

2M11.2833.11

Université de Montréal

Le parcours figuratif du naufrage dans *Manès Descollines*,  
roman haïtien de Michel Monnin

par Sylvie Caye

Département d'études françaises

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maître ès arts (M.A.)  
en études françaises

Avril 2000

Sylvie Caye, 2000



PQ  
35  
U54  
2000  
V.029

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Mémoire intitulé :  
Le parcours figuratif du naufrage dans *Manès Descollines*,  
roman haïtien de Michel Monnin

Présenté par :

Sylvie Caye

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

**Président-rapporteur** : Pierre NEPVEU

**Directeur de recherche** : Christiane NDIAYE

**Membre du jury** : Jean LAROSE

Mémoire accepté le : .....

## Sommaire

Malgré la prolifération, la visibilité voire la consécration récente de la littérature antillaise et plus particulièrement de certains romans antillais, on peut affirmer que les études critiques qui sont faites de ceux-ci privilégient, la plupart du temps, leur contenu, leur dimension « utilitaire » et ce, au détriment de leurs caractéristiques esthétiques. De la même façon, on s'est trop souvent contenté en les appréhendant, d'adopter des points de vue idéologiques qui ont partie liée avec une quête identitaire ou même, d'en dénier le caractère novateur en voulant à tout prix les inscrire dans la mouvance du « réalisme merveilleux », courant littéraire qui eut son importance mais qui ne cadre plus tout à fait avec le propos et les formes de cette littérature émergente. En effet, bon nombre de romans antillais récents ne s'assignent plus pour but de refléter le plus fidèlement possible un référent et si le Merveilleux y tient encore une place importante, tout se passe comme si la fonction de ce dernier s'était déplacée, ne traduisait plus comme ce fut le cas des aspirations légitimes d'ordre social ou politique nécessitant une certaine forme « d'engagement » de la littérature.

*Manès Descollines*, roman haïtien de Michel Monnin datant de 1985, plus encore que des textes tels que *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain ou *Compère Général Soleil* de Jacques-Stéphen Alexis, perdrait considérablement à être lu selon les pratiques de lecture citées plus haut. Du reste, de telles lectures seraient-elles possibles ? Rien n'est moins certain. Dans la mesure où *Manès Descollines*, récit poétique et non linéaire tout en fragments ne reflète aucun référent précis, convoque le « Merveilleux » à des fins éloignées de toute forme d'engagement, ne raconte aucune histoire à proprement parler, il m'a paru intéressant sinon indispensable d'abandonner les grilles d'interprétation ci-dessus mentionnées pour chercher à connaître et mettre en lumière à partir des

caractéristiques formelles et esthétiques de ce texte les significations implicites ou sous-jacentes de ce dernier.

Voilà pourquoi mon étude s'est essentiellement apparentée à une analyse de type sémiotique s'inspirant des travaux de Greimas ou même de ceux du Groupe D'Entrevernes, privilégiant la composante discursive et non pas narrative du texte, se centrant sur une figure, en l'occurrence celle du naufrage, ou plus exactement sur le « parcours » que cette figure accomplit à travers *Manès Descollines*, c'est-à-dire les liens que celle-ci tisse et entretient avec d'autres figures relevant de ses champs lexical et sémantique, d'autres figures telles que la mer, les bateaux, les crabes ou même les phares.

Or, l'étude approfondie du parcours de cette figure en apparence anodine a démontré que celle-ci rejoint les thèmes majeurs de *Manès Descollines*, thèmes majeurs qui ne sont autres que l'aliénation d'un peintre, le désespoir d'une région, la place problématique sinon inexistante réservée à l'esthète et à la création, enfin, la très lourde hypothèque qui pèse ici sur toute forme de paternité sinon d'ascendance.

## Table des matières

<i>INTRODUCTION</i> .....	1
---------------------------	---

### *LE PARCOURS FIGURATIF DU NAUFRAGE*

<b>I - LE NAUFRAGE INTÉRIEUR DE MANÈS</b> .....	15
<b>I-1 L'apparition du « naufrage »</b> .....	17
<b>I-2 Naufrage, métaphore de folie</b> .....	18
<b>I-3 Le monde devenu indéchiffrable</b> .....	19
<b>I-4 Deux persécuteurs : la mer et le temps</b> .....	21
I-4-1 La mer.....	21
I-4-2 Le temps.....	23
<b>I-5 Le paroxysme de la folie et le naufrage du soleil</b> .....	23

<b>II - LE NAUFRAGE DU DIEU PRÉSERVE</b> .....	28
<b>II-1 Synecdoque du déclin</b> .....	30
<b>II-2 En tant que métaphore de toute épreuve</b> .....	31
<b>II-3 La mise en échec de trois formes de savoir</b> .....	33
II-3-1 La croyance.....	33
II-3-2 Le rationalisme .....	34
II-3-3 La superstition.....	35
<b>III - DES SUBTERFUGES ILLUSOIRES</b> .....	38
<b>III-1 Le bonheur : un bateau fantôme</b> .....	41
<b>III-2 La création : des bateaux rêvés</b> .....	43
<b>III-3 Se prendre pour Ogou Ferraille, Agoué ou Moïse</b> .....	48
<b>III-4 Se métamorphoser en crabe</b> .....	53
<b>III-5 Des phares, hommes ou arbres</b> .....	59
III-5-1 Les hommes-phares.....	59
III-5-2 Les arbres-phares.....	61
III-5-3 La réapparition du père .....	68
III-5-4 Naufragés de pères en fils.....	77
<b>CONCLUSIONS</b> .....	82
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	100
<b>ANNEXE</b> .....	107

## Remerciements

\* En premier lieu, je remercie très vivement Christiane Ndiaye, ma directrice, pour l'intérêt qu'elle sait susciter par la façon dont elle transmet son savoir, pour ses qualités d'accueil et d'écoute, sa grande disponibilité, ses encouragements constants ainsi que la confiance qu'elle m'a toujours témoignée.

\* Je remercie également tous les professeurs du Département d'études françaises qui, tout au long de mes études, m'ont tant appris et ce, avec beaucoup de gentillesse.

\* Merci à mes amis d'ici et d'ailleurs qui, au cours de cette étude, m'ont encouragée avec enthousiasme et fidélité.

\* En dernier lieu mais du fond du coeur, je remercie ma famille proche, mon époux et mes enfants, pour leur patience et leur compréhension sans lesquelles je n'aurais pu mener à bien ce travail.



*à Louis Gaborit de Montjou, mon époux*

*à Isabel, Julio-César et Elvira, mes enfants*

*à Valentine*

## *INTRODUCTION*

---

Connu pour sa contribution à la rédaction de nombreux catalogues portant exclusivement sur la peinture haïtienne, catalogues rédigés pour la plupart en collaboration avec Jean-Marie Drot, Michel Monnin publie *Manès Descollines* (1) en 1985 et c'est avec ce texte qu'il remporte le prix Deschamps. Or, malgré cette consécration, *Manès Descollines* n'est pas sorti de l'île ce qui fait de lui un texte méconnu sinon inconnu ailleurs qu'en Haïti, fait qui m'obligera à en faire une brève présentation.

Manès Descollines, avant de devenir le héros éponyme de ce texte, fut d'abord et avant tout un peintre autodidacte comme bon nombre de peintres haïtiens, un ami de Michel Monnin (2), et, pour finir, un artiste qui se suicida en 1985.

---

(1) MONNIN, Michel, *Manès Descollines*, Port-au-Prince, Editions Deschamps, 1985, 208p.

Toutes les références ultérieures à cette édition seront identifiées par les initiales MD suivies par le numéro de page inclus entre parenthèses dans le texte.

(2) Michel Monnin est originaire du canton du Jura (Suisse). En 1948, ses parents s'établissent en Haïti alors qu'il n'est âgé que de sept ans. Au cours des années 60, son père fonde la Galerie Monnin, une des galeries les plus importantes de l'île. Michel Monnin a toujours travaillé dans le sillage de son père, s'occupant plus spécifiquement, au sein de cette galerie, des peintres et de la façon dont l'oeuvre de ceux-ci évoluait. Depuis quelques années, il dirige seul ce lieu qui, à bien des égards, est devenu, aujourd'hui, une véritable institution.

Si j'insiste d'emblée sur ces quelques éléments biographiques, c'est qu'ils ne sont pas sans incidence sur le texte qu'est *Manès Descollines*, fruit d'une double écriture puisque des extraits du carnet réellement tenu par Manès y sont reproduits, dualité qui ne fait que contribuer à la fragmentation de celui-ci.

Résumer *Manès Descollines* n'est pas chose simple dans la mesure où le récit n'est pas linéaire, que le texte ne s'articule autour d'aucune histoire à proprement parler et que la narration est elle-même dédoublée. De ce fonds morcelé, tout en fragments, de ces phrases qui, pour la plupart, se désagrègent plus qu'elles ne s'articulent logiquement, émergent essentiellement mais non exclusivement deux voix distinctes, celles de Manès et de Marc et se dégagent quelques grands thèmes tels que paternité, maladie, apauvrissement, folie et mort. Ces voix prennent la parole en alternance, occupent l'espace textuel inégalement sans que jamais le quotidien ne cède pour autant complètement la place. Se donnent principalement à entendre d'une part la voix de Manès, « boss-maçon-peintre » d'Haïti à l'imagination tarie, exilé près de la mer, loin de son unique fille malade, artiste que la folie guette puis submerge peu à peu, et d'autre part celle de Marc, le « patron » parlant le plus souvent à la première personne, voix qui demeure rivée à un esquif, un lieu clos, une chambre d'hôpital où son propre fils finira par s'éteindre. À défaut de dialoguer, deux pères se font écho, combient comme ils le peuvent l'attente d'un deuil pressenti, que ce dernier s'avère réel ou symbolique. Alors que le temps est perçu différemment par ces deux personnages, minutieusement décompté ou au contraire très indéterminé, l'espace est quant à lui beaucoup plus suggéré que décrit. C'est ainsi que si le carnet de Manès (reproduit, remanié ou inventé),

occupant l'essentiel de l'espace textuel, s'élabore sur une seule et même journée, celle du 20 février 1977, une région enclavée du Sud Ouest de l'île d'Haïti ou plus exactement la petite ville de Port-Salut, est le théâtre principal des interrogations, des prémonitions et de l'angoisse qui mèneront le peintre à sa perte. Par touches successives voire impressionnistes, bribes du quotidien et discours du tout venant se greffent à la parole de ces deux personnages, alimentent autant qu'ils tendent à décentrer cet univers aux soubassements déjà fragiles. C'est ainsi qu'entre une scène de marché, l'inhumation cocasse d'une défunte, l'achat véreux de quelques carreaux de terre, une fête des morts se poursuivant au cours d'une nuit illuminée, se multiplient anecdotes, évocations et souvenirs des plus hétérogènes, objets des plus hétéroclites...

De fait, tout se passe comme si le texte courait toujours le risque « d'éclater » parce qu'aucune hiérarchie ne s'impose parmi ses différentes composantes, parce qu'aucune perspective n'assigne à tel ou tel autre détail un ordre de grandeur, parce qu'aucune vision d'ensemble n'est jamais proposée, parce qu'aucune conversation n'est ici achevée, parce qu'à aucun moment les faits ne semblent s'enchaîner dans la causalité, parce que la langue elle-même s'affirme dans la pluralité.

Plus encore, les voix de ce livre ne sont pas toujours identifiables et à la question « qui parle ? », il n'est pas toujours possible de répondre. De ce point de vue, il arrive au doute de s'installer au coeur même du texte . « Je ne suis pas sûr qu'il ait vraiment dit cette dernière phrase » (MD, 67), « Qui a parlé?... Dufanal...Manès...Marc !... ou les voix de nos morts ? » (MD, 70), « Qui a parlé ? »

(MD, 100), « Et nous restons là [...], seuls au milieu des voix non identifiables de nos morts » (MD, 169) sont autant de questions ou de constats laissés sans réponses.

De là probablement ces formules lapidaires mais non moins sensibles de Raymond Chassagne qui, rédigeant la postface du texte, écrit que « *Manès Descollines* n'est pas un livre à lire, [que] c'est un livre à vivre » (MD, 180) ou encore que « C'est donc la transe qui écrit ici, non la grammaire .» (MD, 180)

Aussi et à partir de là, deux questions complémentaires se posent. Comment rendre compte de ce fonds morcelé ? Et inversement, à quoi attribuer l'impression que ce texte forme bel et bien une unité ? Certes, on pourrait se réfugier derrière l'idée que ces deux pères, Manès et Marc, se faisant écho l'un l'autre, pères dont les paternités respectives sont menacées symboliquement ou réellement, confèrent au texte une certaine forme de cohérence. Mais ne serait-ce pas insuffisant ? Et puis dès lors, comment prendre en compte toutes ces formes de discours, discours des « petites gens », messages radiophoniques -- reproduits ou fantasmés ? --, vie quotidienne faite « d'éléments tout à fait apparemment sans rapport avec la situation ambiante [mais] pourtant bien réels » (MD, 86) ?

De fait, au même titre que *Manès Descollines* rompt avec la tradition du réalisme tel que conçu en Occident, la tentative de représenter le plus fidèlement

possible un référent, ce texte, semble-t-il, ne saurait être inscrit au sein du « réalisme merveilleux » théorisé (entre autres) par Jacques-Stéphen Alexis, dans la mesure où, ici, et même s'il est présent, le merveilleux ne semble aucunement s'assigner pour seul but de traduire des aspirations d'ordres social ou politique s'apparentant au marxisme et nécessitant donc une forme d'engagement. En effet, rien dans le « merveilleux » de *Manès Descollines* ne permet de rattacher ce texte au « Merveilleux » d'Alexis qui l'a ainsi défini :

Qu'est-ce donc que le Merveilleux sinon l'imagerie dans laquelle un peuple enveloppe son expérience, reflète sa conception du monde et de la vie, *sa foi, son espérance, sa confiance en l'homme, en une grande justice, et l'explication qu'il trouve aux forces antagonistes du progrès ?* » (1)

De la même façon, on voit mal comment ce texte sortirait enrichi d'une lecture de type utilitaire ou même sociologique, lecture trop souvent pratiquée par les critiques occidentale et antillaise. En effet, si l'on peut reprocher aux Occidentaux de s'évertuer à rechercher un sens univoque de ce qui, par définition, leur demeure étranger sinon exotique, il faut admettre que les Antillais ont une propension à lire leurs propres textes en adoptant un point de vue idéologique réducteur, idéologie qui a partie liée avec une quête identitaire que celle-ci ait pour nom « créolité » ou « antillanité », lectures reléguant au second plan ce qui mériterait pourtant d'être avant tout souligné : la dimension esthétique de cette littérature émergente. De ce point de vue, on peut citer l'exemple de cette phrase de Jean Métellus publiée dans *Jeune Afrique* qui aurait avoué, non sans un certain humour mais aussi une certaine amertume, « qu'il écrit pour mettre fin à l'idée qu'un poète créole ne peut fournir

---

(1) ALEXIS, Jacques- Stéphen, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *Présence africaine*, No.8-10, juin-nov. 1956, p. 267 ; c'est moi qui souligne.

que du boudin créole, des femmes-jardins ou des bananes pesées ! »(1)

Enfin, quelle place accorderait-on à *Manès Descollines* si l'on devait situer ce texte au sein d'une histoire littéraire proprement antillaise adoptant un point de vue résolument socio-historique ? Mieux vaudrait poser cette question à Roger Toumson qui, élaborant une histoire quasiment exhaustive de la littérature antillaise (certes limitée à la Martinique, à la Guadeloupe et à la Guyane), restreint délibérément le champ de celle-ci aux idéologies qu'elle véhicule « conformément à un usage qui semble désormais établi, à la littérature antillo-guyanaise de la prise de conscience culturelle et raciale, celle dont les représentants de la Négritude se sont faits les hérauts. » (2) ou même à Léon-François Hoffmann, qui, se donnant exclusivement pour objet l'histoire du roman haïtien, ne retient que quatre facteurs, « la nationalité du romancier, la langue qu'il utilise, le cadre qu'il choisit et les personnages qu'il crée » (3), quatre facteurs auxquels cet historien de la littérature haïtienne en ajoute un cinquième qui n'est autre que « la mentalité nationale »...

---

(1) MONNIN, Michel, *La rencontre des deux mondes vue par les peintres d'Haïti*, Éditions Carte Segrete, 1992, p. 186.

(2) TOUMSON, Roger, *La transgression des couleurs. Littérature et langage des Antilles*, Paris, Éditions Caribéennes, 1989, 2v., p. 7.

(3) HOFFMANN, Léon-François, *Le roman haïtien, idéologie et structure*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1982, p. 14 et 19.



Aussi, comment appréhender un texte tel que *Manès Descollines*, dès lors que celui-ci, hybride à souhait, ne délivre aucun message précis et résiste à toute forme de classement ? Quelle lecture faire de cette sorte de récit poétique et non linéaire à la narration dédoublée voire démultipliée, ne s'articulant autour d'aucune histoire précise, et qui plus est, foisonne de paroles non assignables ? Pour tenter de répondre à de telles questions, élucider certains paradoxes, pour parvenir à dégager les significations implicites de ce texte pris dans sa particularité, il m'apparaît que la voie la plus prometteuse est non pas d'explorer ce que dit le texte ou de me demander qui dit le texte mais bien de chercher comment ce texte dit ce qu'il a à dire.

De manière à prendre en compte cette dimension esthétique, je souhaiterais que mon étude s'apparente à une analyse de type sémiotique en m'inspirant des travaux du Groupe d'Entrevernes (1) ou même de ceux de Greimas à qui l'on doit l'ouverture même de cette voie.

En effet, si l'examen de la composante narrative de *Manès Descollines* risque de s'avérer courte sinon impossible en raison même de la nature du texte, il me semble en revanche qu'une étude approfondie de sa composante discursive, ou plus exactement de l'enchaînement des figures qu'il met en place, pourrait s'avérer très féconde.

---

(1) GROUPE D'ENTREVERNES, « La composante discursive », *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, P.U.L., 1979, p. 87-94.

Afin de ne pas rendre cette perspective trop étroite, j'emploierai ce terme de « figure » au sens large, au sens où Greimas l'entend, et ce, alors qu'il distingue deux niveaux de signification dans les textes narratifs :

La reconnaissance de deux niveaux -- narratif et discursif -- autonomes et emboîtés rend bien compte de la démarche ambiguë du sujet de la narration, invité à poursuivre simultanément les deux parcours syntagmatiques qui lui sont imposés : d'une part, le programme narratif déterminé par la distribution des rôles actantiels et, de l'autre, le sentier privilégié établi par la configuration discursive où une figure, à peine posée, propose un enchaînement figuratif relativement contraignant. (1)

C'est à un « sentier privilégié » de ce type que je compte m'attacher, « sentier » qui, à mes yeux, contribue très largement, à l'unité de ce texte. De la même façon, je pourrais me référer à la démarche très précise proposée par le Groupe d'Entrevernes qui définit la figure comme « une unité de contenu qui sert à qualifier [...] les rôles actantiels et les fonctions qu'ils remplissent » et qui décrit tout parcours figuratif comme « un étalement de figures, le réseau relationnel » (2) qu'elles tissent entre elles.

Mais quelle figure choisir ? Par où commencer ? Ces questions pour le moins embarrassantes sont laissées à la discrétion du lecteur qui, au fil du texte, peut être intrigué par la récurrence d'un lexème et des champs sémantique et lexical qui

---

(1) GREIMAS, A.J., « Les actants, les acteurs et les figures », *Sémiotique narrative et textuelle*, pr. par Claude Chabrol, Paris, Librairie Larousse, 1973, p.171.

(2) GROUPE D'ENTREVERNES, « La composante discursive », *Analyse sémiotique des textes*, Presses Universitaires de Lyon, p.87-94.

viennent s'y greffer, lexème qui, le plus souvent, est d'autant plus remarquable qu'il « constitue un écart par rapport à l'usage ordinaire, au sens propre d'un mot. » (1)

Ainsi, plutôt que de partir d'un thème et de chercher à savoir comment celui-ci évolue au fil du texte, de quelles connotations ce thème s'enrichit constamment, il importe au contraire de repérer une ou des figures et de voir quels liens elles tissent entre elles, la configuration discursive qu'elles finissent par former entre elles, puis de questionner cette configuration, de se demander à quelles significations implicites du texte, de l'ordre de ce qui n'est pas écrit littéralement, cette configuration pourrait renvoyer, à quels thèmes, précisément, celle-ci pourrait nous mener. De fait, une telle démarche impose que l'on fasse confiance à son intuition de lecteur, que l'on se fixe pour point de départ un mot, un simple mot, et puis de voir, bon gré mal gré, comment ce mot chemine, comment il tisse autour de lui une sorte de toile, de réseau, ou même d'isotopie, comment, de fait, il accomplit une sorte de parcours.

Voici pourquoi, au lieu de questionner les thèmes majeurs de *Manès Descollines*, thèmes tels que la paternité, la place occupée par l'esthète au sein de la société haïtienne, l'étouffement, la folie ou la mort, j'ai préféré me laisser guider par une figure, en l'occurrence celle du naufrage, qui, par sa récurrence et l'éventail

---

(1) GENETTE, G., *Figures II*, « Langage poétique et poétique du langage », Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 139-142.

polysémique sur lequel elle joue, a attiré mon attention. En effet, qu'elle soit réduite ou au contraire magnifiée, métaphorique ou non, la figure du naufrage m'a particulièrement touchée dans la mesure où il m'est apparu qu'elle traverse le texte de part en part. A l'image de la démarche très précise et surtout très concrète proposée par le Groupe d'Entrevernes, par « figure », j'ai bien évidemment considéré le lexème en tant que tel, l'emploi proprement dit du mot « naufrage », mais également et bien plus largement, son parcours figuratif, les relations privilégiées que cette figure lexématique entretient avec d'autres figures telles que la mer, le temps, le soleil, les bateaux, les crabes ou même les phares. Et c'est ainsi que de manière inattendue, je me suis aperçue que cette figure, en apparence anodine, me renvoyait précisément aux thèmes à la fois diversifiés, éloignés et beaucoup plus abstraits que sont très justement la paternité, l'abus d'autorité et la violence paternelle, la création, la perception et l'image de l'esthète forgée au sein d'une société stigmatisée par la misère, et pour finir, la folie et la mort.

Enfin, au seuil de cette étude, je souhaiterais mentionner que des figures telles que la mer, les sources ou les arbres pris pour des phares occupent une place très importante dans d'autres textes antillais, qu'il s'agisse du *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, de *La Lézarde* d'Édouard Glissant, des *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain et ce, au point qu'il n'est pas interdit de formuler l'hypothèse suivante : que ces figures se rattachent également au contexte discursif dans lequel évolue *Manès Descollines* en tant qu'objet sémiotique dynamique, et que ces figures, de fait, pourraient bien traduire des traits spécifiques de l'aire

socio-culturelle que constitue l'ensemble de la Caraïbe. Je ne ferai qu'effleurer cet aspect en empruntant ici et là, en soulignant quelques convergences qui m'ont paru intéressantes. Néanmoins, il va de soi que seule une étude approfondie se donnant pour objet un corpus beaucoup plus étendu me permettrait de confirmer ou d'infirmier une telle hypothèse.

***LE PARCOURS FIGURATIF DU NAUFRAGE***

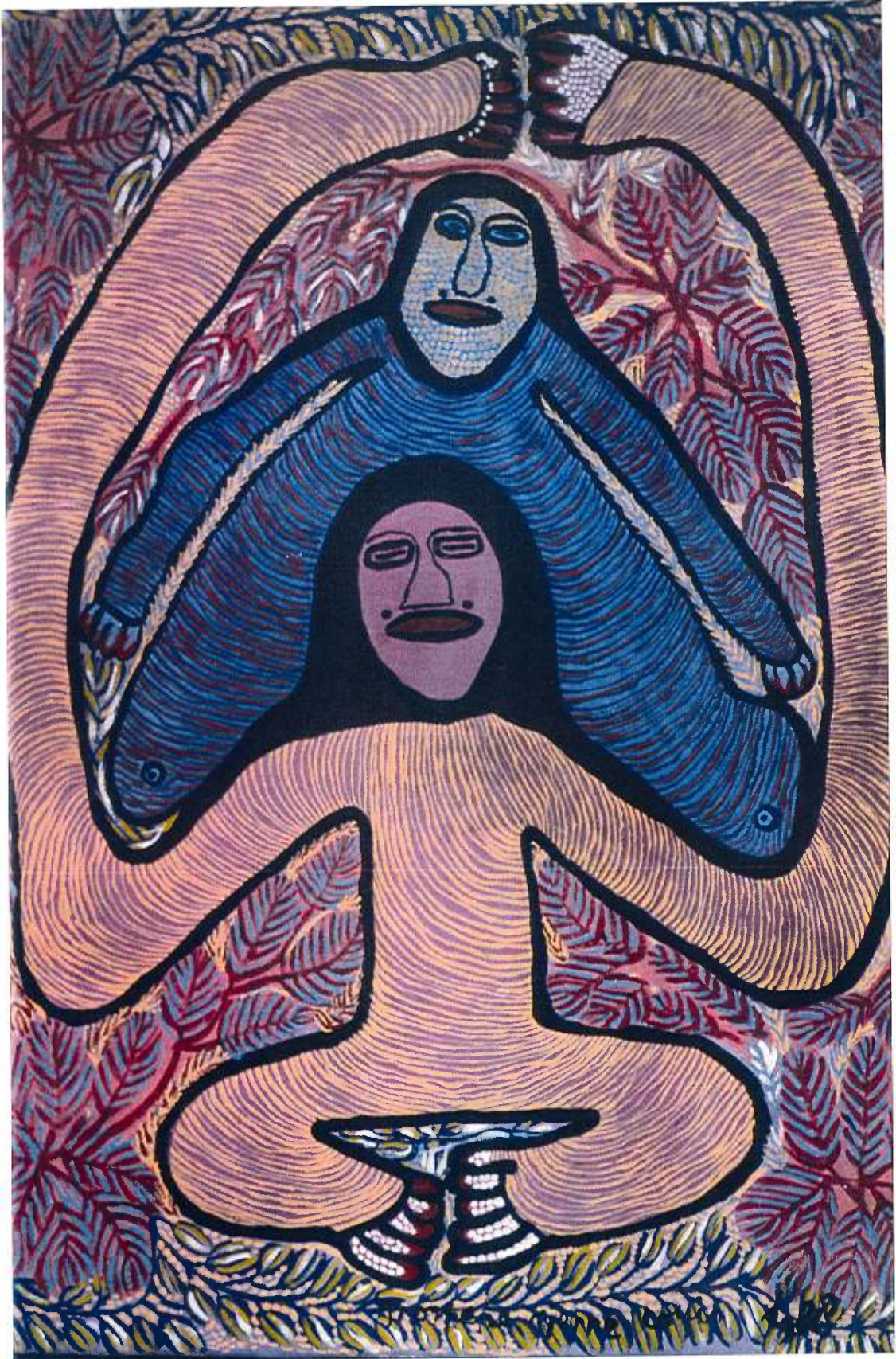
---



## **I -LE NAUFRAGE INTÉRIEUR DE MANÈS**

---





### I.1 L'apparition du « naufrage »

Curieusement, discrètement, la figure du naufrage n'apparaît dans le texte qu'en adoptant la forme d'une comparaison. Manès ne s'est pas encore levé, projetant vaguement d'achever une partie de dominos et d'envoyer un tableau à celui qu'il nomme le « patron », qu'il anticipe déjà la journée de marché qui animera la petite ville de Carpentier. C'est ainsi qu'au milieu d'éléments aussi hétérogènes qu'une « petite demoiselle portant trois oeufs » (MD, 16), « un cochon strident qui regimbe » (MD, 16), « un marchand de chapeaux » (MD, 16), « un camion qui brille de tous ses chromes » (MD, 16) mais plus loin encore « un mendiant, des barres de savon comme les pyramides d'Egypte, un boeuf arrêté » (MD, 19), apparaît incongrûment « sur le sol un fer à repasser tel un bateau en réduction » (MD, 19).

Si l'analogie des formes permet aisément qu'on se livre à cette comparaison, force est de constater que le bateau en question est pour le moins hors de son élément, à l'arrêt. Par ailleurs, le poids, la densité de ce bateau nous interdisent résolument de l'imaginer flottant et ce, même sur les eaux...

Plus loin encore et tout aussi innocemment, Madame Bonnel, petite marchande de produits en tous genres, redonne au mot « vaisseau » son premier sens. « Comment veux-tu que je te vende de l'huile si tu n'as pas de vaisseau ? » (MD, 23) l'entend-on demander à un enfant. Le mot « vaisseau » reprend ici son premier

sens, aujourd'hui oublié, de récipient pour des liquides, sens très éloigné de son acception plus courante de bâtiment, et qui plus est, de bâtiment d'une certaine importance. Voué au « remplissage » dans toute sa vacuité, ce vaisseau là ne saurait pas non plus flotter mais bien plutôt sombrer...

## **I.2 Naufrage, métaphore de folie**

Pourtant, probablement parce que s'opère précisément une association entre le premier et le second sens du mot « vaisseau », Manès, à l'écart de la scène, passe de la perception auditive à une vision toute intérieure :

Alors tous les enfants rient et les gros seins de Madame Bo tressautent rien en cascade tandis que je demeure sur la galerie comme un vaisseau sans gouvernail avec des vagues qui cognent et ces poissons-volant qui atterrissent sur le pont et que je voudrais aller par-dessus la tête des enfants me réfugier entre les puissantes mamelles de Madame Bo. Foutre le camp. Abandonner ma tête sur la chaise et me retourner, trois fois, afin d'être sûr qu'elle est toujours là sur la chaise à me regarder. (MD, 24)

Désorienté parce qu'incapable de se diriger -- sans gouvernail --, en butte à une mer déchaînée -- des vagues qui cognent --, mer qui rejette d'ailleurs ce qu'elle engendre -- les poissons-volant --, le vaisseau dans la tempête auquel se compare Manès est bien proche du naufrage. Tempête et naufrage imminent, voire inévitable, inéluctable, tempête et naufrage chaotiques à l'image de cette phrase longue et non ponctuée, traduisent ici l'angoisse paralysante qui frappe Manès, angoisse que seule une fusion avec la figure maternante du moment, ici Madame Bo (pour Bonnel) et ses « puissantes mamelles », pourrait juguler. Néanmoins et comme si un interdit pesait lourdement sur l'éventualité d'un tel refuge, la fuite

éperdue, à la cape dirait-on, s'impose comme l'unique solution. Le morcellement, la dépersonnalisation en sont également le lourd tribut.

### **I.3 Le monde devenu indéchiffrable**

Quelle est la source de cette angoisse ? De manière parfaitement irrationnelle, Manès l'incombe sans en douter le moins du monde à Marc, celui qu'il nomme « le patron » :

Quand le patron fait peindre les portes de sa Galerie en noir et que je lui dis de faire attention il dit que je suis superstitieux et qu'il fait ça uniquement pour effacer les traces des mains des badauds sur les vitres en réalité ce qu'il veut c'est détruire les signes brouiller les pistes me mélanger me dessouner me radicaliser. (MD, 25)

« Dessouner » vient ici rejoindre l'image précédente de décapitation puisque ce verbe signifie en créole : démembrer, enlever la substance vitale. Quant à « radicaliser », il nous mène à l'extrême, soit à une simplification des plus réductrices : une diminution sinon, peut-être, une amputation. Cette accusation n'est pas nouvelle. C'est ainsi que d'entrée de jeu, au tout début du texte, déjà paranoïde, Manès dénonçait le coupable dans les mêmes termes :

Il dit qu'il a dû se résoudre à le faire [peindre les portes en noir] parce que les Haïtiens ne peuvent rester debout sans s'appuyer et qu'ils salissent les portes vitrées. Vous croyez ça vous ? En vérité ce qu'il veut c'est effacer les traces brouiller les pistes me faire devenir chien errant l'un de ces parias qui quand ils aboient on croit qu'ils vont tomber que je ne sais plus où est l'entrée de la Galerie et pourquoi je dois abandonner ma fille. (MD, 7)

Or, ces signes dérochés, et par voie de conséquence ce dérochement de tout sens, ce monde devenu indéchiffrable, l'exil près de la mer et loin de sa fille deviennent de

plus en plus indissociables de la figure du naufrage, métaphore de la folie qui submerge peu à peu Manès.

De ce point de vue, les dés semblent jetés plus tôt dans le texte :

Bien qu'il emploie des subvertiges indignes d'un patron en peignant ses portes, les signes omniprésents demeurent. Croupissent dans le noir. On ne les voit plus, pourtant ils sont bien là et l'on devient bateau sans gouvernail épée sans fourreau selle sans étriers aveugle malgré lunettes à double foyer seul sur les eaux déchaînées au milieu des récifs que le naufrage est infailible ! (MD,38)

Tout dans cette phrase nous indique que les signes parce que masqués, parce que travestis, constituent désormais une menace. En effaçant « les traces » dans toute la polysémie de ce mot, les empreintes que laisse le passage d'un être sur un objet ou la façon dont un navigateur doit impérativement « tracer » sa voie s'il veut parvenir très justement au point qu'il s'est fixé, « le patron » a dépourvu Manès de toute protection. La vie est dangereuse. « Omniprésents », les signes « croupissent dans le noir » : dotés de toute leur puissance, les signes, paradoxalement, stagnent et se corrompent au risque de corrompre Manès pour peu qu'il s'y heurte, heurt pourtant inévitable... « Sans gouvernail », « sans fourreau », « sans étriers », tous les objets cités, privés de ce qui nous en protège, mènent à la mort. Quant au néologisme « subvertiges » inventé par Manès se substituant aux « subterfuges » plus attendus, il n'est pas à exclure qu'il traduise à la fois le vertige du naufragé autant que l'artifice, la ruse voire la trahison d'un seul individu qui, abusant de son pouvoir, est parvenu à bouleverser le monde. Se profile déjà peut-être ici, déplacé, le spectre de la figure de celui qui domine par la violence et que nous ne cessons de rencontrer au fil du texte : la figure du père.

Plus loin encore, les signes qui « croupissent », immobiles, se font vivants comme s'ils voulaient attaquer ... Voici ce qu'en dit Manès : « Il ne faut jamais sous-estimer les signes, quels qu'ils soient, et surtout prends garde à ne pas les mépriser ... Sinon tant pis pour toi. Ils te tombent dessus tels malfinis téléguidés. » (MD, 97) Les signes qui croupissaient se sont fait « éperviers », oiseaux rapaces diurnes à la recherche d'une proie ici toute désignée.

Enfin, il apparaîtrait que Manès s'imprégne de signes à son insu, signes dont il ne prend conscience qu'avec recul, devant « ses toiles » :

Cumulatif l'amour est tout ! Abandonnez la terre tuez l'amour et les signes destructeurs apparaissent partout même dans mes toiles... debout derrière un morne... mêlés à la caillasse d'une ravine... embusqués derrière un bras tendu... éparpillés sur le sol avec le grain qu'on jette aux poules. (MD, 97)

« Infaillible », le naufrage intériorisé par Manès s'attestera, indélébile, lorsqu'au décours de délires successifs, sera inscrit dans le texte à titre de presque dernier mot de l'avant-dernière page (MD, 176) que « Manès est fou, fou vertical » et ce, alors qu'entre les lignes, tout lecteur comprend que le héros éponyme vient d'attenter à sa vie.

## **I.4 Deux persécuteurs : la mer et le temps**

### **I.4.1 La mer**

Qui dit naufrage dit mer, la mer qui à bien des égards s'apparente à la paroi noire et lisse des fameuses portes vitrées, effaçant elle aussi les signes, reflétant le connu pour, dirait-on, mieux masquer l'inconnu : « Le vent n'est pas encore de

sortie et la mer est plate, lisse qu'on dirait un miroir. » (MD, 39) Cette mer, présente dès l'incipit -- « Il y a ces nuits blanches avec la mer qui frappe les quatre panneaux de ma tête[...] »(MD, 5) -- , ne cesse tout au long du texte de participer activement au naufrage intérieur de Manès, s'associant dans une progression constante à des images de heurts, de colère et de destruction.

Si, au commencement, « la mer frappe la falaise » (MD, 7), « des vagues cognent » (MD, 24), il est remarquable que peu à peu, l'emprise de la mer devient telle sur Manès, qu'impuissant voire réifié, Manès finit par en être le simple complément d'objet direct. « La mer en colère remonte la rivière au galop me piétine sans miséricorde. » nous dit-il (MD, 52).

Ensuite, plus loin encore, comme si le rythme des assauts s'accélérait, Manès se plaint de « vagues déferlantes qui frappent les quatre côtés de [sa] tête [qui] cognent sans répit sans miséricorde » (MD, 83).

Enfin, à cette sensation continue d'être « frappé », « cogné » se mêlent les bruits annonciateurs de l'ultime défaite et c'est ainsi qu'au « bruit de la mer de plus en plus exaspérant » (MD, 158) s'associe subrepticement « une détonation » pour qu'on entende, comme s'il criait, un « bruit de canon » (MD, 161) presque final... Au passage, notons que le canon est un des instruments privilégiés d'Agoué, divinité de la mer du panthéon vaudou.(1)

---

(1) Pour se familiariser avec ce panthéon, il est loisible de se référer à Alfred Métraux qui fut parmi les premiers à en faire état : MÉTRAUX, Alfred, *Le vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1958, 357 p..

#### **I.4.2 Le temps**

À ce moment précis, la mer semble se liguer avec l'autre ennemi, le temps, « dieu pressé [...] tyran immarcessible » (MD, 175) pour sonner le glas du jour, autrement dit la vie trop courte du soleil. Nous nous approchons de la fin, fin d'une journée interminable, fin du texte aussi. Voici que le moment tant redouté par Manès est advenu, Manès, dont on nous disait dès le début qu'il « a peur de la nuit » (MD, 7). Le temps de la montre bleue a beau avoir été égrené lentement -- parfois minute par minute -- comme pour en ralentir le passage, le temps s'est avancé inexorablement.

S'alliant avec la mer, il permet à celle-ci d'orchestrer un autre naufrage : celui du soleil.

#### **I.5 Le paroxysme de la folie et le naufrage du soleil**

Ni les questions que se pose Manès au passage d'oiseaux , « Et si l'un d'eux ne revenait pas, le jour, lui reviendrait-il ? » (MD, 39), ni les affirmations conjuguées au futur, sortes de soliloques conjuratoires, « Alors la mer d'ici n'existera plus[...] La nuit ne reviendra jamais et je n'aurai plus peur, jamais... » (MD, 89) n'auront vaincu le cours des choses.

Pour l'occasion, ici le crépuscule, la mer, violente tout au long du texte, semble non seulement s'apaiser mais s'humaniser et se féminiser tout à la fois. « La



voici qui étend un drap orangé sur ses eaux, encore plus belle, un voilier piqué dans ses cheveux. » (MD, 175) Masquée par son « drap orangé », séduisante et coquette car bien coiffée, embusquée, la mer s'apprête à piéger le soleil. Aussitôt dit aussitôt fait : « Déjà le soleil se jette dans ses bras huileux, déjà il la pénètre... La voici qui lui tend son chapeau de nuages... »(MD, 176)

Cette métamorphose est d'autant plus surprenante que la mer, par ce que l'on pourrait appeler un « comportement », s'est très clairement apparentée, tout au long du texte, à la figure du propre père de Manès (MD, 53). En effet, dans une séquence où souvenirs et hallucinations se télescopent, Manès se remémore une scène d'enfance : le petit cheval qu'il devait conduire jusqu'à la rivière s'est enfui, saccageant , au passage, les cultures. Et en raison de cela, son père le frappe: « Je suis à genoux dans la poussière devant mon père qui me frappe de son gros ceinturon et à chaque yass la vague s'écrase sur la falaise, répercute l'écho de ma terreur d'enfant. » (MD, 52)

L'association entre les violences respectives du père et de la mer se fait plus manifeste encore lorsqu'à l'issue de cette séquence , Manès accole les deux termes: « pour ne plus entendre le bruit de la mer mon père. » (MD,53)

Du reste, à la lumière de ce télescopage, nous pourrions aisément relier cette sensation d'être « piétiné » , « au galop » par « la mer en colère » (MD, 52) et la violence qui, de fait, est exercée par le père et ce, précisément, en raison de la fuite de ce petit cheval.

Et en même temps, il est vrai qu'établissant une immédiate association entre l'obligation de s'installer près de la mer et l'éloignement tout aussi obligé de s'éloigner de sa fille, Manès traitait déjà la mer, en créole, de prostituée : « Dire que c'est lui qui m'a obligé à abandonner ma fille pour venir à Port-Salut-de-la-mer-bouzin ! » (MD, 55)

De la même façon, Joubert que la mer fascine, semble admettre que celle-ci, à l'occasion, peut facilement tromper les hommes. Voici ce qu'il en dit : « J'étais persuadé que la mer aux pouvoirs illimités, purificateurs et mystificateurs, embellit à distance, comme si les hommes portés, retrouvaient sur ses eaux la pureté originelle. » (MD, 101)

Enfin, il est remarquable que cette mer métamorphosée en femme trompeuse, indifférente et meurtrière ne soit pas sans rappeler la façon dont le narrateur de *La Lézarde* la décrit, lui aussi : « C'est la mer. Elle appelle, et se referme sur vous. Elle est amante, mais sournoise. Dévouée, mais attentive trop : elle garde son coeur. Ce qu'elle rejette sur le rivage, ce n'est toujours que l'écume de la vie. » (1)

Aussi, et juste avant que la mer ne séduise le soleil que pour mieux le détruire, alors que Manès « avance dans la mer » (MD, 158) et se sent menacé par la foule qui l'observe, « ils vont me péter le fiel » (MD, 162), cette même image réapparaît : « J'entends les clameurs et le cheval qui débouline de la rivière. Un beau cheval à la vérité... Il m'a échappé et mon père va me battre, m'humilier devant les femmes. » (MD, 163)

---

(1) GLISSANT, Édouard, *La Lézarde*, Paris, Éditions du Seuil, 1958, p. 28.

De fait, tout se passe comme si Manès était l'éternel perdant du combat qu'il ne cesse de livrer à la mer, que celle-ci soit aussi insupportable qu'un père ou qu'elle soit belle à faire pâlir le soleil. Pour ce petit-fils d'esclaves, la mer n'est jamais qu'une puissance oppressive et destructrice, « paternelle » par excellence puisqu'elle fut l'instrument de ces anciens et autres pères : les esclavagistes qui ont fait d'elle le tombeau des ancêtres ainsi que la barrière infranchissable à tout retour aux origines. La mer n'est jamais qu'un symbole, celui de l'aliénation au sens propre comme au sens figuré.

Ce dernier naufrage, celui qui clôt le texte, cet engloutissement du soleil, de celui que Manès compare à son propre enfant -- « joue avec lui comme si c'était mon enfant » (MD, 175) -- fait écho, semble-t-il, à l'éloignement sinon à la perte de Nirva, sa fille. La mer n'est que séparation.

Du reste et plus largement encore, il apparaîtrait que ce dernier naufrage condense toutes les enfances perdues d'avance, ce dont Manès a pu lui-même faire l'expérience, que ces enfances soient passées ou à venir. Cette interprétation serait dès lors cohérente avec la dernière vision de Manès, vision d'apocalypse :

« J'aperçois un village au fond de la mer. Un village de femmes aux seins lourds. Rosemaine [mère de Nirva] me montre son ventre nu. Un ventre qui gonfle et elle éclate[...] » (MD, 176).



## **II - LE NAUFRAGE DU DIEU PRÉSERVE**

---



## II.1 Synecdoque du déclin

Jusqu'à présent, je me suis essentiellement intéressée à ce que j'ai nommé « le naufrage intérieur » de Manès. La figure du naufrage apparaît néanmoins sous une toute autre forme. C'est ainsi que dans le cadre d'une conversation à bâtons rompus réunissant Marc (le patron), Manès, mais aussi un vieux couple, celui des Dufanal, il vient d'être question d'une période passée, période au cours de laquelle cette région enclavée du Sud Ouest de l'île était prospère. Ce bonheur passé, conditionné par l'ouverture sur le monde extérieur, aurait pris fin juste au commencement de la guerre. Or, passant de l'imparfait au passé simple, voici comment Dufanal, dans ses mots, traduit ce renversement : « C'est comme ça dans ce petit pays-oui. Tout allait très bien et nos avions sillonnèrent le ciel de Berlin,... alors les grands bateaux ne revinrent plus. »(MD, 68) Voilà comment du ciel de l'étranger on se replonge dans la mer d'ici ! Toujours au passé simple et à partir de ce signe avant-coureur, est alors énoncée une série de catastrophes, catastrophes affectant aussi bien la nature que les hommes, l'économie que la politique :

Le temps stagna [...] Les rues se vidèrent [...] Les voies de chemin de fer furent vendues aux Japonais [...] Le café sécha sur pied [...] par un soir de lune, nous vîmes des têtes coupées qui se balançaient à l'arrière d'une Jeep... (MD, 69 et 70)

De la même façon, nous retrouverons cette métaphore filée plus loin dans le texte pour évoquer ce qu'il advient des pauvres : « Ceux qui n'ont plus rien végètent, se louent de moitié, échouent à Port-au-Prince, Capitale .» (MD, 119)

Cette évocation des malheurs successifs connus par la région pourrait, semble-t-il, se suffire à elle-même. Pourtant, faisant écho aux « bateaux [qui] ne revinrent pas », le naufrage d'un seul d'entre eux, emblématique, vient ici cristalliser toutes les formes de non-retour. C'est ainsi qu'en guise de conclusion, Dufanal ajoute comme s'il résumait tout : « Ce fut terrible mes amis-oui. Vous savez, ça porte malheur lorsqu'un bateau ne revient pas. »(MD, 70)

Personne ne s'y trompe et à Manès de nommer ce symbole : « Le Dieu Préserve qui ne revient pas ! Vous voulez rire : ha! ha! ha! Le meilleur bateau de la côte et de toute l'île ! » (MD, 71) Admettons que le Dieu Préserve porte bien mal son nom puisqu'il est ici à la fois synonyme et présage de malheur. Il est aussi la synecdoque de toutes les absences, « de la malédiction qui s'est abattue sur la côte » (MD, 75), et plus largement de tous les enfants « qu'on fit taire » parce « qu'ils s'étaient mis à pleurer » (MD, 70) ou même, peut-être, de ceux qui ont choisi de vivre dans un ailleurs lointain sinon inaccessible, exilés à New-York, Montréal ou Yverdon .(MD, 75 et 76)

## **II.2 En tant que métaphore de toute épreuve**

Il sera encore question du Dieu Préserve, toujours plus loin dans le texte, lorsque son ancien capitaine, Joubert, hébergeant aujourd'hui Manès, sera interrogé à propos des circonstances qui ont entouré ce naufrage. On comprendra dès lors que l'attitude de Joubert, bien plus que le naufrage lui-même, se pose comme une énigme. C'est ainsi qu'on apprend « qu'il n'a rien fait pour sauver son bateau »



(MD, 102) alors que « trois jours avant le naufrage, il aurait pu faire quelque chose » (MD, 103) : « Mais quand j'ai su que tout cela allait s'accomplir, je n'ai pas fait seller ma mule, je suis resté dans mon lit et j'ai dit : « Seigneur que Votre volonté soit faite ! » et j'étais rassuré parce que je savais. » (MD, 103)

Aussi et si ce naufrage particulier, individuel, se présentait déjà comme la synecdoque de tous les naufrages, du déclin de ce Sud Ouest de l'île au sens très général du terme, voici qu'avec les explications de Joubert, le naufrage du Dieu Préserve prend une autre envergure :

Lorsque quelque chose d'irréparable arrive et que tu es préparé, tu ne ressens qu'un grand calme, comme quand tu es en mer et que le vent cesse, que l'esprit du vent ne souffle plus, et si c'est la nuit et que tu es sur le pont, tes pensées montent jusqu'aux étoiles et ta peur est apaisée. (MD, 104)

Autrement dit, préparé à l'épreuve, l'homme se situerait hors de toute atteinte, ce que vient d'ailleurs expliciter cette autre phrase : « Un homme, un vrai, ne doit pas se laisser surprendre ; alors les naufrages deviennent délivrance, et tout peut recommencer. » (MD, 104) Métaphore de toute épreuve, le naufrage acquiert ici une dimension d'ordre métaphysique, introduit ici cette idée proprement haïtienne : qu'entre la vie et la mort existe bien une tension dialectique, une contradiction qu'il est possible de dépasser. N'oublions pas que le mot « délivrance » signifie certes « l'action de rendre libre » mais désigne également, purement et simplement, l'accouchement et ce, dans sa dernière phase : la mise au monde d'un nouvel être. De fait, la mort précéderait la vie et ne se situerait pas, par rapport à celle-ci, dans un rapport d'opposition insurmontable.

### **II.3 La mise en échec de trois formes de « savoir » : croyance, rationalisme et superstition**

#### **II.3.1 La croyance**

Cette « préparation », on le voit, sert tout au plus à édulcorer la perception que l'on a du naufrage, autrement dit ne fait que rendre celui-ci plus acceptable. Mais de cette foi, on ne peut guère attendre de miracles. Les prières de Joubert, dans une large mesure, sont inopérantes. Elles n'ont pu éviter le naufrage du Dieu Préserve. Elles ne permettront pas non plus au fils de Marc (« patron » et autre « je » du texte) de survivre.

Joubert a beau faire « glisser une feuille de papier pliée en quatre » sous l'oreiller de l'enfant (MD, 155) comme on lance une bouteille à la mer : rien n'y fera. Visionnaire, car la mort de l'enfant apparaît à Joubert trois jours avant qu'elle ne survienne sous la forme « d'un ange au visage d'enfant », « d'un cavalier debout sur sa monture » (MD, 163), Joubert ne peut rien faire. Tout au plus peut-il formuler des paroles invariables, sur un ton imperturbable, paroles n'exprimant que la résignation qui le caractérise : « Seigneur que Ta volonté soit faite . » (MD, 162)

Marc ne s'y trompe pas ou ne s'y trompe plus lorsque « venu pour comprendre » (MD, 168), il s'adresse au croyant en ces termes : « Tu sais Joubert, je la connais ta prière, mais je l'ai laissée sous l'oreiller de mon fils, il y a deux jours, il y a de cela tant longtemps. » (MD, 169)

« Laisser » cette prière sous l'oreiller qui peut s'entendre comme la marque d'un espoir ou un reste d'espérance, peut aussi prendre un autre sens : celui, tout au contraire, d'un renoncement à toute foi.

### II.3.2 Le rationalisme

Le rationalisme de Marc, pas plus que la foi de Joubert, ne permet d'échapper aux « naufrages ». Marc, accusé par Manès d'avoir « toutes les réponses » (MD, 6), Suisse d'origine, c'est-à-dire pour Manès, « d'un pays sans manman sans odeurs, calme avec ses lacs en otages entourés de montagnes » (MD, 84), Marc, accusé par Joubert de vouloir « tout comprendre, tout expliquer » (MD, 168) échouera lui aussi. Du reste, n'est-ce pas Marc qui affirme que « nature et logique sont indissociables, soeurs pareilles, même si quelques fois elles sont antinomiques » ? (MD, 144) Ni son sens de l'ordre, ni le décompte exact qu'il fait du temps, ne lui permettront de contrer le destin.

Son rationalisme, parce que résolument fermé au syncrétisme, le rend tout au plus ignorant, insensible aux signes qui l'entourent. Manès soupçonne Marc à de multiples reprises de ne rien comprendre à ses tableaux : « Le jour où je lui ai livré le crabe, il n'a rien compris le patron » (MD, 29), « Quand je lui ai montré sept toiles avec un ravet gigantesque et une petite poule terrorisée dans un coin, il n'a rien compris, rien... Quand je lui peins une tarentule il ne comprend pas. Merde ! Je lui balance un crabe qui fait back, tonnerre, il ne comprend toujours pas. » (MD, 55). Joubert, quant à lui, reproche à Marc de s'enfermer « trop haut dans sa

tête... [de vouloir] tout comprendre, expliquer... [de chercher] les preuves... [de vouloir] manipuler le destin, le réduire en équations » (MD, 103) alors que les signes à décrypter sont là, à portée de main : « Toute ta vie tu rechercheras des preuves ! Elles sont là et tu ne les vois pas. » (MD, 168)

Quelque peu à l'image (toutes proportions gardées) du père de Manès qui frappait sans savoir, sans chercher à comprendre, sourd à toute forme de compassion, Marc s'inscrit dans le cercle de ceux qui, se fondant sur la raison, « réduisirent » le monde « en équations » pour mieux le régimenter, s'inscrit en droite lignée avec les colonisateurs esclavagistes dont il n'est jamais qu'un héritier. Aussi, plus qu'une source de savoir opérant, le rationalisme, ainsi que le révèle d'ailleurs l'échec de la médecine occidentale qui ne parviendra pas à sauver l'enfant de Marc, équivaut à une forme d'aveuglement : les preuves sont là mais Marc ne les « voit » pas.

### **II.3.3 La superstition**

Reste Manès qui s'épuise dans des tentatives aussi vaines que multiples à décrypter un monde qui s'opacifie peu à peu, à tisser des liens illusoire, à relier des fils désormais rompus . La tortue enterrée puis recouverte de cendres chaudes par Sauveur le « boko » (MD, 25) ne suffit pas à juguler la toux qui secoue et étouffe Nirva (MD, 41), sa propre fille. Contrairement à ce dont Manès est « certain », Sombric ne perd pas toutes ses dents pour ne pas avoir enlevé « son chapeau immédiatement. » (MD, 54)

Les symboles auxquels se réfère Manès pour rendre le grand livre du monde lisible se perdent dans l'incohérence : les sources « enfantent à longueur de temps des triangles redoutables » même si « elles n'existent pas . » (MD, 91) Tout se passe comme si la superstition alimentait plus qu'elle ne désamorçait les idées délirantes du peintre, participait activement à son « naufrage intérieur ». Les signes, dont on a lu qu'ils « croupissent » semblent peu à peu contaminer Manès...

Et la folie, à bien des égards, pourrait être entrevue comme l'incapacité progressive de Manès à discerner, à organiser, à structurer ce qui auparavant lui faisait signe, faisait sens pour lui. Aussi, et plus que de l'effacement des signes, l'angoisse de Manès pourrait bien résulter de leur multiplication, de leur profusion, de la façon dont ils hantent désormais le peintre, « omniprésents » mais incompréhensibles tels des palimpsestes.

Cela corroborerait le « diagnostic » posé par Joubert, Joubert dont la dernière parole va à Manès : « Manès lui aussi a payé pour avoir résisté aux mystères. » (MD, 169) Comme quoi, à vouloir tout comprendre, on ne comprend plus rien, et ce et d'autant plus que Dieu, « le Dieu suprême reste [...] le Dieu trop lointain et trop grand pour s'occuper de la terre ». (1)

---

(1) HURBON, Laënnec, « Dieu chrétien ou Dieu spécifique au vaudou ? », *Dieu dans le vaudou haïtien*, Port-au-Prince, Éditions Deschamps, 1987, p. 124.



### **III - DES SUBTERFUGES ILLUSOIRES**

---







Nous venons d'entrevoir combien les formes du savoir, dès lors où elles s'isolent ou s'excluent les unes les autres, deviennent inopérantes pour lutter ou même comprendre le destin dont le naufrage n'est ici qu'une métaphore. Je souhaiterais à présent envisager dans quelle mesure, des moyens détournés, des « pratiques du détour »(1) chères à Edouard Glissant, des mécanismes de défense sont ici mis en oeuvre pour contrer ce qui s'avère inéluctable et surtout sous quelles formes ceux-ci apparaissent.

### III.1 Le bonheur : un bateau fantôme

Qu'il soit collectif ou individuel, le bonheur est chose du passé. Collectif, il relève d'un passé lointain, de l'avant-guerre si bien décrite par Dufanal :

Ah mon bon Monsieur, vous n'avez pas connu-non, Port-à-Piment jadis, avec le S.S. Bremen en rade, se balançant sur l'eau comme un grand-gosier, là-oui juste en face de l'église et il pointe le bras vers la mer. Ici, l'Administration des Douanes, les entrepôts, le marché. Ce que vous voyez là, ce sont les ruines des Etablissements Mondé,... et nous, nous avons la plus grande quincaillerie de la ville... Dans le temps, je vous aurais reçu autrement, car vous le savez, nous gens du Sud avons le don de l'hospitalité. A cette époque le commerce marchait très fort, l'argent circulait... Regardez ma maison ! Vieille, décrépie, que c'est miracle-oui qu'elle soit toujours debout, que j'ai honte..., vous savez on est vieux, Port-à-Piment c'est notre pays et nous défendons avec la boutique dans la foi de Dieu mais quand même chaque jour est une désespérance. (MD, 59-60).

Individuel, le bonheur se résume le plus souvent à peu de choses, à quelques lignes, quelques allusions. Manès n'aurait été heureux que peu de mois, tout juste le temps

---

(1) GLISSANT, Édouard, *Le discours antillais*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 28-36.

de rencontrer Rosemaine et d'attendre que Nirva sa fille atteigne l'âge de trois mois: « Trois mois après la naissance de Nirva, Rosemaine abandonna la machine et la petite se mit à tousser et le patron exigeait encore des tableaux que je ne trouvais plus, comme si le chant de la machine s'était enfui avec la tête de mes pinceaux. » (MD, 29)

Quant aux souvenirs heureux de Marc, ils apparaissent épars, émiettés, fugaces, le temps d'un bref « intercalé » : « La maman remplit les assiettes et le bonheur est partout dans la chambre. » (MD, 45) À moins que ce bonheur ne relève de quelque réminiscence, de quelque conversation passée, d'une sorte de climat, d'un souvenir d'enfance resurgissant comme cela , au hasard : « J'avais sept ans et j'habitais la ruelle Waag... - Sept ans ! ... Rue Confusion, ... c'est vague ça patron!... très-très incertain, ... m'interrompt Manès, et il rit. Tout le monde rit de bon coeur ! » (MD, 63)

Néanmoins, il en est du bonheur comme des croyances et les trois personnages principaux semblent en être conscients. Conjugué au présent, le bonheur n'est qu'illusoire. C'est ainsi que, réunis pour la dernière fois dans le texte, à l'issue d'une soirée auréolée de plénitude, dans le cadre d'une promenade qui les mène vers la mer, Marc, pour traduire ce bonheur fugitif , recourt une dernière fois au Dieu Préserve, glissant progressivement du plus-que-parfait jusqu'à cette illusion formulée au présent :

Manès avait remis son chapeau, et dans ses yeux il y avait deux pieux enfoncés. Marc garda la main de Jeanne. Ensemble, ils descendirent vers la mer, Joubert ouvrant la marche. D'une palme de cocotier il avait fait une torchère, homme-phare trouant la nuit, ouvrant le chemin. Manès tel une statue antique le suivait sagement, et Marc voyait sa nuque forte de jeune

taureau. Jeanne était la passagère éthérée et gracieuse de la barque fouillée dans le vif de ces trois destins entremêlés. Joubert pour un soir est redevenu le Capitaine, et dans le sentier escarpé ils sont en confiance ; les vaccines enchaînées strient la nuit de leurs voix obstinées. - Le Dieu Préserve est revenu, dit Marc. (MD, 139)

A l'image de ce bateau fantôme réémergeant du passé, énoncé à partir du présent, le bonheur se réduit donc à un fragile mirage et le constat qui en témoigne s'affirme en forme de déni.

### III.2 La création : des bateaux rêvés

Autant que le bonheur, la création relève du passé. Manès a beau s'attribuer le titre « d'artiste maçon électricien céramique musicien pasteur romancier biographe » (MD, 5) , jamais nous ne le voyons à l'oeuvre. Les rares moments de satisfaction reliés à l'exercice de son art recourent très exactement sa très brève période de bonheur et d'espoir :

Avec l'argent des tableaux, je lui [pour Rosemaine] avais acheté une machine à coudre, une vieille Singer avec un balancier de fer forgé, que lorsqu'on l'active avec les pieds, la toile se retrouve avec des petits points en ligne que c'est encore plus beau avec du fil rouge. Qu'il faisait bon d'être là à peindre dans le ronron de la machine, avec le ventre de Rosemaine qui montait et chaque jour sa chaise s'éloignait un peu plus de la table de travail. (MD, 28)

De ce point de vue, tout semble s'être dégradé à partir du moment où Rosemaine l'a délaissé et où Nirva s'est mise à tousser :

Trois mois après la naissance de Nirva, Rosemaine abandonna la machine et la petite se mit à tousser et le patron exigeait encore des tableaux que je ne trouvais plus, comme si le chant de la machine s'était enfui avec la tête de mes pinceaux. Le soir elle partait sur ses talons-quiquite, bien belle bien poudrée, ne revenait qu'au matin, triste. (MD, 29)

L'imagination de Manès est désormais tarie : « des tableaux que je ne trouvais plus ». Et quand Manès les trouvait, ces tableaux demeuraient, pour la plupart, incompris. Tel ce crabe, figure récurrente du texte :

« Le jour où je lui ai livré le crabe, il n'a rien compris le patron, rien, tonnerre m'écrase. » (MD, 29) ; « Je lui balance un crabe qui fait back, tonnerre, il ne comprend toujours pas. » (MD, 55) ; « Quand j'ai peint ce crabe, il n'a rien compris, rien... » (MD, 121)

Plus encore, peindre serait devenu un fardeau, voire une source de souffrance.

À plusieurs reprises, en effet, le chevalet de l'artiste se confond avec une croix :

« J'ai pris le camion à la Croix-des-Bossales. Le boeuf-chaîne déposa mon chevalet sur le dos du St Dominique et ce fut une croix crucifiée sur les sacs de farine dans le soleil. » (MD, 31) ; « J'ai posé ma mallette sur le glaciis et appuyé mon chevalet contre le corossolier que ça fit une croix clouée sur l'arbre. » (MD, 36)

À ce manque d'inspiration, s'ajoute le fait que l'artiste, dans un contexte d'immense pauvreté, ne peut être reconnu. Et si le souhait de montrer ses oeuvres doit se formuler au conditionnel, « si je pouvais faire une exposition, j'inviterais tous ceux qui m'ont permis d'apprendre mon métier » (MD, 43), il est remarquable que le rôle conféré à l'artiste ne soit formulé que sur le mode de la dérision :

« Quand j'ai commencé à peindre dans l'ombre de la galerie, les clients de la boutique se sont mis à murmurer... Au village on raconte qu'un boss venu de Port-au-Prince passe son temps à étendre des couleurs sur un morceau de toile. » (MD, 47) Plus péjorativement encore, son statut se calcule à l'aune de tout ce qu'il ne fait pas, sous une forme exclusivement négative : « il ne va jamais aux champs »,

« il ne plante rien », « il mange comme un taureau », « il refuse de faire une ménage » (MD, 48) Parasite social au sein d'un monde où tout travail doit se solder par un résultat concret et productif, l'artiste Manès est tout simplement méprisé. Du reste, voici comment la foule qui l'entoure dans ses derniers moments le condamne d'avance, en parle déjà à l'imparfait : « - Peintre, artiste !, comme si passer des couleurs sur une toile c'est un travail. - Je te dis qu'il n'était pas correct. - Payer, il faut payer, hurle la foule. » (MD, 162)

Tout au plus, être artiste suffirait à justifier, cautionner une sorte de marginalité, à excuser, pourrait-on dire, une originalité parfaitement déplacée dans ce contexte. Ne comprenant pas ce que dit Manès, c'est ainsi que Dufanal, à titre d'explication, s'entend dire : « Ah lui, Manès, c'est un artiste . » (MD, 66) Et, comme si cette assertion n'était pas suffisamment explicite : « Tu entends chérie, Monsieur est artiste... un peintre-oui,... comme qui dirait un photographe sans kodak. » (MD, 66) En d'autres termes, un être carencé. Plus loin encore, on s'aperçoit qu'être artiste équivaut quasiment ou il s'en faut de peu, à être malade . Manès souffre de maux de tête et la conversation qui s'engage à ce propos précis n'est autre que celle-ci : « - Vous pensez que ça ira pour lui ?, s'inquiète Madame Dufanal. - Mais oui ça va passer, ce n'est pas la première fois ! C'est un artiste vous savez. » (MD, 72) Marc, le patron, « le boss » comme aime à l'appeler Manès, vient de clore le débat... Comme si « être artiste » impliquait ou expliquait que l'on soit malade ...

Dans ces conditions, on comprend que Manès, souffrant doublement de son statut, perde toute estime de lui-même, en arrive à ce type de constats : « En vérité je vous le dis il est difficile d'être un artiste de premier plan quand on est mal né et les malfinis qui rôdent au-dessus du pays sont aussi légers que des cerf-volants mais attention quand ils plongent sur vous ils sont aussi foudroyants tonnerre m'écrase» (MD, 43) ; « C'est triste de se voir ravalé au rang de montreur d'images, d'un Lamayotte de Mardi-Gras. » (MD, 87) Rappelons que le « lamayotte », tel que défini dans le glossaire établi par Michel Monnin, est « un homme » qui « à l'époque du carnaval, se promène dans les rues avec une boîte à surprises » et que « les gogos doivent payer pour satisfaire leur curiosité » (MD, 191). En somme : rien de valorisant pour un esthète.

Dans ces conditions, on comprend également qu'à la création agie se substitue une création rêvée :

Et les pages de mon cahier de croquis se mettent à défiler devant mes yeux. Incrédule je vois des dessins que je n'ai jamais faits : bateaux en miniatures, avirons bleus, un vapeur avec sa cheminée qui fume, cuirassés de canon, et le navire amiral avec inscrit sur la coque IMANOU. Sur la dernière page un bélier revêtu d'une housse blanche trône au milieu d'une barque chargée de victuailles et de fleurs, une barque filant vers le large. (MD, 154)

Contrairement au « Grand Livre des Magiciens où à chaque page se trouve la même image, identique à la précédente, un peu plus grise, et on ne voit plus rien... » (MD, 41), le cahier de Manès est plein d'imaginaire. Nous sommes presque à la fin du texte... C'est Gaston Bachelard qui affirme que « les valeurs s'engouffrent dans la miniature », que « la miniature fait rêver »(1) ou ailleurs encore que « la miniature est un des gîtes de la grandeur ». (2) Ici, recoupant la figure du naufrage

ne serait-ce que dans la seule mesure où elle l'inverse, la création rêvée de Manès fait écho à tous « ces bateaux qui ne revinrent pas », au Dieu Préserve aussi, qu'un instant seulement, Marc avait cru revenu.

Mais beaucoup plus largement et pour reprendre les réflexions que nous livre Bachelard, ces bateaux « en miniature », en partance, semblent tracer une route libératoire, une route qui renverse l'histoire, la recompose dans l'autre sens. Retourner vers l'Afrique, la Guinée mythique permettrait d'effacer toutes les malédictions, tous les fléaux contenus dans les cales d'un autre bateau : la Santa Maria de Colomb ... Refaire le trajet en sens inverse... Ce rêve de Manès, à lui seul, permettrait d'espérer pour le peuple haïtien un avenir différent de celui auquel doit se résigner le peintre : « Que la nature suicidaire du raï-sien restera irréductible dans la trajectoire solaire tant que l'amour total qui n'était pas dans les cales de la Santa Maria ne nous sera pas apporté par les oiseaux migrateurs. » (MD, 97)

Mentionnons que dans son glossaire, Michel Monnin définit ainsi le mot « raï-sien » : « jeu de mot (Haï-tien), qui hait les siens, et, par extension, qui se hait lui-même. » (MD, 195) Par ailleurs, remarquons le caractère pour le moins aléatoire du moyen de transport choisi par Manès. Quoi de plus incertain sinon de plus fragile que les oiseaux migrateurs ? Inversement, il faut admettre que ceux-ci sont fidèles, qu'immanquablement, ils reviennent à leur point d'origine et qu'enfin, ils ne sont aucunement tributaires, eux, dans les airs, de la mer...

---

(1) (2) BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, « La miniature », Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 143 et 147.



### **III.3 Se prendre pour Ogou Ferraille, Agoué Tarroyo ou Moïse : devenir le maître des eaux**

Bateau fantôme et arsenal chimérique ne sont pas les seules armes déployées par Manès pour lutter contre le naufrage qualifié « d'infaillible ». Une sorte de volonté de puissance, qui a partie liée avec le délire, apparaît sous une double forme: d'une part le simulacre, et d'autre part ce qui pourrait s'apparenter à la mégalomanie.

C'est ainsi qu'après avoir rêvé de bateaux en partance, dont certains étaient des bateaux de guerre (expression de puissance ou esprit de revanche ?...), par exemple « le cuirassé », Manès revêt un uniforme usurpé, celui de Joubert l'ancien capitaine, uniforme qui donne l'illusion à Manès mais aussi à la foule « saisie » et qui « escorte » celui-ci, d'incarner Agoué Tarroyo, divinité suprême de la mer au sein du panthéon vaudou :

Tout de blanc vêtu Manès est sorti. Sur la galerie il enfile ses gants, scrute l'horizon. Ombrageux il renacle. Hume l'air. Cherche son cap. Dans l'ombre de la galerie il allume un cigare et sa tête s'illumine. Il met sa casquette la lumière s'éteint... Bombant le torse il avance gauche-droite une-deux résolument vers la mer.

Conscients de sa détermination et de son grade d'officier de marine les gens accourus s'écartent sur son passage, le saluent avec dignité... - Quel bel officier disent les uns. - Il a l'élégance d'un président disent les autres, et chacun lui fait des courbettes, le complimente sur son bon genre, le suit avec enthousiasme... - Je fais des signaux Tarroyo ! - Ton bâtiment t'attend Agoué O ! (MD, 157 et 158)

À l'image de la mer , qui, on ne sait encore pourquoi, se métamorphose , à l'issue du texte, en femme séduisante alors qu'auparavant elle n'était que brutalité associée à la paternité, nous sommes frappés par la détermination préméditée de Manès d'incarner sur un mode apparemment inauthentique -- Manès s'est en quelque

sorte déguisé -- le rôle d'Agoué. En effet, jusqu'à présent, Manès nous donnait l'impression d'avoir partie liée à Ogou Ferraille, être plus profondément « marré » à Ogou , « chevauché » par Ogou, dieu du feu, de la passion , du rouge et de la guerre, qu'on a coutume d'associer à St Jacques le Majeur. À preuve, ce passage d'une cérémonie vaudou où Manès , nous disait-on , était « gouverné » par Ogou :

Manès gouverné par Ogou s'empare d'un sabre et se met à parler d'une voix caverneuse - celle d'un vieux briscard - entrecoupant ses phrases de jurons qui tombent sur le sol et éclatent. Il exécute une danse martiale, celle des indiens caraïbes, trace des grands cercles sur le sol avec son sabre, s'empare d'une bouteille de clairin, s'envoie de longues rasades tandis que l'assistance chante... Manès-Ferraille sabre au point fonce sur la foule et le flot élastique le laisse passer, se referme, et on voit son sabre briller au-dessus des têtes, comme les vagues. Soudain sans avertissement il tombe sur le sol où il reste immobile durant quelques instants. Et avec l'expression hébétée d'un dormeur qui se réveille il ouvre les yeux.

Le houngan saisi de respect pour le dieu qui s'apprête à partir lui recouvre le visage d'un mouchoir rouge. (MD, 136,137)

« L'expression hébétée » du « dormeur qui se réveille », avec « dans ses yeux ... deux pieux enfoncés » (MD, 138) qui ne peuvent que le rendre aveugle, traduisaient l'aliénation de Manès sinon son attachement purement involontaire à Ogou. Aussi, comment interpréter cette métamorphose, ce nouveau rôle choisi par notre héros, rôle auquel il ne semble pas complètement adhérer ? Comment interpréter le fait que Manès, à l'issue du texte , choisisse d'affronter la mer sur un mode aussi spectaculaire? Pourquoi choisir d'interpréter Agoué Tarroyo ? Qu'attend Manès de ce simulacre sinon, pour un bref instant, de se prendre pour le maître des eaux, le seul à pouvoir prétendre gouverner la mer ?

Le caractère grandiose de ce dernier « simulacre » n'est pas sans rappeler l'identification réitérée de Manès à Moïse, expression d'une volonté de puissance qui se doublait alors d'un projet pour le moins ambitieux : sauver le pays.

Je suis le nouveau Moïse à la recherche des rayons purs de soleil radieux afin de combattre le luxe la luxure et le lucre... Peuple, peuple, peu... Bien-être-général, Progrès-Capitale,... Dignité-Avant-Tout... Pansons la patrie de ses blessures profondes... Repensons l'histoire qui suit une courbe sans s'occuper des mortels dans la poussière, sans oublier les marassa de Vertières, car l'Histoire prend toujours sa revanche... Je suis le Marron-phare... Je suis... l'oriflamme quisquèyen, Indéchirable... le Mathématicien de l'Unité... un-un-un... chacun pour soi... la femme à tribord et babord tonnerre m'écrase... l'Héritier-Historique des va-nu-pieds de mille huit sans quatre... sans toit,... le Poids-Lourd de l'intégrité... le Résistant-Inconditionnel, Manès-peintre-électricien, magicien-mécanicien... l'ecce hombre ! (MD, 68 et 69)

De Moïse à l'ecce homo, autrement dit le Christ, la volonté de puissance était déjà là. Néanmoins, la stratégie d'alors ne consistait pas à lutter frontalement contre la mer mais bien plutôt à l'assécher en s'en prenant aux rivières et plus exactement à leur source, à leur tête : « Pour ne plus l'entendre [la mer] je dois aller à la source. Trouver la tête et l'eau sera tuée H<sub>2</sub>O. » (MD, 84)

Cette stratégie d'alors correspondait au mouvement même de l'eau (d'une mer remontant la rivière), à l'imitation de celle-ci, mouvement contemporain de l'expression de la violence paternelle. En effet, souvenons-nous que dès l'évocation première du petit cheval saccageant les cultures, faute qui avait valu à Manès de se faire battre et humilier en public, nous assistions à une « remontée » inattendue de la mer : « « Paresseux-vagabond-sans-aveu », hurle mon père, et la mer remonte la rivière au galop me piétine sans miséricorde. » (MD, 52)

Dans la même mouvance, il arrive à Manès de fantasmer des « flash »

radiophoniques, « flash » dont celui-ci s'accommoderait fort bien :

R.D.C.-FLASCH : « Les Suisses achètent la mer d'Haïti... Nous sommes heureux de confirmer le départ de Madame Lemère pour Genève où va se dérouler cet échange historique...

RADIO SOLEIL... de source claire il paraît qu'à l'annonce de cette transaction impondérable, des bandes de vagues non identifiées ont marronné,... notamment dans la région de Pointe-Sable commune de Port-Salut,... des vagues particulièrement rebelles sont en train de monter la Trouillac toute écume dehors,... nous vous tiendrons informés... (MD, 84)

De là, probablement, cette tentative désespérée de Manès, consistant à vouloir

annihiler les sources et ce, en imitant ce mouvement même de la mer :

Pour ne plus entendre les grognements de la mer, je continue de monter à contre courant et à toute bouline. Je dois trouver la tête de la Trouillac et l'écraser. Attention Desco, les rivières sont de grosses couleuvres qui se prélassent entre les mornes, et lorsqu'elles se mettent en colère, elles sont enragées : sautent hors de leur lit en mugissant, creusent les ravines, saccagent les jardins, étranglent les boeufs... éclatent en mille serpents voraces qui se glissent dans les plaines, suppôts d'Agoué auquel ils offrent, dans le petit matin bleu revenu, des monceaux de terre haïtienne, arbres déracinés... chaises éventrées... ciels de lits... portes horizontales ; étalent sans vergogne aux yeux de tous la misère des gens sur les décombres innommables des villes et des bourgs mis à sac.

Quand j'aurai réglé son compte à la Trouillac par Ogou je m'occuperai des autres et le pays sera sauvé comme Moïse !....

Alors, la mer d'ici n'existera plus. Vieille cuvette étalant au grand jour sa nudité impure. Poissons crevés... crabes arrêtés... stéllérides tombées... sargasses en décomposition... méduses fondantes... algues nauséabondes... sirènes agonisant en cercle autour d'Agoué décapité sur les coraux. (MD, 87, 88, 89)

Ce passage aux accents césairiens, qu'on pense au « petit matin bleu revenu » ou à la façon dont Aimé Césaire décrit lui-même la rue Paille --« C'est là surtout que la mer déverse ses immondices, ses chats morts et ses chiens crevés. Car la rue débouche sur une plage, et la plage ne suffit pas à la rage écumante de la mer. Une détresse cette plage elle aussi, avec ses tas d'ordures pourrissant, ses croupes

furtives qui se soulagent, et le sable est noir, funèbre, on n'a jamais vu un sable si noir, et l'écume lisse dessus en glapissant, et la mer la frappe à grands coups de boxe... » (1) --, nous montre combien Manès hait la mer, « cette pourriture de mer infinie. » (MD, 174), combien aussi, il envie ces pays qu'il décrit aussi laconiquement que ceci : « La Suisse n'a pas de mer, pas de guerres. » (MD, 84)

Dans *Manès Descollines*, autant que chez Césaire, la mer est mortifère ...

Remarquons également qu'au même titre que le cheval, symbole de puissance virile, les rivières « en colère » « détruisent les jardins » ce qui renforce encore cette même association entre d'une part la mer et d'autre part le père décidément au centre de cette scène : celle du petit cheval.

Aussi, n'ayant su vaincre les sources par Ogou -- « Je suis revenu de la source, bredouille et docile, la paix sur le visage » (MD, 93) -- , n'ayant pas su impressionner la mer en revêtant une tenue digne d'Agoué, Manès se réfugie de nouveau dans l'imagerie propre à Moïse . C'est ainsi qu'à la fin du texte, réfugié dans un arbre qu'il compare à un phare, Manès s' imagine qu'il « commande aux espaces pélagiques », espaces de la très haute mer, la plus profonde, la plus dangereuse et ce, alors qu'il carresse toujours cet espoir : que « l'eau s'ouvre rapidement pour le laisser passer ». (MD, 175)

---

(1) CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un pays au retour natal*, Montréal, Éditions Présence africaine et Guérin littérature, 1990, p. 19.

### III.4 Pouvoir vivre à l'air ou dans l'eau : se métamorphoser en crabe

À l'opposé de ces idées de grandeur dont on aura compris qu'elles n'aboutissent à rien, existe une autre stratégie, « stratégie du détour », qu'incarne peut-être par excellence cette figure : celle du crabe. Incongrue, énigmatique et récurrente, celle-ci ne cesse, au fil du texte, d'apparaître, de disparaître, pour mieux réapparaître...

En apparence et comme cela a été souligné, elle est la marque de l'impuissance, peut-être d'une « vaine astuce », de l'isolement du peintre qui, ne pouvant plus décrypter les signes qui l'entourent, ne parvient plus, inversement, à se faire comprendre. Du reste, Manès ne cesse de souligner cet échec, cette bouteille jetée à la mer et ce, en pure perte : « Le jour où je lui ai livré le crabe, il n'a rien compris le patron, rien, tonnerre m'écrase. » (MD, 30) ; « Quand je peins une tarentule il ne comprend pas. Merde ! Je lui balance un crabe qui fait back, tonnerre, il ne comprend toujours pas. » (MD, 55) ; « Quand j'ai peint ce crabe, il n'a rien compris, rien... » (MD, 121)

Dans l'ordre de la représentation, tout se passe comme si « livrer » ou emprisonner, « balancer » ou trahir ce symbole ne servait plus à rien, soulignait au contraire le fossé infranchissable qui sépare désormais Manès du reste de l'humanité.

Et pourtant, cette apparente impuissance recèle peut-être des solutions ou du moins des secrets de survie. En témoignent la démarche, les mouvements et ce

qu'il advient des crabes dans le texte... Je n'apprendrai rien à personne en rappelant que « marcher en crabe » revient à marcher « de côté » : à ne pas affronter l'adversaire de face, à se rendre aussi, d'une certaine façon moins vulnérable parce que moins visible, moins localisable. Démarche somme toute très utile pour peu que l'on soit convoité en tant que proie...

Or, si le texte n'insiste pas outre mesure sur cette démarche « de côté », sur son aspect en quelque sorte tangentiel, tous les crabes du texte -- et ils sont nombreux -- font « back », « avancent et reculent », autrement dit, savent esquiver le danger ... Pour appuyer ces propos, relevons ces nombreuses occurrences :

« un crabe qui fait back » (MD, 55) ; « un crabe qui avance et qui recule comme les vagues » (MD, 56) ; « un crabe qui avance et qui recule » (MD, 121) ; « Enfin elle reprend vie, avance telle un crabe, recule... » (MD, 127) ; « hypocrisie de crabe » (MD, 159 [traduction p. 209] ; « Je m'aplatis sur le sable et elle [la mer] me passe sur le dos... Je suis crabe... Vite un trou... » (MD, 158) .

Parmi ces occurrences du lexème « crabe », nombreuses sont celles qui sont de l'ordre de la représentation (en l'occurrence de la peinture), ordre au sein duquel, le mouvement du crabe reste incompris. Néanmoins, certaines désignent tout simplement le crabe en tant qu'être vivant. Or, que deviennent ces animaux dans le texte ? Force est de constater qu'ils semblent immortels.

En effet, si le crabe est par excellence celui qui, face à l'adversaire, fait «back », celui qui n'accomplit aucun parcours défini à l'avance, n'attaque en aucun cas, « avance et recule », le crabe est également celui qui, en dernier lieu, ne meurt jamais tout à fait. La mer pourrait bien ne plus exister, « Vieille cuvette étalant au

grand jour sa nudité impure. Poissons crevés... stéllérides tombées... sargasses en décomposition... méduses fondantes... algues nauséabondes... sirènes agonisant en cercle autour d'Agoué décapité sur les coraux » (MD, 89) qu'au pire les crabes ne seraient « qu'arrêtés » (MD, 89) , « sortiraient à nouveau .» (MD, 92)

De la même façon, semble-t-il, le crabe est celui qui parvient à échapper aux prédateurs les plus enjoués, tel ce petit garçon s'écriant « il s'est sauvé » et qui n'a d'autre choix que de s'élancer, sur un mode tout aussi aléatoire, « à la poursuite d'un autre crabe. » (MD, 160)

Les crabes ne luttent ni ne meurent et « leur stratégie du détour » intéresse tout être qui se sent menacé. A preuve, cette femme à demi -folle, véritable prolepse de la scène finale du texte :

Claquant des dents elle avance et elle recule à quatre pattes, se vautre dans le sable ; se dresse et court à un cocotier qu'elle étreint avec passion.  
 Bras noués autour du tronc elle se déhanche lubrique, le provoque de ses seins... et elle tombe à la renverse, roule dans la mer où elle se plante ;  
 vieille souche montrant sa fourche.  
 Enfin elle reprend vie, avance telle un crabe, recule, et les ombres sont à nouveau là. (MD, 126, 127)

Voilà peut-être pourquoi Manès dont bien des attitudes ou mouvements rappellent ceux de l'animal qui s'immerge ou s'enfouit, capable de « s'enfoncer dans un sac de sucre ordinaire, la tête dans les épaules » (MD, 73) pour n'en « émerger » que quelques pages plus loin (MD, 75), ne renonce pas, comme s'il doutait de l'aboutissement des stratégies grandioses déjà déployées et expérimentées en pure perte, à « se faire tout petit progressant sur les coudes au fond de la mer »(MD, 159), à se proclamer crabe -- « Je suis crabe... » (MD, 159) -- , à se réfugier dans



le premier trou venu : « Vite un trou... » (MD, 159) et ce, pour « n'entendre plus rien. » (MD, 159)

Cette figure du crabe n'est pas sans nous rappeler ce que Gaston Bachelard évoque au sein de *La poétique de l'espace*, dans le chapitre qu'il consacre à la coquille et plus spécifiquement à l'escargot :

L'être qui se cache, l'être qui « rentre dans sa coquille » prépare une « sortie ». Cela est vrai sur toute l'échelle des métaphores depuis la résurrection d'un être enseveli jusqu'à l'expression soudaine de l'homme longtemps taciturne. En restant encore au centre de l'image que nous étudions, il semble qu'en se conservant dans l'immobilité de sa coquille, l'être prépare des explosions temporelles de l'être, des tourbillons d'être. Les plus dynamiques évasions se font à partir de l'être comprimé et non pas dans la molle paresse de l'être paresseux qui ne peut désirer qu'aller paresser ailleurs. (1)

Plus loin, citant le livre de Job, évoquant toujours l'escargot associé à ce principe de résurrection, Bachelard ajoute :

Comment s'est-il pu faire que le tranquille escargot terrestre ait été choisi pour symboliser cette fougueuse et invincible espérance ? C'est qu'au temps morose où la mort de l'hiver étreint la terre, il s'enfonce en elle, s'y clôt dans sa coquille comme en un cercueil par un solide épiphragme calcaire, jusqu'à ce que le printemps vienne chanter sur sa tombe les alléluias de Pâques... alors, il rompt sa cloison et réapparaît au jour, plein de vie. (2)

Aussi est-ce raisonnable d'imaginer qu'entre l'escargot de Gaston Bachelard et le crabe de Michel Monnin, pourrait exister une certaine forme d'équivalence. Le crabe serait à cette mer mortifère des Antilles ce que l'escargot est à l'hiver des pays tempérés, saison par excellence de l'apparence de la mort. Du reste, il est une occurrence du mot « crabe » que je n'ai pas encore citée et qui, pourtant, s'inscrit

---

(1) (2) BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, « La coquille », Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 110 et 114.

parfaitement dans la mouvance d'une dialectique vie-mort . Comme il a été dit plus haut, le projet initial de Manès consistait à vouloir annihiler les sources et ce, en s'en prenant à leur tête. Or, voici ce que découvre Manès lorsqu'il parvient enfin à la source de la rivière qu'il voulait détruire , la Trouillac:

Tout le charme des forêts tropicales aujourd'hui disparues est intact dans la nef de cette cathédrale végétale s'ouvrant devant moi... C'est la bitation de Damballah et de sa femme Aïda-Wedo. Sur la terre humide, les racines enchevêtrées des arbres-reposoir qui dorment dans le chiendent et les pierres moussues se mettent à courir dans tous les sens emmenées par des centaines de crabes affolés au moindre bruit et ayo-yaha tout redevient immobile. (MD, 90)

Venu afin d'endiguer une source à qui il attribue des pouvoirs maléfiques, voici que Manès tombe donc sous le « charme » de ce qui, aux yeux de tout vaudouisant haïtien, se rattache aux principes positifs du bien, du bonheur et de la fécondité : le couple de divinités ou de loas que forment Damballah et Aïda-Wedo dont la présence est ici attestée par cette forêt à la fois rare et luxuriante. Est ici révélé à Manès le caractère secret et sacré des sources, la face cachée de ce qui permet à celles-ci de s'inscrire pleinement au sein d'un cycle où vie et mort se relaient :

« Points d'unions et de ruptures les sources sont des lieux magiques où se rencontrent les terminaisons et les commencements. » (MD, 91)

Cette équivalence entre source et principe de vie , loin d'être nouvelle et ne constituant d'ailleurs pas une exclusivité antillaise , peut tout de même être considérée comme un des thèmes les plus récurrents de cette dernière. Que l'on

pense aux *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain (1) ou même, plus récemment, à *La lézarde* d'Edouard Glissant (2), la source comme la rivière qui en découle représentent un tel enjeu vital qu'elles peuvent devenir un objet de conquête, voire de possession jalouse par un seul individu, et ce, bien évidemment, au détriment de l'ensemble que constitue la communauté des hommes. Les sources, rivières ou alentours lourds de terres fécondes ayant été dérobés par un seul homme, les personnages principaux de ces deux textes, qu'il s'agisse de Manuel dans *Gouverneurs de la rosée* ou de Thaël dans *La Lézarde*, ont pour mission essentielle (au premier degré) de restituer l'accès communautaire à ce bien naturel et vital. Or, il est frappant de constater combien la redécouverte de celles-ci par ces « sauveurs de la communauté » s'accompagne à chaque fois d'une vision édénique du monde et que « quoi qu'il dise, Thaël est pris au charme sombre de la Maison de la Source. » (3)

Autant dire que Manès s'inscrit pleinement dans la lignée de ces héros.

---

(1) ROUMAIN, Jacques, *Gouverneurs de la rosée*, Paris, Éditions Messidor, 1986, p. 106 et 107.

(2) (3) GLISSANT, Édouard, *La lézarde*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Points, 1958, p. 97.

Manès se résigne donc à préserver le caractère vierge, dirait-on, de cette forêt à qui il attribue immédiatement un caractère sacré, sacralisation ici soulignée par l'usage des mots « nef » et « cathédrale ». Or, s'il est notable que la forêt doit tout de son existence à la présence d'une source, quelle qu'elle soit, notons que ceux qui ont charge de protéger le lien naturel qui unit l'arbre sacré à la terre, autrement dit les racines des arbres-reposoir, ne sont autres ici que les « crabes » certes « affolés ». « Les racines [...] qui dorment » peuvent en effet se reposer en toute quiétude car les crabes sont là pour veiller sur elles, les « emmener », donnant à tout témoin l'impression « qu'elles se mettent à courir », les mettre à l'abri de l'homme immédiatement pressenti dans sa dimension destructrice. « Affolés », autrement dit « rendus fous », ce sont quand même les crabes qui permettent à Manès de renoncer à son projet en toute paisibilité, -- « Je suis revenu de la source, bredouille et docile, la paix sur le visage » (MD, 93) --, et ce, au nom de la vie précieuse dont les crabes sont ici porteurs, au sens propre du terme.

### **III.5 Des phares, hommes ou arbres**

#### **III.5.1 Les hommes-phares**

Hommes ou arbres, des phares sont bien là même s'ils s'inscrivent parmi les subterfuges qualifiés « d'illusoires ». D'ailleurs, est-ce un hasard s'ils apparaissent une première fois sous la forme d'un jeu de mots ? Présenté en tant « qu'artiste » (MD, 66), Manès, bon prince, se présente également mais sur un ton des plus

mondains : « Enchanté, dit Manès ! Boss Manès de premier plan pour vous servir... Bonjour Madame Dufanal... Bonjour Monsieur du fanal allumé... Bonjour la Société. » (MD, 66) Réponse de berger à une bergère, celle-ci , pour le moins drolatique, n'est jamais qu'une riposte à celui qui n'avait pas manqué de préciser « un peintre-oui...comme qui dirait un photographe sans kodak. » (MD, 66). Manès prend ses distances...

Des distances, il apparaîtrait que Manès en prenne plus encore lorsqu'une page plus loin, il s'attribue à lui-même ce rôle de phare, s'accapare ce qui n'est ici qu'une image de plus. Alors que Dufanal s'engage dans un discours qui a déjà été évoqué plus haut, décrivant au passé simple le déclin sinon la décrépitude de cette petite région enclavée du Sud Ouest de l'île, Manès tient quant à lui un discours strictement parallèle, sorte de soliloque s'apparentant à la glossolalie. S'identifiant successivement à Moïse , à « l'Héritier-Historique des va-nu-pieds de mille huit sans quatre » (MD, 68), à « l'ecce homme » (MD, 69), Manès ne manque pas, au passage, de s'ériger en « Marron-phare » (MD, 68)... L'image qui nous intéresse s'est donc déplacée sur Manès en très peu de temps, s'associant du même coup au symbole de l'affranchissement, du marronnage, de la liberté acquise au prix du sang, de la révolte et de la fuite, liberté qui s'est avérée n'être qu'un leurre, un mirage de plus souligné par cet autre jeu de mots, la négation pure et simple de l'année de l'indépendance d'Haïti : « mille huit sans quatre ». Se proclamer « marron-phare » s'inscrit ici dans le cadre de projets mégalomanes qui ne mènent à rien, ne revient qu'à formuler une chimère de plus, peut se lire comme une tentative aussi désespérée que les autres d'échapper à l'aliénation qui gagne peu à

peu Manès, au « naufrage intérieur » auquel le peintre finira pourtant par succomber.

Dufanal et Manès ne sont pas les seuls phares humains du texte. Existe également Joubert, le sage armateur qui, comme nous l'avons vu, a perdu son bateau avec tant de résignation. Dans le cadre de la promenade déjà citée, celle qui lors d'un soir de plénitude, menait à la mer, Joubert est, lui aussi, érigé en « homme-phare » :

Ensemble, ils descendirent vers la mer, Joubert ouvrant la marche. D'une palme de cocotier il avait fait une torchère, homme-phare trouant la nuit, ouvrant le chemin. Manès tel une statue antique le suivait sagement, et Marc voyait sa nuque forte de jeune taureau. (MD, 138)

Néanmoins, comme nous le savons déjà, Joubert ne sera d'aucun secours pour Manès, demeurera impuissant quand il s'agira de sauver l'enfant de Marc. Enfin, s'il est ici désigné « homme-phare », nous savons également qu'il ne l'est que pour un bref moment, un bonheur fugitif se soldant par une autre illusion : le retour du fameux Dieu Préserve dont on sait qu'il n'est plus qu'une épave gisant au fond des eaux.

### **III.5.2 Les arbres-phares**

Mais les hommes, loin s'en faut, ne sont pas seuls à se faire « phares ». De ce point de vue, ils sont très largement rivaux par les arbres et les forêts qui, dans l'espace caraïbéen, et ce, dès les premières manifestations du marronnage, ont

constitué une aire de refuge aux yeux de tous ceux qui aspiraient à la liberté, l'affranchissement. Néanmoins, et ceci n'est valide que pour Haïti, les arbres sont aussi, pour la plupart, des lieux de recueillement, dans la mesure où, ils ont charge d'opérer un lien entre deux ordres complémentaires : d'une part le matériel (l'horizontalité) et d'autre part, le spirituel (la verticalité). Axes s'élançant vers le ciel, les arbres permettent à tout « chrétien vivant » de s'entretenir, toujours et encore, avec les dieux ainsi qu'avec les morts. « Phares végétaux. L'arbre, le grand, est un poteau-mitan qui relie la terre aux cieux. » (1) Voici pourquoi probablement, autant et sinon plus que certains personnages, dans *Manès Descollines*, les arbres sont appréhendés comme des guides, des points de repère qu'il ne faut pas perdre de vue. Mais, pour atteindre ces fins, encore faut-il en tant qu'homme vivant, « être en règle » avec le dieu assigné à chaque famille, à chaque lignée ; encore faut-il s'être acquitté de certains devoirs envers les morts, les ascendants, « un mort contrarié étant bien plus dangereux qu'un chrétien vivant de vos pires ennemis ».

(MD, 108)

Ce faisant, il n'est pas rare dans le texte, de voir attribuer à tout arbre un rôle de phare :

Les arbres-reposoir sont les refuges des oiseaux pourchassés, et ils offrent aux voyageurs épuisés, l'ombre rafraîchissante de leur abondante frondaison. Phares végétaux, gouverneurs du territoire, ils font des signaux continuels de leurs branches déployées, et avec un peu de chance celui qui s'arrête à leur pied peut apercevoir la barbe de Cousin qui pendouille dans un trou de ciel, la tête de Damballah sortant du creux d'une vieille branche.

(MD, 99)

(1) MONNIN, Michel, « Pays ou du noir au blanc, il y a ... », *Haïti : art naïf art vaudou*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1988, p. 212.

Aussi et à la fin du texte, alors que Manès vient d'usurper l'uniforme de Joubert pour mieux incarner Agoué Tarroyo, le maître des eaux, alors que Manès s'apprête à livrer sa dernière bataille à la mer, son ennemie jurée, alors qu'il cherche « son cap » (MD, 157), alors qu'un « mombin toutes branches déployées fait des signes comme s'il voulait [le] saluer, [lui] dire de faire attention ! » (MD, 158), Manès ne trouve d'autre issue, pressentant sa défaite publique devant une foule devenue particulièrement hostile, que de « fuir, courir jusqu'à l'arbre, le flamboyant là-bas dans la savanne comme un phare qui [lui] fait des signaux .» (MD, 162) Manès se laisse guider par le flamboyant , comme Thaël et Valérie dans *La Lézarde* et ce alors que Valérie ne s'approche que de la mort , s'apprête à être dévorée par des chiens, le dénouement même du texte, lors d'une séquence narrative parfaitement superposable :

Thaël, qu'est-ce que c'est ? - Le flamboyant, n'aie pas peur. Alors Valérie eut un cri de soulagement. On arrivait enfin. Elle ne marcha plus que la tête levée, les yeux fixés sur la masse de l'arbre. Comme si elle avait enfin trouvé une étoile pour la guider vers le refuge [...] Oui, le flamboyant était le toit par excellence. Valérie elle-même semblait l'avoir reconnu. Thaël fut content qu'elle eût marqué tout de suite un tel intérêt pour l'arbre. Elle l'avait élu comme repère, elle avait été soulagée de le reconnaître comme une force distincte des forces de la nuit. (*La Lézarde*, p. 261)

Du haut de ce « perchoir », Manès peut alors contempler « immense cette pourriture de mer infinie » (MD, 174) puis se prendre pour Moïse, affirmant que « du haut de [son] phare [il] commande aux espaces pélagiques. » (MD, 175)

Pourtant, ce n'est pas à la mer que Manès doit sa mort car littéralement, en dernière instance, c'est bien « l'arbre [qui le] prend dans sa fourche » (MD, 176),



comme un complément d'objet, et ce au même titre que la mer, en colère, le piétinait... C'est bien autour du flamboyant qui l'avait attiré que « les fleurs se mettent à tomber, tombent en corolles, tressent des couronnes au pied de l'arbre rouge... » (MD, 176), couronnes de fleurs qui signent ici la mort du peintre dont on nous dit qu'il est « fou, fou vertical » (MD, 176) mais couronnes de fleurs qui signent également sur un mode ambigu, ne serait-ce que par leur couleur rouge, rouge comme l'amour, la vie et la beauté, le recommencement ou le retour probable d'une vie, d'un échange possible. La préposition « pour » atteste de la probabilité même de cet échange . « Rouge pour un enfant mort » (MD), dernière phrase du texte attribuable à Marc, dont la mort du fils s'opère parallèlement à celle de Manès qui est lui-même, ne l'oublions pas, un père dépossédé de sa fille, semble accréditer l'idée que le symbolisme de l'arbre, comme l'écrit Laënnec Hurbon « fournit au vaudouisant un langage qui lui offre la possibilité d'ordonner les forces de vie et de mort qui le parcourent. »(1)

Précédemment, dans un chapitre entier qu'il consacre à « la dialectique de la vie et de la mort autour du symbole de l'arbre », voici , de ce point de vue, ce que Laënnec Hurbon nous apprend également :

L'arbre, c'est d'abord l'arbre des esprits des morts..., ou, si l'on veut, de la mort sous les espèces des esprits des morts avec lesquels il faut compter, c'est-à-dire qu'il s'agit de respecter, de reconnaître, de redouter, pour vivre. Autrement dit, l'arbre serait un signifiant de l'ordre : devant les multiples forces qui traversent et se partagent son existence, le vaudouisant déchiffre dans le symbolisme de l'arbre le drame de l'ordre et du désordre, le conflit entre la vie et la mort. (2)

---

(1) (2) HURBON, Laënnec, *Dieu dans le vaudou haïtien*, Port-au-Prince, Editions Deschamps, 1987, p. 135 et 137.

Plus loin encore, ce même auteur ajoute : « Car entre les catégories de vie et de mort, il n'y a ni continuité ni succession logique, mais seulement une tension dialectique. »

Ajoutons également, au passage, que la « fourche » dans laquelle l'arbre « prend » Manès, n'est pas un mot nouveau dans le texte et que jusqu'à présent, à deux reprises au moins, cette même fourche désignait explicitement le sexe de la femme: une première fois lorsque nous parlant de Rosemaine, Manès nous relatait leur union, « elle m'avait déshabillé et guidé dans sa fourche humide où j'avais tout de suite éprouvé une joie délivrance... » (MD, 28) ; une deuxième fois où décrivant cette femme à moitié folle se détachant d'un arbre pour se diriger vers la mer, on nous disait « qu'elle tombe à la renverse, roule dans la mer où elle se plante ; vieille souche montrant sa fourche. » (MD, 127)

Ainsi, même si à bien des égards, l'arbre-phare n'a rien du refuge espéré, s'avère n'être qu'un meurtrier, n'être qu'un ultime piège, le dernier écueil qu'il aurait mieux valu éviter, force est de constater qu'à cette mort de Manès s'associe presque « logiquement » quelque chose qui serait de l'ordre de la fusion, de la mort mais de l'amour aussi. De fait, l'arbre semble se substituer dans la continuité à Rosemaine dont la maternité, au décours du délire de Manès, est annihilée :

« Rosemaine me montre son ventre nu. Un ventre énorme qui gonfle et elle éclate, alors l'arbre me prend dans sa fourche. » (MD, 176) Or, cette sorte de « transition » n'est pas sans rappeler ce que Jacques Roumain fait dire à Manuel, dans un « songe » quasiment prémonitoire :

Oui, c'est bien vrai songe Manuel. La vie, c'est la vie : tu as beau prendre des chemins de traverse, faire un long détour, la vie c'est un retour continu. Les morts, dit-on, s'en reviennent en Guinée et même la mort n'est qu'un autre nom pour la vie. Le fruit pourrit dans la terre et nourrit l'espoir de l'arbre nouveau. (1)

Ainsi, au même titre que de manière inattendue, la mer s'était féminisée pour séduire le soleil, l'arbre devient ici complémentaire de l'homme, son féminin.

Mais laissons pour l'instant toutes ces métamorphoses et revenons à ces « phares végétaux, gouverneurs du territoire » (MD, 99)... Voyons dans le texte comment hospitaliers, « refuges des oiseaux pourchassés » (MD,99), accueillants et généreux, « ils offrent aux voyageurs épuisés l'ombre rafraîchissante de leur abondante frondaison » (MD,99), utiles, « ils font des signaux continuels de leurs branches déployées » (MD,99), confortables, « que c'est doux d'y faire un petit cabicha avant de reprendre la route » (MD,99) les arbres peuvent aussi, conformément à ce qu'écrit Laënnec Hurbon, être des lieux redoutables :

Mais attention camarade ne laisse pas midi te barrer à son pied ! A cette heure bien précise, St Michel, à la tête de ses légions de lumières verticales, traque d'une ardeur redoublée les démons et les génies du mal venus des quatre coins de l'univers sifflant comme des serpents se mettre à l'abri dans l'ombre des grands arbres. Autant dire que les mauvais esprits aux abois sont alors aussi dangereux et coupants que des lames de rasoirs, qu'ils sont enragés, que ton Gros-Bon-Ange peut se faire bouffer bien plus vite qu'il n'en faut pour remettre ton chapeau sur ta tête et si tu n'es pas mort raide, t'estimer chanceux en restant dérangé à vie... Devenu fou-feuillage !

A minuit c'est encore pire que je n'ose pas en parler que je l'écris en tremblant *alea-jacta-es*.

A minuit les arbres-reposoirs sont visités par les Loup-garous Assassins Bizangos Vlengbin-ding ding ding venus marrer des points avec les Bossous.

Surpris sans passeport tu dois aussitôt signer de ton sang le contrat et livrer un enfant à la société... (MD,100)

---

(1) ROUMAIN, Jacques, *Gouverneurs de la rosée*, Paris, Éditions Messidor, 1946, p. 34.

De fait, le texte confirme que les arbres n'abritent pas que des hommes mais bien aussi, comme on le voit, des dieux particulièrement belliqueux, des compagnies ou associations secrètes de sorciers malfaisants, des morts « contrariés » demandant aux descendants bien vivants de leur rendre des comptes, les privant au besoin d'une partie de leur tête, de leur « Gros-Bon-Ange », les rendant « fous-feuillages », allant même jusqu'à exiger d'eux, parfois, le sacrifice d'un enfant ... C'est au pied ou du moins à proximité des arbres que tous les comptes se règlent, comptes qui ont nécessairement à voir avec la famille, le passé, une tradition dont on hérite sans l'avoir aucunement choisie.

Notons également, au passage, que c'est aussi au pied des arbres que les comptes d'un registre purement économique se soldent au détriment des « habitants », spoliés pour la plupart de ce qu'ils ont pourtant de plus précieux : la terre qui les fait vivre. En témoigne ce long passage qui se déroule autour d'un amandier « portant ses feuilles plates comme des « greenback » dans le ciel bleu » (MD, 114), « perplexe dans le ciel bleu » (MD, 118) où éblouis par des transactions dont tout leur échappe, éblouis par « la violence solaire » (MD, 118), happés « par la foule turbulente et joyeuse des parents associés amateurs mendiants jeunesses faux pasteurs professeurs sans écoles boletiers malfaiteurs grogmans caravacheurs » (MD, 118), les paysans analphabètes signent officiellement leur ruine alors que des « blancs canada et d'ailleurs » ou « notables repus se sont débinés par le petit sentier de derrière la maison dans la puanteur des latrines. » (MD, 119) :

Oui Manès c'est ainsi que meurent les bitations, à l'occasion d'un baptême, d'une dette de jeu, d'un enterrement, d'un mariage ou des machinations d'un grand nègre. D'une croix ou de l'empreinte d'un pouce sur le papier

timbré. Ceux qui n'ont plus rien végétent, se louent de moitié, échouent à Port-au-Prince, Capitale. (MD, 119)

### III.5.3 La réapparition du père

*A la limite, c'est au moment où le vaudouisant abandonne complètement les loa qu'il en est le plus près. (1)*

*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, défiée, puis finalement transférée à un niveau imaginaire. (2)*

Or, de ce point de vue, un court passage, précédant de très peu la scène finale du texte, semble révélateur. Manès, comme on le sait déjà, a revêtu l'uniforme de Joubert, et ce, dans le but d'incarner du mieux qu'il le peut le rôle d'Agoué. La foule qui l'entoure alors semble ostensiblement séduite : « les gens accourus s'écartent sur son passage, le saluent avec dignité » (MD, 157) ; « -Quel bel officier, disent les uns. - Il a l'élégance d'un président disent les autres, et chacun lui fait des courbettes, le complimente de son bon genre, le suit avec enthousiasme. » (MD, 158). Peu à peu, ce menu peuple se rassemble et se rallie à Manès pour suivre celui-ci jusqu'à la mer. Pintade parle « d'une escorte » (MD, 158) alors que Manès parle de « ses troupes » (MD, 158). Tout se passe comme si cette foule appuyait inconditionnellement Manès, « président », dans son dernier combat.

---

(1) (2) HURBON, Laënnec, *Dieu dans le vaudou haïtien*, Port-au-Prince, Éditions Deschamps, 1987, p. 118 et 119.

De la même façon, cette foule se montre enthousiaste à la vue du spectacle qu'offre Manès : « et la foule joyeuse bat des mains, fixe l'horizon avec certitude. » (MD, 159)

Sous l'eau, Manès entend bien des voix hostiles, entrecoupées d'autres discours, mais il s'agit plutôt de réminiscences ayant à voir avec cette scène, toujours la même, qui le confronte au père, après la fuite du petit cheval : « j'entends les hurlements des chipies [...] Des cris me poursuivent dans la savanne [...] Sans aveu, paresseux, bon à rien... » (MD, 160,161).

Pourtant, et sans raison objective apparente, lorsque Manès réémerge de la mer, tel un crabe, cette même foule lui réserve un accueil récalcitrant, des plus hostiles, des plus méprisants. Dès lors, les réactions de celle-ci semblent se confondre avec la violence qui, jusqu'à présent, n'était que l'apanage du père. Manès que la foule idolâtrait quelques minutes plus tôt se retrouve aux prises avec une vindicte populaire des plus implacables . Voici dans quels termes ce « public » qui semblait tout acquis à Manès condamne celui-ci , l'accusant , à la manière du père, de n'être, au fond, qu'un imposteur : « - Comme s'il avait voulu tuer sa tête. - Peintre, artiste !, comme si passer des couleurs sur une toile c'est un travail. - Je te dis qu'il n'était pas correct. - Payer, il faut payer, hurle la foule. » ( MD, 162)

Que faut-il payer ? Et pourquoi hurler ? Pourquoi ces vociférations n'exprimant, somme toute, que des reproches déjà connus : l'inutilité de l'esthète au sein d'un monde peuplé d'habitants qui , malgré leur travail harassant, ne

reçoivent pour salaire que l'extrême pauvreté ? Cette « faute » consistant à « passer des couleurs sur une toile » mérite-t-elle vraiment un tel opprobre ?

Face à une telle virulence, Manès chancelle, ne comprend plus. La série de questions qu'il se pose alors en témoigne : « Que veulent ces criquets en cercle autour de moi ?... Et Josapha que fait-il là ?...Et Madame Bô qui a fermé sa boutique !... Où est Joubert, le patron, Nirva ? » (MD, 162)

A l'issue de cette très longue journée dont l'aube s'accompagnait du « chant absurde des criquets en cercle autour de [sa] chambre » (MD, 5), image présente dès l'incipit du texte, ce « chant » du crépuscule s'est transformé en cris ; ce « cercle » cerne Manès , seul , devant faire face à une foule d'anonymes. Ce cercle n'entoure plus seulement une « chambre » (MD,5) qui lui servait alors de protection, ce cercle le cerne, lui. Et de ce cercle de « criquets » indifférenciés, insectes pour le moins dévastateurs dans un pays dont l'économie dépend quasi-exclusivement de l'agriculture, insectes réduisant ici les membres de cette foule à leur plus simple expression, se sont absentes toutes les figures familières et rassurantes. Qu'il s'agisse de Madame Bô, de Joubert, du patron ou de Nirva, tous manquent à l'appel, ne peuvent secourir Manès.

La violence s'intensifie. A tort ou à raison, Manès craint qu'on ne le lynche et la panique aidant, il recourt au créole, la langue maternelle, la langue de l'émotion :

« Qu'ont-ils à parler tous en même temps ? A moi c'est une embuscade, Charlotin en muè ! ... En muè yo vin pou tuyèm ! » (MD, 162) Qui est ce Charlotin ? Le texte ne le précise pas. En revanche, tout lecteur comprend que Manès fait référence à cette foule lorsqu'il crie, appelant à l'aide : « vous êtes venus à moi pour me tuer ».

Et c'est alors que pour échapper à cette mort imminente que dans une langue codée mais compréhensible de tout Haïtien, surgit l'aveu s'imposant comme une évidence, comme une confirmation dans un dialogue avec un certain Zaka, un interlocuteur parfaitement inconnu et ce, d'autant plus que jusqu'à présent, celui-ci est resté muet :

Oui Zaka, c'est vrai papa béquille, j'ai refusé d'être ton cheval et tu es enragé Cousin tu es enragé. Jamais-non je ne t'ai donné du rapadou des afibas et du maïs bouilli et tu es enragé-oui papa !  
 Mon père était paysan !  
 Mon grand-père était paysan !  
 Ma race était paysan !  
 J'ai trahi Cousin et tu sors ta couline. (MD, 162)

Tout se passe comme si la foule, la « société », le cercle qui entoure Manès semblait n'avoir ici qu'une seule fonction : s'associer au père, incarner le lignage dans lequel s'inscrit Manès, rappeler à celui-ci ses origines, les devoirs dont celui-ci aurait dû s'acquitter envers ses ascendants, rappeler à Manès qu'on ne déroge pas impunément à la tradition. Victime de la violence paternelle, Manès n'aurait pas dû pour autant trahir Zaka, négliger les libations que tout vaudouisant doit à son « loa-racine ». De la même façon, Manès, fils de cultivateur, n'aurait pas dû se détourner de la terre pour devenir « un boss venu de Port-au-Prince [passant] son temps à



étendre des couleurs sur un morceau de toile. » (MD, 47). Manès aurait dû renoncer à son ambition , se résigner à demeurer parmi et comme ses pairs, ce dont il avait l'intuition : « il est difficile d'être un artiste de premier plan quand on est mal né et les malfinis qui rôdent au-dessus du pays... quand ils plongent sur vous...sont foudroyants. » (MD, 43)

Par Zaka, dieu des champs et des travaux agricoles, c'est le père de Manès qui, en dernière instance, réapparaît, rattrape Manès, convoqué semble-t-il par toute une communauté qui a su demeurer fidèle à ses origines, son identité. En d'autres termes, Manès aurait dû , au sein de cette société organisée selon des castes, voire des clans, se contenter, comme son père, d'être « cultivateur » (MD,6), accepter de demeurer ce qu'il n'a cessé d'être, « Manès Descollines, fils de Descollines Albéroï dit Toto ». (MD, 87)

Aussi, rien ne sert de « fuir , courir jusqu'à l'arbre, le flamboyant là-bas dans la savanne comme un phare qui [lui] fait des signaux » (MD, 162) car les arbres, aussi hospitaliers soient-ils, peuvent abriter toutes les divinités, tous les loas, y compris et surtout Zaka, communément appelé Cousin . Souvenons-nous que les « phares végétaux, gouverneurs du territoire » (MD, 99) « font des signaux continuels de leurs branches déployées » (MD,99) mais aussi , et de manière beaucoup plus redoutable, « qu'avec un peu de chance celui qui s'arrête à leur pied peut apercevoir la barbe de Cousin qui pendouille dans un coin de ciel » ... (MD,99)

Zaka n'est pas n'importe quelle divinité. Au même titre que les autres, Agoué ou Ogou, il a son caractère, ses exigences. Voici la description qu'en fait Alfred

Métraux :

Les champs et les travaux agricoles sont du ressort du loa Zaka qui, dans le monde divin, est « ministre de l'agriculture ». Dieu paysan par excellence, on l'aborde en voisin de campagne et on le traite familièrement de « cousin ». Quand les Zaka s'incarnent dans un fidèle, ils sont toujours vêtus à la mode paysanne : chapeau de paille, blouse en gros bleu, macoutt (sacoche) en bandoulière, brûle-gueule au bec. Leur parler sent aussi le terroir. Les Zaka ressemblent, par leur caractère, aux « habitants » : ils sont méfiants, âpres au gain, aiment la chicane, craignent et détestent les gens de la ville. (1)

A travers cette foule « d'habitants » qui se déchaîne aussi soudainement qu'elle s'était laissé séduire par l'apparat de Manès, tout laisse croire que ce dernier ne reconnaît de fait que son propre père. Du reste, parvenu à l'arbre qu'il prenait pour un refuge, un phare, la scène du petit cheval ne se fait pas attendre :

Du haut de l'arbre j'entends le galop d'un cheval. J'allonge le cou pour le voir et ma tête crève la floraison. Boule de laine sur tapis rouge.  
J'entends les clameurs et le cheval qui débouline vers la rivière. Un beau cheval à la vérité...  
Il m'a échappé et mon père va me battre, m'humilier devant les femmes.  
(MD, 163)

C'est bien au pied de cet arbre, alors que Joubert tente désespérément de convaincre Manès de redescendre -- « Manès c'est moi ! Descends... Je suis venu te chercher... Oui Manès, moi-même qui te dis de descendre » (MD, 172) -- que la foule finit par ressembler sinon se confondre avec les femmes devant lesquelles,

---

(1) MÉTRAUX, Alfred, *Le vaudou haïtien*, Paris, Éditions Gallimard, 1984, p. 95.

durant son enfance, Manès a dû subir, en plus des coups, l'humiliation . Se rejoue ici, semble-t-il , le traumatisme initial :

La foule autour de l'arbre est toujours plus nombreuse. Les enfants pompent de joie, me montrent du doigt, font d'affreuses grimaces. Des femmes se tiennent le ventre de rire, se tiennent le ventre à deux mains, que si je ne descends pas tout de suite elles vont enfanter mille bossus-trois-cornes et elles poussent des cris horribles. (MD, 173)

Et aux moqueries, s'ajoute la menace d'une violence agie et pas la moindre, puisqu'il s'agit ni plus ni moins d'une lapidation : « Bâm déjouqué'l ac yun seul cout'roche, dit Cristalin qui se baisse pour ramasser une pierre et ils rient. » (MD, 173) Le rire s'est transformé : bon enfant qu'il était, il se fait désormais féroce.

Pourtant et aussi subitement qu'elle s'était déchaînée, cette même foule, ce « cercle de criquets », s'apaise. Du haut de ce qu'il croit encore être un phare, Manès peut la contempler : « La foule a formé un grand cercle au pied de l'arbre, un cercle tranquille. » (MD, 174) Plus loin encore, on va jusqu'à nous parler d'une foule « assagie ». (MD, 175) Au pied de l'arbre, tout laisse croire que le conflit semble s'être effectivement résorbé comme si l'intervention de Zaka ainsi que l'aveu de Manès suffisaient à dénouer celui-ci. « Au pied de l'arbre », il n'incombe semble-t-il qu'au père et au fils de régler leurs comptes. Tout se passe comme si le public n'avait plus à se mêler de la partie, comme s'il n'appartenait plus à la foule, au « cercle de criquets » de chanter ou de crier... Au pied de l'arbre, la foule semble comprendre que le procès est en fin d'instruction, que le verdict n'est plus de son ressort. De ce point de vue, Joubert même semble démissionner : « Joubert

quelque peu à l'écart semble enfin contrarié, comme s'il va remettre son chapeau sur sa tête et partir en bougonnant. » (MD, 174)

Et comme s'il connaissait d'avance le verdict, Manès entonne alors ce qui pourrait s'apparenter au chant du cygne -- « Manès chante une vieille complainte dans laquelle il est question de misère, d'un enfant malade et de feuilles qui pourraient le guérir. » (MD, 174) -- et ce au même titre qu'il nous est dit par le narrateur de *La Lézarde*, à la fin du texte, que « Thaël se mit à chanter [...] une chanson naïve qu'on lui avait enseigné à l'école [...] et sous la chanson qu'il se récitait ainsi, il lui vint à l'esprit que c'étaient là bien des mensonges [...] . Combien de mensonges [...]. Ils ne pensent pas aux lèpres, au pian, aux paludismes, à la tuberculose, à l'alcool, à la malaria, à toutes les folies qui gangrènent cette terre. »(1)

Exilé à Pointe-Sable, « comme si la mer était l'une de [ses] amies » (MD, 10), « père marron » (MD, 172) mais cette fois-ci au sens de refait, privé de ce qu'il attendait, ne sachant « plus qui est Nirva Désiran ou la pérennité ... » (MD, 172), Manès n'a plus qu'à s'en remettre à celle qui symbolise aussi le père : la mer. Et ce, même si Manès n'est pas complètement dupe. Car il sait bien que l'arbre n'est pas un phare.

---

(1) GLISSANT, Édouard, *La Lézarde*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Points, 1958, p. 263.

Il sait bien que la mer, à l'image de Zaka armé d'une « couline », est armée elle aussi. Il sait que le soleil, « comme si c'était [son] enfant » peut mourir de cette arme : « Du haut de mon perchoir je la vois . Immense cette pourriture de mer infinie. Plate comme le plat d'une machette et le soleil est rond comme un gros melon. » (MD, 174) Quoi de plus facile pour une machette que de fendre un melon et qui plus est un gros melon ? La terminologie a changé, elle s'est trivialisée : se lit ici la menace qui pèse sur le soleil, soleil assimilé à l'enfant dont Manès est maintenant privé et peut-être assimilé à l'enfance dont le peintre a lui-même été spolié par son père et la mer, l'ascendance et la descendance...

Et tous les grands discours n'y feront rien. Manès, dans un dernier élan, a beau clamer que « du haut de [son] phare [il] commande aux espaces pélagiques » (MD, 175), Manès a beau s'enorgueillir du très flatteur titre de gloire, « Manès-dictateur du crépuscule » (MD, 175), il suffit à la mer d'une dernière feinte, se faire « demoiselle » (MD, 175) pour séduire ce soleil, qui, comme un enfant, effectivement, « se jette dans ses bras .» (MD,176) De là à imaginer que cette personnification pourrait également traduire le dilemme sinon l'ambivalence de l'enfant que fut Manès, lié à un père qu'il craignait, il n'y a qu'un pas...

«Trahi » (MD, 162) par Manès, Cousin ou Zaka, l'équivalent de la figure paternelle, de l'habitant âpre au gain, a sorti sa « couline », mais sur un mode indirect, faisant appel à son alliée de toujours: la mer. « Trahi » par son propre fils,

Cousin pose, semble-t-il, un interdit sur toute paternité future, sur l'éventualité de toute troisième génération. Peut-être était-ce le prix de la résistance aux « mystères » qui désignent en créole les loas ou loas-racines et qui, parmi les « chrétiens-vivant », s'apparentent aux morts. Il n'y aura pas, comme le pressent si justement Manès, de « pérennité » au sens de paternité possible. Aussi et à la lumière de ce constat, la phrase de Joubert -- « Manès lui aussi a payé pour avoir résisté aux mystères . » (MD,169) -- peut prendre une autre résonance, un autre sens que celui qui lui avait été assigné précédemment . Tout se passe comme si à force de se trahir les uns les autres, à force de se renier les uns les autres, à force de rompre les liens qui devraient les unir, il n'était pas à exclure que pères et fils s'interdisent tout futur et soient voués, effectivement et infailliblement, au « naufrage », que ce dernier soit réel ou symbolique.

#### **III.5.4 Naufragés de pères en fils**

Au terme et à la lumière de ce parcours figuratif, peut-être pourrait-on mieux expliciter toutes ces images de *Manès Descollines* nous renvoyant et convergeant vers l'asphyxie, l'étouffement, l'oppression, syndromes par excellence de tous les « naufragés ».

Nirva ne cesse de tousser au désespoir de Manès, père et peintre exploité . Éloignée de son père, négligée par sa mère, Nirva ne peut compter sur aucun thérapeute. En effet, depuis longtemps déjà, « les docteurs qui se sont fait poser rateliers d'or se sont enfermés dans Port-au-Prince abandonnant les provinces aux mouches et aux maringoins » (MD,54) et « Sauveur (le boko) a demandé une chèvre , et cent-vingt-trois gourdes trente-cinq pour activer le traitement le pourri .» (MD,55)

Le fils de Marc se meurt littéralement d'étouffement. En atteste ce témoignage: « Chambre 19, on apporte d'urgence une bouteille d'oxygène. Le petit a le bout de ses pieds tout bleu, un beau bleu à la vérité... » (MD, 110) À la bouteille se substitue une tente à oxygène qui ne suffira pas, insuffisance comblée par un seul souvenir, celui du vent, de l'air associés à la vie : « Chambre 19, le petit dort toujours. À la coloration de son visage je sais qu'il parle du vent dans les eucalyptus, d'un cerf-volant que nous avons monté et qui gronde en vovons sur le fil. » (MD, 151) Alors que cet enfant semble déjà s'inscrire dans un bonheur passé et lointain, en témoignent l'usage du plus-que-parfait ainsi que l'avancement dans le texte, ne reste plus au père qu'à imaginer une guérison et un futur qui l'un comme l'autre sont illusoires :

Je lui réponds à travers la tente à oxygène que ses souliers neufs sont bien rangés dans son armoire que son cahier est posé sur son pupitre avec la devise D + S... 10ème A...Calcul... et que nous irons à Port-Salut à Pâques... que son cheval est au dressage chez Lévi... Nous monterons chez père Dôle où nous boirons des cocoyés en regardant la mer là-bas en bas des mornes et des nuages. (MD,152)

En effet, l'enfant « redevient tout pâle et nous cessons de parler... » (MD,152) Et ce, jusqu'à ce tout dernier constat s'imposant de lui-même, pour nous laisser deviner qu'il n'y a plus rien à faire, plus rien à dire : « Au 19, la bouteille est débranchée. Le chariot grince le long du couloir et lorsqu'il passe devant eux, les gens cessent de parler. » (MD, 165)

Parmi ces pères, tel un cynique clin d'oeil, figure aussi Camy Rocher, autre peintre, noyé dès 1981, laissant Nadège et Nadja, deux orphelines guettées par la cupidité ambiante :

Tu vois Manès, j'ai tout de suite compris que ce salopard n'allait pas rendre les tableaux aux fillettes. Avec ses petits yeux impersonnels de plusieurs millénaires de commerce syrien, il ne pouvait pas croire que nous allions faire une exposition au Musée pour Nadja et Nadège. Il pensait que je voulais le péter. Faire un business ! Tu t'imagines, cinq toiles de vingt-quatre pouces par trente-six, qu'il avait laissées aux gamines le Camy, pauvre Camy noyé près du lambi, emporté par Agoué. (MD, 85)

Tous ces enfants et tous ces pères jusqu'à cette pendaison de Manès face à la mer , sur son « perchoir » (MD, 174), strangulation transcrite sur un mode elliptique, faisant écho à la façon dont la barbe de Cousin « pendouille [ elle aussi] dans un trou de ciel » (MD, 99) :

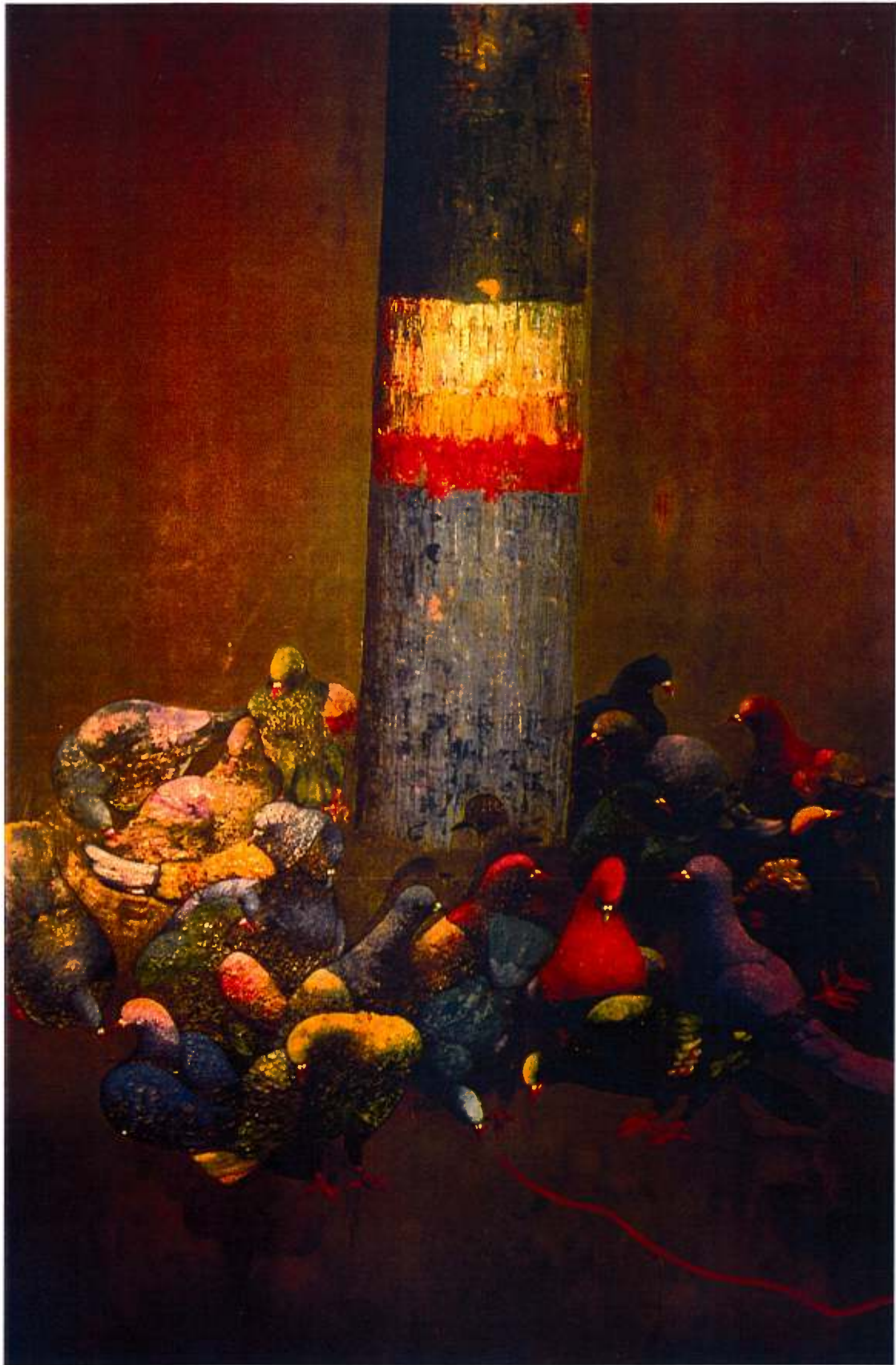
Manès est fou, fou vertical.  
Il hurle et les fleurs se mettent à tomber, tombent en corolles, tressent des couronnes au pied de l'arbre rouge...

Rouge pour un enfant mort. (MD,176,177)

Comme si ce « rouge » anaphorique se substituant au « bleu » de l'asphyxie, comme si le beau et pas seulement la vie, exorcisaient la mort et la laideur du

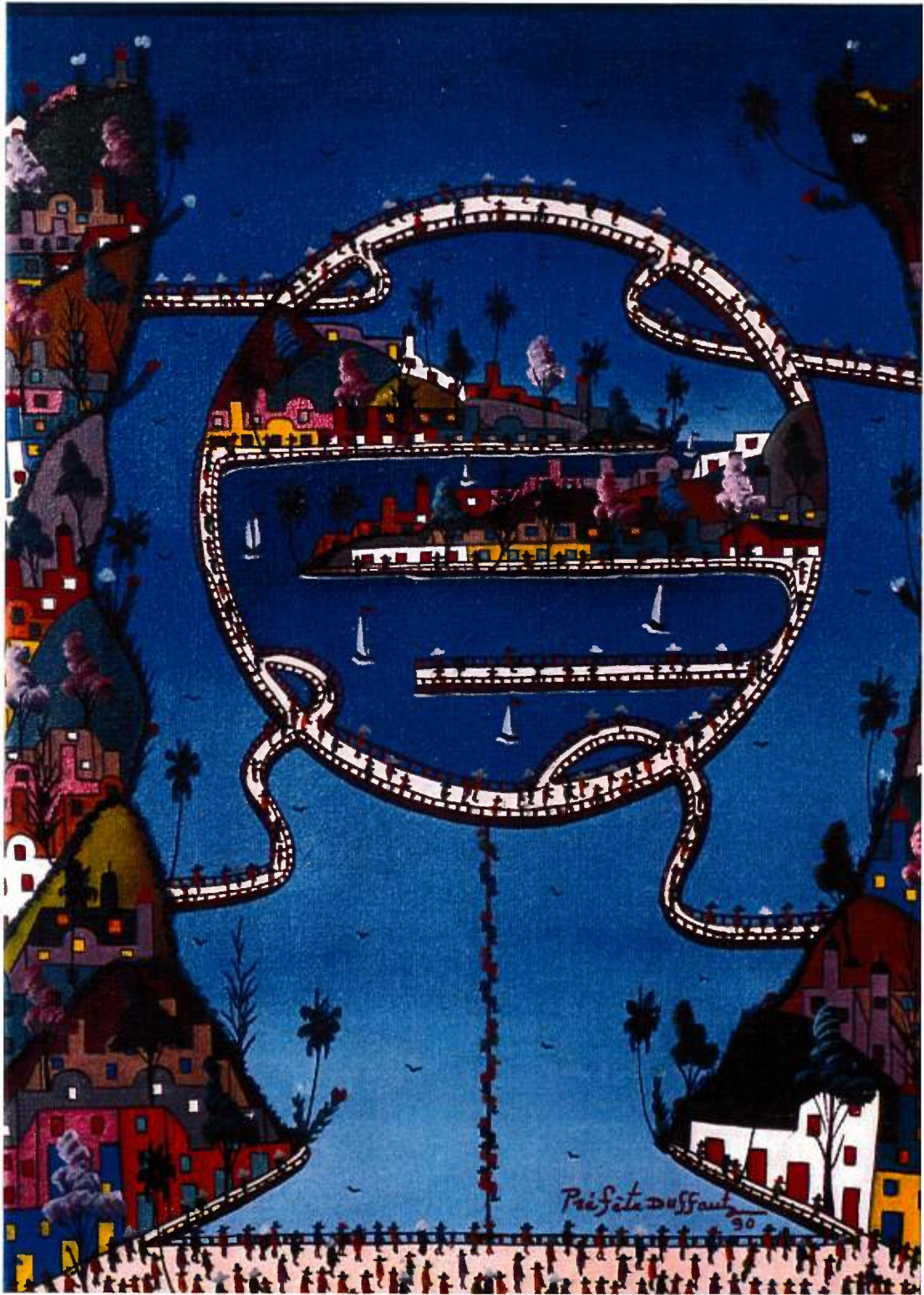


monde , nous rappelant d'ailleurs cette phrase de Manès : « que c'est encore plus beau avec du fil rouge. » (MD,28)



## *CONCLUSIONS*

---



À partir du cheminement d'une figure, ici celle du naufrage, il me semble qu'il nous aura été permis d'accéder à des significations implicites de *Manès Descollines*, texte pris dans sa particularité mais aussi pris dans un réseau intertextuel circonscrit, de mettre en relief ces significations, significations qu'une approche se maintenant sur un plan exclusivement narratif, aurait probablement laissées enfouies dans ce qui s'apparente, plus superficiellement, à un mélange confus de fragments, fragments à partir desquels il aurait été difficile sinon impossible de reconstituer un tout, une unité.

Retracer le parcours figuratif du naufrage m'aura conduit successivement aux thèmes suivants : à la folie qui submerge peu à peu Manès, à une dimension plus sociale -- l'abandon économique dont le Sud Ouest d'une des îles les plus pauvres au monde est particulièrement affecté -- , à la lourde hypothèque qui pèse sur toute forme de paternité, mais également et surtout, à la façon dont cet échec généralisé cherche constamment à être déjoué par la convocation d'éléments empruntés à la culture et à l'imaginaire spécifiquement haïtiens.

Cette étude est toutefois limitée. Et aux confins des limites de celle-ci, d'autres questions surgissent. Par exemple, si la figure du naufrage nous renvoie indéniablement à cette autre figure, celle du père, quelle serait la ou les figures nous renvoyant à la mère anonyme, cette « ignorante qui tressa des paniers et enfanta toute la longueur de sa vie qu'elle est morte sans savoir son âge et qu'il a fallu vendre au rabais nos trois seuls cochons pour l'enterrer dans la dignité » (MD,6) ?

Comment rendre compte d'une telle absence et comment interpréter cette absence même ? Peut-être qu'une observation du parcours figuratif accompli par le cercle et ce qui s'y rattache me permettrait d'apporter, de ce point de vue, quelques éléments de réponse...

En effet, choisir de travailler autour de la figure du naufrage ne constitue qu'un choix parmi d'autres, autrement dit un choix subjectif. Comme je le soulignais dès l'introduction, il importe de se faire confiance, mais plus encore, de faire confiance au texte, ne jamais oublier que dans une oeuvre littéraire, chaque mot a son importance, que chaque mot mérite d'être écouté. Car ce n'est qu'à partir de là qu'il devient possible de remarquer un lexème particulier et de le suivre, pas à pas, dans le texte, pour reconstruire le parcours qu'il accomplit, le réseau qu'il tisse autour de lui.

Le cercle et ce qui s'y apparente, sphères et disques, tout ce qui est rond, tout ce qui enferme mais qui roule, qui échappe, qui éclate aussi, auraient pu être au centre de mon étude. Il ne s'agit pas, à ce moment-ci, d'approfondir ou de fouiller dans ses moindres recoins une autre figure... Néanmoins, et ne serait-ce qu'à titre d'exemple, il me serait possible de retracer très brièvement ce que je crois pouvoir lire à partir du parcours figuratif accompli par le cercle et de montrer que celui-ci nous renvoie, curieusement, à des significations sous-jacentes parfaitement superposables à celles qui ont été mises en lumière par l'examen attentif de la façon dont le naufrage « navigue » dans le texte.

Car au même titre que la figure du naufrage « sonde » le texte, cercles, sphères et disques le « cernent ». En témoignent l'apparition de cette figure dès l'incipit du texte -- « Il y a ces nuits blanches avec la mer qui frappe les quatre panneaux de ma tête dans le chant absurde des criquets en cercle autour de ma chambre » (MD,5) -- et la façon dont le texte se clôt par la réapparition de ce cercle, puis, pour finir, la manière dont Manès « hurle », entouré de « fleurs [qui] se mettent à tomber, tombent en corolles, tressent des couronnes au pied de l'arbre rouge .» (MD,176)

Comme on le voit, le cercle fait son apparition sous le signe de l'absurde, du non-sens, non-sens qui n'est pas non plus absent de la problématique de Marc dont le premier « intercalé » traduit ni plus ni moins la perplexité dont celui-ci est accablé: « Mais qu'est-ce que je fous ici sur ce canapé vert au milieu de ces chants de coqs et les raclements de gorge de la chambre 17... » (MD,13) Chants de criquets, chants de coqs, raclements de gorge sont autant de bruits qu'il est impossible d'interpréter, sont autant de signes indéchiffrables. Ils se manifestent sans pour autant « signifier » à proprement parler. Rien ne sert à Manès ou à Marc d'être « au milieu » des choses car cette position centrale ne traduit ni plus ni moins qu'une rupture avec le monde.

Quant à l'aliénation envahissante de Manès dont on a vu que le naufrage n'était jamais qu'une métaphore, elle se caractérise aussi par tout ce qui peut

rouler, bouger, remplir de manière incontrôlable ce qui n'est jamais, non plus, qu'une autre sphère : la tête. Les occurrences allant dans ce sens sont à la fois nombreuses et répétitives :

« des pierres qui roulent vert bleu rouge dans ma tête frappent sautent comme le pop-corn avant le cinéma » (MD,10) ; « des dés qui sonnent astres fous dans la corne emmêlée de ma tête 5, 9, as 4 tête en feu avec ces hiboux siffleurs battant des ailes à l'intérieur de ma tête » (MD, 20) ; « comme un piano dans ma tête tambour » (MD,79) ; « O ces vagues déferlantes qui frappent les quatre côtés de ma tête...jouent dans ma tête » (MD,83) .

La tête, à bien des égards, se réduit ici à un contenant rempli d'éléments à la fois indésirables et incontrôlés. La tête est aliénée, hantée par des éléments exogènes. Et cette tête n'est que douleur au point, semble-t-il, de conduire Manès à fantasmer le départ de celle-ci, son amputation. De là peut-être toutes ces images renvoyant à la douleur mais également au morcellement du corps, à la décapitation perçue comme une forme de soulagement :

« un marchand de chapeaux qui s'amène avec sa tour d'osier trébuche, vingt-trois têtes roulent dans la rivière » (MD,16) ; « Abandonner ma tête sur la chaise et me retourner, trois fois afin d'être sûr qu'elle est toujours là sur la chaise à me regarder » (MD,24) ; « Je sais que je n'aurai plus mal à la tête et que la mer va cesser de cogner » (MD,55) ; « Il faut lui couler la tête à votre ami... Il a mal à la tête, il a souvent mal à la tête » (MD,71) ; « et les bustes éclatent » (MD,116) ; « les corps disloqués recommencent toujours » (MD,135) ; « comme s'il avait voulu tuer sa tête » (MD, 162) .

Les paroles elles-mêmes semblent être dénuées de toute forme de contrôle, de sens ; ne traduisent le plus souvent, de fait, qu'une rupture avec le monde. En effet, il n'est pas rare de voir s'échapper des billes, des bulles et non plus des mots de la bouche : « Je vois des billes sortir de sa bouche » (MD, 54); « et mes paroles font des bulles qui s'égaillent dans la chambre, éclatent dans le silence et le bruit que je



ne sais plus si je parle ou si je suis bébé. » (MD,148) Jusqu'à cette dernière image qui n'est autre que celle du suicide, ultime passage à l'acte de Manès symbolisé par cette chute de fleurs, tombant en « corolles », tressant « des couronnes » (MD, 176), formant en fait de magnifiques mais très funestes cercles.

Choisir le cercle en tant que figure privilégiée m'aurait probablement conduite à traiter du bonheur de Manès et de Marc, bonheur ou malheur reliés à la féminité. Mais comme le parcours figuratif du naufrage nous l'a montré, on se serait également rendu à l'idée que du bonheur, il ne reste rien ou presque. Plus encore que le naufrage, la figure du cercle envahit littéralement l'évocation de ces très courtes périodes d'épanouissement. Le lexème est là et il est convoqué de manière particulièrement répétitive. Tout n'est que rondeur associée à la présence d'enfants.

Voici comment Manès, après avoir rencontré Rosemaine, l'avoir « gard  e » tout en l'alphab  tisant, exprime cette félicité :

Je l'avais gard  e car je ne savais pas quoi faire, avec patience lui avais appris à lire et écrire pour la sortir des ténèbres : b,a, fait ba en chantant, t, a, fait ta inlassablement que les enfants du quartier s'étaient approchés des claustras, avaient formé un cercle autour de la chambre, un cercle d'enfants chantant l'alphabet et je me sentais aussi fort qu'un cheval. (MD,28)

Cette alphabétisation en forme de ritournelle, de chant qui tourne sur lui-même, l'espoir de « sortir des ténèbres » Rosemaine et les enfants du quartier rendent ce cercle bien prometteur.

Pourtant, cette promesse s'estompe rapidement, assez rapidement pour que ces cercles deviennent « menaçants », ne traduisent plus que le morcellement dont Manès est victime, deviennent les signes avant-coureurs de l'échec affectif mais également économique du peintre :

Au fil des jours j'avais acquis la certitude que l'ambiance tout en ronds dans laquelle je vivais, ressemblait de plus en plus à un étang paisible dans lequel le Grand Maître lançait des pierres ricochantes au ralenti, faisant des cercles à la surface, des cercles s'élargissant imperceptiblement jusqu'à former des droites qui se dressaient menaçantes à l'horizon et je me sentais de plus en plus dérangé à force que rien d'autre se passait. Alors mon esprit se mit à tourner au-dessus de mon corps tel le malfini, prisonnier de ce bonheur immense, dans la chambre, au-dessus de ma tête. (MD,29)

Au cercle rassurant s'est substitué le tournoiement de l'épervier s'appêtant à fondre sur sa proie, épervier métaphorique de la dépersonnalisation dont Manès souffre.

La déroute est bien proche ... Dès le paragraphe suivant, Manès nous apprend que « trois mois après la naissance de Nirva, Rosemaine abandonna la machine », que « la petite se mit à tousser » et que « le patron exigeait encore des tableaux » (MD, 29) désormais introuvables. A l'image des « comères en délire » (MD,52), des « chipies fascinées »(MD,53), des « femmes » devant lesquelles, toujours plurielles, le père a humilié Manès, à l'image des « femmes [qui] se tiennent le ventre de rire » (MD, 173), Rosemaine se moque de Manès, l'humilie elle aussi , et ce, dans la plus stricte indifférence : « Le soir elle partait sur ses talons-quiquite, bien belle bien poudrée, ne revenait qu'au matin, triste. » (MD, 29) De fait, Rosemaine a beau, grâce à Manès, être « sortie des ténèbres », tout se passe

comme si elle rejoignait les rangs de toutes ces femmes anonymes et hostiles qui entourent Manès et dont la première n'était autre que la mère de celui-ci...

Voici comment ces cercles, de signes positifs qu'ils étaient, se sont radicalement transformés en signes éminemment négatifs, faisant du bonheur même un lieu d'enfermement, une ligne fermée sur elle-même... Et à ce morcellement, cet épisode de dépersonnalisation, l'épervier qui tournoie, répond comme un écho cette dernière image, celle de l'éclatement de toute maternité : « J'aperçois un village au fond de la mer. Un village de femmes aux seins lourds. Rosemaine me montre son ventre nu. Un ventre énorme qui gonfle et elle éclate... » (MD, 176) Rien ne nous n'interdit d'ériger « ce ventre... qui éclate » en symboles, celui de la naissance impossible, celui de la création rêvée mais avortée sous les eaux, sous la surface de cette mer associée à la violence et aux interdits paternels, celui enfin d'un imaginaire tué dans l'oeuf et tout cela parce que ne lui est réservé aucun espace. En dernier lieu, rappelons que l'unique figure maternante de Manès, Madame Bô, ne se résume jamais qu'à deux « mamelles » (MD, 24), corps partiel entrevu sous le seul signe de la dualité, du clivage.

Pour Marc, dont on sait très bien qu'il est « rivé à l'esquif de la chambre 19 » où son fils étouffe, « les assiettes » et leur rondeur associées au bonheur ne renvoient qu'à une plénitude irrémédiablement révolue, ne relèvent que de la nostalgie : « Quand l'heure du repas du soir est venue et que je suis à table avec eux, je me dis : « Le petit garçon a dix ans. » Déjà !... Comme le temps passe... La maman remplit les assiettes et le bonheur est partout dans la chambre. » (MD,45)

Comme on le sait, rondeurs et pleins bien circonscrits de ces assiettes dans le lieu clos qui est la chambre sont dépourvus de toute promesse d'avenir puisque le temps qui « passe » ne mène qu'à la mort et au vide, à une bouteille qui sera, nous dit-on, « débranchée ». (MD, 165) Remarquons au passage qu'au même titre que Manès se sent « prisonnier » d'un bonheur pourtant « immense » (MD, 29), le bonheur de Marc se réduit à bien peu de choses : à de vulgaires assiettes remplies. Se confirme ici, encore, cette même hypothèse : qu'à partir de ce trop plein, ce trop simple voire ce trop utilitaire, qu'il s'agisse d'une vie qui ronronne autour d'une machine à coudre ou de vulgaires ustensiles de cuisine, aucune création ne peut décidément s'épanouir, que celle-ci s'inscrive dans le registre du réel, la procréation, ou dans l'ordre symbolique, la peinture.

Enfin et toujours de ce point de vue, la relation qu'entretient Marc avec les femmes sinon toute féminité, je pourrais m'attarder sur cette scène érotique où Marc évoque une certaine Jeanne. Là encore, comme il fallait s'y attendre, le corps proprement féminin n'est entrevu qu'à travers ses rondeurs mais sur un mode à la fois conflictuel et fragmentaire. Jamais Jeanne ne semble constituer une entité à part entière. Son corps est tout simplement décomposé alors que ce dernier finit par s'assimiler à un arc, une arme :

« Escargot le majeur s'allonge, s'étire... » (MD, 143) ; « les mains de Jeanne montent en vrille » (MD, 144) ; « ses mains redescendues [...] s'arrêtent sur ses genoux dorés et ronds » (MD, 144) ; « sa jambe [...] décrit un arc de cercle » (MD, 144) ; « Jeanne marche vers la dodine ne s'appuyant que sur la partie arrondie de ses pieds nus » (MD, 145) ; « l'arc de ses pieds bande » (MD, 145) ; « ses mains dorment sur ses genoux » (MD, 146).

Et à tous ces fragments s'ajoute une autre forme de morcellement, morcellement qui stigmatise la relation proprement dite : « Jeanne écartelée ! ... Jeanne, des Jeanne se multipliant qui s'enfuient à reculons qu'elles vont s'écraser sur le mur du fond » (MD, 145) ; « qu'elles vont finir par se désintégrer [...] que seuls les craquements du bois saccagent notre silence. » (MD, 146) Admettons qu'au décours de cette scène, nous ne sommes pas très éloignés de la dernière vision de Manès : celle de l'éclatement pur et simple de tout féminin, de son infinie démultiplication. Quant au « silence », celui-ci pourrait bien traduire la fin de toute expression d'un imaginaire un tant soit peu créatif...

Enfin, choisir de travailler « autour » du cercle et de tout ce qui s'y rattache, m'aurait incontestablement menée à une dimension sociale du texte, et ce, au même titre qu'à travers le naufrage, il a été possible de lire le déclin, voire la décrépitude de l'île, île dont la mer n'est jamais que la circonférence, cette ligne fermée autant qu'infranchissable, aliénante au sens propre autant qu'au figuré ...

J'ai beaucoup insisté sur la scène finale du texte où les « criquets en cercle » (MD, 5, 162) réapparaissent. Mais cette foule circulaire formée d'individus réduits à des insectes indifférenciés, incompréhensibles, dévastateurs n'est pas, loin s'en faut, la seule du texte. De fait, comme dans le cadre d'un très long spectacle, la foule, tout au long du texte, ne cesse de cerner Manès qui d'emblée ou presque la pressent comme quelque chose qui serait de l'ordre de la déperdition, du dépérissement dont le corps social mais lui aussi, en tant qu'individu, sont affectés.

Je crois avoir montré combien ceux qui entourent Manès lui reprochent tacitement ou beaucoup plus explicitement de n'être au fond qu'un imposteur, un parasite social. Inversement, Manès ne peut concevoir l'autre ou les autres que comme des prédateurs qui en veulent à ses forces vitales et à celles de sa fille. En témoigne cette très longue phrase, à peine ponctuée, et qui, de ce point de vue, est inaugurale:

mais moi je sais bien qu'elle négligera l'enfant, trop busy la Rosemaine avec son conseil de paroisse Catholique-Apostolique-Romain que dès le matin ses frères et soeurs se réunissent en cercle sur ma galerie chantent des cantiques récitent des prières mangent mon pain boivent mon café si-tant-bon-si-tant-bien que compère Louinès m'a demandé t'en prie souplait un ti-mamba et de la gelée de goyave pour étendre sur mes biscuits qu'ils vont finir par coucher sur ma galerie m'empêcher de vivre qu'ils reviennent le soir fatiguer les fauteuils et que Rosemaine distribue les encore et la petite se met à tousser . (MD, 10-11)

Dans cette phrase, pour ce qui concerne la foule qui ne cesse de hanter le texte, tout est déjà contenu, hormis peut-être cette notion d'enfermement, certes, pour l'instant, d'ordre familial, mais qui, pour autant, ne se fait pas attendre : « Tu vois patron, j'ai fini par comprendre. Ils veulent m'enfermer dans un triangle. »(MD, 11)

Or, s'il ne s'agit ici que de beaux-frères ou de belles-soeurs greffés à la vie de Manès, il est frappant de constater combien la foule, sorte de famille élargie qui ne cesse d'accompagner les principaux acteurs du texte, se caractérise, elle aussi, par l'apragmatisme, une inertie qui nous donne l'impression qu'à part regarder, rire, se taire, ou pire, « s'appuyer » ne serait-ce que pour se maintenir debout dans la dignité, il n'y a rien à faire dans ce pays. De plus, l'omniprésence de cette foule renforce cette idée qu'il n'existe dans ce microcosme aucune sphère privée, aucune

intimité possible. Toutes les conversations, tous les gestes semblent épiés par des êtres qui, le plus souvent en cercle, sont parfaitement désœuvrés. Les occurrences faisant état de cet apragmatisme s'apparentant nécessairement à une forme de dépendance, à une « solution » qui ne pourrait venir que « d'ailleurs » et tout particulièrement de la mer, sont innombrables. Je me contenterai de n'en citer que quelques unes, à titre d'exemples :

« Il dit qu'il a dû se résoudre à le faire [peindre ses murs en noir] parce que les Haïtiens ne peuvent rester debout sans s'appuyer » (MD, 6) ; « Car depuis ce temps que nous parlons, il y en a partout des badauds, pendus aux fenêtres, appuyés aux grandes portes du magasin, dans la rue qui se hissent sur la pointe des pieds, se poussent pour ne rien manquer du spectacle » (MD, 67) ; « Que nous ne disons rien, et que les badauds en cercle autour de la boutique commencent à s'en aller avec attrition » (MD, 70) ; « et tous les badauds se retournent, regardent la mer comme si quelque chose allait enfin se passer » (MD, 71) ; « Et tout le monde rit, qu'il y a même des badauds qui se poussent des coudes et certains qui le montrent du doigt » (MD, 72) ; « Et les badauds s'écartent avec mollesse pour nous laisser passer » (MD, 76) ; « Et la foule joyeuse bat des mains, fixe l'horizon avec certitude » (MD, 179)...

Ceci est révélateur de l'état économique de la région et atteste bien du fait qu'à la prospérité de jadis s'est substituée la pauvreté d'aujourd'hui, que si « le commerce marchait très fort » (MD, 60), que « l'argent circulait » (MD, 60) à l'imparfait, dans la longue durée, « les rues se vidèrent, le commerce dégringola » au passé simple, brutalement. (MD, 69) Et ce, là encore, non pas en raison de la fatalité, de catastrophes naturelles, du non-retour de quelques bateaux ou de l'absence du seul Dieu Préserve, mais bien, encore une fois, en raison de la trahison proprement politique de certains :

Quand ni sage ni fou Antoine Simon se mit à construire des voies ferrées les sages l'accusèrent de coucher avec son bouc et le renvoyèrent à sa section rurale afin que la démocratie éclairante puisse continuer à progresser sur nos sentiers tortueux et que les révolutions permanentes demeurent banalités journalières cercles d'airain. (MD, 96)

De là ces cercles de badauds, ces cercles de criquets, ou, pire encore, d'individus plus réifiés encore, réduits à de tout petits disques, en l'occurrence des boutons, que ces boutons soient roses ou noirs... À preuve, l'issue de ce dialogue complètement décousu, où chaque interlocuteur donne pour impression de ni plus ni moins soliloquer. Alors que Dufanal parle du déclin de l'île, que Marc relate combien il n'a jamais eu de chance avec ses dindes de Noël, une fillette n'entre dans la boutique de madame Dufanal que pour lui demander « deux boutons roses » tout en « dénouant un mouchoir crasseux ». (MD, 61) La réaction ne se fait pas attendre et « la boutiquière » s'exclamant « Deux boutons ! Quelle misère ! » (MD, 62) fournit à Manès, semble-t-il, l'occasion idéale d'ironiser sur la comparaison éventuelle, ayant trait à la valeur ( de l'individu ? ), entre les couleurs rose et noire: « Deux gourdins deux boutons roses ! Combien pour deux boutons noirs ? » (MD, 72) C'est ainsi, et ce, alors que Dufanal, imperturbable, poursuit son exposé sur le déclin, évoquant le départ des « jeunes [qui] partent, prennent le canter » (MD, 72), qu'il devient évident aux yeux de Manès que ces jeunes Haïtiens s'enfuyant , devenant boat people, peuvent être assimilés, précisément, à ces fameux boutons . En témoigne cette répartie pour le moins saugrenue, cette conjuration très imaginative, -- comme si le langage s'avérait être le dernier espace possible de la liberté -- , faisant appel au lexique de plusieurs langues comme s'il s'agissait de lutter contre un complot international et ce, d'autant plus qu'il s'agit d'un destin malheureusement trop partagé :

Fort ! Fort-Lauderdale, ha ! ha ! On a fait des camps ! Parqués comme des cochons les compadres ! Boat people les braceros de Miami !... Et la mer



qui en avale puis les vomit, gonflés, sur les « beach » des blancs !... Pas de canne pas de vie pour les boutons de de Fort-l'eau-dela... (MD, 73)

Outre le fait qu'elle recoupe avec précision la figure du naufrage, cette réponse m'intéresse d'autant plus qu'elle révèle une impossibilité, celle d'échapper vivant ou digne, « campé » ou debout de cet immense cercle qu'est l'île, île «où chaque jour est une désespérance » (MD, 60), cercle lui-même cerclé par la mer ...

Ne reste plus qu'à s'enfermer dans le silence de cette île dont les rires de l'enfance se sont absentés, enfermement qui rejoint les sensations d'étouffement, d'asphyxie du noyé, de l'absence de tout avenir, soulignées à l'issue de l'étude du parcours figuratif accompli par le naufrage. Un enfermement dont Manès prend acte dans les termes suivants:

Les rires des enfants qui me parvenaient en voltes joyeuses se sont arrêtés comme si les enfants les avaient ravalés, qu'ils ne rient plus, leurs jeux sont des pantomimes, et quand ils lancent leurs billes, je vois des jets de lumières atterrir dans le cercle qu'ils ont tracé sur le sol.

Ma vie est un cercle un cercle qui roule entre la fourche des guidons de fil de fer poussés par les enfants à demi-nus. On est toujours prisonnier d'un cercle qu'il soit port-au-princien ou populaire avec des femmes austères derrière leurs éventails lents ou des enfants maigres raclant le fond d'une marmite. (MD, 96)

Tout se passe comme si, nous était donnée ici une confirmation de plus du fait que depuis « la scène du petit cheval », Manès a dû ravalé ses propres rires d'enfant, qu'il n'a jamais pu échapper à ce cercle ne confinant qu'enfants pauvres et tristes...

Ainsi et même si je n'ai pu retracer que les grandes lignes du parcours accompli par la figure du cercle dans *Manès Descollines*, il m'apparaît que cette figure met elle aussi en lumière l'aliénation de Manès, nous renvoie peut-être à la

figure maternelle dans ce qu'elle a d'indifférencié, d'éclaté et de peu fécond, à l'enfermement et à l'étouffement de l'individu au sein d'un corps social malade, d'une collectivité qui dépérit. De fait, le cercle et tout ce qui s'y rattache, loin de diverger de ce qui a pu émerger de la problématique du naufrage, nous renvoient semble-t-il à des thèmes communs, recourent ce que j'ai par ailleurs pu souligner de manière beaucoup plus fouillée.

Voilà pourquoi je n'exclus pas l'idée que des figures, par définition plurielles, diversifiées, travaillent dans un même sens le texte qu'est *Manès Descollines* et qu'à force de travailler dans un même sens, elles confèrent à ce texte une unité que l'on ressent a priori sans pouvoir, dans l'immédiateté, en rendre compte.

De fait, se confirme ici, me semble-t-il, l'idée que *Manès Descollines* échappe doublement au « réalisme merveilleux » défini par de nombreux auteurs et critiques. En effet, au même titre que ce texte ne cherche manifestement plus à représenter « fidèlement » un référent, le merveilleux qui l'anime par moments ne se donne aucunement pour fonction de traduire explicitement des aspirations d'ordres social ou politique. Décidément, pour l'instant, *Manès Descollines* demeure inclassable.

Enfin et au terme de cette étude, je souhaiterais confirmer l'hypothèse en vertu de laquelle il serait intéressant d'évaluer, à partir d'un corpus plus étendu mais ne mettant en jeu qu'une intertextualité précisément circonscrite à la Caraïbe, dans quelle mesure, donc, certaines figures ou images semblent se faire écho,

caractériser ce contexte discursif. Comme si la créativité dans ce qu'elle a de plus éclectique, qu'elle soit picturale ou littéraire, associée à la force d'un imaginaire collectif qu'elle véhicule, comme si de nouvelles esthétiques ou formes encore indéfinies contribuaient plus que tout autre phénomène à démarquer la Caraïbe du reste du monde.



***BIBLIOGRAPHIE***

---

## I- CORPUS

### I-1 Corpus étudié

MONNIN, Michel, *Manès Descollines*, Port-au-Prince, Éditions Deschamps, 1985, 208 p.

### I-2 Autres textes de l'auteur

MONNIN, Michel, « *Café amer* », *Haïti : art naïf art vaudou*, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 1988, p. 52-56.

\_\_\_\_\_, « *André Pierre le peintre chantant* », *Haïti : art naïf art vaudou*, Galeries Nationales du Grand Palais, 1988, p. 188 - 193.

\_\_\_\_\_, « *Pays où du noir au blanc, il y a ...* », *Haïti : art naïf art vaudou*, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 1988, p. 208-212.

\_\_\_\_\_, « *La Santa Maria Dolorosa* », *La rencontre des deux mondes vue par les peintres d'Haïti*, Rome, Edizioni Carte Segrete, 1992, p. 99-103.

\_\_\_\_\_, *Café amer et autres histoires de coqs et d'amour*, Port-au-Prince, Éditions Regain, 1997, 184 p.

### I-3 Autres textes de fiction antillais cités

CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Montréal, Éditions Présence Africaine, [1939] 1983, 92 p.

GLISSANT, Édouard, *La Lézarde*, Paris, Éditions du Seuil, 1958, 265 p.

ROUMAIN, Jacques, *Gouverneurs de la rosée*, Paris, Éditions Messidor, 192 p.

## II - ÉTUDES PORTANT SUR LE CONTEXTE SOCIO-CULTUREL ANTILLAIS

### II - 1 Littérature

ALEXIS, Jacques-Stéphen, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *Présence africaine*, No. 8-10, juin-nov., 1956.

-----, « Dernier message », p. 193, *Chemins critiques*, Montréal, Éditions du CIDHICA, juillet 1990, vol. 1 No.4, 203 p.

ANTOINE, Régis, *Rayonnants écrivains de la Caraïbe*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1998.

BERNABÉ, Jean, *Grammaire créole (Fondas-Kreyol-la)*, Paris, L'Harmattan, 1983, 3v., 1559 p.

CAILLER, Bernadette, *Proposition poétique : une lecture de l'oeuvre d'Aimé Césaire*, Paris, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1976, 244 p.

CHAMOISEAU, Patrick et CONFIANT, Raphaël, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 69 p.

CHAMOISEAU, Patrick, « Que faire de la parole ? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit », *Écrire la parole de nuit*, sous la direction de Ralph Ludwig, Paris, Gallimard, 1994, p. 151 - 158.

CONDÉ, Maryse, *Le roman antillais*, Paris, Nathan, 1977, t. I et II.

-----, « Notes sur un retour au pays natal », *Conjonction : revue franco-haïtienne*, no 176, supplément 1987, p. 7 - 23.

-----, et COTTENET-HAGE, Madeleine, *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995.

CORZANI, Jack, *La littérature des Antilles-Guyane françaises*, Fort-de-France, Éditions Désormaux, 1978, 6 v.

-----, « Problèmes méthodologiques d'une histoire littéraire des Caraïbes », *Komparatische Hefte*, no 11, 1985, p. 49 - 67.

DEPESTRE, René, *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1980, 236 p.

- DES ROSIERS, Joël, *Théories caraïbes*, Montréal, Les Éditions Triptyque, 1996, 226 p.
- FOUCHÉ, Franck, *Vodou et théâtre, pour un nouveau théâtre populaire*, Montréal, Les Éditions la nouvelle optique, 1976, 123 p.
- GLISSANT, Édouard, *L'intention poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, 252 p.
- \_\_\_\_\_, *Le discours antillais*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, 503 p.
- \_\_\_\_\_, *Poétique de la relation*, Paris, Éditions Gallimard, 1990, 248 p.
- \_\_\_\_\_, *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, PUM, 1995, 106 p.
- HOFFMANN, Léon-François, «*Le roman haïtien, idéologie et structure* », Sherbrooke, Éditions Naaman, 1982, 308 p.
- \_\_\_\_\_, *Haïti : lettres et l'être*, Toronto, Éditions du GREF, 1992, 371 p.
- LAROCHE, Maximilien, *La littérature haïtienne*, Montréal, Éditions Leméac, 1981, 128 p.
- \_\_\_\_\_, *Haïti et sa littérature*, Montréal, Publications de l'AGEUM, no 5, 1963.
- \_\_\_\_\_, «*Violence et langage dans les littératures d'Haïti et des Antilles françaises* », *Présence francophone*, no 16, 1978, p. 111 - 121.
- LUDWIG, Ralph, [dir.], *Écrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Éditions Gallimard, 1994, 190 p.
- MAX, Dominique, «*L'écriture baroque d'Ollivier et la crise des idéologies* », p. 189, *Chemins critiques*, Montréal, éditions du CIDHICA, décembre 1989, vol. 1 No. 3, 223 p.
- PESTRE de, Alméida, «*Rire haïtien, rire africain : le comique dans La tragédie du roi Christophe de Césaire* », *Présence francophone*, no 10, 1975, p. 59 - 71.
- POMPILUS, Pradel, BERROU, Raphaël, *Histoire de la littérature haïtienne illustrée par les textes*, Port-au-Prince, Éditions Caraïbes, 1975 - 1977, 3v.



- REY, Ghilaine, *Anthologie du roman haïtien*, Sherbrooke, Naaman, 1978, 197 p.
- RELOUZAT, Raymond, *Le référent ethno-culturel dans le conte créole*, Paris, Presses universitaires créoles (GEREC) et l'Harmattan, 1989, 163 p.
- ROSELLO, Mireille, *Littérature et identité créole aux Antilles*, Paris, Éditions Karthala, 1992, 191 p.
- TOUMSON, Roger, *La transgression des couleurs. Littérature et langage des Antilles*, Paris, Éditions Caribéennes, 1989, 2v.
- TROUILLOT, Henock, *Les origines sociales de la littérature haïtienne*, Port-au-Prince, Éditions Fardin, 1986, 376 p.
- UGAH, Ada, « La mer et la quête de soi : une lecture bachelardienne des romans d'Édouard Glissant », *Présence Africaine*, no 132, quatrième trimestre, 1984, p 108 - 126.

## II - 2 Peinture

- DROT, Jean-Marie, *Journal de voyage chez les peintres de la fête du vaudou en Haïti*, Genève, Éditions Albert Skira, 1974.
- \_\_\_\_\_, *Voyage au pays des naïfs*, Friburg, Éditions Hatier, 1986, 210p.
- NADAL-GARDÈRE, Marie-Josée et BLONCOURT, Gérald, *La peinture haïtienne. Haitian Arts*, Paris, Éditions Nathan, 1986, 207 p.
- RODMAN, Selden, *Renaissance en Haïti : popular painters in the black Republic*, New-York, Pellegrini and Cudalgy, 1948, 134 p.

## II -3 Culture et histoire

- HURBON, Laënnec, *Dieu dans le vaudou haïtien*, Port-au-Prince, Éditions Deschamps, 1987, 268 p.
- \_\_\_\_\_, *Comprendre Haïti. Essai sur l'État, la nation, la culture*, Paris, Éditions Karthala, 1987, 172 p.
- \_\_\_\_\_, *Le barbare imaginaire*, Port-au-Prince, Éditions Henri Deschamps, 1987, 323 p.

- , *Culture et dictature en Haïti. L'imaginaire sous contrôle*, Port-au-Prince, Éditions Henri Deschamps, 1987, 207 p.
- , *Le phénomène religieux dans la Caraïbe*, Montréal, Les Éditions le CIDIHCA, 1989, 354 p.

MÉTRAUX, Alfred, *Le vaudou haïtien*, Paris, Éditions Gallimard, 1958, 357 p.

PRICE-MARS, Jean, *Ainsi parla l'oncle*, Montréal, Éditions Leméac, [1928] 1973, 314 p.

----- , *De la préhistoire d'Afrique à l'histoire d'Haïti*, Port-au-Prince, Imprimeries de l'État, 1962, 211 p.

### III - THÉORIE ET MÉTHODE

ADAM, Jean-Michel, *Le récit*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1984, 126 p.

ANGENOT, Marc, « Pour une théorie du discours social », *Littérature*, no 70, mai 1988, p. 82 - 98.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1964, [1957], 214 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, « Le plurilinguisme dans le roman », *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1978, p. 122 - 151.

BARTHES, Roland, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, 46 p.

FROMILHAGUE, Catherine et SANCIER, Anne, « Les détournements de sens : le sens figuré » ; « La phrase », *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Éditions Bordas (Dunod), 1991, p. 131-167 ; p. 177-213.

GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, 265 p.

----- , *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 293 p.

GREIMAS, A.J., « Les actants, les acteurs et les figures », *Sémiotique narrative et textuelle*, pr. par Claude Chabrol, Paris, Librairie Larousse, 1973, p. 171.

GROUPE D'ENTREVERNES, *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1979, 207 p.

GROUPE *M*, *Rhétorique générale*, Paris, Éditions Larousse, 1970, 206 p.

JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Éditions Gallimard, 1978, 306 p.

KLINKENBERG, Jean-Marie, *Essai de sémantique littéraire*, Toronto, Éditions du G.R.E.F., 1990, 237 p.

NDIAYE, Christiane, « De Césaire à Condé : quelques retours au pays natal », *De paroles en figures*, Montréal, L'Harmattan, 1996, p. 137 - 177.

-----, « Mouvances : Du féminin et de l'africanité dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala », *Études francophones*, v. XIV, No 1, printemps 1999, p. 43-64.

-----, *Danses de la parole*, Yaoundé, éditions Nouvelles du Sud, 1996, 229 p.

PÉPIN, Ernest, « Le jeu des figures répétitives dans l'oeuvre », *Textes, études et documents*, no 2, 1979, (numéro spécial sur *Pluie et vent sur Téhumée Miracle*), p. 79 - 102.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965 et 1970, 254 p.

*ANNEXE*

---

Page 14 : *Le naufrage des divinités*  
(André Pierre).  
50x60 cm.  
Huile sur toile.  
Collection privée. Montréal.

Page 16 : *Loas*  
(Prosper Pierre-Louis).  
75x60 cm.  
Huile sur toile. 1988.  
Collection privée. Montréal.

Page 27 : *Loas*  
(Prosper Pierre-Louis).  
60x60 cm.  
Huile sur toile. 1990.  
Collection privée. Montréal.

Page 29 : *sans titre*  
(Gesner Armand).  
65x50 cm.  
Huile sur toile. 1986.  
Collection privée. Montréal.

Page 37 : *sans titre*  
(Gesner Armand).  
65x50 cm.  
Huile sur toile. 1989.  
Collection privée. Montréal.

Page 39 : *Le flamboyant*  
(M. Brunis).  
50x75 cm.  
Huile sur toile. 1989.  
Collection privée. Montréal.

Page 40 : *Les loups-garous*  
(Forest Avril).  
75 × 110 cm.  
Huile sur toile. 1985.  
Collection privée. Montréal.

Page 81 : *Poteau-mitan*  
(Gesner Armand).  
140 × 110 cm.  
Huile sur toile. 1987.  
Collection privée. Montréal.

Page 83 : *Ville imaginaire*  
(Préfète Duffaut).  
50 × 40 cm.  
Huile sur toile. 1990.  
Collection privée. Montréal.

Page 99 : *Ville imaginaire*  
(Préfète Duffaut).  
60 × 90 cm.  
Huile sur toile. 1988.  
Collection privée. Montréal.

\* Photographie : Laurent Boutéraon.