est un des traits dominants de la poésie créole. La «poésie rythmique» peut être considérée comme un genre dominant dans la poésie créole. Il se définit principalement par des procédés anaphoriques et la fréquence des occurrences d'ordre auditif. Il prend appui sur les rythmes populaires. Le poème, tant dans sa composition que dans son expression, renvoie constamment aux données mélodiques de la chanson. Comme le cas de certains poètes qui, s'ils ne reproduisent pas un modèle chanté ou conté, se servent pourtant de certains thèmes de la chanson ou d'un motif conté; des exemples comme le mot *Ozanana*, thème d'une chanson populaire exploité par Manno Ejèn ou *Fiyèt Lalo*, conte revisité par Rassoul Labuchin⁶. Le lecteur, à la lecture du mot, reproduit automatiquement le son. Ainsi, le poème écrit tend à reproduire un modèle oral. Par exemple ce conte musical qui constitue un cas-type de poème rythmique appelé le «conte chanté» :

| | |
|-------------------------------|-----------------------|
| <i>Ki bwa</i> | <i>Quel bois</i> |
| <i>Bwa gayak</i> | <i>Bois gaillac</i> |
| <i>Ki gayak</i> | <i>Quel gaillac</i> |
| <i>Gayak kòk</i> | <i>Gaillac du coq</i> |
| <i>Ki kòk</i> | <i>Quel coq</i> |
| <i>Kok chante</i> | <i>Coq chantant</i> |
| <i>Ki chante</i> | <i>Quel chant</i> |
| <i>Chante nan bwa</i> | <i>Chant des bois</i> |
| <i>Ki bwa...</i> ⁷ | <i>Quel bois...</i> |

Cet exemple de poèmes rythmiques consiste dans la reprise des phonèmes de chaque vers au vers suivant jusqu'à revenir aux sonorités initiales, dans une démarche euphonique circulaire, ininterrompue. Construit

⁶ Cette stratégie peut être aussi comprise comme un clin d'œil aux lecteurs et sert de catalyseur. Car, il n'y a apparemment aucune surprise; le thème musical sert à mentir au lecteur. Comme si le poème lui disait : Lis-moi, mais tu peux me chanter aussi. On peut évoquer, dans le cas des journaux et revues, certaines publicités, qui bien qu'écrites, fonctionnent sur le mode oral, tel le cas d'un encart où l'on peut lire : *Alo, alo, moun Boston, moun Nouyòk...(alo, alo, gens de Boston, de New-York)*

⁷ Ce conte chanté a été mis en musique dans les années cinquante par Roudolph (Dòdòf) Legros.

sous le mode d'un jeu qui relève du folklore enfantin, le poème a une structure pareille à celle que l'on retrouve dans les formules d'introduction et de conclusion des narrations, des devinettes et qui constituent une sorte de matrice faite de questions et de réponses pouvant s'enchaîner à l'infini, une forme dialogique en somme, déjà modulée musicalement sinon chantée mais susceptible d'être mise en musique. Le gagnant, dans ce jeu chanté est celui qui ne cède pas, en poursuivant le cycle de la parole. Il est courant d'entendre en Haïti des enfants jouer à ce jeu jusqu'à épuisement vocal. Un groupe enchaîne et un autre répond en chœur; la vitesse de l'exécution du jeu et la puissance des sonorités font la beauté de cette forme.

2) Un autre exemple de poésie rythmique est le «Wongòl», développé principalement par les membres de la «Sosyete Koukouy». Il est défini comme une poésie immédiate, concise, variant entre trois et cinq vers. Les thèmes exploités par les poètes dans ce type sont en étroite relation avec le vécu populaire. Le mot «Wongòl» est une déformation phonétique de l'Angola, il renvoie aussi à un *loa* du panthéon vaudou. Le terme témoigne de l'enracinement de cette forme dans la tradition orale haïtienne⁸. D'après Ernst Mirville, ces « poèmes doivent être dits à haute voix. Chaque suite poétique de deux poèmes-wongòl est ponctuée par la chanson en hommage au dieu Wongòl. »⁹ Voici un exemple de la poésie Wongòl, suivi de la chanson :

*Charitab
Ou konn ti poul la ponn?
Men, se sou pyebwa-a l'te ye.¹⁰*

*Charitab
Sais-tu que la poule a pondu
Dommage! elle était sur l'arbre.*

*Wongòl o
Ou ale
Kilè ou a vini
Wè n ankò?*

*Ô Wongòl
Tu es parti
Quand reviendras-tu
Nous voir?*

⁸ Louis Maximilien, *Le vaudou haïtien (rite, rada, canzo)*, Port-au-Prince, Imprimerie Deshommes, 1945, 2^e éd. 1985.

⁹ Pyè Banbou (Ernst Mirville), *Rechèch*, Port-au-Prince, Koleksyon Koukouy, 1979, p. XI.

¹⁰ Ce poème est de Raoul Denis, le premier ayant travaillé le type de poèmes «wongòl» dans les années soixante. Pyè Banbou (Ernst Mirville), *op.cit.*, p.XI.

Ernst Mirville, dans ses considérations sur les «poèmes rythmiques», arrive à la conclusion que le rythme, la cadence et la mélodie constituent des facteurs essentiels dans la lyrique créole.¹¹

3) Un autre exemple de poésie rythmique est celle qui exploite exclusivement les ressources sonores de la langue créole. Georges Castera, avec cinq notes musicales, do, ré, mi, la, si, a construit son poème « Mizik Dous ». Le poème est une berceuse. Les notes mises ensemble recouvrent toutes une signification en créole et invitent le personnage Mimi au sommeil.

MIMI DODO
DODO MIMI

LASI DORE
DODO MIMI

MIMI DODO
DODO MIMI

DODO!
MIMI RESI
DOMI¹²

Ce type de poèmes, comme les deux premiers, met en avant un paradigme oral. Le poème construit son propre espace vocal. Mais ici, bien plus que dans le conte chanté du premier exemple ou dans la poésie wongòl, on assiste à un jeu sonore qui est facilité par la richesse phonique de la langue. Car, le poème de Castera, bien que revendiquant un modèle oral, est une transcription plus abstraite des sons de la langue créole. Car, par un procédé phonique propre au créole, les sons, par leur association, produisent un nouveau sens, et passent d'un signifiant à un autre comme dans le cas des allitérations de Mi et MIMI, ou pour DO et DODO : MI (note de musique), la jonction MIMI (chat en créole ou pseudonyme affectueux en créole); DO (note

¹¹ Ernst Mirville, op.cit.

¹² Georges Castera, *Alarive Lèzanfan*, Port-au-Prince, Ed. Mémoire, Montréal, Planète Rebelle, 1998, p. 23.

de musique), la jonction DODO (sommeil). Prenons aussi l'exemple des cas d'agglutination (réunion d'éléments phoniques appartenant à des morphèmes différents) : RE (note de musique), SI (note de musique) RESI (arriver à); ou encore DO (note de musique) MI (note de musique), DOMI (dormir).

Dans le cas du poème de Castera, nous constatons l'omniprésence du «style vocal », comme le définit Ivan Fònagy, une «manière de prononcer. Car deux sons peuvent être identiques dans la mesure où ils représentent le même phonème, et différents puisqu'ils comportent, en tant que gestes vocaux, deux messages divergents.»¹³

Félix Morisseau-Leroy dans son poème « Dyaz » reproduit les qualités harmoniques et rythmiques du Jazz rien qu'avec l'allongement vocalique, obtenu à partir du verbe dire :

| | |
|------------------------------|---------------------|
| <i>Di m</i> | <i>Dis-moi</i> |
| <i>di m</i> | <i>dis-moi</i> |
| <i>di m</i> | <i>dis-moi</i> |
| <i>men di m non</i> | <i>dis-moi donc</i> |
| <i>di m</i> | <i>dis-moi</i> |
| <i>m a di w¹⁴</i> | <i>je te dirai</i> |

Dans la poésie créole, la primauté du rythme est telle que le texte ne cesse de convoquer l'accompagnement de la musique. Le son ou le désir de la voix habite le poème. Ainsi poème et chanson constituent deux moments d'un même mouvement. Félix Morisseau-Leroy, dans la préface du recueil de poèmes *Pikliz*¹⁵ de Kiki Wainwright, situe le poème créole dans son contexte oral et musical. Le texte, d'après le préfacier, ne trouve son sens que par sa mise en chanson.

Tout sa Kiki Wainwright pral di la-a, li ta kapab di-l an franse,

¹³ Yvan Fònagy, *La voix vive. Essais de psycho-phonétique*, Paris, Éditions Payot, 1991, p. 23. (1ère éd. 1983).

¹⁴ Félix Morisseau-Leroy, *Dyakout 1,2,3,4*, New-York, Haitiana Publications, 1990, p. 112.

¹⁵ Kiki Wrainwright, *Pikliz*, Miami, Koleksyon Koukouy, 1988.

kou li kapab di-l an angle. Men li gen rezon-l pou l' di-l an kreyòl. Li menm gen de rezon pou l' di-l an kreyòl. Younn: tou sa Kiki ekri, li vle chante-l. Se nan chante-a li jwenn ak ki vitès kè ayisyen ap bat. S'ak chante-a li ouvri zòrèy pèp Ayisyen. De: sa l'ap ekri la-a, sa li pral di la-a se yon koze pou pèp ayisyen ki pale kreyòl tandè.¹⁶

Tout ce que dira Kiki Wainwright, il aurait pu le dire en français ou en anglais. Mais, il a choisi de le dire en créole. Il a deux raisons pour le dire en créole.

1) Tout ce que Kiki écrit, il a envie de le chanter. C'est la chanson qui lui permet d'aller à la vitesse à laquelle bat le cœur de l'Haïtien. C'est avec la chanson qu'il ouvre les oreilles des Haïtiens.

2) Ce qu'il écrit, ce qu'il dit, c'est une causerie adressée au peuple haïtien qui parle et comprend le créole.

Le destin du poème serait de retourner à son origine orale, c'est-à-dire au chant qui lui servait de matrice et auquel il lui est difficile de se dissocier. Nous nous retrouvons alors dans un cercle clos marqué par la voix. L'écrit créole serait alors profondément parlé. La frontière n'est pas délimitée entre le fait oral et le fait écrit. La dominante est le rythme qui amplifie et justifie le poème. La substance du texte ne se démarque point de sa genèse et ne s'actualise que dans son retour obligé vers son double, la chanson.

Émile Roumer, dans un entretien avec Félix Morisseau-Leroy, montrant les points-forces de la poésie créole en comparaison avec la poésie française d'Haïti, affirme que nos «composes»¹⁷ analphabètes ont plus de mérite que les poètes de salon. Roumer cite à l'occasion « plusieurs chansons populaires où le choix des mots, l'arrangement des phrases ont permis aux «composes» analphabètes de dépasser nos poètes de salon ».¹⁸

Les dimensions vocales et ludiques sont présentes dans la poésie créole. Car l'essentiel demeure l'agencement des rimes et des sons dans

¹⁶ Félix Morisseau-Leroy, *Préfas* dans Kiki Wainwright, *op.cit.* p.6.

¹⁷ chanteur ou chansonnier populaire qui improvise le plus souvent ses chansons.

¹⁸ Un entretien entre Émile Roumer et Félix Morisseau-Leroy, Port-au-Prince, *Optique*, N° 19, septembre 1995, p.14.

l'écriture du poème. À analyser le type de poèmes rythmiques, on peut évoquer la notion de poésie-musique développée par David Ducros dans son ouvrage Lecture et analyse du poème :

Parler de poésie en regard de la musique ne relève pas de la simple illustration ou du simple rapprochement de deux formes d'art à certains égards comparables.

La musique, dès qu'elle existe à travers le chant, c'est-à-dire à travers la voix, requiert un texte non pas parallèle à la mélodie, mais substantiellement lié à celle-ci. La tradition de l'opéra, et de la chanson en général, est suffisamment vivace aujourd'hui pour que cela nous paraisse évident. Il fut même un temps, assez long entre deux et trois siècles, où l'histoire de la musique et de la poésie occidentales n'ont fait qu'une: du XIIe siècle au XIVe siècle, mélodie et poème fusionnent, avant l'indépendance du texte récité (pré-Renaissance et Renaissance), et avant l'apparition de concerts de musique seulement instrumentale. Le chant acquiert ensuite une relative indépendance, s'incarnant dans des genres aussi divers que la chanson, l'opéra ou les hymnes sacrés.

Cette fusion initiale entre le poème et la mélodie a su conserver l'idée d'une mystique musique-poésie à l'œuvre même après le découpage formel des genres bien définis.¹⁹

Dans la poésie créole, on assiste à l'inclusion du texte oral dans le texte écrit ou plus exactement du modèle oral dans la forme écrite : écrit, il doit être lu (silencieusement), mais il garde l'empreinte du chant ou de la mélodie et donc, il se fait plutôt entendre. Le lecteur ne lit pas le texte, il le parle à haute voix afin de lui donner sens et forme. Ce rapport à l'écrit créole est dû en partie au fait que le lecteur a été alphabétisé dans une autre langue. Par ailleurs, ce phénomène de verbalisation du texte créole a été observé dans les Antilles françaises par le linguiste Félix-Lambert Prudent, qui compare les poètes créolophones aux « nouveaux rhapsodes. »²⁰

Le poète Manno Ejèn nous a fait part de la richesse des rythmes

¹⁹ David Ducros, Lecture et analyse du poème, Paris, Armand Colin, Collection Coursus, 1996, p.13.

²⁰ Félix Lambert-Prudent, *L'émergence d'une littérature créole aux Antilles et en Guyane*, dans Anthologie de la nouvelle poésie créole, Paris, Éditions Caraïbéennes, 1984, p.15.

populaires et de la valeur musicale du poème créole conçu suivant le modèle des chansons populaires.

La poésie rythmique est pratiquée d'une manière générale par tous les poètes créolophones. Cette poésie permet de se ressourcer et de rester toujours très proche de la tradition et des milieux paysans. Cette poésie, proche des chansons populaires, est d'une telle richesse et d'une telle pureté qu'elle demeure jusqu'à présent une des voix les plus exploitées par les poètes créolophones.²¹

Maximilien Laroche, analysant les vers du poète Manno Ejèn, affirme ceci:

Ils nous ramènent au problème qui nous préoccupait au premier chef : celui du balancement entre la musique et la prose et je dirais, à prendre les choses d'un point de vue formel, de l'équilibre entre répétition et variation que semble rechercher le vers créole pour évoluer de sa forme traditionnelle vers une forme moderne.²²

L'influence des formes traditionnelles comme la chanson est un point nodal de la poétique créole. Les jeux de parallélisme entre poème et chanson montrent clairement que celui-là est placé souvent sur le même plan que celle-ci. Dans l'anthologie de poésie créole Lamadèl, 100 poèmes créoles²³, poèmes et chansons populaires sont recueillis et publiés sans aucune forme de différenciation. Ce choix éditorial témoigne de la force du lien unissant poème et chanson dans la poétique créole et du paradigme dominant de l'oralité. Car le poème est à la fois, l'œuvre orale, le texte écrit, le conte chanté, dansé ou raconté.

Avec la poésie rythmique, le poème « démocratisé », c'est-à-dire parlé, interpelle le sujet collectif, l'intègre dans son mouvement. L'espace poétique

²¹ Rodney Saint-Eloi, *Entretien avec Manno Ejenn*, Port-au-Prince, mars 1998, inédit..

²² Maximilien Laroche, *Sémiologie des apparences*, Québec, Grelca, 1994, p. 148.

²³ *Lamadèl, Cent poèmes créoles*, Port-au-Prince, *Conjonction*, 1992, t.1, t.2.

est un espace de transformation, et donc de révolte. Son sens se manifeste dans l'immédiateté des images et dans la chaleur des sonorités. Le rythme est ainsi comme l'affirme Meschonnic « l'inscription d'un sujet dans son histoire. Il est donc à la fois un irréversible et ce à quoi il ne cesse pas de revenir.»²⁴

²⁴ Henri Meschonnic, Critique du rythme, *anthropologie du langage*, Paris, Verdier, 1982, p.85.

La voix tambourinée

Dans toutes les cultures, le tambour est considéré comme un élément fondamental de l'imaginaire. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant¹ affirment qu'il est le symbole de la vie, de la puissance, du rythme biologique, de l'arme psychologique, de la médiation entre le ciel et la terre. Le tambour est l'instrument de musique le plus populaire en Haïti. Il est utilisé dans les fêtes profanes et depuis ces vingt dernières années, dans les cérémonies religieuses «officielles». Associé au vaudou et à l'oralité, il est l'un des legs spirituels les plus importants de l'Afrique. Alfred Métraux, dans Le vaudou haïtien, explique ainsi la dimension sacrée de cet instrument :

*Le tambour n'est pas seulement un instrument de musique, c'est aussi un objet sacré et même la forme tangible d'une divinité. La puissance mystérieuse qui l'habite est conçue tantôt comme un nanm, sorte de principe vital mal défini, tantôt comme un esprit appelé hountò, mot dahoméen qui désigne aussi le grand tambour manman et l'homme qui le bat.*²

La percussion du tambour, loin d'être un simple accompagnement du poème, détient son propre mode de fonctionnement, ses propres structures et sa propre syntaxe. Paul Zumthor, dans ses considérations sur l'œuvre vocale et les tambours africains, affirme que le «langage tambouriné», dans sa forme expressive et mélodique, constitue un langage poétique :

*(...) la percussion constitue, structurellement, un langage poétique. Manié comme c'est la règle, de façon expressive, le son tambouriné s'enrichit d'effets d'intensité, de connotations mélodiques qui parfois lui permettent, comme chez les Yoruba ou les Akan, de relayer le chant en cours de performance...*³

Nous analyserons comment le tambour contribue, par ses résonances, à la reproduction du modèle oral dans le poème écrit. Après la présentation du tambour dans la société haïtienne, nous dresserons le portrait du tambourineur, puis nous étudierons le(s) mode(s) d'inscription de cet instrument dans le poème.

¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. Dictionnaire des symboles L à Z, Paris, Seghers, 1974, p.257-258.

² Alfred Métraux, Le vaudou haïtien, Paris, Gallimard, 1958, p.163.

³ Paul Zumthor, Introduction à la poésie orale, Paris, Seuil, 1983.

Haïti: société de tambour

Dans le vécu haïtien, la prégnance du son est telle que les mélodies et les sonorités sont l'une des premières caractéristiques de l'identité haïtienne. Ainsi, Gérard Barthélemy, dans son essai Dans la splendeur d'un après-midi d'histoire⁴, définit la société haïtienne comme une société de tambour. Remontant de la société de plantation à la situation contemporaine d'Haïti, Barthélemy a montré le rôle déterminant du tambour dans l'imaginaire haïtien. D'après l'essayiste, la danse de l'esclave a toujours été associée à la subversion, et dès la période coloniale, elle a été condamnée puisque par sa violence et par son caractère émancipateur, elle constituait une menace pour le système colonial. Le langage du corps du nègre était considéré comme une contre-culture. Moreau de Saint-Méry décrit ainsi la danse des esclaves appelée «don Pèdre»:

*Le vaudoux consiste dans l'agitation des épaules et de la tête, mais cette agitation est extrêmement violente, et pour l'accroître encore, les nègres boivent en s'y livrant, de l'eau-de-vie où ils imaginent de mettre de la poudre à canon qu'on a bien broyée.
(...) il a fallu interdire sévèrement don Pèdre, parce qu'il causait de grands désordres et qu'il réveillait des idées contraires à la paix publique*⁵

L'association de la danse, de l'esclave et du tambour paraît ainsi tout à fait naturelle. Rythmant et synchronisant habilement ses gestes, l'esclave vit sa mémoire en se réinventant une genèse. Il redevient maître de lui-même, c'est-à-dire de son corps et de sa voix. Édouard Glissant a évoqué ainsi la notion paradoxale d'une «vision prophétique du passé. Pour ceux qui ne connaissent de leur histoire que la part de nuit ou de démission à quoi on a voulu les réduire, l'élucidation du passé proche ou lointain est une nécessité.»⁶

La campagne contre la danse et le tambour, jugés incontrôlables, jusqu'à la récente dictature des Duvalier, est une constante de la politique haïtienne. Car le vaudou constitue un signe de ralliement et de mobilisation populaires. Néanmoins, toutes les mesures

⁴Gérard Barthélemy, Dans la splendeur d'un après-midi d'histoire, Port-au-Prince, Éditions Deschamps, 1996.

⁵ Cité par Gérard Barthélemy, op.cit. p.168.

⁶ Édouard Glissant, Monsieur Toussaint, Éditions du Seuil, 1986, p.7.

coercitives ont été inefficaces. Et pour cause, cet instrument occupe une grande place dans l'imaginaire populaire haïtien. Le refrain d'une chanson populaire associe le tambour à l'âme haïtienne : *Depi tanbou frape tout Ayisyen kontan* (Dès que résonne le tambour, tous les Haïtiens sont heureux). L'organisation du travail en milieu rural est souvent rythmée. Alfred Métraux parle du "travail dansé"⁷. Le rythme et la danse peuvent être interprétés comme des vecteurs d'appartenance et d'identification collective.

Robert Jouanny, dans «La poésie haïtienne, carrefour entre l'Afrique et l'Europe: Dire le tam-tam»⁸, a montré comment le tambour constitue un des traits de la poésie haïtienne d'expression française. Il est révélateur, selon Jouanny, de la dualité de l'être haïtien, coupé entre l'Afrique et l'Europe. La quête de l'écrivain haïtien serait ainsi de dire l'Afrique avec «autre chose que des mots en dépassant l'impossible transcription du mot pour mot». ⁹

Il m'est apparu aussitôt que le langage de l'Afrique pouvait, mieux, devait, compte tenu des circonstances, n'être pas seulement verbal. La transe du voodoo en est une forme, et le roulement qui l'accompagne, une autre. Notons d'abord que le langage des sons musicaux, quel qu'il soit, est ressenti par le poète haïtien comme un symbole, qu'il provienne du «cuir heurté d'un tambour», évoqué par Duplessis-Louverture ou du lambi, chanté par Laleau.¹⁰

Dans la poésie créole, la présence du tambour est fortement marquée. Associé à l'oralité et à la religion vaudou, cet instrument bien plus qu'un thème, est le nœud de la dynamique de renversement propre à la poésie créole, son *nanm*, c'est-à-dire son principe vital. Le langage tambouriné est à la fois incantation et invocation. En ce sens, il aide à la constitution du fait poétique oral en rendant possible la performance et «le jeu, dans le sens le plus grave, sinon le plus sacré»¹¹. Willy Appolon, dans l'introduction de son ouvrage Le vaudou, un espace pour les voix, fait état de la contradiction entre la représentation de l'écriture, civilisation du signe et de son rapport idéologique avec la pensée du vaudou, civilisation du verbe :

⁷ Alfred Métraux, *op.cit.*, p. 168.

⁸ Robert Jouanny, Espaces littéraires d'Afrique et d'Amérique (Tracées francophones I), Paris, L'Harmattan, 1996, p.233-249.

⁹ *Ibid.* p.237.

¹⁰ Robert Jouanny, Espaces littéraires d'Afrique et d'Amérique, *op.cit.*

¹¹ Paul Zumthor, La lettre et la voix, Paris, Seuil, 1987, p.269.

Le texte, en effet, est la constitution d'un ailleurs. Il produit cet ailleurs comme une vérité dont il est ici et maintenant la violence. De signifier, il contrôle, pire, il monopolise, le contrôle, imposant l'herméneutique, la recherche d'un sens dernier qui livrerait au compte-gouttes la vérité à la glose et à l'obéissance. Dans ce jeu même où il sépare les initiés des postulants, le texte distribue les places avec les pouvoirs. Il répartit et partitionne. Il devient le garant du discours, sa règle, voire son lieu de vérité.¹²

Portrait du tambourineur en Haïti

Le musicien qui bat le tambour en Haïti est généralement appelé «tambourineur» ou joueur de tambour. Il joue avec ses deux mains, contrairement aux tambours arabes ou africains, pour lesquels sont généralement utilisées des baguettes. Alors, entre le joueur et l'instrument, il n'y a aucune médiation. L'instrument est par conséquent perçu comme un prolongement du corps du «tambourineur». Le plus souvent assis, il frappe le tambour, suivant le rythme ou le *loa* (dieu dans le vaudou haïtien) qu'il invoque. Il joue avec dextérité et fait souvent montre d'un grand talent, et grâce aux sonorités de l'instrument, les crises de possession s'enchaînent et, alors devient possible, dans la majorité des cas, la communication avec l'au-delà. Louis Maximilien, dans ses études sur la crise de possession, affirme que «le tambourinier grâce à son talent peut inviter les dieux à descendre de l'Olympe.»¹³

Alfred Métraux livre le sens de l'action de «battre le tambour» et décrit ainsi le tambourineur :

«Battre tambour» a pris, dans le langage courant, le sens de «célébrer» le culte des «loas»). Chaque fois que l'État a voulu sévir contre le paganisme, il a commencé par proscrire l'usage de cet instrument. Le «tambourinier» a beau n'être qu'un musicien professionnel, souvent pas même initié, il n'en est pas moins la cheville ouvrière de toute cérémonie vaudou. C'est de la science du rythme, de la vigueur de ses «coups» que dépendent l'ardeur et l'attention des danseurs et cette tension nerveuse favorise certainement des transes. Le musicien qui ne serait pas entièrement maître de ses formules

¹² Willy Apollon, *Le vaudou, un espace pour les «voix»*, Paris, Éditions Gallilée, 1976, p.29.

¹³ Dans Maximilien Laroche, *Haïti et sa littérature*, Québec, Cahiers NO. 5, A.G.E.U.M., 1963, p. 53.

rythmiques sèmerait le désordre dans la danse et empêcherait immédiatement les épiphanies des loas. Inversément, un tambourinaire de talent peut à sa guise provoquer les possessions ou les arrêter.¹⁴

Souvent en fonction de la dimension polyrythmique du vaudou, et de la cérémonie, un corps de tambours est convoqué. Chaque «tambourineur» joue sa propre partition. L'ensemble se combine harmonieusement afin de produire une impression d'unité. Haïti a connu des «tambourineurs» de réputation internationale et qui, par la virtuosité dont ils font montre dans l'exécution des rythmes, servent de modèle. Ainsi, Pradel Pompilus compare la poésie de Félix Morisseau-Leroy au tambour magique de Ti Roro¹⁵ :

Lang lan, s on enstriman, se yon tanbou, tout tanbou se tanbou. Men tout tanbouyè pa ti Wowo. Moriso-Lewa s on Ti Wowo, lò l ap anplwaye kreyòl pou l fè pwezi.¹⁶

La langue, c'est un instrument, un tambour. Si tous les tambours sont pareils, mais tous les tambourineurs ne sont pas comme Ti Roro. Morisseau-Leroy est un Ti Roro quand il écrit ses poèmes créoles.

Si la langue créole, comme le dit Pompilus, est un tambour, le poète ne peut se définir que par sa «voix tambourinée». Ainsi, le paradigme oral dominant dans les formes écrites que l'on a étudié dans les chapitres précédents, est encore le même dans la voix tambourinée, sauf que le tambour opère un déplacement : de la bouche de l'interprète vers la main du joueur.

Le poème: voix et tambour

Dans l'œuvre des poètes, les modes d'insertion de l'instrument tambour sont de divers ordres, nous allons montrer comment le tambour s'inscrit, par ses données acoustiques, dans le poème où le corps du texte se confond avec le corps du joueur ou de l'instrument. Commençons par un poème de Félix Morisseau-Leroy :

¹⁴ Willy Appolon, *op.cit.*, p.159.

¹⁵ Tambourineur haïtien des années 50-60 considéré comme un virtuose du tambour.

¹⁶ Cet extrait a été reproduit en quatrième de couverture de l'édition de Dyakout 1,2,3,4, New-York, Haitiana Publication, 1980.

| | |
|---|---|
| <i>Kote ou pran nou tris la? Nou pa pi tris pase lòt Sèlman lè n ap ri Yo vle kriye Yo vle ri Lè n ap kriye</i> | <i>D'òu vient la nouvelle de notre tristesse Nous ne sommes pas plus tristes qu'un autre Sauf que quand nous rions Ils voudraient pleurer Et ils rient Quand nous pleurons</i> |
| <i>Kan n ap bat tanbou Se pa menm bagay Lè sa a, nou pa nou E plis nou pa nou Plis nou se nou Kan tanbou bouyi</i> | <i>Une fois que roulent les tambours Les choses changent Et nous sommes autres Et plus nous sommes autres Et plus nous sommes nous-mêmes Aux sonorités du tambour</i> |
| <i>Bagèt ap tonbe sou po kabrit Pi dri pase lapli Nou pa nou E nou se nou Tanbou pran nanm nou Li brase si tèlman Li chavire n li drese n Nou pa fouti tonbe Lè konsa, nou se nou.¹⁷</i> | <i>Les baguettes mûrissent Comme la pluie sur la plaine Nous sommes autres Et nous sommes nous-mêmes Nos âmes sont si liées au tambour qu'il nous habite nous chavire et nous redresse Et toujours, il nous évite la chute Ainsi, nous sommes nous-mêmes.</i> |

Félix Morisseau-Leroy a placé le tambour comme un prolongement de l'être haïtien. Il est à la fois vécu, rituel et culture. On remarquera la bipolarisation (nous/les autres, tambour/piano, créole/français) qui travaille le poème. Le tambour est associé à la joie, au rire et au bonheur. Le côté énigmatique du poème qu'ajoute le couple oppositionnel « nou pa nou e nou se nou » fait penser à cette «double scène»¹⁸ sur laquelle s'organise le discours : tristesse/joye, rire/pleur, oral/écrit; les tambours ont eu raison de nos âmes, conclut le poète. Le tambour est présenté dans le texte comme un des traits de l'haïtianité. Le débit du texte adopte le rythme syncopé de l'instrument.

Michel-Ange Hippolyte (Kaptenn Kourourouj), dans un de ses poèmes, retrace la cadence rythmique du tambour, associée aux lendemains en fête. Il est lié au vaudou chez Hippolyte. Le poème se fait invocation et incantation aux dieux. Le tambour, outre la cohésion sociale (rassemblement et appartenance) qu'il établit, rend possible, par ses

¹⁷ Félix Morisseau-Leroy, *Dyakout I, II, III, IV*, New-York, Haitiana publications, 1974, p.9-10.

¹⁸ Maximilien Laroche, *La double scène de la représentation, oralité et littérature dans la Caraïbe*, Québec, Greca, 1991.

sonorités, la communication avec les dieux.

| | |
|-----------------------------------|--|
| <i>Sonnen ason</i> | <i>Sonnez le hochet</i> |
| <i>Sonnen</i> | <i>Sonnez</i> |
| <i>Frape</i> | <i>Frappez</i> |
| <i>Tanbou</i> | <i>Tambour</i> |
| <i>Frape</i> | <i>Frappez</i> |
| <i>La vi a gen tranche</i> | <i>Vie aux douleurs de l'enfantement</i> |
| <i>Peyi a ap soufri nan pasaj</i> | <i>Pays piégé dans son accouchement</i> |

| | |
|---|---|
| <i>Sonnen ason</i> | <i>Sonnez le hochat</i> |
| <i>Sonnen</i> | <i>Sonnez</i> |
| <i>Frape tanbou frape</i> | <i>Battez tambour battez</i> |
| <i>Pou premye zepi mayi-a</i> | <i>Pour que germe le premier épis de maïs</i> |
| <i>Grandi nan plamen tyovi yo</i> ¹⁹ | <i>dans la paume des enfants</i> |

Dominique Batrville, dans son recueil de poèmes Papye Kreyòl, combine harmonieusement corps, voix, danse, chant :

| | |
|---|---------------------------------|
| <i>Tam tam sèk</i> | <i>En tam tam cassant</i> |
| <i>Nap chante ak flit</i> | <i>chantons avec nos flûtes</i> |
| <i>Plis pla men nou</i> | <i>et nos mains réunies</i> |
| | |
| <i>Vwa nou mele ak</i> | <i>Nos voix mêlées</i> |
| <i>Ronn timoun yo</i> | <i>à la ronde des enfants</i> |
| <i>Dèyè nòt akò mizik</i> ²⁰ | <i>en accord de musique</i> |

« Tanbou kreyòl »²¹ de Georges Castera montre comment la lyrique créole assume la vocalité comme modalité interne d'organisation et de fonctionnement du poème. Max Dominique affirme à propos du poème « Tanbou kreyòl » : «...de même qu'auparavant le poème castérien dessinait en poème et versifiait en peintre, il lie ici de façon plus serrée, plus rigoureuse, poésie et musique, et singulièrement dans Rèl, rythmes du tambour. Le poème central «Tanbou kreyòl» livre le sens et la visée du recueil. Il constitue un nouvel Art Poétique.»²²

¹⁹ Michel-Ange Hippolyte, Anba-Lakay, Ottawa, Éditions Nèg Bossal, 1984, p.40.

²⁰ Dominique Batrville, Papye Kreyòl, Port-au-Prince, Éditions des Antilles, 1990, p.22.

²¹ Georges Castera, Rèl, Miami, Éditions à Contre-courant, 1992, p.27-33.

²² Max Dominique, Rèl et autres recueils, Port-au-Prince, Chemins Critiques, Vol. 3, No 3, janvier 1997, p.171-172.

Nous publions un extrait de « Tanbou Kreyòl »

(pwèm pou 4 podyòl ak de wòch) (Poème pour 2 bouches et 2 pierres)

| | |
|------------------------|---|
| <i>Tanbou mache di</i> | <i>Les tambours marchent et disent</i> |
| <i>sa-m pa ka pote</i> | <i>Tant que je ne peux le supporter</i> |
| <i>ma kapote-l</i> | <i>Je le balancerai</i> |
| <i>sa-m pa ka</i> | <i>Tant que je ne peux</i> |
| <i>sa-m pa ka</i> | <i>Tant que je ne peux</i> |
| <i>ma ka</i> | <i>Je peux</i> |

| | |
|-----------------------------|-----------------------------|
| <i>trakatap katap ka</i> | <i>Trakatap</i> |
| <i>trakatap katap ka</i> | <i>Trakatap katap ka</i> |
| <i>GOUDOU GOUDOU GOUDOU</i> | <i>GOUDOU GOUDOU GOUDOU</i> |
| <i>plop</i> | <i>Plop</i> |
| <i>plop</i> | <i>Plop</i> |
| <i>plop</i> | <i>Plop</i> |

| | |
|-------------------------------|---|
| <i>Gen tanbou</i> | <i>Il y a des tambours</i> |
| <i>se ak zo mò pou bat yo</i> | <i>Aux baguettes d'ossements de morts</i> |
| <i>pou bri a sèk rèk</i> | <i>Un tam-tam sec et rauque</i> |
| <i>Aprè ou bat vant yo</i> | <i>Naît de leur ventre</i> |
| <i>pou fè yo pale</i> | <i>Ils parlent et se confessent</i> |
| <i>GOUDOU GOUDOU GOUDOU</i> | <i>GOUDOU GOUDOU GOUDOU</i> |
| <i>plop</i> | <i>Plop</i> |
| <i>plop</i> | <i>Plop</i> |
| <i>plop</i> | <i>Plop</i> |

| | |
|-------------------------------|--|
| <i>pou fè yo pale</i> | <i>Ils parlent parlent et disent</i> |
| <i>pou nèg isit nèg lòtbò</i> | <i>Nègres d'ici Nègres d'ailleurs</i> |
| <i>sispann lage chèy pay</i> | <i>Ne jetez point vos chaises empaillées</i> |
| <i>anba sab lanmè</i> | <i>Sous le sable des mers</i> |

| | |
|--------------------------|----------------------------------|
| <i>trakatap katap ka</i> | <i>Trakatap katap ka</i> |
| <i>ma ka</i> | <i>Autant que je le peux</i> |
| <i>sa-m pa ka</i> | <i>Autant que j'en peux plus</i> |
| <i>ma ka pote-l</i> | <i>Je le supporterai</i> |
| <i>san-m pa kapote-l</i> | <i>Sans le balancer</i> |

| | |
|---------------------------------|---|
| <i>Tanbou-m bat la</i> | <i>Mon tambour à moi</i> |
| <i>Tanbou-m bat la</i> | <i>Mon tambour à moi</i> |
| <i>wa karese-l ak men ou</i> | <i>Tu le caresseras de ta main</i> |
| <i>wa karese-l ak kò-w</i> | <i>Tu le caresseras de ton corps</i> |
| <i>Mo kreyòl yo se tanbou-m</i> | <i>Les mots créoles sont mes tambours</i> |
| <i>Tanbou m'bat la rèk</i> | <i>Tambours aux tams-tams secs</i> |

Tanbou m'bat la sèk

*Tanbou yo mache di
san timoun san granmoun
depi anro jouk anba*

*San timoun, san granmoun
tout lajè tout longè
tout lage lan lari aklè*

*Se yon lame fizi atè
ki pa veye frontyè
ki pa veye lanmè
se yon lame san lonè
yon lame pèyè
san peyi
k'ap gaspiye on divital
rafal katafal bal
pou fè moun pè*

*Se yon lame pèpè
lòt ame abiye dezabiye
a klè*

*Tanbou mache di
sa-m pa kapote
wa ka pote-l
wa kapote-l
si-m pa ka pote-l*

*sa-m pa ka
sa-m pa ka*

*wa ka
trakapap katap ka*

Tambours aux tams-tams rauques

*Les tambours marchent et disent
le sang des enfants, le sang des adultes
ça et là largués*

*Le sang des enfants, le sang des adultes
aux quatre cardinaux
étalé clair au bras des rues*

*C'est une armée aux fusils contre-terre
qui ne veille sur les frontières
qui ne veille sur la mer
c'est une armée sans honneur
une armée bon payeur
sans pays
qui gaspille
en rafales catafales balles
pour faire peur aux gens*

*C'est une armée de pacotille
que les autres habillent déshabillent
à vue d'oeil*

*Les tambours marchent et disent
tant que je ne le balancerai
tu le supporteras
tu le balanceras
si je ne peux le supporter*

*Tant que je ne peux
Tant que je ne peux*

*tu le peux
trakatap katap ka*

Le lecteur se rend compte du nombre élevé d'onomatopées ponctuant chacune des strophes. Ici parle une multitude de voix. Trois d'entre elles sont clairement distinguées: celle du tambour; car tout le poème se donne comme projet de donner libre cours à la parole des tambours: *Les tambours marchent et disent*; celle des échos phoniques et celle de l'autre ou des autres (je, tu, ils). Mais en effet, toutes ces voix sont assumées par le tambour. Car ici, le sujet parlant, omniscient et omniprésent, est le tambour qui distribue la

parole, à sa manière et suivant ses prescriptions. Les autres sujets prolongent en échos sa parole.

Les lettres majuscules, qui servent à rapporter les résonances du tambour, témoignent de l'importance attachée à ce motif, et aussi de son autorité, de la dimension fondatrice de cette voix magique qui fait en sorte que la parole suit une courbe d'évolution circulaire et non plus linéaire, incluant ainsi l'assemblée et sa quête de parole. Claude Dauphin, dans Musique du vaudou, Fonctions, Structures et Styles, souligne certains éléments stylistiques propres au «langage tambouriné» :

Les battements de tambour agissent à la fois comme catalyseur et comme régulateur de la transe cérémonielle. Parmi les aspects saillants du langage tambouriné, le kase occupe une place capitale.

Le kase introduit une rupture dans le dévoilement des séquences régulières du rythme. Le sentiment de rupture est provoqué par un allongement inattendu des valeurs de durée souligné par un effet de syncope ou encore par une accélération subite des durées partageant l'unité pulsatoire, immédiatement suivie par un ralentissement encore plus inconfortable.²³

La cadence *kata* (3,2,1) fragmente le discours et impose au poème l'organisation rythmique qui lui est propre. De fragments en fragments, la parole, dans son effort de dépassement, se morcelle et le rythme du tambour envahit le texte dans le jeu de ses multiples échos : *trakatap katap ka / plop plop plop*. Le rythme marque ici la tension entre les deux verbes d'action *pote* et *kapote* (supporter et renverser) relancée dans un continu d'ordre phonique. La paronomase²⁴ formée par le couple antithétique *pote/capote* constitue le lieu du conflit. Dans la réitération de la quête du tambour parlant, tantôt sous la forme de la négation, tantôt sous la forme du constat, l'instrument amène le renversement dans l'ordre du langage. Et la voix incessamment gomme l'écrit.

La rythmique syncopée du poème donne ainsi corps et sens au texte. Les tranches phrastiques du tambour, qui renvoient au phénomène de la crise de possession, confèrent au

²³ Claude Dauphin, Musique du vaudou, Fonctions, Structures et Styles, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1986, p. 33.

²⁴ La paronomase consiste à unir, par analogie, des mots qui se ressemblent. Elle souligne la juxtaposition des mots qui ne diffèrent phoniquement que par un seul phonème.

poème, à dessein, un mouvement de grande violence et de déchirement. Déchirement assuré par le caractère itératif des voyelles dures (t) (b) (m) (d) (k).

Entre les mots et les sons, s'établit non pas un rapport de contiguïté naturelle mais plutôt une espèce de métamorphose. David Ducros parle, en ce sens, de «l'accord sonore des mots et des choses»²⁵. La «langue fantasmée»²⁶ pousse le langage vers ses limites. D'où le surgissement d'une parole en dehors de la parole, d'une voix démultipliée: celle du tambour et de ses dérivés et ensuite la voix des diseurs, si l'on suit l'intention de départ de la mise en scène ou en onde, fixée par le poète. La part phonique dans "Tanbou Kreyòl" est celle, légitime, qui réinvente la langue par le hurlement des tambours et qui dit à vive voix la soif des hommes. Mais comment donner aux mots l'espace qui leur est propre et aux sonorités le leur! Le partage semble ici difficile. Ducros, dans le développement de sa notion de *musique-poésie*, dit ceci:

*Les sons musicaux ne disent rien et font partie du monde comme s'ils étaient détachés. C'est tout le paradoxe de la langue: objet de contact entre les hommes, elle possède un certain nombre de caractéristiques sonores, mais elle n'est pas non plus qu'une suite de sons puisqu'elle révèle la position de chacun dans le monde*²⁷

La position du tambour et de ses voix "adjointes" tendent vers la révolte. Les sons martelés disent la violence dont ils sont porteurs. Ainsi le poème castérien bouscule la figuration graphique coutumière en vue de juxtaposer le son et l'espace graphique. Le texte respire à partir des pauses rythmiques; et le tambour ponctue, organise et structure le texte. Ici, le paradoxe dont parle Ducros n'est pas au niveau de la langue, mais plutôt dans la dimension immanente du tambour, qui d'un simple instrument de musique, se transmue en ordonnateur du monde, et en pensée du renversement.

Maximilien Laroche, dans une analyse de «Tanbou kreyòl», fait ressortir la dimension « parlante » du texte en l'interprétant à partir de l'indication de l'auteur «Yon

²⁵ David Ducros, *Lecture et analyse du poème*, Paris, Armand Colin, 1996, p.55.

²⁶ Ibid.

powèm pou 4 po dyòl ». Cette indication met en place le mode de performance textuelle. (On pourrait dire : ce texte n'est pas à lire silencieusement, mais à haute voix...) Le poète-diseur assume ainsi la dimension vocale et rythmique de son texte. Pour Laroche, la bouche est en elle-même un instrument de musique :

« Yon powèm pou po dyòl ». Otè a ap fè kon si l bliye si pou di yon powèm ou bezwen bouch ou. Alòs li pran bouch pou enstriman k ap fè akonpayman. Men bouch la deja enstriman k ap jwe mizik anpi k ap pale powèm lan.
*Sa ki fè powèm lan se : 1) pawòl 2) patisyon mizik kote : a) gen bouch k ap pale, b) gen bouch k ap fè akonpayman. Sa ki vle di bouch toupatou. Se li menm ki enstriman ni pou di mo ni pou jwe mizik swa kon enstriman solo swa kon enstriman pou fè akonpayman. Men tout enstriman sa yo se menm bouch la.*²⁸

*(« Un poème pour les lèvres ». L'auteur fait semblant d'oublier que pour dire un poème, la bouche intervient nécessairement. Alors la bouche devient un instrument d'accompagnement. Mais la bouche est déjà l'instrument qui à la fois joue la musique et déclame le poème.
 Donc, le poème est composé ainsi de : 1) la parole 2) la partition musicale : a) la bouche qui parle, b) la bouche qui joue de la musique 3) la bouche qui sert d'accompagnement La bouche sert ainsi le mot et la musique, soit comme instrument solo, soit comme instrument d'accompagnement. Mais tous ces instruments se résument à la bouche.)*

Le texte "Tanbou kreyòl" de Georges Castera met en scène le caractère autoréflexif de l'oralité et de la vocalité. Le tambour est à la fois rythme et langage, sens et forme. Les phénomènes de dédoublement entre le mot et le son situent le poème entre deux ordres de discours différents, d'une part, le texte écrit et d'autre part, le rythme musical du *kata*. Le signe linguistique et sa représentation phonique se cherchent une difficile autonomie. Néanmoins, dans "Tanbou kreyòl", un autre problème est à signaler : le texte prend sa source dans la crise de possession de la religion vaudou, c'est-à-dire dans un lieu de confusion, de célébration et de dépassement en vue d'atteindre la transcendance. Dans la voix tambourinée, on assiste à une mise en abyme de l'écrit; et donc à la suprématie du caractère oral de l'instrument tambour, par ses résonances et sa puissance communicative.

Avec cette communication tambourinée, on a constaté comment l'utilisation du

²⁷ David Ducros, *op.cit.*, p.55.

²⁸ Maximilien Laroche, *Analiz « Tanbou Kreyòl », yon powèm Georges Castera*, inédit, janvier 1998.

tambour, par ses sons martelés, provoque l'association chez le lecteur de l'image graphique et du son. Le primat du rythme sur la forme écrite est constamment réaffirmé par l'émergence du sujet collectif qui investit le discours poétique par ses voix et ses danses. Nous étudierons dans le chapitre suivant la «voix dansée». Ainsi, nous allons voir comment dans la «corporéité» de la poésie créole, après avoir démontré la fonction attribuée à la bouche et aux mains, comment interviennent les pieds.

La voix dansée

Comme le tambour, la danse est un des vecteurs de cohésion sociale en Haïti. Et toutes les occasions (naissance, mariage, mort, travail...) sont propres à la fête, à la danse et au chant. Ainsi rythme, tambour, danse sont étroitement liés. Il existe, parallèlement aux danses dites «profanes», plusieurs types de danses «sacrées». On peut citer à titre d'exemple le pétro, le yanvalou, le nago, le congo, le banda, etc. Franck Fouché, dans un poème, lie la figure du pays à ses danses et à ses chants :

*Nous avons un pays de danses et de chansons
de chansons et de danses
Mais c'est toute notre âme la chanson et la danse!*

*Nous dansons et chantons
quand la joie allume «le boucan»¹*

Alfred Métraux présente ainsi la danse dans le rituel de la religion vaudou :

La danse est si étroitement associée au culte des loas qu'on peut classer le vaudou parmi les « religions dansées ». De cet acte rituel, se dégagent des forces mystérieuses qui agissent sur le monde surnaturel. Rythmes de tambours et danses attirent les esprits. C'est pourquoi on leur fait une place prépondérante dans presque toutes les cérémonies².

Paul Zumthor, dans la définition de la poésie vocale, intègre les mouvements et la présence du corps à la poéticité orale :

Ensemble ils (les gestes) portent sens à la manière d'une écriture hiéroglyphique. Le geste ne transcrit rien, mais produit figurativement les messages du corps. La gestualité se définit ainsi (comme l'énonciation) en termes de distance, de tension, de modélisation plutôt que comme système de signes. Elle est moins

¹ Franck Fouché, dans Maximilien Laroche, Haïti et sa littérature, Québec, Cahiers, No. 5, A.G.E.U.M., 1963, p.51.

² Alfred Métraux, Le vaudou haïtien, Paris, Gallimard, 1958, p.168.

régie par un code (sinon de façon toujours incomplète que locale) que soumise à une norme³.

Parmi les danses haïtiennes précédemment citées, le yanvalou est le plus exploité; on le retrouve dans différentes disciplines artistiques en Haïti comme les danses chorégraphiques, la peinture et la littérature. Après la présentation de ce rythme, nous analyserons ses modes d'insertion dans le poème.

La danse yanvalou

Le yanvalou est un des rythmes du vaudou dont les résonances sont les plus fortes dans la poésie créole. Généralement perçu comme une danse d'amour où le corps du danseur ou de la danseuse, dans sa cadence lancinante et ses mouvements harmonieux, exprime l'émotion et le désir. Ces quelques traits ont donné à ce rythme son pouvoir de fascination et sa beauté. Les poètes ont utilisé dans leur texte la cadence yanvalou, tantôt comme modèle mélodique ou métrique, tantôt comme source d'inspiration. Nous allons analyser la manière dont les poètes intègrent ce type de rythme dans leur texte. Commençons par présenter ce rythme.

Alfred Métraux définit ainsi la danse *yanvalou* :

Le yanvalou se danse le corps plongé en avant, les genoux fléchis, avec des ondulations qui, des épaules, semblent se propager le long du dos. On avance en portant ou glissant les pieds sur les côtés avec une pause sur le quatrième temps. Les ondulations du yanvalou sont beaucoup plus marquées dans le yanvalou dos-bas, à telles enseignes qu'il est interprété comme une imitation du mouvement des vagues ou du serpent, aussi est-il souvent exécuté en l'honneur d'Agouë ou de Damballah. Dans cette danse, le corps est très incliné et le danseur se baisse graduellement jusqu'à prendre une position accroupie, les mains sur les genoux.⁴

Milo Rigaud décrit la danse yanvalou avec force détails :

³ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p.196.

⁴ Alfred Métraux, *op.cit.*, p.170.

Danse avancée, les bras levés en corbeille, alternativement le droit puis le gauche, pas marqué assez lent en pilant, genoux un peu pliés, corps légèrement viré à chaque pas les pieds sont levés plus haut que de coutume. Un temps marqué sur le pied qui se déplace, temps suivant marqué par un fléchissement sur le genou, parfois c'est en même temps le départ du pied opposé par une sorte d'appel simultané.

Balance yanvalou : ces pas sont marqués presque sur place. Les bras tenant la robe à la hauteur du genou, les épaules courbées un peu remontées, les coudes légèrement pliés, les épaules sont remuées d'arrière en avant + ou – accentué comme mouvement suivant le rythme.

Pied droit levé, posé en arrière, un peu sur le côté – 1... 2. – en assemblant. Idem avec l pied droit. (balance)

Yanvalou sur place

I : Pied droit posé à droite, de biais

Pied gauche réuni perpendiculairement.

II : Pied gauche porté à gauche, de biais

Pied droit réuni perpendiculairement⁵

On a noté les divers infléchissements du corps, la solennité du port et la gracieuseté des danseuses et danseurs imitant le mouvement du serpent. Dans cette danse, le rapport à la spatialité est défini dans sa planéité. L'exécutant de la danse yanvalou avance avec son corps, graduellement, monte et descend; cette cadence «sensuelle» et visuelle offre le corps du danseur ou de la danseuse en spectacle. Dans les descriptions de la danse yanvalou, on a pu remarquer toute une écriture du corps.

Le rythme yanvalou et la métrique créole

Ernst Mirville (Pyè Bambou), dans une série d'articles publiés en 1974 sous le titre «notes pour une métrique créole»⁶, a étudié le vers créole en rapport avec la cadence du yanvalou. Il a avancé certains éléments - en isolant un corpus de textes créoles - pour la constitution d'une métrique créole dont le modèle de base serait les sept temps de la danse yanvalou. L'auteur a analysé son poème «Klè bonè m»

⁵ Milo Rigaud, *Notes sur musique et instrument*, mai 1954, inédit, Port-au-Prince, Bibliothèque Haïtienne, Petit Séminaire Collège Saint Martial.

⁶ Ernst Mirville, *Notes pour une métrique créole*, Port-au-Prince, *Le Nouvelliste*, mars 1974.

en fonction de la cadence et des variations de ce rythme et souligne sa dimension polyphonique.

« Klè bonè m », écrit, il y aura tantôt huit ans à l'époque où je contais fleurette à ma dulcinée, est la poésie lyrique ou d'amour dont le rythme s'inspire de la cadence du yanvalou:

1, 2, 3, 4, 5

1, 2

Les sept coups peuvent être frappés sur un seul tambour, comme on a l'habitude de le faire au cours de la messe, dans les chapelles qui ne disposent que d'un seul tambour mineur(...)

Mais les sept coups de base du rythme yanvalou peuvent être frappés sur deux tambours:

1,2,3,4,5 (un tambour)

1,2 (un autre tambour)

Un metteur en scène ou en ondes pénétré de l'esprit de ces principes théoriques pourrait donner une interprétation à deux voix de ce poème.⁷

Nous publions un extrait du poème :

Zannana sikré koli

zabrico doré koli

sapoti fondan koli

Siro myèl doja koli⁸

Ananas sucrés koli

Abricots dorés koli

Sapotille fondue koli

Sirop au miel koli

La démarche de Bambou, dans ses "notes pour une métrique créole" est tributaire de la métrique française. Il confond rythme et mètre; son approche est uniquement syllabique et fait constater la dette de la réflexion sur la métrique créole à l'égard du français. Les vers heptasyllabiques de Bambou rappellent ceux d'Oswald Durand dans son poème «Choucounè» (1881). Le poème «Klè bonè m» utilise la cadence yanvalou par son balancement (3), (2), (2) mais le texte s'inscrit plutôt dans un modèle oral, en jouant sur les allitérations et les allongements expressifs de certaines syllabes.

⁷ Ernst Mirville, op.cit.

⁸ Ibid.

De «Choucounè» (1883) à «Klè bonè m» (1974) aux sonnets d'Émile Roumer (1964), le mètre créole est simplement une copie du mètre français. Certaines astuces comme les contractions arbitraires des formes lexicales - en vue d'arriver à une mesure du vers du créole - montrent la difficulté de fixer une mesure aux formes écrites dominées par l'oralité. Selon Paul Zumthor, «la poésie orale n'a de règles que prosodiques»⁹, au sens où elle se cantonne exclusivement au rythme de la parole poétique.

La prosodie d'un poème oral réfère à la préhistoire du texte dit ou chanté, à sa genèse pré-articulatoire, dont elle intériorise l'écho. C'est pourquoi la plupart des performances, quel qu'en soit le contexte culturel, commencent par un prélude non vocal: battement d'un objet, pas de danse, mesure musicale préliminaire : le cadre est ainsi exposé où va se déployer la voix.¹⁰

Le poème yanvalou

Félix Morisseau-Leroy a fait du yanvalou un des éléments formels de sa poésie. Le texte est alors célébration : danse, chant et mouvement s'allient aux mots. Ce rythme a l'avantage de situer le poème dans une ambiance orale par la danse qui en découle. Dans «Danse»¹¹, le mouvement du poème adopte la planéité propre au rythme yanvalou.

*Yanvalou, yanvalou
Filer n'ap filer
Dambala, c'é couleuvre
Yanvalou, yanvalou
Dépi zòteïl jouque nan chive'm
C'é filer, n'ap filer
Yanvalou, filer pou'n filer
Yanvalou, m c'é coulève
Filer, filer, filer¹²*

*Yanvalou, yanvalou
Nous avançons en filant
Dambala, la couleuvre
Yanvalou, yanvalou
De l'orteil aux cheveux
Nous avançons en filant
Yanvalou, avançons en filant
Yanvalou la couleuvre
Avançons en filant.*

⁹ Paul Zumthor, *op.cit.* p.165.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Félix Morisseau-Leroy, *Danse*, Port-au-Prince, Le National, le novembre 1953, p.8.

¹² Ibid.

Nous avons relevé trois points dans l'extrait du long poème «Danse» :

1) L'imitation du mouvement de reptation de la couleuvre dans la danse yanvalou par la répétition du verbe filer et surtout au dernier vers où le poète le reprend en trois fois : « Filer, filer, filer ». Ce mouvement ininterrompu explique la transe du corps, qui part de l'orteil aux cheveux. Nous pouvons évoquer ici le procédé de l'écriture-happening où l'énoncé se présente comme un « équivalent visuel du message oral ».¹³

2) La répétition du mot filer qui est la forme sonore exprimant le fondement oral ou musical du poème.

3) La conjonction de l'image et du procédé phonique de sorte que l'image visuelle est perçue comme écho.

Jean-Claude Martineau (Koralen) dans son poème intitulé "Yanvalou" rend hommage au rythme qu'il personnifie et invoque comme le pivot sur lequel repose l'âme haïtienne.

*O Yanvalou, Yanvalou
Pou you ti moman fê nou bliye
Tout mizè, tout traka nou pase
Do nan soley ak pye nan labou*

*Ô Yanvalou, Yanvalou
amène-nous l'oubli
de nos misères et de nos tourments
Le dos au soleil et les pieds dans la boue*

*O Yanvalou, Gras a ou
Nou kapab pran ti plezi nou tou
Menm si'n pa gen lajan
Sèl bagay nou bezwen pou n danse*

*Ô Yanvalou, grâce à toi
nous savons les plaisirs de la vie
même quand nos poches sont vides
Ce qu'il nous faut pour danser*

*Se yon flit bambou
Ak yon kata
Yon pè tanbou
Youn mannouba¹⁴*

*C'est une flûte de bambou
avec le rite kata
une paire de tambours
un mannouba*

A travers ces textes, nous avons constaté le caractère «oralisant» des poèmes créoles. Après avoir examiné le type de poèmes dansés à partir du rythme yanvalou, on arrive aisément à conclure que le poème, dans la poétique créole, est

¹³ Paul Zumthor, *op.cit.*, p. 165.

dominé par sa dimension vocale. Ainsi, le chant, le conte, la danse peuvent être considérés comme des catégories structurantes. Elles reflètent bien le rôle d'interprétant du poète et montrent clairement la dimension «corporalisée» de la poésie créole.

¹⁴ Jean Claude Martineau, Flè dizè, Mattapan, Mass, Marika Roumain, 1982, p.58.

Histoire

Introduction

Si la littérature en langue créole émerge de ses limbes, elle n'a pas encore une histoire très longue. C'est à partir du premier quart de ce siècle que les critiques littéraires ont commencé à établir sa chronologie et son corpus. Louis Morpeau en 1925 a été le premier à souligner dans son Anthologie d'un siècle de poésie contemporaine¹ l'existence de « la muse haïtienne d'expression créole »² en citant les auteurs ayant écrit en créole de la colonie de Saint-Domingue jusqu'au début du 20ème siècle. L'historien Duraciné Vaval a consacré un chapitre à l'histoire de la littérature créole dans son ouvrage Histoire de la littérature haïtienne ou l'âme noire³. Les auteurs utilisaient la méthode comptable, qui consiste à souligner la somme des œuvres créoles. Hénock Trouillot a mentionné, dans son ouvrage Les origines sociales de la littérature haïtienne⁴, l'existence « d'une forme de littérature populaire qui naissait dans le peuple et que les gouvernements utilisaient le caractère de propagande. »⁵(sic) Par la suite, Maximilien Laroche a dressé un « panorama de la littérature créole »⁶ où il montre la dynamique de la production créole jusqu'aux années soixante-dix. Léon François Hoffmann dans Haïti : couleurs, croyances, créole⁷ a tracé les origines et le développement du créole en Haïti.

En raison de la dominante du paradigme oral dans le texte écrit (et considérant la jeunesse de la réflexion critique sur cette littérature), il n'y a pas encore une histoire exhaustive de cette littérature, les études citées plus haut nous permettront de retracer - après une brève présentation du créole - l'histoire de la

¹ Louis Morpeau, Anthologie d'un siècle de poésie contemporaine, 1817-1925, Paris, Brossard, 1925, p.12-25.

² Ibid. p.12.

³ Duraciné Vaval, Histoire de la littérature haïtienne ou l'âme noire, Port-au-Prince, Imp. A. Héroux, 1933.

⁴ Hénock Trouillot, Les origines sociales de la littérature haïtienne, Port-au-Prince, Imp. N.A. Théodore, 1962.

⁵ Ibid., p.23

⁶ Maximilien Laroche, Panorama de la littérature créole, dans Portrait de l'Haïtien, L'Haïtien, Montréal, Les Éditions de Sainte-Marie, 1968, p. 84-94.

⁷ Léon François Hoffmann, Haïti Couleurs Croyances Créole, Port-au-Prince, Deschamps, Montréal, CIDICAH, 1990.

littérature créole que nous divisons en trois périodes:

Ia) La littérature saint-domingoise (1757-1791)

Ib) La littérature des débuts (1804-1950)

Ic) La littérature émergente (1953-1990)

D'un point de vue théorique, nous nous appuyons sur les études de Clément Moisan et principalement sur sa conception de l'histoire littéraire. Dans son ouvrage Qu'est-ce que l'histoire littéraire?⁸, il a présenté cette discipline et les différents choix méthodologiques et épistémologiques des historiens littéraires. Et à la question du pourquoi d'une histoire littéraire ? Nous répondrons avec Moisan : pour établir un corpus, pour le situer dans sa diachronie et dans sa synchronie et finalement, pour donner un sens et une histoire à ce corpus.

Dans ce chapitre, nous essaierons, à partir des propositions de Clément Moisan, de construire une histoire littéraire de la poésie créole, en montrant d'une part l'oscillation entre l'oral et l'écrit et d'autre part, la manière dont les poètes créolisants tentent de « penser le monde et de l'organiser »⁹.

⁸ Clément Moisan, Qu'est-ce que l'histoire littéraire, Paris, PUF, 1987.

⁹ Ibid., p.121.

Haïti : La formation de la langue créole

Jean Fouchard a répertorié, à la suite des travaux de Moreau de Saint-Méry, les différentes ethnies en présence dans les habitations de Saint-Domingue afin de montrer la complexité de la situation linguistique. «La traite puisait dans un vaste rayon de l’Afrique.»¹ Les ethnies en présence avaient forgé, à partir de la langue du colon et de leurs dialectes, une langue de communication : le créole. D’où le caractère métissé de la langue créole haïtienne, classée parmi les créoles français.

Parallèlement à la langue créole, les esclaves africains établis dans l’île ont su trouver à travers des signes culturels et symboliques le moyen de communiquer entre eux. La chanson, le conte, les proverbes et la danse constituaient des modes d’expressions privilégiés. L’oralité créole est héritée en grande partie de cette situation de « marronnage créateur »² selon lequel l’esclave, « par le biais des contes, proverbes, dictons, chansons... exerce la pratique du détour. Il ne s’agit pas de préciser ou de dire explicitement le réel mais de l’évoquer, de le déguiser sous un masque ou sous d’autres formes subreptices. »³ Dans ce contexte de détour et de marronnage, Ghislain Couraige affirmait que « Haïti est une nation ambiguë et l’ambivalence de la langue en est la première preuve.⁴ » Essayons de dégager le sens du terme créole?

Le terme créole recouvre des réalités différentes. Il est souvent utilisé pour déterminer l’origine des habitants du continent américain. Ainsi, les Blancs nés dans les colonies sont dénommés Blancs créoles en opposition à ceux de la Métropole. De manière extensive, tout ce qui prend naissance dans les colonies ou y vit est appelé créole, par exemple les plantes et les animaux. Il sert aussi à

¹ Jean Fouchard, Les marrons du syllabaire, Port-au-Prince, Deschamps, 1988, (2^{ème} éd.), p.13-14.

² Suzanne Crosta, Le marronnage créateur : Dynamique textuelle chez Edouard Glissant, Greca, collection Essai, Université Laval, 1991.

³ Ibid. p.14.

⁴ Cité dans Léon François-Hoffmann, Haïti, couleurs, croyances, créole, Port-au-Prince, Éd. Deschamps, 1990, p.199.

localiser géographiquement un espace donné comme les Antilles, les Caraïbes, les îles du Pacifique, etc. Il rend compte de la langue qui s'est formée dans certaines régions à une certaine époque à partir de la Traite des Noirs.

La dimension polysémique du terme créole est à l'origine de certaines méprises. Actuellement, et dans les Antilles françaises, principalement, et depuis le mouvement de la négritude des années quarante, on constate que la langue créole est souvent intégrée dans des œuvres françaises. Cette situation crée un malentendu. Les œuvres des auteurs contemporains tels que Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et Gisèle Pineau contribuent à entretenir cette ambiguïté de sens du terme créole. L'étiquette créole, appliquée aux œuvres et assumée par les auteurs, ne tient pas compte exclusivement de la langue, mais plutôt de la culture et de l'imaginaire créoles.⁵

Cette ambiguïté se complique aussi avec la diversité des langues créoles et les diverses approches dont elles ont été l'objet. Les linguistes eux-mêmes ne s'entendent pas sur l'origine et l'histoire du mot créole. Robert Chaudenson a souligné la «fantasmagorie idéologique qui souvent hélas, même dans les débats réputés scientifiques, détourne une réflexion sérieuse».⁶

La définition étymologique du créole est connue depuis longtemps: provenant de l'espagnol criollo ou du portugais crioulo, le terme serait un emprunt fait par le français à l'espagnol ou au portugais au XVII^e siècle. Chaudenson⁷ a montré la dynamique sémantique du terme créole en analysant les différentes interprétations auxquelles il a donné lieu dans différentes aires créolophones comme La Louisiane et l'île Maurice.

La langue créole constitue le fondement d'une culture qui de plus en plus

⁵ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, Éloge de la créolité, Paris, Gallimard, 1989.

s'affirme. Rares sont les mouvements et tendances artistiques et littéraires de la Caraïbe qui ne revendiquent pas – au cours des cinquante dernières années – l'oralité créole. La situation linguistique en Haïti constitue un cas particulier. Contrairement aux autres créoles de la Caraïbe qui, avec l'alphabétisation réussie des populations dans la langue de l'ancien colon (comme c'est le cas pour la Guadeloupe, la Martinique, la Guyane où s'est développé le bilinguisme français/créole) qui est celle de la promotion sociale et donc des institutions, le cas d'Haïti est exemplaire car la situation du créole par rapport à la langue française déborde souvent la question strictement linguistique pour devenir un espace de lutte et de pouvoir. L'exemplarité d'Haïti tient au fait que c'est le pays créolophone à la plus forte population et que les tentatives d'alphabétisation et de modernisation ont échoué; la francisation de la société n'a jamais abouti. Ainsi, la relation entre le créole et le français est des plus complexes, comme le souligne Valdman :

C'est en Haïti que se trouvent les ¼ des créolophones du monde et c'est dans ce pays que les relations entre le créole et sa langue de base sont les plus complexes. Les Français se représentent Haïti comme un pays francophone. Or, s'il est vrai que les intellectuels et la classe dominante d'Haïti ont toujours été attachés à la culture et à la langue françaises, sur les quelques cinq millions d'individus de la population actuelle, seulement 10% d'après les estimations les plus optimistes, s'expriment couramment en français. Les masses rurales et le sous-prolétariat urbain sont unilingues et créolophones ; la pratique du français est le propre de la bourgeoisie citadine, monopole qui constitue une des bases de son pouvoir.⁸

Valdman caractérise la relation entre les deux langues en Haïti de diglottique :

Haïti est un pays diglotte : est diglotte toute communauté linguistique dans laquelle à côté de la langue vernaculaire existe

⁶ Robert Chaudenson. Des Iles, des Hommes, des Langues, *Langues créoles, Cultures créoles*, Paris, L'Harmattan, 1992, p.1.

⁷ Ibid.,p.5.

⁸ Albert Valdman, Le créole: Structure, Statut et Origine, Paris, Klincksieck, 1978, p.31.

*une autre langue apparentée à celle-ci mais dont la structure est plus complexe et le statut socialement plus élevé. C'est elle, en Haïti, le français qui est seule estimée propre aux fonctions administratives, aux besoins éducatifs et aux emplois artistiques et littéraires.*⁹

En Haïti, le créole et sa littérature demeurent un des traits caractérisant l'Haïtien. Il est considéré comme le rempart ultime contre l'aliénation, comme lieu de mémoire contre les méfaits de l'occidentalisation de la société. Haïti demeure aussi jusqu'à présent la société où le créole, en dépit de la forte présence du français dans les circuits institutionnels, s'est doté d'un statut de langue à part entière. Et à la faveur des revendications populaires des années quarante en Haïti, la langue créole devient le lieu où se cristallisent toutes les volontés de changements sociaux. Ce n'est pas par hasard que les principaux combats pour la fixation de l'orthographe créole, pour son enseignement et pour une esthétique créole se situent dans les années quarante et cinquante.

⁹ Albert Valdman, *op.cit.*, p.31.

La littérature saint-domingoise (1757-1791)

Les colons français établis à Saint-Domingue ont posé sans le vouloir les premiers jalons pour la formation d'une littérature créole. Le premier poème «Lisette quitté la plaine» écrit par Duvivier de la Mahautière, Blanc créole, conseiller à la cour du roi, date de 1757. Le créole n'avait pas eu pour autant droit au statut de langue dans la colonie. «Lisette quitté la plaine» a bénéficié pourtant d'un accueil chaleureux et ce poème-chanson a servi de modèle aux principaux auteurs créoles du 19^e siècle. A Paris, le poème a été mis en musique par Jean Jacques Rousseau sous le titre de «Chanson nègre ».

« Lisette quitté la plaine » est une pièce lyrique, mettant en scène un nègre pleurant le départ de sa bien-aimée. Il a été publié par l'historien Moreau de Saint-Méry¹ avec une traduction française en regard. Nous reproduisons le poème «Lisette quitté la plaine», écrit² sur l'air de «*que ne suis-je ma fougère!*»

*Lizette toi quitté la plaine
Mo perdi bonheur à moi
Gié à moi tourné fontaine,
Dipi mo pa miré toi
La jour quan ma coupé cane
Mo songé zamour à moi
La nuit quan mo dan cabane
Dan dromi ma songé toi.*

*Si to allé à la ville,
Ta trouvé geine Candio,
Qui gagné pour tromper fille
Bouche doux passé sirop;
Ta va créer yo bien sincère
Pendant cœur to coquin trop
C'est serpent qui contrefaire
Grié rat pour tromper yo.
Dipi mon perdi Lisette
Mon pas sonchié Calinda*

*Lisette, tu fuis la plaine
Mon bonheur s'est envolé
Mes pleurs, en double fontaine
Sur tous tes pas ont coulé
Le jour, moissonnant
Je rêve à tes doux appâts
Un songe dans ma cabane,
La nuit te met dans mes bras*

*Tu trouveras à la ville
Plus d'un jeune freluquet,
Leur bouche avec art distille
Un miel doux mais plein d'apprêt;
Tu croiras leur cœur sincère!
Leur cœur ne veut que tromper
Le serpent sait contrefaire
Le rat qu'il veut dévorer.
Mes pas loin de ma Lisette,
S'éloignent du Calinda;*

¹ Moreau de Saint Méry, Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'Isle Saint-Domingue, Nouvelle édition, Paris, Société de l'Histoire des Colonies Françaises et Librairie Larose, 1958.

² Ibid., p. 81.

*Mon quitté Bram-bram sonnette
 Mon pas batte Bamboula
 Quand mon contré l'aut' nèguesse
 Mon pas gagné gié pour li;
 Mon pas sonchié travail pièce;
 Tout qui' chose à moins mourri.*

*Et ma ceinture à sonnette
 Languit sur mon bamboula.
 Mon œil de toute belle,
 N'aperçoit plus de souris
 Le travail en vain m'appelle.
 Mes sens sont anéantis.*

*Mon maigre tant cou gnou
 Ma jambe n'est qu'un roseau;
 Mangé n'a pas doux dans bouche
 Tafia c'est même comme d' l'eau
 Quand moin songé toué Lisette
 D' l'eau toujou dans gié moin.
 Magner moin vini trop bête.
 A force chagrin magné moin.*

*Je péris comme la souche
 Ma jambe n'est qu'un roseau
 Nul mets ne plaît à ma bouche
 La liqueur s'y change en eau
 Quand je pense à toi Lisette
 Mes yeux s'inondent de pleurs
 Ma raison lente et distraite.
 Cède en tout en mes douleurs.*

*Lisette mon tandé nouvelle,
 To compté bientôt tourné
 Vini donc toujours fidelle,
 Miré bon passé tandé.
 N'a pas tardé d'avantage,
 To fair moin assez chagrin,
 Mon tant com' zouézo dans cage
 Quand yo fair li mouri faim³*

*Mais est-il bien ma belle,
 Dans un peu tu dois revenir
 Oh! Reviens toujours fidèle
 Croire est moins doux que sentir.
 Ne tarde pas davantage
 C'est pour moi trop de chagrin,
 Viens retirer de sa cage
 L'oiseau consumé de faim.*

Edward Laraque Tinker a publié en 1957 sous le titre de Gombo comes to Philadelphia⁴ un recueil de chansons et de poésies créoles, portant le titre de «Idylles et chansons ou essais de poésies créoles par un Habitant d'Hayti», paru en 1811 à Philadelphie (U.S.A.). Tinker décrit ainsi ce recueil mystérieux : «it presents many bibliographical mysteries ; there is no clue to the autor, and the printer is equallum an enigma (...) The Library of Congress reports that the Idylles is « apparently a very rare book ».⁵

³ Moreau de Saint-Méry, *op.cit.* p.85-86.

⁴ *Idylles et chansons ou essais de poésies créoles par un Habitant d'Hayti*, 1811, par Edward Laraque Tinker, Combo comes to Philadelphia, Worcester, Massachussets, American Antiquarium Society, 1957.

⁵ *Ibid.* (Le recueil présente beaucoup de mystères bibliographiques. N'y figure aucun nom d'auteur et l'imprimeur est aussi une énigme... La Bibliothèque du Congrès rapporte que l'ouvrage est apparemment très rare.) Trad. Litt.

Composé de sept romances, dont «Lisette quitté la plaine», les poèmes du recueil « Idylle et chansons ou essais de poésies créoles par un Habitant d'Hayti » sont écrits en «patois haïtien». Ils présentent une même configuration thématique. L'amour déçu, comme pour «Lisette quitté la plaine», est exploité sous diverses formes. Des «fragments de discours amoureux» en vers entre un homme et une femme, et l'ensemble est suivi de cinq chansons. La préface de l'auteur anonyme renseigne sur sa culture littéraire et son haut niveau d'éducation. Ce texte a dû être publié, souligne Tinker dans sa présentation, par un des riches planteurs créoles qui ont fui Saint-Domingue à la suite des mouvements insurrectionnels pour s'établir aux Etats-Unis dans les années 1790. Tinker explique la fascination qu'a exercée le créole sur les colons de Saint-Domingue ainsi:

Succeeding generations of white children learned the soft Creole Dialect at the Knees of their Negro nurses, and often had to be bribed their parents to speak French. It remained, however, a purely oral language until it became a popular literary pastime for the white men to compose verse in this exotic patois, and to transcribe phonetically the quaint animal folk tales they heard from the back house servants. Each one developed this own system of orthography, but was seldom consistent, for the often spelled the same word in several different ways on a single page.⁶

L'auteur anonyme des Idylles, dans sa préface, affirmait pourtant que «la langue créole était peu propre à la poésie»:

*La langue créole est une espèce de jargon que parlent généralement les Noirs et les créols, et la plupart des habitants des îles de l'Amérique. C'est un Français corrompu, abâtardi, mais approprié à des organes plus doux.
(...) La langue créole est cependant peu propre à la poésie. Les transpositions qu'elle y a adoptées y ramènent fréquemment un choc de voyelles que le poète ne pouvait éviter que par de*

⁶ *Idylles et chansons ou essais de poésies créoles par un habitant d'Hayiti, op.cit.p.4* (Différentes générations d'enfants blancs ont appris le doux dialecte créole sur les genoux de leur nourrice noire, et souvent ils étaient contraints par leurs parents de parler le français. Le créole reste cependant un langage oral jusqu'à devenir un passe-temps populaire pour les Blancs qui s'exerçaient à composer des vers dans ce patois exotique, et de transcrire phonétiquement des histoires folkloriques d'animaux que leur ont racontées les servantes noires. Chacun développait ainsi son propre système d'orthographe, qui était rarement consistant puisque le même mot peut-être inscrit de diverses manières sur une même page) Trad. Litt.

*nouvelles transpositions. (...) il faut nécessairement la proscrire de la poésie.*⁷

Marie Christine Hazaël-Massieux, dans Écrire en créole : oralité et écriture aux Antilles⁸, a présenté une classification des premiers écrits créoles en trois catégories :

- a) Les divertissements de lettrés regroupant des recueils de texte de littérature orale (contes, proverbes, etc.) mais un certain nombre de poèmes créoles ; l'auteur cite, en exemple, le poème « Lisette quitté la plaine ».
- b) Les textes destinés à l'évangélisation, regroupant les catéchismes et les traductions de passage des évangiles, en exemple « La passion de notre Seigneur selon Saint-Jean ».
- c) Des documents destinés à l'information des populations comme les fameuses proclamations ou les textes annonçant l'abolition de l'esclavage, par exemple les proclamations de Sonthonax et de Bonaparte.

On constate que les premiers écrits en langue créole sont l'œuvre des colons qui eux-mêmes maîtrisaient déjà l'écriture du français. On peut reconnaître facilement que les esclaves, à travers leur chant et leur danse, leur jeu, avaient eux aussi une œuvre, plutôt vocale au sens où l'entend Paul Zumthor. Mais «il n'y aura longtemps en ces territoires qu'une parole reconnue, la voix coloniale, celle de ses chroniqueurs, secrétaires des exploits et logements des conquérants, puis celle du colon ...»⁹. Dans les premiers écrits créoles, nous avons pu remarquer que poème et chanson ne constituent pas des genres distincts parce que ce qui est développé comme un thème poétique est composé pour être chanté - et non pour être récité et encore moins lu.

⁷ *Idylles et chansons ou essais de poésies créoles par un habitant d'Hayiti, op.cit* p. 4.

⁸ Marie-Christine Hazaël-Massieux, Écrire en créole : Oralité et écriture aux Antilles, Paris, L'Harmattan, 1993, p.14.

⁹ Régis Antoine, La littérature franco-antillaise, Haïti, Guadeloupe et Martinique, Paris, Karthala, 1992, p. 13.

La littérature des débuts (1804 - 1950)

Nous avons divisé cette période de la littérature créole haïtienne de langue créole allant de 1804 à 1950 en trois sous-périodes : De 1804 à 1882, où l'on n'a enregistré aucune publication de textes créoles; silence dû notamment aux différentes crises socio-politiques qui prévalaient en Haïti après l'indépendance. De 1883 à 1901, sont publiés les premiers textes en langue haïtienne, avec respectivement les poètes Oswald Durand, Massillon Coicou et Georges Sylvain. La troisième sous-période, allant de 1902 à 1950, est dominée par des essais sur la langue créole. À partir de 1944, les efforts pour l'alphabétisation en créole et pour la fixation de l'orthographe de cette langue contribueront à élargir le corpus des œuvres écrites en créole.

1) De 1883 à 1901, la littérature haïtienne d'expression créole s'est affirmée à travers le conte, le poème et la fable. Les premiers écrivains créoles ont tous en commun la reproduction du paradigme oral que l'on a observé dans la période saint-dominguaise. Commençons par présenter les auteurs et les œuvres.

Oswald Durand (1840-1906) est l'un des premiers poètes haïtiens dont l'œuvre a bénéficié - du vivant même de l'auteur - d'un accueil favorable. Son œuvre est constituée surtout d'un recueil de poèmes Rires et pleurs¹, publié en deux tomes où il a rassemblé tous les poèmes qu'il avait fait paraître dans les journaux de l'époque. « Sa poésie, affirme Pradel Pompilus, est originale parce qu'elle est une poésie du terroir, une poésie haïtienne ».²

L'œuvre créole de Durand, dans sa totalité, est très peu connue du public, bien que deux textes créoles de l'auteur aient été publiés dans Rires et Pleurs³. Les critiques et historiens ont toujours tendance à réduire l'œuvre de Durand à son

¹ Oswald Durand, Rires et pleurs, Corbeil, Imprimerie E. Créti, 1896, Livres I et II.

² F. Raphael Berrou, Pradel Pompilus, Histoire de la littérature haïtienne, illustrée par les textes, tome I, Port-au-Prince, Editions Caraïbes, 1972, p.326.

³ Oswald Durand, op. cit., livre II, p.218.

célèbre poème « Choucounè »⁴ (1883), qui figure dans le livre II des Rires et pleurs⁵. Nous étudierons dans la troisième partie de notre étude la réception du poème «Choucounè» (que nous reproduirons), à la fois comme meringue (musique dansante à quatre temps) et comme poème.

Poète et dramaturge, Massillon Coicou (1867 - 1908) a publié en 1892 Poésies Nationales⁶, recueil de vers d'inspiration romantique. L'histoire littéraire n'a retenu qu'un seul poème créole de l'auteur : « Reproche de Ti-Yette ».

*Lè gnou aswè, ciel la té plein zétoiles
Mon tè sel sous lan mè
Et pi, dèyè, pi loin, gnon quantité p'tit voèlè
Tape danse nan lè*

*Jou là moin songé ça - ou té nan gnon tristesse,
Moin minme sel té témoin!
Et pi jodi ou riche, ou rete moin guiabliesse!
Bon Dié, ça vengé moin!*

*Lô moin te gan l'agent, tè trouvé moin belle
Tancou ion ti bijou.
Min l'agent moin fini, moin gnou azizouelle
Jousqu'a temps ou dit'm chou!*

*Et bon ! N'a parlé! Bon Dié pren, Bon Dié Baille,
Ma joinne gnou k'autt gnon jou!
Gnon l'autt qui pap conin ni jouré ni bataille!
Min ça connin rinmin.*

*Un soir, le ciel était plein d'étoiles,
Je voguais seul sur la mer
Et loin, en arrière de moi, mille petites voiles
Dansaient sur l'eau.
Ce soir-là, je m'en rappelle, tu étais triste
Et tu n'avais que moi,
Aujourd'hui, tu es riche: tu me repousses
Le bon Dieu me vengera*

⁴ Oswald Durand a une œuvre créole abondante, qui n'a pas été publiée. Trois manuscrits inédits de l'auteur, conte, fable et poèmes, écrits en créole de la main de l'auteur, peuvent être consultés à la Bibliothèque Haïtienne du Petit Collège Saint-Martial, Port-au-Prince.

⁵Oswald Durand, op.cit., p.223-226.

⁶F. Raphaël Berrou, Pradel Pompilus, op.cit., p.423.

*Quand j'avais de l'argent, tu m'as trouvée belle,
comme un bijou,
Maintenant que je suis sans le sou tu me repousses
Et me méprises
C'est bien, je m'en vais. Je me résigne.
Mais un jour je rencontrerai quelqu'un
Qui ne sera pas méprisant et dur
Mais qui saura m'aimer.⁷*

De «Choucounè» à «Reproche de Ti yette», on note la tendance à explorer la thématique amoureuse sous forme élégiaque, et ceci avec la même intensité dramatique. Cette thématique amoureuse, dans son traitement, fait part de la douloureuse relation à établir à l'autre et de la fragilité des rapports amoureux, comme pour le cas de «Lisette quitté la plaine». Néanmoins, le poème de Massillon Coicou introduit une cassure dans la représentation de la figure féminine. Contrairement aux deux premiers poèmes, c'est une femme qui pleure et qui maudit le départ de son conjoint.

Georges Sylvain (1886-1925) publia un recueil de vers français Confidences et mélancolies⁸ en 1901. Son recueil de fables créoles Cric! Crac!⁹ parut la même année. Ce recueil de fables créoles, imitées de La Fontaine, avec en regard leur traduction française, est considéré comme un moment important dans l'histoire de la littérature créole. Dès l'introduction du recueil, Georges Sylvain a entrepris un plaidoyer pour l'avènement d'une littérature créole. D'après l'auteur, nos contes, nos chansons populaires, nos sentences proverbiales « auraient mérité de s'exprimer ailleurs que dans les traditions orales, nécessairement incomplètes et vouées à de précoces altérations. »¹⁰. Plus loin, l'auteur poursuit son plaidoyer :

Nous n'écrivons pas assez en créole (...) pour élever le peuple à la conception de l'idéal artistique, pour affirmer son esprit, pour le moraliser en l'éveillant au sentiment du beau, il faut commencer par lui parler sa langue. Le français, pour la plupart d'entre nous

⁷ La traduction du poème est de Maximilien Laroche, dans Portrait de l'Haïtien, Montréal, Les Éditions de Sainte-Marie, 1968, p.86-87.

⁸ Georges Sylvain, Confidences et mélancolies, Paris, Ateliers haïtiens, 1901.

⁹ Georges Sylvain, Cric! Crac!, Paris, Ateliers haïtiens, 1901.

¹⁰ *Ibid.*, p.7.

*n'est qu'une langue d'école, presque une langue d'apparat. Nous n'avons jamais fini de l'apprendre.*¹¹

Les fables de Jean de La Fontaine, loin d'être traduites, sont plutôt adaptées en haïtien. Car elles sont insérées - par l'entremise d'un certain nombre de types, de paysages, de faits et d'ambiances - dans le vécu rural haïtien. D'autres écrivains haïtiens (Alcibiade Pommayrac, F. Duplessis, F. Doret) ont suivi l'exemple de Sylvain.

Georges Sylvain publiait aussi des poèmes en créole dans les journaux de l'époque. Un de ses poèmes « Machouè gonfle¹² », écrit en hommage au poète Oswald Durand, a été retracé et mis en circulation.

On peut constater le primat du paradigme oral chez Sylvain. Car pour la fable, le lecteur est appelé, dans une visée didactique, à mémoriser la fable et à la réciter, en recréant la dimension dramatique propre au genre. La morale est une morale « parlante » que le lecteur doit souvent verbaliser.

Au cours de la période allant de 1902 à 1950, on peut citer le poème-chanson « Ayiti Cheri » d'Othello Bayard, paru dans les années 20, qui est la complainte d'un exilé, l'expérience d'écriture de poèmes diglottes (français-créole) entreprise par Philippe Thoby-Marcellin dans la Revue Indigène (1927-1928) et la publication du recueil Tassos (1933) de Milo Rigaud.

En 1930, les premiers efforts pour l'alphabétisation en créole de Christian Beaulieu allaient être poursuivis en 1944 par H. Ormond McConnel, pasteur irlandais et Franck Laubach, linguiste et éducateur. Ces derniers proposèrent une orthographe pour le créole suivant l'alphabet phonétique international. Ce système bénéficia de l'appui de l'État haïtien et fut accueilli avec enthousiasme

¹¹ Georges Sylvain, op.cit., p.7-8.

¹² Georges Sylvain, *Machouè Gonfle*, Port-au-Prince, La Presse, 4 octobre 1902, rééd. Lamadèl, Conjonction, No. 195, 1992, p.51.

par les intellectuels du milieu¹³. Charles-Fernand Pressoir continua le combat pour l'alphabétisation en créole à la fin des années 40 et au début des années cinquante; ses idées, ses poèmes et ses réflexions sur le créole ont été mises à profit par la nouvelle génération d'écrivains créolophones.

¹³ Cf.: voir *Les Cahiers d'Haïti*, Août 1945, Vol. III. No 1. Dans les années quarante, l'alphabétisation en créole a pris la forme d'une guerre d'influence entre les États-Unis d'Amérique et la France. Car, en même temps que se faisait la promotion de la langue créole, à travers l'établissement de l'alphabet phonétique, des concours de contes, des publications, des concours d'anglais ont été organisés de manière régulière à l'Institut Haïtiano-Américain. Des professeurs d'anglais d'origine américaine venaient régulièrement en Haïti en mission d'enseignement. C'est en grande partie la raison pour laquelle les intellectuels haïtiens ont pour la majorité contesté l'alphabet Laubach qu'ils ont considéré comme une « mainmise étasunienne ». Marie-Thérèse Archer, dans un article « Créologie - La latinité du créole haïtien », publié dans *Le matin* du 14 novembre 1979, a eu à affirmer que les phonologistes « font dévier le créole de la filiation naturelle gréco-latine dans le but unique de l'intégrer dans une famille linguistique anglo-saxonne. (...) C'est une guerre déclarée à la francophonie. »

La littérature émergente (1953 - 1990)

À partir de 1953, une génération d'écrivains allaient donner à la littérature haïtienne d'expression créole un rayonnement sans précédent. C'est sous le signe du renouveau que les poètes Félix Morisseau-Leroy, Claude Innocent et Franck Fouché¹ ont inauguré ce que Maximilien Laroche appelle «L'émergence de la voix populaire» dans la littérature haïtienne :

L'apparition à partir des années cinquante, avec Morisseau-Leroy, Franck Fouché, Claude Innocent... d'un mouvement décisif d'écriture en haïtien a eu pour conséquence principale de fournir une réponse à la question dont Lemuel A. Johnson se fait l'écho. Si le créole, entendez par là le nègre assimilé en français, en espagnol, en anglais, est comme le démontre Johnson l'image du diable, de la gargouille ou du bouffon, le premier geste de ce créole est donc de se débarrasser de ces langues où il demeure une métaphore caricaturale. C'est ce que firent les écrivains créolisants de 1950. Ce qui eut pour effet de changer du même coup notre regard sur la littérature haïtienne d'expression française. La présence désormais côte à côte de deux traditions d'écriture, l'une en haïtien, l'autre en français, fit apparaître au grand jour la contradiction que la prépondérance des textes écrits en français masquait.²

Cette littérature créole³ donnera lieu à une incessante interrogation sur la culture haïtienne. Car elle propose un renversement dans la tradition littéraire haïtienne, en imposant le créole non comme simple exercice de style mais plutôt comme langue littéraire, et en relançant le débat sur une littérature nationale en Haïti avec comme topique principale la langue haïtienne, c'est-à-dire le créole.

¹ La plupart des écrivains, vu la faiblesse des structures d'édition en Haïti, ont publié leurs textes dans des revues ou des journaux. Claude Innocent a écrit au cours des années cinquante un poème «Calinda a la pou l bat », et plus tard un conte «Telson» et une chanson «La vi vye nèg». Tel est aussi le cas du poète Franck Fouché dont des extraits de l'œuvre en créole ont été publiés dans la revue *Optique* des années cinquante. La traduction de sa pièce *Bouki nan Paradi* annoncée à l'occasion de sa publication (Dans *L'Haïtien*, Montréal, Les Éditions de Sainte-Marie, 1968) est encore inédite. Les œuvres des auteurs créolophones dont Félix Morisseau-Leroy, le plus prolifique du groupe, sont éparpillées dans leur grande majorité dans des revues ou journaux de l'époque.

² Maximilien Laroche, *La littérature haïtienne, Identité Langue Réalité*, Montréal, Léméac, 1981, p.35.

³ Ce mouvement d'écriture en créole haïtien s'est fortement manifesté dans le théâtre avec l'adaptation des œuvres classiques comme *Antigone* (Morisseau-Leroy), *Edipe-Roi* (Franck Fouché) et bien plus tard *Le Cid* (Nono Numa). On notera aussi les nouvelles adaptations de fables de Jean de La Fontaine par Raymond A. Moyse, les adaptations de François Villon par Rassoul Labuchin à la fin des années soixante.

Le poète Georges Castera situe ce renouveau dans la littérature créole haïtienne à partir de 1953, date de publication du recueil de poèmes créoles Diacoute⁴ de Félix Morisseau-Leroy :

Je ne cesse de montrer l'importance du premier recueil de poèmes créoles de Félix Morisseau-Leroy, paru en 1953. Ce petit livre de treize poèmes marque le point de départ de la poétique créole en mettant un point final aux petites chansons doucereuses du genre « Lizette quitté la plaine » (1757), ainsi qu'aux nombreuses traductions de fables de La Fontaine en créole haïtien...⁵

Le débat sur la littérature nationale, publié en 1955 dans la revue Optique sous le titre «A propos des Problèmes de la Poésie nationale», est révélateur de l'état d'esprit des écrivains et de la volonté de plus en plus manifeste de faire du créole un élément incontournable dans la mise en place d'une littérature nationale. Nous publions un extrait du poème de Félix Morisseau-Leroy «Ça'm di nan ça Depestre»⁶, qui peut être considéré comme un manifeste de la poésie créole :

*Pas coutez moune qu'ap di : Écoute mon ieux!
Gadez en bas, là-bas-a, ça qu'ap vini là bas-a
Ous pa ouè c'é en créole l'ap vini
gen l'ap' macher, gen l'ap danse nan l'ai-a
sauter, pomper, rouler, couri, nager, voler-a
qui l'aute gen pou' ous écri'l?
Si ous vlez réter nan balcon sans decenne
C'é pou ous choisi vite avan l'tro ta.
Ecri, pas écri : ça qu' pou faite là...
Si ous songez bien, c'é té con ça St-Domingue.*

*Après ça n' té joinne pou'n di:
Didi dadi, dada, dada dida didi
Dido dodi dodo, dido dodo dodi.
Anthologie des poètes d'expression française;
Bouqué fait blancs passer Dessalines nan bétise*

*N'écoutez pas ceux qui disent: écoute mon vieux!
Regardez bien en bas, là-bas, ce qui vient de là*

⁴ Félix Morisseau-Leroy, Diacoute, Port-au-Prince, Imprimerie Deschamps, 1953.

⁵ Rodney Saint-Eloi, *Entretien avec Georges Castera*, Paris, Notre Librairie, No. 133, 1998, p.97.

⁶ Félix Morisseau-Leroy, «Ça m'ap di nan ça Depestre», Port-au-Prince, Optique, No. 19, septembre 1955, p.7-10.

*Vous verrez qu'il vient en créole
 Marchant, dansant dans l'air
 Sautillant, pompant, roulant, courant, nageant, volant
 De quelle autre manière l'écrire?
 Si vous voulez continuer à regarder du haut de votre balcon
 Vous devez vite choisir votre camp avant qu'il ne soit trop tard
 Écrire ou non : ce qui doit être fait...
 Si vous vous le rappelez, ce fut comme ça à Saint-Domingue.*

*Après nous trouverons à dire
 Didi dadi, dada, dada dida didi
 Dido dodi dodo, dido dodo dodi.
 Anthologie des poètes d'expression française;
 Cessez d'offrir aux Blancs l'opportunité d'injurier Dessalines.*

Le poème «Ça m 'ap di nan ça Depestre» montre clairement le positionnement de l'écrivain créolophone, qui refuse le mimétisme et qui vante les éléments de son histoire et de sa culture. La parole poétique est dans les rues, dans les chants, dans le mouvement des gens. Et le jeu des syllabes, didi, dadi, dada... ne font que refléter la situation des poètes de langue française qui se demandent en quelle langue écrire ? Pour Maximilien Laroche, ce poème «faisait prendre date à un mouvement de fond de l'écriture haïtienne qui désormais avait acquis droit de cité et surtout se développait avec assurance et sur des bases de plus en plus fermes.»⁷

Avec le poème « Ça m'ap di nan ça Depestre » qui éclaire sur le projet des écrivains créoles, s'il est difficile de parler d'école littéraire, il y a toutefois les marques d'une rupture et le départ d'une communauté d'écriture, de thèmes et de valeurs qui rapprochent les écrivains créolisants de cette période. Car pour la première fois, a paru, dans la littérature créole haïtienne « sinon une école du moins un groupe relativement homogène d'écrivains dont se détachent Claude Innocent, Franck Fouché et Félix-Morisseau Leroy »⁸, affirme Maximilien Laroche.

⁷ Maximilien Laroche, Le Partiarche, le Marron et la Dossa, Québec, GRELCA, Essais, No.4, 1988, p.18.

⁸ Maximilien Laroche, Bilan d'une génération de littérature en haïtien (1950-1980), Études créoles, Vol. 9, NO.1, 1987, p.12.

Cette littérature créole, tant dans les thèmes traités que dans son expression, se définissait comme engagée. Félix Morisseau-Leroy, dans un article écrit en 1956 «La Galerie des académiciens haïtiens », a montré le rôle prépondérant de la langue créole dans la transformation des masses haïtiennes :

*Jamais sans le créole on ne parviendra à transformer les masses haïtiennes en communautés conscientes des besoins de l'agriculture, des bienfaits de l'hygiène, des avantages de la coopérative, des droits et des devoirs du citoyen, etc. Jamais sans le créole on n'atteindra à la désintoxication de la culture nationale en vue de son épanouissement et de son intégration dans la culture universelle. Jamais sans le créole on ne réalisera la libération de l'expression chez l'enfant et l'adulte haïtiens en vue d'une communauté nationale articulée, participant aux débats qui décident du sort des masses.*⁹

Dans les années soixante, d'autres écrivains travailleront au renouvellement de la littérature créole comme Émile Roumer avec ses sonnets créoles (Rosaire Couronne Sonnets: 1964). Déjà, chez lui, le paradigme oral n'est plus dominant. Il utilise d'ailleurs un lexique français, une métrique française et prend appui sur des formes classiques rigoureuses comme le sonnet, en vue de montrer que le créole pouvait tirer profit des contraintes métriques et syllabiques de la langue française. Nous reproduisons un de ses poèmes «Sonnet liminaire Imaculée Conception» :

Hors paradis terrestre, en fleur d'or animé,
Eve entré flore ingrat, caverne l'ours pour asile,
Flancs déchirés par l'enfantement, main inhabile
À repousser la mort et serpent endiamé.

Lors Isaïe té dit, parole enflammé,
Le Christ oun vierge t'a fè l , cé fond même l'Évangile
De Pierre à Jean XXIII - Min çaq t'a pi facile
Soti lan jardin clos ou lan tombeau fermé?

Le Genèse pas t'manqué prédi gloire deuxième Eve
Et toute chrétiens connin la Vierge, à la relève,
t'a crasé tête serpent pour trahison passé.

⁹ Cité dans Léon François Hoffmann, Haïti, couleurs, croyances, créole, Montréal/Port-au-Prince, CIDICAH, Deschamps, 1990, p. 259.

Lan salut genre humain Bon Dieu prend, bien suprême
 Choisit ac dilection rameau tige à Jessè
 Pour que fleur donnin fruit et rété fleur quand même.¹⁰

De jeunes écrivains de l'époque tels que Paul Laraque (Jacques Lenoir), Georges Castera, Rassoul Labuchin écrivaient et publiaient en langue créole . Au début des années soixante, des associations culturelles à vocation folklorique connaîtront une éclosion sans précédent en Haïti. On peut citer entre autres le groupe «Caraco Bleu», «Simbi Club», le «Choeur Simidòr», «Mouvman Kreyòl» qui, s'ils n'ont pas travaillé uniquement à la promotion de la langue créole, ont contribué à valoriser le folklore, en poursuivant le travail entrepris par les premiers écrivains créolisants. Un de ces groupes «Mouvman Kreyòl», actuellement connu sous l'appellation de «Sosyete Koukouy», a longtemps servi de fer de lance à la production littéraire en langue créole tant en Haïti que dans la diaspora haïtienne de l'Amérique du Nord. Retraçons l'histoire de ce mouvement .

En 1965, a pris naissance, à Port-au-Prince, une association culturelle dénommée «Mouvman Kreyòl»¹¹. Fondée par Ernst Mirville (Pyè Banbou) et Henri-Claude Daniel (Jan Tanbou). Ce dernier a été assassiné en juillet 1969 sous le régime des Duvalier à Fort-Dimanche. L'Association «Mouvman Kreyòl» réunissait en son sein des peintres, des danseurs, des écrivains. L'objectif de ce mouvement était de travailler à la valorisation de l'art haïtien à partir des éléments du vaudou, du folklore, des contes et des légendes populaires. D'après Ernst Mirville, «ce mouvement peut être considéré comme le prolongement du mouvement indigéniste haïtien. Nous sommes des néo-indigénistes... qui croient que le créole est une langue littéraire comme le français, l'anglais ou l'espagnol.»

¹⁰ Dans Raphaël Berrou, Pradel Pompilus, Histoire de la littérature illustrée par les textes, deux poètes indigénistes Carl Brouard et Émile Roumer, Port-au-Prince, Éditions Caraïbes, 1974, p. 125.

¹¹ Pour la présentation de «Mouvman Kreyòl», nous avons rencontré Ernst Mirville et Jean-Marie Wiener Denis à Miami en novembre 1997. Les références qui suivent sont tirées de cette rencontre.

En quête d'une plus grande audience, ils ont décidé d'animer une émission de radio «Emisyon Soley» qui débuta en mars 1966. Le poète Jean-Marie Wiener Denis (Jean Mapou) fera son entrée dans le groupe en 1967. Les membres de «Mouvman kreyòl» consignent sur une base régulière leurs réflexions et leurs points de vue dans les journaux de Port-au-Prince. En 1968, à la suite d'un concours de poème organisé à l'intention des membres du mouvement, a paru sous le titre de Choublak ak kamelya le premier recueil de poèmes créoles de l'Association. C'est à l'occasion de la parution du collectif que l'appellation «Sosyete Koukouy» a été adoptée.

Au début des années soixante-dix, certains écrivains haïtiens ont dû fuir la répression politique qui sévissait alors en Haïti. Et le créole, comme élément de réappropriation symbolique de la terre natale, allait connaître un regain de vie en Amérique du Nord. Exilé aux États-Unis, J-M W. Denis (Jan Mapou) a relancé les activités du groupe «Mouvman Kreyol» sous la dénomination de «Sosyete koukouy». Actuellement, la «Sosyete Koukouy» est présente dans près d'une dizaine de villes de l'Amérique du Nord et regroupe plusieurs sections. La «Sosyete Koukouy» d'après J-M. W. Denis «compte actuellement plus d'une centaine de membres et a déjà fait paraître dans la collection du même nom, une cinquantaine de publications en créole.»

Dans la diaspora haïtienne, d'autres regroupements culturels ont travaillé à la promotion de la littérature créole comme le groupe «Tanbou Libète» (New-York) du début des années soixante-dix qui animait l'émission radiophonique très écoutée «L'heure haïtienne» et qui avait produit un disque de chansons militantes en créole. D'autres associations culturelles comme la troupe de théâtre «Kuidor» et le groupe musical «Atis Endependan» ont placé le créole au centre de leurs préoccupations. Dans la presse parue dans la diaspora, on peut citer la revue «Sèl» (New-York) et les chroniques créoles du journal «Haïti en marche» (Miami) ou de «Haïti Observateur» (New-York), qui accueillent des textes de création en créole ou de réflexion sur la production créole.

En Haïti, des écrivains comme Dominique Batrville, Florens Mucci, Pierre-Richard Narcisse, Rudolph Muller, Lyonel Trouillot, Wilhem Roméus et en Amérique du Nord, Jean-Claude Martineau (Koralen), Manno Ejèn, Michel-Ange Hippolyte, ont contribué par leurs oeuvres à l'élargissement d'un corpus d'œuvres écrites en créole.¹²

Dans les années quatre-vingt dix, les critiques haïtiens et étrangers ne se posent plus la question de l'existence d'une littérature créole en Haïti. La tendance pour l'écrivain haïtien contemporain est un bilinguisme « naturel », en utilisant les deux langues avec un égal bonheur. Tel est le cas de Georges Castera, de Lyonel Trouillot, de Pierre Richard Narcisse, de Claude C. Pierre, de Gary Augustin, de Willems Édouard, de Wilhem Roméus, de Christophe P. Charles. De plus en plus, les recueils de poèmes publiés au cours de ces cinq dernières années en Haïti font généralement état de ce bilinguisme « naturel » en associant poèmes écrits en français et en créole.

A partir de la parution de Diacoute de Morisseau Leroy en 1953, on a assisté à une production soutenue en créole dans tous les genres littéraires. Néanmoins, en dépit du passage à l'écriture, l'intertexte oral marque encore la poéticité du poème créole. L'œuvre orale est encore présente dans ses manifestations les plus diverses. Le poème créole n'abandonne pas les attraits acoustiques. Le recours à la voix, aux stratégies du conte, au refrain, à la mélodie ou au chant est récurrent dans cette poétique. À partir des années cinquante, la poésie créole, si elle ne se détache pas totalement du modèle traditionnel de la chanson, du conte ou de la danse, met davantage en lumière certains problèmes auxquels sont confrontées les littératures des pays tiers-mondistes comme le passage à l'écrit des formes orales, la fondation d'une littérature nationale, la constitution d'un lectorat dans le cadre national... Car, dans la littérature créole à

¹² Parallèlement à l'établissement d'un corpus d'œuvres poétiques écrites en créoles, il est à souligner deux ouvrages déterminants dans l'émergence de cette littérature en langue créole : Ti dife boule de Michel-Rolph Trouillot (1971) et Dezafi, (1972) le premier roman écrit en créole haïtien de Franck Etienne.

partir des années cinquante, le poète ne se contente plus d'être au dessus de la foule, mais il assume, dans sa fonction de créateur, sa citoyenneté, et donc la dimension civique et éthique propre à la création.

Réception

L'oraliture : Une histoire de la réception de la poésie créole

La dimension orale et vocale de la poésie créole amène à considérer le fait littéraire créole dans la dynamique du rapport auteur-œuvre-lecteur ou samba-œuvre-auditeur. Nous avons précédemment traité de la figure du poète, des modes d'évocation de la langue dans la poétique créole, de la dimension vocale et rythmique de la poésie créole, il s'agira dans ce chapitre d'analyser l'œuvre du point de vue de sa lecture, c'est-à-dire de son interprétation et de sa réception. Nous allons chercher à comprendre les types de participation requis par la poésie créole, ses rapports aux lecteurs, le plaisir que ces derniers en tirent et leur mode d'appropriation du texte littéraire? L'effet produit par l'œuvre et son prolongement dans la lecture et l'audition sera considéré à partir de la notion d'«horizon d'attente» de Hans Robert Jauss¹. Le concept d'oraliture, développé par Maximilien Laroche² sera pris en compte en vue de montrer comment dans la réception de la poésie créole, en raison du primat de l'oralité, les données sensorielles entrent en jeu.

Pour Hans Robert Jauss, le texte s'inscrit toujours dans une série littéraire. Sa réception présuppose un contexte antérieur dans lequel la perception esthétique du public est située. Ce rapport, qui n'est pas figé, facilite l'échange (la continuité) entre l'œuvre et le public, en établissant un incessant dialogue entre les deux instances. Le texte nouveau fait face ainsi à un horizon d'attente, c'est-à-dire à l'attitude, au savoir, à la vision esthétique, culturelle et au goût du public :

Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites.³

¹ Hans Robert Jauss, Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978.

² Maximilien Laroche, La Double Scène de la Représentation, Oraliture et Littérature dans la Caraïbe, Québec, Grelca, 1991.

³ Hans Robert Jauss, op.cit., p. 51.

Le lecteur ou l'auditeur n'est pas un élément passif. Il participe à la recréation de l'œuvre, en la dynamisant, en la réinventant par ses lectures successives. Ainsi grâce aux lecteurs, l'œuvre peut revendiquer une historicité qui lui est propre :

La vie littéraire de l'œuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée. C'est leur intervention qui fait entrer l'œuvre dans la continuité mouvante de l'expérience littéraire, où l'horizon d'attente ne cesse de changer, où s'opère en permanence le passage de la réception passive à la réception active, de la simple lecture à la compréhension critique, de la norme esthétique admise à son dépassement par une production nouvelle.⁴

Les questions formulées par Jauss permettront de saisir la constitution du public et ses attentes quant à la poésie créole. Aussi pourra-t-on analyser le passage du poème par le chant, puis le conte dans cette émergence qui dévie le texte écrit de sa forme originale. L'autre point nodal de cette poétique est la notion d'oraliture. On peut constater que la poésie créole est écoutée et non lue. Et toujours, en comparaison avec la poésie médiévale, l'écrit créole se définit comme une partition pour le corps et la voix. Sa modalité se perçoit dans la voix, qui a pour fonction de donner forme et circulation au poème. Commençons par l'histoire du concept «oraliture».

Formulé par Ernst Mirville, qui, en 1974, dans une note publiée dans le journal Le Nouvelliste⁵, glisse le mot sans pourtant lui assigner un contenu. Il avait promis de le développer plus tard. En effet, dans la revue Conjonction, dix ans plus tard, Mirville revient sur le terme oraliture.⁶ Il reprend la définition étymologique de la littérature, liée à l'écriture et à la lecture et récuse l'expression «littérature orale» qu'il considère comme une appellation paradoxale et condescendante. «On comprendrait mal qu'une production soit à la fois écrite et

⁴Jans Robert Jauss, *op.cit.*, p. 45.

⁵ Ernst Mirville, *Literati oral*, Port-au-Prince, Le Nouvelliste, 11, 12 mai 1994.

⁶ Ernst Mirville, *Kreyòl nan oraliti (Le créole... dans l'oraliture haïtienne)*, suivi d'un entretien avec Pierre-Raymond Dumas sur le concept d'oraliture, Port-au-Prince, Conjonction, NO 161-162, mars-juin 1984, p.161-164.

non écrite. C'est cette antinomie qui m'a porté à créer le concept d'oraliture. »⁷

La dénomination «littérature orale» - loin d'aider à saisir dans sa dynamique le fait littéraire oral, limite la production littéraire à la «lettre», en gommant la voix et en faisant ressortir l'hégémonie de la civilisation de l'écriture. L'appellation «Littérature orale» dénote, selon Mirville, l'idée d'une « littérature de primitifs, produite par des peuples sans histoire, sans culture et sans langue »⁸

Ainsi, au concept de littérature orale, Mirville affirme préférer celui d'oraliture qui rend mieux compte de certaines situations littéraires non normées comme celle des contes, des chansons, des proverbes... L'auteur définit ainsi l'oraliture :

*L'oraliture est l'ensemble des créations non écrites et orales d'une époque ou d'une communauté, dans le domaine de la philosophie, de l'imagination, de la technique, accusant une certaine valeur quant à la forme.*⁹

Mirville opère une classification des productions dites oraliturelles sous la forme d'un tableau en trois groupes :

- a) Les contes traditionnels, les contes chantés, les proverbes, les chants de travail, les chants funéraires, les chants rara, les chants carnavalesques, les oraisons, les chants politiques, les prières, les chants animant la ronde des enfants.
- b) L'oraliture dans la poésie, dans le théâtre, avec l'utilisation de la symbolique du vaudou...
- c) L'oraliture intellectuelle, avec des audiences, la communication par voix audio, l'enseignement au moyen de magnétophone...

Maximilien Laroche, dans son ouvrage La Double Scène de la Représentation, Oraliture et Littérature dans la Caraïbe, a développé et vulgarisé

⁷ Ernst Mirville, op.cit., p. 163.

⁸ Ibid., p.161.

⁹ Ibidem.

par la suite le concept d'oraliture, qui aujourd'hui est utilisé par des chercheurs, linguistes et écrivains. Ainsi, Catherine Wells, dans son essai L'oraliture dans Solibo Magnifique de Patrick Chamoiseau¹⁰, a montré comment la narration de Chamoiseau, bien que moderne, intègre les formes traditionnelles des contes créoles. Maximilien Laroche a situé l'oraliture dans une dynamique naturelle de l'écriture. Car écrire et parler entretiennent un rapport dialectique. L'image graphique ne se matérialise qu'à travers le support acoustique. Pour Laroche, cette «double scène» renvoie entre autres à l'existence du double corpus littéraire haïtien (français et créole). Laroche justifie ainsi le caractère opératoire du concept d'oraliture.

J'ai utilisé ce concept d'oraliture pour analyser des oeuvres aussi bien populaires que savantes, orales ou écrites. Je le crois effectivement plus opératoire que celui de littérature orale. J'ai entendu des collègues angolais employer, dans le même sens, le terme « oratura ». Je demeure persuadé qu'oraliture traduit fort bien un parallélisme de la littérature et de ce qu'on appelait « littérature orale ».¹¹

Maximilien Laroche établit une relation d'inclusion entre oraliture et littérature et au nom de cette combinatoire, il évite l'opposition d'usage entre les deux notions. Car dans une œuvre, précise-t-il, il s'agit de chercher «leur articulation, superposition, surimpression».¹² L'oraliture est ainsi le «double de toute écriture» :

*L'oraliture n'est pas seulement la source de matières premières pour la littérature, elle est le double de toute écriture. Autrement dit, écrire n'étant qu'une forme autre de parler, il ne suffit pas d'écrire, il faut encore parler...
(...) L'écriture n'est qu'une passerelle qu'on emprunte pour passer d'une oraliture à l'autre.¹³*

Le linguiste Jean Bernabé, contrairement à Laroche, situe le mot oraliture

¹⁰ Catherine Wells, L'oraliture dans Solibo Magnifique de Patrick Chamoiseau, Québec. Grelca. 1994.

¹¹ Maximilien Laroche, *La double scène de la représentation*, opt.cit., p.15.

¹² Ibid., p.17.

¹³ Ibid. p-78-79.

dans le contexte d'émergence des littératures africaines des années soixante et a insisté sur la différence radicale entre oraliture et littérature :

(...) oraliture, néologiste inventé par les ethnologues africanistes dans les années 1960, désigne en un sens ce que je considère comme minimaliste l'ensemble des traditions orales recueillies et notées à l'écrit (...) ce mot est un mot-valise dont le radical renvoie à l'oralité et dont le suffixe (- tur) tend à le rendre solidaire des implications propres au mot « littérature ».

(...) L'oraliture, étant à la fois le mécanisme de production et le résultat de la production langagière liée au processus du transfert neuronal que constitue la mémoire collective à long terme. Il y a à l'évidence, une différence radicale entre oraliture et littérature, le rapport aux circuits sensoriels et à la mémoire étant radicalement différent de l'un à l'autre. (...) Dans la perspective de l'oraliture, la parole ancestrale n'est pas figée dans un passé immémorial. Les ancêtres naissent, en effet, chaque jour.¹⁴

Le concept d'oraliture, (au sens où l'entend Laroche) par le jeu d'intertextualité et la superposition entre l'écrit et l'oral sous-jacent, permet de réévaluer l'œuvre écrite en créole, sa production et sa réception. On a pu remarquer à travers les chapitres précédents que la production littéraire d'expression créole s'aligne historiquement sur des modes de vie artisanaux des sociétés oraliturelles dans lesquelles l'écriture, face à la situation d'analphabétisme de ces sociétés, est souvent un domaine élitare. Le public-cible, dans la littérature créole, est déterminé. Et les poètes créoles, tant au niveau des thèmes traités qu'à celui de l'écriture, s'inspirent du vécu ou de la symbolique populaires. Quel marché possible pour ces écrivains, qui savent bien que leurs lecteurs sont pour demain ?

Dans une attitude pragmatique, le poème écrit va vers son destinataire, mais non pas suivant le schéma coutumier auteur-œuvre-lecteur; les écrivains créolophones choisiront la voix comme élément privilégié à la circulation du texte, qui lui aussi devient «réitérable», par l'écoute. D'où la création d'un

¹⁴ Jean Bernabé, *De l'oralité à la littérature antillaise*, dans Littérature et dialogue interculturel (sous la direction de Françoise Têtu de Lapsade), Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1997, p.49-68.

marché, avec la radio, la cassette audio. Les auteurs vont exploiter ces nouveaux moyens technologiques pour faire circuler leur texte. L'auteur devient alors l'interprète de son texte, comme c'est le cas pour Félix Morisseau-Leroy, qui dit lui-même ses propres poèmes, gravant sa voix et son poème sur disque ou cassette audio afin de lui donner une diffusion à l'échelle nationale.

Or le marché, qu'il soit celui du livre ou de n'importe quel autre produit, nécessite une organisation d'ordre industriel afin de s'établir, de se renouveler. La réception au niveau du public ou de l'interprétation critique de l'œuvre est liée à l'efficacité ou non de l'espace littéraire. Dans le cas d'Haïti, on assiste à l'absence d'une institution littéraire dont le fonctionnement aurait valorisé l'acte d'écriture par le biais d'un certain nombre d'infrastructures comme l'édition, la recherche universitaire, la réflexion critique, le lectorat, la conservation de l'œuvre, la passion du savoir...

Ainsi, la réception de la poésie créole, en raison de sa situation oraliturelle, fait appel à des mécanismes de diffusion autres que la lecture silencieuse. La poésie créole n'est-elle pas travaillée par sa réception ? Celle-ci ne détermine-t-elle pas celle-là ? Le caractère itératif des poèmes créoles, les stratégies de répétition, les intercalations de voix, le recours constant à la «corporéité», aux instruments de musique comme le tambour, à la danse comme le «yanvalou», n'imposent-ils pas au poème une diction particulière, un rythme propre. Rappelons l'intention de départ de Félix Morisseau-Leroy qui, dans le premier poème de son recueil *Diacoute*¹⁵, afin d'élargir la réception de son livre, choisit la radio comme support de circulation du poème :

*M a li l nan radyo pou tout moun tande l
M ap ekri yon liv nan lang pa m*

*(Je le lirai à la radio pour qu'on l'écoute
J'écris un livre dans ma langue à moi)*

¹⁵ Félix Morisseau-Leroy, *Diacoute*, Port-au-Prince, Imp. Deschamps, 1953.

Ainsi entre l'œuvre écrite en créole et l'œuvre vocale, il n'y aurait qu'un rapport de complémentarité. Selon Maximilien Laroche, «parler le créole, c'est frapper les sons, les faire rebondir, jouer du *son maté*»¹⁶. L'espace littéraire créole est ainsi un espace oraliturel, et dans ce cadre, on peut comprendre pourquoi les poèmes créoles, de Choucouné (1883) d'Oswald Durand, à «Mariana» (1974) de Paul Laraque en passant par «Ayiti chéri» (1920) d'Othello Bayard, se transforment-ils facilement en chanson, comme si le destin du poème créole écrit est marqué par la voix et le corps. Nous allons étudier, en guise d'illustration, la réception du poème «Choucouné » d'Oswald Durand.

¹⁶ Maximilien Laroche, *op.cit.*, p.87.

Réception du poème «Choucouné»

« Choucouné » a une place de choix dans le corpus littéraire créole. A la fois conte, poème et chanson, il est le texte le plus connu de la littérature haïtienne. Nous avons relevé trois versions du poème circulant actuellement. Parler de «Choucouné» aujourd'hui n'est pas facile : Parle-t-on du poème de Durand ou de la célèbre chanson du même nom qui fait partie du patrimoine musical de l'humanité, du conte ou de la pièce de théâtre ? Nous étudierons la réception de ce poème et les mécanismes de passage du mot au son, du poème au conte ou du poème à la chanson, afin de montrer l'articulation de l'écrit et de la voix dans la poésie créole. En plus du concept d'oraliture, nous tiendrons compte de la notion de performance proche de la théâtralité qui, d'après Paul Zumthor, caractérise la manifestation culturelle, ludique de n'importe quel ordre (conte, chanson, rite, danse...). Cette notion permet d'analyser le «fonctionnement, les modalités et l'effet des transmissions orales de la poésie»¹. Zumthor définit ainsi la performance :

Terme anthropologique, et non historique, relatif aux conditions de l'expression d'une part, et de la perception de l'autre, performance désigne un acte de communication comme tel; réfère donc à un moment saisi comme présent. Le mot signifie la présence concrète de participants impliqués dans cet acte de manière immédiate. (...) c'est la performance et elle seule qui réalise ce que justement des auteurs allemands, à propos de la réception, appellent la «concrétisation.»

La performance est un moment de la réception : moment privilégié, où un énoncé est réellement reçu.²

Dans le poème «Choucouné», le contexte oraliturel, comme défini précédemment (théâtralité, gestualité et vocalité) est fortement affiché. Nous reproduisons le texte de «Choucouné» et sa traduction française³. Nous étudierons les réceptions successives du poème, et ses aspects «performantiels».

¹ Paul Zumthor, Performance, Réception, Lecture, Montréal, Le préambule, 1990, p.29.

² Ibid., p.54-55.

³ Dans Maximilien Laroche, Littérature haïtienne, identité, langue, réalité, Montréal, Léméac, 1981, p. 115-117.

Choucouné

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

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

Choucoun', cé gnou marabout :
 Z'yeux li clairé com' chandelle.
 Li gangnin tété doubout...
 - Ah si Choucoun' té fidèle! -
 - Nous rété causer longtemp,
 jusqu'z'oézeaux lan bois té paraîtr' contents!...
 Pitôt blié ça, cé trop grand la peine,
 Car dimpi jou-là, dé pieds moin lan chaîne! (Bis)

P'tits dents Choucoun' blanch' com-laitt,
 Bouch li couleur caïmite :
 Li pa gros femm' li grassett' :
 Femm' com' ça plai moin tout' d'suite...
 Temps passés pas temps jôdi!...
 Zoézeaux té tendé tout ça li té dit :...
 Si yo songé ça, yo doué lan la peine
 Car dimpi jou-là, dé pieds moin lan chaîne !
 N'allé la caz' manman li;
 - Gnou grand'moun' qui bien honnête!
 Sitôt li où min, li di :
 «Ah, moin content, cilà nette!»
 Nous bouè chocolat aux noix...
 Est-c'tout ça fini, p'tits z'oézeaux lan bois?
 - Pitôt blié ça, cé trop grand la peine,
 Car dimpi jou-là, dé pieds moin lan chaîne! (Bis)

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

Gnou p'tit blanc, vini rivé :
 P'tit barb' roug', bell' figur' rose,
 Montr' sou côté, bell' chivé...
 - Malheur moin, li qui la cause!
 Li trouvé Choucoun' joli,
 Li palé francé, Choucoun' aimé-li...
 Pitôt blié ça, cé trop grand la peine.
 Choucoun' quitté moin, dé pieds moin lan chaîne!

Ça qui pi trist' lan tout ça,
 Ça qui va surprindr' tout' moune,
 Cé pou ouè malgré temps-là,
 Moin aimé toujours Choucouné !
 - Li va fai' gnou p'tit quatr'on...
 P'tits zoézeaux gadé! P'tit ventr' li bien rond!...
 Pè ! fêmin bec z' autr'... cé trop grand la peine
 Dé pieds p'tit Pierr', dé pieds li lan chaîne.

Choucouné

Derrière une grosse touffe de pingouins⁴
 L'autre jour, je rencontraï Choucouné;
 Elle sourit quand elle me vit;
 Je dis : « Ciel! oh! La belle personne! » (bis)

Elle dit : « Vous le trouvez, cher? »
 - Les petits oiseaux nous écoutaient dans l'air... (bis)

Quand je songe à jour-là, j'ai de la peine,
 Car depuis ce jour-là, mes deux pieds sont dans les chaînes! (Bis)
 Choucouné, c'est une marabout⁵ :
 Ses yeux brillent comme des chandelles.
 Elle a des seins droits...
 - Ah! Si Choucouné avait été fidèle!
 - Nous restâmes à causer longtemps,
 Au point que les oiseaux dans les bois en parurent contents!...
 Plutôt oublier cela, c'est une trop grande peine,
 Car depuis ce jour-là, mes deux pieds sont dans les chaînes! (Bis)

Les petites dents de Choucouné sont blanches comme du lait :
 Sa bouche est de la couleur de la caïmite⁶

⁴ Cactus.

⁵ Haïtienne très brune, à la peau fine, et à la chevelure lisse.

⁶ Fruit tropical violacé et juteux, gros comme une pomme.

Elle n'est pas grosse femme, elle est grassette :
 Les femmes pareilles me plaisent tout de suite...
 Le temps passé n'est pas le temps d'aujourd'hui!...
 Les oiseaux avaient entendu tout ce qu'elle avait dit!...
 S'ils songent à cela, ils doivent être dans la tristesse,
 Car depuis ce jour-là, mes deux pieds sont dans les chaînes !

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

Les meubles étaient prêts : beau lit-bateau,
 Chaise de rotin, table-ronde, dodine,
 deux matelas, un porte-manteau,
 Des nappes, des serviettes, des rideaux de mousseline...
 Il ne restait plus que quinze jours
 Petits oiseaux qui êtes dans les bois, écoutez-moi, écoutez!...
 Vous aussi vous allez comprendre si je suis dans le chagrin,
 Si depuis ce jour-là, mes deux pieds sont dans les chaînes!

Voilà qu'un petit blanc arrive :
 Petite barbe rouge, belle figure rose,
 Montre au côté, beaux cheveux...
 - Mon malheur, c'est lui qui en est la cause!
 Il trouve Choucounne jolie,
 Il parle français... Choucounne l'aime...
 Plutôt oublier cela, c'est une trop grande peine,
 Choucounne me quitte, mes deux pieds sont dans les chaînes!
 Le plus triste de tout cela,
 Ce qui va surprendre tout le monde,
 C'est de voir que, malgré ce contre-temps là,
 J'aime toujours Choucounne!
 - Elle va faire un petit quarteron!⁷,
 Petits oiseaux, regarder! Son petit ventre est bien rond!
 Taisez-vous! Fermez vos becs! C'est une trop grande peine :
 Les deux pieds de petit Pierre, ses deux pieds sont dans les chaînes.

⁷ Le fils d'une mulâtresse et d'un blanc, ou d'une blanche et d'un mulâtre.

René Victor⁸, dans une étude critique, consacrée au poème «Choucouné», analyse la réception de cette «populaire élégie créole».⁹ Dans son avertissement, il fait part du contexte oraliturel dans lequel son ouvrage a pris naissance :

La matière de cette étude a fait en partie l'objet d'une conférence prononcée à l'institut Catts Pressoir le 2 avril 1967 avec le concours d'un chœur de l'Établissement dirigé par le maestro Nelson Darico, les artistes peintres Bernard Séjourné et Frantz Jérôme.

Peu de temps après, cette causerie avait été reprise au bénéfice des élèves de l'Institut Georges Marc. En la circonstance aussi, une chorale avait été montée par le maestro Moïse Abraham.¹⁰

Ce qu'il convient de noter dans l'avertissement de Victor, c'est la mise en scène de sa prise de parole. Il ne s'est pas contenté de prendre uniquement la parole sur le poème. Mais il représente et sa parole et le poème, en convoquant d'autres modes d'expression comme la musique et la peinture. Le spectacle qu'offre Victor nous fait croire que parler de «Choucouné» fait nécessairement appel à la présence du corps et de la voix, comme dans le cas de l'œuvre vocale. La théâtralité de Choucouné a été relevée aussi par Maximilien Laroche, qui dans une étude scénographique du poème, affirme que «Choucouné» peut être considéré comme « une petite pièce de théâtre où les rôles sont tenus par les figures du langage.»¹¹

Arrêtons nous à l'histoire de Choucouné ? Composé en 1883 en hommage à une jeune fille de vingt ans du nom de Marie-Noëlle Bélizaire, dans une prison au Cap-Haïtien où l'auteur Oswald Durand était détenu, le poème avait pour titre «Frè Petit Pièr». Mais une fois paru en 1883, la foule, dans son enthousiasme, nous dit Victor, « opta pour Choucouné et, avec cet instinct de fin connaisseur que réveille en elle l'apparition d'un chef-d'œuvre, découvrit en elle l'héroïne de la pièce.»¹² À l'occasion de la publication des Rires et Pleurs, en 1896, Oswald

⁸ René Victor, Choucouné ou le destin d'un beau poème, Port-au-Prince, Éditions Fardin, 1975.

⁹ Pradel Pompilus, cité dans René Victor, op.cit., p. 22.

¹⁰ René Victor, op.cit., p.11.

¹¹ Maximilien Laroche, op.cit., p.119.

¹² René Victor, op.cit., p. 20.

Durand a accepté la censure populaire en changeant le titre du poème. La légende de «Choucouné» commença ainsi. Approprié par la foule, le poème qui met en scène la déception amoureuse de Petit Pièr, a été reçu tour à tour comme conte, chant et théâtre.

Représenté pour la première fois au Palais national, le 30 juin 1883 à l'occasion du 64ème anniversaire du président Félicité Salomon. Pour la circonstance, affirme Constantin Dumervé, Oswald Durand « se vêtit d'un accoutrement paysan, agrémenté d'un halefort rustique et d'un large chapeau de paille. La pipe à la bouche, il s'était transformé en « Frè Petit Pièr. »¹³

Le contexte éclaire sur la réception du poème. L'accoutrement de Durand, et les principaux traits culturels (halefort, chapeau de paille, pipe), dans son rôle de Petit Pièr, renvoient à la figure du poète dans la poétique créole que nous avons précédemment traitée. Les codes vestimentaires soulignés dénotent l'importance de la présence du corps dans la poésie orale, et aussi le glissement du poème vers d'autres formes comme le théâtre ou le conte. Aussi est-on en présence de la situation de performance dont parle Zumthor. Car le poème aménage sa propre mise en scène et s'inscrit dans sa représentation publique, c'est-à-dire dans sa capacité de se déployer autant par la voix que par le corps dans l'espace. Nous allons analyser comment l'adaptation musicale de «Choucouné» va opérer une mutation significative dans la réception du poème, en le popularisant. En dédoublant les mots du poème par une mélodie, le poème change de statut et devient une «œuvre totale», au sens où on l'entend dans la dramaturgie moderne, c'est-à-dire avec une pluralité de formes, de moyens et de voix.

Les techniques de composition du poème montrent que Durand ne cesse de faire appel à la musique des oiseaux dans sa complainte. Les occurrences, les figures de répétition, marquées par les refrains, sont autant de manifestations d'ordre acoustique, qui éclairent sur la dimension interprétative musicale du texte de «Choucouné».

¹³ René Victor, *op.cit.*, p.19.

Mis en musique la même année de sa création, sur la demande de l'auteur, par le pianiste Michel Moléart Monton (1855-1898), le poème aura connu un succès que personne ne pouvait prédire. René Victor, dans son étude, a mis en avant le côté harmonieux de «Choucounè» qu'il présente comme «parole et musique, un trésor inépuisable de poésie et de mélodie. (...) la plus haïtienne de nos meringues.»¹⁴ Plus loin, il précise :

*C'est une authentique, une perle de chanson, c'est-à-dire une symphonie ébauchée par l'harmonie des mots, le rythme des vers, une partition à moitié écrite qui appelle sa mélodie et où l'on croit déjà entendre la combinaison des sons d'où sortira l'heureux hymen de la poésie et de la musique.*¹⁵

Le poème «Choucounè», une fois mis en musique, rejoint une nouvelle fois l'«horizon d'attente» du public. La musicologue Lina Mathon Blanchet explique la composition de la mélodie de «Choucounè» :

Le poème Choucounè, écrit en créole contient à la fois une note de sincérité et de satire, à peine voilée qui devait séduire l'artiste-compositeur. Il devait, en composant la musique, donner à l'armature une mesure binaire à 2/4 (deux-quatre); la mélodie est exprimée dans le ton majeur et contient trois thèmes, le premier de douze mesures de trois phrases et chaque phrase comprenant quatre mesures; le deuxième (refrain) d'une phrase de huit mesures, et le troisième également de huit mesures (que je considère comme une ritournelle, semble imiter les arpèges du rossignol).

*La ravissante mélodie de la musique de Choucounè s'inspire de la fraîcheur et de la simplicité paysannes et la richesse du poème vient de sa spontanéité. Le poète a cherché, voulu cette simplicité, cette expression dépouillée; le compositeur de la mélodie ne saurait, sans trahir la sincérité de l'inspiration poétique, employer des modulations ou changements de tons au moderne du thème...*¹⁶

La «poésie-musique» de Choucounè devint vite un événement à la fois littéraire et musical jusqu'à devenir la norme esthétique dans la poésie créole

¹⁴ René Victor, *op.cit.*, p.21.

¹⁵ *Ibid.*, p.27.

¹⁶ *Ibid.*, p.65-66.

haïtienne, à éгалer sinon à dépasser. «Choucouné-méringue est plus populaire que Choucouné-poème»¹⁷, reconnaît Victor, qui étale avec force détails l'euphorie qui a caractérisé la réception du poème dans différents pays. Il a été interprété à Paris en 1901, souligne-t-il, en l'honneur de l'écrivain Anténor Firmin, alors ministre plénipotentiaire d'Haïti à Paris. « Aux États-Unis, Choucouné a été américanisée; le rythme brisé, les paroles réadaptées, ce qui déclencha à l'époque les protestations des journaux haïtiens et du consulat d'Haïti à New-York»¹⁸. À la Jamaïque, Harry Belafonte interpréta sur un rythme de calypso la mélodie de «Choucouné» et le popularisa sous l'appellation de «Yellow bird».

Les interprétations, déclamées, chantées ou théâtralisées, ont correspondu à des attentes qui montrent le caractère dramatique et vocal dans le sens où l'entend Zumthor. La réception «enthousiaste» du poème et de la chanson fait penser à une question : Comment juger de l'acceptation consensuelle d'une œuvre en son temps? À quelle commande sociale ou historique répondait «Choucouné»? Est-ce l'attrait physique de la «marabout» ou la thématique amoureuse? Quant au fantasme de la femme métissée chez l'Haïtien, laissons la parole à René Victor :

Durant notre passage à l'Office National du Tourisme, en qualité de Directeur Général Adjoint, nous eûmes à superviser plusieurs concours de beauté. Au cours du défilé des candidates, une moitié de l'assistance seulement applaudissait quand défilait la plus belle mulâtresse de chez nous, et l'autre quand passait la plus rayonnante des négresses de notre terroir. A chacun des concours, seules récoltaient l'unanimité les marabouts en lesquelles se reconnaissaient pleinement les deux plus importants éléments ethniques du pays...¹⁹

Cette thématique amoureuse développée, sur fond d'échec, fait-elle appel à une présence du lecteur, spectateur ou auditeur, ou à l'identification des uns et des autres au personnage de Petit Pièr ? La réception de Choucouné n'est-elle pas due à cette identification «cathartique» dont parle Jauss ?

¹⁷ René Victor, *op.cit.*, p. 63.

¹⁸ *Ibid.*, p. 69.

¹⁹ *Ibid.*, p. 43.

À l'identification admirative aussi bien qu'à l'identification par sympathie, on peut opposer l'identification cathartique au sens restreint que l'exégèse classique donne à ce concept: elle dégage le spectateur des complications affectives de sa vie réelle et le met à la place du héros qui souffre ou se trouve en situation difficile, pour provoquer par l'émotion tragique ou par la détente du rire sa libération intérieure. Elle met ainsi à nu, entre l'attitude esthétique et la pratique morale, la discontinuité masquée, dans l'identification admirative, par l'influence inconsciente du modèle, et levée, dans l'identification par sympathie, par la vertu solidarisante de la pitié.²⁰

Aujourd'hui, plus de cent ans après la création de «Choucouné», chanson et musique, l'œuvre est fixée dans ses successives réceptions populaires jusqu'à devenir une attraction touristique, un objet de divertissement. Et si on suit Hans Robert Jauss, l'œuvre, ainsi reçue, ne convoque aucun horizon nouveau :

Lorsque (...) la conscience réceptrice n'est plus contrainte à se réorienter vers l'horizon d'une expérience encore inconnue, l'œuvre se rapproche du domaine de l'art «culinaire», du simple divertissement. Celui-ci se définit, selon l'esthétique de la réception, précisément par le fait qu'il n'exige aucun changement d'horizon, mais comble au contraire parfaitement l'attente suscitée par les orientations du goût régnant : il satisfait le désir de voir le beau reproduit sous des formes familières, confirme la sensibilité dans ses habitudes, sanctionne les «vœux» du public, lui sert du «sensationnel» sous la forme d'expériences étrangères à la vie quotidienne, convenablement apprêtées, ou encore soulève des problèmes moraux - mais seulement pour les «résoudre» dans le sens le plus édifiant, comme autant de questions dont la réponse est connue d'avance.²¹

Néanmoins, l'exemple de la réception du roman Le fils d'Agatha Moudio²² (Grand Prix Littéraire de l'Afrique Noire) de l'écrivain et musicien camerounais Francis Bebey, paru en 1967, semble prouver le contraire. En comparant les deux œuvres, nous allons montrer comment «Choucouné» réoriente consciemment ou non des attentes. Le roman de Francis Bebey a été accueilli

²⁰ Hans Robert Jauss, *op.cit.* p. 151.

²¹ Ibid., p.53.

²² Francis Bebey, Le fils d'Agatha Moudio, Yaoundé, Éditions CLE, 1967.

avec enthousiasme autant que la musique «Agatha»²³ qui en a été inspirée. Car un siècle après, le romancier et musicien camerounais traite sous le mode élégiaque la thématique amoureuse; on y retrouve la même intensité dramatique attribuée à «Choucouné».

Le fils d'Agatha Moudio a paru en 1967, ce livre a valu à Francis Bebey l'année suivante le Grand Prix Littéraire de l'Afrique Noire. Le roman est traduit en anglais, en allemand et en espagnol. Mis en musique en 1976 par l'auteur, la chanson a rejoint la même attente populaire. «Choucouné» et «Agatha», ont suivi le même itinéraire, détournées qu'elles sont toutes deux de leur forme originale écrite. Comment les deux œuvres se recourent-elles? Présentons la chanson «Agatha» :

Agatha, épouse de Mbenda, jeune homme d'un village de pêcheurs du Wouri, a accouché d'un enfant blanc. Le mari cherche à comprendre comment un couple de gens de couleur peut donner naissance à un fils blanc ? La chanson commence ainsi :

*Agatha, ne me mens pas
 Agatha, ne me mens pas
 Ce n'est pas mon fils,
 Tu le sais bien
 Ce n'est pas mon fils
 On le voit bien
 Ce n'est pas mon fils
 même si c'est le tien
 (tu es noire de pieds à la tête comme moi, alors, comment as-tu pu
 mettre au monde un enfant blanc et qui soit de moi ?)*

Le jeune Mbenda demande qu'on lui verse à boire du vin de palmes et poursuit sa plainte, se rappelant les menaces de sa mère qui lui disait que «cette femme va te faire voir de toutes les couleurs» sous mode humoristique. L'important, pour lui, c'est le refus du mensonge : «si tu fais un enfant vert, dis-

²³ Dans Francis Bebey, La condition masculine, Paris OZILEKA CD - 13903, 1991.

moi seulement qu'il est vert». En conclusion, il invoque le roi Salomon et décide de considérer l'enfant blanc comme son propre fils.

Francis Bebey avec «Agatha» reproduit le modèle de «Choucounè». Le recouplement entre les deux oeuvres peut s'expliquer ainsi:

- a) La thématique amoureuse : dans le discours amoureux, on constate l'affirmation de la fragilité de la «condition masculine».²⁴ La figure masculine est la même: L'homme est trahi ou abandonné par sa fiancée ou son épouse.
- b) L'énonciation «racialisée» : L'autre ou plutôt l'étranger, le Blanc constitue une menace pour l'homme noir. Un petit blanc causa le malheur de Petit Pièr, et un amant blanc dans le cas de Mbenda.
- c) Le foyer matriarcal : Les protagonistes font face à l'autorité de la mère. Dans «Agatha», Mbenda évoque les propos de sa mère et dans «Choucounè», la mère avait donné sa bénédiction à Petit Pièr.
- d) La manducation : Dans sa plainte, le mari d'Agatha demandait constamment qu'on lui versât du vin de palmes. Dans «Choucounè», les fiançailles ont été l'occasion pour Petit Pièr de boire du chocolat aux noix.
- e) La naissance : Dans les deux cas, naît un enfant, qui est l'objet de la trahison; quarteron pour Petit Pièr et enfant blanc pour Mbenda.
- f) La résignation : en conclusion, les deux protagonistes se donnent une raison et acceptent avec dignité leur malheur.

L'exemple de la chanson «Agatha» nous a permis de montrer comment l'écrit, dans des sociétés tiers-mondistes de l'Afrique ou de la Caraïbe, tend à reproduire un modèle oral ou musical afin d'établir une communication «vive» entre l'auteur et son public. Comme on a pu le remarquer, dans les poèmes créoles, travaillés constamment par l'oraliture, il y a toujours ce lieu-mirage et le glissement du texte à autre chose par le biais de la performance, du corps et de la

²⁴ La condition masculine est le titre d'une célèbre chanson de Francis Bebey.

voix. Cette «double scène de représentation dans le texte et hors du texte»²⁵ oriente le destin du poème. «Car ce qui se joue dans le texte, c'est le théâtre d'une réalité que l'on voudrait voir se métamorphoser. L'incertitude réside dans le fait que nul ne sait si ce désir repose sur des rêves ou sur des illusions.»²⁶

²⁵ Maximilien Laroche, *La Double Scène de la Représentation*, op.cit., p. 220.

²⁶ Ibid.

Le passage de l'oralité à l'écriture

Le passage de l'oralité à l'écriture

À la lumière des théories avancées par Paul Zumthor et de celles de Maximilien Laroche, notre analyse de la poésie créole nous fournit les preuves que la poésie créole, quoique écrite, est encore tributaire de la voix, de la gestualité et de la théâtralité, comme dans le cas de la poésie médiévale. Cette combinatoire de l'oral et de l'écrit, dans la poésie créole, montre la dimension non figée de cette poésie qui s'inscrit dans deux ordres différents, l'écrit et la voix. Le poème créole constitue alors un «message-objet, interposé entre l'auteur et l'auditeur. (...) et la production de l'œuvre tient de la production d'un objet d'usage».¹

La représentation de la figure du poète, les modes d'évocation de la langue, la place du rythme dans la structuration du poème, les formes chantées et dansées qui inspirent les poètes créolophones et qui finissent par être mises à contribution dans la performance de l'œuvre, concourent à montrer la nature oraliturelle de la poésie créole. Toutes les figures et stratégies d'écritures convoquées font voir l'articulation de l'intertexte oral dans le poème écrit, qui se métamorphose dans la bouche ou dans le corps du récitant et/ou de l'interprète en conte chanté ou en poème. Les techniques de composition du poème, tant dans sa forme, par le cumul des notations auditives, que dans son expression, par les thèmes tirés de l'oraliture populaire, font constater que la mystique «poésie-musique», comme dans les sociétés médiévales, est encore valable dans le cas du corpus des œuvres créoles actuelles.

L'étude de la réception des œuvres créoles qui présente dans une vue d'ensemble l'espace littéraire créole dans ses principales instances analysées par Hans Robert Jauss² : œuvre, sens, lecteur, fait voir d'une part que le lecteur ou l'auditeur a la possibilité de recréer l'œuvre, en instaurant avec elle, un dialogue continu, en se l'appropriant et en l'objectivant, c'est-à-dire en le détournant de

¹ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p.107.

² Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

son identité littéraire afin qu'elle devienne objet rituel soumis au besoin de la communauté. Nous avons analysé d'autre part, avec la réception du poème «Choucounè» d'Oswald Durand, comment l'œuvre est surdéterminée par sa réception socioculturelle d'ordre vocal ou musical. La dynamique de la poétique créole fait de l'œuvre même écrite un continuum de la musique, du chant, voire de la danse.

Le poème est un objet mouvant; et dans sa performance, il se dynamise constamment et opère un glissement vers d'autres formes que celles utilisées par l'écrit, d'autres sens, d'autres sensibilités que celles requises pour la perception visuelle, comme pour l'œuvre vocale que nous décrit Paul Zumthor :

L'œuvre, ainsi conçue, est par définition dynamique. Elle croît, se transforme, décline. La multiplicité et la diversité des textes qui la manifestent constituent son bruitage interne. Ce que nous percevons, en chacun des énoncés écrits en quoi se décompose pour nous cette poésie et qui s'offrent à nous comme unité d'analyse, c'est moins un achèvement qu'un texte en train de se faire; plutôt qu'un sens accompli, une pratique constamment renouvelée, de signification; plutôt qu'une structure, une phase dans un procès de structuration.³

Au sein de ce «bruitage», c'est-à-dire de la présence de l'intertexte oral dans l'écrit, le poème créole s'accommode d'un horizon littéraire. Dans cette «société de tambour»⁴ dominée par le rythme et la danse, la manifestation de l'écrit ne peut trouver son sens que par la parole errante de l'interprétant. Parole qui s'enrichit de la «mélodie figurative»⁵ qui a pour fonction de refléter la «structure hiérarchique de la phrase, et au-delà de la phrase, celle du discours».⁶ Le poème créole est fortement «oralisant»; il se réalise dans son

³ Paul Zumthor, *op.cit.*, p.73.

⁴ Gérard Barthélémy, *Dans la splendeur d'un après-midi d'histoire*, Port-au-Prince, Éditions Deschamps, 1996.

⁵ Ivan Fónagy, *La voix vive, Essai de psycho-phonétique*, Paris, Éditions Payot, 1983, p.297.

⁶ Ibid.

articulation vocale et dans sa théâtralité. L'image graphique est décodée suivant ses virtualités sonores. Elle est écho.⁷

Le poème créole, de par la coexistence, le jumelage entre le graphique et le sonore, soulève un certain nombre de difficultés quant à sa caractérisation. Nicolas Ruwet, dans son ouvrage Langage, musique et poésie⁸, a analysé le phénomène de croisement entre le texte et la musique et a montré la difficulté de déterminer hiérarchiquement les axes : le texte s'articule à la fois au niveau syntagmatique et au niveau phonique. Ainsi, Nicolas Ruwet envisage l'avènement d'une grammaire poétique et/ou musicale qui devrait :

*se donner pour but d'énumérer, au moyen d'un système de règles, l'ensemble des textes poétiques ou musicaux possibles chez un auteur donné, ou dans un style ou une culture donnés. Par ailleurs, la théorie poétique et la théorie musicale devraient offrir une caractérisation des notions de «texte poétique possible» et de «texte musical possible».*⁹

La situation de l'écrivain créolophone haïtien est des plus complexes. Interpellé qu'il est par un ensemble de signes, de formes et de moyens techniques modernes de la civilisation de l'écriture. Il se pose nécessairement des questions quant à son statut, son oeuvre... Comment toucher les lecteurs ? En quelle langue écrire ? Ne disposant pas d'une tradition écrite, en raison du taux élevé d'analphabétisme (80%) que connaît ce pays, les Haïtiens ne constituent pas ainsi un public de lecteurs. Situation d'autant plus complexe que l'écrivain haïtien a appris à écrire et à lire généralement en français. L'Haïtien qui entreprend d'écrire en créole est souvent gêné par la valorisation symbolique, sociale et culturelle de la langue française. Le poète Léon Laleau parlait justement de cette trahison, consistant à dire avec des mots de France ce que l'on sent et vit dans la langue créole :

⁷ Maximilien Laroche, L'image comme écho, Montréal, Nouvelle Optique, 1978.

⁸ Nicolas Ruwet, Langage, musique, poésie, Paris, Seuil, 1972.

⁹ Ibid., p. 15.

*Ce cœur obsédant qui ne correspond
Pas avec mon langage et mes costumes,
Et sur lequel mordent, comme un crampon,
Des sentiments d'emprunt et des coutumes
D'Europe, sentez-vous cette souffrance
Et ce désespoir à nul autre égal
d'apprivoiser avec des mots de France
Ce cœur qui m'est venu du Sénégal¹⁰*

L'espace littéraire créolophone n'est pas un espace homogène. En marge des modalités oraliturelles du poème, on assiste à l'avènement d'autres traits poétiques sous forme d'innovation comme la tendance marquant le passage de l'oralité à l'écriture, par l'adoption des formes, des techniques et des stratégies d'écriture qui font de la figure du poète non plus un promeneur «oralisant» (samba) mais plutôt un «marqueur» de mots. Le poète ne parle, ne danse, ni ne chante. Mais le public qui lit bien moins qu'il n'écoute le texte, le fait chanter et danser quand il ne le transforme pas tout simplement en chanson à jouer et à faire danser.

Le passage de l'oral à l'écrit dans la littérature créole rejoint l'hypothèse de David Ducros quant au passage de la poésie-musique à la poésie-peinture à la fin du Moyen-Âge, avec les «nouvelles possibilités offertes par la découverte de l'espace typographique»¹¹ aux écrivains. Ducros a étudié l'analogie de la poésie avec la peinture en ces termes :

L'analogie de la poésie avec la peinture n'est pas aussi directe et évidente que celle de la musique, mais de la même façon que les poètes sont parfois tentés de « reprendre à la musique son bien », selon l'expression de Mallarmé, pour restituer à la langue son autonomie sonore, le poème peut aussi se concevoir comme un art plastique.

Ce rapprochement s'effectue selon plusieurs degrés : par la disposition même sur la page : par la notion plus vague de «peinture» à laquelle s'attache parfois la poésie; par des mots

¹⁰ Léon Laleau, *Trahison*, dans *La flèche au cœur*, Port-au-Prince, s.e., 1926.

¹¹ David Ducros, *Lecture et analyse du poème*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 93.

*enfin tels qu'« image » qui contribuent à entretenir l'analogie avec la peinture, en particulier dans l'expression «image poétique».*¹²

Jusqu'ici la poésie créole se définissait suivant certains paradigmes propres à l'oralité. Si l'œuvre orale, chantée, parlée ou dansée constitue le modèle dominant de la poésie créole, des poètes comme Georges Castera, Lyonel Trouillot, Josaphat Large entre autres, rêvent de sortir la poésie de sa source orale et d'arriver à une poésie-peinture. Car si les phénomènes rythmiques contribuent à une large diffusion de l'écrit créole, ils créent aussi un rapport de dépendance qui enlève au texte créole son autonomie et son identité littéraires. Ainsi, les auteurs ont senti la nécessité de rompre avec les marques oraliturelles, en travaillant à libérer la poésie créole des contraintes du chant et de la musique. Mais quelles sont les nouvelles marques de cette poétique? Nous allons voir comment se manifeste cette tendance qui entend opérer la mutation ou le passage de l'oraliture à l'écriture.

Le problème du passage de l'oral à l'écrit dans les sociétés traditionnelles a soulevé au cours de ces cinquante dernières années un certain nombre de questionnements. Faut-il sacrifier la tradition orale au profit des formes écrites. Maximilien Laroche a posé le problème du passage nécessaire de l'oral à l'écrit dans la littérature créole d'Haïti, mais tout en assurant une combinatoire entre les deux modes d'expression :

*(...) la jeunesse même de la tradition écrite en langue créole oblige à garder un œil ouvert sur les modèles d'écriture que lui imposent les pays de longue tradition écrite mais aussi à ne pas négliger la tradition orale, sous ses formes les plus diverses aussi bien dans son propre pays que dans des pays frères. Ainsi pourra-t-il espérer fonder ce qui est sa tâche une tradition d'écriture et donc assurer à sa collectivité le passage de l'oral à l'écrit ou plus exactement la liaison entre les deux.*¹³

¹² David Ducros, *op.cit.*, p. 96.

¹³ Maximilien Laroche, *Bilan d'une génération de littérature en haïtien (1950-1980)*, *Études créoles*, Vol. 9, N0 1, 1987, p. 11-22.

D'après Lambert Félix-Prudent, qui analyse le passage de l'oral à l'écrit, dans la littérature caraïbéenne, ce moment, affirme-t-il, est souvent marqué par une euphorie. La «scription» est devenue elle-même une propriété dominante du discours littéraire. L'écrivain met en scène l'écriture de la langue créole.

Une fois qu'ils dominent la technique de scription proprement dite, ils s'attaquent à l'écriture, à la combinaison des unités, à la découverte d'un ordre nouveau où ils sont résolument pionniers. Et c'est la joie, le plaisir sensuel de création qui valorisent la démarche. Autrement dit, les créateurs créoles éprouvent une satisfaction absolument neuve précisément parce que notre tradition littéraire est si maigre et qu'ils sont sûrs et certains de construire la rhétorique en même temps qu'ils construisent le texte.¹⁴

Les littératures émergentes sont confrontées presque toutes à ce dilemme qui se traduit en terme de choix entre la tradition orale et vocale et l'innovation graphique. Les sources traditionnelles orales qui ont servi d'inspiration et de fondement à ces littératures sont-elles encore valables dans une perspective d'innovation et de dynamisation du fait littéraire ? Jacques Chevrier dans Littérature nègre¹⁵ a analysé le passage de l'oral à l'écrit dans les sociétés africaines francophones en soulignant les principales difficultés d'un tel passage :

Le difficile passage d'une culture de l'oralité à une civilisation de l'écriture et la publication d'un assez grand nombre d'œuvres contemporaines écrites par les Africains a conduit un certain nombre de spécialistes à poser le problème de l'existence même de la littérature négro-africaine. Pour bon nombre de ces auteurs, le développement de cette littérature est en effet inséparable de la promotion des langues africaines.¹⁶

Pour le cas d'Haïti, face à une production en langue créole soutenue dès les années cinquante et grâce surtout à la détermination des écrivains

¹⁴ Lambert Félix-Prudent, «L'émergence de la littérature créole aux Antilles et en Guyane», dans Anthologie de la nouvelle poésie créole, Paris, Éditions Caraïbéennes, ACCT, 1984, p. 20-41.

¹⁵ Jacques Chevrier, Littérature Nègre, Paris, Armand Colin, 1984.

¹⁶ Jacques Chevrier, op.cit., p. 282.

créolophones, la question se pose aujourd'hui dans le sens du renouvellement de la littérature créole, de sa « scripturalisation ». Pour les écrivains créolophones, le passage à l'écriture va se poser en termes d'insertion des référents d'ordre scriptural dans leurs œuvres. Le texte poétique ne se nourrit plus du chant, du conte, de la danse. Il s'éloigne de plus en plus des données d'ordre acoustique. L'écriture devient ainsi l'enjeu premier du discours poétique.

Le poète Georges Castera fait part de ses tentatives d'échapper à la prégnance (menace) de l'oralité :

Dès le départ, je me suis donné comme tâche de faire accéder le créole au statut de l'écrit. Mon recueil « Konbèlann » (1976), qui met fin à une première étape de mon travail poétique, regroupe plusieurs recueils, dont le dernier du livre contient des poèmes graphiques. Cette lecture des yeux, donc silencieuse, que je proposais alors aux lecteurs, c'était une manière de sortir de l'oralité.

La relecture de proverbes à laquelle je me suis livré en 1965 dans « Klou Gagit » (Espagne 1965), correspond aussi à ce même désir. (...) Écrire en créole est un long et douloureux processus. Processus solitaire et solidaire. Aussi le poète doit-il se transformer ouvertement en polémiste, en critique littéraire, en défenseur d'une langue et de son orthographe. En outre, il faut savoir que les écrivains créolophones n'ont pas de passé littéraire. Nous sommes des francophones qui écrivent en créole. Nous devons passer, d'un seul coup, des intuitions à la réflexion critique. J'essaie d'articuler celle-ci à mon travail de production, à ma pratique d'écriture

(...) Le mot écrire lui-même n'est pas une réalité palpable en créole. On dit, on parle, on médite mais on n'écrit pas.¹⁷

Georges Castera, à titre d'illustration, cite certains de ses poèmes où il inscrit volontairement le littéraire, par l'utilisation des mots liés à la pratique de l'écriture tels que la rature, le papier, l'encre, la craie :

Nou tankou de tach lank

Nous sommes deux ratures

¹⁷ Rodney Saint-Eloi, *Entretien avec Georges Castera*, Paris, Notre Librairie, 1998, p.97-98.

Sou oum menm fèy papye¹⁸ Sur une même feuille de
papier

Ou encore

Peyi isit, gade non attention! Notre pays
Se baton lakre est un morceau de craie
Si-l ekri drèt S'il écrit droit
Se ak gwo rèl. Ce n'est pas sans crissement et grincement
Ekri efase, écrire en gommant
Se konsa n'ap vanse¹⁹ ainsi nous avançons.

Cette tendance à la «scripturalisation» marque aussi l'œuvre d'autres poètes créolisants contemporains comme Lyonel Trouillot, qui dans son poème « Paj ekriti » (page d'écriture), affiche à dessein l'intention d'innover en associant l'être aimé à l'espace complice de la page.

Ou kanpe nan maj la Debout dans la marge
W ap jwe nan rèv mo yo tu joues dans les secrets des mots
Paj pa paj page contre page
N'ap fè lanmou nous faisons l'amour
Sou papye kadriye²⁰ sur un cahier d'écolier

Des exemples de poèmes graphiques pratiqués par certains poètes créolophones font montre de cette dimension «scripturale». Le caractère architectonique du poème, son arrangement, sa typographie nouvelle font voir clairement que le contrat de lecture proposé ne réside pas comme dans les types de poésie rythmique dans la verbalisation du texte, mais plutôt dans une approche silencieuse du texte créole. Le poète Josaphat Large, dans son recueil Pè sèt nous a fourni un exemple de poèmes graphiques où les mots sont enchâssés de signes géométriques :

| | |
|----------------|-------------------|
| <u>Lekriti</u> | <u>L'écriture</u> |
| <u>pral</u> | va |
| <u>leve</u> | se lever |
| <u>pou di</u> | pour dire |

¹⁸Rodney Saint-Eloi, op.cit.

¹⁹Ibid.

²⁰Lyonel Trouillot, Zanj nan dlo, Port-au-Prince, Editions Mémoire, 1995, p.35.

| | |
|---------------------------|-------------------------------|
| Lannwit | à la nuit |
| Kouche (ant parantèz) | de dormir (entre parenthèses) |
| <u>Nan</u> | dans |
| <u>Tèks</u> | le texte |
| la | |
| Vire paj la | tourne la page |
| wa wè limyè ²¹ | et brille la lumière. |

Chez Josaphat Large, le poème se fait célébration du langage, qui, dans son mouvement triomphera de la nuit. La littéranité du poème réside dans cette mystique même de l'écriture, qui se représente elle-même. Le refus de la parole, contrairement à la poésie orale ou vocale, se manifeste par des tours elliptiques: le plaisir ou la jouissance du texte est de l'ordre intime, dans le rapport «fétichiste» de l'auteur avec son oeuvre. Il fait comprendre au lecteur qu'il écrit; d'abord, par la concrétisation du texte sur la page donné comme objet à lire, d'où la fonction des signes graphiques intégrés dans le corps du texte; puis par l'utilisation des référents comme la parenthèse, la page, la lumière. De la voix de l'interprétant, on passe au regard, et donc à une forme d'intellectualisation de l'acte d'écrire.

Les traces de l'écriture s'inscrivent aussi dans la dénomination de certains types de poésie comme le «Pwezigram» développé par les membres de la «Sosyete Koukouy». Défini comme un «câblogramme», il correspond au genre épistolaire. Il implique l'idée de l'abandon des formes apparemment improvisées de l'oraliture et la recherche d'une précision dans l'expression. Jouant sur les notions de poésie et de mesure (gramme), le terme «Pwezigram» a été ainsi défini par Ernst Mirville.

Se fòmil ou gen enterè kenbe pou travay li, pou devlope li, pou pèfeksyone li. Si tout Sanba ou kable yo te reponn nan liv pa yo an pwezi, si yon te tonbe kable lòt jan ou kable yo-a, sa ta fè yon

²¹ Josaphat Large, *Josaphat Large, Pè sèt*, Miami, Koleksyon Koukouy, 1996, p.39.

kokenn chenn bèl mouvman **pwezigram** toupatou. E sa ta reprenezante yon bèl apò nan devlopman literati kreyòl la.²²

(...) C'est une formule que l'on aurait intérêt à développer, tout en l'améliorant. Si les sambas échangeaient entre eux à travers leurs livres des poèmes, s'ils s'écrivaient l'un l'autre, cela déboucherait sur un mouvement d'écriture **pwezigram** très fort. Et cela représenterait un apport considérable à la littérature créole.

Avec cette nouvelle tendance graphique de l'écriture poétique en créole, la figure du poète récitant, interprète, samba ou conteur semble disparaître. Au niveau thématique, outre le spectacle de l'écrivain écrivant son poème, on assiste au surgissement des individualités, marquées par la première personne récurrente qui définit sa parole non plus comme rituel et performance communautaire mais plutôt comme aventure singulière et comme espace d'intimité. Néanmoins, en dépit du choix d'écriture, affiché à travers un réseau sémantique qui fait constamment référence à l'appareillage scriptural, les poètes «novateurs» ont conservé dans leurs œuvres les marques de l'oralité. Entre l'ancien et le nouveau, le rapport n'est pas nécessairement l'exclusion. Car cette innovation ne sacrifie nullement la part orale de la tradition, chez ces mêmes poètes «modernistes», on retrouve des textes s'inspirant de l'oralité populaire en interpellant la voix du diseur ou du récitant. Et on peut citer à titre d'illustration le poème castérien qui oscille entre le sonore et le graphique.

Nous avons montré dans cette étude comment la lyrique créole prend son sens et sa forme dans des pratiques orales comme la chanson, le conte et la danse. Mais, il serait néanmoins intéressant de chercher dans ces manifestations populaires mêmes, souvent liées au vaudou leur poéticité, en déterminant leur ordre de performance, leur structure narrative, dramatique ou poétique. À partir de l'analyse de l'émergence de la poétique créole en Haïti suivant le système théorique de Paul Zumthor, nous avons pu relever la dimension «corporalisée» de l'écrit créole, au constant jeu de dramatisation dont il est l'objet, comme ce fut le

²² Pyè Banbou, *Depi nan tete, pwezigram ap taye banda*, dans Jan Mapou, *Pwezigram*, New-York, Edisyon Sosyete Koukouy, 1981, p. 63.

cas pour la poésie médiévale. Il serait souhaitable, dans les années à venir, que d'autres, en utilisant une grille d'analyse différente, se penchent sur cette poétique créole, son histoire et sa réception. Il serait aussi souhaitable que des études comparatives sur l'histoire des littératures créoles de la Caraïbe puissent présenter l'évolution de ses littératures et la communauté ou non de langage(s) ou de vision(s) poétique(s) des écrivains.

BIBLIOGRAPHIE

Méthodologie

a) Poétique

Jakobson, Roman, Essais de linguistique générale, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

Jakobson, Roman, Questions de poétique, Paris, Seuil, 1983.

Zumthor, Paul, Essais de poétique médiévale, Paris, Seuil, 1972.

Zumthor, Paul, Introduction à la poésie orale, Paris, Seuil, 1983.

Zumthor, Paul, La lettre et la voix... De la littérature médiévale, Paris, Seuil, 1987.

b) Histoire

Moisan, Clément, Qu'est-ce que l'histoire littéraire, Paris, PUF, 1987.

c) Réception

Jauss, Hans Robert, Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978.

Laroche, Maximilien, La double scène de la représentation, oralité et littérature dans la Caraïbe, Québec, Grelca, 1991.

Zumthor, Paul, Performance. Réception. Lecture, Montréal, Le préambule, 1990.

Poétique

Bessière Jean, Kushner Eva (sous la direction de), Histoire des poétiques, Paris, PUF, 1997.

Bourassa, Lucie, Rythme et sens, des processus rythmiques en poésie contemporaine, Montréal, Les Éditions Balzac, 1993.

Delas, Daniel, *Césaire, écrivain créole ?* Paris, Europe, No. 832-833, Août - Septembre 1998.

Ducros, David, Lecture et analyse du poème, Paris, Armand Collin, 1996.

Fónagy, Ivan, La voix vive, Essais de psycho-phonétique, Paris, Éditions Payot, 1991.

Meschonnic, Henri, Critique du rythme, Anthropologie du langage, Paris, Verdier, 1982.

Meschonnic, Henri, Politique du rythme, Politique du sujet, Paris, Verdier, 1995.

Mirville, Ernst, *Notes pour une métrique créole*, Port-au-Prince, Le Nouvelliste, mars 1974.
 Ruwet, Nicolas, Langage, musique, poésie, Paris, Seuil, 1972.

Poésie

- Batraville, Dominique, Papye kreyòl, Port-au-Prince, Éditions des Antilles, 1990.
 Castera, Georges, Rèl, Miami, Éditions à Contre-courant, 1992.
 Castera, Georges, Alarive Lèzanfan, Montréal, Planète Rebelle, Port-au-Prince, Mémoire, 1998.
 Denis, Jean-Wiener (Jan Mapou), Pwezigram, New-York, Koleksyon Koukouy, 1981.
 Durand, Oswald, Rires et pleurs, t..I et II, Corbeil, Imprimerie E. Créti, 1896.
 Fouché Franck, *Jou va, jou vini*, Port-au-Prince, Optique, N0.5, juillet 1954.
 Hippolyte, Michel-Ange, Anba-Lakay, Ottawa, Édisyon Nèg Bosal, 1984.
 Innocent, Claude, *Kalinda a la poul bat*, New York, Atelye kreyòl, Vol. 2, 1981.
 Josaphat, Large, Pè sèt, Miami, Édition Sosyete Koukouy, 1996.
 Laleau, Léon, La flèche au coeur, Port-au-prince, s.e., 1926.
 Laraque, Paul, Sòlda mawon, (trad. de Jean F. Brierre), Port-au-Prince, Éditions Samba, 1987.
 Morisseau-Leroy, Félix, *Ça m'ap di nan ça Dépestre*, Port-au-Prince, Optique, N0. 19, septembre 1955.
 Muller, Rudolph, Paròl anpil, Port-au-Prince, Éditions Deschamps, 1987.
 Sylvain, Georges, Confidences et mélancolie, Paris, Ateliers haïtiens, 1901.
 Sylvain, Georges, Cric! Crak!, Paris, Ateliers Haïtiens, 1901.
 Sylvain, Georges, *Machouè gonflé*, Port-au-Prince, La Presse, 4 octobre 1902.
 Trouillot, Lyonel, Zanj nan dlo, Port-au-Prince, Éditions Mémoire, 1995.
 Wainright, Kiki, Pikliz, Miami, Koleksyon Koukouy, 1988.
 Wainright, Kiki, Zepon file, Miami, Éditions à contre-courant, 1994.

Histoire et Littérature

Barthélemy, Gérard, Dans la splendeur d'un après-midi d'histoire, Port-au-Prince, Éditions Deschamps, 1996.

Berrou, Raphaël, Pompilus, Pradel, Histoire de la littérature haïtienne, illustrée par les textes, deux poètes indigénistes Carl Brouard, Émile Roumer, Port-au-Prince, Éditions Caraïbes, 1974.

Berrou, Raphaël, Pompilus, Pradel, Histoire de la littérature haïtienne, illustrée par les textes, Port-au-Prince, Éditions Caraïbes, 1972.

Dorsainvil, Jean-Claude, Manuel d'histoire d'Haïti, Port-au-Prince, F.I.C., 1942.

Fouchard, Jean, Les marrons du syllabaire, Port-au-Prince, Éditions Deschamps, 1988, (2^e éd.).

Glissant, Édouard, Monsieur Toussaint, Paris, Seuil, 1986.

Hoffmann, Léon François, Haïti, Couleurs, Croyances, Créole, Port-au-Prince, Deschamps, Montréal, CIDICAH, 1990.

Idylles et chansons ou essais de poésie créole, par un habitant d'Hayiti, Imprimerie V. Edwards, 1811, par Edward Laroque Thinker, Gombo comes to Philadelphia, Worcester, Massachussets, American Antiquarium Society, 1957.

Jouanny, Robert, Espaces littéraires d'Afrique et d'Amérique (Tracés francophones 1), Paris, L'Harmattan, 1996.

Lamadèl, Cent poèmes créoles traduits en français, Port-au-Prince, Conjonction, t.1, t.2, 1992.

Lambert-Prudent, Félix, *L'émergence d'une littérature créole aux Antilles et en Guyane*, dans Anthologie de la nouvelle poésie créole, Paris, Éditions Caraïbéennes, 1984.

Laroche Maximilien, *Bilan d'une génération de littérature en haïtien (1950-1980)*, Études Créoles, Vol. 9, No. 1, 1987.

Laroche, Maximilien, Haïti et sa littérature, Québec, Cahiers N0. 5, A.G.E.U.M., 1963.

Laroche, Maximilien, La littérature haïtienne, Identité, Langue, Réalité, Montréal, Léméac, 1981.

Laroche, Maximilien, « Panorama de la littérature créole », dans *Portrait de l'Haïtien*,

L'Haïtien, Montréal, Les Éditions de Sainte Marie, 1968.

Morisseau-Leroy, Félix, *Danse*, Port-au-Prince, Le National, 1er novembre 1953.

Morisseau-Leroy, Félix, *Prefas*, dans Kiki Wainright, Pikliz, Miami, Koleksyon Koukouy, 1988.

Morisseau-Leroy, Félix, *Un entretien entre Émile Roumer et Félix Morisseau-Leroy*, Port-au-Prince, Optique, N0. 19, septembre 1955.

Morpeau, Louis, Anthologie d'un siècle de poésie contemporaine, 1817-1925, Paris, Brossard, 1925.

Nau, Émile, Histoire des caciques d'Haïti, Paris, Gustave Guérin et Cie éditeurs, 1884.

Littérature haïtienne, Paris, Notre Librairie, No. 132 et 133, Éditions du CLEF, 1997.

Saint-Eloi, Rodney, Entretien avec Manno Ejèn, inédit, Port-au-Prince, 1998.

Saint-Eloi, Rodney, Entretien avec Pyè Banbou et Jan Mapou, Istwa Sosyete Koukouy, inédit, Miami, 1997.

Saint-Méry, Moreau, Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'Isle de Saint-Domingue, Nouvelle Édition, Paris, Société de l'Histoire des Colonies Françaises et Librairie Larose, 1958.

Trouillot, Hénock, Les origines sociales de la littérature haïtienne, Port-au-Prince, Imprimerie Théodore, 1962.

Vaval, Duraciné, Histoire de la littérature haïtienne ou l'âme noire, Port-au-Prince, Imprimerie A. Héraux, 1933.

Critique

Bernabé, Jean, Chamoiseau, Patrick, Confiant Raphaël, Éloge de la créolité, Paris, Gallimard, 1989.

Condé, Maryse, La parole des femmes, essai sur les romancières des Antilles de langue française, Paris, L'Harmattan, 1977.

Crosta, Suzanne, Le marronnage créateur, dynamique textuelle chez Édouard Glissant, Québec, Grelca, 1991.

Dominique, Max, *Rèl et autres recueils*, Port-au-Prince, Chemins Critiques, Vol. 3, N0 3, janvier 1997.

Glissant, Édouard, Introduction à une Poétique du divers, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995.

Laroche, Maximilien, Le patriarche, le marron et la dossà, Québec, GRELCA, 1988.

Laroche, Maximilien, Sémiologie des apparences, Québec, Grelca, 1994.

Mirville, Ernst (Pyè Banbou), Rechèch, Port-au-Prince, Koleksyon Koukouy, 1979.

Linguistique, vaudou, musique

Apollon, Willy, Le vaudou, un espace pour les voix, Paris, Éditions Galilée, 1976.

Bebey, Francis, La condition masculine, Paris, OZILEKA CD - 13903, 1991.

Chaudenson, Robert, Des Isles, des Hommes, des Langues. Langues créoles, cultures créoles, Paris, L'Harmattan, 1992.

Dauphin, Claude, Musique du vaudou, Fonctions, Structures et Styles, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1986.

Hazaël-Massieux, Marie Christine, Écrire en créole : Oralité et écriture aux Antilles, Paris, L'Harmattan, 1993.

Maximilien, Louis, Le vaudou haïtien (rite, rada, canzo), Port-au-Prince, Imprimerie Deshommes, 1945, 2^e éd. 1985.

Métraux, Alfred, Le vaudou haïtien, Paris, Gallimard, 1958.

Rigaud, Milo, Notes sur musique et instrument, inédit, Port-au-Prince, mai 1954, Bibliothèque Haïtienne, Petit Séminaire Collège Saint-Martial.

Valdman, Albert, Le créole : Structure, Statut et Origine, Paris, Klincksieck, 1978.

Oraliture et Réception

Bernabé, Jean, *De l'oralité à la littérature antillaise*, dans Littérature et dialogue interculturel (Sous la direction de Françoise Têtu de Labsade), Québec, Presses de l'Université Laval, 1997.

Laroche, Maximilien, L'image comme écho, Montréal, Nouvelle Optique, 1978.

Mirville, Ernst, *Kreyòl nan oraliti (Le créole dans l'oraliture haïtienne)*, suivi d'un entretien avec Pierre-Raymond Dumas, Port-au-Prince, Conjonction, N0 161-162, mars-juin 1984.

Victor, René, Choucounou ou le destin d'un beau poème, Port-au-Prince, Éditions Fardin, 1975.

Wells, Catherine, L'oraliture dans Solibo magnifique de Patrick Chamoiseau, Québec, Grelca, 1994.

Roman

Bebey, Francis, Le fils d'Agatha Moudio, Yaoundé, Éditions CLE, 1967.

FranckEtienne, L'oiseau schizophone, Port-au-Prince, Éditions des Antilles, 1993, (rééd. Paris, Jean Michel Place, 1998).

Laferrière, Dany, Pays sans chapeau, Montréal, Éditions Lanctôt, 1996.

Ouvrages Généraux

Antoine, Régis, La littérature franco-antillaise, Haïti, Guadeloupe et Martinique, Paris, Karthala, 1992.

Cascudo, Luis de Câmara, Dicionário de Folclore Brasileiro, Brasília, Editions Ouro, 1940.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, Dictionnaire des symboles, L à Z, Paris, Seghers, 1974.

Chevrier Jacques, Littérature Nègre, Paris, Armand Colin, 1984.

Price-Mars, Jean, Ainsi parla l'oncle, Imprimeur II, Port-au-Prince, Haïti, 1998, (1^è éd., 1928).