

Université de Montréal

**L'aventure d'une miniature en Haïti :
poétique de la *lodyans* chez Gary Victor et Verly Dabel**

Par Antoine Vaillancourt-Larocque

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître es arts (M.A.)
en Littératures de langue française

Avril 2019

© Antoine Vaillancourt-Larocque, 2019

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

**L'aventure d'une miniature en Haïti :
poétique de la *lodyans* chez Gary Victor et Verly Dabel**

Présenté par :

Antoine Vaillancourt-Larocque

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Jean-Philippe Beaulieu
Président-rapporteur

Christiane Ndiaye
Directrice de recherche

Josias Semujanga
Membre du jury

RÉSUMÉ

Ce mémoire s'intéresse au genre littéraire de l'*audience*, ou *lodyans* en créole, par la traversée d'un corpus de textes brefs d'écrivains haïtiens contemporains, Gary Victor et Verly Dabel. Ces deux auteurs populaires, dont les œuvres nous éclairent sur les torts sociopolitiques de leur société, vivent et écrivent en Haïti. Ils s'inspirent d'une « oraliture » locale tout en reprenant la tradition écrite des *lodyanseurs* ou (audienciers), sciemment initiée par Justin Lhérisson au début du XX^e siècle. Par une analyse des récits brefs de Victor et de Dabel (lesquels totalisent vingt publications en recueils pour le premier, et quatre pour le second), nous constatons que le genre jusqu'ici nébuleux de la *lodyans* répond à des critères spécifiques déjà en partie suggérés par la critique (Anglade, Ndiaye), mais méritant à la fois une démonstration détaillée et un travail de synthèse. En plus d'accorder un intérêt justifié à ce corpus peu commenté de Gary Victor et Verly Dabel, cette recherche affirme donc que la *lodyans* est un genre dynamique possédant ses propres codes formels et thématiques.

La première partie permet au lecteur non familier de la *lodyans* de comprendre de quoi il s'agit, en retraçant l'histoire de ce genre littéraire et en proposant des éléments de définition et de compréhension de cet art né de la parole, mais ayant été adapté à l'écrit.

Les trois autres parties se destinent à une interprétation du corpus à la lumière du genre de la *lodyans*. Ainsi, le deuxième chapitre est consacré à une analyse principalement structurelle, c'est-à-dire un examen de la manière de conter particulière aux *lodyanseurs* Victor et Dabel ; le troisième chapitre illustre la thématique privilégiée du genre, soit le face-à-face inégal entre des personnages puissants et des personnages démunis réussissant tout de même à se tirer d'affaire ; enfin, le dernier chapitre interroge la fonction ambiguë du surnaturel (dont la présence est attestée par des éléments fantastiques et merveilleux issus du vaudou et des croyances populaires) dans les récits – ces derniers s'avérant génériquement très hybrides, moins typiquement réalistes que ceux de leurs prédécesseurs.

En somme, cette recherche pose la *lodyans* comme un type spécifique de narration faisant une critique sociale voilée d'humour – une œuvre « miniature » culturellement emblématique, située entre le conte et la nouvelle dans l'échelle traditionnelle des genres en Occident –, et vise à montrer la richesse et la pertinence d'un pan de la littérature haïtienne qui a longtemps été occulté par les savants.

Mots clés : littérature haïtienne contemporaine; oraliture; poétique des genres; critique sociale; surnaturel.

ABSTRACT

This thesis focuses on the literary genre of *lodyans* ("audience" in French), through a study of short texts by two contemporary Haitian writers, Gary Victor and Verly Dabel. These popular authors, whose works shed light on the sociopolitical wrongs of their society, are living and writing in Haiti. They are inspired by a local "oraliture" as they renew the written tradition of *lodyansè* (audienciers) initiated by Justin Lhérisson at the beginning of the 20th century. Through an analysis of Victor's and Dabel's short works (numbering twenty collections for the first, and four for the latter), we will see that the hitherto underexamined genre of *lodyans* meets specific criteria already partly suggested by criticism (Anglade, Ndiaye) but also calls for further critical demonstration and refinement. Through substantial readings of Gary Victor and Verly Dabel's short stories, works which have largely been overlooked by scholarship thus far, this thesis asserts that *lodyans* is a dynamic genre with its own formal and thematic codes.

The first part of the thesis allows readers unfamiliar with *lodyans* to acquaint themselves with its development and mechanics, by outlining the history of this literary genre and by proposing a definition and theorization of this art of speech as it has been adapted to written forms.

The other three parts feature an interpretation of the corpus in light of the genre of *lodyans*. Thus, the second chapter is devoted to a mainly structural analysis, through an examination of the particular way in which *lodyansè* Victor and Dabel tell their stories ; the third chapter illustrates the privileged theme of the genre, the unequal face-to-face contact between powerful characters and poor people who manage to get by; and finally, the last chapter questions the ambiguous function of the supernatural (attested by the presence of fantastic and magical elements derived from voodoo and popular superstitions) in the stories – the latter proving to be generically very hybrid and less typically realistic than those of their predecessors *lodyansè*.

This research situates *lodyans* as a specific type of narrative, leveraging a social criticism that is veiled with humor – a culturally emblematic "miniature" work situated between the *tale* and the *short-story* in the traditional scale of genres in the West – and aims to show the richness and relevance of a section of Haitian literature that has long been underexamined by scholars.

Keywords : contemporary Haitian literature; oraliture; literary genres; social criticism; supernatural.

REZIME

Tèz sa a chita sou fòm (jan) literè ki rele odyans lan, atravè yon pakèt istwa kout ki soti anba plim 2 ekriven ayisyen kontanporen, Gary Victor ak Verly Dabel. De otè popilè sa yo, k ap viv epi k ap ekri an Ayiti louvri je nan liv yo ekri yo sou enjistis sosyopolitik ki gen nan sosyete yo a. Otè yo enspire de yon "oraliti " lokal nan reprann yo reprann tradisyon ekri Justin Lhérisson te inisyè odyansè yo esprè nan kòmansman 20yèm syèk la. Avèk yon analiz kèk ti istwa kout Victor ak Dabel (ki totalize ven piblikasyon liv nan premye koleksyon an, epi kat pou dezyèm lan), nou wè jiskaprezan fòm flou ki nan lodyans la satisfè an pati kritè espesyal Kritik (Anglade, Ndiaye) sijere yo, men yo merite an menm tan yon demonstrasyon detaye ak yon travay sentèz. Anplis enterè byen merite rechèch sa a bay tèks Gary Victor ak Valery yo kote moun pa twò kòmante yo, rechèch la montre lodyans lan se yon jan dinamik ki gen pwòp kòd fòmèl ak tematik li.

Premye pati a pèmèt lektè ki pa abitye ak fòm sa ki rele lodyans lan, konprann sa li ye, nan retrase li retrase istwa fòm literè sa a epi nan pwopoze li pwopoze kèk eleman definisyon ak konpreyansyon fòm atistik sa a ki soti nan lapawòl, men yo adopte li alekri.

Lòt twa pati yo tabli sou yon entèpretasyon nan tèks yo selon fòm lodyans la. Se konsa, dezyèm chapit la chita sou yon analiz sitou estriktirèl, ki vle di yon egzamen sou fason an patikilye lodyansè Victor ak Dabel rakonte istwa. Twazyèm chapit la montre tematik privilejye ki gen nan fòm nan, tankou fas a fas miwo miba ant karaktè pwisan ak karaktè pòv kote yo toujou rive jwenn yon mannyè kanmenm pou yo retire tèt yo nan sitiasyon an. Finalman, dènye chapit la poze kesyon sou fonksyon flou ki gen nan sinatirèl la (kote prezans yon pakèt kokenn chenn eleman ak bèl bagay ki sòti nan vodou ak nan kwayans popilè a montre sa) nan istwa yo – bagay sa yo pwouve yo jeneralman trè melanje epi yo pa esansyèlman pi reyalis pase sila yo ki te la avan yo.

An rezime, rechèch sa a poze lodyans la kòm yon kalite naratif espesyal ki fè yon kritik sosyal anbachal ak plezantri – yon zèv « tou zuit » kiltirèlman anblematik ki chita kò li ant kont krik krak ak nouvèl nan echèl tradisyonèl estil peyi oksidantal yo –, epi nan objektif pou montre akèl tout richès ak enpòtans yon seksyon nan literati ayisyen entèlektyèl yo te kite sou kote depi lontan.

Mokle : literati ayisyen kontanporen; oraliti; powetik jan; kritik sosyal; vodou.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
ABSTRACT	ii
REZIME	iii
TABLE DES MATIÈRES.....	iv
LISTE DES ABRÉVIATIONS	v
REMERCIEMENTS	vi
AVANT-PROPOS	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 : La lodyans dans la littérature haïtienne.....	11
1.1. Les possibles origines.....	11
1.2. Le régime colonial.....	13
1.3. Audience et commérage	16
1.4. Conte ou lodyans?	17
1.5. La lodyans après 1804	19
1.6. Le passage à l'écrit.....	20
1.7. L'avènement d'une critique	23
CHAPITRE 2 : Modalités de narration.....	27
2.1. L'enchâssement narratif.....	28
2.2. Proclamations de vérité.....	32
2.3. Une théâtralisation de la parole.....	35
2.4. Lodyans ou nouvelle?	39
2.5. Dire en ne disant pas.....	42
CHAPITRE 3 : La confrontation entre le Fort et le Faible	47
3.1. Un scénario-type, ou quand Sonson échappe à Buron.....	48
3.2. Créole et français : noyer ou ne pas noyer le poisson?	52
3.3. Anti-impérialismes	57
3.4. Le pacte avec le Diable	61
3.5. Une lutte fratricide.....	63
3.6. Renversements carnavalesques.....	67
CHAPITRE 4 : Présence du surnaturel	73
4.1. Baliser un panorama riche et varié	74
4.2. Une fiction syncrétique	77
4.3. Enquêtes sur un sujet interdit	81
4.4. Le mort ressuscité : lectures allégoriques.....	84
4.5. Plaidoyer anti-obscurantiste ou valorisation du vaudou?	90
CONCLUSION.....	99
BIBLIOGRAPHIE	105

LISTE DES ABRÉVIATIONS

ABA : Gary Victor, *Albert Buron : anthologie*, 2015.

CLH : Gary Victor, *Chroniques d'un leader haïtien comme il faut*, 2006.

DIT2 : Gary Victor, *Dossiers interdits* (Tome 2), 2013.

DIT3 : Gary Victor, *Dossiers interdits* (Tome 3), 2014.

DIT4 : Gary Victor, *Dossiers interdits* (Tome 4), 2015.

EDT : Verly Dabel, *Éloge des ténèbres*, 2012.

HET1 : Gary Victor, *Histoires absurdes entendues dans un tap-tap* (Tome 1), 2016.

HET2 : Gary Victor, *Histoires entendues dans un tap-tap* (Tome 2), 2016.

LSNPN : Gary Victor, *Le sorcier qui n'aimait pas la neige*, 1995.

LPP : Verly Dabel, *La petite persécution*, 2007.

NI : Gary Victor, *Nouvelles interdites* (Tome 1), 1989.

QJCN : Gary Victor, *Quand le jour cède à la nuit*, 2012.

SP : Gary Victor, *Sonson Pipirit. Profil d'un homme du peuple*, 1988.

TNV : Gary Victor, *Treize nouvelles vaudou*, 2007.

ZT : Verly Dabel, *Zérotolérance*, 2004.

REMERCIEMENTS

J'aimerais avant tout témoigner mon humble et sincère reconnaissance à ma directrice Christiane Ndiaye, qui m'a initié à la littérature d'Haïti, me donnant l'envie et l'occasion de faire une fascinante plongée dans l'altérité. Sa rigueur, sa sensibilité, sa passion ainsi que plusieurs de ses idées ont guidé ce travail, et je me suis senti privilégié de sa confiance dans ma capacité à le mener. Les nombreuses heures de discussion resteront précieuses ; je garderai un agréable souvenir d'une saison d'apprentissages dont elle fut la condition essentielle.

Ce mémoire aurait été aberrant – en tout cas beaucoup moins inspiré et crédible – si je n'avais eu la chance de séjourner plusieurs semaines à Port-au-Prince au cours de la dernière année. C'est pourquoi je remercie de tout cœur mon ami Godson Dely, qui m'a accueilli dans sa demeure sur la rue Bois-Patate et introduit aux infinies beautés et déboires de son Haïti chérie. Je dois beaucoup à sa patience et à son immense sagesse, qui ont nourri mes réflexions, donnant à ces pages le sens d'un dialogue fraternel.

Ma plus profonde gratitude va à mes parents Martine et Jean-Luc, qui m'ont toujours soutenu de la plus saine manière ; je leur dédie ce mémoire. Merci à mon frère Emmanuel, merci à ma sœur Marie-Julie, pour leur proximité indéfectible. Merci à mes autres frères Antoine, Andrew et Vincent, des piliers sur qui j'ai pu compter durant la rédaction.

Je tiens à remercier le professeur Joseph Sauveur Joseph, linguiste et membre fondateur de l'Akademi Kreyòl Ayisyen, pour ses cours de créole au Centre NA Rive et pour la révision du *rezime* ci-haut. Ma reconnaissance va également aux écrivains Verly Dabel et Gary Victor, qui m'ont donné leur « bénédiction » lorsque je les ai rencontrés, se montrant par la suite disponibles pour mes questions. Il me faut en outre mentionner l'apport du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche du Québec ; ceux-ci ont assuré bien plus que le pain quotidien en rendant possibles ces allers-retours entre deux îles.

Enfin, merci à Florence pour ses généreuses relectures et pour sa présence quotidienne.

AVANT-PROPOS

Il peut être bienvenu, avant de commencer, de dire brièvement où nous nous situons. Après un baccalauréat en littératures de langue française, au cours duquel nous étions surtout intéressé par l'étude de corpus anciens, la découverte plutôt tardive de la littérature caribéenne, il y a trois ans, a été un coup de foudre insoupçonné. Bien que nous n'ayons pas d'origine haïtienne, il faut espérer que l'éloignement qui nous sépare de notre objet ait servi positivement notre démarche. Nous souhaitons donc que cette distance, favorisant une prédisposition à ne rien tenir pour acquis, trouve bon accueil dans sa contribution.

Lors d'un processus de familiarisation accélérée avec une culture, l'apprentissage du créole haïtien au Centre NA Rive, à Montréal, été d'une grande aide, et nous a ouvert les yeux sur un apport important à la société québécoise. De tout ceci émane au moins une conviction intime : les Québécois et Québécoises gagneraient à mieux connaître la littérature d'Haïti.

INTRODUCTION

Depuis au moins une vingtaine d'années, l'étude de la littérature haïtienne est appelée à se redéfinir. Longtemps considérée comme « émergente », c'est-à-dire ayant connu une production culturelle tardive en regard de l'Occident, la littérature haïtienne évolue pourtant en continuité avec un patrimoine oral dont le rôle a été négligé par l'histoire littéraire traditionnelle. Le concept d'« oraliture », popularisé par Maximilien Laroche (1937-2017), un des plus importants critiques de la littérature haïtienne, a permis de porter un regard mûr sur l'art narratif de sociétés vues comme marginales par les élites et intellectuels, où un régime d'oralité avait été historiquement dominant. Le propre de la mise en avant de l'oraliture, laquelle désigne la culture transmise par la voix sans recourir à l'expression contradictoire de « littérature orale », est de réfuter la hiérarchie entre l'oral et l'écrit, puisqu'« on doit soumettre [oraliture et littérature] au même traitement, aux mêmes exigences, sans négliger pour autant la spécificité des modes de communication utilisés¹ ». Depuis le XIX^e siècle, aux Caraïbes, l'oraliture a inspiré beaucoup d'œuvres littéraires, qui n'apparaissent pas *ex nihilo* ou comme une stricte reprise « exotique » de modèles européens, mais comme une nouvelle forme d'expression médiatisant un rapport au monde qui n'a rien de nouveau.

Dans ce contexte de revalorisation de la parole, notre recherche porte sur l'« audience » (en créole *odyans* ou *lodyans*), un genre littéraire issu d'une pratique culturelle haïtienne qui suscite beaucoup d'intérêt malgré la quasi-absence de travaux universitaires portant spécifiquement sur ce genre. Les *lodyans*, que l'on pourrait qualifier à l'origine de récits satiriques racontés en créole, le plus souvent investis d'une forte teneur sociale ainsi que d'une tendance à susciter le rire et la réflexion, ont été la source d'inspiration (revendiquée ou non) de nombreux écrivains haïtiens des XX^e et XXI^e siècles. De la transposition d'un art de la parole créolophone vers une tradition écrite de langue française est né un genre hybride qui

¹ Maximilien Laroche, dans un entretien avec Jobnel Pierre en 2007 (voir Jobnel Pierre, « Maximilien Laroche, critique et spécialiste en littérature comparée », *Le Nouvelliste*, 27 juin 2017 (entretien avec Maximilien Laroche originalement paru en 2007), [En-ligne] : <https://lenouvelliste.com/article/46277/maximilien-laroche-critique-et-specialiste-en-litterature-comparee>)

représenterait, selon Georges Anglade (1944-2010) – pionnier de sa « redécouverte » –, le génie littéraire authentiquement haïtien.

Il faut nous arrêter ici pour écarter tout malentendu concernant le terme *lodyans*. Certains préfèrent *odyans* ou lui attribuent un genre masculin (le *lodyans* ou l'*odyans*). Il semble que le choix d'Anglade ne soit pas consensuel ; l'absence de genre pour les substantifs, en créole, et l'agglutination de l'article issu du français peuvent susciter la variance ou les désaccords. Mais puisque nous voulons inscrire cette recherche dans le sillon du travail d'Anglade, nous utiliserons, comme lui, la graphie *lodyans* avec le genre féminin. Nous écrivons donc « la lodyans » comme on peut lire « le thriller » ou « le haïku », sans italique. Le choix du créole lodyans au lieu du français « audience » se justifie aisément ; il permet d'affirmer sans ambiguïté la primauté du sens créole sur le sens français, en ne recourant plus à un nécessaire travail de « relexification » déjà fait par le passé².

Donc, si la question de la lodyans est récemment devenue une préoccupation de la critique, c'est effectivement en très grande partie dû aux efforts de Georges Anglade, géographe de formation passionné de littérature. Cet intellectuel haïtiano-québécois a voué les dernières années de sa vie à une défense et illustration³ d'un genre tombé dans l'oubli, et il faut donner un aperçu de ses publications essentielles sur le sujet, bien qu'elles soulèvent des questionnements. Commencées à la fin des années 1990, celles-ci témoignent d'une conviction que la narration bien attestée des lodyans à l'oral (en créole) a connu son avatar écrit (en français) au début du siècle dernier, donnant ainsi naissance à un genre littéraire plein d'avenir, encore inédit au chapitre du patrimoine humain. Anglade s'appuie sur une relecture des articles fondateurs de Jacques Stéphen Alexis⁴, ayant exalté le « réalisme merveilleux haïtien » comme les contes et légendes locales, mais aussi sur la découverte des archives du

² Pour Maximilien Laroche, la « relexification » est ce qui a permis à des écrivains de donner un sens créole à des mots français. Ainsi Lhérisson, qui qualifiait son œuvre d'« audience », accordait volontairement un nouveau sens à ce mot. Le même phénomène s'est produit avec le mot « nègre » chez Roumain, qui prend le sens créole de *nèg*, c'est-à-dire « homme » (voir Maximilien Laroche, *Contributions à l'étude du réalisme merveilleux*, op. cit., p. 27).

³ En plus d'avoir fait œuvre de critique, Anglade a lui-même pratiqué le genre dans quelques recueils parus au Québec (dont *Les blancs de mémoire* (1999), *Ce pays qui m'habite* (2002) et *Leurs jupons dépassent* (2004)). Précisons que dans ce travail, nous référons aux essais d'Anglade davantage qu'à sa fiction, que nous ne commenterons pas.

⁴ Voir Georges Anglade, « Le dernier codicille d'Alexis », *Présence Africaine*, n^{os} 175-176-177, 2007, p. 546-573.

quotidien *Le Soir* (1899-1908)⁵, sorte de laboratoire littéraire ayant produit une pléiade de textes courts et vu comme la matrice de la lodyans écrite. Les travaux d'Anglade mettent l'accent sur le pouvoir de subversion sociale lié à la parole du lodyanseur ainsi que sur le mystérieux mais essentiel « rire haïtien ». En somme, il s'agirait d'un genre bref, participant souvent d'un assemblage avec d'autres textes connexes (par la reprise de personnages et situations emblématiques), qui s'adapte à chaque génération et qui met subtilement le doigt sur les absurdités sociales en proposant des « rêves d'échappées » et en faisant un usage particulier de l'ironie. Selon Anglade, le genre a connu son apogée dès ses débuts, avec la publication du *Soir* ainsi que des écrits des premiers lodyanseurs s'exprimant en français, soit Justin Lhérisson, Fernand Hibbert et Frédéric Marcelin.

L'Occupation américaine (1915-1934), bouleversement ayant causé une prise de conscience nationaliste chez les Haïtiens et initié le mouvement indigéniste, a paradoxalement relégué l'art des premiers lodyanseurs de l'écrit dans l'oubli (la lodyans aurait alors continué à exister, mais seulement sous sa forme orale). Vers la fin des années 50, alors que Jacques Stéphen Alexis écrivait son *Romancero aux étoiles* et militait pour un « art en liberté, s'enrichissant chaque jour de l'invention inépuisable d'un petit peuple sans cesse créateur⁶ », la lodyans écrite semble destinée à se hisser sur la scène littéraire, mais la dictature des Duvalier agira comme un second obstacle à son plein développement. Ainsi, les revers politiques et son caractère subversif (ou « mauvais genre », dit Françoise Naudillon⁷) expliqueraient le peu d'intérêt porté à la lodyans d'un point de vue institutionnel.

C'est avec cet historique à l'esprit que nous nous intéressons aux nouvelles de deux auteurs souvent décrits comme des « lodyanseurs » contemporains, à savoir Gary Victor et Verly Dabel. Né à Port-au-Prince en 1958, Gary Victor est aujourd'hui l'écrivain le plus lu dans son pays. Ayant entamé une carrière d'agronome, puis de journaliste au *Nouveau Monde* et ensuite au *Nouvelliste*, Victor a commencé à se faire connaître comme auteur de fiction au début des années 1980. Étant aussi scénariste et dramaturge, il a présenté des sketches radiophoniques qu'on pourrait qualifier de lodyans, en inventant et jouant les personnages

⁵ Voir Georges Anglade, « Les lodyanseurs du Soir : Il y a 100 ans, le passage à l'écrit », *Écrire en pays assiégé*, Marie-Agnès Sourieau et Kathleen M. Balutansky (dir.), Amsterdam, Éditions Rodopi, 2004, p. 61-87.

⁶ Jacques Stéphen Alexis, « Où va le roman ? », *Présence Africaine*, n° 13, 1957, p. 81-101.

⁷ Voir Françoise Naudillon, « Genre mauvais genre : lodyans entre rupture et subversion », *Oralités subversives*, Anne Douaire (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 44-57.

types d'Albert Buron et de Sonson Pipirit. Signataire de plus d'une vingtaine de romans et d'autant de recueils de récits brefs, Victor se démarque notamment par sa justesse d'analyse des « dérives des sociétés prises au piège des discours paralysants et des idées reçues⁸ ». Ses œuvres, empruntant beaucoup à la littérature dite « populaire » et très bien connues des Haïtiens, connaissent aussi un rayonnement international – plus récent et modeste – notamment au Québec et en France, avec des publications chez Mémoire d'encrier et Vent d'ailleurs.

Verly Dabel, né en 1964 dans la ville haïtienne de Ouananinthe, est un nouvelliste, chroniqueur et essayiste que Georges Anglade lui-même décrivait comme un parfait exemple de lodyanseur contemporain. De son propre aveu, Dabel admet avoir été très inspiré par l'écriture novatrice et populaire de Gary Victor ; c'est même par la lecture de ce dernier qu'il en est venu à créer ses propres lodyans⁹. Loin d'être un pur épigone de Victor, Dabel a un style qui lui est propre et montre une pleine maîtrise de son art. Il est l'auteur de quatre recueils de récits brefs, dont le plus récent a été publié à Montréal chez Mémoire d'encrier.

Il s'agit donc de faire une lecture des recueils de Victor et de Dabel de manière à fouiller les textes en quête d'indices susceptibles de complexifier et peaufiner le portrait générique connu – en un mot, de voir comment une poétique de la lodyans s'y déploie – et de méditer la signification et la portée de cette reprise contemporaine. En quoi ces textes sont-ils (ou ne sont-ils pas) des lodyans? Comment les rapports de pouvoir, thème cher aux lodyans, sont-ils narrativisés chez nos auteurs? Est-ce que le fantastique et le merveilleux y sont présents au point de constituer un (nouveau) trait essentiel du genre? Est-ce qu'une mise en scène de l'oralité, par exemple via un texte diglossique qui donne une place à la langue créole, est un élément propre à la lodyans au XXI^e siècle? Tel est le genre d'interrogations qui a nourri notre enquête.

Cela dit, il n'existe à notre connaissance aucune étude sur Verly Dabel (qui n'a jamais écrit de roman), tandis que celles sur Gary Victor portent presque toutes exclusivement sur ses romans — ses nouvelles ont fait l'objet de quelques commentaires (sur la question du

⁸ Marie-Andrée Lambert, *Discours sociaux et aliénation dans deux romans de Gary Victor*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2011, p.88.

⁹ Entretien personnel avec Verly Dabel, le 16 décembre 2017, à Port-au-Prince.

surnaturel, notamment¹⁰), mais restent généralement perçues comme secondaires à l'œuvre romanesque. Cela indique que le caractère populaire ou trivial attribué à des récits brefs parfois « oralisants » rebute encore la critique actuelle, toujours plus encline à se pencher sur le genre « noble » qu'est devenu le roman. Ce sera donc à nous de montrer la pertinence de l'étude du « petit » et du « prosaïque » chez Victor et Dabel. L'on verra que les multiples « fenêtres » qui composent notre corpus de nouvelles nous projettent toujours au cœur d'enjeux esthétiques, politiques, linguistiques, économiques ; c'est pourquoi Audrey Caissy Lavoie parlait d'une « Histoire mise en histoire¹¹ » par les lodyans. L'aventure méconnue de cette miniature pourrait en surprendre plus d'un.

Nous devons avant tout bien contextualiser l'existence de la lodyans au sein de la société et la littérature haïtiennes : c'est l'objectif visé par le premier chapitre, qui se veut une prolongation de cette introduction davantage qu'une analyse des œuvres de Victor et Dabel. La lodyans est-elle une vue de l'esprit ou une vraie pratique? En guise de réponse, il faut présenter les origines, les implications théoriques ainsi que les diverses contributions au genre pour construire une méthodologie efficace, apte à en faire son étude. Comme l'écrivait Mikhaïl Bakhtine, dont la pensée a beaucoup nourri ce mémoire :

Le genre littéraire vit dans le présent mais se souvient toujours de son passé, de son origine. Il représente la mémoire artistique à travers le procès de l'évolution littéraire. Aussi est-il en mesure de garantir l'unité et la continuité de cette évolution. Voilà pourquoi il faut remonter jusqu'aux sources, si l'on veut comprendre l'essence d'un genre¹².

Bref, ce retour permettra sans doute de prévenir certaines questions. Notons que les vues d'Anglade, ici virement résumées, ont cette particularité d'insister sur ce que la lodyans est un véritable genre littéraire à part entière — national, de surcroît —, chose qui paraît pour le moins discutable. Des commentateurs tels Pierre Maxwell Bellefleur et Pierre-Raymond Dumas ont analysé brillamment des nouvelles écrites dans les années 1990 et 2000, sans avoir directement recours au paradigme de la lodyans. Sauf que, s'ils soulignent peut-être davantage

¹⁰ Voir Marie-José N'Zengou-Tayo, « Le Vodou dans les romans et nouvelles de Victor. Entre fantastique et réalisme merveilleux », *Francofonía*, n° 7, 1998, p. 255-273.

¹¹ Voir Audrey Caissy Lavoie, *La représentation de la violence chez trois auteurs haïtiens*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2007, p. 20.

¹² Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1998, p. 160.

la fonction d'émancipation individuelle du sujet que permettent les récits brefs, force est d'admettre que les conclusions proposées diffèrent peu de ce qu'Anglade dit à propos de la lodyans :

En un mot, les nouvelles haïtiennes constituent un moyen d'investigation psychologique d'une rare efficacité en introduisant le lecteur au plus profond d'une conscience, voire d'une perception du réel. On assiste donc à la naissance d'un véritable corpus littéraire où l'on suggère délibérément, en renvoyant le lecteur à lui-même. C'est un espace de liberté où le créateur dit le maximum avec le moins de mots et d'éléments tout en mettant en scène peu de personnages. C'est une littérature d'implicite et de sous-entendus [...]. Nous avons encore remarqué que cette écriture-témoin refuse tout carcan idéologique (noirisme, indigénisme...) en fustigeant ceux qui ont bercé d'illusions un discours prometteur jamais concrétisé. Elle prend le ton de la rupture pour exprimer la fracture, la discordance et l'incohérence. Elle fait éclater les frontières de l'imaginaire et bouscule les tabous.¹³

La nouvelle haïtienne recourt donc à l'« implicite », a une résonance sociale importante puisqu'elle permet de bousculer l'imaginaire collectif en abordant des sujets indiscrets. Autrement dit, sans jamais mentionner la lodyans, Bellefleur parle d'une poétique de la nouvelle haïtienne contemporaine qui serait particulièrement axée sur la dénonciation implicite des travers et abus sociaux que le lecteur est appelé à déceler. Vu ce rapprochement, il est difficile d'expliquer l'omission totale des travaux d'Anglade chez Bellefleur ou Dumas¹⁴, qui présentent un portrait de la nouvelle haïtienne très semblable à celui qu'Anglade fait de la lodyans.

Ajoutons que ce genre peut facilement être confondu avec le conte, et qu'il faudra s'interroger sur les rapprochements à faire entre ces deux formes issues de l'oraliture populaire. Il existe un grand nombre de contes haïtiens, dont certains ont été mis à l'écrit en français, qui témoignent de préoccupations sociales et de contextes énonciatifs analogues à la lodyans. Sauf que nous verrons que la lodyans peut légitimement s'envisager comme une catégorie à part, notamment parce que le réalisme social de la lodyans est étranger au conte.

Dans le deuxième chapitre, nous observons principalement les influences de l'oraliture et de l'oralité sur notre corpus. Cela conduit à une analyse de la structure particulière des lodyans écrites telle que façonnée par Justin Lhérisson, décrite tantôt comme un « narré en liberté¹⁵ »

¹³ Pierre Maxwell Bellefleur, « La nouvelle haïtienne — témoin d'une époque », *Écrits d'Haïti. Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*, Nadève Ménard (dir.), Paris, Karthala, 2011, p. 266-267.

¹⁴ Pierre-Raymond Dumas, « Anthologie de nouvelles haïtiennes », *Conjonction*, n^{os} 177-178-179, 1988.

¹⁵ Jacques Stéphen Alexis, « Florilège du romanesque haïtien », réimprimé dans *Étincelles*, n^{os} 8-9, 1984, p. 17.

ou comme un « ballet narratif¹⁶ ». Loin de nous cependant le désir de fixer une exacte « recette ». Todorov abordait le genre comme une structure configuratrice de propriétés littéraires : comme un « inventaire de possibles¹⁷ ». Le travail visant à cerner une poétique qui se profile, à savoir comment se décline la lodyans dans les textes, ne saurait se limiter à une énumération de ce qui est ou n'est pas propre au genre. Il s'agit plutôt de voir si des frontières poreuses peuvent nous renseigner sur l'écriture contemporaine, traversée par l'hybridité. Jean-Marie Schaeffer, qui suggère plusieurs manières de concevoir la relation d'un texte à son genre, discerne entre autres « l'acte communicationnel », plus pragmatique et stable, de la « classification généalogique », heuristique et changeante selon le contexte¹⁸. C'est donc surtout cette deuxième approche, moins essentialiste et davantage axée sur la lecture des textes, que nous valorisons. Elle permet de concevoir les œuvres de Victor et Dabel à la fois comme l'héritage de la lodyans orale et de la nouvelle européenne (dont les origines, à la Renaissance, ne sont pas sans rappeler certains traits de la lodyans). Il n'y a pas de contradiction dans le fait qu'un texte ait un statut générique double ou même triple ; cependant, la discussion sur la distinction entre la nouvelle et la lodyans ne perd pas de sa pertinence, au contraire.

Sans nécessairement être l'ultime trésor littéraire national (comme le suppose Anglade), l'art de la lodyans implique une manière particulière de raconter qui mérite qu'on s'y attarde : c'est ce que nous dit Françoise Naudillon, en insistant sur le fait qu'une forme d'oraliture réaliste et séditeuse est observable dans d'autres sociétés (Martinique, Afrique), et ne saurait ainsi être totalement exclusive à Haïti¹⁹. Ainsi, la lodyans semble avoir beaucoup à voir avec la « manière » : manière de conter, manière de voir le monde. Un article de Yolaine Parisot va dans ce sens, où l'auteure met l'accent sur le caractère polymorphe et intermédial du genre, celui-ci se prêtant tant à l'oral qu'à l'écrit, mais aussi à la radio, au journalisme, au cinéma²⁰. Si l'« esprit » de la lodyans transcende le domaine de la littérature, il y a cependant lieu de penser qu'il se trouve en concentré dans les récits du corpus à l'étude.

¹⁶ Georges Anglade, « Les lodyanseurs du Soir : Il y a 100 ans, le passage à l'écrit », *loc. cit.*, p. 68.

¹⁷ Tzvetan Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 149.

¹⁸ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989, p. 181.

¹⁹ Françoise Naudillon, *loc. cit.*, p. 44-57.

²⁰ Yolaine Parisot, « La lodyans haïtienne et ses avatars radiophoniques », *Palabres* XI, n° 1, 2009, p. 123-143.

En lieu de troisième chapitre, nous présentons une lecture du corpus qui met l'accent sur ce qu'Anglade nommait le pouvoir de « voyance²¹ » des lodyans, soit une sensibilité à cerner les rapports de domination, à rendre patents les divers mécanismes de contrôle nuisibles à l'accomplissement individuel et collectif. Christiane Ndiaye, qui a dirigé notre recherche, nous a spécifiquement aiguillé sur la piste thématique de la confrontation sociale. Il s'agit d'un véritable topos, où l'« escrime sociale » entre un puissant et un démuné donne lieu à différents dénouements. C'est ici que se profile l'aspect subversif des lodyans, comme l'engagement des écrivains à prendre le parti de David dans son combat contre Goliath. Ce cheminement parmi une société de classes nous mène en même temps à évaluer la dimension carnavalesque des lodyans, en recourant aux principes canoniques de Mikhaïl Bakhtine²².

La dernière section de ce mémoire se consacre à une réflexion sur le surnaturel dans les textes étudiés. Cela suscite beaucoup de débats et de positions critiques ou idéologiques, puisque les textes s'ancrent parfois dans le fantastique, parfois dans le pur merveilleux, parfois dans le réalisme merveilleux. Comme Marie-Josée N'Zengou-Tayo l'a relevé, « Gary Victor démontre pourtant dans ses récits que [réel merveilleux et fantastique] ne sont pas mutuellement exclusifs. Passant de l'un à l'autre, il nous prouve que les deux peuvent coexister²³ ».

Assurément, la question du merveilleux soulève bien des passions. Par exemple, une voix discordante est celle de Joël Des Rosiers²⁴, qui considère dépassé et nuisible le désir de se référer à un projet littéraire national issu de l'imaginaire populaire. En mettant à mal le réalisme merveilleux haïtien, que Jacques Stéphen Alexis promouvait en tant qu'outil révolutionnaire, Des Rosiers s'en prend au concept allemand du *Volkgeist* qui le sous-tend : il s'agirait d'une dangereuse exaltation de l'irrationnel populaire dont le nazisme représenterait le degré extrême... Tout en reconnaissant que la recherche de l'art dans son rapport à l'identité nationale haïtienne a été nécessaire au siècle dernier, Des Rosiers dénonce la redondance et la confusion des valeurs que propose de nos jours le réalisme merveilleux, qui fait côtoyer « connaissance et ignorance dans un arbitraire mystificateur ». Vrai, il existe une tendance

²¹ Voir Georges Anglade, « Les lodyanseurs du Soir : Il y a 100 ans, le passage à l'écrit », *loc. cit.*, p. 85-86.

²² Voir Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

²³ Marie-Josée N'Zengou-Tayo, *loc. cit.*, p. 269.

²⁴ Joël Des Rosiers, « Les fruits piqués du réalisme merveilleux », dans *Théories caraïbes, poésie du déracinement*, Montréal, Triptyque, 1996, p. 54.

évidente chez les nouvellistes haïtiens à utiliser la matière du vaudou comme enjeu thématique, mais il ne semble pas vraiment que ce soit dans le but décrié par Des Rosiers. Au contraire, Victor et Dabel suggèrent souvent qu'il est nuisible de confondre le réel et l'imaginaire. Il faut dire que ce ne sont pas spécifiquement les auteurs de nouvelles qui sont visés par la critique de Des Rosiers ; néanmoins, la question du « réalisme merveilleux » ou du « réalisme magique » demeure importante pour notre corpus. En effet, le surnaturel présent chez Dabel et Victor diffère de celui de Garcia Marquez et des autres écrivains latino-américains. Le vaudou étant une religion, la part surnaturelle qui lui est associée fait réellement partie de la réalité populaire : il n'y a pas ce « pacte tacite » entre lecteur et auteur faisant du merveilleux une entrée dans l'imaginaire. Ainsi, personne n'aurait idée de dire que le surnaturel de la Bible est une forme de « réalisme magique » : il en va de même pour le vaudou dans les récits de nos auteurs, c'est-à-dire que, même quand ces derniers l'utilisent pour dénoncer l'excès de superstitions, nous pensons que la croyance religieuse ne peut directement être associée ni au merveilleux, ni au fantastique — du moins, pas dans les conceptions sud-américaine et européenne de ces formes d'esthétique. En somme, il sera bon de resserrer le cadre théorique même si, à plusieurs niveaux, l'ambiguïté demeure. Au sujet de Gary Victor, N'Zengou-Tayo souligne avec justesse qu'« [u]ne représentation du vaudou n'est possible que si elle met en lumière les contradictions de la société haïtienne²⁵ ».

Georges Anglade, par ailleurs, est convaincu que le surnaturel est étranger à la nature de la lodyans. Malgré qu'il partage avec Alexis ce désir de réaliser un art national donnant large part à l'imagination fertile du peuple, Anglade ne rattache la lodyans ni au merveilleux, ni au fantastique : s'il peut exister, en apparence, du surnaturel dans la lodyans, c'est toujours en fonction d'un dénouement rationnel venant l'annuler. Or, cette affirmation pose également problème, puisque certains textes de Victor et Dabel présentent des situations surnaturelles sans explication rationnelle. Quoi qu'il en soit, il nous faut revoir la définition et la pertinence de ces catégories pour cerner les caractéristiques essentielles de notre corpus.

²⁵ Marie-José N'Zengou-Tayo, *loc. cit.*, p. 258.

Concernant la délimitation de notre corpus, nous avons cru bon d'inclure l'ensemble des textes brefs (parfois titrés comme « nouvelles », « histoires », « dossiers ») – réunis en recueils – de Gary Victor et Verly Dabel. Certes, cela totalise un nombre important de récits (répartis en vingt-trois recueils!) ; cependant, écarter a priori tel ou tel ensemble ne semblait pas souhaitable sur le plan de la méthode. Nous avons donc pris en considération l'ensemble, et retenu pour nos illustrations les récits qui nous semblaient les plus parlants.

Il faut préciser que, chez Gary Victor, on compte plusieurs recueils anthologiques qui reprennent des publications déjà parues. Il ne faut pas se laisser impressionner outre mesure par le nombre considérable chez lui de dix-neuf recueils, car plusieurs publications se recoupent dans leur contenu. Par exemple, des nouvelles comme « Maléfices égarés » ou « L'enjeu » se retrouvent dans trois recueils différents (*TNV*, *LSNPN*, *NIT2*). Des remaniements légers existent souvent entre les différentes versions, mais rien qui nécessiterait une attention particulière à cet égard.

À titre indicatif, nous avons divisé notre corpus en un corpus principal, composé des recueils les plus cités, et un corpus secondaire, composé des recueils qui, pour diverses raisons, ont moins servi notre propos. Un corpus d'œuvres « autres » a aussi été intégré, qui comprend les récits d'autres auteurs importants pour notre sujet, comme Justin Lhérisson et Fernand Hibbert. Évidemment, le corollaire de mener une enquête sur deux écrivains est d'aboutir à des conclusions qui dépassent la poétique individuelle de chaque auteur. L'idée n'est pas exactement de faire une étude comparée des œuvres de Victor et Dabel, mais plutôt de voir en quoi elles se rejoignent et peuvent être l'indice d'une tendance esthétique ou générique.

CHAPITRE 1 : La lodyans dans la littérature haïtienne

La délimitation rigoureuse des genres qui règne en Occident n'est pas pour nous. Récit, poème épique ou lyrique, chant et musique ont, depuis toujours pour l'Haïtien, confondu leurs frontières mutuelles.

Jacques Stéphen Alexis²⁶

À en croire certains, la place de la lodyans dans la littérature haïtienne serait un peu comme la prose de M. Jourdain : omniprésente à l'insu de tous. C'est un genre qui aurait à voir avec la « manière » de raconter, manière qui récuse partiellement une définition générique conventionnelle, même si nous pourrions tout de même dégager quelques traits définitoires. Le chapitre qui suit propose une courte histoire de la lodyans et des réflexions théoriques qui ont été faites sur cette pratique littéraire, dans le but de mettre la table pour l'analyse qui suivra. De ce fait, il importe de dégrossir tout ce qu'englobe la lodyans : sa provenance, ses implications lexicales et typologiques, sa fonction sociale ainsi que ce que les chercheurs en ont dit jusqu'à présent. Nous suivrons donc le parcours du genre, depuis ses lointaines origines dans l'oraliture jusqu'à son passage à l'écrit au début du siècle dernier et l'avènement, somme toute récent, d'une critique littéraire lui étant consacrée.

1.1. Les possibles origines

La naissance de la lodyans est un sujet qui restera sans doute toujours incertain, vu l'oralité de sa pratique aux origines. Les rares critiques s'étant penchés sur elle formulent des hypothèses différentes, que nous présenterons brièvement avant de développer une idée qui en est inspirée, mais qui est aussi redevable aux travaux d'Édouard Glissant sur la « pratique du détour²⁷ ». Tout d'abord, Georges Anglade suggère que, de la même façon que le blues serait

²⁶ Jacques Stéphen Alexis, « Où va le roman? », *loc. cit.*, p. 16.

²⁷ Voir Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 83.

issu des champs de coton états-uniens, la lodyans serait née dans les champs de canne de Saint-Domingue, durant la période esclavagiste²⁸. Carey Dardompré et Ethson Otilien réfutent cette hypothèse, puisque l'esclavage n'aurait pu, selon eux, être propice au développement d'un tel art basé sur le plaisir de la conversation. Les conditions de vie extrêmes et le manque de temps minaient toute chance d'avènement de la lodyans, puisque la survivance était alors la seule priorité possible. Pour Otilien, le développement de la lodyans aurait eu lieu à l'extérieur des plantations, dans les sociétés marronnes, et combinerait les influences des sambas amérindiens avec celles des griots africains²⁹. Or, Dardompré croit plutôt que la lodyans serait véritablement apparue après 1804, car c'est seulement une fois l'Indépendance acquise que le libre bavardage nécessaire à la lodyans aurait été possible.

Toutes ces hypothèses sont pertinentes, toutefois nous pensons que l'une n'exclut pas nécessairement l'autre. Comme la lodyans est avant tout un genre oral traditionnel, on peut se questionner sur la nécessité de lui attribuer une date de naissance à un lieu et un moment précis. Nous pensons qu'il faut la voir comme une pratique culturelle évolutive, à la fois proche du rituel du conte merveilleux et de la narration informelle de faits divers, dont l'origine première est sans doute immémoriale. Certes, l'esclavage a dû mettre en péril, ou du moins en latence, certains aspects de traditions d'origine africaine, mais il ne faudrait pas pour autant sous-estimer la capacité des esclaves à trouver des stratégies de dissimulation. Dans ce sens, l'hypothèse d'Anglade n'est pas à rejeter, et on peut certainement affirmer, comme Glissant, que l'esclavage fut une période déterminante en ce qui concerne la poétique de l'oraliture antillaise.

Mais dire que la lodyans serait apparue avec l'arrivée forcée d'Africains à Saint-Domingue, à partir du XVI^e siècle, lors de cette pénible genèse de la nation haïtienne, peut avoir l'effet d'occulter des ascendances qui sont aussi importantes que difficilement saisissables dans leur contribution. Les Africains d'origines ethniques diverses qui débarquent sur la rive occidentale de cette île montagneuse peuplée de colons français, de Tainos et d'Arawaks, s'ils ne parlent pas tous la même langue, portent en eux le souvenir des traditions

²⁸ Georges Anglade, *Le secret du dynamisme littéraire haïtien*, Port-au-Prince, Éditions de l'Université d'État d'Haïti, 2010, p. 19.

²⁹ Ethson Otilien, communication inédite présentée dans le cadre du colloque « La lodyans haïtienne et son immortel lodyanseau : Maurice A. Sixto », à la Faculté des Études Post-graduées (Port-au-Prince, le 20 avril 2018).

religieuses, sociales, musicales de l’Afrique subsaharienne. On peut imaginer que l’art des conteurs et des griots, ces maîtres incontestés de la parole – dépositaires d’une richesse immatérielle et mémorable – se syncrétise dans les colonies, constituant l’une des sources principales de la tradition orale afro-caribéenne. Il implique un rapport au monde, une manière de dire, de raconter, que ni le déracinement, ni la traite, ni le travail forcé ne parviennent à enrayer. Si l’anthropologie et l’ethnologie nous ont permis de concevoir, toujours à tâtons et de façon forcément désincarnée, des aspects de filiation entre ces traditions variées et la tradition haïtienne³⁰, nous acceptons sans problème ici une part d’ombre. Nous savons seulement que cet apport est là, inaliénable, remarquable, issu de l’Afrique comme d’une unique matrice humaine.

1.2. Le régime colonial

Avec le traumatisme de la traite commencent des changements linguistiques et socioculturels, phénomènes de transformation d’une ampleur probablement jamais égalée. Sous le mode de la survie, d’une manière qu’on peine toujours à concevoir et rationaliser, une langue mitoyenne apparaît, nouvelle gardienne d’une culture en péril. Aux rares moments de détente, les esclaves se réunissent, quoique toujours sous une implacable menace, pour exprimer leur résistance et leur humanité, en prenant garde de ne pas ouvertement maudire le planteur méfiant ou le brutal commandeur. Les dimanches et les jours de Carnaval étant généralement plus permissifs, des rites, « actes de survie » tels le chant et le contage, s’élaborent de façon irrégulière et plus ou moins clandestine. C’est seulement une fois le soleil couché que l’heure est propice aux réunions, à l’audience d’une parole adoucissante et clairvoyante rappelant certains rituels de l’Afrique perdue, car la menace du soleil, du travail et de la surveillance est alors atténuée (et aussi en raison de traditions plus anciennes³¹). S’appropriant une part de chansons, croyances, contes entendus de la bouche des Français, en

³⁰ Voir notamment les travaux de Suzanne Comhaire-Sylvain et de Jean-Price Mars.

³¹ Jean Price-Mars retrouve cette pratique du contage nocturne en Afrique, chez les Bassoutos du sud de l’Afrique, et même en Europe, chez les Irlandais par exemple. Pour Carey Dardompré, il s’agit d’une caractéristique essentielle du conte en Haïti, qui est une « parole de nuit », ce que la lodyans n’est pas. Selon les moeurs haïtiennes, la lodyans n’attire pas, contrairement aux contes, de malheur si elle est pratiquée en plein jour ; Dardompré la décrit comme une « parole de la lumière qui dénonce » (voir Jean Price-Mars, *Ainsi parla l’Oncle. Essais d’ethnographie*, New York, Parapsychology Foundation Inc., 1954 [1928], p. 19, et Carey Dardompré, « La lodyans, un romanesque haïtien », *Le Nouvelliste*, 18 avril 2018, [En-ligne]).

plus de la mémoire de chacun, les esclaves font feu de tout bois et fusionnent des influences narratives diverses.

Parallèlement à cela, dans les sociétés marronnes qui s'organisent dans les mornes, une autre forme de métissage culturel se dessine entre Créoles ou Bossales évadés et les premiers habitants qui n'ont pas été décimés par la colonisation. Quoique non directement soumis au joug des planteurs, ils sont forcés de vivre dans les bois, régulièrement traqués comme des bêtes lors des expéditions punitives coloniales, évoluant ainsi dans un climat de peur, de survie, de vengeances ruminées. Cette rencontre au dehors serait peut-être tout aussi significative que celle ayant eu lieu sur la plantation :

C'est en effet dans le Bahoruco que fut sauvé et put se transmettre une partie de la tradition d'Anacaona et des plus fameux Sambahs d'Haïti. C'est dans le Bahoruco que, indiens et nègres rebelles à la sauvage colonisation, se réfugièrent et purent sauver de la disparition complète quelque chose du patrimoine littéraire et culturel des Chemès, en le greffant bien entendu sur le génie nègre. En dépit du génocide quasi total du premier peuple haïtien, l'art narratif amérindien put ainsi contribuer avec l'art des griots des différentes peuplades africaines et avec l'apport des Occidentaux à la constitution d'une tradition narrative authentiquement haïtienne, authentiquement originale, l'art actuel de nos « composes », de nos « simidors » et de nos « tireurs » de contes.³²

Malgré cette influence symboliquement revendiquée par J.S. Alexis et Ethson Otilien, fondée sur une cohabitation bien attestée, il est bien difficile de savoir dans quelle mesure l'influence amérindienne teinte l'oraliture d'Haïti. Peut-être que celle-ci a tendance à être un peu surestimée, vu l'importance et la popularité du mythe fondateur selon lequel les Arawaks et Taïnos seraient les ancêtres « de substitution » des Haïtiens³³. Mais s'il est vrai que cette rencontre fortuite entre cultures africaines, européennes et amérindiennes offre quelque chose d'inusité, ce qui nous semble le plus significatif à propos des fondements de l'art narratif haïtien est l'atmosphère de brutale oppression qui règne dans la colonie, comme l'attestent notamment les travaux de Jean Casimir³⁴. Cette violence, peut-être autant pour les esclaves que pour leur confrères africains ou amérindiens évadés dans le marronnage, induit une manière de raconter qui se doit d'être retenue, sinueuse. Voilà une poétique déchantée sous les chaînes, faisant économie des descriptions et exacerbant le rôle du symbolique. C'est la

³² Jacques Stéphen Alexis, « Florilège du romanesque haïtien », *op. cit.*, p. 15.

³³ Voir Émile Nau, *Histoire des caciques d'Haïti*, Paris, G.Guérin, 1894 [1837], 402 p.

³⁴ Voir Jean Casimir, *La culture opprimée*, Port-au-Prince, Communication Plus, 2001, 362 p.

technique de la parole dissimulatrice et subtilement séditeuse ; ce qu'Édouard Glissant a appelé « pratique du détour » et qui, nous le verrons, n'est pas étrangère aux lodyans :

Il s'agit là d'une forme de littérature qui, s'efforçant d'exprimer ce qu'il est interdit de désigner, trouve, contre cette censure organique, des moyens à chaque fois hasardés. La littérature orale des Plantations s'apparente de la sorte aux autres techniques de subsistance - de survie - mises en place par les esclaves et leurs descendants immédiats. L'obligation de contourner la loi du silence fait partout d'elle une littérature qui ne se continue pas avec naturalité, si on peut ainsi dire, mais qui jaillit par fragments arrachés. Le conteur est un djobeur de l'âme collective.³⁵

Voilà effectivement une responsabilité immense pour le maître de la parole, de faire vivre et survivre une identité commune lors de performances éparses, entrecoupées d'épisodes d'humiliation, de punitions et d'exécutions. Au sein de n'importe quelle société de transmission orale, on connaît l'importance accrue de la voix poétique qui « assume la fonction cohésive et stabilisante sans laquelle le groupe social ne pourrait survivre³⁶ ». Or, dans ce contexte où s'exprimer ouvertement signifie une mort assurée, on trouve spontanément des stratégies pour ne pas se laisser abattre par l'intolérable, pour conserver une dignité collective souterraine. La parole conteuse qui émerge alors n'a presque pas le choix d'être politique, dans ce sens qu'elle « tire » métaphoriquement sur les puissants, qu'elle est gardienne, au même titre que le culte vaudou, de l'espoir d'une liberté et d'une justice à venir.

Mais en quoi consistent plus précisément, en Haïti, les modes de narration des débuts? D'abord, comme dans toutes les cultures, on retrouve des contes merveilleux où parlent les animaux, des fables et légendes dispensant des leçons morales ou historiques élémentaires. Les contes les plus connus en Haïti sont les nombreuses histoires de Bouki et Ti-Malice, ces deux personnages de nature opposée, incontournables de l'imaginaire haïtien, dont les rapports préfigurent la structure antithétique que nous examinerons plus loin. Dans ce type d'histoires racontées en créole, l'influence occidentale se fait souvent sentir, notamment avec des personnages tels Ti-Jean ou le Diable, qui font partie du patrimoine des colons français. Sauf qu'en plus de ces récits ouvertement folkloriques et de légendes rappelant des actions héroïques, il existe en Haïti cette pratique qui nous intéresse – pas toujours distinguée du conte traditionnel dans son appellation – consistant à raconter, rapporter et agrémenter des faits et gestes entendus en lien avec le quotidien des gens : la lodyans.

³⁵ Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, *op. cit.*, p. 83.

³⁶ Paul Zumthor, *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987, p. 155.

1.3. Audience et commérage

Le créole accouche de l'expression « odyans » ou « lodyans » pour désigner une activité plus ou moins informelle où l'on raconte devant un auditoire attentif des histoires étonnantes, mais supposées bien réelles (on dit *bay lodyans* ou *tire lodyans*, c'est-à-dire « donner audience » ou « tirer audience »). Le mot français « audience », dans son acception plus ancienne, possède un sens qui n'est peut-être pas aussi étranger à la lodyans créole que ne l'a supposé Anglade : il implique une idée de solennité dans l'attention portée à celui qui parle³⁷ (du latin *audire* : écouter, entendre). L'expression « dire en audience que » pouvait au temps de la colonie signifier « dire en manière de proverbe, dire comme un fait connu³⁸ ». À la fin du Moyen Âge, le mot « audience » pouvait même avoir le sens de « connaissance³⁹ ». Sans trop nous avancer sur ces considérations lexicales (qu'on aurait cependant tort de disqualifier d'emblée, vu le goût du créole pour la conservation et l'agglutination d'anciennes expressions françaises imagées), notons que le mot « lodyans » renvoie à une époque où la parole éloquente est investie du sceau de la vérité, et où l'écoute, indissociable du jugement, est une activité qui est loin d'être passive. Si bien qu'en ce sens, l'emploi juridique du mot « audience », à la cour, ne devrait pas à être totalement dissocié de ce que désigne la lodyans. Lorsque c'est l'heure de l'audience, ou de la lodyans, l'assemblée prête une attention accrue à celui qui parle, en espérant que les propos entendus – pour qui sait bien écouter – parviennent à mettre la lumière sur quelque chose, à fournir un commentaire éclairant une réalité inadmissible : nous verrons en effet que la lodyans prend souvent l'allure d'un argument que l'on écoute en vue de prendre position sur un sujet d'ordre social.

D'un autre côté, la lodyans fait intervenir tout un réseau de connotations qui à première vue ne sont pas positives. Lorsqu'on dit « lodyans », on réfère aussi aux commérages, ragots, cancans, ouï-dires, racontars, potins, débinages, etc. : le français n'est pas chiche de substantifs colorés pour désigner ce phénomène si commun, qui consiste à propager des anecdotes dans l'entourage, avec une intention parfois malveillante. En créole, l'expression « teledjòl » (télé-gueule) désigne la rumeur publique, qui est d'une ampleur et d'une efficacité pour le moins surprenante en Haïti ; c'est que dans un pays où la majorité de la population adulte vit sous le

³⁷ La première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) donne cette définition.

³⁸ *Dictionnaire de Moyen français*, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), [En-ligne]

³⁹ *Dictionnaire Godefroy*, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), [En-ligne].

seuil de la pauvreté et ne sait ni lire ni écrire⁴⁰, ne soyons pas surpris que la rumeur, en tant que pouvoir médiatique, soit aussi importante socialement. La lodyans prend donc naissance sur le terrain fertile, propice à l'imagination, des événements répétés de bouche en bouche, tour à tour exagérés et déformés, et dont le résultat peut être offensant envers certains. On peut se demander : dans quelle mesure l'aspect péjoratif du phénomène évoqué, très proche de l'idée de médisance, discrédite-t-il la lodyans? Certes, la lodyans est éminemment une « indiscretion⁴¹ » : motivée par la curiosité de l'auditeur, elle peut révéler ce qui doit d'ordinaire être tenu secret, pour ne pas choquer les bien-pensants. Mais lorsqu'elle manque de retenue, par exemple lorsqu'elle se prend à calomnier de manière détournée un dignitaire bien connu, la lodyans trouve une pertinence bien précise : elle permet indirectement de questionner l'absurdité et l'injustice ambiantes. Enfin, loin d'être un inutile commérage, ou encore une méchanceté claire et gratuite, la lodyans porte en elle, même oralement, un potentiel de prise de conscience sociale. Il n'est pas absurde de dire que son bruit devait conduire aux clameurs qui, à la fin du XVIII^e siècle, animaient l'espoir de ceux qui allaient devenir les premiers Haïtiens.

1.4. Conte ou lodyans?

Différente des autres arts oralitaires, cette narration particulière qu'est la lodyans nécessite une part de réalisme plus élevée, et suscite peut-être davantage de jugement et de curiosité que le conte, dont l'histoire maintes fois ressassée pourrait être perçue comme ringarde. Dès l'esclavage et le marronnage, la lodyans s'ancre dans la réalité immédiate du lodyanseur et sa communauté ; elle découle et participe de la dynamique sociale particulière à Haïti, en mettant en scène des situations familières. Selon Christiane Ndiaye, la distinction essentielle entre le conte et la lodyans se trouve dans le fait que le conte permet d'« imaginer l'impossible » (l'univers illimité du merveilleux, en rupture consommée avec la réalité), tandis que la lodyans

⁴⁰ Statistiques de l'UNICEF sur l'éducation en Haïti (2008-2012) [En-ligne].

⁴¹ Voir par exemple la nouvelle « L'idée de Mlle Antoinette Bergier » de Fernand Hibbert, où après la narration de racontars sur le voisinage, on dit que « ce fut la dernière indiscretion de ces messieurs » (*Masques et visages*, Port-au-Prince, Fardin, 2017, p. 132). La lodyans est effectivement assimilable à une curiosité excessive, à un manque de retenue.

permet d'« imaginer le possible⁴² », c'est-à-dire qu'elle montre la voie à des échappées potentiellement réalisables, à des remises en question d'un certain état de fait de nature sociale. Le conte peut sans doute lui aussi faire réfléchir de temps à autre, à travers des situations symboliques ou métaphoriques qui ont leurs échos dans la réalité, mais par son éloignement spatiotemporel et son aspect figé, il est loin de rendre aussi imminent le pouvoir d'action que sous-tend la lodyans.

Un regard du côté de l'anthropologie permet d'approfondir la typologie. Les dernières publications de Jack Goody⁴³ démontrent que, dans les sociétés où l'oral prime sur l'écrit, le conte populaire traditionnel, contrairement à l'interprétation romantique, n'a jamais vraiment été l'objet d'un rituel social analogue aux « veillées ». Selon le chercheur, les histoires ouvertement fictives et invraisemblables telles que « Blanche-Neige » ou « Le Petit Poucet » n'ont jamais eu pour fonction de rassembler des paysans, peu portés vers les récits inventés, mais de divertir les enfants comme c'est encore le cas aujourd'hui. En revanche, soutient l'anthropologue, ce qui tend à intéresser les adultes, ce sont des « histoires, apparemment considérées comme vraies, concernant des événements proches dans le temps qui s'étaient produits dans le quartier ». Cette description sommaire correspond tout à fait à la lodyans, qui serait alors à considérer comme une manifestation locale, particulièrement développée et valorisée, d'une pratique universelle⁴⁴. Une telle idée a ceci d'intéressant : elle suggère que, lorsqu'il est question de divertissement narratif, toutes les sociétés humaines tendent à se tourner vers des histoires concernant leur environnement immédiat, des racontars fondés ou infondés, d'une nature analogue à la lodyans. Voilà une théorie fort à propos quant à l'origine du besoin de socialisation que comble la lodyans et, qui plus est, pose cette dernière comme fonctionnellement et essentiellement différente du conte merveilleux.

⁴² Christiane Ndiaye, « Le narré en liberté dans la lodyans » dans *Comprendre l'énigme littéraire de Dany Laferrière*, Montréal, Éditions du CIDIHCA, 2011, p. 51.

⁴³ Jack Goody, *Mythe, rite et oralité* (trad. de l'anglais par Claire Maniez), Nancy, Presses universitaires de Lorraine, 2014, p. 84.

⁴⁴ Selon Goody, les savants auraient eu jusqu'ici tendance à exagérer la fonction mythique, voire d'influence sur « la vision du monde », attribués aux récits folkloriques récités de mémoire. Ce serait une erreur de penser que, dans une communauté de transmission orale, les contes sont davantage destinés aux adultes, comme si ces derniers étaient de facto plus naïfs, plus primitifs dans leur horizon d'attente que leurs homologues modernes.

1.5. La lodyans après 1804

Avec l'Indépendance, il va de soi qu'une bonne partie de la société haïtienne, libérée du joug colonial, bénéficie au quotidien d'une plus grande liberté d'expression, et on peut imaginer comme Carey Dardompré que c'est ce qui donne un véritable coup d'envoi à la pratique de la lodyans en tant qu'« art de raconter des faits divers⁴⁵ ». Dans les mœurs de cette jeune république, une des situations qui semble avoir été la plus propice au développement du genre, est la veillée funèbre. Laënnec Hurbon, dans un ouvrage sur le vaudou haïtien, décrit en ces mots une soirée typique où l'on rend ainsi hommage aux morts :

Parents, amis et voisins se réunissent toute la nuit, jusqu'à l'aube. Des tables de jeux ont été dressées pour les hommes ; des femmes préparent le thé et le café. La soirée est ponctuée par les cris des pleureuses, les reproches et les demandes adressés au mort, par des prières et des cantiques. Mais la veillée reste cependant un temps de divertissement collectif : on y fait le récit de la vie du défunt, on raconte des histoires, des contes et des devinettes pour égayer l'assistance. La réussite de la veillée est certes un signe de l'importance du rang social du mort, mais elle vise surtout à surmonter le désespoir face au caractère irrémédiable de la mort, par une surenchère de la vie.⁴⁶

On voit que la lodyans peut s'insérer naturellement aux côtés d'autres genres oraux, sans besoin de distinction typologique. L'important, lors de ce « divertissement collectif », est d'égayer l'auditoire pour qu'il ne soit pas abattu par la tristesse liée à la mortalité, ce qui rappelle la fonction, évoquée plus haut, de résistance en temps de malheur que l'on prête à la parole. Dans ce contexte, il se dégage des conteurs ou lodyanseurs plus habiles, maîtres-lodyanseurs dont le talent est tellement sollicité qu'ils deviennent en quelque sorte des professionnels du genre. En revanche, la lodyans fait aussi partie de la vie quotidienne la plus banale : n'importe quel Haïtien dira qu'il connaît de bons lodyanseurs ou lodyanseuses qui font rire et réfléchir, et il arrive à tout le monde, à un moment ou un autre, de « *bay lodyans* ». C'est pourquoi, comme le signale Ethson Otilien, il faut distinguer entre la lodyans informelle, courante dans la conversation quotidienne, et celle où l'on écoute un expert qui est capable de « *tire lodyans* ». Pour Otilien, cette différence serait signalée par le verbe en créole dans les expressions « *bay lodyans* » (au sens double de placotage et de performance artistique) et « *tire lodyans* » (au sens strict de performance artistique)⁴⁷.

⁴⁵ Carey Dardompré, « La lodyans, un romanesque haïtien », *Le Nouvelliste*, 18 avril 2018, [En-ligne]

⁴⁶ Laënnec Hurbon, *Les mystères du vaudou*, Paris, Gallimard, 1993, p. 92.

⁴⁷ Ethson Otilien, communication inédite.

Les professionnels, performeurs de la lodyans orale, pratiquent aujourd'hui un art qui se rapproche de celui de l'humoriste ou du conteur (précisons que le mot « conteur » ne signifie pas que l'histoire racontée soit un « conte » au sens strict du terme). Par exemple, Théodore Beaubrun, dit Languichatte, comédien populaire, est vu par certains comme un lodyaniseur. Mais le plus célèbre exemple de lodyans se trouve dans l'œuvre sans égale, enregistrée sur CD, de Maurice A. Sixto, laquelle a récemment fait l'objet d'un colloque universitaire à Port-au-Prince⁴⁸. Entre autres, on pourrait aussi citer Charlot Lucien et Jean-Claude Martineau, comme des lodyaniseurs contemporains notables, ou encore les jeunes comédiens montréalais Ralph H. Joseph et Joël Trofort, créateurs de la plateforme web Tele Nouvo Nouvel, selon nous une bonne représentation du genre.

Une dernière chose que nous pourrions dire au sujet de la lodyans orale contemporaine, c'est qu'elle trouve des affinités stylistiques en dehors d'Haïti. Cette manière particulière de mettre en scène l'actualité pour faire rire et réfléchir rejoint des pratiques d'autres cultures d'origines africaine ou afro-caribéenne, comme l'affirme Françoise Naudillon en donnant l'exemple du Camerounais Francis Bebey⁴⁹. On retrouverait des artistes semblables en Martinique et en Guadeloupe, et même possiblement aux États-Unis avec le comédien-chanteur Abner Jay, ou en France avec le controversé Dieudonné. Si le terme de lodyans est connu seulement en Haïti, il désigne cependant un art dont l'« esprit » se retrouve en plusieurs endroits de la diaspora africaine, et même peut-être, à différents degrés, chez certains artistes considérés comme humoristes dans d'autres sociétés (au Québec, nous pensons notamment à Yvon Deschamps et Marc Favreau). Sans vouloir trop élargir et faire de l'audience une catégorie fourre-tout, il faudrait cependant nuancer l'idée jusqu'ici répandue selon laquelle la lodyans serait une esthétique « purement » haïtienne.

1.6. Le passage à l'écrit

Dans les premières pages de *La Famille des Pitite-Caille*, roman célèbre de Justin Lhérisson, le narrateur nous dit que l'histoire qui suit « ne sera ni une charge, ni un roman ; ce

⁴⁸ Il s'agit du colloque « La lodyans haïtienne et son immortel lodyaniseur : Maurice A. Sixto », à la Faculté des Études Post-graduées (Port-au-Prince, le 20 avril 2018), dont les actes devraient être publiés prochainement.

⁴⁹ Françoise Naudillon, *op. cit.*, p. 47.

sera tout simplement une *audience* à la vieille manière haïtienne, à la bonne franquette⁵⁰ ». Il s'agit de la toute première occurrence de la lodyans en littérature, ou du moins, la première entreprise consistant à s'inspirer volontairement du genre oral pour créer une œuvre littéraire⁵¹. C'est pourquoi les deux romans de Lhérisson (*La Famille des Pitite-Caille*, publié en 1905, et *Zoune chez sa Ninnaine*, publié en 1906) sont considérés par la plupart des critiques comme le passage à l'écrit du genre. Georges Anglade, en poursuivant ses recherches dans les archives du quotidien *Le Soir*, fondé par Lhérisson au tournant du XIX^e siècle, a ainsi contribué, avec J.S. Alexis, à faire de Lhérisson la figure pionnière d'une écriture reprenant la narration à l'haïtienne, c'est-à-dire la lodyans. Le propre de cette écriture, chez Lhérisson, se situe beaucoup dans les contrastes langagiers présents dans les dialogues et dans la mise en scène de l'oralité populaire (chansons, proverbes, etc.), ainsi que dans l'enchâssement narratif de la parole conteuse. Fernand Hibbert, à ses suites, a mené une initiative semblable, notamment avec un recueil de nouvelles (*Masques et Visages*, en 1910) et des romans qui empruntent également beaucoup à la lodyans, par la structure et les thèmes. Sauf que dans cette œuvre, écrite dans un français plus châtié que son confrère, Hibbert fait le portrait de la bourgeoisie haïtienne et dénonce son hypocrisie, alors que Lhérisson, tout en critiquant aussi l'élite au pouvoir, peint surtout les classes populaires.

Il importe d'ailleurs de souligner qu'avec ce nouveau phénomène de la lodyans écrite, le français remplace le créole comme langue de narration, le créole étant réservé seulement à certaines expressions ou à certains dialogues (surtout chez Lhérisson). Ce passage de l'oral à l'écrit ne consiste pas une simple transcription de ce qui pouvait être oralement déclamé : il s'agit d'un changement de paradigme médiatique ayant des conséquences significatives. On pourrait dire, à l'instar de Patrick Chamoiseau dans *Solibo Magnifique*, que cette transition témoigne de la recherche d'une « logique d'écriture⁵² », c'est-à-dire qu'elle incarne le désir de maintenir une tradition tout en acceptant une grande part d'hybridité dans la manière de la

⁵⁰ Justin Lhérisson, *La Famille des Pitite-Caille*, Port-au-Prince, Fardin, 2014 [1905], p. 17.

⁵¹ À noter cependant que Fernand Léger suggère que la lodyans existait déjà sous forme écrite, dans l'œuvre d'Ignace Nau, écrivain vu comme précurseur du mouvement indigéniste. Bien que Nau lui-même n'ait jamais parlé d'*audience* ou de lodyans dans ses textes, la plupart de ceux-ci, écrits entre 1830 et 1840, présentent une réalité locale et certains mettent en scène un conteur haïtien. (Voir Fernand Léger, « La problématique de la nouvelle haïtienne à travers l'œuvre d'Ignace Nau », préface à Ignace Nau, « *Le lambi* » et autres nouvelles, Port-au-Prince, Legs Éditions, 2014, p. 1-8).

⁵² Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, 1988, p. 44.

faire exister. Une telle filiation requiert la mise au point d'un nouveau dispositif ; la résurgence de ce qui était oral et créolophone dans ce nouveau médium qu'est l'imprimé francophone est un tour de force qui ne se fait pas sans « dénaturer » la langue d'arrivée. Par exemple, Georges Anglade, à propos de son œuvre de création, explicite dans ces mots le procédé transculturel qui a lieu : « L'écrit chez moi, dans ces lodyans, est ainsi d'origine orale et mon français est d'origine créole ; le mot origine étant repris très exactement de l'usage qu'on en fait quand on parle de la reconfiguration des identités à l'heure actuelle⁵³ ». Voilà un changement qui en souligne un autre, soit la transition, toujours d'actualité en Haïti, du mode de transmission orale vers l'écrit. Cela nous fait penser à l'opposition que Paul Zumthor distinguait entre deux ordres temporels⁵⁴ : le « nomadisme de la voix », ici errante dans le marronnage, et la « sédentarité de l'écriture », imposée par la colonisation. En résulte une sorte de créolisation culturelle et médiatique, c'est-à-dire une écriture qui reproduit à bien des égards l'illusion de la parole conteuse. Bref, on pourrait dire que les premiers lodyanseurs de l'écrit tels que Lhérisson et Hibbert sont séduits par cette dernière et veulent en recréer la magie du *hic et nunc* ; cependant, ce serait une erreur d'envisager la lodyans écrite comme une sorte d'encodage de la lodyans orale, telle que produite par les Haïtiens dans le quotidien, ou telle que pratiquée par un maître-lodyanseur comme Maurice Sixto. Depuis Lhérisson, même si elle évoque évidemment l'oralité et l'oraliture, la lodyans écrite possède ses propres codes, ses propres normes qui deviennent des procédés littéraires⁵⁵.

Or, en plus de Lhérisson et Hibbert, dont l'apport est essentiel pour le genre à l'écrit, bien d'autres écrivains de cette génération ont contribué à amener la littérature haïtienne vers des avenues plus réalistes et locales : Frédéric Marcelin, Antoine Innocent et Ida Faubert, pour ne nommer qu'eux. On sait que le mouvement indigéniste, qui suivra avec l'Occupation américaine (1915-1934), est synonyme d'une prise de conscience identitaire de la part de des écrivains, faisant que l'influence de la lodyans et de l'oraliture en général devient plus assumée. Jean Price-Mars et Jacques Stéphen Alexis furent pour beaucoup dans cette revendication de l'haïtiannité et de la nécessité de créer des formes littéraires fondées sur la

⁵³ Joseph Lévy et Georges Anglade, *Entretiens avec Georges Anglade. L'espace d'une génération*, Montréal, Liber, 2004, p. 228.

⁵⁴ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 102.

⁵⁵ C'est précisément sur ces codes centenaires, initiés par Lhérisson et repris ensuite par des écrivains contemporains, que nous nous interrogeons au cours des prochains chapitres.

culture créole, avec la publication d'*Ainsi parla l'Oncle* (1928), et plus tard du *Romancero aux étoiles* (1960). Mais peu après, sous la dictature des Duvalier, il devient très compromettant de s'adonner à l'art de la lodyans, tant à l'oral qu'à l'écrit, étant donné le caractère subversif et anticonformiste de celle-ci. Avec un climat de terreur et de délation, on observe alors, comme l'a souligné Anglade, une diminution de la production littéraire se rapprochant explicitement de la lodyans. Mais depuis au moins une vingtaine d'années, une nouvelle génération d'écrivains s'y adonne : en feraient notamment partie (à divers degrés) Gary Victor, Verly Dabel, Émile Ollivier et le regretté Georges Anglade lui-même. La reprise contemporaine du genre, jusqu'à aujourd'hui, nous semble évidente même si elle ne fait pas nécessairement consensus, faute de démonstrations rigoureuses.

1.7. L'avènement d'une critique

Les chercheurs s'étant intéressés à la lodyans ne sont pas nombreux à ce jour, si bien qu'on peut rappeler et commenter ici les contributions principales, en insistant surtout sur celles, incontournables, de Georges Anglade. D'abord, il convient de considérer le premier critique de la lodyans littéraire comme Justin Lhérisson lui-même, puisqu'il fut le premier à en affirmer l'existence dans sa préface de *La Famille des Pitite-Caille*, laissant entendre que ce « genre nouveau » de l'« audience » allait connaître du succès⁵⁶. À ses suites, l'ethnologue Jean-Price Mars, bien qu'il ait abordé minutieusement certaines formes de l'oraliture haïtienne comme le conte, n'a cependant pas soufflé mot sur la lodyans : il faudra attendre Jacques Stéphen Alexis pour lire les premières remarques sur le genre. Dans son *Florilège du romanesque haïtien*, ce dernier en vient à s'interroger sur la nature de la lodyans :

Mais qu'est-ce donc que « l'audience » et à quoi correspond-elle? Parbleu, c'est le narré en liberté, la confusion du temps et de l'espace, c'est l'accélération subite, le retour en arrière, le freinage en douceur pour repartir droit devant soi à toute vitesse, à toute bouline, et tomber dans l'anachronisme désinvolte qui vous dépose non au siècle dernier ou à la période coloniale, mais tout bonnement à la rue des Quatre-Escalins, dans les mornes en compagnie de juteux paysans, si ce n'est... dans la lune.⁵⁷

Alexis fait un éloge passionné de la lodyans et du talent de Justin Lhérisson, mais il ne fournit pas de définition autre que des considérations métaphoriques très gracieuses, mais souvent

⁵⁶ Justin Lhérisson, *La Famille des Pitite-Caille*, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁷ Jacques Stéphen Alexis, « Florilège du romanesque haïtien », *loc. cit.*, p. 17.

difficilement utilisables pour notre étude. On sait également que Pradel Pompilus en a dit quelques mots, affirmant que la lodyans nécessite trois éléments, soit le récit, un conteur, et un public, ce qui semble très à propos⁵⁸. Or, après les quelques remarques de Maximilien Laroche⁵⁹, les vues de Georges Anglade, géographe haïtienno-québécois (en plus d'être auteur de lodyans et théoricien du genre), constituent l'apport critique le plus complet jusqu'à présent, malgré ses imperfections. Dans plusieurs articles dont la publication remonte au début des années 2000, Anglade établit une définition du genre autour de ces cinq concepts-clés que sont la miniature, la mosaïque, la jouvence, la cadence et la voyance. Il est nécessaire de revenir sur ces critères définitoires, puisqu'ils seront parfois rappelés dans les prochains chapitres.

Par « miniature » et « mosaïque », Anglade désigne des caractéristiques formelles en apparence assez simples : il s'agit du caractère serré, synthétisant des œuvres, et de leur aspect sériel. C'est que premièrement, la lodyans, en tant que forme narrative dérivée de l'oraliture, est de nature concise (on pourrait dire la même chose du conte et de la nouvelle, c'est-à-dire que la brièveté n'a bien entendu rien d'un critère exclusif). Mais Anglade écrit, de manière un peu surprenante, que la lodyans peut être un roman⁶⁰, alors qu'il nous paraît plutôt difficile de concilier miniature et art romanesque. Il est vrai que les deux œuvres phares de Lhérisson sont considérées comme des romans (de très courts romans, doit-on dire), mais nous pourrions aussi bien les aborder comme de longues nouvelles. Il nous est avis, en accord avec cette idée de miniature, que la lodyans doit être similaire en longueur avec la nouvelle et le conte (ce qui ne veut pas dire que les romanciers ne peuvent inclure, par moment, son influence stylistique dans leurs œuvres). L'aspect sériel du genre, la « mosaïque », réfère à ce goût de la lodyans pour la répétition de scènes semblables, la mise en scène des personnages récurrents ainsi que l'« assemblage » autour d'un thème. Anglade donne l'exemple de *Leya Kokoye* de Maurice Sixto, œuvre qui rassemble treize lodyans distinctes où Léa est la protagoniste : il s'agit donc de la résurgence de certains éléments, d'une lodyans à l'autre, de personnages principaux ou

⁵⁸ Voir Pradel Pompilus et Raphaël Berrou, *Histoire de la littérature haïtienne, illustrée par les textes*, volume 2, Port-au-Prince, Éditions Caraïbes, 1975, 753 p.

⁵⁹ Dans son ouvrage sur le réalisme merveilleux, Laroche parle conjointement du *teledjòl*, du *kont* et de la *lodyans* comme des formes d'expression et de communication populaires. Il fait de la lodyans un « récit populaire urbain » alors que les contes (*kont*) seraient des « récits traditionnels du milieu rural » (voir Maximilien Laroche, *Contributions à l'étude du réalisme merveilleux*, *op. cit.*, p. 39-40).

⁶⁰ Voir Georges Anglade, « Les lodyanseurs du Soir : Il y a 100 ans, le passage à l'écrit », *loc. cit.*, p. 84.

secondaires, ou de thèmes et situations qui seront reconnus et appréciés du lecteur ou de l'auditeur. C'est un trait qu'on retrouve aussi dans le conte, par exemple avec Bouki et Ti-Malice, ou encore Ti-Jean, dont il existe des centaines d'histoires différentes. Bref, disons que la miniature et la mosaïque sont des critères structurels de base, évidemment insuffisants pour affirmer la spécificité du genre.

La « jouvence » et la « voyance » assurent un lien entre la lodyans et la réalité sociale. Au sujet de la jouvence, Anglade écrit que « jamais forme littéraire ne s'est autant prêtée à l'analyse générationnelle⁶¹ », c'est-à-dire que le genre serait parfaitement en phase avec l'actualité, avec les priorités de la génération qui lui est propre. Il est question de « faux tableaux plausibles⁶² » : pour être ancrée dans le quotidien des gens, la lodyans doit peindre le pays et l'époque tels qu'ils sont. Disons que cela constitue une autre manière de distinguer la lodyans du conte, lequel se déroule dans une temporalité plutôt abstraite et n'évolue pas, en principe, au gré des générations. Cependant, lorsqu'Anglade dit que la lodyans doit être « toujours contemporaine », la nuance lui fait défaut. Le fait raconté n'est pas forcément arrivé hier matin ou la semaine dernière, et il est fort possible de traiter de sujets d'actualité tout en campant une histoire dans le passé, qu'il soit plus ou moins lointain⁶³. Or le critère de voyance, lui, est ce qui assure la subversion sociale propre au genre, que nous avons évoquée plus haut. Il signifie l'acuité, la perspicacité du regard du lodyaniseur sur le monde, regard empreint de lucidité critique vis-à-vis les rapports de domination ambiants, traduit par une parole subtilement remueuse. Là-dessus, nous sommes bien d'accord avec Anglade, c'est un élément qui est primordial. Bien que toute œuvre littéraire soit, à un niveau ou un autre, teintée par son contexte sociopolitique et par un certain positionnement, force est d'admettre que la lodyans se fait une spécialité de la question. Tous les romans ne sont pas *Les Misérables*, mais toutes les lodyans sont axées – plus ou moins explicitement – sur la dénonciation des absurdités sociales. Ce double impératif de jouvence et de voyance contribue donc à définir plus spécifiquement le genre.

⁶¹ *Ibid.*, p. 85.

⁶² Voir Anglade, *Le rire haïtien*, Coconut Creek, Educa vision, 2006, p. 12.

⁶³ Par exemple, dans *La Famille des Pitite-Caille*, l'histoire de Golimin commence au temps de l'esclavage à Saint-Domingue. Maurice Sixto situe aussi certaines de ses lodyans dans une ère présidentielle bien révolue (voir notamment *General Ti Kok*).

Enfin, la « cadence » consiste en cette manière de raconter qui serait typique de l'Haïtien, et par conséquent typique de la lodyans. Anglade parle du « rire haïtien » qui ponctue le genre, comme d'un critère indispensable, bien qu'il ne soit pas en mesure d'en préciser la consistance. Il y aurait donc selon lui un humour haïtien comme il y aurait l'humour juif, ou l'âme russe⁶⁴. Certes, Anglade reconnaît que ce n'est pas chose aisée à définir, et nous pensons qu'il s'agit d'une généralité un peu problématique, pouvant relever des préjugés. Tous les auteurs haïtiens n'ont pas le même humour « haïtien ». À notre avis, il faudrait plutôt voir, en premier lieu, si cet effet de cadence est causé par des stratégies littéraires précises, tels que l'économie du détail, les jeux sur les contrastes et l'euphémisme, par exemple. Dire le tragique sous le couvert du rire, un peu comme le suggère Glissant avec cette manière de « dire en ne disant pas⁶⁵ » : voilà possiblement cet « optimisme de la forme » évoqué par Anglade. Peut-être qu'en effet l'« esprit » de la lodyans transcenderait tout assemblage de techniques artistiques, de modalités narratives, et qu'il serait présent de manière générale dans toute la littérature haïtienne, mais l'affirmer sans appui semble prématuré. Voilà donc notre interprétation d'une part des vues de Georges Anglade. Depuis son travail, qui sert d'étalon à l'étude du genre, il faut mentionner l'initiative d'autres savants, tels Christiane Ndiaye, Ethson Otilien, Carey Dardompré, Frenand Léger et Yolaine Parisot, dont nous discuterons certaines des contributions en cours de route.

Nous voyons ainsi que la lodyans est une manifestation culturelle dont on peut concevoir l'histoire, bien qu'elle soit ponctuée ici et là par de nombreux tâtonnements, et dont l'étape-charnière – pour ce qui nous intéresse – est son passage à l'écrit. Il est important, si on considère la lodyans en tant que genre littéraire, de garder à l'esprit ce qui a été dit non seulement au sujet de la critique, mais de tout ce qui concerne la lodyans orale ou écrite. Nous espérons donc que ce tour d'horizon permette, aux chapitres suivants, une compréhension optimale des enjeux littéraires et culturels présents dans les recueils de Gary Victor et Verly Dabel.

⁶⁴ Voir Anglade, *Le rire haïtien*, op. cit., p. 12.

⁶⁵ Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 83.

CHAPITRE 2 : Modalités de narration

Tout texte est en effet un acte communicationnel ; tout texte a une structure à partir de laquelle on peut extrapoler des règles ad hoc ; tout texte [...] se situe par rapport à d'autres textes, donc possède une dimension hypertextuelle ; tout texte fini ressemble à d'autres textes.

Jean-Marie Schaeffer⁶⁶

L'objectif de ce chapitre est de mettre en lumière ce qui est saillant, sur le plan formel, dans la majorité des récits brefs étudiés. Nous y débroussaillons notre corpus, avec l'aide de quelques pistes avancées par Anglade, pour mieux dégager les traits essentiels de cette masse que constitue le corpus « lodyansaire » de nos auteurs. En fait, il ne fait pas de doute que certaines tendances, ou « règles » selon l'approche déductive de Jean-Marie Schaeffer, se dégagent lorsqu'on examine les textes sous la loupe de la lodyans. Parmi nos observations, l'enchâssement narratif reste la plus notable des caractéristiques d'un genre qui se distingue aussi – un peu comme la nouvelle européenne des origines – par une valorisation de la parole conteuse et par une valeur accordée à une soi-disant véracité de la narration. Lors d'une courte parenthèse, nous nous interrogeons justement à savoir dans quelle mesure la lodyans peut être comparée et associée à la nouvelle. Puis, la fin du chapitre se consacre à l'analyse du style de Victor et Dabel, qui est une intéressante manière de *dire en ne disant pas*, et qui participe du légendaire humour de la lodyans. Nous espérons par là amener et confirmer certaines vues quant à la nature de la lodyans écrite, et montrer que les écrivains étudiés y contribuent tout à fait. Enfin, si la question des langues et registres d'écriture a été écartée lors de cette discussion, c'est pour mieux nous y consacrer dans une partie du chapitre suivant.

⁶⁶ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 184-185.

2.1. L'enchâssement narratif

Au gré de notre lecture, nous avons remarqué qu'un procédé narratologique particulier est employé de manière significative, qui consiste en l'intégration des anecdotes au sein d'un récit-cadre. Il s'agirait d'un dispositif annonciateur du genre (puisqu'il est aussi présent dans les premières lodyans écrites) et nous verrons qu'il assure à la fois une vraisemblance au récit et une grande liberté de l'écrivain. Ce schéma typique – que l'on retrouve dès Lhérisson et Hibbert – maintes fois attesté chez Gary Victor (mais, plus rarement, chez Dabel) est très simple : un narrateur principal rapporte la parole d'un personnage-conteur, lequel devient lui-même narrateur de l'histoire.

Reportons-nous aux textes canoniques que sont *Zoune* et *La famille des Pitite-Caille* de Lhérisson, où un premier narrateur (s'exprimant à la première personne) donne rapidement la parole à Golimin, colporteur décrit comme « l'homme le mieux documenté de la République⁶⁷ », qui raconte l'histoire des Pitite-Caille en tant que telle. Bon nombre de nouvelles de Gary Victor reprennent cette formule à succès, notamment les *Histoires entendues dans un tap-tap*, les *Dossiers interdits* ou encore les anecdotes d'Albert Buron et Sonson Pipirit. Dans les *Histoires entendues*, l'auteur s'invite dans la fiction en tant que passager d'un *tap-tap* étant témoin d'une histoire racontée par un autre voyageur⁶⁸. Il arrive que ce passager-conteur soit le protagoniste de l'histoire (par exemple dans « M mande Bondye pou oto kraze m », où une malheureuse raconte son existence ponctuée d'incroyables malheurs) ou bien un personnage secondaire (par exemple, dans « Le postulat des rara », où un vérificateur d'État raconte sa choquante rencontre avec Albert Buron). Par ailleurs, dans les quatre tomes des *Dossiers interdits*, le récit-cadre est invariablement le même : Gary Victor discute en privé avec Ouari, le directeur de la Société Anonyme de Désenvoûtement, qui lui raconte les aventures policières surnaturelles auxquelles il a participé avec son employé Sourbier. On voit effectivement que ces enchâssements narratifs, qui connaissent toutes sortes

⁶⁷ Justin Lhérisson, *La Famille des Pitite-Caille*, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁸ C'est-à-dire que la figure de Gary Victor qui est mise en scène, indiquée par une narration à la première personne et parfois par une allusion au nom ou au métier de l'auteur, correspond le plus souvent à celle d'un simple interlocuteur (une sorte de narrataire-reporteur), plutôt qu'à celle d'un véritable auteur « écrivant ».

de variantes dans les textes ainsi que différentes focalisations⁶⁹, donnent aux narrateurs la possibilité d'être eux-mêmes impliqués dans l'action racontée :

Le tireur de lodyans se donne presque toujours comme étant présent au moment de l'histoire. Le tireur de lodyans va ainsi se mettre en scène toutes les fois que cette fiction de présence de l'auteur comme narrateur ne contrevient pas à la vraisemblance. Il y a un véritable ballet narratif entre auteur et personnages, public et lecteur qui a aussi à voir avec la sécurité toujours menacée du tireur de lodyans⁷⁰.

On pourrait ici se demander à quelle narration réfère exactement le terme « lodyans » chez Anglade : est-ce au récit-cadre ou bien au récit encadré? Et le « tireur de lodyans », est-il le premier narrateur ou bien le personnage-conteur? Il semble que le terme puisse englober et confondre ces voix narratives distinctes. Vu son origine tirée de la performance orale, le terme « lodyans » devrait logiquement désigner un récit déclamé devant un public, que ce soit un ou plusieurs personnages (donc le récit-encadré) ; or, le lecteur, ou narrataire, constitue lui aussi une forme de public pour le premier narrateur (ce qui permet d'inclure également le récit-cadre). Bref, si on raconte à un lecteur ou devant un public une lodyans, c'est-à-dire une histoire constituée de faits et gestes *entendus*, ils deviennent aussitôt pour ceux-là de nouveaux faits et gestes lus ou entendus, ce qui ajoute un degré intermédiaire dans la transmission et reproduit dans un sens une circularité propre à la parole conteuse. Mais il y a plus : lorsque le premier narrateur donne la parole au second, qui raconte l'histoire au gré des interventions du premier, il est juste de dire que le premier *narrateur* devient en fait le premier *narrataire* du récit encadré. Celui-ci, ayant donc un double rôle de narrateur et de narrataire, se présente davantage comme un *interlocuteur* que comme un *narrateur-auteur* de posture traditionnelle. Voilà un dispositif assez original.

Ainsi, bien que l'on distingue habituellement l'enchâssement narratif de la mise en abîme (laquelle requiert davantage qu'une simple fable dans une fable), il arrive souvent que la narration mène le bal en brouillant les frontières entre les récits, provoquant un vertigineux réseau de correspondances familières. Prenons l'exemple de la nouvelle « Les bébés » de Gary Victor, où la narratrice, une femme de bonne éducation, nous dit d'emblée :

⁶⁹ Sans entrer dans une analyse détaillée des technicités narratologiques, disons que nous avons relevé des focalisations variées (interne, externe et omnisciente) chez les narrateurs. C'est-à-dire que comme la nouvelle ou le roman, le genre de la lodyans peut faire varier le point de vue de celui qui raconte (contrairement au conte, dont le narrateur est toujours omniscient).

⁷⁰ Georges Anglade, « Les lodyanseurs du Soir : Il y a 100 ans, le passage à l'écrit », *loc. cit.*, p. 68.

Il y a des histoires qu'on n'oublie jamais, surtout si on les a vécues. Des histoires, rien qu'en y pensant, qui vous donnent des sueurs froides, qui vous font douter de vos propres souvenirs, comme si, à un certain moment, on ne pouvait plus distinguer les images de la réalité passée de celles de ses cauchemars. (HET2, p. 21)

La narratrice en vient à raconter son voyage en *tap-tap*, lors duquel elle aperçoit Matoute, une femme considérée comme folle et donc non autorisée à monter à bord. Puis, un passager du *tap-tap* prend la parole pour conter à la narratrice l'histoire expliquant l'origine de la folie de Matoute ; on apprend alors que celle-ci avait un avenir prometteur, mais qu'elle a perdu la raison après avoir aidé une femme à s'occuper de ses deux bébés en larmes, lors d'un voyage en *tap-tap*. Depuis cet événement, Matoute est persuadée qu'elle porte dans ses bras l'un des deux bébés, que la femme lui aurait abandonné. Or, la narratrice nous apprend à la fin de l'histoire qu'elle a été épouvantée en voyant, toujours lors d'un déplacement en *tap-tap*, une femme avec deux bébés criards lui demandant son aide. L'entremêlement des narrations, l'omniprésence du *tap-tap* comme *theatrum mundi*⁷¹ de même que la résurgence de certains motifs, comme la femme avec des bébés pleurant, causent un doute quant aux niveaux de réalité, effet typique de la mise en abîme. Bref, toutes les lodyans de Gary Victor ne comportent pas un dédoublement aussi évident entre récit-cadre et récit encadré⁷², mais disons que l'enchâssement narratif permet un tourbillon de paroles pouvant jouer d'illusions et de sensations abyssales.

Ces enchâssements engendrent d'autres répercussions, dont une plus grande distanciation entre l'histoire principale et son (premier) narrateur. De façon générale, ce dernier n'est pas en train d'inventer, de fabuler quelque chose de son cru, puisqu'il rapporte les propos sortis de la bouche de quelqu'un d'autre. En ressort une illusion de validité du récit, qui se pose non comme une création individuelle, mais comme la narration d'une anecdote rapportée suscitant de l'intérêt, tant chez les auditeurs du lodyaniseur (à l'écoute du récit encadré) que chez le lecteur (lisant le récit-cadre et le récit encadré). Voilà une manière de ne pas être tenu

⁷¹ Les *tap-tap*, ces populaires taxis collectifs d'Haïti, sont en effet tout désignés pour servir de point de départ aux lodyans. Ils constituent de véritables théâtres où toutes sortes de scènes peuvent se jouer. Comme la parole conteuse, le *tap-tap* est en perpétuel mouvement et fait circuler les bruits de la ville. En ce sens, le voyage en *tap-tap*, chez Gary Victor, se présente comme un dispositif idéal, un récit-cadre convenant parfaitement au genre, puisqu'il est vecteur d'une mine inépuisable et diversifiée d'histoires entendues. Gary Victor écrit : « [D]ans l'anonymat d'un transport en commun, là où on ne se connaît pas et où on se retrouve ensemble [...], on se hasarde à parler, à s'exprimer. C'est comme si on était au confessionnal » (HET1, p. 8).

⁷² Remarquons qu'outre Gary Victor, Verly Dabel a aussi recours (quoique beaucoup plus rarement) à l'insertion de lodyans dans la lodyans (voir par exemple « Superstitions » (EDT, p. 97-109) où le narrateur rapporte les propos du lodyaniseur Gede).

directement responsable de ce qui est dit : une stratégie permettant de remédier, dans un contexte où s'exprimer trop ouvertement pourrait être fatal, à ce qu'Anglade décrit comme la « sécurité toujours menacée » du lodyanqueur. Du même coup, cela assure une grande « liberté » (pour rejoindre la définition de « narré en liberté » de J.S. Alexis) dans la manière de mener l'histoire, étant donné que le texte fait des allers-retours entre le récit en tant que tel et l'évènement de narration. Cette latitude permet de montrer la réaction des écoutants tout en entretenant la curiosité du lecteur, et crée une rupture avec la linéarité traditionnelle des récits oraux. Dans « Le postulat des rara », par exemple, on voit le vérificateur d'État raconter sa mésaventure avec le ministre Albert Buron au gré des questions des passagers d'un *tap-tap* ; le lecteur est donc projeté coup sur coup dans le *tap-tap* et dans le bureau d'Albert Buron. De nombreux autres cas se trouvent dans *Les Dossiers interdits*, où une véritable valse des narrateurs a lieu alors qu'alternent récit-cadre et récit encadré. Voilà probablement où Anglade voulait en venir, lui qui parlait d'un « ballet narratif » spécifique au genre.

Il est intéressant que ce ballet narratif, synonyme d'un va-et-vient entre les histoires, se manifeste aussi par une variation des narrateurs du récit-cadre qui, n'étant pas directement identifiables à une figure d'auteur, constituent de véritables personnages. Dans les *Chroniques d'Albert Buron*, les narrateurs Édouard et Phil, qui s'opposent aux honteuses manières de Buron, sont permutés au gré du recueil : parfois c'est Édouard qui raconte une anecdote avec Phil comme interlocuteur, dans laquelle Buron est le protagoniste⁷³ ; d'autres fois, c'est Buron lui-même qui entretient le narrateur devenu narrataire (alternativement Phil et Édouard) avec une de ses dernières mésaventures⁷⁴. Mais que peut signifier ce changement, à première vue tout à fait gratuit, entre deux narrateurs semblables et pratiquement interchangeables ? Peut-être que le fait d'avoir deux personnages au bon jugement, qui se scandalisent à juste titre des agissements de Buron, permet de faire pencher la balance du côté du bon sens (et non pas du côté de l'élite scabreuse), dans un rapport de force de deux contre un. En tout cas, c'est sans contredire une particularité narratologique à souligner – particularité à laquelle Victor recourt aussi pour *Sonson Pipirit* (dont le dispositif est similaire). Sauf que là où un narrateur communiquait l'histoire à un narrataire dans un récit-cadre (schéma « classique »), ici, c'est

⁷³ Voir « Albert Buron et le Loa » (*ABA*, p. 35-41), et « Le Pajero de Madame Buron » (*ABA*, p. 51-57).

⁷⁴ Voir « Le chemin qui changea de direction » (*ABA*, p. 59-64) et « La parabole du chien hilare » (*ABA*, p. 77-90).

plutôt un prologue en italique qui nous renseigne sur l'identité du narrateur. Avant chaque récit, on peut donc lire un passage de ce genre : « Raconté par Tonton Pépé. Version contestée par Estevel Gwo Bibit d'une manière si barbare que Tonton Pépé fut obligé de vivre nan mawon pendant plusieurs jours » (*SP*, p. 47). Or, apprend-on, les récits peuvent être contés par Tonton Pépé, mais aussi, comme le montre cet autre prologue, par Estevel Gwo Bibit :

Cette histoire que raconte souvent Estevel Gwo Bibit est régulièrement contestée par Tonton Pépé. Ce dernier, à chaque fois qu'il écoute la version du champion de bésigue, se fait un devoir de *tchwipe* avec conviction avant de déclarer : *Tonton Pépé pa pran nan blòf*. (*SP*, p. 119)

Encore là, la lodyans est prise en charge tour à tour par des narrateurs différents, et l'on constate qu'il y a même une rivalité entre ceux-ci et un désaccord au sujet des versions racontées. Ces exemples témoignent d'un dynamisme narratif exceptionnel, qu'il ne faut pas hésiter à traiter de caractéristique de la poétique du genre. On en comprend que les lodyans découlent d'une pratique sociale démocratisée et démocratique : puisqu'elles passent de bouche en bouche, de narrateur en narrateur, ce sont les membres d'une société conteuse qui racontent à tour de rôle, et non un seul individu⁷⁵. Au final, l'enchâssement chez Gary Victor, en multipliant les personnages-conteurs et les niveaux de narration, décuple aussi les possibles de la fiction et ses points de vue – ce qui permet d'embrasser une plus grande part de la complexité du réel. Les fenêtres qui sont ouvertes, en permettant de faire entendre quantité de voix, servent de relais pour que la parole dévidée jamais ne s'épuise.

2.2. Proclamations de vérité

Du même coup, ces histoires rapportées témoignent d'un rapport à la vérité pour le moins ambigu. En général, le lodyaniseur dit que son histoire doit être tenue pour vraie même si on devine qu'elle est agrémentée, pimentée, c'est-à-dire qu'elle n'est pas, a priori, que « lodyans » au sens péjoratif de raconter sans valeur. La proclamation de vérité – qu'elle convainque ou non le lecteur – apparaît comme une formalité, une convention associée à la lodyans écrite. Elle est présente dès les débuts, dans la dédicace de *La Famille des Pitite-*

⁷⁵ À ce sujet, il faut mentionner une audacieuse hypothèse de Maximilien Laroche, qui rapproche ce schéma typique (celui du dédoublement du narrateur, qui a pour effet le caractère « lointain » du message) de la communication spirituelle dans la religion vaudou, où le possédé d'un esprit vaudouesque (ou *lwa*) est un être dédoublé. Quoiqu'on puisse en dire, cela permet d'envisager ce type de narration enchâssée (ou dédoublée) comme une pratique intimement liée à la culture haïtienne (voir Maximilien Laroche, *Contributions à l'étude du réalisme merveilleux*, op. cit., p. 42-43).

Caille, lorsque Lhérisson écrit : « J'ai fait cependant de mon mieux pour présenter mes personnages tels qu'ils ont été, sans rien changer à leur caractère, à leur attitude, à leur langage, et j'ai tenu à reproduire aussi fidèlement que possible les scènes où ils ont évolué⁷⁶». C'est là, bien entendu, une prétention à la réalité, à la véracité de ce qui sera conté : la lodyans se pose comme une transcription fidèle des paroles et gestes vus et entendus par le narrateur. Cette illusion est accentuée, surtout chez Lhérisson et Victor, par un jeu qui se fait sur l'identité du premier narrateur, que le texte encourage à apparenter à l'auteur. En se posant comme présent dans le récit, cette figure de l'auteur (ou reporter) personnifié en narrateur agit comme un seuil qui entraîne le lecteur de la réalité vers la fiction en faisant comme si de rien n'était⁷⁷. Et il arrive chez Gary Victor que cette revendication du vrai dans la lodyans passe par l'emploi de lieux communs, tel le stratagème du manuscrit perdu. En effet, dans « Félicité ou manuscrit perdu dans un tap-tap », le narrateur récupère un cahier abandonné et décide de le publier avec l'introduction suivante :

On entend de tout dans un tap-tap. On trouve de tout également. Comme ce manuscrit que j'ai récupéré sous un siège. Un instinct d'écrivain. [...] J'y lus en le feuilletant un récit curieux. [...] Il y avait un billet agrafé à l'intérieur du cahier qui disait ceci : *Je laisse ce texte dans ce tap-tap comme on lance une bouteille à la mer. [...] Quelle chance y a-t-il que ce manuscrit se retrouve entre les mains d'un homme ou d'une femme qui pourra apprécier ce récit et surtout comprendre ce que j'ai vécu? Car tout ce que je raconte ici est vrai.* (HET1, p. 61-62)

Or, dans l'histoire qui suivra, il sera question d'un canari magique donnant accès au plus fabuleux des bordels. Même si le récit est totalement invraisemblable, le dispositif narratif, par une sorte de jeu de téléphone entre lecteur, premier narrateur et second narrateur, tente de la rapprocher autant que possible de la réalité et de faire planer la possibilité que cela soit vraiment arrivé.

En fait, Gary Victor s'amuse avec ces codes, d'une manière qui complexifie le rapport à la vérité et à la vraisemblance. Un récit peut être vrai sans pour autant être vraisemblable, et peut aussi comporter du « vrai » sans pour autant être véridique selon les faits. Au début de la nouvelle intitulée « Sè Magaret », le narrateur nous fournit un rare métadiscours sur la lodyans, par une déclaration paradoxale :

⁷⁶ Justin Lhérisson, *La Famille des Pitite-Caille*, op. cit., p. 5.

⁷⁷ L'identité entre auteur, narrateur et personnage (observable par exemple dans les *Dossiers interdits* ou dans les *Histoires entendues dans un tap-tap*) rappelle le genre de l'autofiction, sauf que le narrateur-auteur n'est jamais le personnage principal, mais plutôt un simple chroniqueur transmettant les histoires qu'il a entendues.

Tout odyansè que je suis, je dis la vérité. Le talent de l'odyansè, c'est de savoir raconter, de créer des effets de surprise, de ne pas tout délivrer en même temps. Cette histoire laissera certains dubitatifs. D'autres la goberont avec joie en se disant finalement que ce n'est pas le fait qu'une histoire soit vraie qui la rend captivante. Elle peut être inventée. L'essentiel, c'est qu'elle plait, vous plonge, l'instant du récit, dans l'émerveillement et vous permet de vivre du sentiment. (*HET2*, p. 31)

D'un côté, il est dit que, contrairement à une certaine idée reçue, la lodyans n'est pas que mensonges ou racontars ; de l'autre cependant, on admet du bout de lèvres que la vérité peut être en quelque façon trafiquée par le lodyaniseur – par l'écrivain⁷⁸. L'important, ce n'est pas d'être fidèle à la réalité de ce qui s'est passé, même s'il arrive souvent qu'on entretienne cette illusion, mais plutôt de créer un récit présentant une vérité de « sentiment », comme écrit Victor, mais aussi une certaine vérité générale, le plus souvent d'ordre social ou moral. Il faut être « plus vrai que vrai⁷⁹ », dit Anglade, ce qui implique de rompre avec le vraisemblable. En un sens, qui serait intéressé par une histoire « vraisemblable », c'est-à-dire concordant avec la réalité quotidienne, sans l'amplifier ou la déformer – bref, sans la remettre en cause? Un exemple révélateur à ce sujet est la nouvelle « M'mande Bondyeu pou oto kraze'm », où une pauvre jeune femme raconte aux passagers les innombrables tribulations qu'elle a vécues et qui apparaissent justement trop pathétiques pour être vraies. Tous ceux qui l'écoutent sont émus jusqu'aux larmes et lui offrent quelques pièces, à l'exception d'un vieil homme suspicieux qui déclare, après que la malheureuse a terminé son récit : « M'espre tout sa w di nou la a se vre, madam⁸⁰ ». Celle-ci lui répond : « Avèk tout respè pou sa k an lè a, m mande pou oto kraze m si m te ban nou manti⁸¹ », sauf que l'histoire se conclut alors qu'elle se fait heurter après être descendue du tap-tap par une Jeep passant à toute allure. Cette tragique histoire vise précisément à tâter la valeur de la vérité en littérature, et en particulier dans la lodyans. Si la malheureuse s'est fait écraser après avoir juré devant Dieu, en réponse au scepticisme du vieillard, on en déduit que le récit de ses déboires n'était pas véridique. Mais il n'en séduit pas moins tous les passagers du tap-tap – le narrateur y compris – qui, pendus aux lèvres de la bonimenteuse, sont remués de compassion jusqu'aux larmes et lui font la charité.

⁷⁸ On retrouve une idée semblable exprimée dans « La disgrâce d'Apollon », où le narrateur dit : « Je ne tentai même pas de me poser des questions sur la véracité de son histoire. L'étrange beauté de son récit valait mieux que toutes les vérités du monde » (*LSNPN*, p. 46).

⁷⁹ Voir l'entrevue « Georges Anglade : Cinq questions pour Île en île » par Thomas C. Spear, [En-ligne] : <http://ile-en-ile.org/georges-anglade-5-questions-pour-ile-en-ile/>.

⁸⁰ « J'espère que tout ce que vous nous avez dit est vrai, madame » (*HET1*, p. 48).

⁸¹ « Avec tout le respect que je dois à Celui qui est là-haut, je souhaite qu'une voiture m'écrase si je vous ai menti » (*ibid.*).

Le vieillard, seul capable de conserver une préoccupation quant aux faits « réels », est présenté comme une sorte de diabolin insensible et inhumain qui « ricanait⁸² » même une fois la femme happée par la Jeep.

Que pouvons-nous conclure, sinon que l'essentiel réside dans le pouvoir de séduction du récit, c'est-à-dire que les auditeurs et lecteurs ont tendance à préférer une histoire convaincante et signifiante à une âpre réalité? Bref, la lodyans demande qu'on lui prête foi, par principe, par une convention liée au genre, tout en sachant qu'il faut voir au-delà de la réalité factuelle, et qu'une narration dynamique est porteuse de sens et de « vérité ». Le bon lodyanseau, à la différence du romancier qui peut s'inscrire sans ambiguïté du côté de l'invention, chevauche continuellement la frontière entre réalité et fiction, et tel un bonimenteur, il se permet des chemins détournés pour arriver à ses fins. Et de l'autre côté, un public trop sceptique ou sérieux, à l'image de l'intransigeant vieillard refusant de se laisser prendre au jeu, se verra refuser la plongée dans l'« émerveillement » et dans le « sentiment ».

2.3. Une théâtralisation de la parole

L'enchâssement narratif, qui met en évidence l'acte de narration lui-même, est chez Gary Victor entouré par un rituel assez codifié (certainement inspiré par Lhérisson et Hibbert) et participant de ce que nous appellerons ici une « théâtralisation de la parole ». À maintes reprises, le récit-cadre réunit deux interlocuteurs qui conversent à propos d'un sujet devenu un lieu commun. C'est-à-dire que les récits s'ouvrent sur des généralités ou des débats propres au bavardage ordinaire : la décadence de la société (ou l'éternel topos du *laudator temporis acti*), la corruption des élites, les apparences trompeuses, ou encore la croyance à certains phénomènes surnaturels⁸³. Ces topiques installent l'ambiance favorable et servent plus ou moins de prétexte à un des personnages pour débiter sa lodyans. Dans ce contexte, l'heure est à la détente et au plaisir de la conversation, au divertissement d'une société où l'éloquence est particulièrement appréciée. L'entrée en matière se fait sous les bons auspices du « cause

⁸² *Ibid.*, p. 49.

⁸³ Concernant la corruption des élites et la décadence de la société, de très nombreux exemples se trouvent dans les anecdotes d'Albert Buron (voir notamment « Le parejo de Mme Buron », « Albert Buron et le Blanc », « La parabole du chien hilare », « Affaire de *Tèt Bèf* » et bien d'autres). Pour les apparences trompeuses, il faut se référer surtout aux différents tomes des *Dossiers interdits*. Enfin, pour les introductions misant sur les débats autour du surnaturel, pensons notamment à « Le chemin qui changea de direction » (*Albert Buron ou Profil d'un homme du peuple*), « Urgences » (*HET2*) ainsi qu'à de plusieurs récits tirés des *Dossiers interdits*.

mande chita » (proverbe qu'on pourrait traduire par « causer demande de s'asseoir, de se mettre à l'aise »), comme l'écrit Lhérisson dans l'incipit de *Zoune*⁸⁴. Et une fois l'histoire achevée, il n'est pas rare qu'on serve un peu d'alcool pour digérer l'absurdité des récits. C'est le cas chez Lhérisson et Hibbert, où l'un des auditeurs commande « sept rhum extra⁸⁵ » après le récit, mais aussi chez Gary Victor, où il arrive que le narrateur s'emporte après le dénouement :

Buvons, messieurs! Détruisons notre conscience dans l'alcool pour que nos sens ne soient plus agressés par ces choses immondes qui hantent toutes les allées de cette société fausse et perverse... Foi de Tonton Pépé. Dans ce pays, messieurs, il faut boire... Il faut boire!!!
(*SP*, p. 116-117)

La consommation d'alcool, associée à l'échange de propos animés, permet alors de détendre l'atmosphère et d'oublier momentanément les duretés de l'existence. Ces éléments témoignent d'un rituel propre au contage, de codes liés à la conversation mondaine repris par les lodyanseurs, et contribuent à « théâtraliser » la parole conteuse.

Or, la théâtralisation propre à la lodyans est tributaire non seulement de certains motifs récurrents, mais aussi d'une prédilection pour une structure dialoguée. Chez Fernand Hibbert et chez Gary Victor, on retrouve des récits écrits sous forme d'entrevue ou de textes dramatiques (par exemple « Albert Buron et le Sétoupamisme » (*ABA*, p. 11-17) ou « L'intellectuelle⁸⁶ »), c'est-à-dire que les lodyans prennent occasionnellement l'allure de sketches théâtraux, et il est certain que ce passage de la prose à l'écriture dramatique suggère une proximité naturelle de la lodyans avec le théâtre. En outre, les textes de Victor (et ceux de Dabel aussi, mais dans une moindre mesure) regorgent de faire-valoir, c'est-à-dire de personnages sceptiques dont la fonction est de poser des questions pour relancer et accentuer l'intrigue – ce qui ne manque pas de donner un aspect spectaculaire, même clownesque, aux récits. Il ne faut du reste pas oublier que les anecdotes d'Albert Buron furent adaptées à la radio entre 1999 et 2005 dans la série « La politique de Buron », diffusée sur les ondes port-au-princiennes de Radio Métropole. Dans tous les cas, on voit que la lodyans écrite s'attache à ce qui évoque, de près ou de loin, le caractère oral du langage, se maintenant toujours proche d'une forme de la théâtralité dont elle est issue.

⁸⁴ Justin Lhérisson, *Zoune chez sa ninnaine*, Port-au-Prince, Fardin, 2011, p. 21.

⁸⁵ Fernand Hibbert, « Interpocula », *Masques et visages*, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 139-144.

Bref, nous croyons en fait que l'enchâssement évoqué au début de ce chapitre, très présent chez Gary Victor, n'est pas une condition *sine qua non* pour que l'on puisse parler de lodyans (plusieurs, dont Verly Dabel, n'y ont pas recours), mais qu'il s'avère un procédé privilégié et très efficace pour représenter l'oralité à l'écrit. Or, c'est justement cette représentation du médium qu'est la voix conteuse qui, révélant l'importance accordée à une théâtralisation de la parole, paraît véritablement typique du genre. De fait, chez Verly Dabel, où l'on retrouve rarement des enchâssements narratifs à proprement parler, ce penchant pour l'oralité se traduit par d'autres procédés : notamment par une large place accordée à la rumeur en tant qu'agent dramatique⁸⁷. Plusieurs de ses lodyans sont basées sur des ouï-dires qui engendrent des quiproquos, comme dans « Une affaire de tête » et dans « Le coup des bayakou », où l'annonce d'un lancement de livre à Port-au-Prince se transforme, grâce au *télédjòl* délirant, en une révolution politique menée par les vidangeurs :

Le même jour, avant la montée du drapeau sous les coups de huit heures, telle une traînée de poudre, la nouvelle s'était déjà répandue dans toute la ville qu'on allait assister à une grande marche des *bayakou* qui menaçaient de tout éclabousser sur leur passage. [...] De supposition en déformation, par pure méchanceté ou simple imbécilité, on avait vite fait de trouver des mobiles à cette marche. (EDT, p. 30)

La rumeur publique⁸⁸ prend le rôle d'élément déclencheur de cette amusante nouvelle, qui amplifie à l'extrême le potentiel subversif des racontars. Dans la nouvelle « Le zombie de Delmas », on retrouve une semblable mise en scène de la parole, c'est-à-dire qu'ici encore, les actions importantes du récit sont motivées par la *vox populi* : « Tu connais le pays, la rumeur s'est répandue très vite et une foule de curieux s'est aussitôt massée devant la maison » (EDT, p. 8). Plus loin, le narrateur nous dit aussi que « [s]uite à des rumeurs faisant croire que le propriétaire du terrain était mort à l'étranger, il avait été convoité par un groupe d'imposteurs voulant le vendre » (EDT, p. 12). Rien ne résiste à la curiosité et l'imagination des habitants, qui, au gré de la conversation, élaborent une *communis opinio* très difficile à mettre en cause⁸⁹.

⁸⁷ C'est-à-dire que la figure du narrateur-auteur est ici clairement révoquée. Ce n'est pas un narrateur écrivant, mais bien un narrateur rapportant d'autres paroles.

⁸⁸ Il est par ailleurs intéressant de noter que pour Maximilien Laroche et pour le linguiste Roger Mortel, le pronom collectif impersonnel créole « *yo* » (à la fois « ils » et « on » en français) agirait comme une « source objective et la base d'une autorité », favorisant en quelque sorte l'omniprésence de la rumeur dans la société haïtienne par l'expression « *yo di'm* », en français « on me dit que » (voir Maximilien Laroche, *Contributions à l'étude du réalisme merveilleux*, op. cit., p. 38-39).

⁸⁹ À noter que chez Gary Victor, où on dit « qu'il y avait beaucoup de rumeurs qui circulaient dans la cité » (SP, p. 73), il arrive que la rumeur publique joue un rôle analogue. Chez Verly Dabel, où cette fonction de la rumeur

Ces bruits en arrivent à faire croire très solidement que certains personnages sont dotés de pouvoirs surnaturels, ce dont le narrateur tire profit :

Pour tous les gens du voisinage, monsieur Jecrois y compris, j'étais désormais le diable en personne. Non seulement je gardais des zombies dans la maison, mais j'avais aussi le pouvoir de les rendre invisibles ou de les faire disparaître. Avec ça, j'étais tranquille. Tout le monde savait qu'il valait mieux ne pas me chercher. J'étais devenu, du jour au lendemain, un sorcier redoutable, un homme doté du pouvoir de faire disparaître les enfants de Dieu pour les faire revenir à la vie et s'en servir comme bon lui semble. Ce n'est sûrement pas moi qui allais les démentir. (*EDT*, p. 18)

Par ces exemples, on constate que la parole est représentée au moyen de la rumeur sociale, et que cette *parole entendue* propre à la lodyans est donc elle-même exposée par le texte. Plutôt que d'avoir un récit dans un récit, comme le permet l'enchâssement, il est question d'un récit qui fait intervenir des rumeurs, c'est-à-dire d'autres récits. Mais l'effet obtenu est similaire : tout est parole lorsqu'il s'agit de lodyans. Ce qui compte, enfin, c'est de reproduire d'une manière ou d'une autre le théâtre de l'oralité dans la fable écrite, de faire en sorte que celle-ci ne fasse pas lettre morte, mais qu'elle crée l'impression d'être vivante dans la société, qu'elle engendre et intègre elle-même sa propre réception ; en un mot, que l'écrit parvienne à raconter son audience de manière inventive.

Ainsi les lodyanseurs font preuve d'un attachement flagrant pour la parole conteuse, parfois jusqu'à faire montre de nostalgie pour ce médium oral, dont l'écrit se présente en quelque sorte comme la béquille. Voyons par exemple, chez Gary Victor, un narrateur désespéré de ne pas se faire répondre « Krak » par son auditoire et allant jusqu'à mettre en doute sa propre existence si sa parole n'est pas entendue, c'est-à-dire si l'audience elle-même ne se fait pas entendre :

KRIK...!
KRIK...!

Décidément! *Mesyedam lasosyete*, chez nous, les traditions se perdent!

Tant pis si vous ne répondez pas Krak!

Je me dois de vous raconter cette incroyable histoire. [...] N'est-ce pas bizarre, *mesyedam lasosyete*? Pourtant, je suis bien devant vous, à vous parler. C'est la preuve que je ne suis pas mort... Mais dites-moi quelque chose! Répondez-moi! C'est une question de vie ou de mort.

semble plus marquée, d'autres exemples peuvent être vus lorsqu'il écrit : « Le bruit courait dans tout le quartier que Boss Antoine était devenu un grand nègre » (*ZT*, p. 17), ou encore « Aujourd'hui encore les rumeurs les plus controversées et le plus fantaisistes circulent sur cette affaire » (*ZT*, p. 30).

KRIK...KRIK...KRIK... (TNV, p. 71-74)

Voilà l'importance de la réception et de l'attention du public réitérée, laquelle est indicatrice d'une interaction sociale étant bien plus caractéristique du paradigme oralitaire que de celui de l'écriture. Ce passage, qui fait appel à la célèbre formule phatique des contes (Krik? Krak!), permet également d'envisager la position de l'écrivain comme un digne descendant des maîtres de l'oraliture. Mais un peu comme dans *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau, l'intérêt est de savoir s'il est désormais possible, dans un contexte contemporain qui signifie la perte de certaines traditions, de continuer celle du conteur donnant parole. Faute de réponse de la part du public, le conteur-narrateur est ici moribond, comme Solibo meurt de sa propre parole (étouffé par une « égorgette de la parole ») dans une société décadente, et c'est toujours l'écrivain qui reprend le flambeau du conteur désuet⁹⁰. Bref, bien qu'il ne le fasse pas nécessairement dans le même état d'esprit que les signataires d'*Éloge de la créolité*, il paraît indéniable que Gary Victor revendique cet héritage des conteurs créoles, en plus de celui de Lhérisson et Hibbert⁹¹. Et disons que cette théâtralisation de la parole, dont nous avons relevé quelques-unes des implications, témoigne bel et bien d'une transition encore joyeusement inachevée entre l'oraliture et l'écriture.

2.4. Lodyans ou nouvelle?

Les différentes caractéristiques que nous venons d'évoquer (enchâssement narratif, proclamations de vérité et théâtralisation de la parole) nous amènent à porter momentanément la réflexion vers la nouvelle, en particulier vers la nouvelle telle que pratiquée à ses débuts, laquelle présente d'étonnantes similarités avec la lodyans. Et puisque nous avons déjà abordé les distinctions entre le conte et la lodyans (voir chapitre 1), il est tout aussi fructueux d'examiner le rapport entre cette dernière et la nouvelle si l'on désire approfondir la réflexion sur les modalités formelles de la lodyans.

⁹⁰ C'est donc dire qu'il faut absolument un équivalent du « krak » à l'écrit, une réponse (à fonction phatique, dirait Jakobson) de l'auditeur-lecteur pour que le dispositif fonctionne. Voilà ce que le jeu dialogué entre narrateur et narrataire permet de recréer, chez Gary Victor.

⁹¹ Un autre indice révélateur est ce recueil comprenant une réédition de textes de jeunesse : *Quand le jour cède à la nuit* (Vent d'Ailleurs, 2012). Ne reprenant le titre d'aucune des lodyans rassemblées, ce titre évoque plutôt l'heure du conte, c'est-à-dire le moment de la journée où la parole narrative était traditionnellement permise en Haïti (une fois le soleil couché).

Considérant d'abord l'enchâssement narratif, connu dès les *Mille et une Nuits*, on voit que le procédé est bien éprouvé. Les premiers recueils de nouvelles européens, tels le *Décameron* de Boccace, les *Cent nouvelles nouvelles* et *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre, témoignent d'un genre intégrant des récits dans une histoire-cadre, où plusieurs personnages deviennent alternativement narrateurs et ont pour but de divertir et instruire leur auditoire. Cette production peut à plusieurs égards rappeler la lodyans. Et même jusqu'à plus de trois siècles plus tard, à l'âge d'or de la nouvelle française, l'enchâssement demeure un procédé populaire, puisque, « [u]ne bonne partie des nouvelles du XIXe siècle sont, de fait, des histoires qui mettent en scène un conteur. La moitié de la production de Maupassant obéit à ce principe⁹² ». Si la nouvelle se veut liée, au moins jusqu'à Maupassant, à la sociabilité, à l'échange divertissant entre gens oisifs, l'enchâssement narratif y est pour beaucoup. Jean-Pierre Aubrit parle d'une « convivialité heureuse qui délie les langues⁹³ » comme prémisses des nouvelles italienne et française de la Renaissance. Et tout comme le mot « lodyans », la nouvelle réfère originalement à des « choses récentes » oralement diffusées, et peut même prendre le sens de « propos tenus sur autrui, commentaires, rumeurs⁹⁴ », ce qui implique bien sûr – à la différence du conte – une temporalité et un univers réalistes. À la Renaissance, la nouvelle se distingue également par une rhétorique narrative de l'authenticité et de la nouveauté⁹⁵ (encore là, sans que ne soit nécessairement assurée la véracité des faits récités) qui n'est pas sans rappeler la lodyans, et qui prend aussi naissance dans une tradition de contage.

Pour peu qu'on s'y penche, plusieurs liens unissent donc la lodyans et la nouvelle des origines. Ce genre, à la Renaissance et au XIX^e siècle, reste très attaché aux traits qui ont été évoqués : mise en scène de la parole conteuse, intérêt pour une histoire dite véritable, plaisir de la conversation et narration d'événements étonnants tenus pour récents. Cela nous situe dans un univers où la parole est engageante, où la voix est un mode de communication non encore totalement culbuté par l'écriture. Dans les deux cas, nous sommes en présence d'une forme littéraire faisant état du passage de l'oral vers l'écrit, et plus encore, de la transition d'une langue « savante » vers une langue « vernaculaire » nouvellement mise à l'écrit :

⁹² Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 69.

⁹³ *Ibid.*, p. 135.

⁹⁴ *Dictionnaire de Moyen français*, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), [En-ligne]

⁹⁵ Voir Jean Pierre Aubrit, *op. cit.*, p. 16.

passage du latin vers le français d'une part, et du français vers le créole d'autre part⁹⁶. Si les origines et destinées de ces genres n'ont proprement rien en commun, il reste que ces correspondances structurelles permettent, d'abord, de montrer que la lodyans écrite n'est pas un phénomène aussi unique que l'on pourrait supposer, mais aussi, paradoxalement, qu'elle a tout le potentiel pour être considérée comme un genre littéraire à part entière, distinct de la nouvelle dans sa forme actuelle.

Et maintenant, que doit-on répondre à cette question, à savoir si les œuvres Victor et Dabel sont des nouvelles? La critique littéraire, depuis le XX^e siècle, ne tend à définir la nouvelle que par sa brièveté, et par le fait qu'elle est construite en fonction d'une « chute »⁹⁷. On peut l'utiliser pour désigner à peu près tous les récits brefs qui ne sont pas des *contes*, appellation que l'on réserve au merveilleux et au folklore, à la transmission d'une mémoire collective. La définition de la nouvelle a évolué en s'élargissant, et son sens d'origine, qui fait écho à la lodyans, s'est effacé. Bien sûr, le terme de *nouvelle* peut sans problème désigner tous les textes courts de la production littéraire haïtienne (c'est d'ailleurs la voie choisie par Pierre Raymond Dumas), et il va de soi que l'écriture de Gary Victor et Verly Dabel est aussi redevable à l'influence de la nouvelle et de la *short story*. Or, si les textes ici étudiés sont bien des nouvelles (au sens le plus large), on pourra dire avec davantage de précision qu'ils sont des lodyans⁹⁸, d'autant que c'est aussi une façon de revendiquer une tradition spécifique qui n'est pas seulement française ou européenne. Mais finalement, si l'on cherche à positionner la lodyans dans une échelle des genres de la littérature occidentale – à lui trouver une sorte de prédécesseur (dont les lodyanseurs des origines ne pouvaient évidemment avoir connaissance) – c'est sans doute vers la nouvelle, dans sa pratique plus ancienne, qu'on peut trouver le plus de rapports.

⁹⁶ Certes, la lodyans, qui est avant tout créole et orale, demeure encore en général majoritairement francophone dans sa forme écrite, si on exclut les dialogues rapportés, et créole dans sa forme orale. Sauf qu'une tendance à l'écriture en créole est quand même de plus en plus manifeste (nous reviendrons sur cette question au chapitre 3).

⁹⁷ Ne pourrait-on pas en dire autant de n'importe quelle anecdote que l'on souhaite savoureuse? L'exigence de la « chute » nous semble un critère abstrait et difficile à traiter, d'autant que les nouvellistes ont tendance à le remettre en cause.

⁹⁸ Nous n'affirmons cependant pas qu'absolument *tous* les textes brefs de Victor et Dabel soient des lodyans. Un certain nombre de ceux-ci ne s'apparentent pas (ou peu) aux codes de la lodyans et restent plus près des nouvelles, au sens large.

2.5. Dire en ne disant pas

Maintenant, il suffit de voir plus en détail la « manière », ou quelques éléments stylistiques de la narration de nos textes pour mieux comprendre ce qui singularise le discours dans les lodyans. Comme le suggère Anglade, le fameux « rire haïtien » (ou « cadence ») nous en indiquerait sur le rapport des Haïtiens avec la réalité, et connaîtrait son ultime réalisation dans le genre en question :

C'est qu'il n'y a aucun doute sur ce rire haïtien [...]. En attendant les sommes de nos philosophes à venir qui entendront de ce rire dans tous ses éclats, la manière proprement haïtienne de lire les événements sous l'angle de leur plus grande risibilité fournit le principe d'ordonnement de la construction et du rythme de la lodyans, car la lodyans est un genre du rire [...]. Optimisme de la forme que cette cadence – par opposition au pessimisme du fond –, dont les procédés sont nombreux, des digressions contrôlées aux clins d'oeil continuels, des sous-entendus aux non-dits et inter-dits⁹⁹.

En ce sens, un des éléments notoires est la prépondérance de l'euphémisme, en tant que figure permettant de puissants décalages ironiques. C'est un procédé qui est très employé par Fernand Hibbert et Justin Lhérisson, sans doute indispensable à la verve du lodyaniseur contemporain. Il semble que Victor et Dabel prennent plaisir à dissimuler sous des expressions pimpantes une réalité étant parfois d'une innommable violence ou d'une terrible absurdité – les exemples sont abondants chez l'un et l'autre. Par exemple, dans *Sonson Pipirit*, le narrateur Estevel Gwo Bibit emploie à plusieurs reprises cette formule alambiquée pour désigner le protagoniste Sonson : il était dans son jeune temps « un chef, un makout, pardon, un volontaire de la sécurité nationale » (*SP*, p. 25 et p. 30). Ici, l'euphémisme est en quelque sorte avoué : l'expression « volontaire de la sécurité nationale », étant bien sûr l'appellation officielle et « politiquement correcte » des membres de la tristement célèbre milice duvalérienne, vient atténuer la référence trop directe aux Tontons Macoutes. Le narrateur se corrige lui-même et laisse ainsi transparaître le recours – obligé? – à une formule devenue euphémisante. Un peu plus loin, lorsque le narrateur nous apprend élégamment que Sonson Pipirit fut un « grand déchouqueur devant l'Éternel » (*SP*, p. 27), il faut comprendre que cet « homme du peuple » a déjà participé à des saccages, voire brûlé vifs des ennemis politiques

⁹⁹ Joseph Lévy et Georges Anglade, *op. cit.*, p. 212-213.

en leur insérant un pneu autour de la tête¹⁰⁰. Des expressions telles que « volontaire de la sécurité nationale », « opération de déchouage » et bien d'autres chez Victor affichent un ton administratif inoffensif et même banal à première vue ; en vrai elles font écran en recelant un pendant sombre bien connu. C'est en partie à ce type de contraste que doit l'ironie de la lodyans.

Verly Dabel aussi se fait un maître dans cet art du détour : euphémismes, périphrases, litotes et métonymies sont des moyens récurrents qui dénotent un parti pris à répudier le littéral. Dans « Le coup des bayakou », le narrateur s'embarrasse de parler du cheminement politique d'Aristide sans jamais désigner celui-ci directement :

Les élections présidentielles, qui avaient vu, pour la première fois dans l'histoire de l'île d'Hispaniola, un prêtre au verbe révolutionnaire échanger sa soutane et son église contre l'écharpe présidentielle et le palais national, étaient déjà vieilles de plus de six mois. (*EDT*, p. 19)

Tout ce qui a trait à la politique, en particulier, fait l'objet de formulations raffinées ambiguës, comme si l'excès de précaution et de détours langagiers devait indiquer que l'on s'aventure en terrain glissant. Les circonvolutions signalent dans le discours un point particulièrement sensible, où le lecteur est appelé à sourire tout en réfléchissant. Ainsi, il ne sera plus question de gouverner Haïti en despote, mais bien d'« exercer sa présidence sur toute l'étendue des 27 000 kilomètres carrés » (*EDT*, p. 23). Il y a un décalage permettant de voir la situation sous un autre angle, de déplacer un fait sociopolitique en l'analysant sous les lunettes – supposées moins tendancieuses – de la géographie ou de la statistique. Un autre exemple très parlant se trouve dans cette description que donne le narrateur de « Les Jamaïcaines », après son séjour à Kingtson :

Une chose qui m'avait beaucoup frappé à la Jamaïque, cette fois, c'était le taux de chômage réduit à presque zéro en seulement quelques années. Et c'était là surtout qu'ils nous avaient damé le pion. Extraordinaire ce qu'ils ont pu réaliser en un rien de temps! Ceci grâce à la magie du portable. Dans cette île verdoyante baignée par la mer des Caraïbes, tout le monde était occupé. À faire quoi? Mais à texter. BBM ou SMS, ils échangeaient des messages absolument partout toutes les heures du jour et de la nuit. Les esclaves du téléphone portable! Infatigables! [...] Le gouvernement, appuyé par la nouvelle compagnie de téléphonie mobile, venait [...] de lancer une gigantesque opération de distribution de cellulaires dans tous les ghettos de la capitale afin de garder tout ce monde occupé. (*EDT*, p. 37-38)

¹⁰⁰ Le « déchouage » a plusieurs sens et implications possibles. Le créole nous fournit en quelque sorte un bel euphémisme, où « déchouquer » du français « désoucher » (enlever la souche) réfère à des actes qui peuvent être très violents.

De même, un écart est produit entre la réalité et la version pour le moins « optimiste » qui est rapportée. Au lieu de dire que les Jamaïcains, pour la plupart sans emploi et démunis, passent beaucoup trop de temps à regarder leur cellulaire, on considère l'envoi de textos comme une solution au chômage en Jamaïque, c'est-à-dire une « nouvelle occupation pour le peuple » (*EDT*, p. 38), signe d'avancement socioéconomique. Le point de vue extérieur qu'adopte le narrateur, frisant l'absurde, ne manque pas d'effet : la description de la situation marque une discordance saisissante avec la situation elle-même. Bien entendu, une description parfaitement objective ne saurait exister, mais le lodyaniseur est préoccupé de trouver des manières originales, qui déjouent les *a priori*. Bref, sans doute avons-nous ici un exemple tout à fait typique d'euphémisme permettant le « pas de côté » propre à l'humour des lodyans. Plus un événement est dramatique, plus la nécessité de la travestir par le langage se fait sentir – peut-être pour refuser et dépasser un tel état.

Une autre caractéristique importante des lodyans, qui permet encore de dire tout en ne disant pas (ou de sous-entendre davantage que ce qui est dit), consiste dans le travail qui est fait autour des noms de personnages. Dans de nombreux cas, le nom fait déjà le personnage. Si on considère la finale de la célèbre lodyans de Maurice Sixto, « Leya Kokoye », la fatalité associée au nom propre se voit confirmée : « [...]ou mèt gen diplòm, ou met mèt gen ven plòm, ou mèt gen san plòm se pou degaje ou tankou mèt Janjak le w rele Leya Kokoye¹⁰¹ ». Une fille du peuple, peu importe combien elle étudie et se démène, sera toujours trahie par son humble nom (Leya Kokoye, ou « Léa Cocotier »), rendant vaine toute tentative d'ascension sociale. Cet exemple est très emblématique de l'intérêt onomastique offert par les lodyans. Les personnages y existent et s'y définissent d'abord par leur nom : un rapide coup d'œil aux récits de *Sonson Pipirit* le confirme. D'un côté sont les types issus du petit peuple, tels Sonson Pipirit et Gwo Bibit (proches des Leya Kokoye et Gwo Moso du lodyaniseur Maurice Sixto). L'humain y est associé à une nature vulgaire, paysanne, voire animale (« Pipirit » renvoie à un oiseau des Antilles). De l'autre côté sont les noms de l'élite, noms intellectuels, noms aux consonances françaises, noms qui évoquent le prestige et la suffisance, noms qui demandent de rouler les « r », tels Albert Buron et Césiron Méridor. Ces personnages-types se passent de

¹⁰¹ Maurice Sixto, *Lea Kokoye ak lòt lodyans* (transcriptions d'enregistrement par Claude C. Pierre), Port-au-Prince, Kopivit-Laksyon Sosyal, 1999, p. 99. On pourrait traduire approximativement par « On peut bien avoir diplôme [dix plômes], vingt plômes, cent plômes, quand on s'appelle Leya Kokoye, ça ne sert à rien... ».

présentation ; ils incarnent tout ce qu'il y a de plus ignoble chez la bourgeoisie haïtienne (la « Most Repugnant Elite », écrit Gary Victor). Ainsi, quand se présente un personnage nommé Harold Brumaire, dans le récit « Maléfices égarés » (*TNV*, p. 99-109), nul besoin de fournir un portrait détaillé de l'homme et sa psychologie. La seule morphologie de son nom suffit à ce qu'on se fasse une idée, qui se consolide par la suite. Voilà assurément un trait apparenté au genre du conte, où les « types » rencontrés possèdent généralement des noms ouvertement révélateurs.

Par ailleurs, chez Verly Dabel, où les appellations sont aussi davantage que de simples signifiants, le nom est souvent mis au service de la satire. Toussaint Louverture devient Tout-Saint de l'Ouverture (*ZT*, p. 27). La ville des Cayes devient la ville des Casses (*ZT*, p. 19). Et lorsque le fier écrivain Roland Saint-Georges veut faire paraître son livre en grande pompe, dans « Le coup des bayakou », il est difficile de ne pas voir une allusion au fondateur d'une certaine maison d'édition montréalaise... De telles déformations vivifiant le regard – jeux de mots, nouvelles orthographe, pointes interrogeant le réel – abondent sous la plume de Dabel. Il en découle que les noms propres ne sont jamais innocents dans les lodyans. Chez nos deux auteurs, ils ont de fortes implications sociales, plus ou moins subtiles, qui participent de l'humour, et aussi du *détour*, propres à la lodyans.

Bref, nous pensons que cette manière de « dire en ne disant pas » se pose en esthétique conductrice dans notre corpus. Là où Anglade voyait le « rire haïtien » comme participant d'un savoir-faire ou *savoir-conter* particulier, il faut poursuivre l'enquête sur l'implicite et le sous-entendu, notamment via les euphémismes, litotes, jeux de mots, ou autres formes de méandres qui sont loin d'être un arsenal uniquement haïtien. Et pourrait-on relier cet art à la « pratique du détour » proposée par Glissant? Bien que celui-ci voyait avant tout le « détour » comme l'attribut de populations non politiquement souveraines¹⁰², ce serait une façon pertinente d'envisager la lodyans au sein d'une poétique plus large de l'oraliture créole. Nous aurions pu, par ailleurs, citer le recours à la science-fiction ainsi que le surnaturel (sur lequel nous reviendrons) comme d'autres formes de subterfuges permettant de contourner la réalité et d'imaginer autre chose¹⁰³, conformément à l'« attitude d'échappement collectivisée¹⁰⁴ » dont

¹⁰² Voir Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 32.

¹⁰³ Si la plupart du temps, la lodyans traite du temps présent dans un environnement réaliste, on remarque que Victor et Dabel échappent parfois à ce cadre, en prenant le chemin de la science-fiction, du rêve, du surnaturel ou

parlait Glissant. Dans tous les cas, nos deux auteurs manifestent une grande inventivité lorsque vient le temps de contourner la « violence du littéral¹⁰⁵ » associée à la pensée occidentale depuis le triomphe de l'écriture.

Ce que l'on doit avant tout retenir de ce parcours – non-exhaustif – des modalités narratives de la lodyans écrite, est que nos auteurs partagent un art relativement cohérent dans sa forme, et donc qu'il existe bel et bien des codes liés au genre. Or, notre propos n'était jamais de créer une « délimitation rigoureuse » de ce qui fait ou ne fait pas la lodyans, l'intérêt étant plutôt de savoir si nous sommes en présence d'une esthétique, voire d'une poétique particulière et significative. Rappelons-nous donc que les lodyans de Victor et Dabel, bien qu'elles soient écrites, ont tendance à toujours se décliner comme une *parole* : parole entendue, parole vraie, parole théâtralisée, parole donnant la parole et parole sous-entendant d'autres paroles. Et telle parole s'inscrit dans la continuité de d'autres : celles – écrites – de Fernand Hibbert, Justin Lhérisson, et de celles – orales – de Maurice Sixto et de toute une bande de discoureurs moins connus. Ce pourquoi, d'ailleurs, les lodyans étudiées ne manquent pas de faire référence à d'autres lodyans orales ou écrites, forme d'intertextualité¹⁰⁶ contribuant à attester l'existence d'une véritable tradition, qu'elle soit ou non consciente.

du récit historique. Par exemple, dans « L'utopie de l'envers du temps » (Victor) et dans « Éloge des ténèbres » (Dabel), il est question d'une réalité alternative de la société haïtienne.

¹⁰⁴ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, *op.cit.*, p. 32.

¹⁰⁵ Éric Méchoulan, « Intermédialité : ressemblances de famille » dans *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 16, 2010, p. 243.

¹⁰⁶ On pourrait aussi parler d'*intervocalité*, lorsque l'allusion ne renvoie pas un texte mais à une lodyans orale, pouvant être passée dans la culture populaire. Par exemple, Gary Victor, en comparant un de ses personnages au Gwo Moso de Sixto (voir « Marie Claire Carena ») ou en reprenant l'expression « venger la race » de Sixto (voir « Lettre d'un ex-clochard blanc devenu un grand bourgeois haïtien à son ami toujours clochard à Paris »), crée un réseau autoréférentiel du point de vue du genre. Bien que chez Victor, les allusions littéraires et culturelles sont multiples (littérature haïtienne, française, américaine, cinéma américain, etc.), on ne peut passer sous silence cette volonté de référer à des personnages et des situations inventés par d'autres lodyanseurs : ce genre de clin d'œil n'est jamais banal chez un auteur.

CHAPITRE 3 : La confrontation entre le Fort et le Faible

La culture populaire du passé s'est toujours efforcée, à toutes les phases de sa longue évolution, de vaincre par le rire, de démystifier, de traduire dans la langue du « bas » matériel et corporel [...] les pensées, images et symboles cruciaux des cultures officielles.

Mikhaïl Bakhtine¹⁰⁷

Il nous faut maintenant traiter de la matière privilégiée des lodyans, qui, comme le suggère Christiane Ndiaye dans sa courte étude du genre, se distingue par un antagonisme social manifeste :

Ainsi, en l'absence d'études sur la structure thématique de la lodyans, notre postulat est le suivant : que le scénario-type qui la caractérise est celui de la confrontation du Fort et du Faible, du Puissant ou du Tout-Puissant qui tient le haut du pavé et du démuné qui tient quand même à cheminer dans la vie. Il nous semble qu'on peut démontrer tout au moins, sans trop de difficulté, que les lodyanseurs ont une prédilection pour la mise en scène de toutes sortes de modalités de ce rapport de force qui oppose les Grands et les Petits¹⁰⁸.

C'est sur cette proposition très juste que repose le présent chapitre, qui vise à développer celle-ci en la soumettant aux textes. Si Anglade, en parlant de « voyance » et de « jouvence », suggérerait que le genre avait une propension à mettre au jour (et à jour) les torts d'une société tumultueuse et stratifiée, personne n'avait jusqu'ici eu l'idée d'un thème global et transversal pouvant caractériser une majorité de lodyans. La confrontation entre le Fort et le Faible, entre le Haut et le Bas, a ceci d'intéressant qu'elle connaît de nombreuses déclinaisons possibles, mais aussi qu'elle donne souvent une vitale opportunité au Faible cherchant « quand même à cheminer dans la vie ». Même si cela se traduit d'abord, chez Gary Victor en particulier, par un modèle d'opposition presque implacable et dont les effets se font ressentir jusque dans les langues d'écriture, on aurait tort de penser que la lodyans procède nécessairement d'un

¹⁰⁷ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 391.

¹⁰⁸ Christiane Ndiaye, « Le narré en liberté dans la lodyans », *loc. cit.*, p. 39-40.

schéma aussi rigide : le dispositif social se trouve parfois enchevêtré et même renversé, donnant cours à des répercussions secondaires que nous aborderons. Il se trouve que chez Victor et Dabel, malgré une matière en apparence élémentaire ou répétitive, les lodyans se montrent très inventives lorsqu'il s'agit de broder autour d'un thème.

3.1. Un scénario-type, ou quand Sonson échappe à Buron

Le face-à-face entre personnages tout-puissants et démunis constitue un sujet familier de l'oraliture haïtienne, et possiblement – dans une certaine mesure – de l'oraliture en général. Il faut rappeler que Justin Lhérisson, à la fin de *La Famille des Pitite-Caille*, faisait déjà allusion à cette thématique, bien ancrée dans la matière des conteurs et des musiciens *troubadou* :

Ah! Ce temps-là c'était l'âge d'argent de la chanson. Pégase avait toujours l'herbe fraîche, et nos sambas, sans nullement s'inquiéter de la question-patate, pouvaient à loisir s'amuser et nous amuser en chantonnant les Forts et les Faibles [...]¹⁰⁹.

Loin d'être nouvelles, ces « chansons » opposant les Forts et les Faibles appartiennent à un large patrimoine et renvoient notamment aux contes de Bouki et Ti-Malice, dont les thèmes semblent prélude en partie la lodyans. À titre d'exemple, considérons cette version d'un conte bien connu, où Bouki et Malice, affamés et tentant de se réconcilier de leurs éternelles querelles, se mettent d'accord pour tuer chacun leur mère afin d'en faire de la viande à partager¹¹⁰. La mère de Bouki est alors assassinée en premier, mangée « à la sauce malice » par les deux compères, sauf que Malice parvient à prévenir et cacher sa mère afin qu'elle soit épargnée. Ainsi Malice, profitant de la naïveté de Bouki, réussit à se nourrir du sacrifice de celui-ci sans avoir à se priver lui-même : Bouki est simplement berné par Malice, comme dans bon nombre d'autres contes. Or, dans une autre version de cette même histoire, Bouki, un peu plus débrouillard, retrouve la mère de Malice (qui s'était réfugiée au grenier) et se venge en la mangeant¹¹¹. Même si le dénouement peut varier en favorisant l'un ou l'autre, on remarque le plus souvent un déploiement antithétique fondé sur les types : d'un côté, Bouki, naïf et simple ; de l'autre Malice, malin et *intelligent* (avec toute la connotation négative que donne le créole à ce terme).

¹⁰⁹ Justin Lhérisson, *La Famille des Pitite-Caille*, *op. cit.*, p. 90.

¹¹⁰ Ce conte est tiré des *Contes de Bouki et Malice*, choisis et édités par Christophe Charles, Port-au-Prince, Choucounne, 2005, p. 12-15.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 59-67.

Force est de remarquer que ces caractères sont similairement incorporés dans les personnages des lodyans : comme l'a indiqué Ndiaye, c'est un genre qui donne à voir le combat mené par le Faible, le Pauvre et l'Ignorant, contre le Fort, le Riche et le Rusé. Chez Gary Victor, on retrouve ces figures opposées un peu partout et sous différents traits, mais dont les incarnations les plus notables et les plus abouties sont Albert Buron, le grand bourgeois haïtien « comme il faut », et Sonson Pipirit, l'« homme du peuple ». Bien que ces deux personnages n'interagissent à peu près pas dans les récits, ils reflètent des valeurs qui s'opposent très schématiquement. Tour à tour, selon les anecdotes, Buron occupe les fonctions de ministre, de haut fonctionnaire, d'avocat, de professeur d'université ou encore de sociologue. Constamment mû par une cupidité et une ambition calculatrice, par un désir de s'exprimer avec prétention, d'étaler sa richesse et son savoir, il tente paradoxalement de s'associer au « peuple » d'une manière très hypocrite, afin d'être perçu comme un patriote et comme un acteur de développement ; c'est donc autour de ce protagoniste vil à l'excès que s'articulent comiquement les différents recueils. Quant à lui, Sonson présente le portrait du besogneux né dans la rue qui se démène, sans grande ambition autre que celle de combler les nécessités primaires, et prêt à joindre n'importe quel mouvement politique promettant un peu de viande ou une once de prestige social.

Pour bien élucider la lutte typique entre le Fort et le Faible, qui agit en quelque sorte comme une matrice pour quantité de lodyans, il suffit de citer l'épisode unique où Sonson et Buron croisent le fer : « Comment Sonson Pipirit fit alliance avec les classes moyennes ou le choc Albert Buron – Sonson Pipirit » (*SP*, p. 27-32). Dans cette lodyans qui a cours sous le régime Duvalier, Sonson, tout en faisant partie des Tontons Macoutes (ce qui fait ici de lui l'heureux détenteur d'une mitraillette), gagne son pain en tant que brouettier dans le centre-ville de Port-au-Prince. Malgré son habileté à manœuvrer, un accrochage se produit à cause d'une mégarde de Buron, où le luxueux véhicule de celui-ci vient s'endommager en percutant la brouette de Sonson. En résulte la scène suivante :

Fou de rage, [Buron] descendit de la Audi en brandissant un superbe 45. Sonson Pipirit qui évalua rapidement la situation ne perdit pas son temps [...]. Il souleva un sac de charbon et s'empara d'un Uzi flambant neuf [...]. Quand le grand homme politique aperçut la mitraillette menaçante dans les mains de Sonson Pipirit, il rengaina son 45. Mais comme il était beaucoup plus proche de Sonson Pipirit que de l'Audi, il ne jugea pas prudent de donner dos au *nèg sal* pour regagner sa voiture. Il se jeta donc littéralement dans ses bras en criant : « *Se frè nou ye monchè! A yayay! N ap toujou la pi rèd* ». Les badauds présents, qui avaient cru un instant qu'ils allaient assister à un duel digne des plus belles années du Far-West haïtien, furent un peu déçus

mais ils applaudirent néanmoins cette accolade historique que donnait le glorieux défenseur des classes moyennes à un représentant authentique du prolétariat. (*SP*, p. 30)

Voici un cas où on assiste très explicitement à un duel entre le haut et le bas, au premier degré de l'expression. Buron, décrit avec une ironique humilité comme le « défenseur des classes moyennes », fait pourtant bien partie d'une caste à part : c'est un grand bourgeois roulant en Audi parmi la foule, ici malencontreusement engagé dans une situation qui le rend vulnérable. Ne s'attendant pas du tout à ce que l'insignifiant brouettier s'avère plus menaçant que lui, Buron parvient toutefois à s'en tirer de manière sournoise, en feignant de fraterniser avec Sonson et en livrant un peu plus loin un long discours démagogique (*SP*, p. 31). Le conflit se solde ainsi par une « accolade historique », par une soi-disant « alliance » permettant à Buron d'éviter le pire. Cette drôle d'histoire nous en apprend sans doute sur la manière dont les classes supérieures, en réalité précaires, ont tendance à réagir lors d'un véritable rapport de force. Mais surtout, cela ouvre la voie à une échappée potentielle du Faible contre le Fort : bien que Sonson ne remporte pas une victoire éclatante, on peut dire que Buron bat en retraite malgré que sa voiture ait subi des dégâts, tandis que le petit brouettier s'en sort indemne. Il semble donc que, quoiqu'il soit en théorie plus fort, le Puissant ne l'emporte pas nécessairement lorsqu'il y a un conflit, bien au contraire.

Un autre exemple fort intéressant qui abonde dans ce sens (et extérieur à l'univers clairement dualiste de Sonson et Buron) se voit dans la nouvelle intitulée « La sieste » (*NI*, p. 35-38). On y trouve le personnage de Jérémy qui, tandis qu'il fait la sieste, se fait réveiller par le fauteuil à bascule sur lequel il est étendu. Le fauteuil commence alors à parler, au grand étonnement de Jérémy, puis, se plaignant et demandant des soins, réclame à son propriétaire une meilleure vie :

– Il fallait bien qu'un jour les objets se décident à protester, déclara le fauteuil. Les automobiles, par exemple, en ont assez de circuler dans ce pays où les rues ont tant de nids de poule qu'on se serait attendu à trouver des milliards de ces volatiles dans tous les coins de cet enfer. Mais les cons de ton espèce, Jérémy, préfèrent acheter des quatre roues motrices de luxe au lieu de faire réparer les routes. Je veux voir un psychiatre. Je l'exige!

– C'est plutôt moi qui devrais consulter un psychiatre, dit Jérémy, comme s'il parlait dans un cauchemar. Un fauteuil, ça ne pense pas... Tu me vois débarquer chez un psychiatre avec toi en disant : « Docteur, mon fauteuil désire une consultation » ? Et puis, d'ailleurs, pourquoi veux-tu voir un psychiatre?... Je te traite bien, que diable! Quel problème peux-tu avoir? Tu n'as même pas d'âme... Tu n'es qu'un objet... (*NI*, p. 36)

Furieux de se faire donner la leçon par un objet qui, en outre, le traite plusieurs fois de « minable », Jérémy met violemment fin à l'insurrection en découpant le fauteuil avec une scie mécanique, puis en brûlant les débris. Sauf que même après sa destruction, Jérémy entend encore la plainte du meuble qui répète, d'une manière toujours plus menaçante, que son maître est dans l'erreur :

Quand tout fut consumé, il ramassa avec précaution les cendres pour aller répandre dans le jardin la poussière grisâtre. Une brise légère soufflait. Pendant qu'un peu de cendres se dispersaient dans l'atmosphère, Jérémy crut entendre les mêmes voix qui chuchotaient : « Tu es un minable, Jérémy ». (*NI*, p. 38)

Malgré une victoire apparente du Fort, dans l'escrime sociale symbolisée par le maître assis sur son fauteuil – occupant l'espace d'autrui, faut-il comprendre –, la voix du Faible ne parvient pas à être anéantie, et laisse sous-entendre une forme de revanche à venir pour l'objet, ou du moins une possible ouverture. La négation de la présence de l'âme chez le fauteuil, alléguée par Jérémy, rappelle bien sûr l'attitude des colons envers les esclaves, officiellement considérés comme des biens meubles sous le Code noir. À coup sûr, cette histoire est très emblématique de l'« esprit » de la lodyans : il est question d'une problématique sociale sérieuse (une dénonciation de la chosification propre à l'esclavage et à l'exploitation en général) véhiculée par un sujet aussi loufoque qu'un fauteuil parlant. Qui plus est, l'espoir d'un changement réalisable est donné en filigrane : le simple fait que le Petit ne soit pas anéanti de façon définitive suffit pour signifier que le dernier mot de l'histoire (ou de l'Histoire) n'a pas encore été donné. Cela dit, eu égard à l'exemplarité singulière de « La sieste », toutes les lodyans n'induisent – heureusement – pas une lecture aussi limpide.

Voilà tout de même nettement dégagé le schéma classique du combat entre David et Goliath, révélateur du genre et en lointain rapport avec la rengaine des Forts et des Faibles qu'évoquait avec nostalgie Lhérisson. Il serait possible de citer beaucoup d'autres exemples chez Victor¹¹² de cette lutte où le succès du Faible est envisagé ou envisageable, bien qu'il y ait aussi des exceptions et des reconfigurations de ce modèle (notamment chez Dabel). En somme, les textes semblent bien donner raison à Anglade, pour qui « la lodyans critique et

¹¹² Il faut mentionner « L'enjeu » (*TNV*, p. 75-83), où, lors d'une partie de chasse, le gibier humain échappe au chasseur, de même que « Nuit de pompes funèbres » (*Chroniques d'un leader haïtien comme il faut*, p. 9-13), récit ayant déjà été commenté dans ce sens (voir Christiane Ndiaye, « Le narré en liberté dans la lodyans », *loc. cit.*, p. 46-50). Un autre exemple convaincant peut être vu dans « La chorale de sang » (*La chorale de sang*, p. 41-59), où un fils assassine son père tyrannique.

subversive est aussi prospective¹¹³ », c'est-à-dire qu'elle exprime des « rêves d'échappée dans une société d'oppidum¹¹⁴ ». Cette qualité en fait sans doute un genre moins « réactionnaire » que les récits à l'univers folklorique de Bouki et Malice, où la subordination des caractères est sans appel – où Malice reviendra toujours jouer des tours à Bouki. Bien que la lodyans s'apparente au conte et que cette proximité lui assure une construction devenue dans un certain sens « traditionnelle », il faut rappeler la définition de Ndiaye, suggérant que là où le conte permet d'« imaginer l'impossible », la lodyans, elle, permet d'« imaginer le possible ». Ainsi donc Sonson ne se fera pas molester indéfiniment par Buron : l'affront qui a lieu, symbolique et total, arrive à faire mentir les présupposés.

3.2. Créole et français : noyer ou ne pas noyer le poisson?

Quiconque pose les yeux sur les recueils de Victor et de Dabel aura tôt fait de réaliser qu'il s'agit de textes bilingues, comme c'est souvent le cas dans la littérature haïtienne contemporaine. Mais il semble que l'apport du créole dans les lodyans écrites soit particulièrement important (aux plans quantitatif et fonctionnel), et que le contraste entre les langues française et créole contribue à l'esthétique du genre autant qu'à l'ambivalence que nous avons entrepris de commenter. Maurice Sixto, qui passe pour avoir parfaitement maîtrisé à l'oral les subtilités des deux langues, doit une bonne part de son succès au rendu des différents registres linguistiques prêtés à ses personnages, couvrant une gamme allant du français le plus maniéré jusqu'au créole le plus bourru, et inversement ; sans doute pourrait-on en dire autant de Justin Lhérisson, concernant la forme écrite. Chez Victor également, l'écriture pourrait bien être qualifiée de plurilingue – au sens du concept bakhtinien de « polyphonie » (où une vision du monde accompagne chaque langue et même chaque langage¹¹⁵) –, or un métadiscours important y est rattaché, lequel dénote une diglossie au service du pouvoir en place.

Commençons par évoquer une des lodyans les plus loufoques de notre corpus, qui éclaire à merveille ce sujet, intitulée « Sonson Pipirit et le poisson à ne pas noyer sous des vocables extrêmement fumeux » (*SP*, p. 73-78). Dans ce petit chef d'œuvre, Sonson s'intéresse aux

¹¹³ Joseph Lévy et Georges Anglade, *op. cit.*, p. 212.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 116.

idées politiques, en particulier aux vues d'un certain candidat aux élections prononçant à la radio une allocution en français très alambiquée, à laquelle personne ne comprend mot. Sauf que Sonson en retient une phrase élégante, qu'il devine pleine d'esprit : « I fo veye a ne pa neye le pweson sou dè vokab estrèmeman fime », c'est-à-dire « Il faut veiller à ne pas noyer le poisson sous des vocables extrêmement fumeux ». Ces mots deviennent rapidement une grande maxime :

Notre homme débitait cette phrase avec une telle dextérité et une telle fierté que certains se demandaient qu'est-ce qui se cachait derrière ces mots incompréhensibles qui semblaient sonner si bien aux oreilles de Sonson Pikipirit [...]. Qu'on parlait du prix des tap-tap, des « factory » qui fermaient leurs portes, de la fille de *Sè Konde* qu'un *makout* de Fort Dimanche avait engrossée, de la partie de bésigue qu'Estevel Gwo Bibit et son associé avaient perdue face à une équipe de Mahotière, Sonson Pikipirit laissait tomber en « pointant sa bouche » : « *I fo veye a ne pa neye le pweson sou dè vokab estrèmeman fime* ». Personne ne comprenait ce charabia mais comme on ne voulait pas passer pour un ignare surtout qu'on savait que Sonson Pikipirit savait à peine lire et écrire, on hochait la tête en disant : « *Se vre Sonson...I fo veye a ne pa neye le pweson sou dè vokab estrèmeman fime* ». L'habitude aidant, on répéta la fameuse phrase devant quelqu'un d'autre pour faire valoir ses connaissances et bientôt dans toute la cité il fut seulement question du *pweson a ne pa neye sou dè vokab estrèmeman fime*. (SP, p. 73-74)

Sonson sera ensuite mis au défi d'expliquer la sentence, ce qui l'amènera – avec des résultats plus que douteux – à enquêter auprès des personnalités réputées les plus instruites. Maintenant, pour mettre fin au suspense entourant cette phrase, précisons qu'il s'agit d'une expression réellement attestée, où « noyer le poisson » prend le sens figuré de « créer la confusion, embrouiller les choses pour éluder une question, donner le change, tromper quelqu'un¹¹⁶ », en faisant bien sûr appel à l'image de la proie qui se fait piéger. En somme, il faut éviter d'embobiner le peuple au moyen d'un français trop recherché et incompréhensible : telle est la signification du fameux énoncé paradoxal (qu'on pourrait décrire comme un acte de langage performatif accomplissant l'opposé de ce qu'il dit). Tous sont séduits par une phrase faisant autorité malgré qu'elle soit impénétrable ; personne (ou presque) n'ose dire que le roi est nu. À première vue, on pourrait penser que cette lodyans s'en prend simplement aux ignares qui essaient de paraître plus instruits qu'ils ne le sont ; or, il y a derrière ceci une charge bien plus importante dirigée contre une classe éduquée qui a tendance à utiliser un langage mystifiant pour tromper les moins scolarisés. Bref, le bilinguisme expose ici un problème social causant absurdités sur absurdités : la confusion et l'impuissance d'une masse de perroquets devant la langue de bois qu'est le « beau français » de l'élite.

¹¹⁶ *Trésor de la langue française*, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), [En-ligne].

De plus, cette critique se double, toujours à travers le prisme de la dualité français-créole, d'une dénonciation très virulente de l'intellectualisme. Dans une des premières anecdotes, « L'art d'être intellectuel » (*ABA*, p. 165-169), Buron confie à Phil son immense désarroi, dû à ce que le jazzman qu'il admirait – en fin connaisseur – est devenu soudainement une *star* auprès de la masse. C'est que, selon le grand bourgeois haïtien, un intellectuel ne devrait pas aimer ce qui est populaire et facile. Buron, nostalgique d'une époque encore plus divisée linguistiquement, s'exclame alors :

Vive le bon vieux temps, Phil, où le peuple nous entendait divaguer, philosopher, moraliser, mentir, plaider en français, tout en nous considérant comme des martiens descendus d'une soucoupe volante. Que j'aimerais revivre ces instants de luttes exaltantes ! Vous souvenez-vous, Phil, de la manière dont j'avais présenté la Négritude en 1966 devant des étudiants à la Sorbonne? (*ABA*, p. 168)

Il n'est pas exagéré de dire que le français devient ici une langue de parure scientifique, l'outil privilégié de tous les manipulateurs et pseudo-intellectuels¹¹⁷ se réclamant d'un soi-disant progrès. Notons que Gary Victor met en scène l'opposition de l'intellectuel et de l'analphabète dans « Sonson Pipirit et l'intellectuel » (*SP*, p. 111-117), et que c'est encore là le plus démuné qui l'emporte :

Voici comment Sonson Pipirit, l'analphabète, gagna la seconde guerre de l'indépendance en remportant une victoire importante sur [Césiron Méridor,] l'un des représentants les plus éminents de cette classe d'intellectuels qui est censée apporter à notre pays la lumière de la connaissance. Sonson Pipirit a démontré, messieurs, qu'on peut prendre d'assaut ces prétendues forteresses du savoir pour détruire enfin les murailles de l'illusion et du bluff. Sonson Pipirit a gratté le vernis, messieurs, et grâce à lui, nous avons contemplé ce paysage nébuleux peuplé de consciences corrompues et sclérosées par la médiocrité. (*SP*, p. 116-117)

Bref, lorsque les langues, l'éducation et l'alphabétisation sont ensemble examinées, il semble que nous n'échappions pas au paradigme du choc, de la confrontation sociale : la diglossie ambiante donne lieu à des dérives que les textes font connaître par de puissantes parodies¹¹⁸.

Or, cette question ne saurait se limiter à la simple opposition essentialiste entre une langue du Fort (français) et une langue du Faible (créole), entre elles quasi hétérogènes. D'une part, dans le domaine des langues, les connotations sont toujours l'apanage de phénomènes

¹¹⁷ À ce propos, voir « Le postulat des rara » (*HETI*, p. 19-29) où le langage des mathématiques et de la logique est caricaturé avec brio.

¹¹⁸ Cela est aussi valable (mais avec une insistance moindre) chez Verly Dabel, où on retrouve par exemple une grand-mère analphabète n'ayant jamais prononcé un mot de français, qui s'oppose à un mystérieux personnage diabolique, riche, bien mis et parlant un beau français (voir « Merci Granpa », *ZT*, p. 11-12). On peut dire que cette représentation de l'humble mais tenace analphabète fait écho au dicton créole « *Analfabèt pa bèt* » (« Les analphabètes ne sont pas bêtes »), un lieu commun de l'oralité haïtienne.

langagiers plutôt que linguistiques, c'est-à-dire relevant de l'*utilisation* de la langue plutôt que de la langue elle-même, quelle qu'elle soit. D'autre part, n'oublions pas que Gary Victor est l'auteur le plus lu dans son pays, : le fait qu'il écrive surtout en français n'empêche pas ses millions de lecteurs haïtiens de le lire et de le comprendre, loin s'en faut! Le français en Haïti n'est pas *de facto* une langue associable aux tenants de l'asservissement, pas plus que le créole la voix du peuple en quête de liberté. Ces précautions énoncées, si on veut mieux saisir la position exprimée, il convient de dire quelques mots sur l'emploi des deux langues au sein du texte.

En règle générale, dans la plupart des lodyans de Victor, le français est employé pour la narration, et le créole est réservé à certains dialogues et expressions. On constate d'abord – comme si c'était sa propriété inaliénable – que tout ce qui a trait à la vulgarité, aux émotions fortes, à la violence, à la misère et au surnaturel tend à convoquer le créole, parfois marqué par l'italique (notamment dans les recueils édités à Montréal), et d'autres fois intégré directement au texte. Le fait intéressant est que la langue créole prend une importance accrue, quand on considère diachroniquement la trentaine d'années de carrière de l'écrivain, et qu'une évolution significative dans la recherche formelle a lieu. Si on compare la narration de *Symphonie pour demain* (1981), et même d'*Albert Buron ou Profil d'une élite* (1988) écrite de manière plutôt affectée, avec les *Histoires absurdes entendues dans un tap-tap* (2016) – en considérant aussi les nombreux recueils mitoyens –, un changement progressif mais indéniable se révèle. La syntaxe du français tend à être nettement plus simple, plus directe (beaucoup plus *parataxique* qu'*hypotaxique*) aujourd'hui, indicatrice d'une écriture qui se rapproche de la langue parlée et qui évite les effusions de style. En même temps, la place occupée par les dialogues en créole est augmentée, allant parfois jusqu'à constituer, dans le recueil le plus récent, jusqu'à 70% et même 90% du texte¹¹⁹, tandis que la narration en français se veut minimaliste. Ce changement, s'il ne met pas fin à la diglossie que reflètent toujours les textes, montre une cohabitation en général plus équilibrée ainsi qu'un recours bien plus assumé au créole en tant que langue d'écriture.

Soulignons que malgré l'apport grandissant du créole à l'écrit, il n'y a pas vraiment ici de démarche vers une *opacification* de la langue française, soit vers une influence profonde de la

¹¹⁹ Voir « Sè Magarèt » (*HET2*, p. 31-40) et « I am going to Haiti » (*HET2*, p. 15-19), deux lodyans où la narration du récit encadré se fait exclusivement en créole.

langue populaire sur la langue écrite (autre que la simplification syntaxique que nous avons relevée). C'est-à-dire que Gary Victor ne vise pas une symbiose nouveau-genre du français et du créole pour la langue narrative, à l'instar de ce qui s'est fait en Martinique¹²⁰. Comme le présentait avec raison Jacques Stéphen Alexis, il semble que l'avenir de l'écriture littéraire en Haïti n'implique pas une tentative de « réconciliation » des deux langues :

Nous considérons qu'il y a deux langues qui peuvent rendre compte littérairement de la réalité vivante d'Haïti, le créole et le français. Pour nous le créole est au stade où était le français par rapport au latin au cours du Moyen Âge. Le français était alors la langue du peuple, le latin celle des lettrés et des savants. [...] Sur le plan de la littérature, nous pensons qu'il faut concurremment utiliser les deux langues, français et créole, et non pas une langue mitoyenne, française dans sa forme grammaticale et créole dans son allure grâce à une utilisation du vieux français qui a fini son temps. Ce n'est pas la langue mitoyenne qui triomphera en Haïti, c'est soit le français, soit le créole.¹²¹

Faudrait-il encore là envisager les langues sous le modèle de la lutte interne? Même si on ne peut réellement parler d'une langue « triomphante » dans les lodyans de Victor, il faut dire que le créole a gagné beaucoup de terrain¹²² : c'est lui qui rend compte en bonne partie de la réalité vécue par la majorité, tandis que la fonction du français (dans les dernières publications) tend à correspondre de plus en plus à celle des didascalies au théâtre – une sorte de cadre où le lyrisme est évacué.

Bref, il apparaît que l'ambivalence entre les deux langues participe effectivement de la thématique du Fort et du Faible (dont la personnification prend les traits du pédant maniant habilement le français et de l'analphabète créolophone unilingue), et que la confrontation se reflète, dans un certain sens, jusque dans le style et dans la langue d'écriture. On pourrait avancer que le bilinguisme est une composante qui favorise le caractère polyphonique – ou peut-être *biphonique*? – de plusieurs lodyans¹²³, où s'entrechoquent les voix, tour à tour ridiculisées sans qu'une ne soit nécessairement préconisée. Mais malgré cela, on peut dire que

¹²⁰ Nous faisons surtout référence à la démarche de Patrick Chamoiseau et de Raphaël Confiant, mais aussi d'Édouard Glissant. Or, à la différence de la Martinique, serait-ce possible que le créole haïtien ait un statut trop affirmé pour que la nécessité de travestir le français soit ressentie dans l'écriture?

¹²¹ Jacques Stéphen Alexis, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *Présence Africaine*, n^{os} 8-9-10, 1956, p. 269-270.

¹²² Cela va de pair avec la valorisation croissante du créole, depuis la fin des Duvalier, en tant que langue officielle et langue d'enseignement possédant des règles plus fixes, signifiant que le portrait sociolinguistique haïtien a bien sûr évolué au fil de la carrière de Gary Victor.

¹²³ Il s'agit d'un commentaire qui a déjà été fait à propos du roman haïtien, au point où la polyphonie induirait une « poétique de la schizophrénie » (voir notamment Yolaine Parisot, « La polyphonie dans le roman haïtien contemporain : regards croisés, dédoublés, occultés », p. 203-224, et Jean-Claude Fignolé, « Une poétique de la schizophrénie », repris dans *La revue Noire*, 1992).

Gary Victor a pris le parti d'éviter de « noyer le poisson », s'assurant d'être lu par un grand public ; ne pas donner dans le style pompeux qu'il ridiculise : voilà ce qui le campe résolument du côté des écrivains « populaires ».

3.3. Anti-impérialismes

Il est tout à fait possible d'envisager, sous un même modèle de confrontation entre individus puissants et faibles, ce que les lodyans révèlent des liens entre Haïti et les puissances étrangères. Le plus souvent, lorsqu'il est question de l'échiquier international dans les récits, la lutte interne se transpose, de près ou de loin, en une confrontation entre le « tiers monde » où s'inscrit Haïti et l'Occident. Ce choc constitue un sujet abordé dans nombre de lodyans chez Victor (et aussi chez Dabel), qui traitent par différentes stratégies des difficultés et injustices issues de la colonisation et de l'impérialisme.

Cette sensibilité aux rapports de pouvoir s'exprime en particulier par un thème auparavant narrativisé par Fernand Hibbert, celui d'une « xénophilie excessive » caractérisant une part de la société haïtienne. Dans « Le mariage d'Otto », un Allemand sans qualité particulière arrive à faire fortune grâce à la clémence des banques haïtiennes envers les étrangers – il mourra ensuite d'une indigestion après avoir trop abusé de la bonne chère :

Jusqu'à l'âge de trente ans, Otto mena une vie plutôt lamentable dans son pays ; il fut successivement palefrenier à Stettin, garçon de café à Berlin, et cireur de bottes à Hambourg ; il vaquait à cette profession libérale, lorsqu'il reçut une lettre contenant un chèque de mille marks de son ami et cousin Ottfried Pffisst, qui l'appelait en Haïti, « un pays où l'on n'avait pas besoin de travailler pour s'enrichir ». ¹²⁴

Gary Victor s'inspire directement de cette satire dans « Albert Buron et le Blanc », avec le personnage de Blanmannan se faisant passer pour un « expert allemand » grâce à sa couleur de peau et à son faux nom, « M. Ottogutchburg » (*ABA*, p. 65-76), bien proche du « Otto Seddlitz Tcherniüst » de Hibbert. Près d'un siècle plus tard, la situation des étrangers au pays apparaît ainsi semblable. L'idée selon laquelle un quidam venu d'ailleurs peut si facilement devenir un petit roi en Haïti est reprise et amplifiée à l'extrême dans la « Lettre d'un ex-clochard blanc devenu un grand bourgeois haïtien à son ami toujours clochard à Paris » :

Mon vieux Dédé,

¹²⁴ Fernand Hibbert, *Masques et visages*, *op.cit.*, p. 2.

Bien que j'aie la nostalgie de Paris [...], je ne regrette pas d'être aujourd'hui dans cette caverne d'Ali Baba qu'est ce trou perdu d'Haïti. Je pense bien parfois aux poux que nous partageons [...], aux nuits horribles dans les cellules des commissariats, quand on nous mettait à l'ombre à cause de quelques menus larcins. Nous étions convaincus alors que nous faisons partie de la race des renégats, des sous-humains. Jamais je n'aurais pu deviner que nous possédions un bien plus précieux que tout ce qu'on aurait pu imaginer : la peau blanche. (*ABA*, p. 29)

Haïti devient un eldorado pour tous les Blancs déshérités – même les plus ignobles –, ceux qui sont au plus bas de l'échelle sociale de leur pays d'origine et qui n'ont plus rien à perdre. Cela rappelle qu'« un pays de forbans reste toujours un pays de forbans » (*CLH*, p. 9), depuis les débuts de l'histoire de Saint-Domingue. Or si la situation des Européens reste telle aujourd'hui, peut-être, suggèrent les textes, est-ce qu'une trop grande déférence leur est témoignée. C'est dans cette perspective que les lodyans montrent l'absurdité d'un engouement disproportionné et contre-productif pour tout ce qui est étranger (on pourrait aussi parler, plus crûment, de « blancomanie »).

Dans « Promesse d'avenir ou les superbranchés » (*NI*, p. 103-110), on peut voir que cette xénophilie problématique s'accompagne d'un complexe d'infériorité, où tout ce qui évoque la culture haïtienne est balayé de la main par les quatre jeunes protagonistes filant à toute allure dans une automobile allemande. Ceux-ci discutent dans un mélange de français et d'anglais, méprisent les piétons qu'ils manquent d'écraser et écoutent religieusement un poste de radio faisant la promotion de la culture américaine :

« Ici, Radio Grenouille... L'émission de ceux qui veulent devenir aussi gros qu'un bœuf [...]. Si vous voulez devenir des gros ne pensez pas aux petits [...]. Pour bien débiter notre émission, l'émission la plus suivie par la jeunesse pensante et les superbranchés d'Haïti, voici le dernier hit de Madonna, classé quatrième au Billboard... » (*NI*, p. 104)

Cette ironique « jeunesse pensante » rêve de Miami, n'aspire qu'à s'échapper de son île pour se fondre dans la culture continentale des « grands », désavouant déjà sa propre identité. La référence à la fable de La Fontaine sert bien sûr à montrer que cette avenue est risquée et illusoire : l'influence américaine (musicale, linguistique, axiologique, etc.), malgré son charme, encourage des ambitions démesurées et n'apporte aucun salut (les quatre adolescents, dont la voiture est conduite avec une grande imprudence, succomberont finalement dans un accident). Il s'ensuit que le « rêve d'échappée », l'espoir caractéristique du genre, s'avère insensé lorsque les Petits tentent d'imiter les Grands : comme on le verra au chapitre 4, la

souveraineté de l'Opprimé s'affiche comme conditionnelle à son authenticité, à l'assomption de sa spécificité (ce que fait déjà la lodyans, au plan littéraire).

Autrement, la dénonciation de l'impérialisme se fait encore plus directe, par de claires allusions aux politiques américaines qui ont façonné Haïti depuis un siècle. C'est assez évident : dans de nombreux récits, les États-Unis représentent une force hégémonique, menaçante et intrusive, tirant les ficelles derrière des politiciens haïtiens impuissants ou corrompus. Chez Victor et Dabel, que ce soit notamment à travers le FBI ou la CIA¹²⁵, des polices frontalières fanatiques¹²⁶, des avocats malhonnêtes¹²⁷, des allusions à l'Occupation de 1915-1934¹²⁸, de puissantes ONG où travaillent des Américains (mais aussi des Canadiens¹²⁹), ou encore des expériences scientifiques machiavéliques¹³⁰, nul doute que l'Oncle Sam est dépeint comme le plus puissant parmi les Puissants, qui ne lésine sur aucun moyen pour maintenir son joug.

Mais une condamnation importante, d'un mal plus subtil et plus insidieux, est celle des groupuscules religieux d'origine américaine qui voient en Haïti un terreau de disciples potentiels. Entre autres récits, la nouvelle « Qui êtes-vous, Mortimer...? » (*NI*, p. 97-102) expose bellement le problème que constitue l'enrôlement spirituel. C'est un récit adoptant le point de vue d'un pasteur blanc nommé Mortimer, originaire de Montgomery, alors que celui-ci fait de l'autostop pour se déplacer entre les quartiers Delmas et Bizoton. La chaleur accablante de Port-au-Prince fait regretter à ce fils d'un « grand planteur de l'Alabama » (*NI*, p. 99) de ne pas pouvoir « se vêtir comme [l]es anciens colons » (*NI*, p. 97). Après avoir croisé le regard d'un camionneur, qui lui rappelle « un singe qu'il avait vu dans un zoo de l'Alabama » (*NI*, p. 98), Mortimer se fait finalement embarquer dans la Jeep d'un agronome haïtien nommé Michel, transportant sur la banquette arrière plusieurs livres d'économie qui n'échappent pas aux « regards inquisiteurs » de l'Américain. Il est dit, un peu mystérieusement, que « [c]e n'était que des ouvrages sur l'économie, mais les auteurs

¹²⁵ Voir par exemple les *Dossiers interdits*, où les services secrets américains sont souvent impliqués dans des luttes de pouvoir.

¹²⁶ Voir par exemple « La série noire de Sérafin » (*ZT*, p. 33-46).

¹²⁷ Voir par exemple « I am going to Haiti » (*HET2*, p. 15-19).

¹²⁸ Voir par exemple « La pipe de Sainsou » (*LSNPN*, p. 277-288).

¹²⁹ Voir par exemple « La piscine » (*LSNPN*, p. 163-184).

¹³⁰ Voir par exemple « Le loup-garou du théâtre national » (*CLH*, p. 15-19) et « La dernière pluie » (*LSNPN*, p. 213-221).

figuraient sur cette liste qui était toujours présente à son esprit » (*NI*, p. 99), et qu'« [i]l y avait encore d'autres livres aux titres inquiétants ». Le conducteur et le passager échangent alors ces quelques paroles :

- Vous vous intéressez beaucoup à l'économie, constata Mortimer.
- Il le faut bien, répondit l'homme. Je suis agronome.
- [...] Prêcher la Parole du Christ est pour moi chose plus essentielle. Ne le pensez-vous pas, Monsieur?
- [...] Je n'aime pas trop aborder certains sujets. J'adore seulement mon métier qui me permet d'aider d'une certaine façon plus pratique les oubliés de votre Dieu. (*NI*, p. 99)

On découvre que Mortimer, malgré sa vocation, affiche tous les attributs traditionnels du racisme de l'époque coloniale, avec la référence à l'Alabama en tant que haut lieu de l'esclavage et de la ségrégation. L'agronome se montre d'emblée sceptique vis-à-vis la mission de son homologue, en exprimant des valeurs plus terre à terre et égalitaristes¹³¹. Un peu plus loin, l'agronome et le pasteur poursuivent la conversation après avoir vu défiler une unité de militaires américains :

- Des millions de dollars partis en fumée pour engraisser des ventres pleins [...]. Pendant ce temps partout, des hommes, des femmes et des enfants meurent de faim. Et chaque jour des sommes encore plus énormes sont englouties dans toutes sortes de machines dont l'unique utilité est de donner la mort. Vous croyez que toute cela est juste, pasteur? Pour défendre qui? Les affamés?
- Les desseins de Dieu ne sont connus que de lui seul, Monsieur Michel. Je constate que vous êtes un homme très intéressé aux problèmes de notre monde. Mais n'oubliez pas que seul le salut des âmes est important. (*NI*, p. 100)

Devant la misère matérielle et la souffrance quotidienne, c'est toujours la rhétorique de l'impénétrable volonté divine, du bonheur céleste survenant après le calvaire terrestre, qui sert de réponse aux représentants d'églises intrépides en quête de fidèles et d'argent. On laisse entendre que cette doctrine chrétienne constitue elle-même le pire des dangers : un opium faisant que la population déjà indigente se laisse assujettir en se consolant d'une place de choix au ciel. Quand, à la fin du récit, Mortimer arrive à destination et quitte la Jeep, puis note le numéro d'immatriculation du véhicule ainsi que le nom de son conducteur, il faut comprendre qu'il a jugé l'attitude de l'agronome (et surtout ses livres, probablement

¹³¹ Peut-être est-ce là déjà le renversement de l'idée reçue selon laquelle les Haïtiens, manquant de sens pratique, nécessitent l'aide matérielle de l'étranger?

d'inspiration socialiste) non conformes à la *doxa* américaine. Or, plutôt que d'être un simple assemblage de préjugés sur le Blanc américain, cette histoire permet de relier ensemble les aspects temporels et spirituels de l'exploitation¹³²; tout ceci pour suggérer fortement qu'il existe une collusion « naturelle » entre les églises américaines et la domination socio-économique perpétrée par leur pays d'origine. En s'efforçant de maintenir le peuple dans sa misère, les sectes protestantes participent de la même logique aliénante : les apparences peuvent changer, mais les finalités demeurent.

Ainsi, un nombre important des lodyans étudiées développent une critique, plus ou moins voilée et centrale, quant aux rapports de force se déployant à grande échelle. Une république née d'une révolte d'esclaves ne devient pas l'égale des Puissants du jour au lendemain ; néanmoins, le lodyaniseur aux aguets, veille et réveille, éclairant puis corrigeant le tir à sa façon.

3.4. Le pacte avec le Diable

Dans la même veine d'attention envers les enjeux hiérarchiques, on retrouve chez Victor et Dabel le thème du pacte avec le Diable, permettant une mobilisation sociale accélérée. Celui qui est en bas a tendance à vouloir s'aventurer vers le haut, voire à se grandir par tous les moyens, à l'image de la grenouille de la fable. Il s'agit en fait de l'idée abondamment mise en scène selon laquelle le Faible, pour acquérir des richesses matérielles ou un prestige social, doit faire un compromis moral : pour recevoir tel ou tel avantage, il faut donner quelque chose, il faut payer chèrement, souvent avec le sang d'un proche. On s'aperçoit alors que le statut de Faible ou de Fort n'est pas une fatalité, et qu'il est possible, pourvu qu'on accepte le prix, de changer rapidement de l'un à l'autre.

Normalement, le pacte est une décision prise par le libre-arbitre du protagoniste, qui a la possibilité de le refuser. C'est ce qu'exemplifie le récit de Verly Dabel, « Merci Granpa » (*ZT*, p. 5-18), où, sous la dictature de Bébé Doc, un mystérieux inconnu se présente à la boutique tenue par le vaillant grand-père du narrateur. Prétendant avoir été très bien reçu, l'étranger veut récompenser son hôte et demande à cette fin qu'on lui amène de vieux journaux :

¹³² N'est-ce pas d'ailleurs ce que suggère le nom de « Mortimer » : le décompte avant la mort, ou un pouvoir spirituel qui cache en fait un pouvoir temporel?

La pile de journaux se convertit peu à peu en une pile de billets de banque [...]. Des billets de cinquante, de cent, de deux-cent-cinquante et cinq-cents gourdes. Tous flambant neufs avec la photo de Papa Doc dont les petits yeux pleins de malice brillaient derrière des lunettes aux montures argentées. L'inconnu rouvrit les yeux lentement comme s'il revenait d'un sommeil profond. Il regarda longuement Granpa et lui dit dans un demi-sourire :

– Tout ceci est à vous.

– Non! Trancha Granpa, sans réfléchir une seule seconde. Un non sec comme les pains rassis dans la boutique, les saisons de mévente. Rien de tout ceci ne saurait être à moi. J'ai travaillé dur toute ma vie, je n'ai jamais aimé l'argent facile.

– Prends tout de même quelques billets, ils pourront peut-être servir à quelque chose, insista l'homme en noir et blanc.

Granpa secoua négativement la tête de manière si convaincante que l'inconnu comprit que c'était inutile d'insister. (*ZT*, p. 14-15)

Le lecteur apprend alors que peu après, un voisin nommé Boss Antoine, s'étant vite enrichi au point de devenir un « grand nègre » (*ZT*, p. 17) et faisant bien sûr l'objet de rumeurs variées, a trouvé ses deux fils jumeaux morts dans leur lit. Ainsi, le grand-père résiste spontanément où Boss Antoine a cédé, épargnant grâce à sa fermeté la vie de son petit-fils narrateur, qui aurait sans doute été sacrifiée en échange de l'argent (d'où le titre de « Merci Granpa »). La figure diabolique, bien habillée et parlant français (et donc associée au Fort), tente de séduire le petit commerçant, c'est-à-dire l'acheter maintenant pour mieux le démunir plus tard. Celle-ci se heurte pourtant à un incorruptible, qui semble connaître – sans même qu'on ait besoin de lui expliquer – la nature du contrat qu'implique le choix de l'« argent facile ». Prendre les billets supposerait qu'on laisse quelque chose en échange, et qu'il existe bien ici un équilibre assuré par une force surnaturelle.

De même, on dénombre chez Victor de multiples occurrences du pacte faustien¹³³, au point où cela a toutes les allures d'être l'un des topoï du genre. Dans « Élie ou l'Homme aux Grandes Cornes » (*NI*, p. 11-19), le narrateur, joueur passionné de *borlette*¹³⁴, fait un rêve dans lequel Élie, un orphelin du quartier, lui révèle les trois numéros gagnants du tirage de la semaine. À son réveil, confiant de cette prémonition, il mise alors une grande somme sur ces numéros vus en songe, qui s'avèrent les bons et font de lui un homme riche. Le jeune prophète

¹³³ Pensons par exemple à « L'allée du diable » (*NI*, p. 49-56), à « L'abominable commerce de M. Tortue » (*LSNPN*, p. 195-209), à « La femme idéale » (*LSNPN*, p. 291-317) ou encore à plusieurs intrigues policières des *Dossiers interdits*.

¹³⁴ La *borlette* est la loterie haïtienne, un jeu de hasard très populaire où chaque participant mise la somme qu'il veut en pariant sur trois numéros compris entre un et cent.

Élie vient ensuite le voir, rappelant au narrateur qu'il a signé un contrat dans lequel il acceptait de donner en échange son fils Sam à « l'Homme aux Grandes Cornes ». Paniqué, le narrateur, qui ne se rappelle pas avoir rêvé de ces conditions, argumente avec Élie, lequel s'explique ainsi :

[L'Homme aux Grandes Cornes] m'a fait comprendre que son rêve depuis des siècles, c'est de rendre les hommes heureux en dispensant richesse, plaisir, santé et d'autres choses encore. Mais le Créateur, Dieu, a institué une loi qui s'appelle « loi de l'Équilibre » pour une raison qu'il est le seul à connaître. Quand on reçoit, il faut donner. (*NI*, p. 18)

Cet axiome du « donner pour recevoir » prévaut infailliblement, et le fils sera donc sacrifié comme l'avaient été les jumeaux de Boss Antoine. Or l'inquiétude vient ici du fait que les clauses ne sont pas connues et approuvées en toute conscience, et surtout qu'elles viennent s'appliquer à un fantasme si commun, celui de gagner à la loterie¹³⁵. Élie, transformé en prophète du Diable, renverse au passage la cosmogonie chrétienne : le Diable veut aider, mais c'est Dieu qui a exigé la « loi de l'Équilibre », forme plutôt menaçante de justice.

Bref, ce que nous apprend ce scénario au sujet de la lutte du Fort et du Faible, est avant tout que « [d]ans l'imaginaire haïtien, les détenteurs de la Force, donc de l'Autorité, ont souvent d'étroites relations avec les esprits infernaux¹³⁶ ». Une telle idée semble ancrée jusque dans l'inconscient des personnages, au point où l'on sait de façon certaine – à l'instar du personnage de Granpa – qu'un bonheur gratuit précède toujours un malheur, sans même que l'existence du pacte ne soit formellement explicitée. Il s'agit bien sûr d'une croyance issue du patrimoine chrétien, devenue l'un des lieux communs de l'oraliture haïtienne, et dont la lodyans tire parti à sa manière. Et même lorsque ce n'est pas la trame principale du récit, l'idée selon laquelle il faut un nécessaire compromis pour s'élever semble toujours présente en coulisses, configurant la mécanique des rapports de force.

3.5. Une lutte fratricide

Parmi les modalités d'une incessante concurrence sociale et politique, on compte également les conflits internes entre les Faibles, lesquels aspirent à améliorer individuellement leur condition en acquérant plus de pouvoir. Proche du pacte avec le Diable, puisqu'il repose

¹³⁵ Ainsi, après la police de la pensée d'Orwell, on retrouverait ici une sorte de « police du rêve » surveillant le Faible.

¹³⁶ Voir le texte de présentation de l'éditeur précédant « L'allée du Diable » (*NI*, p. 49).

encore sur une « volonté de puissance » personnelle, cet enjeu cause cependant une division et une animosité entre les plus Faibles, une fragmentation faisant que tout projet collectif apparaît difficile à réaliser.

Cela donne lieu, dans un mode plutôt léger, à la fameuse doctrine du *sétoupamisme*¹³⁷ (aux allusions récurrentes dans les anecdotes de Buron) où tour à tour, les innombrables Petits essaient de s'élever du mieux qu'ils peuvent, en espérant jouir quelque temps de leur place au soleil avant d'être remplacés par d'autres. C'est le principe du « roi de la montagne » érigé en idéologie politique parodique, décrite comme idéale et « authentiquement haïtienne » par Albert Buron. On dit avec sarcasme que ce système est le seul permettant une nécessaire « révolution continue » (*ABA*, p. 13) de même qu'une prise du pouvoir par des gens des milieux populaires, dont des « vendeurs de drogues, fumeurs de marijuana, voleurs, assassins, escrocs et crétiens » (*ABA*, p. 15). Verly Dabel montre une pensée toute similaire, lorsqu'il écrit par exemple, que « le pays regorgeait de présidents » (*EDT*, p. 22), que tous « s'accrochaient comme des sangsues, en attendant la présidence de leur parti » (*EDT*, p. 23). Sachant que son mandat risque d'être court, chaque président en profite au maximum, jusqu'à ce qu'un autre tyran vienne le déloger. De telle sorte qu'ici encore, le statut de Fort ou de Faible est vu comme fluctuant selon les aléas du sort, pouvant monter et descendre à la manière de celui d'un héros de roman picaresque.

Plus sombrement, cette lutte fratricide est en relation avec ce lugubre phénomène qu'est le recrutement des Faibles par les Forts, dont l'objectif est de mater les autres Faibles. Il s'agit d'un aspect visible principalement chez Verly Dabel, qui, déterrante et exhibant le principe à la base du *macoutisme*, montre comment les Forts s'organisent pour que les Faibles se fassent violence entre eux. Dans un récit justement intitulé « Recrutement » (*LPP*, p. 27-46), le narrateur, un orphelin de dix ans appelé Tipa, en est réduit à laver les voitures roulant au ralenti sur la route de Delmas, espérant recevoir des conducteurs une pièce de cinq gourdes. C'est alors qu'une belle voiture noire s'arrête, et que ses passagers demandent à l'enfant de monter à bord. L'un d'eux, qui dit ironiquement s'appeler Gwopa (par opposition à Tipa), s'adresse à ce dernier :

¹³⁷ Cette doctrine vient de l'expression créole « *Se tou pa'm* » (« C'est à mon tour »). Suivant ce précepte, chacun peut donc espérer son heure de gloire. C'est le pouvoir à tous, mais l'un après l'autre – et pour peu de temps!

– Nous sommes ceux qui peuvent vous sortir de votre misère. Et nous n’allons pas vous demander grand-chose en retour. Un petit boulot tout ce qu’il y a de plus simple, et puis on va t’apprendre, fiston, fait-il après avoir soufflé un épais nuage de fumée qui se répand dans toute la voiture.

– C’est quoi exactement ce petit boulot, *boss*? Je m’enquiers, sceptique.

– Viser et presser.

– Viser et presser, comment ça, *boss*?

En guise de réponse, il plonge sa main dans un sac de toile et en sort un revolver. (*LPP*, p. 38)

Après avoir assisté à une démonstration, l’enfant sera mis à l’épreuve de tirer sur la marchande Solène, la seule figure aimante et maternelle qu’il ait connue. On veut faire de lui un assassin (ce qui ne fonctionnera pas cette fois-ci, faute d’une balle dans le canon) en lui promettant un éventuel avancement s’il accepte de liquider ses semblables. Si l’identité exacte des recruteurs dans la voiture n’est pas révélée (politiciens, gangsters, police?), c’est que ceux-ci veulent maintenir leur autorité secrète en s’assurant que l’homme du peuple, dès son jeune âge, se monte contre son prochain plutôt que contre eux-mêmes. D’une semblable façon, le concept de « zérotolérance », qui donne son titre à un recueil de Dabel, mène à un spectacle de la violence qui exacerbe et naturalise la lutte fratricide. Expression terrible qui permet tout, la « zérotolérance » signifie une répression extrême basée sur un prétexte quelconque, sans autre forme de procès que celui de la condamnation par les pairs. On voit en effet le narrateur du récit éponyme en train de rêver à une scène où des cochons grimauds¹³⁸ dévorent le corps d’un homme abattu par des policiers. Les gamins qui assistent à la scène lui expliquent alors que « l’homme servant de dîner aux cochons grimauds est un voleur et qu’il a été zérotolé » (*ZT*, p. 92). Les jeunes en viennent à s’exciter de ce climat de violence et de délation envers des crimes mineurs supposés : « Vous avez manqué ce spectacle, boss, mais si vous voulez rester un peu vous aurez sûrement la chance d’en voir d’autres » (*ZT*, p. 92). On peut comprendre que les « cochons grimauds » avalant les corps symbolisent ici les mulâtres, considérés comme une élite nourrie par un peuple qui s’entretue ; la masse populaire, occupée à se faire justice elle-même, en vient ici à oublier qu’elle se fait littéralement manger par une

¹³⁸ Les cochons grimauds (ou blancs) s’opposent aux cochons créoles (ou noirs), qui ont été éradiqués d’Haïti dans les années 80 en raison d’une crainte d’une épidémie de fièvre porcine qui aurait pu atteindre les États-Unis. Il semble que, dès lors, une analogie fondée sur les couleurs se pose entre cochons et hommes, ceci rappelant bien entendu qu’en Haïti, les jeux de couleurs et de pouvoir sont toujours bien intriqués.

caste supérieure. Il en ressort que, chez Dabel, un scénario – celui où les Puissants recrutent parmi les Faibles des gens capables d’entretenir une guerre fratricide – se distingue donc particulièrement, venant brouiller en partie la polarisation sociale.

Un dernier aspect qu’on ne peut passer sous silence, vu son omniprésence et le fait qu’il relève aussi d’une guerre intestine, est la confrontation entre l’Homme et la Femme. Cette matière très prisée par nos deux auteurs est abordée semblablement chez l’un et l’autre, et participe des différentes dynamiques de pouvoir que soulignent les lodyans. Précisons qu’on ne saurait d’emblée attribuer le titre de Fort à l’homme ou à la femme exclusivement¹³⁹ : souvent, c’est l’homme qui domine la femme grâce à sa haute position dans une société machiste (voir Buron et ses maîtresses), or d’autres fois, c’est l’homme qui, esclave de son désir, se soumet irrésistiblement à la femme. Abondantes sont les lodyans où l’on use des stéréotypes liés aux genres (infidélités et incontinenances de l’homme, jalousie et matérialisme de la femme, etc.) et où le Faible recourt soit à la magie, soit à la violence pour changer la situation. Le récit qui rend compte de cette confrontation avec le plus de clarté est peut-être « L’homme le plus heureux du monde » (*HETI*, p. 7-17), de Gary Victor. On y trouve un homme qui, après s’en être pris aux folies dépensières des femmes, proclame être enfin devenu « totalement libre » depuis qu’un *bòkò*¹⁴⁰ est parvenu à le priver magiquement de tout appétit sexuel :

– Elles peuvent déployer tous leurs charmes, jouer sur mon corps toutes les gammes des caresses connues, je resterai de marbre. *Gade! Sèks mwen vag tankou yon chamo*¹⁴¹.

– *Sa bòkò a fè w*¹⁴²? demanda le professeur.

– C’est à lui qu’il faut demander. L’essentiel, c’est que maintenant, je n’ai plus aucun désir. Je n’ai besoin de rien. Alors qu’elles, elles ont besoin d’argent.

Il éclata de rire.

¹³⁹ Notons cependant qu’il semble y avoir une prédisposition traditionnelle faisant que l’homme joue le rôle du tyran, tandis que la (jeune) femme cherche à avancer tant bien que mal. L’exemple de Cadet Jacques (l’agresseur sexuel dans *Zoune chez sa ninnaine* de Justin Lhérisson) en offre une démonstration canonique : il s’agit d’un nom de personnage passé dans la langue créole comme expression métonymique pour désigner le viol (*kadèjak*).

¹⁴⁰ Le *bòkò*, dans la religion vaudou, est un sorcier « qui sert les *lwa* des deux mains », c’est-à-dire qui peut aider par de bons ou mauvais sorts celui qui loue ses services.

¹⁴¹ C’est nous qui ajoutons l’italique. On pourrait traduire par « Voyez maintenant! Mon sexe est détendu, relaxe comme un chameau ».

¹⁴² « Mais qu’est-ce que le *bòkò* t’a fait? »

– Elles ont besoin de mon argent. Et moi, je n'ai plus besoin de rien. Je suis tranquille. N'est-ce pas une bonne revanche ? N'ai-je pas raison d'être l'homme le plus heureux du monde ? (*HETI*, p. 15)

L'argent et le charme physique agissent donc comme principaux leviers de domination : si l'homme a de l'argent, il est puissant vis-à-vis la femme ; si la femme est attirante, elle est puissante vis-à-vis l'homme – et même supérieure à l'homme riche, si l'on se fie à nos auteurs. Le « rêve d'échappée », ici, est celui de l'homme s'affranchissant de ses désirs – et donc du joug féminin – grâce à l'ensorcellement. Il est assez intéressant de voir que la sexualité n'est pas présentée comme une manière pour l'homme de soumettre la femme à ses désirs, mais plutôt comme l'asservissement de celui qui ne peut résister à ses pulsions. Dans un sens, cela « équilibre » une querelle éternelle où le sexe masculin tient socialement le haut du pavé : beaucoup d'autres lodyans¹⁴³ mettent en scène ce « conflit qui ne prendrait fin...qu'à la fin des temps » (*HETI*, p. 17). Argent et sexe régissent sans conteste l'univers des lodyans (chez les Faibles, mais aussi chez les Forts), tandis que les hommes et les femmes se disputent l'emprise de l'un sur l'autre.

Bref, le concept de « lutte fratricide » que nous avons vu comme inhérent (sous diverses formes) à un certain nombre de récits, vient, généralement en tant que lutte « encastrée », diversifier et complexifier la confrontation plus globale entre le Fort et le Faible. On s'aperçoit que les rivalités internes, encourageant l'ensorcellement ou la violence envers le prochain, deviennent contre-productives en regard de la réalisation, à un niveau supérieur, de changements sociaux, politiques ou culturels susceptibles d'améliorer réellement le sort de tous les « Tipa » du bas de l'échelle.

3.6. Renversements carnavalesques

Les lodyans abondent en jeux d'oppositions réversibles, en glorifications du vulgaire, en mascarades sociales, au point où il nous faut terminer ce chapitre en faisant intervenir quelques éléments de la notion de « carnavalesque » telle que mise au point par Mikhaïl Bakhtine. Soulignons qu'un rapprochement entre l'« esprit » de la lodyans et celui du carnaval

¹⁴³ Chez Gary Victor, pensons notamment à « Les noix de coco » et « Un homme d'honneur » ; chez Verly Dabel, on pourrait citer « Les Jamaïcaines » et « Les brasseuses de la St-Louis ». Le sujet commun de tous ces récits est bien une « guerre des sexes » où les femmes sont une menace pour les hommes et vice versa.

a déjà été suggéré brièvement par Carey Dardompré¹⁴⁴; or il semble que celui-ci ait effleuré là une conséquence significative du choc entre le peuple et son élite.

On peut d'abord observer ce motif au premier degré, c'est-à-dire dans des récits qui mettent justement en scène la fête populaire, que ce soit par les défilés des *rara* ou par la représentation du *kanaval* lui-même. Nous devons impérativement citer ici « La pêche infernale du Mardi Gras » de Gary Victor (*NI*, p. 79-88), où la bande à pied des *Grangous*¹⁴⁵ processionne dans Port-au-Prince lors des trois jours gras, causant un brusque délire rassembleur dans toute la cité. Dans un style grotesque, le défilé musical se transforme en une danse infernale à laquelle personne ne peut résister, menée par un Chef de Bande dont le « masque luciférien était si parfait qu'on aurait cru qu'il s'agissait du Maître des Enfers » (*NI*, p. 79). Au grand dam des curés, tous se laissent entraîner dans l'ambiance, dans une transe profane engendrant une menaçante unité : c'est alors un « catalyseur perpétuel qui entraînait la foule sur les pentes les plus dangereuses du plaisir absolu, du défoulement total » (*NI*, p. 86). On peut y voir une représentation somme toute exemplaire de la fête populaire, au sens où l'entendait Bakhtine :

La foule en liesse qui emplit les rues ou la place publique n'est pas une foule ordinaire. C'est un tout populaire, organisé à sa façon, à la manière populaire, en dehors et à l'encontre de toutes les formes existantes de structure coercitive sociale, économique et politique, en quelque sorte abolie pour la durée de la fête. [...] L'individu se sent partie indissoluble de la collectivité, membre du grand corps populaire. Dans ce tout, le corps individuel cesse, jusqu'à un certain point, d'être lui-même. [...] Dans le même temps, le peuple ressent son unité et sa communauté concrètes, sensibles, matérielles et corporelles¹⁴⁶.

Pour un temps limité, tout est désormais permis au sein de la troupe de possédés. Jusqu'à ce que le chef des *Grangous* incarne la voix du Diable lorsqu'il se penche pour séduire une jeune femme, essayant de lui faire définitivement tourner le dos à l'ordre chrétien :

Mon univers est plus beau, plus naturel, plus fondamental. Chez moi, nous n'avons pas besoin de moments consacrés à l'Instinct, à la Joie et au Plaisir. Qu'a-t-il donc offert à ton monde? Si

¹⁴⁴ « Mentionnons [...] les chansons populaires, l'esprit moqueur et le fou rire qui bat son plein dans les carnivals. Ils constituent, eux aussi, d'autres aspects où l'esprit de la *lodyans* se manifeste » (voir Carey Dardompré, « Critique de la théorie d'Anglade », *Tanbou/Tambour*, Été 2017 [En-ligne] : <http://www.tanbou.com/2017/CritiqueTheorieAnglade.htm>).

¹⁴⁵ Le mot créole *grangou* signifiant avoir faim, la bande à pied devient le défilé des affamés, du peuple qui a « grand goût ».

¹⁴⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 255.

sa création était si parfaite, tous ces chrétiens répugnants n'exigeraient pas ces trois jours pour se défouler. (*NI*, p. 85-86)

Cela résulte finalement en une lutte entre les forces diaboliques des bandes à pied (*rara*) et la foi chrétienne, ou plutôt entre le peuple affamé et les « structures coercitives » (dont la religion catholique) réprimant les instincts, exception faite des quelques jours gras de décharge. Notons qu'on associe le Diable à la nécessaire satisfaction de besoins primaires populaires (la faim, la sexualité), sous-entendant une critique envers le christianisme qui ne le permet pas. Comme chez Bakhtine, l'opposition du Haut et du Bas se mêle à celle du sacré et du profane ; or c'est du côté profane qu'est garanti l'espoir des Petits, de même que la créativité populaire.

Concernant ce sujet de la représentation de la fête, il faut renchérir avec cette intrigante lodyans de Dabel intitulée « La foule tue et blesse » dans laquelle la mascarade généralisée, lors du carnaval de Casses, devient une source de *quiproquo*. On retrouve là une scène tout à fait semblable à celle de Victor – et de Bakhtine –, sauf qu'un agitateur armé, méconnaissable car déguisé en bœuf, commence à violemment perturber la foule. Les policiers s'empressent alors d'intervenir, rejoignant le fugitif et le sommant de se rendre. Après un échange de coups de feu, celui-ci est enfin abattu par une policière :

La policière s'approcha de lui d'un air triomphant, ramassa l'arme avant de lui enlever son masque. Stupeur : le chef de la police de la ville des Casses lui-même se cachait derrière le masque à cornes. La policière tomba sans connaissance sous les yeux incrédules de ses confrères qui restèrent immobiles, pétrifiés d'émotion. (*ZT*, p. 29-30)

Ainsi, l'homme à la tête de bœuf, trouvant dans le désordre ambiant un exutoire libérateur, se dévoile être en fait le grand représentant des forces de l'ordre! Ce travestissement particulièrement subversif nous indique une caractéristique essentielle du carnaval selon Bakhtine, soit la création d'un nouvel ordre inversé (où les Faibles remplacent les Forts, ou le profane devient sacré, etc.) L'histoire ci-contre se prête bien sûr à plusieurs interprétations, mais ce type de renversement vertigineux est l'aspect qui retient notre attention.

C'est que chez Verly Dabel, on retrouve une véritable tendance à brouiller les valeurs et les fonctions présumées des personnages : le Haut et le Bas sont dissimulés, interconnectés, intervertis, si bien qu'on ne peut plus vraiment se fier à ces repères traditionnels – un peu comme si chacun portait un masque de carnaval. Ici, les conseillers du président sont des chefs

de gang¹⁴⁷; là, le prêtre est un fieffé fornicateur¹⁴⁸ ; là encore, les charmantes demoiselles rencontrées sur la route se révèlent de malveillantes prostituées¹⁴⁹. Dans « Au nom de la loi » (*LPP*, p. 7-23), un homme nommé Bélot, s'étant fait dévaliser par des bandits, est lui-même jeté en prison par la police : on l'accuse absurdement de « fausse déposition et entrave à la justice » (*LPP*, p. 23), alors que les réels malfaiteurs, de connivence avec les autorités, sont libres. Bélot, le narrateur-protagoniste, bouleversé par le revirement inattendu, s'exclame alors :

Et me voilà donc derrière les barreaux! Moi qui pensais que la police pourrait finir par mettre la main sur ces malfrats et récupérer mon fric! Le monde à l'envers! Ainsi vont les choses au pays d'Haïti Toma : les bandits en cavale, les victimes derrière les barreaux. La plupart de mes compagnons de cellule se trouvaient dans la même situation que moi. Un nommé Absolon se trouvait là depuis une semaine parce qu'il avait porté plainte contre un policier qui avait battu son chien à mort. (*LPP*, p. 19)

Tels déguisements et inversions du sens commun suggèrent que le positionnement social et moral n'est pas toujours aussi simple qu'il n'y paraît, et surtout que la société est en réalité pleine de faux semblants. Ce « monde à l'envers » typiquement carnavalesque n'est plus celui de la fête populaire : il caractérise ici la « vraie » société, que l'on montre sous un angle dégénéré, voire pervers. Bref, les renversements carnavalesques chez Dabel, tout en garantissant une mobilité sociale, viennent compliquer la logique binaire énoncée en début de chapitre (exemplifiée par les couples de Bouki et Malice, et de Sonson et Buron), donnant à penser que le monde réel n'est pas si facilement réductible à une structure élémentaire de l'opposition entre Forts et Faibles, où chacun jouerait un rôle nettement défini.

Chez Victor (où l'opposition thématique de base est préservée), le carnavalesque de second degré s'appréhende plutôt par des renversements axiologiques qui produisent des effets comiques. Pensons notamment aux discours de Buron, le sociologue « nationaliste » qui, tentant de démontrer fièrement la spécificité haïtienne, propose des théories loufoques. Dans « Bounda! » (*CLH*, p. 21-24), l'intellectuel souhaite faire de l'emploi du mot *bounda* (« fesses », « cul ») le fondement d'un important traité sociolinguistique pouvant expliquer la mentalité du pays. Semblable manège dans « Creusons » (*CLH*, p. 51-53), où Buron tente de

¹⁴⁷ Voir « La ferme! Le président réfléchit » (*LPP*, p. 49-64), où le président va jusqu'à proposer à un des gangsters de s'asseoir sur son siège pour lui demander ce qu'il ferait s'il était président. Les gangsters, transformés en dignes fils du peuple, sont ainsi érigés comme protecteurs de la nation.

¹⁴⁸ Voir « Le curé dans ses petits souliers » (*LPP*, p. 81-93).

¹⁴⁹ Voir « Les brasseuses de la St-Louis » (*EDT*, p. 75-96).

démentir l'idée selon laquelle, pour sortir du trou, il faut cesser de creuser. S'enfoncer serait, pour les Haïtiens, une action positive : « Creuser n'est donc pas une vilaine chose. Pour bâtir on creuse. [...] Creuser est donc une activité essentielle pour l'homme. [...] Soyons fiers d'être le trou. Et creusons cher ami... Au lieu de dire "bêchons joyeux", disons "creusons joyeux" » (*CLH*, p. 52). Un autre cas évocateur chez Buron est l'argumentaire du « sétoupamisme » déjà évoqué, qui érige en doctrine respectable la tyrannie, voire la barbarie totale. En somme, ces pseudo-savoirs, parodies de théories sociales ou d'idéologies politiques, rendent noble ce qui se trouve à être le summum de l'abject : la vulgarité est érigée en savoir scientifique. Lorsque Césiron Méridor est amené à baiser le postérieur de Sonson Pipirit, et que sa classe d'intellectuels est décrite comme ayant une « affinité profonde avec quelque chose que la décence la plus élémentaire [...] empêche de nommer » (*SP*, p. 117), nul doute que la victoire du grossier – même du scatologique – sur la sacro-sainte science est proclamée¹⁵⁰ : c'est le renversement du Haut par le Bas, du sacré par le profane. Si cela ne manque pas d'occasionner un libérateur « rire carnavalesque », sans doute pourrait-on affirmer que cette subversion chez Victor, sans être celle du fou du roi, favorise aussi l'existence du « rêve d'échappée ». Ainsi est donnée la possibilité que tout ne soit pas joué d'avance, que le Faible ait les moyens d'espérer que sa soumission n'est pas éternelle et fatale.

Au terme de ce chapitre, il semble incontestable que la question des rapports de dominance est bien la préoccupation constante et prioritaire du genre, ce qui donne raison à Ndiaye et vient en même temps illustrer puis étoffer le pouvoir de « voyance », ou de fine compréhension sociale, qu'avait relevé Anglade. D'abord justement envisagée selon un axe Fort-Faible courant dans l'oraliture, le thème de la confrontation individuelle se meut bien souvent en une confrontation sociale, idéologique et même linguistique, se déclinant en de

¹⁵⁰ À l'inverse, on peut constater que, si le Bas se montre triomphant, le Haut porte en lui le Bas, c'est-à-dire que l'élite est présentée comme empreinte d'une trivialité qu'elle s'efforce de cacher. Si on se fie au comportement d'Albert Buron, le statut supérieur du bien-pensant cache un pendant populaire qui transparait à l'occasion, malgré l'effort qui est fait à préserver une « pureté ». Le récit « Albert Buron et le Loa » (*ABA*, p. 35-41), où Buron devient un officiant vaudou bien malgré lui, expose bien ce phénomène. On y observe une opposition entre la propreté désirée du bureaucrate et la boue de la cérémonie, où celle-ci viendra salir les vêtements et le luxueux véhicule de Buron. Selon le narrateur, il s'agit de la démonstration de la « schizophrénie » haïtienne (*ABA*, p. 36), illustrant que si on chasse le naturel, celui-ci revient au galop.

nombreux sous-aspects. Nous avons présenté les cas de figure les plus typiques, que l'on peut résumer ainsi : lutte entre le savant et l'analphabète ; diglossie entre le français et le créole (dont l'expression devient caractéristique du genre) ; lutte culturelle et économique entre Haïti et l'impérialisme (surtout américain, et dont les formes sont variées). Puis, le pacte avec le Diable, la lutte fratricide (opposant notamment l'homme et la femme) et les renversements carnavalesques constituent autant de manières d'échapper à la stricte hiérarchie du Fort et du Faible. Or nous avons vu que les lodyans blâment sans réserve (mais souvent avec humour) l'excès d'ambition égoïste, qui menace la moralité du Faible et mine toute chance d'action solidaire. Nous espérons de surcroît avoir confirmé qu'il s'agit d'une forme de littérature typiquement carnavalesque : si Bakhtine avait eu l'occasion de s'intéresser à la lodyans, il y a fort à parier qu'il aurait vu là un riche terrain d'application de sa pensée.

Avec tout ce qui a été avancé, on pourrait démontrer que le schéma traditionnel – celui de la résistance du Faible, comme on l'observe par exemple dans *Zoune chez sa ninnaine* de Lhérisson – est repris de manière assez fidèle par Gary Victor, mais est le plus souvent problématisé et reconfiguré sous la plume de Dabel, laquelle peint une société plus complexe (peut-être même plus perfide). Mais à force d'insister sur une confrontation apparaissant comme inévitable et ardue, peut-être est-ce précisément ce rapport au monde antagoniste que le lecteur serait en contrepartie invité,¹⁵¹ un jour, à déconstruire?

¹⁵¹ À ce sujet, mentionnons la discussion animée par Jean-Robert Bellarmin à Montréal au Centre NA Rive (à l'occasion de la *Jounen Entènasyonal Lang Kreyol*, le 24 octobre 2017), où la conversation a été lancée autour d'un recueil de contes inédit intitulé *Maboukilis* (nom formé de la fusion de Bouki et Malice). Dans celui-ci, les deux personnages mythiques seraient capables de collaborer ensemble sans que l'un soit tenté d'exploiter l'autre. Ainsi, de nouvelles fictions pourraient être bénéfiques afin de sortir plus aisément d'un schème menant trop souvent à l'impasse.

CHAPITRE 4 : Présence du surnaturel

Mais, telle une ville assiégée, le Vaudou se débat : la force de contestation qu'il avait au temps de l'esclavage est là, mais bloquée, puis finalement transférée à un niveau imaginaire. Le Vaudou a-t-il encore un avenir? Cela revient à se demander si la langue créole elle-même a un avenir. À la vérité, l'avenir du Vaudou est l'avenir des masses haïtiennes exploitées du pays.

Laënnec Hurbon¹⁵²

Voici venue l'occasion d'aborder l'aspect le plus délicat de notre travail (c'est-à-dire le plus complexe dans le traitement qu'en font les textes), soit les diverses représentations du surnaturel faites par nos auteurs. C'est ici que le projet de Victor et de Dabel marque une rupture sensible avec le réalisme « sans faille » des premiers lodyanseurs de l'écrit, et qu'une reprise davantage transformante du genre se profile. S'il s'agit d'un aspect à ce point épineux, c'est que l'intrusion du surnaturel dans les récits ouvre la porte au réalisme merveilleux, mais aussi au fantastique, aux superstitions et à la religion vaudou – autant de territoires régis par l'imaginaire, où il existe peu de consensus et où il est facile de s'égarer. Il est pourtant nécessaire de s'engager sur cette voie parce que, d'une part, George Anglade s'est montré par trop catégorique, affirmant que lodyans et surnaturel ne font pas (ou ne devraient pas faire?) bon ménage. En s'appuyant sur sa fréquentation personnelle du genre à l'oral, il conclut que le *merveilleux* (à considérer chez Anglade au sens large de tout phénomène surnaturel) explicitement représenté est absent de la lodyans ; en conséquence, son exclusion deviendrait une prescription générique :

Jusqu'à présent, du moins en littérature de langue française, les miniatures montées en mosaïque de la lodyans sont mineures et marginales, d'autant que la lodyans haïtienne ne convoque pas le merveilleux, voire le vodou travesti des zombis, diables et loups-garous des noires magies. Dans

¹⁵² Laënnec Hurbon, *Les mystères du vaudou*, *op. cit.*, p. 149.

mon expérience de la lodyans depuis la prime enfance provinciale, soit plus d'un demi-siècle bien compté d'un spécialiste du terrain, surentraîné à écouter paysans et marchandes, et dont le métier de géographe a été tout au long de ce temps de reconstituer cet univers vernaculaire haïtien, je ne connais pas un seul cas de convocation du merveilleux en lodyans, à moins que ce soit pour en rire au deuxième ou troisième degré. Il n'y a pas de merveilleux dans la lodyans qui est le premier draft de l'histoire à chaud¹⁵³.

Nous sommes très loin d'avoir le même rapport personnel à la lodyans orale que George Anglade, mais la lecture du corpus nous astreint à revenir sur ses observations. D'autre part, vu l'incontournable présence du surnaturel chez Gary Victor et chez Verly Dabel (avec une importance moindre chez ce dernier), la réflexion sur les différentes natures et fonctions de cette esthétique doit être approfondie, pour voir dans quelle mesure celle-ci se rapporte à une mouvance générique de la lodyans contemporaine ou bien à des « poétiques d'auteur » encore peu définies chez Gary Victor et Verly Dabel. Afin de bien circonscrire l'analyse, il faut dans un premier temps revenir sur les définitions et les concepts interpellés par la présence du surnaturel dans la fiction, puis donner un aperçu de la complexité générique qu'induit ce sujet chez nos auteurs (lequel se présente comme un héritage composite, non confiné aux représentations vaudou et chrétienne traditionnelles).

Avant de commencer, rappelons qu'il sera question d'une tradition religieuse aux implications multiples et ayant une influence profonde sur l'imaginaire collectif : il n'est pas simple, pour un observateur, de dire où le vaudou commence et où il finit. Néanmoins, il appert que Victor utilise abondamment une « matière » qui s'en inspire, et que Dabel exprime aussi un attachement envers celle-ci. Tous deux se montrent fascinés par un sujet qui, pour le meilleur et le pire, est le propre d'Haïti et les nourrit en tant qu'écrivains-lodyanseurs.

4.1. Baliser un panorama riche et varié

Bien que George Anglade aime situer la lodyans à l'abri de toute intrusion du surnaturel, il faut reconnaître que le récit bref haïtien, depuis ses débuts jusqu'à aujourd'hui, est fortement traversé par des esthétiques qui rompent avec le réalisme. Dans l'introduction à son anthologie de la nouvelle haïtienne, Pierre-Raymond Dumas fait la remarque suivante, qui rappelle que Victor et Dabel sont loin d'être les premiers d'une espèce :

¹⁵³ Georges Anglade, « Le dernier codicille d'Alexis », *op. cit.*, p. 553-554.

Deux grands courants sont dominants ici : un réalisme descriptif qui exploite le particulier même le plus étroit, les sentiers battus des sentiments ; le recours à la banalité, de grise, devient bouleversante grâce à des chroniques romancées, des récits véridiques et des morceaux autobiographiques. Le fantastique, second courant dominant est marqué essentiellement par l'intégration dans le texte des croyances populaires, des figures mystérieuses de la culture vaudou dont la force apparaît, jusqu'à preuve du contraire, infinie. On a par conséquent des récits contaminés de part en part par le merveilleux et l'in vraisemblable¹⁵⁴.

Il est vrai que de nombreux auteurs y ont recours tout au long du siècle dernier, dans des textes dont le genre peut être très éloigné de la lodyans¹⁵⁵. De ce classement de Dumas, retenons également l'idée de « contamination » par le merveilleux et l'in vraisemblable de nature vaudou, laquelle trahit une perception négative qu'on retrouve chez une grande partie de la critique (expliquant peut-être aussi les réticences d'Anglade, qui voulait faire de la lodyans un genre national respectable). Or, cette remarque de Dumas conduit à réitérer la distinction entre les catégories que sont le fantastique et le merveilleux (puisque Dumas, comme Anglade, n'entre pas dans ces nuances), en n'oubliant pas que ce vaste « courant fantastique », dont Victor et Dabel nous fournissent un exemple contemporain, réfère à une multitude de cas dont les modalités ne sont pas forcément en rapport direct avec l'imaginaire vaudou.

Dans son traité disséquant méthodiquement le fantastique, Tzvetan Todorov caractérise ce genre par une esthétique du doute et de l'inquiétude, puisque cette catégorie de textes se définit par « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un évènement en apparence surnaturel¹⁵⁶ ». C'est bien l'oscillation entre deux pôles qui est ici attribuée au fantastique « pur » : si l'évènement surnaturel est avéré par le texte, la tension sera résolue du côté du « merveilleux », s'il connaît une explication rationnelle, elle sera plutôt résolue du côté de l'« étrange ». Pour faire très court, le fantastique tel que pratiqué au XIX^{ème} siècle représenterait le combat intérieur, tant chez le personnage que chez le lecteur, entre la raison et la superstition, et marquerait en quelque sorte les derniers soubresauts de l'irrationnel avant la mainmise complète de la rationalité occidentale¹⁵⁷. Gardons en mémoire cette

¹⁵⁴ Pierre-Raymond Dumas, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵⁵ L'anthologie de Dumas est une somme de textes très variés, dont certains réunissent les critères de la lodyans, alors que d'autres (comptant parfois une importante dimension poétique, onirique ou sentimentale) ne s'y rapportent pas du tout.

¹⁵⁶ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁵⁷ C'est d'ailleurs pourquoi, selon Todorov, le genre connaît une histoire relativement courte, s'échelonnant entre la fin du XVIII^e siècle (avec Cazotte) et la consécration de Maupassant à fin du XIX^e siècle (voir Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 174-175). La révolution industrielle signerait en quelque sorte l'arrêt du genre, du moins pour la littérature européenne.

définition serrée, laquelle tranche avec une orientation théorique très employée par la critique littéraire haïtienne : celle du « réalisme merveilleux ». Depuis Alejo Carpentier¹⁵⁸, dont Jacques Stéphen Alexis a récupéré le terme et le projet¹⁵⁹, cette appellation permet de désigner, dans une perspective de revendication culturelle et souvent socio-politique (pour ne pas dire socialiste), les textes étalant – et même valorisant – un imaginaire populaire qui cautionne des phénomènes irrationnels. Fondamentalement, alors que le fantastique s’aborde comme une valse-hésitation chez un personnage troublé, le réalisme merveilleux expose, pour ses adeptes, « le vêtement dans lequel certains peuples enferment leur sagesse et leur connaissance de la vie¹⁶⁰ ». Ce genre a certes connu son lot de critiques¹⁶¹; or, il faut dire qu’il est traversé par une exigence très complexe : comment rendre compte *réalistement* d’une société qui accorde une si grande place à des puissances invisibles, considérées tout à fait *réelles*? On admet aisément que l’imaginaire contribue à la construction du réel (tel est le principe à la base de cette approche), mais aussi que, dans une même collectivité, ce qui est surnaturel pour l’un ne l’est pas nécessairement pour l’autre. Pour analyser et lire une telle littérature, faudrait-il donc que le rapport au monde de chaque lecteur – ses convictions religieuses, son degré de mysticisme, de croyances à des superstitions diverses – soit au cœur de nos spéculations? On ne saurait ici être trop prudent; le moins que l’on puisse dire reste que « [l]’espace de la réception de l’œuvre réaliste-merveilleuse est [...] un espace plein d’ambiguïté, d’incompréhension, d’ignorance quand il ne s’agit pas de méconnaissance délibérée¹⁶² ». Le caractère équivoque fait partie de ce courant et contribue à son aspect polémique. Plus concrètement, toutefois, on peut affirmer que l’opposition principale entre fantastique et merveilleux réside dans la différence de perception du surnaturel qui est faite

¹⁵⁸ La théorie du *real maravilloso* proposée en 1949 par l’écrivain cubain Alejo Carpentier a été surtout inspirée par la société haïtienne (comme le suggère son roman *El reino de estemundo*, qui peint la révolution haïtienne). Ce qu’on traduit par « réalisme merveilleux » ne correspond pas exactement au « réalisme magique », expression initiée par le critique d’art Frantz Roh pour désigner l’art latino-américain (où l’intrusion du surnaturel serait plus ludique et encore plus « naturelle » dans la narration que le cas dans le réalisme merveilleux haïtien).

¹⁵⁹ Voir notamment Jacques Stéphen Alexis, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *loc. cit.*, p. 245-271.

¹⁶⁰ Jacques Stéphen Alexis, « Où va le roman ? », *loc. cit.*, p. 98.

¹⁶¹ Nous avons déjà évoqué, dans notre introduction, la position de Joël Des Rosiers. Celui-ci s’attaque au nationalisme culturel (descendant du *Volkgeist* des romantiques allemands) qui serait à la base de ce style, dénonçant aussi une « arbitraire confusion des valeurs » où « connaissance et ignorance dispersées dans un arbitraire mystificateur » (voir Joël Des Rosiers, « Les fruits piqués du réalisme merveilleux », *loc. cit.*, p. 54).

¹⁶² Maximilien Laroche, *Contributions à l’étude du réalisme merveilleux*, *op. cit.*, p. 134.

dans la fiction : si le surnaturel constitue un problème inquiétant, il est plutôt fantastique; s'il se glisse plus « naturellement » dans la réalité, il est plutôt merveilleux.

4.2. Une fiction syncrétique

Venons-en donc à la lodyans et surtout à l'imaginaire remarquablement hybride de Gary Victor, lequel mobilise bon nombre de possibilités stylistiques offertes par le surnaturel. En premier cas de figure, avec les recueils des débuts (*Symphonie pour demain*¹⁶³ et *Quand le jour cède à la nuit*¹⁶⁴) ainsi que d'autres récits (comme « La femme idéale » (*LSNPN*, p. 291-317), « Contact » (*ABA*, p. 125-131) et « Le loup-Garou du théâtre national » (*ABA*, p. 133-137) parus dans des œuvres subséquentes, l'univers de la science-fiction est clairement sollicité. N'oublions pas que c'est avec ce genre très permissif que Gary Victor a commencé sa carrière d'écrivain, sous le régime Duvalier de la fin des années 1970. Bien que la science-fiction n'ait pas exactement recours au surnaturel comme tel (puisque les phénomènes « inexistantes » y sont envisageables dans un univers futur ou parallèle, technologiquement supérieur), celle-ci crée tout de même, à l'égal du merveilleux, une rupture avec la concrétion immédiate d'un environnement réaliste¹⁶⁵. Sauf qu'il ne faut pas s'y méprendre : chez Gary Victor, il s'agit le plus souvent d'une manière détournée pour éclairer une dimension problématique de la société haïtienne. Continuateurs de *1984* de George Orwell¹⁶⁶, les mondes science-fictionnels de Victor permettent de déformer le cadre quotidien en amplifiant à l'extrême le totalitarisme et la dictature (voir notamment « Quand la planète t'appartiendra » (*QJCN*, p. 13-20), où des machines de métal désintègrent les voitures osant tenter un mouvement audacieux lors d'un embouteillage). Dans quelques autres cas, de nature moins

¹⁶³ Cette première œuvre publiée est entièrement écrite dans un genre dominé par la science-fiction.

¹⁶⁴ Entre autres récits de science-fiction, voir « Quand la planète t'appartiendra », « Le phare d'Astaroth » et « Détritus ballet ».

¹⁶⁵ Bien que la science-fiction ne soit pas aisée à définir, notons que certains spécialistes font de celle-ci une branche du merveilleux, un « merveilleux scientifique » (voir notamment Jean Gattégno, *La science-fiction*, Paris, Presses universitaires de France, 1971, p. 119).

¹⁶⁶ On peut en avoir une allusion directe dans ce passage de « Silence on tourne » : « Pendant que le psychologue s'éloignait, Mels pensait à George Orwell. Il s'était bien trompé, l'auteur célèbre de *1984*, le génial créateur de Big Brother. Aujourd'hui, il suffisait de bien manier l'information pour que le public ne soit plus qu'un pantin manipulé sans résistance et discernement. La dictature parfaite, idéale, était bien celle où chaque citoyen avait l'intime conviction de vivre sous un régime exemplaire, sans avoir même le soupçon qu'il n'était qu'un anonyme insignifiant dont les réactions étaient constamment contrôlées par les spécialistes des communications et de la psychologie des masses » (*LSNPN*, p. 258).

dystopique, le recours à la science-fiction se fait plus parodique, recourant à l'univers typé des navettes spatiales, des planètes inconnues et des expériences scientifiques, pour créer des effets comiques où l'on découvre un Albert Buron toujours plus ignoble. Avec ceci, Victor puise dans une matière populaire commune à la bande-dessinée et au cinéma, peignant des univers non réalistes inspirés d'autres genres fictionnels familiers du lecteur.

Mais là où le surnaturel intervient de façon plus innovante et particulière, c'est lorsque des références culturelles sont impliquées – ce qui ne manque pas d'arriver chez Victor (et aussi chez Dabel). Entre autres cas notoires, le récit intitulé « Utopie de l'envers du temps » (*QJCN*, p. 95-112) constitue un spécimen à cheval entre la science-fiction et le merveilleux d'ascendance vaudou. Grâce au pouvoir d'un grand *oungan*¹⁶⁷, Hannibal, le personnage principal, est envoyé dans un monde parallèle : celui d'une Haïti prospère (où Dessalines, qui n'aurait pas été assassiné en 1806, aurait réussi à jeter les bases d'un fonctionnement exemplaire au pays). Il est juste de dire qu'ici, le vaudou sert surtout de prétexte pour faire le portrait d'un Port-au-Prince riche et modernisé¹⁶⁸. Plutôt que de recourir à la science comme levier permettant d'envisager d'autres possibles, c'est le potentiel magique du vaudou qui joue ce rôle de seuil entre le réel et l'imaginaire (dans ce cas, on pourrait presque parler d'une « vaudou-fiction »). Mais comme le vaudou haïtien est lui-même « synchrétique¹⁶⁹ » et que l'imaginaire mobilisé par les textes est fortement hétéroclite (ne se limitant pas au vaudou), nous proposons le terme de « fiction synchrétique » pour désigner ce type de récit dont Gary Victor s'est fait le chef de file, et qui, n'ayant pas de fonctionnement univoque, peut se manifester sous les modes fantastique, merveilleux, science-fictionnel et même policier. Lorsque le surnaturel, qu'il soit réel ou présumé au sein de la fiction, est présenté comme découlant vaguement du culte vaudou ou bien de d'autres imaginaires, il semble que la désignation de « fiction synchrétique » permette de qualifier avec prudence un type de texte qui – nous le verrons – est autrement difficile à classer.

¹⁶⁷ Les *oungans* sont des « prêtres vaudou pratiquant la magie et la sorcellerie » (Laënnec Hurbon, *Les mystères du vaudou*, *op. cit.*, p. 61).

¹⁶⁸ Ce thème a d'ailleurs été repris différemment par Verly Dabel dans « Éloge des Ténèbres » (*EDT*, p. 151-164), où le narrateur voit en rêve une capitale haïtienne urbanisée selon les normes occidentales. Chez Dabel cependant, cette utopie tourne clairement au cauchemar (nous y reviendrons en fin de chapitre).

¹⁶⁹ Le vaudou haïtien se présente comme une « réinterprétation » catholique de religions africaines, notamment de la religion des peuples Fon et Yoruba, originaires du golfe du Bénin. Il s'agit évidemment d'un syncrétisme forcé, puisque les autorités coloniales interdisaient toute religion autre que le catholicisme chez les esclaves (voir notamment Laënnec Hurbon, *Dieu dans le vaudou haïtien*, Paris, Payot, 1972, p. 74-76).

Un des nombreux exemples prenant bellement part à ce paradigme de la « fiction syncrétique » est « Danse vénézuélienne » (*TNV*, p. 57-70), récit qui présente les démarches de guérison désespérées de Mathilda Mendoza, une belle Sud-américaine souffrant d'une soudaine et inexplicable paralysie générale. Après avoir consulté sans succès les plus grands spécialistes de la planète, celle-ci accepte de se tourner vers une solution « alternative » : « Un jour, [dit-elle], une amie me conseilla de voir un marabout africain [...]. “Quand la médecine officielle n'a pas de solution, il faut se tourner vers autre chose.” J'étais désespérée » (*TNV*, p. 60). Après avoir rencontré un marabout au Bénin, qui l'informe que le seul prêtre vaudou pouvant conjurer le sort se trouve en Haïti, Mathilda se rend avec sa tante à la rencontre de Pòtay, le *oungan* qui représente son ultime espoir. Or, tout au long de cette lodyans, le narrateur principal se montre très sceptique quant à l'efficacité de telles pratiques :

Ce ne sont ni ces chants, ni ces danses, ni des sacrifices de poulets, de bœufs ou de cochons, ni encore des simagrées qui vont avoir raison du mal de Mathilda Mendoza. Elle devait être atteinte d'une affection neurologique ignorée de la science. Les hommes, dès qu'ils sont confrontés à l'inconnu, n'ont souvent qu'un seul recours : l'occulte. (*TNV*, p. 63)

Le *oungan*, quant à lui, exprime naturellement l'opinion inverse, condamnant la foi aveugle dans la science propre aux zones plus occidentalisées. Il dit qu'il « [...] n'aime pas ces jeunes de la ville. Parce qu'ils étudient dans les livres des Blancs, ils croient tout connaître. Les Blancs ne maîtrisent que ce que leurs yeux et leurs appareils peuvent voir. Au-delà, ils ne savent rien » (*TNV*, p. 66). En fait, on voit que le texte construit progressivement un dilemme entre un rapport au monde empirique et la croyance en l'existence de forces surnaturelles – ce qui rappelle le thème traditionnel de la littérature fantastique. Il s'agit bien de faire naître l'idée selon laquelle la pensée rationnelle serait en fait limitée (et donc que certains phénomènes subtils demanderaient des connaissances « autres ») pour la confronter à un scepticisme répandu. Le même contraste épistémologique apparaît dans « Le souffle », où le narrataire et le narrateur ont cette discussion introductive :

J'étais peu enclin à croire à ces histoires de métamorphoses auxquelles tant de gens chez nous et en Afrique prêtaient foi.

– Vous raisonnez comme un Occidental empêtré dans un matérialisme qui fait eau pourtant de toutes parts, remarqua Lionel X. Je ne vous critique pas. J'étais comme vous. Jusqu'au jour... (*TNV*, p. 35-36)

Ce préambule expose effectivement l'argument d'un courant héritier du *mode* fantastique¹⁷⁰. Or, remarquons qu'à ce pendant de la « fiction syncrétique », le dispositif narratif de la lodyans s'avère idéal. Todorov soulignait que « [l]e narrateur représenté convient [...] parfaitement au fantastique. Il est préférable au simple personnage, lequel peut facilement mentir [...]. Mais il est également préférable au narrateur non représenté¹⁷¹ ». Voilà peut-être ce qui explique que la fusion entre la lodyans et le fantastique se fasse aussi « spontanément » : l'enchâssement narratif, caractéristique de la lodyans, est aussi un constituant connu de cette littérature du doute et de l'inquiétude. Le procédé permet un jeu sur les degrés de réalité que nous avons déjà abordé (au chapitre 2.2), rendant ambiguës la parole et la bonne foi des différents énonciateurs. En outre, dans les cas cités, il faut dire que les phénomènes surnaturels supposés se voient confirmés à la fin de l'histoire rapportée, et donc que le fantastique est résolu du côté du merveilleux¹⁷². Néanmoins, le registre fantastique (celui de l'hésitation) demeure ici prédominant pour la plus grande part du récit.

En plus de réinventer, d'adapter la science-fiction puis le fantastique à une autre culture, ces exemples montrent qu'une continuité est revendiquée entre une lointaine Afrique et Haïti, dépositaires d'un même savoir occulte et millénaire auquel s'oppose le « matérialisme occidental ». C'est-à-dire que tout est mis en œuvre pour qu'on ne puisse parler ici de banales superstitions, mais bien d'une mystérieuse et profonde tradition qui a toutes les chances d'intriguer le lecteur, et – si elle ne lui insuffle l'ombre du doute – de le confronter à ses propres convictions. Tantôt positive, tantôt négative, une puissance pérenne, aussi envoûtante que menaçante, se voit potentiellement capable de balayer de la main tout l'appareillage technique, économique et philosophique de l'Occident.

¹⁷⁰ L'influence structurelle et thématique de Guy de Maupassant est évidente dans plusieurs récits de Victor (grâce à cette tension exploitant la possible folie du narrateur et l'effritement progressif de la raison). De plus, on n'a qu'à mettre côte à côte quelques titres des *Treize nouvelles vaudou* (« La langue », « Le doigt », « Le fémur ») avec des nouvelles de Maupassant (« La chevelure », « La main », « La moustache ») pour constater une semblable fascination morbide autour de parties du corps possiblement ensorcelées.

¹⁷¹ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 88.

¹⁷² Cependant, on aurait pu citer d'autres cas où la fin du récit évacue le surnaturel en donnant une explication rationnelle : « Les neuf bœufs » (*DIT2*, p. 119-124), « Le tout puissant », (*DIT3*, p. 31-43) ou encore « Bèl fann » (*DIT3*, p. 107-113). C'est le principe de la « fausse alerte », qui permet de varier les dénouements tout en entretenant une part nécessaire de réalisme. Mais que le surnaturel s'avère réel ou non est en fin de compte assez secondaire pour le genre fantastique: c'est bien l'inconfort, l'attitude troublée vis-à-vis la *possibilité* du surnaturel qui importe ici.

4.3. Enquêtes sur un sujet interdit

L'évocation de quelques recueils de Gary Victor suffit pour réaliser que le surnaturel est constamment rattaché à la notion d'interdiction : *Dossiers interdits*, *Nouvelles interdites*, *Treize nouvelles vaudou*, *Quand le jour cède à la nuit*¹⁷³. Outre une fonction certes publicitaire, ces titres, qui indiquent déjà une teneur éventuellement subversive aux récits, portent à nous interroger sur la nature et le fonctionnement d'éventuels tabous. Qu'est-ce qui est interdit, et pourquoi? Serait-ce le surnaturel lui-même, sous une certaine forme, qui pose problème et qui est interdit aux bien-pensants dans cette société, un peu comme le suggèrent implicitement Anglade et Dumas?

Une piste de réflexion peut être lancée du côté des *Dossiers interdits*, cette populaire série policière de Gary Victor que nous avons peu commentée jusqu'à présent. Dans les quatre tomes, on voit évoluer le même tandem très typé de la Société Anonyme de Désenvoûtement (SAD) : l'enquêteur René Ouari, comparable à un Sherlock Holmes des forces occultes, et l'agent Bernard Sourbier, homme d'action incarnant une sorte de James Bond haïtien. Reprenant le dispositif narratif propre à la lodyans, chacun des « dossiers interdits » se présente comme une conversation entre le narrateur Gary Victor et René Ouari, lequel raconte une aventure vécue par la SAD. C'est-à-dire que le schéma de base de ces aventures très sérielles est le suivant : un client embêté par un phénomène d'ordre surnaturel contacte la SAD pour que Ouari et Sourbier, moyennant beaucoup d'argent, règlent confidentiellement la situation en conjurant le mauvais sort. De façon systématique, Ouari procède par une investigation scientifique afin de déterminer si le cas qu'on lui présente est bien surnaturel (c'est-à-dire, s'il relève de la superstition populaire ou d'un enchantement réel). Soulignons que cette distinction entre les vulgaires croyances et l'occulte « véritable » joue encore une fois un rôle important dans l'intrigue, permettant d'entretenir le doute nécessaire au fantastique :

[...] Sourbier, dans le contexte haïtien, est un mécréant. En d'autres temps, on l'aurait conduit sur le bûcher. Il ne croit pas à ces histoires haïtiennes. Pour lui, ce n'est que bêtise et ignorance.

– Vous! Vous y croyez? me hasardai-je à lui demander.

¹⁷³ Nous avons déjà évoqué une signification possible de ce titre : traditionnellement, la nuit constitue le moment propice au contage, notamment à la narration de contes où le surnaturel peut s'insérer. Le jour impose donc une interdiction quant à un certain type d'histoire, tandis que la nuit permet de plonger dans des univers perçus comme plus hasardeux.

– Monsieur Victor, je suis un spécialiste du paranormal et des affaires occultes. Mais moi également je ne suis pas un ignorant. La petite bêtise haïtienne, nous la jetons toujours dans la poubelle. (*DIT2*, p. 121)

L'enquête qui a lieu au début de chaque dossier reprend tout ce qu'il y a de plus typique du genre policier : on a droit à une investigation visiblement inspirée des populaires séries télévisées américaines (*X-Files*, *CSI*, *NCIS*, etc.). Et une fois que toute possibilité naturelle ou rationnelle est écartée, Ouari peut alors se consacrer à des hypothèses occultes. Tel est le cas dans « Le fauteuil roulant » (*DIT2*, p. 59-63), où, dans un hôpital haïtien, une inexplicable succession de décès par étouffement conduit finalement Ouari à penser que c'est un fauteuil roulant, seul lien entre toutes les victimes, qui est responsable :

– Alors, nous nous fixons comme objectif de rassembler toutes les informations sur le fauteuil en question. Premièrement sa marque, son numéro de série, etc. Il a été fabriqué à Philadelphie. Nous retrouvons la trace du container dans lequel il est entré au pays. Il nous est relativement facile d'identifier celui qui a envoyé le container. C'est une certaine Marcelle qui fait commerce de déverser en Haïti tout ce qui est utilisable dans ce que jettent nos voisins américains. C'est une chance si elle se souvient comment elle a eu ce fauteuil roulant, car il a une bien curieuse histoire. (*DIT2*, p. 62)

On apprend que ce fauteuil avait premièrement appartenu à un vieil Américain avare et immoral, « désespérément attaché à ses possessions terrestres » (*DIT2*, p. 63), ayant été assassiné par un cambrioleur. Après une « radiographie mystique », Ouari a la confirmation que le fauteuil roulant est bien possédé par l'esprit du défunt qui cherche à se venger sur ceux qui s'y assoient : le fauteuil est alors relégué à la cave et le cas est réglé.

Cette reprise haïtienne de l'enquête à l'américaine comporte évidemment une dimension parodique tout à fait caractéristique de l'esprit de la lodyans. Or, quand on y regarde de près, l'absurdité de la démarche est en elle-même assez révélatrice, puisque – quand le problème n'est pas causé par les superstitions découlant de la « petite bêtise haïtienne » – il s'agit d'un maléfice véritable (comme dans l'exemple précédent) vis-à-vis duquel la science et les méthodes policières conventionnelles sont impuissantes. Autrement dit, le dispositif d'enquête policière, qui devrait permettre d'élucider et régler une situation en étudiant les faits, ne permet ici que d'aboutir à des conclusions n'ayant rien de rationnel, mais où Ouari peut enfin mettre en pratique son savoir-faire occulte. La méthode scientifique devient pour ainsi dire un simple outil préalable à une science « alternative » de désenvoûtement, elle-même imparfaite car connaissant ses propres limites. Ainsi, de l'aveu même de Ouari : « Que de mystères cache notre monde, monsieur Victor! Soyons humbles et admettons que, quel que soit l'état de nos

connaissances, l'univers sera toujours à des années-lumière d'avance sur nous » (*DIT3*, p. 18). Peut-on croire que les *Dossiers interdits* contribuent à poser la spécificité spirituelle haïtienne comme dépassant la pensée occidentale en termes de complexité et de valeur? Ce qui est sûr, c'est que l'auteur nous mène habilement dans une zone trouble où l'« arbitraire mystificateur » décrié par Des Rosiers est utilisé à des fins sensationnelles. Et par-dessus tout, il est révélateur de voir que, tout comme dans *Solibo Magnifique* de Chamoiseau, une enquête uniquement fondée sur la raison s'avère incompatible avec la réalité locale¹⁷⁴. Chez Victor, c'est parce qu'elle s'adapte à la société haïtienne que l'investigation peut élucider le mystère... Autrement, l'obstination de la raison à vouloir rendre intelligible un objet qui lui échappe ne peut qu'être contre-productive!

– Rien de rationnel n'expliquait ces meurtres, agent Colin. Personne ne pouvait ainsi broyer ces corps dans l'état où ils étaient. Et puis, mettez-vous cela en tête. Quand une prétendue raison s'érige en dogme, la réalité peut devenir inexplicable. (*TNV*, p. 15)

Dès lors, que permet au juste de révéler cette enquête, conduite via une forme hybride où policier, fantastique et lodyans se mêlent? Si le genre policier permet généralement de donner un sens à ce qui est chaotique au départ – en organisant l'imbroglio du réel –, il faut aussi considérer que le fantastique offre la possibilité d'explorer les interdits, puisque « les événements surnaturels [y] servent de prétexte pour franchir certaines limites inaccessibles autrement¹⁷⁵ ». Au sujet de Maupassant, Todorov a postulé audacieusement que le fantastique traduisait une tension érotique liée à une sexualité taboue. Nous ne pensons pas qu'il en va de même chez Gary Victor, où la sexualité est souvent explicitement représentée et ne semble pas être un enjeu majeur – du moins pas comme chez Maupassant. Dans les *Dossiers interdits*, ce sont plutôt les pernicieuses dynamiques de pouvoir et d'exploitation que recèlent les envoûtements réels ou imaginés. Derrière les aventures de Ouari et Sourbier, on retrouve les mêmes préoccupations concernant les Forts et les Faibles présentes dans les autres écrits de Victor. Tout semble découler d'un besoin criant de justice ; ainsi transparaît dans les *Dossiers* et dans *Treize nouvelles vaudou* cette nécessité de creuser pour découvrir l'anguille sous roche que cache telle ou telle situation irrégulière. Qui doit à qui? Et pourquoi? Quel crime impuni a été perpétré? Dans « Le fauteuil roulant », c'est encore la subordination aux États-Unis qui est

¹⁷⁴ Remarquons que cela est également vrai chez Verly Dabel, où le dispositif policier s'avère totalement violent, injuste et inefficace (voir par exemple « Au nom de la loi », *LPP*, p. 7-23).

¹⁷⁵ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 166.

subtilement mise en cause. De nombreux autres « dossiers » traitent de questions similaires, remuant l'histoire passée pour comprendre des intérêts et mécanismes sournois préjudiciables (par exemple : les religions protestante et catholique, la violence fratricide, le vol, l'assassinat, l'héritage du colonialisme français, etc.). Bref, l'enquête sur le surnaturel – qui est aussi une enquête sur l'irrationnel, c'est-à-dire les passions humaines – parvient à dévoiler qui tire réellement les ficelles, et c'est pourquoi elle entraîne à la fois un danger potentiel et un éveil de conscience. Et si interdit il y a, c'est peut-être que les bien-pensants n'admettent pas, malgré l'évidence des injustices, les bases du fonctionnement social – en jetant de surcroît le blâme sur le vaudou.

Nous avons dit plus haut que le fantastique peut s'imbriquer aisément dans la lodyans ; il semble que le modèle policier y soit aussi « miscible » sans heurt. Et l'influence policière sur la lodyans n'est pas anodine ; elle vient accentuer la pertinence de l'enquête : aller au fond des choses, « tout *scruter*, tout questionner » comme dit Ndiaye¹⁷⁶, ne pas s'arrêter au visible. Un peu comme le lodyanseau, l'enquêteur Ouari – qui a plusieurs égards se rapproche du *oungan*¹⁷⁷ pacificateur –, a pour fonction d'aborder les sujets les plus indiscrets en vue de redresser l'équilibre social.

4.4. Le mort ressuscité : lectures allégoriques

Quittons les perspectives fantastique et policière pour dire quelques mots sur un thème important chez nos deux auteurs : celui de la résurrection, suivi de son importante contrepartie négative en Haïti qu'est la *zombification*¹⁷⁸. Nombreux sont les récits portant sur le retour à la vie, le désenvoûtement et les ensorcellements, suggérant que ces phénomènes constituent une véritable préoccupation collective. En fait, il importe de considérer qu'une lecture symbolique ou allégorique, plus en phase avec l'imaginaire socioreligieux, peut être dégagée. D'un point

¹⁷⁶ Christiane Ndiaye, « Le narré en liberté dans la lodyans », *loc. cit.*, p. 50.

¹⁷⁷ Comme les *oungans*, l'enquêteur René Ouari joue le rôle de consultant qui, moyennant une somme d'argent, résout des problèmes sociaux et relationnels avec des moyens plus ou moins surnaturels. Sa connaissance des rituels et de l'occulte le rapproche des prêtres vaudou et permet de conjurer des sorts ayant été jetés par d'autres.

¹⁷⁸ La zombification est une pratique liée aux pouvoirs négatifs du vaudou qui consiste à empoisonner une personne pour qu'elle entre dans un état de mort apparente. Une fois la mort présumée et l'enterrement achevé, le *bòkò* ayant orchestré cette zombification peut ensuite faire renaître le mort en le détarrant et en lui donnant une nouvelle potion qui réanime les fonctions vitales, mais rend le *zombi* soumis et aliéné. La zombification est considérée comme de loin pire que la mort, puisque le mort-vivant assiste de manière consciente à son propre enterrement, pour ensuite devenir un esclave jusqu'au jour de sa vraie mort, qui survient alors comme une délivrance (voir Laënnec Hurbon, *Les mystères du vaudou*, *op. cit.*, p. 56-62).

de vue critique, cela nous situe plus près du paradigme merveilleux (rappelons que Todorov disait du genre fantastique qu'il était incompatible avec l'allégorie), même si la relation du vaudou avec le merveilleux demeure critiquable¹⁷⁹ et – à l'inverse – même si le vaudou n'est pas toujours nettement mobilisé.

Par exemple, si on revient sur le cas emblématique de « La sieste » (*NI*, p. 35-38) où un fauteuil réveille son propriétaire et se met à converser avec lui en demandant justice, il est bien difficile, il nous semble, d'affirmer que le meuble parlant est une représentation directe de croyances liées au vaudou¹⁸⁰. Mais lorsqu'on envisage plus largement la figure de l'esclave – du mort-vivant – dans l'imaginaire haïtien, on remarque que la chosification – ou plutôt la zombification – fait bien partie d'un lot de pratiques et croyances religieuses, et que son évocation littéraire est évidemment porteuse de sens. Il a souvent été dit que le zombi incarne une « mémoire vive » de l'esclavage ; en ce sens, il serait l'ultime représentation de la domination vécue collectivement dans le passé, mais aussi celle de l'exploitation présente. Et que fait ici Gary Victor de son fauteuil, que tout nous autorise désormais à voir symboliquement comme un esclave, comme la figure de l'homme lobotomisé, zombifié? Il en fait soudainement un rebelle conscient et résolu à obtenir ses droits : « Je veux voir un psychiatre. Je l'exige! » (*NI*, p. 36).

Si nous insistons là-dessus, c'est pour renchérir sur une observation de Christiane Ndiaye à propos de l'« autodéfense » du Faible, qui mène en fait à repenser ce mythe de la zombification, c'est-à-dire la perspective d'abandonner définitivement sa conscience et sa liberté. Après l'analyse du récit de Victor intitulé « Nuit de pompes funèbres » (*CLH*, p. 9-13), où un mort se réveillant dans une entreprise de pompes funèbres résiste bravement à l'attaque des gardiens qui doivent le « retuer », Ndiaye conclut :

[L']intérêt de cette figure du démuni nous semble résider surtout dans le fait qu'il s'agit d'une créature purement imaginaire qui fait fusionner l'imaginaire haïtien traditionnel avec l'imaginaire du cinéma populaire actuel. C'est le zombie réinventé en Jacky Chan! Ce n'est plus

¹⁷⁹ Si on considère le vaudou comme une religion – ce qui devrait être le cas –, n'est-il pas ethnocentriste de qualifier les récits qui le mettent en scène de « merveilleux »? C'est-à-dire que pour un conteur vaudouisant ou pour un écrivain intéressé par le vaudou, des éléments surréels peuvent être naturalisés, de la même façon que les anges et Lucifer sont quelque chose de « naturel » et « réel » pour le chrétien convaincu. Personne n'aurait idée, par exemple, de dire qu'un roman de Dostoïevski est « merveilleux », même si l'imaginaire chrétien orthodoxe y joue un rôle majeur.

¹⁸⁰ Voilà pourquoi on parle de « fiction syncrétique ». D'ailleurs, on peut difficilement statuer que l'esthétique recherchée par l'auteur ici est celle d'une hésitation entre raison et superstitions. La part de surnaturel est ici trop évidente, trop ouvertement *merveilleuse*, rappelant les discussions entre animaux dans un conte pour enfant.

le zombie entièrement sous l'emprise de son Maître mais un mort ressuscité énergique et débrouillard qui a appris l'autodéfense. Certes, il ne remporte pas une victoire totale, il ne déloge pas le Leader, mais il échappe à son contrôle [...]. [Cette histoire de] Victor suggère qu'on peut faire un « meilleur usage » de la parole et de l'imaginaire « en liberté ». Tant qu'à inventer des morts-vivants, pourquoi ne pas en faire des figures d'autodéfense capables de miner l'autorité des puissants plutôt que des automates manipulables¹⁸¹?

De toute évidence, il y a un passage notoire de la figure zombiesque vers celle du ressuscité « énergique et débrouillard ». Même que, dans un élan de révolte, cette ardeur nouvelle se met quelquefois au service d'une vengeance de type « œil pour œil » : la revanche de l'asservi (zombi ou ensorcelé) est un topos qui revient souvent chez Victor¹⁸². Une puissante illustration de ceci se perçoit dans « Le mouton », où le narrateur nommé Sirius Milien, envoûté par sa femme pendant trop longtemps, se venge terriblement des « dix années pendant lesquelles il avait obéi au doigt et à l'œil à sa femme, avec une servilité que ne pouvaient s'expliquer les rares amis que sa femme acceptait qu'il fréquente » (*TNV*, p. 86). Le mari, « mouton » de sa femme tyrannique – dépossédé de sa propre vie –, parvient finalement à se libérer du charme et offre à sa belle-famille un succulent plat de mouton... qui consiste en nul autre que sa femme mise en sauce! Bref, malgré un aspect sordide, cette histoire peut tout à fait être vue comme un autre appel à évacuer les schèmes de docilité irréversible que véhicule la zombification et ses dérivés (charmes, ensorcellements).

Du côté de Verly Dabel, où s'entrelacent moins d'influences fantastique et policière, le surnaturel apparaît surtout de façon symbolique, à l'instar de l'exemple précédent. Dans un esprit de revanche proche de « Nuit de pompes funèbres », de « La sieste » ou de « Le mouton », le récit « Conseil des cyniques » fait intervenir une gigantesque foule de morts-vivants prenant d'assaut le Palais national lors d'une manifestation nocturne :

Les bourreaux avaient tout de suite remarqué que les manifestants chantaient d'une voix nasillarde, pareille à celle que l'on prête aux morts-vivants. Mais cela ne les ébranla guère. Ils commencèrent à faire parler leurs armes automatiques. Il se produisit alors quelque chose qui leur donna le frisson : les manifestants atteints se transformèrent aussitôt en des squelettes humains qui continuèrent à bouger et à chanter de plus belle [...]. Au bout d'un quart d'heure de tirs nourris, [les policiers] prirent la fuite, laissant derrière eux plusieurs centaines de milliers de

¹⁸¹ Christiane Ndiaye, « Le narré en liberté dans la lodyans », *loc. cit.*, p. 49-50.

¹⁸² Les exemples sont abondants. Un autre récit déconstruisant ce mythe du zombifié haïtien peut être vu du côté de « Zombies et photocopies » (*DIT3*, p. 163-179), où ce sont les consuls américains donateurs de visas qui sont zombifiés et dépossédés de leur libre-arbitre, laissant entrer massivement les Haïtiens en Floride – même les « moins qualifiés ». Ainsi s'opère un retournement intéressant : cette « arme » haïtienne qu'est la zombification est utilisée non plus au détriment des Haïtiens, mais contre les puissants Américains. De plus, d'autres récits montrent des revenant accomplissant leur vengeance : on peut penser à « Pour l'amour de Pierre Moralès » (*DIT4*, p. 67-117) et à « Les revenants » (*DIT3*, p 57-63).

squelettes se dirigeant tranquillement vers le Palais, scandant des chants guerriers de leur voix nasillarde. (ZT, p. 117-118)

Cet exemple, où les morts ressuscités du cimetière manifestent, personnifiant et défendant le peuple affamé, étaye la lecture de Ndiaye. La masse de morts-vivants, dont la voix nasillarde est un des traits distinctifs traditionnels, parvient à apeurer les puissants qui prennent la fuite. La scène montre un renouveau possible, donnant une issue positive aux disparités extrêmes entre riches et pauvres, morts et vivants : les défunts se lèvent et délogent le « chef suprême » de son palais.

Ce dénouement mène à glisser un mot sur le traitement que fait Verly Dabel de l'espoir, ou l'espérance de voir un jour naître un réel changement, sous la forme d'une délivrance ou d'une vengeance. Il semble que le fait d'espérer joue un double rôle très subtil dont la délimitation est ténue : par son caractère passif, il peut alimenter l'aliénation la plus suprême tout en étant la seule possibilité d'échappement mental (et d'action éventuelle). Dans « Tout sur le quatorze », un récit ayant pour sujet la loterie haïtienne (la *borlette*), le narrateur se permet une réflexion très lucide au sujet d'une faramineuse disposition collective à l'attente :

La borlette imprègne profondément la vie des mal lotis qui cherchent toujours quelque part où accrocher leur espoir. Haïti est la république de l'espoir. C'est l'espoir et rien d'autre qui a gardé ce peuple en vie pendant plus de deux siècles [...]. L'espoir fait vivre. Faute de pouvoir garantir à son peuple le pain d'aujourd'hui, l'État lui promet le pain de demain. À force de vivre d'espoir, nous ne vivons plus pour aujourd'hui, mais pour demain [...]. Dans notre version modifiée du Notre Père, nous demandons au Seigneur non pas notre pain d'aujourd'hui, mais notre pain de demain. Mais demain ne vient jamais. Et la borlette est là pour nous habituer à cette mentalité du bonheur reporté. Elle entretient cet espoir qui nous donne une raison de continuer à vivre. À vivre pour demain [...]. (EDT, p. 114)

Dans un sens, l'espoir lui-même devient une force « surnaturelle » puisque permettant d'endurer l'invivable. L'expectation de l'évènement le plus improbable – cette croyance résignée au miracle prochain –, défie en effet les lois de la nature : comment peut-on (sur)vivre à ce point sans manger, sans boire, mais *espérant*? La réalité et le surnaturel se côtoient ici, ce qui nous éclaire sur ce choix de la figure du mort-vivant pour représenter le démuné. Paradoxalement, pourtant, en dépit d'un discours critique sur la récupération malveillante de l'espoir dans « Tout sur le quatorze », Dabel entretient dans ce même récit l'idée que

l'impossible peut effectivement advenir si on y croit assez fort¹⁸³. Après avoir discoursu sur l'importance de la *borlette*, le narrateur enchaîne avec une anecdote à propos d'une loterie locale s'étant déroulé dans le nord du pays (ce qui, soulignons-le, est une mise en contexte typique du genre de la lodyans). À l'occasion d'un tirage hebdomadaire, toute la ville du Cap et ses environs décide d'écouter les prédictions divinatoires et de miser sur le quatorze. L'entreprise de jeu risque alors la faillite si jamais ce numéro sort gagnant ; ainsi, pour être certains de ne courir aucun risque, ses tenanciers trichent sans vergogne en décidant d'enlever carrément le quatorze du tirage, à l'insu des joueurs. Mais lorsqu'arrive le moment fatidique et que tous – parieurs et administrateurs – sont rivés sur la manivelle brassant les numéros, c'est inexplicablement le numéro quatorze qui sort gagnant... La population du Cap, en liesse, prend la rue pour manifester sa joie, alors que les propriétaires de la loterie se trouvent ruinés sans rien n'y comprendre. Il n'y a dans ce dénouement plus aucune logique, plus aucune loi « naturelle », l'espoir partagé suffit à créer l'évènement miraculeux¹⁸⁴, nous campant dans un univers qui flirte décidément avec le merveilleux.

Ce qu'on doit prendre à compte, c'est sans doute le caractère potentiellement ambivalent de *l'utilisation* qui est faite de l'espérance des uns par les autres. Une lodyans de Dabel nous éclaire justement sur ces questions de résurrection et de troubles sociaux (« Entre les deux mon corps balance »), où le narrateur est gravement blessé par une grenade policière lors d'une manifestation d'étudiants. Celui-ci, un pauvre sans-papier qui n'était en fait qu'un spectateur curieux, finit par mourir sur la table d'opération, mais – à l'image du zombi dans sa tombe – demeure tout à fait conscient sans pouvoir bouger. Une fois le décès constaté, des manifestants s'empressent de faire du quidam un martyr pour la cause étudiante : « Ils décrétèrent que je m'appelais Fleurantin et que j'étais étudiant en deuxième année à la faculté de droit [...]. Et dire que je n'avais même pas terminé mes études secondaires. Je faisais donc

¹⁸³ On peut observer quelque chose de similaire dans « Le grand prêtre de Saint-Thomas » (*ZT*, p. 47-63) et dans « Les chercheurs de fortune » (*EDT*, p. 53-74) où des prêtres vaudou sont sollicités pour prédire les billets gagnants de loterie – stratégie qui fonctionne, malgré une fin tragique pour les personnages.

¹⁸⁴ Notons que cette notion de l'évènement miraculeux nous renvoie à la naissance même du peuple haïtien, si on se fie à une autre nouvelle de Dabel (« Superstitions », *EDT*, p. 97-109) où il est question de l'inexplicable victoire des Haïtiens à la bataille de Vertières. Selon le voudouisant Gede, la victoire des soldats de Dessalines, « une poignée d'hommes mal armés, mal entraînés, mal éduqués, mal nourris, mal tout ce que vous voulez », sur les troupes de Bonaparte, « rompues au métier de la guerre » et disposant « des armes les plus sophistiquées de l'époque », défie tout sens commun et implique forcément une intervention surnaturelle. Le mythe selon lequel l'espoir et l'imagination partagés rendent possible l'impossible voit ici l'un de ses fondements. Il s'agit d'une perspective qui rend la mystique d'Haïti indissociable de son histoire, de son Indépendance.

des progrès énormes : j'avais maintenant un nom et j'étais étudiant » (ZT, p. 70). Le narrateur, qui n'avait jamais suscité d'attention de son vivant, se voit après sa mort transfiguré en valeureux camarade, un « frère » que l'on pleure en demandant justice. Ironiquement, un groupe de contre-manifestants vient aussi rendre visite au défunt à l'hôpital, l'appelant cette fois « Dieunon » pour tenter d'en faire l'un des leurs, ce que les étudiants réussissent à empêcher. Le récit se termine quand le cortège funèbre de « l'étudiant Fleurantin » prend spontanément la direction du Palais national pour relancer la contestation : c'est alors que surviennent des contre-manifestants armés jusqu'aux dents qui s'emparent de la dépouille pour y mettre le feu. Ainsi, le corps du jeune démuné « balance » entre la vie et la mort, mais également entre le camp des étudiants et les groupes armés à la solde du pouvoir en place. Des deux bords s'opère une récupération, voire une mythification du décès fortuit du narrateur mort-vivant, témoin incrédule de sa propre fin et de sa propre renaissance. Certes, la mort devient un passage vers l'au-delà qui permet, en contrepartie, de nourrir l'espoir des vivants : elle est garante de renaissance, de résurrection, de vie¹⁸⁵. Et il semble exister un nécessaire équilibre entre ces deux pôles : une sorte de « balancier », comme suggère le titre de cette fascinante histoire : la mort comme rançon de vie future ; mais surtout, la mort et l'espoir comme instruments manipulables au cœur des rapports de force.

Nous n'avons fait ici qu'effleurer les contours d'une symbolique religieuse qui nous dépasse, dans laquelle les figures du ressuscité et du revenant jouent un rôle essentiel, quoique souvent équivoque et paradoxal. Cette ambiguïté relève possiblement de la double tradition religieuse alimentant la spiritualité haïtienne : d'après une perspective vaudouesque, la zombification devrait être fondamentalement néfaste ; or nous avons vu que Gary Victor et Verly Dabel penchent vers une transformation positive de ce mythe déterminant, où l'action individuelle – souvent vengeresse – est possible¹⁸⁶. De l'autre côté, selon la tradition chrétienne, la résurrection du Christ est ce qui préfigure le bonheur céleste (censé émerger

¹⁸⁵ Ceci n'est sans doute pas totalement étranger au fait que la tradition de la lodyans orale se soit elle-même développée lors des veillées funèbres, amenant l'auditoire à traverser par le rire les rigueurs de la mort (voir sous-chapitre 1.5). Ainsi, l'histoire contée par le lodyanseur apparaît comme une récréation de la vie, sur les cendres du défunt.

¹⁸⁶ Notons par ailleurs que pour Maximilien Laroche, le mythe haïtien du zombi est « un mythe du retour », c'est-à-dire qu'il permet de « retourner à l'Afrique ou très exactement retrouver l'Afrique en Haïti » (Maximilien Laroche, *Contributions à l'étude du réalisme merveilleux*, op. cit., p. 93-94). Plusieurs œuvres reprendraient cette idée très pénétrante, où le revenant tente de sortir de l'impasse pour retrouver chez lui un équilibre perdu.

d'une attente résignée), conception que nos auteurs ne manquent pas d'éplucher. Y aurait-il une sorte de renversement, où les vrais zombis ne sont plus ici les victimes des *bòkò*, mais plutôt les fidèles chrétiens acceptant docilement de sacrifier leur vie? Et où chaque individu, libéré de ses chaînes et suivant l'exemple du Christ ressuscité, se relève et accomplit son destin? Plus certainement, l'emploi du surnaturel, dans certaines lodyans, permet d'introduire un terrain merveilleux où il est possible de reconfigurer les paramètres traditionnels de cet imaginaire vital, dont l'influence sur la réalité semble illimitée.

4.5. Plaidoyer anti-obscurantiste ou valorisation du vaudou?

Tout ceci serait sans doute un peu ennuyant si notre corpus condamnait ou encensait sans ambages les croyances vaudou. De façon générale, les multiples « fictions syncrétiques » de Victor et de Dabel laissent planer une envoûtante aura de mystère, tirant artistiquement profit de l'incertitude et de l'inquiétude associées à tort ou à raison au culte vaudou. Néanmoins, pour éviter de glisser nous-mêmes vers l'« arbitraire mystificateur », il faut tenter de comprendre comment se justifie dans les textes cette préoccupation thématique du surnaturel et des croyances populaires. La lodyans étant un genre qui invite à la réflexion, ses pratiquants peuvent difficilement évacuer une forme de positionnement auctorial : oscillant entre une dénonciation des croyances (pour ne pas dire superstitions¹⁸⁷) de toute nature et une valorisation de l'« haïtiannité » que porte le vaudou, il n'est pas simple de savoir quelle *valeur*, au bout du compte, les textes prêtent à ce dernier. Il s'agit donc d'ouvrir enfin le débat amorcé : la religion vaudou (et toutes ses retombées culturelles véhiculées par l'imaginaire haïtien) joue-t-elle un rôle social positif ou négatif, dans le corpus à l'étude?

Une part de réponse nous est fournie par l'immanquable topos du Rusé abusant de la crédulité des autres. Il s'agit d'un scénario traditionnel et transculturel (pensons aux fabliaux médiévaux, aux fables d'Ésope, aux contes de Bouki et Ti-Malice) où, de façon souvent comique, le Naïf est malmené – l'auteur-conteur invitant de ce fait le lecteur-auditeur à se

¹⁸⁷ Spécifions que le terme de superstition pas n'est pas anodin : il fait notamment référence aux trois campagnes « antisuperstitieuses » qui ont marqué l'histoire haïtienne (1896-1900, 1911-1912 et 1939-1942), lesquelles visaient l'anéantissement total du vaudou (au profit de la religion catholique) accordant à celui-ci l'étiquette dénigrante de superstition. Il sous-entend bien sûr que le vaudou n'est pas une religion, mais un lot de croyances barbares empêchant la société de se développer. Certes, outre une violente répression inhérente à ces épisodes historiques, le discours selon lequel le vaudou enfoncerait le peuple haïtien dans la misère et dans l'ignorance est encore répandu ; il s'agit d'un sujet que nos auteurs problématissent.

méfier des charlatans, des rusés maniant habilement la parole. Descendant d'une telle lignée, Gary Victor perfectionne ce type d'argument avec Albert Buron, l'« intellectuel superstitieux » qui utilise la culture haïtienne à son avantage. Adhérant *quand ça l'arrange* à certaines conceptions paysannes, le terrible Buron permet de décrier par la négative l'utilisation des croyances vaudou par les puissants. Pour donner un échantillon de la fumisterie caractérisant le personnage, rien n'égale un extrait du « Postulat des rara » : dans cette étonnante lodyans, le ministre Buron est appréhendé par le narrateur, un vérificateur d'État qui doit rendre compte de l'argent public alloué à la préparation de seize défilés de bande à pieds *rara*. L'ennui est que seize défilés *rara* ont été budgétés, mais que seulement quatre ont effectivement parcouru les rues... Voici alors la justification donnée par le ministre Albert Buron :

– Vous dites qu'il manque douze. Le nombre des apôtres. Quatre *rara* qui sont devenus seize. Où est le problème? Quatre peut être seize. Seize peut être quatre. La logique n'est qu'une convention. Les mathématiques aussi. On se rendra compte bientôt que notre pays est en avance sur le plan de l'évolution humaine parce que chez nous tout ce qui est prétendument impossible devient possible et tout ce qui est aussi prétendument possible devient impossible. [...]. Tout Haïtien qui se respecte sait qu'un *rara* peut, à n'importe quel moment, devenir autre chose. Un *rara* peut être à un carrefour et ne plus être là. Vous pouvez entendre la nuit la musique de deux, de trois, de six *rara*. Vous sortez, vous les cherchez, vous ne les voyez pas. Où sont-ils? Merveille du savoir haïtien, mon jeune ami. Vous voyez les *rara* parce qu'ils veulent qu'on les voie. Je vais vous révéler un secret connu des seuls initiés. [...] Quand vous voyez un *rara*, sachez qu'il y en a peut-être deux, trois, quatre qui sont là, mais que vos sens ne perçoivent pas. Nous maîtrisons des mystères, monsieur le vérificateur.

Je lui dis qu'il était important pour moi d'avoir les documents justificatifs, car l'argent avait été donné pour seize *rara* et non pour quatre. [...] Le ministre Albert Buron soupira, excédé.

– Permettez-moi de vous énoncer le postulat des *rara*. "Le nombre de *rara* visibles dans un espace donné est toujours égal à la racine carrée de la somme des *rara* circulant dans ce même espace". Avec cela vous avez votre justification. (*HETI*, p. 24-27)

Au cours d'une impasse où ni Buron, ni le vérificateur ne bronchent, Buron va jusqu'à insinuer que si ce dernier était « né coiffé » (c'est-à-dire avec des dons surnaturels) ou s'il avait été initié au vaudou, il verrait les douze *rara* manquants. La démonstration de Buron, qui mêle un soi-disant langage scientifique à une compréhension prétendue du « mysticisme national », prend fin abruptement : « En tant que vérificateur, vous devez, sous peine de sanction, prendre en compte nos postulats de peuple et nos mystères. Notre entretien est terminé » (*HETI*, p. 28). Le vérificateur, découragé, clôt son récit en s'exclamant ironiquement : « Albert Buron devait s'en mettre plein les poches à chaque année. Vive les

rara! Vive les mystères! Vive l'invisible! » (*HETI* p. 29). Tout en dénonçant la rapacité des corrompus de la trempe d'un Buron, le texte grossit jusqu'à l'absurde l'idée selon laquelle les Haïtiens auraient une compréhension supérieure de la complexité du réel : les « vraies » mathématiques, nous dit Buron, ne seraient pas aussi simples que « $2 + 2 = 4$ ». Bref, cette lodyans est un exemple du *modus operandi* d'un bon nombre de nouvelles chez Victor¹⁸⁸ : dénonciation de l'exploitation de la religiosité populaire, mais aussi, condamnation de l'ignorance, d'un mysticisme aveugle irrigué par une soif de l'irrationnel.

Une autre manière de mettre au jour les abus et tares liés à toute forme de conception imaginaire consiste à achever les récits fantastiques par une annulation complète de l'évènement surréal. Il arrive à certaines occasions, chez Victor et chez Dabel, que l'explication finale résorbe le mystère tout en suggérant l'effet pervers de telle ou telle croyance : dans « La petite persécution » de Verly Dabel (*LPP*, p. 131-159), par exemple, une énigmatique présence dans la maison du narrateur fait disparaître les vivres achetés au marché, au point où tous considèrent la maison comme hantée. Après des tentatives vaines auprès d'un *oungan* et de franc-maçons pour exorciser la maison, on découvre que l'« esprit » n'était en réalité qu'une pauvre fillette qui, grâce à un couloir étroit et secret, parvenait à subtiliser les provisions pour se nourrir. Ainsi, l'explication du mystère est d'ordre économique : c'est la pauvreté et la famine que cache l'esthétique fantastique de cette nouvelle. Les superstitions occultent la réalité et empêchent de faire face à des problèmes concrets telle la mendicité des enfants, entraînant un cercle vicieux de conséquences sociales. De façon analogue, le dénouement du « Zombie de Delmas » (*EDT*, p. 7-18) convertit le surnaturel supposé en un rapport de force qui perpétue les inégalités. Le narrateur, propriétaire d'un logement dans le quartier port-au-princien de Delmas et portant bien son prénom de « Richard », est considéré comme le maître d'un zombi après que son défunt jardinier, Dieubon, est revenu à la vie. En réalité, apprend-t-on, ce dernier a été simplement remplacé par son jumeau identique récemment arrivé en ville, Dieujuste. Les voisins sont néanmoins persuadés que Richard a le pouvoir de zombifier les gens, ce qui lui vaut un respect mêlé de crainte de la part de tout le voisinage – croyance que le principal intéressé n'est pas pressé de démentir! Une fois de plus

¹⁸⁸ On peut penser aux récits mettant en scène Buron, mais aussi à d'autres tel « Le vendeur de pwen » (*HETI*, p. 31-40), où les passagers d'un *tap-tap* se font arnaquer par un habile vendeur faisant du marketing en se basant sur les superstitions populaires.

est entrevue la funeste relation qui unit la richesse à l'ignorance, le pouvoir trônant sur un agrégat de superstitions.

Dans plusieurs cas, la conclusion qui semble s'imposer conduit à la nécessité de mettre fin à l'aveuglement et à l'obscurantisme. Mais attention : ce n'est pas directement au vaudou qu'on destine des flèches, mais à toute forme de contrôle prenant appui sur l'imagination (ce qui inclut évidemment le catholicisme, le protestantisme ou d'autres cultes¹⁸⁹). Telle est la compréhension qui apparaît premièrement évidente et consensuelle (du moins, lorsque le surnaturel n'est pas « avéré » dans la fiction). C'est bien la vision de l'écrivain Alain Mabanckou, signataire d'une courte préface faisant de Gary Victor un « scribe de l'humanisme » :

Dans ces *Treize nouvelles vaudou*, Gary Victor a réussi le pari de convoquer le mystère sans tomber dans le piège de la sensation ou de l'exotisme. Si la peur et l'angoisse nous encerclent, c'est sans doute parce que l'auteur nous rappelle que la nature humaine est un puits sans fond. Ce n'est pas seulement de la détresse du peuple haïtien dont parle Gary ici, mais de la longue épreuve qui nous conduit vers l'humanisme. Quoi d'étonnant que cela passe par l'évocation de nos travers les plus sombres?¹⁹⁰

Bref, il urgerait d'achever un chapitre de bêtises et d'ignorance pour enfin connaître une ère d'éveil et de justice ; si on incorpore un attirail de croyances, c'est pour mieux les dénoncer. Tout ceci n'est pas inexact, hormis que cela réduit la portée et la complexité des lodyans, autant chez l'un et l'autre de nos auteurs. Serait-ce vraiment la seule lecture qui peut en être faite?

Sans faire l'apologie du vaudou, il faut en dernier ressort ouvrir la voie à une interprétation tierce, tendant vers la mise en valeur « souterraine » de l'infinie potentialité qu'incarne le vaudou, cette religion qui n'est pas perçue comme les autres. Nous avons déjà évoqué, avec « Danse vénézuélienne » et *Les dossiers interdits* notamment, la dissension qui existe entre une tradition originaire de l'Afrique – présentée à la fois comme grandiose et terrible – et la science moderne : il s'agit d'une récupération du fantastique et de son sentiment

¹⁸⁹ Le narrateur Édouard, dans « Albert Buron et le Loa », nous fournit à ce sujet une opinion nuancée qui synthétise bien cette position : « Vois-tu Phil... Je n'ai rien personnellement contre le vaudou, sauf qu'il permet comme toutes les religions, d'utiliser souvent à des fins malhonnêtes, l'ignorance et l'irrationalité des foules. La seule différence, c'est que le vaudouisant se meut dans un univers où la supériorité imposée des croyances de l'Occident chrétien a provoqué chez lui un tel complexe d'infériorité qu'il est devenu presque un modèle de schizophrène » (*ABA*, p. 35-36). Notons que cette « schizophrénie », résultant de la cohabitation hiérarchisée de deux systèmes de valeurs, est en effet souvent présentée comme une grave nuisance (hypocrisie, immobilisme); or, le vaudou en tant que tel n'est pas jugé « pire » que les autres religions.

¹⁹⁰ Alain Mabanckou, préface de *TNV*, p. 9.

d'hésitation pour ultimement nous faire douter. Qu'est-ce qui est vraiment « barbare » sur cette planète? Or, poussant un peu plus loin l'idée, une série d'autres lodyans de Gary Victor mettent en scène la magie effective du vaudou au bénéfice du Faible, ce qui en fait un outil de dernier recours. Des récits tels « La pipe de Sainsou¹⁹¹ », « La dernière pluie¹⁹² », « I am going to Haiti¹⁹³ » ou « Les mains¹⁹⁴ » ont tous en commun le châtement des Forts par une force surnaturelle. Et si ce sont souvent les Américains qui sont écorchés par une puissance qu'ils n'arrivent pas à maîtriser¹⁹⁵, la position du Fort (comme du Faible) est relative et n'a pas d'identité fixe. Par exemple, dans « Le fémur », c'est à une unité militaire d'intervention jordanienne en mission « humanitaire » pour l'ONU que s'en prend la magie justicière. Le capitaine du groupe, Abdul Mussa, méprise les Haïtiens : « Premièrement, c'étaient des nègres. Deuxièmement, c'étaient des infidèles. Troisièmement, ils forniquaient trop » (*TNV*, p. 145). Il en vient à congédier son chauffeur Shango, qui « était le seul des Haïtiens à n'avoir manifesté aucun intérêt pour les cours de Coran que l'officier avait commencé immédiatement à dispenser au camp » (*TNV*, p. 146) et qui, de surcroît, refuse de se dévêtir de son amulette vaudou. Ayant injustement perdu l'emploi qui nourrissait ses dix enfants, Shango promet alors de se venger : il dessine un *vèvè*¹⁹⁶ à l'entrée du camp jordanien, en y disposant un os de fémur humain au centre. Peu impressionné par cette installation, le capitaine change son fusil d'épaule lorsque ses hommes commencent à perdre inexplicablement une jambe dans d'atroces douleurs :

¹⁹¹ Une paysanne haïtienne, ayant subi le viol d'un général américain durant l'Occupation américaine, est vengée par son oncle Sainsou qui se trouve à être le prêtre vaudou le plus craint du pays. Celui-ci jette un sort au général qui est zombifié, condamné à allumer docilement la pipe de Sainsou pour très longtemps (*LSNPN*, p. 279-288).

¹⁹² La sécheresse ravage le pays, et un sorcier vaudou est sollicité par le Palais national pour ramener la pluie (*LSNPN*, p. 213-221). Celui-ci parvient à faire tomber la pluie, mais seulement sur le Palais national, ce qui entraîne la population à se ruer sur le palais, faisant fuir le gouvernement malgré la résistance par tous les moyens des Américains appuyant la dictature. Grâce au vaudou, le peuple parvient à être maître de lui-même : « Mais personne ne pouvait plus arrêter ces centaines de Manuel qui avaient enfin localisé l'eau » (p. 221). Le vaudou suggère ici un retour à l'équilibre ancestral, un peu comme dans *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain.

¹⁹³ Un Haïtien travaillant dans une usine américaine à Miami perd son bras dans un accident de travail (*HET2*, p. 15-19). Il se fait mal conseiller par un avocat américain, un escroc parvenant à empocher beaucoup d'argent à ses dépens. L'Haïtien n'arrive pas à toucher l'indemnité à laquelle il a droit afin de faire venir le reste de sa famille à Miami : volé et humilié, il décide de se venger même si on dit que la magie haïtienne « ne traverse pas la mer ». Peu après, l'avocat malhonnête se jette en bas d'une fenêtre après avoir dit « I am going to Haiti ».

¹⁹⁴ Un vieillard initié à la magie parvient à terrasser des malfaiteurs qui lui ont volé sa valise (*HET2*, p. 41-49).

¹⁹⁵ Notons que cela fait écho à une ironie redondante chez Victor et Dabel : les grandes puissances politiques seraient tentées de récupérer et exploiter à leur avantage l'arme haïtienne qu'est le vaudou.

¹⁹⁶ Les *vèvè* sont des dessins symboliques associés à des *lwa*, esprits vaudou.

Il ne voulait pas l'avouer, mais il était terrifié [...]. Il s'était moqué des croyances de ces nègres, pensant que leurs sortilèges n'étaient que superstition. Il se dit que c'était une attitude intellectuelle maladroite. Tous les livres saints, le Coran et la Bible mettaient en garde contre la magie. Si la magie n'existait pas, si elle n'était que croyance, si elle n'était pas surtout un outil du diable, les prophètes n'auraient pas mis en garde les humains contre ces pratiques. (TNI, p. 153-154)

Cette petite guerre de religion entre musulmans et vaudouïsants, où le microcosme social qu'est le camp militaire jordanien inféode l'Haïtien dans son propre pays, se solde par la souveraine vengeance de Shango. Tandis qu'on oppose une « vraie » religion monothéiste à des croyances dites païennes, le rôle émancipateur de la spiritualité indigène s'affirme significativement, tant dans cette nouvelle que dans plusieurs autres. Pouvant être un gage de résistance puis d'affranchissement, le vaudou n'est pas un simple refuge, mais une arme démocratique bien réelle qui punit à son heure, opérant un retour du balancier – et donc traitant de rien de moins que de *justice*. Nous pouvons sans exagérer rattacher une telle conception émancipatrice à la Cérémonie du Bois-Caïman¹⁹⁷, épisode mythique de l'histoire nationale présageant le moment où la colonie française de Saint-Domingue allait devenir la République d'Haïti. Ainsi, cette dynamique vengeresse nous ramène infailliblement à la confrontation du Fort et du Faible, avec l'échappée possible – ayant comme sous-texte historique la vengeance, la liberté d'un peuple garantie par une puissance vengeresse terrible, dévastatrice une fois déclenchée. Relevons que cela rejoint une des fonctions du thème de l'espoir chez Verly Dabel (voir notamment le débat sur la bataille de Vertières dans « Superstitions »), avec la possibilité que l'inouï se réalise en faisant mentir tout présupposé logique.

Enfin, bien que ce ne soit pas aussi net que chez Victor, Dabel laisse sentir à tout le moins un attachement esthétique (non exempt d'ironie) envers tout ce qui affirme la spécificité haïtienne : reportons-nous à cette nouvelle importante (« Éloge des ténèbres »), où le narrateur Richard déambule tout étonné dans une capitale nouvellement occidentalisée. Le bus y a remplacé les *tap-tap*, l'électricité devient accessible partout en continu, les rues ne sont plus jonchées de commerces de fortune, etc. Utopie de modernité se transformant progressivement en dystopie, cette histoire montre un narrateur désorienté, voulant revenir à ce qu'il connaît :

¹⁹⁷ Il s'agit de la réunion secrète, à caractère politique et spirituel, qui fut tenue au Bois-Caïman la nuit du 14 août 1791 par et un grand nombre d'esclaves marrons dont le leader était Dutty Boukman. La cérémonie vaudou qui eut lieu a enclenché le processus de libération, et constitue par conséquent un événement capital, à la fois historique et religieux.

Tous ces changements sans avertir personne! Qui leur a dit qu'on ne voulait plus des *taptap* et qu'on leur préférerait ces grosses saloperies de bus qui prennent sûrement une éternité pour se remplir et vous font perdre un temps fou alors que les *taptap* se remplissent, *plop plop*, en deux temps trois mouvements? Et puis les *taptap*, c'est notre culture. C'est original. C'est notre patrimoine. Ceux de mes amis qui ont déjà voyagé m'ont dit qu'ils n'ont rien vu ailleurs qui ressemble à ces petites merveilles, ces œuvres d'art, ces bijoux ambulants. Vous comprenez, c'est unique! Unique! Curieux quand même que les Blancs ne les aient pas déjà copiés, car ils nous volent tout ce que nous avons de bon, tout ce qui pourrait nous faire avancer. (EDT, p. 155)

Même le temps se transforme en s'accélération dans cette fiction : les citadins sont à la course dans les autobus et ne se parlent plus comme avant, mettant fin à une promiscuité caractéristique. Avec la dichotomie de l'ombre et de la lumière, Dabel fait de l'affection pour les ténèbres le propre d'une liberté de conscience, d'un mode de vie refusant la supposée clairvoyance de l'Occident.

Et cette lumière qui continue de se déverser! Depuis Bourdon jusqu'au bas de Lalue, pas un brin de *black-out*. Les autorités doivent se gonfler d'avoir fait œuvre qui vaille en répandant tout d'un coup cette lumière sur la ville, elles ont eu tort. Après plusieurs décennies de *fè nwa*, de *black-out*, le peuple est trop bien installé dans ses ténèbres pour pouvoir imaginer pouvoir ainsi tout changer d'un coup sec. Ce n'est pas pour rien que la musique de Mizik Mizik faisant l'éloge des ténèbres connaisse un si grand succès. *Banm fè nwa mwen, banm black-out mwen souple*¹⁹⁸ est sur toutes les lèvres. (EDT, p. 159)

Après tout, l'amélioration technique s'avère proprement cauchemardesque, puisque le récit prend fin quand Richard se fait réveiller par le bon vieux lieu commun : « ce n'était qu'un rêve »... Les *tap-tap*, la noirceur, le commérage, les marchands de rue – tout cela était nécessaire à un certain équilibre social auquel une population conservatrice n'est pas disposée à renoncer. Le cauchemar est-il causé par la résistance au progrès, ou par la nature du progrès lui-même? Cet ambigu « éloge des ténèbres » n'est pas simplement une cruelle raillerie. N'étant ni tout à fait un vrai « éloge », ni une condamnation, on entrevoit la complexité de la question du mieux-être de la société haïtienne. Mais comme chez Victor, une position ambivalente n'exclut pas une revendication culturelle, la valorisation d'un mode de savoir, de vérité, autant qu'une critique de certains fondements de la civilisation occidentale comme le mythe du progrès. C'est dans ce sens que Dabel, lui aussi, s'inscrit du côté de la résistance, résistance qui ne saurait condamner unilatéralement les croyances populaires et le vaudou.

¹⁹⁸ « Ramenez la noirceur, de grâce, ramenez les pannes de courant ».

Pour relier les différents fils épars dans ce chapitre, disons d'abord que la présence du surnaturel, dans les récits de nos deux auteurs, peut se catégoriser sous des rubriques diverses : ainsi le fantastique, le merveilleux, le policier et même la science-fiction sont sollicités dans les lodyans, créant des textes fortement hybrides et témoignant de la souplesse du genre. Nous avons proposé le nom de « fiction syncrétique » pour rassembler ces récits qui exploitent, de façon centrale ou périphérique, le potentiel surnaturel qu'accorde le large « spectre » du vaudou. Si les orientations principales qui émergent de cette fiction syncrétique sont bien le fantastique et le merveilleux, il n'est pas facile de dire laquelle de celles-ci prime globalement dans le corpus. Il subsiste une impression d'ambiguïté, sans doute nécessaire au sujet ; surprenant toujours le lecteur, le filon surnaturel a tendance à refuser une systématisation. On peut tout de même dire ceci : lorsque c'est le fantastique qui domine, l'hésitation caractéristique est résolue en dénonçant un problème social (en condamnant l'exploitation malveillante des croyances) ou bien en avérant le potentiel justicier et vengeur du vaudou ; lorsque c'est le merveilleux qui domine, on observe souvent un remaniement de l'imaginaire magico-religieux, dont participe le mythe du zombi (lequel peut maintenant se libérer et malmener son tortionnaire). Comme on a pu le constater, d'une façon ou d'une autre, cette présence surnaturelle n'évacue pas le thème central de la lodyans qui est l'opposition entre Forts et Faibles, faisant toujours appel au sens critique du lecteur.

Au sujet de l'intégration du surnaturel « de premier degré » (comme disait Anglade) dans la lodyans, on ne peut que reconnaître sa présence dans plusieurs récits, ce qui ne semble pas dénaturer profondément un genre qui déjà misait sur un caractère légendaire, sur les demi-vérités. D'ailleurs, on peut trouver les traces d'une réflexion générique dans certains textes de nos auteurs, suggérant que ceux-ci sont bien conscients du fait qu'ils jouent avec des codes préexistants. On doit en effet souligner quelques instructives autoréférences, qui montrent que cette présence est controversée chez les conteurs eux-mêmes¹⁹⁹. Somme toute, rien n'empêche

¹⁹⁹ Par exemple, dans « Grandeur et décadence de Sonson Pipirit » (*SP*, p. 119-129) de Victor, un esprit se matérialise et vient en aide à Sonson, ce qui rompt nettement avec le réalisme du reste du recueil. Or, « [c]ette histoire que raconte souvent Estevel Gwo Bibit est régulièrement contestée par Tonton Pépé. Ce dernier, à chaque fois qu'il écoute la version du champion de bésigue, se fait un devoir de *tchwipe* avec conviction avant de déclarer : « *Tonton Pépé pa pran nan blòf* » (p. 119). C'est directement le caractère surnaturel qui cause problème pour l'autre conteur qu'est Tonton Pépé, moins friand de cette esthétique. On comprend que chacun construit sa propre version, dans le style qu'il juge préférable.

d'y voir une question de poétique personnelle : certains conteurs ou écrivains l'intègrent, d'autres non. Le surnaturel est un élément facultatif qui, comme pour le roman, ne fait pas partie d'une définition de base.

Et bien entendu, le fin mot ne consiste pas à savoir si Gary ou Verly sont eux-mêmes vaudouissants, loin s'en faut. La troisième voie qui s'offre à nous est plutôt celle d'une revendication culturelle avertie – dépouillée des charlatans, complexes et mythes néfastes – essentielle à la dignité et l'avenir de la collectivité.

Dans « Superstitions » de Dabel, on peut lire : « Brillant *lodyanseur*, Gede ne ratait jamais une occasion pour sortir de son riche répertoire une de ses histoires toujours teintées de surnaturel. C'était, le plus souvent, le récit d'évènements qu'il disait avoir vécus, dont il était témoin oculaire, voire parfois acteur. » (*EDT*, p. 100) Ici la lodyans intègre le surnaturel, mais le narrateur Gede l'utilise comme si c'était réel : il croit manifestement à ce qu'il raconte. On comprend que la conception esthétique et poétique, de même que le rapport au monde, peuvent varier. Il n'y a ainsi pas *une seule manière* de tirer une lodyans, ni de recourir au surnaturel.

CONCLUSION

Au terme de ce parcours, le fait de savoir si la lodyans est un genre littéraire ayant ses contours propres devrait être une question moins embrouillée. Bien que, aux dires de Gary Victor lui-même, la lodyans ne correspondrait à rien de plus qu'un « dispositif narratif²⁰⁰ » utilisé dans certains récits, il ne fallait pas nous arrêter là : il paraît assez réducteur de n'y voir qu'une simple mise en abîme. Entre la narration informelle et orale de lodyanseurs qui « bay lodyans » depuis des siècles, celle plus officielle des veillées funèbres, celle de Maurice Sixto, celle mise à l'écrit de *La Famille des Pitite-Caille* de Justin Lhérisson ou encore celles de Gary Victor et Verly Dabel (et sans doute plusieurs autres écrivains et écrivaines les plus « populaires » d'Haïti – qu'il reste à étudier), il existe une continuité de sens et d'esprit qui n'est pas toujours revendiquée, mais qui frappe le lecteur par sa force implicite, par la résurgence de « parentèles » qui transcendent les différences de modalités. Les legs de l'oral s'immiscent dans l'écrit, configurent le texte en nous rappelant avec pertinence qu'à l'origine de la fable se trouve un conteur et une audience, cette dernière étant indispensable à la communication. Ce rapprochement avec la voix narrative qui, en théâtralisant la parole, fait un « art de raconter » au sein d'un pays politiquement troublé depuis sa fondation, contribue à distinguer la lodyans d'autres genres narratifs. Todorov, à propos de l'origine des genres, affirmait que « [c]omme n'importe quelle institution, les genres mettent en évidence les traits constitutifs de la société à laquelle ils appartiennent²⁰¹ ». Si la lodyans écrite nous renvoie d'abord à une spécificité narrative haïtienne, c'est notamment parce qu'elle prend racine dans un environnement où ne règne pas le régime de fixité et de rationalité que porte l'écriture. Cela nous met en présence d'avenues moins connues, de conventions esthétiques autres qui déstabilisent une critique universitaire bien sise dans l'écriture (on aurait évidemment tort de juger ces médias oraux et écrits à l'aune d'une soi-disant supériorité occidentale qui ne tient

²⁰⁰ Voir « La lodyans comme genre littéraire », Entrevue-vidéo réalisée par Emmelie Prophète pour *Le Nouvelliste*, été 2014, [En-ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=rKmEMPIxE6k>.

²⁰¹ Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 51.

plus la route). Bref, cette persistance bien attestée de la tradition lodyansaire est indicatrice d'un héritage que Verly Dabel, à la différence de Gary Victor, revendique haut et fort :

Et que dire de l'influence de Lhérisson sur tous ces écrivains haïtiens, tous ces conteurs de grand talent, la plupart à cheval sur deux siècles : Alexis, Roumain, Péan, Trouillot, Depestre, Anglade, Laferrière, Victor, Danticat... pour ne citer que quelques noms. Qu'ils aient lu ou pas Lhérisson, ils lui doivent bien tous quelque chose. Ils ont tous subi ou subissent encore pour la plupart l'influence du pionnier soit directement, soit par personnes interposées, car on retrouve bien chez eux, à un degré ou à un autre, les grands traits de la lodyans à définir comme un genre à part entière à mettre au crédit de notre patrimoine littéraire²⁰².

Sans réitérer les critères de George Anglade, et à défaut de proposer un inventaire exhaustif des « grands traits de la lodyans », rappelons plutôt nos observations principales tirées de la lecture du corpus. Nous venons de le suggérer : la lodyans écrite a un goût marqué pour la représentation de la parole conteuse, qui se manifeste soit par les enchâssements narratifs, l'intervention des rumeurs et quiproquo, les mises en abîme, les discussions à l'allure d'interview ou les jeux ambigus sur la véracité de cette parole. Victor et Dabel reprennent sans contredit les codes liés au « contage » et à sa mise en scène – codes établis par leurs homologues du siècle dernier (parmi lesquels on compte Fernand Hibbert, Frédéric Marcelin, Justin Lhérisson et probablement d'autres). Une écriture dénonçant avec humour l'injustice, qui a recours à toutes les gammes de l'euphémisme, fait, selon nous, écho à la « pratique du détour » (Glissant) qui caractérise une plus vaste poétique. Les vicissitudes sociopolitiques, la terreur, la mort infèrent une posture de résistance par la légèreté et l'implicite pour ne pas succomber. Ainsi conserve-t-on une narration plutôt « jovialisante » malgré des épisodes tragiques récurrents depuis l'esclavage : c'est bien une manière spécifique et « détournée » de conter, qui permet de « dire en ne disant pas ». De fait, les injustices sociales qui n'ont jamais cessé doivent être pour beaucoup dans la conservation du thème par excellence, qui est la lutte entre le Fort et le Faible. Il semble que toutes les lodyans peuvent en effet se rattacher, de près ou de loin, à une ramification de cette thématique ; nous avons abondamment commenté les rapports de pouvoir exposés par les textes (en n'oubliant pas la dualité linguistique français/créole qui y participe souvent, surtout chez Victor). L'intuition de Christiane Ndiaye s'est avérée une piste centrale ; en l'appuyant par les textes, nous croyons avoir amené une bonne démonstration du sujet privilégié du genre.

²⁰² Verly Dabel, « Au fil de la semaine Lhérisson : bilan et perspectives », *Le Nouvelliste*, publié le 16 novembre 2007 [En-ligne].

La mise à l'écrit de la lodyans, dans un contexte mondial contemporain, ne peut se faire qu'en mobilisant bon nombre d'influences externes. C'est ici que nous nous distançons le plus des travaux d'Anglade, lesquels donnent parfois l'impression que le genre devrait incarner une pure création haïtienne, en ne dérogeant pas des critères qu'il a lui-même établis. Même aux débuts incertains de l'oraliture en Haïti, admettant qu'il y a brassage d'imaginaires africains, amérindiens et européens, on voit que l'assemblage de traditions variées ne cesse de caractériser l'oraliture. Et en exécutant le passage à l'écrit de l'« *audience* à la vieille manière haïtienne, à la bonne franquette²⁰³ », Justin Lhérisson ouvrait la voie à une multiplication des possibilités offertes par l'intertextualité et l'intergénéricité. Pour une première génération d'écrivains-lodyanseurs, l'apport du réalisme français était encore très présent. Aujourd'hui, avec la voie ouverte par Gary Victor, tout ce qui participe de la culture populaire peut être intégré dans la fiction. Les croyances vaudou, la science-fiction, le cinéma américain, le fantastique, les mythes nationaux fondateurs – tout ceci, sous la plume de Victor, se voit presque indifféremment transformé en matière narrative. Le syncrétisme qui en résulte découle-t-il d'une « poétique de la lodyans », ou bien à d'une poétique personnelle? Il semble que Victor, en presque quarante ans de carrière, a su développer et exploiter un filon neuf, dont l'avenir semble prometteur et partagé. Verly Dabel, qui a commencé à publier en 1998, soit dix-sept ans après son prédécesseur, se situe effectivement dans le sillon de celui qui s'est imposé comme un véritable monument générationnel de la littérature populaire. Il faut souligner le rôle de mentor assumé par Victor, attesté notamment par la direction de recueils de nouvelles d'étudiants²⁰⁴, qui suggère que son style a effectivement « fait école », dépassant le projet d'un seul écrivain.

Mais le filon à la fois surnaturel et transculturel de Gary Victor, qui mise sur le halo du vaudou, permet de réfléchir à la lodyans comme cas exemplaire de « syncrétisme littéraire ». À l'image des croyances vaudou – culte syncrétique par excellence – qu'elle narrativise, la lodyans est essentiellement composite, mobilisant des esthétiques, symbolismes, formes et langages divers qui réfutent toute systématisation ou littéralité (au sens d'une fixité inféconde). Ce n'est jamais un impossible retour aux sources, mais un *recours* aux sources, comme le

²⁰³ Justin Lhérisson, *La Famille des Pitite-Caille*, *op. cit.*, p. 17.

²⁰⁴ Gary Victor a donné des ateliers d'écriture dans plusieurs villes haïtiennes, encourageant des jeunes à écrire. Ainsi ont vu le jour au moins deux recueils de nouvelles : *Max! Max! Max!* (Port-au-Prince, C3 Éditions, 2016), et *Je ne savais pas que la vie serait si longue après la mort* (Montréal, Mémoire d'encrier, 2012).

suggérait Anglade²⁰⁵. Il semble que cette qualité évolutive, difficilement préhensible, contribue à définir l'art de « savoir raconter, de créer des effets de surprise, de ne pas tout délivrer en même temps » (*HET2*, p. 31), ou l'habileté du maître de la parole permettant d'aller dans tous les sens, de rebondir constamment avant de passer son chemin.

L'hybridité de la lodyans a sans doute part dans son opacité. Tel caractère énigmatique, biscornu, rabelaisien – désordonnant le haut et le bas, le sacré et le profane – donne envie d'user de l'oxymore « pur syncrétisme » pour qualifier un genre fuyant, qui, par plusieurs aspects, nous renvoie à une esthétique baroque. Nous avons évoqué dans ce travail quelques parallèles à faire entre la lodyans et les genres brefs de la Renaissance française, au plan du rôle de l'oralité, de la diglossie, et du carnavalesque bakhtinien. Il pourrait être intéressant de poursuivre sur cet enjeu de la transition de l'oral à l'écrit dans un contexte d'adoption de nouvelles langues par l'écriture. L'univers esthétique révélé par Mikhaïl Bakhtine devrait en même temps nous en apprendre sur le rire populaire dans des sociétés politiquement très stratifiées.

Bref, la lodyans est un genre qui se méfie des présupposés, qui milite pour une non-transparence, une opacité qui fait partie de sa poétique, ouvrant les significations. On a vu que le doute était important à la littérature fantastique, qui misait sur une tension irrésolue, où puise parfois la lodyans contemporaine. Conséquemment, ce que nous enseignent les lodyanseurs, c'est aussi l'opposition à la pensée unique, à la dictature, à une violence liée à la clarté du littéral – au *stricto sensu*. Le sens critique du lecteur est interpellé rarement pour donner des réponses précises, mais pour questionner, remettre en cause un état de fait ou des cheminements mentaux qui se présentent comme une fatalité. On sait que la culture haïtienne accorde une très grande importance aux histoires (et aux histoires d'espoir) ; elle est riche de mythes, de croyances tantôt utiles, tantôt nuisibles, et les lodyans incarnent cette « nécessité de transformer l'imaginaire social si l'on veut modifier les structures du pouvoir²⁰⁶ ». Il faut sortir des schèmes de pensée menant à cette impasse, où Bouki et Ti-Malice n'arrivent pas à

²⁰⁵ Anglade écrit : « Le T de retour aux sources et le C de recours aux sources, jouent ici de ligne de partage entre deux visions radicalement différentes. Nous n'en étions plus à la célébration de l'héritage africain, mais à la quête des savoir-faire locaux sortis des adaptations multiples de trois siècles de créolisation en caraïbe. C'est de la connaissance concrète des façons de vie et de survie locales, que nous espérons extraire des bases nôtres, pour l'entrée en démocratie et en développement » (George Anglade, « Je n'ai pas lu *Ainsi parla l'oncle* de Jean Price-Mars », *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 105, 2006 p. 8).

²⁰⁶ Christiane Ndiaye, « Le narré en liberté dans la lodyans », *loc. cit.*, p. 50.

collaborer. Cela passe par la suggestion de nouveaux modèles, et par la dénonciation sous-entendue de l'absurdité de situations communément acceptées.

Quand nous proposons le libellé « poétique de la lodyans », nous soutenons certes que, de manière assez consciente, Victor et Dabel perpétuent une tradition précise, récupérant et adaptant des formes et des thèmes qui ont connu un succès avant eux. Il y a une reprise véritable de la lodyans à l'écrit, tel qu'on le voit chez ces auteurs contemporains (et tel qu'on pourrait le voir chez d'autres), et c'est pourquoi nous croyons qu'on peut effectivement parler d'une « poétique », c'est-à-dire d'un projet d'écriture illustrant un genre précis, et impliquant dans ce cas un engagement politique et culturel. La *poétique* de la lodyans est aussi une *politique* de la lodyans. Bien qu'ils ne s'y prennent pas de la même façon que l'auteur du *Romancero aux étoiles*, Victor et Dabel sont des continuateurs de Jacques Stéphen Alexis, dont le réalisme merveilleux plus « socialiste » devait connaître un épuisement. L'écriture de la lodyans contemporaine permet une plus grande souplesse de ce point de vue ; or, elle implique toujours une charge envers les puissants de ce monde, une résistance par la force d'une culture que l'on doit promouvoir fièrement et qui, subtile et pénétrante, prend le contre-pied des dérives de toute sorte.

Au cours de cette recherche, il a été utile de s'interroger sur le rapprochement et la distinction de la lodyans vis-à-vis les formes brèves canoniques que sont le conte et la nouvelle, afin de mieux comprendre et définir la pertinence de cette nouvelle catégorie. Il nous semble bon, finalement, d'élargir l'horizon de la réflexion générique dans le panorama littéraire. Pierre-Raymond Dumas, dans l'introduction de son anthologie de nouvelles haïtiennes, écrit que

L'un des principaux traits caractéristiques de cette littérature est le balancement qui existe, à travers les œuvres d'un bon nombre d'auteurs, entre les termes – aujourd'hui distincts – de conte et de nouvelle. Ainsi, après de nombreuses lectures critiques, on découvre que certains contes ont un air de nouvelle et certaines nouvelles ne se distinguent pas trop bien du conte ou de la chronique.²⁰⁷

Sans mentionner la lodyans, Dumas évoque un « balancement » entre le conte et la nouvelle, ce qui est pourtant très parlant. C'est-à-dire qu'il nous arrive justement de penser que l'unicité de la lodyans est d'être une voie littéraire mitoyenne, qui se situe quelque part *entre* le conte et la nouvelle. Ce serait du moins une piste à explorer : on retrouve dans la lodyans à la fois

²⁰⁷ Pierre-Raymond Dumas, *op. cit.* p. 12.

l'aspect « véritable » de la nouvelle des origines – avec l'enchâssement narratif, le cadre réaliste/fantastique –, et les aspects typiques des contes – avec l'opposition entre le Fort et le Faible, une certaine sérialité, et une possible intégration du merveilleux. C'est peut-être ici, dans cet espace laissé vacant par la définition des genres narratifs brefs en Occident, que réside l'originalité des lodyans : une fable réaliste à haute portée sociale, oscillant tantôt vers les caractéristiques du conte merveilleux, tantôt vers celles de la nouvelle, en particulier la nouvelle telle que pratiquée durant ses « âges d'or », à la Renaissance et au XIXe siècle.

Néanmoins, dans un certain sens, il restera toujours que la « délimitation rigoureuse des genres » n'est pas nécessaire ou souhaitable pour cette tradition²⁰⁸. Il pourrait bien être contre-nature de vouloir classer davantage la lodyans littéraire. Souvenons-nous que le charme de celle-ci, descendant de l'oraliture, est d'être errante comme la parole... Il ne faudrait pas dissoudre cette qualité à la fois holistique et symbiotique, qui permet de livrer art, connaissance et sagesse de façon non-compartmentée.

²⁰⁸ Voir la citation de Jacques Stephen Alexis en exergue au début du chapitre 1.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres littéraires

1.1. Corpus

DABEL, Verly, *Zérotolérance*, Port-au-Prince, Le Natal, 2004, 123 p.

DABEL, Verly, *La petite persécution*, Port-au-Prince, Le Natal, 2007, 165 p.

DABEL, Verly, *Éloge des ténèbres*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2012, 164 p.

VICTOR, Gary, *Sonson Pipirit. Profil d'un homme du peuple*, Port-au-Prince, Henri Deschamps, 1988, 164 p.

VICTOR, Gary, *Nouvelles interdites*, Tome 1, Port-au-Prince, Henri Deschamps, 1989, 110 p.

VICTOR, Gary, *Le sorcier qui n'aimait pas la neige*, Montréal, CIDIHCA, 1995, 365 p.

VICTOR, Gary, *Chroniques d'un leader haïtien comme il faut*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2006, 151 p.

VICTOR, Gary, *Treize nouvelles vaudou*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2007, 159 p.

VICTOR, Gary, *Quand le jour cède à la nuit*, réédition des premières nouvelles (1977-1987), La Roque d'Anthéron, Vent d'ailleurs, 2012, 122 p.

VICTOR, Gary, *Dossiers interdits. Tome II*, Port-au-Prince, L'imprimeur, 2013, 163 p.

VICTOR, Gary, *Dossiers interdits Tome III*, Port-au-Prince, L'imprimeur, 2014, 179 p.

VICTOR, Gary, *Dossiers interdits Tome IV*, Port-au-Prince, L'imprimeur, 2015, 196 p.

VICTOR, Gary, *Albert Buron : anthologie*, Port-au-Prince, C3 Éditions, 2015, 169 p.

VICTOR, Gary, *Histoires absurdes entendues dans un tap-tap*, Tome 1, Port-au-Prince, C3 Éditions, 2016, 77 p.

VICTOR, Gary, *Histoires entendues dans un tap-tap*, Tome 2, Port-au-Prince, C3 Éditions, 2016, 68 p.

1.2. Corpus secondaire

DABEL, Verly, *Histoires sur mesure*, Port-au-Prince, L'imprimeur II, 1998, 122 p.

VICTOR, Gary, *Symphonie pour demain*, Port-au-Prince, Fardin, 1981, 245 p.

VICTOR, Gary, *Albert Buron ou Profil d'une élite*, Port-au-Prince, L'Imprimeur II, 1988, 230 p.

VICTOR, Gary, *Nouvelles interdites*, Tome 2, Port-au-Prince, Henri Deschamps, 1989, 105 p.

VICTOR, Gary, *Albert Buron. Profil d'une élite II*, Imprimeur II, Port-au-Prince, 1999, 195 p.

VICTOR, Gary, *La chorale de sang*, Port-au-Prince, Mémoire, 2001, 113 p.

VICTOR, Gary, *Dossiers interdits*, Port-au-Prince, L'imprimeur, 2012, 169 p.

VICTOR, Gary, *La queue de Corneille Soisson, suivi de deux autres nouvelles*, Pétion-ville, C3 Éditions, 2014, 59 p.

1.3. Autres œuvres

CHAMOISEAU, Patrick, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, 1988, 244 p.

Contes de Bouki et Malice, choisis et édités par Christophe Charles, Port-au-Prince, Choucounne, 2005, 79 p.

FAUBERT, Ida, *Anthologie secrète. Poèmes et récits*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2007, 221 p.

Je ne savais pas que la vie serait si longue après la mort, recueil de nouvelles sous la direction de Gary Victor, Montréal, Mémoire d'encrier, 2012, 107 p.

LHÉRISSON, Justin, *Zoune chez sa ninnaine*, Port-au-Prince, Fardin, 2011 [1906], 141 p.

LHÉRISSON, Justin, *La Famille des Pitite-Caille*, Port-au-Prince, Fardin, 2014 [1905], 103 p.

Max! Max! Max!, recueil de nouvelles sous la direction de Gary Victor, Port-au-Prince, C3 Éditions, 2016, 129 p.

NAU, Ignace, *Isalina ou une scène créole*, Port-au-Prince, Choucounne, 2013 [1836], 95 p.

HIBBERT, Fernand, *Masques et visages (scènes de la vie haïtienne)*, Port-au-Prince, Fardin, 2017 [1910], 214 p.

MARCELIN, Frédéric, *La confession de Bazoutte*, Port-au-Prince, C3 Éditions, 2017 [1909], 172 p.

SIXTO, Maurice, *Lea Kokoye ak lòt lodyans* (transcriptions d'enregistrement par Claude C.Pierre), Port-au-Prince, Kopivit-Laksyon Sosyal, 1999, 144 p.

2. Études sur le corpus

BELLEFLEUR, Pierre Maxwell, « La nouvelle haïtienne — témoin d'une époque », *Écrits d'Haïti. Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*, Nadève Ménard (dir.), Paris, Karthala, 2011, p. 259-270.

CHEMLA, Yves, « Victor, passeur de mémoire vive », *Balises* n^{os} 11-12, 2008, p. 125-135.

CAISSY LAVOIE, Audrey, *La représentation de la violence chez trois auteurs haïtiens*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2007.

DABEL, Verly, « Au fil de la semaine Lhérisson : bilan et perspectives », *Le Nouvelliste*, publié le 16 novembre 2007 [En-ligne].

DARDOMPRÉ, Carey, « La lodyans, un romanesque haïtien », *Le Nouvelliste*, publié le 18 avril 2018 [En-ligne].

DUMAS, Pierre-Raymond, *Littérature et oraliture fragmentaires d'Haïti*, Port-au-Prince, L'Imprimeur II, 2006.

HORVATH, Christina, « La marge comme espace de résistance dans l'œuvre de Gary Victor », *Relire l'histoire littéraire et le littéraire haïtien*, Christiane Ndiaye (dir.), Port-au-Prince, Éditions Presses Nationales d'Haïti, 2007, p. 281-299.

LAMBERT, Marie-Andrée, *Discours sociaux et aliénation dans deux romans de Gary Victor*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2011.

LEAK, Andy, « Gary Victor and the politics of translation », *International journal of francophone studies*, n^o 18, 2015, p. 427-451.

MININNI, Maria Isabella, « Le réalisme merveilleux de Gary Victor : causalité métaempirique et référentialité dans l'espace narratif de Clair de manbo », *Le Roman haïtien : intertextualité, parentés, affinités*, Revue Interculturel-Francophonies, n^o 12, 2007, p. 198-211.

NAUDILLON, Françoise, « Genre mauvais genre : lodyans entre rupture et subversion », *Oralités subversives*, Anne Douaire (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 44-57.

- NDIAYE, Christiane, « Le narré en liberté dans la lodyans » dans *Comprendre l'énigme littéraire de Dany Laferrière*, Montréal, Éditions du CIDIHCA, 2011, p. 35-51.
- NDIAYE, Christiane, « De la conservation des espèces : l'art de *lodyans* dans *Le mât de cocagne* ». Document inédit.
- N'ZENGOU-TAYO, Marie-José, « Le Vodou dans les romans et nouvelles de Victor. Entre fantastique et réalisme merveilleux », *Francofonía*, n° 7, 1998, p. 255-273.
- OTILIE, Ethson, Communication inédite présentée dans le cadre du colloque « La lodyans haïtienne et son immortel lodyanqueur : Maurice A. Sixto », à la Faculté des Études Post-graduées (Port-au-Prince, le 20 avril 2018).
- PARISOT, Yolaine, « La lodyans haïtienne et ses avatars radiophoniques » dans *Palabres XI*, n° 1, 2009, p. 123-143.
- PETIT-FRÈRE, Dieulermesson, « Haïti-littérature : Treize nouvelles vaudou - cynisme, mythes, réalité », *AlterPresse*, 2012, [En-ligne] <http://www.alterpresse.org/spip.php?article13038#nb2>
- PIERRE, Jobnel, « Gary Victor : la société haïtienne entre sa mémoire et ses dieux », *Écrits d'Haïti. Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*, Nadève Ménard (dir.), Paris, Karthala, 2011, p. 435-442.
- SWANSON, Lucy Viking, *Bringing out the undead: Reinventing the zombie in contemporary fiction of the francophone caribbean*, thèse de doctorat, University of Pennsylvania, 2012.
- TURCOTTE, Virginie, « L'influence du conte traditionnel et la pratique du créole dans la littérature haïtienne : l'exemple de La piste des sortilèges de Gary Victor », *Relire l'histoire littéraire et le littéraire haïtien*, Christiane Ndiaye (dir.), Port-au-Prince, Éditions Presses Nationales d'Haïti, 2007, p. 321-344.
- VALLE IDÁRRAGA, Mónica María del, « Gary victor: 'soy un novelista y también un ciudadano que contempla su sociedad' ». *Revista Iberoamericana*, n° 82, p. 241-248.
- VICTOR, Gary, « La lodyans comme genre littéraire », Entrevue-vidéo réalisée par Emmelie Prophète pour *Le Nouvelliste*, été 2014, [En-ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=rKmEMPIxE6k>

3. Cadre théorique

- ANGLADE, Georges, « Le dernier codicille d'Alexis », *Présence Africaine*, n^{os} 175-176-177, 2007, p. 546-573.
- ANGLADE, Georges, « Les lodyanseurs du Soir : Il y a 100 ans, le passage à l'écrit », *Écrire en pays assiégé*, Marie-Agnès Sourieau et Kathleen M. Balutansky (dir.), Amsterdam, Éditions Rodopi, 2004, p. 61-87.
- ANGLADE, Georges, « De la lodyans comme genre à haut risque de la miniature et de la mosaïque », prologue de *Les blancs de mémoire*, Montréal, Boréal, 1999, p. 7-11.
- ANGLADE, Georges, « Avez-vous dit lodyans? », *Le rire haïtien. Haitian Laughter*, New York, Educ Vision, 2006.
- ANGLADE, Georges, *Le secret du dynamisme littéraire haïtien*, Port-au-Prince, Université d'État d'Haïti, 2010.
- ANGLADE, Georges, « Nos esprits sont-ils plus occupés que notre territoire? », *Le Nouvelliste*, publié le 7 août 2007, [En-ligne] : <http://lenouvelliste.com/lenouvelliste/article/46857/Nos-esprits-sont-ils-plus-occupes-que-notre-territoire.html>.
- ANGLADE, Georges, « Je n'ai pas lu *Ainsi parla l'oncle* de Jean Price-Mars », *Nuit blanche, magazine littéraire*, n^o 105, 2006 p. 7-9.
- AUBRIT, Jean-Pierre, *Le Conte et la Nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1998.
- DARDOMPRÉ, Carey, « Critique de la théorie d'Anglade », *Tanbou/Tambour*, été 2017, [En-ligne] : <http://www.tanbou.com/2017/CritiqueTheorieAnglade.htm>
- DÉCIUS, Philippe, « Contes et réalités haïtiennes », *Europe*, n^o 501, 1971, p. 49-63.
- DES ROSIERS, Joël, « Les fruits piqués du réalisme merveilleux », dans *Théories caraïbes, poétique du déracinement*, Montréal, Triptyque, 1996, p. 47-55.
- DUMAS, Pierre-Raymond, « Anthologie de nouvelles haïtiennes », *Conjonction*, n^{os} 177-178-179, 1988.

- DURIX, Jean-Pierre, « Le Réalisme magique : genre à part entière ou “auberge latino-américaine” » dans *Le Réalisme merveilleux*, Xavier Garnier (dir.), Paris, L'Harmattan, 1998.
- FIGNOLÉ, Jean-Claude, « Une poétique de la schizophrénie », repris dans *La revue Noire*, 1992.
- GATTÉGNO, Jean, *La science-fiction*, Paris, Presses universitaires de France, 1971.
- GOODY, Jack, *Mythe, rite et oralité* (trad. de l'anglais par Claire Maniez), Nancy, Presses universitaires de Lorraine, 2014.
- HURBON, Laënnec, *Les mystères du vaudou*, Paris, Découvertes Gallimard Religions, 1993.
- HURBON, Laënnec, *Dieu dans le vaudou haïtien*, Paris, Payot, 1972.
- LAROCHE, Maximilien, *Contributions à l'étude du réalisme merveilleux*, Sainte-Foy, GRELCA, 1987.
- LAROCHE, Maximilien, *La double scène de la représentation. Oraliture et littérature dans la Caraïbe*, Sainte-Foy, Éditions Grelca, 1991.
- LÉVY, Joseph et ANGLADE, Georges, *Entretiens avec Georges Anglade. L'espace d'une génération*, Montréal, Liber, 2004.
- MÉCHOULAN, Éric, « Intermédialité : ressemblances de famille » dans *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 16, 2010, p. 233-259.
- NDIAYE, Christiane, « Enjeux des genres populaires dans les littératures francophones d'Afrique subsaharienne, du Maghreb et de la Caraïbe », *Palabres*, n° 1, 2009, p. 7-15.
- PIERRE, Jobnel, « Maximilien Laroche, critique et spécialiste en littérature comparée », *Le Nouvelliste*, 27 juin 2017 (entretien avec Maximilien Laroche originalement paru en 2007), [En-ligne] : <https://lenouvelliste.com/article/46277/maximilien-laroche-critique-et-specialiste-en-litterature-comparee>
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris, Seuil, 1989.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- TODOROV, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
- ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987.

4. Littérature et culture d'Haïti

- ALEXIS, Jacques Stéphen, « Florilège du romanesque haïtien », janvier 1959, réimprimé dans *Étincelles*, n^{os} 8-9, 1984, p. 13-21.
- ALEXIS, Jacques Stéphen, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *Présence Africaine*, n^{os} 8-9-10, 1956, p. 245-271.
- ALEXIS, Jacques Stéphen, « Où va le roman ? », *Présence Africaine*, n^o 13, 1957, p. 81-101.
- BERNABÉ, Jean, CHAMOISEAU, Patrick et CONFIANT, Raphaël, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993.
- BERROU, Raphaël et POMPILUS, Pradel, *Histoire de la littérature haïtienne, illustrée par les textes*, Volume 2, Port-au-Prince, Éditions Caraïbes, 1975, 753 p.
- CASIMIR, Jean, *La culture opprimée*, Port-au-Prince, Communication Plus, 2001, 362 p.
- CORTEN, André, *Misère, religion et politique en Haïti. Diabolisation et mal politique*, Paris, Karthala, 2001.
- DABEL, Verly, *Je ne vais rien te cacher : Lettres à Georges Anglade*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2015.
- DUFF, Christine, « Pour une relecture de « Zoune chez sa ninnaine » de Lhérisson », *Francophonie littéraire du Sud. Un divers singulier. Afrique, Maghreb, Antilles*, Najib Redouane (dir.), Paris, L'Harmattan, 2006, p. 121-134.
- DUMAS, Pierre-Raymond, *Frédéric Marcelin ou les riches dépouilles d'un ministre des Finances*, Port-au-Prince, L'Imprimeur II, 2000.
- EMERA, Alix, *La diglossie dans le roman haïtien. Le cas de Justin Lhérisson, Jacques Roumain et Franck Étienne*, Thèse de doctorat, Université de Lyon II, 1989.
- FLEISHMANN, Ulrich, *Idéyoloji ak réyalité nan litérti ayisyèn* (traduction créole de *Ideologie und Wirklichkeit in der Literatur Haitis* par Jeannot Hilaire), Port-au-Prince, Henri Deschamps, 1981.
- GLISSANT, Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- GLISSANT, Édouard, *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981.
- HOFFMANN, Léon-François, *F. Marcelin, un Haïtien se penche sur son pays*, Montréal, Mémoire d'encrier 2006.

- HURBON, Laënnec, *Culture et dictature en Haïti. L'imaginaire sous contrôle*, Paris, L'Harmattan, 1979.
- LAROCHE, Maximilien, *L'avènement de la littérature haïtienne*, Sainte-Foy, GRELCA, 1987.
- LAROCHE, Maximilien, *La littérature haïtienne : identité, langue, réalité*, Montréal, Leméac, 1981.
- LAROCHE, Maximilien, *L'image comme écho. Essai sur la littérature et la culture haïtiennes*, Montréal, Nouvelle Optique, 1978.
- LÉGER, Frenand, « La problématique de la nouvelle haïtienne à travers l'œuvre d'Ignace Nau », préface à Ignace Nau, « *Le lambi* » et autres nouvelles, Port-au-Prince, Legs Éditions, 2014, p. 1-8.
- NAU, Émile, *Histoire des caciques d'Haïti*, Paris, G.Guérin, 1894 [1837].
- NDIAYE, Christiane (dir.), *Introduction aux littératures francophones*, Montréal, PUM, 2004.
- PRICE-MARS, Jean, *Ainsi parla l'Oncle*, suivi de *Revisiter l'Oncle*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2009.
- PRINCE, Neptune, *Justin Lhérisson : une écriture à la croisée des genres*, mémoire de maîtrise, ENS / Paris 8, 2010.
- SAINT-ELOI, Rodney, *Émergence de la poétique créole en Haïti*, thèse de doctorat, Université Laval, 1999.
- SATYRE, Joubert, « *Autour de deux romans (1903) de Frédéric Marcelin. Stratégies d'une (auto)légitimation, Légitimité, légitimation*, Ozouf Sénamin Amedegnato, Sélom Komlan Gbanou et Musanji Ngalasso-Mwatha (dir.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p. 209-223.