

## Roman haïtien, roman africain

André N'tonfo

Volume 13, Number 2, août 1980

La littérature haïtienne

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500521ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500521ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

### ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

N'tonfo, A. (1980). Roman haïtien, roman africain. *Études littéraires*, 13(2), 357–372. <https://doi.org/10.7202/500521ar>

# ROMAN HAÏTIEN, ROMAN AFRICAIN

---

*andré ntonfo*

---

Une étude comparative du roman haïtien et du roman africain suppose une mise au point préalable. On sait en effet que dès avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il existait à Haïti une littérature prospère, mais beaucoup plus proche de la littérature française qu'elle s'obstinait à imiter ou encore de la littérature coloniale en mal d'exotisme, que de la littérature africaine telle qu'elle s'est développée dans le sillage du mouvement de la négritude. Il ne saurait donc être question ici que du roman haïtien né au courant des années 30, dans le cadre du mouvement indigéniste dont beaucoup d'écrivains africains se montreront des héritiers.

Cela dit, on est loin d'avoir aplani tous les obstacles à une telle comparaison, compte tenu du fait que le premier roman indigéniste, *Le Drame de la terre* de Jean Baptiste Cinéas, paraît en 1933, alors qu'il faudra attendre exactement 20 ans plus tard, pour voir Camara Laye sonner avec *L'Enfant noir* le réveil du roman africain<sup>1</sup> qui allait connaître une fortune heureuse tout au long des années 50 et durant les décennies suivantes; compte tenu aussi du fait qu'Haïti était un pays indépendant depuis plus de cent trente ans, en dépit des vingt années de l'occupation américaine, alors que l'Afrique baignait encore dans une colonisation qui datait de plus de cent ans pour certains pays comme le Sénégal et le Congo.

Pourtant ce qui frappe le lecteur africain du roman haïtien que nous sommes, c'est précisément qu'en dépit de ce décalage dans le temps et de cette différence de statut politique, il présente de nombreuses analogies avec l'africain. Cela tient essentiellement au fait que ce sont deux situations identiques qui ont favorisé la genèse de l'un comme de l'autre, car si la littérature africaine en général et le roman en particulier est réaction contre la colonisation, la littérature d'affirmation, la littérature indigéniste à Haïti fut aussi une réaction contre l'occupation américaine qui n'était qu'une manière de colonisation.

Une autre difficulté de notre étude réside dans l'immensité des champs et la multiplicité des œuvres. En embrasser l'ensemble pourrait bien faire l'objet d'une thèse non encore écrite et que nous ne voulons ni ne pouvons entreprendre dans l'économie de cet article. Nous nous limiterons donc à quelques œuvres romanesques haïtiennes et africaines des origines, de la maturité et enfin des dix ou quinze dernières années, sans d'ailleurs chercher à opérer un découpage chronologique net.



Ce qui frappe d'abord dans le roman africain et haïtien des origines, c'est leur forme, qui est loin d'être identique. Le premier se caractérise par une action simple dont la linéarité ne souffre aucune entorse, une action bâtie autour d'un personnage principal, lancé dans une aventure qui prend des apparences d'un parcours initiatique. C'est bien le cas de *L'Enfant noir* qui est pour le roman africain de la négritude, ce que *Le Drame de la terre* est au roman indigéniste haïtien. Le livre de Camara Laye n'est autre que l'histoire d'un jeune enfant qui quitte son village de Kouroussa pour aller à la conquête de Conakry. Tout tourne pratiquement autour de ce personnage dont l'expérience d'étape en étape est pour l'auteur l'occasion de saisir un monde concret d'êtres et de choses.

Il n'en va pas tout à fait de même du roman haïtien, car si du point de vue du contenu *Le Drame de la terre* de Jean Baptiste Cinéas est aussi le lieu de nombreuses descriptions de type ethnologique et folklorique, son action est loin d'accuser cette simplicité constatée à propos de *L'Enfant noir*<sup>2</sup>. Au contraire le lecteur a du mal à en démêler le fil tiré par une foule de personnages aussi importants les uns que les autres. En effet, face à ce roman, il n'est pas aisé de dire si l'essentiel réside dans les rivalités entre Fré-Dubré et Mapou-Laloi, ou dans la situation de Florida partagée entre Clermécin et Dubréard, ou encore dans l'histoire d'une mort suspecte, celle de Viéjo, qui donne lieu à des cérémonies aussi nombreuses que complexes.

Ce caractère peu clair, peu élaboré, et à la limite un peu confus de l'œuvre de Cinéas trouve déjà dans sa structuration

externe une manière d'expression. On est ici loin des chiffres 1 à 12 qui constituent les seuls repères extérieurement décelables dans *L'Enfant noir*. Non seulement *Le Drame de la terre* est divisé en deux parties de sept chapitres chacune, chaque chapitre portant un titre, mais encore certains de ces chapitres comportent de nombreuses subdivisions tantôt titrées tantôt sans titre. Voici à ce propos comment se présentent les chapitres I et VI :

- Ch. I - Le Coumbite tragique  
 I La pluie  
 II La campagne renaît  
 III Fré-Dubré  
 IV Le Coumbite tragique
- Ch. VI - Ironie de la vie  
 I  
 II  
 III

Cette manière de procéder laisse au lecteur l'impression qu'il s'agit d'une enquête ethno-sociologique sans grand rapport avec la fiction romanesque. Mais tout cela ne se comprend que si l'on se réfère au projet de l'auteur qui était moins d'écrire des romans, de faire œuvre d'imagination, que de rendre compte d'une réalité paysanne<sup>3</sup> aux visages multiples ; moins d'inventer une histoire où se joue un destin individuel comme dans *L'Enfant noir* que de rassembler en un livre les différents aspects de la vie paysanne jusque-là exclue des préoccupations littéraires.

Cela est d'autant plus évident que Cinéas est incapable de jouer jusqu'au bout le jeu de la fiction romanesque. Ses nombreuses interventions dans le récit sont là pour en témoigner. Que de fois il se livre à des considérations générales sur son peuple, telles : « L'Haïtien n'est-il pas un peuple qui chante et qui souffre, qui peine et qui vit, un peuple qui rit, qui danse et se résigne<sup>4</sup> », ou encore « Triste maladie nationale, sinon ethnique ! Le nègre ne peut admettre la supériorité d'un congénère, encore moins tolérer son succès. Il consentirait d'un cœur léger, sinon joyeux à devenir borgne pour savourer le plaisir de voir son voisin aveugle. Le succès de l'étranger, surtout blanc, quoi de plus naturel<sup>5</sup> ? » Le récit prend aussi

parfois le ton d'une méditation essentiellement axée sur la vie en Haïti :

**La joie de l'Haïtien, écrit Cinéas, et quelle joie contrainte ! est une étrange mixture où la tristesse entre comme élément principal. Nous respirons la tristesse par tous les pores. Triste notre vie ! Triste notre littérature ! Triste notre Musique ! Triste notre vie qui manque de franchise et qui rend une sonorité de vieille cloche fêlée. Triste notre sourire toujours navré ! Tristes nos idéals ! Nous nageons dans le fleuve de la tristesse comme dans notre domaine naturel<sup>6</sup>...**

Cette espèce d'arrêt dans le récit avec implication directe du narrateur, se poursuit sur plus de quatre pages, et on en retrouve à intervalles réguliers dans *Le Drame de la terre*. Mais, il ne faut pas s'y tromper, c'est bien à l'Haïtien que J.B. Cinéas entend s'adresser, c'est lui le narrataire dont il veut éveiller la conscience sur les problèmes de son monde. Alors que dans *L'Enfant noir* de Camara Laye — et il en sera de même dans la plupart des romans africains des années 50 — le narrataire semble complètement étranger au milieu décrit, à ses traditions qu'il ne peut comprendre qu'à coup d'explications détaillées. Il ne suffit que de voir avec quel soin Laye décrit les comportements, les pratiques, les rites, comment il explique les coutumes. Parlant de la place de la femme dans la société africaine, il tient un langage qui montre bien qu'il s'adresse aux détracteurs de la race noire :

**Je sais, dit-il, que cette autorité dont ma mère témoignait paraîtra surprenante ; le plus souvent on imagine dérisoire le rôle de la femme africaine, et il est des contrées où il est insignifiant, mais l'Afrique est grande, aussi diverse que grande<sup>7</sup>.**

Nul doute que le public visé soit ici autre qu'africain, et plus précisément européen.

La qualité de la langue est aussi fort inégale dans le roman haïtien et africain des origines. Camara Laye semble, dans *L'Enfant noir*, en quête d'une langue parfaite, qui ne trahisse en rien les origines ou l'appartenance sociale de ses personnages. Et si la matière est africaine la langue est bien celle parlée sur les bords de la Seine. C'est dire que Camara Laye, comme les autres romanciers africains de l'époque, avait encore un respect fétichiste de l'instrument de communication que la colonisation leur avait apporté. Il en va tout autrement de la langue de Cinéas dans *Le Drame de la terre*, mais aussi dans *La Vengeance de la terre* ou encore dans *L'Héritage sacré*. Ce qui frappe d'abord le lecteur (surtout

africain), c'est que le créole y est plus que mis à contribution. L'auteur se comporte pratiquement comme s'il pouvait s'exprimer indifféremment dans l'une ou l'autre langue, renforçant ainsi l'impression déjà ressentie plus haut que le public visé est d'abord haïtien. Non seulement le texte de Cinéas est émaillé de nombreux passages en créole intégral dont rien ne permet au lecteur non haïtien de percevoir le sens, mais encore le dialogue obéit presque systématiquement au niveau de langue des protagonistes<sup>8</sup>, langue qui tient plus du français haïtien, une sorte de « petit-nègre », dont on ne sent même pas l'influence chez Camara Laye. Il n'y a qu'à voir la teneur des lettres de déclaration d'amour du reste rédigées par le maître d'école pour apprécier cette langue toute particulière de Cinéas, qui n'hésite par ailleurs pas à faire rentrer dans le texte romanesque de nombreuses et longues chansons ou funèbres, ou satiriques, ou amoureuses.

En cela, le roman haïtien des origines est héritier du folklore, des traditions orales. Le roman africain aussi, mais sous une autre forme. À ce propos, *L'Enfant noir*, malgré le souci de perfection formelle de Laye, n'échappe pas à la règle, puisqu'il tient dans sa structuration du récit oral lui-même conçu comme un parcours initiatique. Le héros part de Kouroussa vers Conakry pour revenir transformé à son point de départ. Cette conception du récit, on la retrouve dans bien des romans africains des années cinquante, qu'il s'agisse de *Ville cruelle*, *Maimouna*, *Le Vieux nègre et la médaille*. Au contraire, les personnages du roman haïtien des origines sont comme prisonniers de l'espace où ils évoluent, d'autant plus prisonniers qu'il s'agit d'un cadre extrêmement réduit, presque oppressant, où les notions de distance n'apparaissent que fort peu, ce qui contraste fort avec le gigantisme spatial que connotent, dans le roman africain, des voyages exigeant des journées et des nuits ou de marche, ou de train, ou de voiture. On ne pouvait trouver mieux pour figurer d'une part le caractère minuscule d'une île où chaque pouce de terrain compte<sup>9</sup>, et d'autre part l'immensité d'un continent parfois encore vierge.

Mais il y a, dans le roman haïtien et africain des origines, plus que ces convergences ou divergences formelles que nous avons tenté de relever; il y a la vision que Cinéas et Laye ont chacun de son univers, il y a la manière de le saisir, de le présenter.

Certes d'un côté comme de l'autre, on va à la découverte, je dirai à la conquête, du monde traditionnel, trop longtemps ignoré, méprisé, tout au moins en ce qui concerne Haïti, monde que les intellectuels du mouvement indigéniste, y compris les romanciers, s'étaient donné pour tâche de revaloriser. À ce propos, *Le Drame de la terre* de Cinéas est bel et bien un univers de paysans attachés à la terre qu'ils travaillent en coumbite, un univers de hougans maîtres de forces occultes, présidant d'interminables cérémonies vodouesques et mortuaires. L'auteur y met en scène de multiples aspects de la paysannerie haïtienne, avec ses heurs et malheurs, sa philosophie, sa religion, ses croyances diverses, ses joies, ses peines, toutes choses qui avaient été jusque-là considérées comme indignes de la littérature. Avec *L'Enfant noir*, on plonge également dans la vie villageoise de Kouroussa pour découvrir le forgeron au travail avec tous les tabous auxquels il est soumis, pour vivre d'excitantes et palpitantes cérémonies initiatiques, pour goûter les joies du travail communautaire, pour pénétrer le secret des rapports d'intelligence entre êtres humains et animaux totémiques, qu'il s'agisse du serpent ou du crocodile. Et quand bien même la scène se passe à Conakry, ce qui retient l'attention de l'auteur, c'est la présence des traditions et coutumes en vigueur dans l'arrière-pays. C'est dire que les préoccupations de Cinéas et de Laye, pour ce qui est tout au moins de la matière brute de leurs œuvres, sont identiques et du reste largement partagées par les autres romanciers de leur époque réciproque. Tous se sont montrés soucieux de nourrir leurs œuvres de l'expérience immédiate de leur peuple.

Mais quand on cesse de s'intéresser à la matière brute pour s'arrêter à la vision que les auteurs ont de leur monde, c'est-à-dire à la manière dont ils le perçoivent, il surgit des différences entre Cinéas et Laye. Si d'un côté comme de l'autre le travail de la terre est perçu comme une fête que rythme le son du tam-tam, il n'en va pas de même des autres aspects de la vie, des rapports entre individus, de la division des événe-

ments chez l'un et l'autre romancier. Ainsi, Camara Laye n'hésite pas à donner du monde traditionnel africain une image parfaite, alors que Cinéas, lui, peint le milieu paysan haïtien comme il est, c'est-à-dire non seulement avec ce qu'il a de beau, mais aussi avec les haines, les divisions, les jalousies qui l'habitent. Le héros de *L'Enfant noir* présente le forgeron son père, son oncle Mamadou, ainsi que sa mère<sup>10</sup>, comme des êtres frôlant la perfection dans leur travail, dans leur vie familiale, dans leurs rapports avec les autres, dans leur respect de l'ordre établi, qu'il soit civil ou religieux. En définitive, l'Afrique traditionnelle qu'à travers ces personnages Camara Laye présente au lecteur porte l'auréole de la beauté, voire de l'innocence ; vision des choses qui, on le sait, lui a valu de sévères remontrances de la part du romancier camerounais Mongo Béti.

Cinéas, quant à lui, ne cherche point à donner du monde paysan haïtien une image nécessairement exaltante. Ainsi l'atmosphère de fête où baigne le travail en coumbite loin de se développer d'une manière harmonieuse jusqu'à son paroxysme comme cela se passe dans *L'Enfant noir*, est vite brisée par une sorte d'agressivité qui s'empare à la fois des femmes et des hommes sans qu'on puisse se l'expliquer.

**Et voici que soudain, au milieu de ce concert harmonieux éclate une fausse note inattendue : les cris aigus des deux bonnes femmes. Deux rivales — les « coteries » — qui ne peuvent pas se sentir, commencent par se jeter à la dérobée des ocellades courroucées, puis en sourdine, s'adressent des compliments amers, accompagnés de gestes éloquentes. Enfin n'y tenant plus, elles se déversent de toute la force de leurs poumons, tout ce qu'elles avaient au cœur de ressentiment, l'une contre l'autre [...]. De la parole elles passent à l'action. Se retroussant les manches, elles s'abordent avec rage et vigueur, les dents, les griffes s'enfoncent aux parties sensibles avec une voluptueuse fureur<sup>11</sup>.**

Les choses ne vont pas mieux du côté des hommes :

**Une demi-heure après, deux travailleurs se prennent de querelle. Machettes à la main, il s'avancent l'un sur l'autre. On les désarme à grand peine, sans réussir à les séparer. Un terrible corps-à-corps s'engage et les deux lutteurs se relèvent blessés à des souches, baignés de sang<sup>12</sup>.**

Aux incidents ainsi provoqués s'ajoutent des coups du destin comme la mort subite de Viejo qui vient ajouter une note tragique à un coumbite déjà fertile en incidents.

C'est dire combien l'univers que peint Cinéas est loin de cette sorte d'éden que constitue l'Afrique de Camara Laye,



d'autant plus loin que des personnages comme Fré-Dubré, Mapoulaloi n'ont rien de cette espèce de perfection et de mesure relevées chez les personnages de *L'Enfant noir*. Tout est au contraire déchirement, rapports conflictuels, inimitiés profondes et parfois sans fondement, luttes hégémoniques, dans *Le Drame de la terre*, ainsi d'ailleurs que dans les autres ouvrages de Cinéas qui peint « le monde tel qu'il est <sup>13</sup> ».

Une fois de plus, cette différence de vision nous semble tenir au fait que Camara Laye s'adressait essentiellement à un public occidental auquel il voulait et pouvait cacher les tares de sa société d'origine, alors que Cinéas visait d'abord les Haïtiens pour les sensibiliser aux différents obstacles à un épanouissement que près d'un siècle et demi d'indépendance n'avait pas encore pu assurer, promouvoir.



Le parallèle ainsi établi entre *L'Enfant noir* et *Le Drame de la terre*, deux romans des origines, a permis de relever un certain nombre de caractéristiques communes ou divergentes du roman africain et haïtien. Mais s'en tenir là serait rendre bien insuffisamment compte de l'évolution du genre d'un côté comme de l'autre. En effet le roman indigéniste est loin d'être resté ce que l'on découvre dans *Le Drame de la terre*, de même que le roman africain des années 50 ne peut être réduit à ce que nous apprend *L'Enfant noir*, car bien que la tendance à idéaliser le monde traditionnel soit sous-jacente à l'ensemble du roman africain de l'époque, comme l'est celle d'un monde en proie à de multiples déchirements chez le romancier haïtien de l'indigénisme socialiste, les préoccupations sont d'un côté comme de l'autre fondamentalement différentes.

À ce propos, ce qui caractérise précisément le roman haïtien socialo-indigéniste, c'est l'apparition d'un nouveau type de personnage, le personnage itinérant, qui ne fait qu'une apparition timide dans l'indigénisme pur avec par exemple le maître d'école dans *Le Drame de la terre* et Aiza Cédieux dans *L'Héritage sacré*. Et si le fait même de cette itinérance rappelle le roman africain, le sens l'en diffère, car d'un côté on va de la campagne vers la ville, vers la civilisation, alors que de l'autre l'on ramène de la ville voire de l'Étranger l'acquis révolutionnaire qui doit transformer le milieu paysan.

Le roman socialiste se rapproche aussi du roman africain par son élaboration, sa forme manifestement plus travaillée, par une action à la fois plus nourrie et plus cohérente. *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain en est l'une des plus brillantes illustrations. Et si, du point de vue de la langue, le créole pur est toujours présent sous forme de chansons, de proverbes, il est aussi plus intégré dans la construction de la phrase, ce qui donne au texte cette coloration toute particulière souvent relevée, cette beauté formelle souvent chantée. Il s'agit, comme l'écrit fort justement Raphaël Berrou, « d'une œuvre ordonnée, avec exposition, nœud, dénouement <sup>14</sup> » ; il s'agit encore d'un « grand poème populaire », pour reprendre l'expression de Jacques Stephen Alexis, cet autre grand romancier socialo-indigéniste dont les œuvres s'efforcent d'être fidèles au genre romanesque, malgré l'intrigue bien mince de son deuxième ouvrage, *Les Arbres musiciens*, où il se soucie surtout de rendre compte de la campagne anti-superstitieuse qui s'est abattue sur Haïti entre 1941 et 1942. Des romans comme *Compère général soleil* ou encore *L'Espace d'un cillement* édifient le lecteur par leur forme recherchée.

Il apparaît ainsi que le roman socialiste en Haïti se rapproche, sur le plan formel, du roman africain d'avant l'indépendance où seuls quelques rares auteurs comme Sadji Abdoulaye dans *Maïmouna* osent faire appel à des textes intégralement empruntés au folklore local et pour ainsi dire plaqués à l'œuvre sans aucune traduction ; tous les autres tentant plutôt de sacrifier à ce que nous avons appelé le respect quelque peu fétichiste de la langue française. Mais il reste que le roman haïtien même socialiste garde toujours cette saveur toute particulière que le lecteur africain ne peut goûter qu'en se familiarisant à la fois avec le créole et la réalité haïtienne.

Mais c'est au niveau du contenu que les préoccupations divergent entre roman africain et roman haïtien de la deuxième génération. Du côté africain la rupture est déjà nette par rapport à *L'Enfant noir*, dont l'auteur ne s'est guère attaqué au problème brûlant de l'époque, celui de la colonisation. On assiste chez Mongo Béti, Oyono, Sembéné Ousmane, Sadji Abdoulaye à une véritable mise en accusation de l'autre, du Blanc colonisateur, colporteur de toutes sortes de maux. Que l'on songe à des œuvres comme *Ville cruelle*, *Le Pauvre Christ*

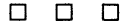
de Bomba, *Le Vieux nègre et la médaille*, *Les Bouts de bois de Dieu*, *Maimouna*, dont le projet est de mettre en évidence ce que « l'Autre » a fait de l'Africain, de démonter le mécanisme de la domination coloniale, sans néanmoins que l'exploration du monde africain traditionnel soit jamais absente.

Le roman haïtien, lui, semble dans son évolution plus fidèle à son projet initial. À ce propos il n'y a pas entre *Le Drame de la terre* (1933) et *Gouverneurs de la rosée* (1944) une rupture aussi manifeste qu'entre *L'Enfant noir* (1953) et *Ville cruelle* (1954). Et bien qu'il y ait à l'origine du roman indigéniste, fût-il socialiste, une situation coloniale (l'occupation américaine), le personnage de l'occupant y est fort peu présent, ou en tout cas loin d'être aussi envahissant que le personnage du colon dans le roman africain, en dépit d'œuvres comme *Le Nègre masqué* de Stephen Alexis où l'officier américain Smedley Seaton joue les premiers rôles, où l'auteur s'attache à peindre l'occupation américaine avec ses multiples conséquences. Ailleurs il ne s'agit que de quelques apparitions sporadiques ou sans relation immédiate avec l'occupation. C'est le cas de l'Américain Philippe Benfield, dans *L'Héritage sacré*, d'abord saisi comme chercheur, et non comme représentant d'une race supérieure en mal de domination.

Si donc le roman indigéniste se socialise comme nous l'avons relevé, il ne change pour autant pas de projet, et continue à se tourner vers le petit peuple haïtien des campagnes, même si l'accent est particulièrement mis sur l'aspect de la lutte des classes, même si l'on se montre plus critique face à certains aspects de ce qui avait jusque-là fait l'objet d'une exaltation farouche, en l'occurrence la religion vodou. Cette vision critique passe par des personnages ayant acquis ailleurs, ainsi que nous l'avons déjà souligné, des idées nouvelles capables de bouleverser les mentalités. C'est bien le cas de Manuel dans *Gouverneurs de la rosée*, d'Hilarion dans *Compère général soleil*, ou encore de Cameleau Melon dans *Les Arbres musiciens*.

Il apparaît en définitive que le romancier haïtien de l'indigénisme pur comme de l'indigénisme socialiste n'est à aucun moment tenté comme son homologue africain de la période équivalente de chercher en « l'Autre » les causes des malheurs de son peuple. Il montre au contraire que ce peuple porte en

lui-même les germes non seulement de sa propre destruction mais aussi de son rachat.



Il nous reste à dire un mot du roman haïtien et africain des dix à quinze dernières années. Et le moins que l'on puisse dire c'est que le relatif cheminement parallèle apparu dans les périodes antérieures semble faire face, en ces dernières années, à une sorte de communauté de vues tant dans l'élaboration formelle que la recherche substantielle.

Disons d'abord que d'un côté comme de l'autre apparaît la recherche d'un nouveau langage. Et en ce qui concerne Haïti, ce renouveau passe essentiellement par une écriture occultante. Il n'y a qu'à voir les œuvres romanesques d'un Frankétienne ou d'un Anthony Phelps caractérisées par une structure torturée et comme volontairement embrouillée. C'est bien le cas pour *Ultravocal*<sup>15</sup> et *Les Affres d'un défi*<sup>16</sup>; ça l'est encore plus dans *Moins l'infini* d'Anthony Phelps dont il est aussi difficile de démêler la structure que d'imaginer, comme tente de le faire Marco, ce que l'abondante foule du Boulevard Dessalines pense du régime actuel. Qu'il y ait là influence du nouveau roman européen, ou application du renouveau littéraire que Frankétienne et René Philoctète ont désigné du terme de spiralisme, peu importe. Mais il reste qu'il s'est agi de trouver des moyens particuliers pour exprimer une réalité particulière, celle de l'Haïti des années 60 à 80.

Pour être moins spectaculaire, le renouveau formel n'en a pas été moins évident dans le roman africain d'après les indépendances. Il y a comme une volonté de faire davantage de place à l'héritage du passé; cela se traduit par un plus grand emprunt aux traditions orales, au conte, au proverbe, à l'épopée. Ce qui confère à l'œuvre romanesque une sorte d'ambiguïté qui n'est pas sans rappeler l'inconfortable situation de l'Afrique indépendante mais toujours en quête d'une personnalité comme de la liberté. Cela se traduit aussi par une foule de personnages à qui l'on fait parler la langue de leur niveau, de leur classe sociale comme par souci de vraisemblance.

Mais ce que ces deux romans, haïtien et africain, ont surtout en commun, c'est leur côté accusateur, une accusation de

plus en plus personnifiée qui, pour Haïti, se cristallise autour du personnage du chef de l'État, et, pour l'Afrique, autour de ceux qui gèrent les indépendances, c'est-à-dire essentiellement les présidents de république et chefs de partis uniques dont il est aisé d'identifier quelques-uns comme Baba Toura dans *Perpétue* du camerounais Mongo Béti. D'un côté comme de l'autre, l'accent est mis sur le pouvoir tyrannique que les présidents, africains ou haïtiens, exercent sur des populations terrorisées et privées de parole comme de pain.

À ce sujet, il est significatif que la plus grande partie de *Moins l'infini* d'Anthony Phelps soit constituée de paroles renfermées non proférées, de monologues intérieurs, de dialogues avortés par manque d'interlocuteur. Que de personnages de l'œuvre sont contraints au silence ou obligés de converser avec eux-mêmes. Marco et Père Émile sont comme prisonniers d'eux-mêmes, et obligés de se livrer à un dialogue intérieur qui prend parfois des proportions effrayantes. Ainsi l'absence d'interlocuteur dans le tap-tap<sup>17</sup> qui conduit Marco à Kalfou l'amène à en inventer un qui devient très rapidement persécuteur, au point de l'obliger à quitter le tap-tap avant d'être à destination. On dira certes qu'il est victime de son imagination; mais cette sorte d'obligation à ne parler qu'à soi-même dans un monde où toute parole non conforme est non seulement censurée mais génératrice de danger, finit par installer Marco dans la folie.

Les personnages d'Anthony Phelps sont comme des fantômes en quête de liberté, des êtres vidés de toute substance par un régime de fer. L'auteur de *Moins l'infini* s'en prend directement à «l'A-vie, le savant, l'obscurantiste docteur» pour qui il n'a que haine, ainsi qu'à ses macoutes passés maîtres dans l'art de la torture dont Paula et tant d'autres ont fait les frais. L'univers du roman de Phelps est un univers de terreur et de violence où toute velléité d'indépendance et de liberté individuelles est écrasée avec furie, où l'homme est contraint à la fuite ou au repliement sur soi.

Dans *Les Affres d'un défi*, Frankétienne se livre, lui aussi, à une véritable autopsie du régime, mais sous une forme plus voilée, par hougans et zombis interposés. Nul doute en effet que le cadre de Bois-neuf représente Haïti, que les zombis tiennent la place du peuple et que le gardien Zofer ainsi que le

houngan Saintil représentent l'appareil d'État du régime. D'ailleurs le traitement que ce Zofer impose aux zombis rappelle bien ceux que les macoutes infligent à leurs victimes : verser du vinaigre sur les plaies, nettoyer la plante des pieds avec des brosses métalliques, arracher des dents aux tenailles, faire éclater des testicules sous les talons des bottes. Et même l'auteur se permet quelquefois de sortir de l'affabulation pour se livrer à des allusions très claires à l'actualité.

Le lecteur africain de ces romans de la contestation haïtienne ne manque pas d'être frappé par l'étrange similitude qu'ils présentent avec le roman africain d'après les indépendances, tout au moins avec les œuvres d'auteurs comme Ahmadou Kourouma ou Mongo Béti qui ont procédé à un renouveau thématique et cherché à exprimer dans leurs écrits ce que la nouvelle réalité africaine avait de dramatique et de révoltant. Ahmadou Kourouma dénonce dans *Les Soleils des indépendances* le comportement despotique des nouveaux chefs africains qui ont partout installé le règne de la terreur et constitué des partis uniques aux vertus stérilisantes pour étouffer toute tentative de libéralisation réelle du peuple, sur qui la menace des camps de concentration pèse comme une épée de Damoclès. L'atmosphère dans ce camp qu'évoque Kourouma, avec des caves où «les plafonniers restaient constamment allumés», où l'on «ignorait quand venait le matin et quand commençait le soir», où l'on «respirait la puanteur», où «le ventre sifflait la faim», où «la mort de temps en temps retentissait<sup>18</sup>» rappelle bien celle du terrible camp de Fort Dimanche dans *Moins l'infini*, ce haut lieu de la mort «où, comme dit Phelps, l'opposant n'était plus que gibier traqué, pris au piège, où les déclarations des Droits de l'Homme auraient infailliblement frappé d'hilarité les bourreaux de l'obscurantiste Docteur<sup>19</sup>» dont les macoutes s'ingénient à «faire durer le plaisir, la joie de taper contre un homme sans défense, de le frapper au visage, au ventre, sur les couilles, de le faire beugler de douleur<sup>20</sup>». Il s'agit manifestement, d'un côté comme de l'autre, de témoigner de la brutale répression qui en Haïti comme en Afrique frappe quotidiennement ceux qui tentent de lever la tête.

Mieux que Kourouma, Mongo Béti rend compte, dans *Perpétue*, de cette atmosphère de violence et de répression qui règne dans les républiques africaines. La structure même

de l'œuvre est celle d'une enquête policière conduite par Essola Wendelin, désireux de connaître la vérité sur la mort de sa sœur. Mais ce qui est plus révélateur dans ce roman et constitue déjà une satire du régime policier de Baba Toura, c'est l'omniprésence de la police avec tout ce que cela suppose d'interrogatoire, de torture. Le supplice des fourmis que Wendelin impose à son frère Martin constitue une manière de réplique aux méthodes de Baba Toura qui n'ont rien à envier à celles de l'Obscurantiste Docteur dans *Moins l'infini* ou encore du Houngan Saintil dans *Les Affres d'un défi*, ainsi qu'Essola Wendelin a pu le constater dans le camp où il a été interné pendant six longues années. L'acharnement de Baba Toura à pourchasser les membres du P.P.P.<sup>21</sup> rappelle, dans *Perpétue*, celui de «l'A-vie» à imposer silence à ceux du P.E.P.<sup>22</sup> dans *Moins l'infini*. Et l'on pourrait prolonger indéfiniment ce que ces deux ouvrages ont de commun dans leur forme comme dans leur contenu.

Il apparaît ainsi que le roman africain et le roman haïtien dont les préoccupations, à l'origine, divergeaient dans une large mesure, se rejoignent, presque, au troisième temps de leur évolution. Tout se passe comme si, malgré le décalage historique qui veut que l'on ait d'un côté un pays indépendant depuis près de cent quatre-vingts ans, et de l'autre une Afrique dont la libération ne s'esquisse que depuis vingt ans seulement, tout se passe, disons-nous, comme si les deux réalités socio-politiques devenaient de plus en plus proches l'une de l'autre. Mais il serait imprudent de prétendre que les deux romans nourris à ces sources puissent un jour atteindre à une parfaite identité, car en dépit des nombreux points communs que nous avons relevés, les champs de références, la géographie, le passé socio-historique et culturel restent suffisamment divergents pour que le roman africain et le roman haïtien puissent garder chacun sa spécificité, encore qu'il soit déjà temps que la conception monolithique que l'on a jusqu'ici eue de la littérature africaine en général soit relayée par des considérations plus nationales. On pourrait alors comparer le roman haïtien et le roman camerounais, sénégalais, ivoirien, etc., avec quelque chance d'aller davantage en profondeur.

## Notes

- <sup>1</sup> Il y a bien eu, avant *L'Enfant noir*, *Batouala* de René Maran en 1921, *Force-Bonté* de Diallo Bakary en 1926, *Karim*, roman sénégalais, d'Ousmane Soce en 1937 ; mais ce furent des œuvres sans lendemain, ne s'inscrivant pas dans un mouvement structuré, n'esquissant que de loin les problèmes que devait poser le roman africain proprement dit.
- <sup>2</sup> Dans son étude, *Écrivain et société en Haïti*, Ulrich Fleischman dit à ce propos :  
« Dans presque tous les romans de cette période les descriptions folkloriques prennent une telle ampleur que la fiction poétique laisse place à des œuvres à caractère ethnographique avec des détails sur les cérémonies vodou, les prières, les jeux etc. La qualité littéraire en souffre évidemment et le lecteur finit par se lasser devant les difficultés à retrouver le fil de l'action ».
- <sup>3</sup> Jean Baptiste Cinéas ajoute d'ailleurs à la fin de son livre une note dans laquelle « il s'accuse et s'excuse du grand nombre d'idiotismes, d'expressions créoles, de proverbes qu'il a dû employer ainsi que de certaines légendes qui ne blesseront pas les délicats ». Et il ajoute : « ceux qui pratiquent à fond notre campagne auront le plaisir d'en reconnaître l'exactitude. »
- <sup>4</sup> Jean Baptiste Cinéas, *Le Drame de la terre*, Cap. Haïtien, Imprimerie du séminaire Adventiste, 1933, p. 8.
- <sup>5</sup> *Ibid.*, p. 13.
- <sup>6</sup> *Ibid.*, p. 28.
- <sup>7</sup> Camara Laye, *L'Enfant noir*, Paris, Presse Pocket, 1976, p. 73.
- <sup>8</sup> Ce procédé se retrouve dans l'ensemble du roman caraïbe d'expression française notamment en Martinique et Guadeloupe.
- <sup>9</sup> L'extrême morcellement de la terre en Haïti, en ville comme à la campagne, frappe spontanément le visiteur africain habitué à d'immenses propriétés sur le continent.
- <sup>10</sup> Il dit de cette mère « qu'elle avait beaucoup de bonté, beaucoup de droiture, beaucoup d'autorité aussi et l'œil à tout ». Cf. *L'Enfant noir*, p. 69.
- <sup>11</sup> Jean Baptiste Cinéas, *op. cit.*, p. 20.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 21.
- <sup>13</sup> L'expression rappelle le roman de Salvat Etchart : *Le Monde tel qu'il est*.
- <sup>14</sup> Raphaël Berrou et Pradel Pompilus, *Histoire de la littérature haïtienne illustrée par les textes*, Port-au-Prince, Éditions Caraïbes, 1977, p. 549.
- <sup>15</sup> Le titre est en lui-même déjà significatif.
- <sup>16</sup> *Les Affres d'un défi*, c'est la version française de *Dézafi*, roman en créole de Frankétienne. Michel Saint Martin dit de ce roman qu'il « a atteint les dimensions d'une fresque vivante où apparaissent [...] les mille et une silhouettes de la "gent vivoteuse" ». Voir à ce propos l'article « Une voix de la Diaspora parle de Dézafi », in *Le Petit Samedi soir*, n° 135, 28 février-5 mars 1976, p. 21.
- <sup>17</sup> Petit car de transport public à Port-au-Prince.
- <sup>18</sup> Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970, p. 165.



<sup>19</sup> Anthony Phelps, *Moins l'infini*, Paris, Les Éditeurs Français réunis, 1972, pp. 58-59.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>21</sup> Déformation de l'U.P.C. (Union des Populations du Cameroun).

<sup>22</sup> Parti d'Entente Populaire.