

Vodou et macumba chez René Depestre et Mário de Andrade

Stanley Péan

Volume 25, numéro 3, hiver 1993

Métissages : les littératures de la Caraïbe et du Brésil

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501014ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501014ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

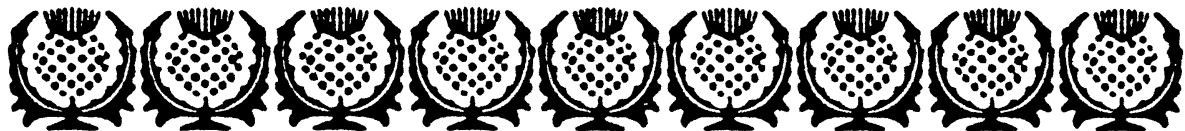
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Péan, S. (1993). *Vodou et macumba* chez René Depestre et Mário de Andrade. *Études littéraires*, 25(3), 49–59. <https://doi.org/10.7202/501014ar>

Résumé de l'article

De toutes les manifestations du métissage culturel américain, le vodou haïtien ainsi que le *candomblé* et la *macumba* brésiliens comptent parmi les plus fascinantes et paradoxales. Cet article ne vise pas à faire l'étude de ces cultes en tant qu'objets anthropologiques mais plutôt à comparer la fonction symbolique de la représentation des rituels dans deux oeuvres romanesques, *le Mât de cocagne* de l'Haïtien René Depestre et le « classique » du modernisme brésilien, *Macunaïma* de Mário de Andrade. Les religions y servent de théâtre à la représentation de la résistance au colonisateur européen et témoignent d'une acculturation profonde.



VODOU ET MACUMBA

CHEZ RENÉ DEPESTRE ET
MÁRIO DE ANDRADE

Stanley Péan

■ Le métissage, tant physique que culturel, est une réalité incontournable de l'histoire du continent américain. Lorsque les Européens ont accosté sur les rivages du Nouveau Monde il y a cinq cents ans, ils n'ont pas tant « découvert » l'Amérique qu'ils ont cherché à l'inventer, la recréer. En important de ce côté de l'Atlantique la main-d'œuvre africaine qui servirait à construire leur nouvel Éden, ils ne se doutaient pas qu'ils posaient la pierre angulaire d'un univers pas tout à fait fidèle à leur conception du « rêve américain » et dont le tout serait plus grand que la somme des parties.

En Amérique, les conséquences du métissage sont omniprésentes dans toutes les sphères de l'activité humaine, même si dans l'hémisphère nord les Anglo-Saxons se sont efforcés d'en gommer les aspects trop évidents pour ne présenter qu'un visage blanc et européen. Pourtant, le vocabulaire et la topologie nord-américains comportent de nombreux noms empruntés aux langues autochtones, réminiscences aborigènes.

De même, la culture populaire étatsunienne puise abondamment dans l'apport des descendants d'esclaves nègres ; qu'on pense au blues, au jazz et au rock qui découlent des musiques profanes afro-américaines.

Les religions afro-américaines telles que le vodou¹ haïtien et ses variantes cubaine (la *santeria*) et brésiliennes (le *candomblé* et la *macumba*) comptent sans contredit parmi les plus fascinantes et les plus paradoxales manifestations du métissage culturel américain. Nées du syncrétisme de divers cultes religieux africains et du christianisme imposé par les Européens, ces religions constituent à la fois un véhicule de transmission de la culture ancestrale et le lieu privilégié d'une certaine anthropologie culturelle. Obligés par les Européens de se prosterner devant les images chrétiennes, les esclaves africains ont dû plier mais, fidèles à leurs croyances d'origine, ils ont greffé à ces images une signification autre. Les religions clandestines se transforment au contact de la

1 Pour le mot « vodou », ainsi que pour tous les termes créoles employés ici, nous avons choisi de privilégier l'orthographe phonologique actuellement en vigueur en Haïti ; dans les citations cependant, nous avons maintenu l'orthographe utilisée par les auteurs consultés.

dominante; elles se reconstruisent sous des masques et ne paraissent assimiler les images imposées que pour mieux les subvertir.

Le présent article ne vise pas à étudier les religions afro-américaines en tant qu'objets anthropologiques et sociologiques, mais propose plutôt une analyse comparative de la fonction symbolique de ces rituels dans deux œuvres romanesques : *le Mât de cocagne* (1979) de l'Haïtien René Depestre et *Macunaíma* (1928) du Brésilien Mário de Andrade. Nous nous intéresserons tout particulièrement à la notion de métissage et à la façon dont celle-ci se manifeste à travers le processus d'« écriture-réécriture » des cultes évoqués.

René Depestre a beaucoup réfléchi sur l'importance du métissage dans l'histoire de la Caraïbe. Dans une entrevue accordée à Jean Jonassaint il y a quelques années, il affirmait que

le métissage est une loi de notre vie intellectuelle et physique. L'utilisation même de cet outil français [la langue], qui n'est pas toujours mien mais dont je fais un usage maternel [lire : « haïtianisé »], m'amène toujours au métissage; le métissage continu qui a commencé indépendamment de notre conscience, dans la société de Saint-Domingue, avec la colonisation (Jonassaint, p. 192).

Cet usage « maternel » de la langue du colonisateur constitue l'un des principaux points de convergence des œuvres comparées ici et même, à vrai dire, des littératures de tout l'hémisphère sud de l'Amérique. Le lecteur attentif remarquera sans peine à quel point l'hybridation sous-tend les styles de Mário de Andrade et de René Depestre. Ainsi, quoique écrits dans la langue de l'ancienne métropole, *Macu-*

naíma et *le Mât de cocagne* témoignent déjà du « métissage américain ». Toujours selon Depestre,

on peut faire un usage maternel de n'importe quelle langue quand on est suffisamment imprégné de son pays. La preuve, c'est que les pays qui n'ont pas de langue autochtone, originelle, un créole dans le monde américain, qui ont dû purement et simplement adopter le langage du colonisateur, ça ne les a pas empêchés de créer une autre littérature et, souvent même (c'est le cas de la littérature de langue espagnole), plus vivante que la littérature de l'ancienne métropole. [...] Comme Jorge Amado fait un usage brésilien du portugais, de même un écrivain jamaïcain peut faire un usage jamaïcain de l'anglais d'Oxford; la même possibilité est laissée à l'Haïtien d'imposer son rythme à la langue française (dans Jonassaint, p. 198-199; souligné par nous).

Par le mariage du français et d'un certain créole francisé, par le recours à un lexique créole proprement dit, l'écriture romanesque de Depestre se veut « diglottique », selon l'expression consacrée de Maximilien Laroche (1981, p. 57-104). Des visées encore plus larges animaient Mário de Andrade durant la rédaction de *Macunaíma* où il insère, dans une syntaxe populaire, des mots empruntés à toutes les variantes régionales du portugais brésilien et à diverses langues autochtones et étrangères, pour constituer une véritable rhapsodie « polyglottique ». En créant ce langage composite, Mário de Andrade cherchait non pas à illustrer la pluralité linguistique du Brésil mais à réunir symboliquement les régions de son immense patrie en un tout indivisible. De même, en puisant les aventures de son héros dans le répertoire des contes folkloriques des tribus amazoniennes² et en y ajoutant des éléments de culture africaine et des références intertextuelles aux mythes

2 Tels que recueillis par l'anthropologue allemand Theodor Koch-Grünberg dans *Vom Roroíma zum Orinoco*.

européens, il tentait de pallier le « mal de l'Amérique », qu'il décrivait comme la domination imposée à la part nègre et indienne par la part blanche, et renforcée aussi bien par l'immigration européenne que par les influences culturelles et politiques externes (*Poesias completas*, p. 203-204).

À l'origine, le personnage de Macunaíma est un démon du folklore autochtone. Fidèle aux théories de son homonyme Oswald de Andrade sur l'anthropophagie culturelle, Mário de Andrade consomme la figure folklorique et en restitue une image modifiée, conforme à son projet littéraire. De son héros à la fois noir, rouge et blanc³, il fait un prototype de la pluralité raciale et linguistique qui sous-tend sa vision artistique de même que sa propre existence de Brésilien, enfant du métissage. Né *Índio* à la peau noire, devenu Blanc aux cheveux blonds et aux yeux bleus après un bain dans l'empreinte du pied géant de Sumé, le Macunaíma de Mário de Andrade se présente comme l'incarnation mythique d'un Brésil métis.

Pour les Jésuites, Macunaíma, le Mauvais, était en même temps le dieu et le diable de l'*índio* autochtone. Mais pour Mário, qui le réinvente et en fait le dépositaire de l'idéologie nationale, le héros négatif d'une anti-épopée ironique et moderniste, Macunaíma est, en dehors de toute rhétorique, le Brésil multiracial, le symbole composite d'une nation sans caractère (Stegagno Picchio, p. 90).

À la même époque, en Haïti, l'ethnologue Jean Price-Mars étudiait la persistance de l'oppression à laquelle on prétendait avoir mis fin

en 1804. Bien après l'« Indépendance » et la prétendue « décolonisation », la domination de l'esclave africain par l'Européen continuait de ternir l'image que l'Haïtien éduqué à l'école occidentale pouvait avoir de lui-même et, en particulier, de la part africaine de sa culture. La littérature haïtienne a été très prodigue en condamnations du vodou, religion dite « primitive » et « barbare », haut lieu des méfaits de sorciers au service du Diable. Dans son ouvrage *Ainsi parla l'Oncle* (1928), Price-Mars s'est fait le champion de la réhabilitation de la culture populaire haïtienne avec son cortège d'africanismes. À sa suite, les tenants du mouvement indigéniste haïtien se sont lancés dans l'étude de la vie rurale et ont produit des romans du terroir dont la mission était de faire une peinture « objective » des mœurs « étranges » des paysans.

Cet intérêt pour le vodou, les écrivains haïtiens le partageaient avec des auteurs étrangers friands d'exotisme. Aux États-Unis en particulier, on a toujours vu dans la pratique du vodou les preuves de la sauvagerie des anciens esclaves noirs d'Haïti, de leur incapacité congénitale à prendre en main leur propre destinée et, par extension, la justification de l'occupation militaire de l'île entre 1915 et 1936 et du « parrainage » politique qui persiste encore de nos jours. De cette abondante littérature inspirée par le racisme, nous retiendrons surtout *Magic Island* (1928) du journaliste William Seabrook, véritable répertoire des préjugés occidentaux sur les mœurs « barbares » des adeptes du vodou⁴.

3 À l'instar d'Arlequin, archétype récurrent des poèmes de son recueil *Paulicéia Desvairada* paru en 1922.

4 Léon-François Hoffmann cite également *Haiti or the Black Republic* de l'Anglais Spenser St-John, *Wudu-Feuer auf Haiti* de l'Allemand Richard A. Löderer, *Cannibal Cousins* de l'Américain John Houston Craige, *La Isla al revés* du président de la République dominicaine Joaquín Balaguer.

Présenté comme un reportage sur des faits véridiques, l'ouvrage n'est en réalité qu'une suite de contes folkloriques et de racontars recueillis par l'auteur chez les paysans haïtiens, qui dresse le portrait d'un peuple sympathique mais superstitieux et enfantin, livré à des croyances naïves et un peu ridicules.

Cependant, comme le note Claude Planson,

nous n'avons pas affaire à des jeux, mais à des manifestations sociales dont le dynamisme, pour lié qu'il soit à des mythes cosmiques impliquant la domination de l'homme par des forces surnaturelles, n'entend pas moins restaurer, dans le milieu des esclaves transportés aux Antilles, la présence concrète de la civilisation perdue, resserrer les rapports sociaux distendus par la déportation, à travers l'expression directe des mythes (p. 120).

Quoi qu'il en soit, *Magic Island*, « best-seller » aux États-Unis comme en France et source d'inspiration pour une pléiade de films d'horreur, a réussi à imposer une conception du vodou de manière si convaincante qu'on retrouve la trace de son influence jusque dans de récentes études prétendument « scientifiques ».

Peut-on aborder le vodou sans sombrer dans le sensationnalisme et la condescendance ? Le principal problème de cette littérature dite « d'observation » qui a produit autant d'œuvres mémorables que d'opus mineurs, c'est la distance qui sépare l'écrivain de son sujet. De nombreux intellectuels haïtiens, au nombre desquels le psychologue Émerson Douyon, ont écrit sur leur aliénation face au vodou et à la culture populaire, conséquence de la distance entre le paysan haïtien et l'intellectuel éduqué dans le monde occidental.

À titre de psychologue haïtien formé dans une université étrangère, je disposais, à mon retour au pays, de certains

instruments et de modèles d'intervention mieux adaptés aux réalités nord-américaines. Je parlais d'un lieu psychologique auquel mes clients n'avaient pas accès. Je sentais que mon discours et mes pratiques avaient peu d'ancrage dans la vie quotidienne. Ils ne rejoignaient pas les préoccupations de tous ceux qui se situaient au bas de l'échelle. De ma position d'analyste, je me percevais comme aliéné et en porte-à-faux par rapport à ma propre culture.

[...]

Ce qui semblait normal aux autres parce que faisant partie du décor et des scènes de la vie quotidienne en Haïti, m'apparaissait anormal à moi qui revenais au pays avec les schèmes d'une rationalité tout occidentale. Devant l'étrangeté de la transe, j'ai essayé de décoder les messages de ces corps désertés par le moi et temporairement habités par je ne sais quelle mystérieuse entité (p. 113).

Max Dominique observe au même titre que cette distance fait de l'écrivain, même haïtien, un observateur peut-être trop détaché des valeurs du vodou pour pouvoir en retranscrire toute la symbolique essentielle vécue par le paysan serviteur des *lwa* (esprits du vodou).

Ces écrivains ressemblent en fait à des voyeurs : leur jouissance vainement s'use dans le voir, alors que le vrai débat est vécu ailleurs, chez les participants de la fête. D'où la recherche dans le vodou de ce qui risque de frapper davantage l'imagination du lecteur (n'oublions pas qu'écrivain et lecteur appartiennent au même monde qui se veut radicalement autre, différent de celui du paysan) : zombis, hommes transformés en animaux, toute la panoplie magique de la main gauche du vodou (p. 143).

Pourtant, si l'on en croit Jacques Stéphen Alexis, l'inscription artistique de la symbolique vodouesque, en dehors de toute naïve célébration du folklore, constitue l'un des volets de la « mission » du réalisme merveilleux, esthétique privilégiée depuis un demi-siècle par la littérature de la Caraïbe francophone et de l'Amérique du Sud, et dont Mário de Andrade apparaît comme l'un des précurseurs. En Amérique, les schèmes de pensée cartésiens de la vieille

Europe ne s'appliquent plus parce que réalité et merveille se côtoient de façon permanente :

Pour témoigner de la sensibilité paradoxale de l'Haïtien par exemple, nous citerons le fait que le possédé de notre religion vaudou arrive parfois à prendre un fer rouge dans ses mains sans se brûler et le lèche; il grimpe allègrement aux arbres même s'il est un vieillard, il arrive à danser pendant plusieurs jours et nuits d'affilée, il mâche et avale du verre... Loin de toute conception mystique du monde, à la lumière de nombreux faits d'observation, bien des valeurs devront être révisées par la science (Alexis, p. 265).

Évidemment, dire de la sensibilité réaliste merveilleuse qu'elle fait fi du rationalisme constituerait une réduction un peu simpliste. En bon marxiste, adepte de la dialectique, Alexis propose de « dépasser [l'art occidental], analyste et raisonneur qui ne touche pas les masses » et de textualiser la réalité « avec son cortège d'étrange, de fantastique, de rêve, de demi-jour, de mystère et de merveilleux » sans pour cela négliger des considérations rationnelles de lutte des classes (p. 263). Ce programme esthétique, « indissolublement lié au mythe, au symbole, au stylisé, au héraldique, au hiératique même » (*ibid.*), vise à traduire l'universel en réinvestissant dans l'art les mythes qui sont à la base de notre compréhension du monde. En quelque sorte, il invite l'écrivain à procéder à l'hybridation de deux modes de perception et de représentation du monde (cognitif et pré-cognitif ou, si l'on préfère, rationnel et merveilleux) généralement tenus pour irréconciliables.

À la suite d'Alexis qui fut à la fois son contemporain et son prédécesseur, Depestre ne cache pas qu'il s'inspire de l'imaginaire populaire

de son île natale. Dans *le Mât de cocagne*, pour dévoiler la réalité haïtienne, il recourt à la symbolique folklorique d'une contrée prétendument fictive qui, écrit-il dans une note liminaire, « ressemble, en plus fou, au pays de cocagne », mais dont

toute ressemblance avec des êtres, des animaux, des arbres, vivants ou ayant vécu, toute similitude, proche ou lointaine, de noms, de situations, de lieux, de systèmes, de roues dentées de fer ou de feu, ou bien avec tout autre scandale de la vie réelle, ne peuvent être l'effet que d'une coïncidence non seulement fortuite, mais proprement scandaleuse (*MDC*, p. 9).

Quiconque lit au-delà des cabotinages tristes-amers de Depestre reconnaît en ce Grand Pays zacharien écrasé sous le joug d'une dictature féroce un portrait satirique d'Haïti et en Zocrate Zacharie, surnommé le Grand Électrificateur des âmes, nul autre que François Duvalier. Cette métaphore qui représente Haïti comme une île peuplée de zombis aux âmes « électrifiées », Depestre l'a empruntée à une œuvre antérieure de son compatriote Frankétienne, *Dézafi* (1975), premier roman en créole haïtien. L'image, vodouesque à souhait, n'en est pas moins efficace et son traitement maîtrisé : Haïti a bel et bien vécu, sous le régime duvaliériste, presque trente ans de « zombification », de perte du corps, de la tête et surtout de l'âme — d'ailleurs, les événements politiques récents donnent lieu de croire que le processus de « dé-zombification », le *goute-sel* amorcé en février 1987, ne sera pas aussi aisé que les idéalistes l'avaient escompté.

Dans cette république de morts vivants étouffant sous l'*emprise de ténèbres*⁵, seul l'ex-sénateur

5 Titre français du film *The Serpent and the Rainbow* (1987) de Wes Craven, inspiré du livre éponyme de Wade Davis portant sur le processus de zombification en Haïti.

Henri Postel tient encore tête au Grand Électrificateur des âmes. Déchu de son poste, contraint de gérer un bazar miteux dans les bas quartiers de la capitale, Postel décide de s'inscrire au concours annuel de mât suiffé; la victoire lui permettrait de redonner à ses concitoyens le goût de l'engagement et de l'action collective. Évidemment, les sbires de Zacharie voient dans la lutte de Postel un défi lancé à leur Ordre et n'hésitent pas à recourir à la main gauche du vodou pour assurer sa défaite. Conscient de l'adage selon lequel il faut combattre le feu par le feu, l'ex-sénateur se voit à son tour forcé de faire appel à la magie...

Comme le faisait remarquer Jonassaint, la cérémonie où Postel se prépare, avec l'aide d'Élisa et de *sor* Cisa, la *mambo*, à sa deuxième tentative d'ascension du mât de cocagne (*MDC*, p. 102-122) suggère une très nette jonction entre l'érotisme et le mysticisme, ce que précise d'ailleurs Depestre lui-même:

Il y a dans le vodou cette association du mysticisme et de l'érotisme: un dieu phallique, Legba, est le dieu principal du vodou; il joue un rôle capital dans l'histoire du vodou. Les «Guédés» eux-mêmes, dieux de la mort, sont liés aussi à l'érotisme. Il y a une sorte de grivoiserie guédée très manifeste dans les bandes «rara», ou dans les scènes du carnaval haïtien. L'érotisme traverse toute la religion vodoue. C'est une religion éminemment érotique, un érotisme naturel; bien que n'étant pas un adepte de cette religion, je retiens toutefois l'influence qu'elle a eue sur mon enfance. Dans ma famille, on vivait avec la mythologie vodoue. J'intègre ce mysticisme à un autre niveau de la création et de l'érotisme [...] (dans Jonassaint, p. 198).

Les nouvelles et romans de Depestre ne permettent pas d'entretenir le moindre doute sur

l'extrême grivoiserie des divers «saints» du panthéon vodou, qui en matière de lubricité n'ont rien à envier aux Olympiens. La visitation d'Erzili Freda Toucan Dahomin à *sor* Cisa, au moment où Élisa, nue, se couche sur Postel pour le couvrir de ses caresses, en rend compte avec éloquence. À peine apparue, la déesse se met à chanter en créole:

Élisa-ô, Élisa-ô!
jâdin-ou en bas du feu,
jâdin-ou mandé rouzé
si nan poin lotion
Postel va barou sang-li
A la gnou bel moço fam
cé Élisa Postel-ô⁶! (bis)

Sor Cisa dansait au rythme de sa propre voix. Elle releva les bords de la robe et remplit de sa danse l'espace libre entre la table et le lit. Tantôt elle dansait les yeux fermés, cloîtrée dans le labyrinthe mythique d'Erzili, étant son expression de femme: actrice, auteur, personnage et lectrice de son réseau de joie et de douleur; tantôt elle observait le merveilleux travail du couple. Elle vivait littéralement sa gloire, rythmant de sa voix la fête lente, oppressée, radieuse, qui mûrissait sous ses regards. Elle était le couple et elle-même, et la déesse Erzili, dans la copulation du ciel et de la terre, et l'odeur de marée haute des deux êtres qui livraient à la folie le bon et savoureux combat du sang en flammes dans la pièce. Erzili mit aux narines dilatées de *sor* Cisa les senteurs des herbes brûlées d'Afrique passionnément mêlées à l'odeur immémoriale du coït. Sor Cisa coulait le métal en fusion de son propre sang dans la mûlée âpre, serrée, bonne, merveilleuse, qui dans la nuit nouait vivre et mourir dans ces corps enchantés. Le rythme rada, né de la force giratoire du sang qui brûlait, emportait *sor* Cisa, allégeait sa lourde chair de matrone, la berçait, accordant ses mamelles et tout son organisme aux pulsations magiques qui se poursuivaient glorieusement à ses côtés (*MDC*, p. 120-121).

De nombreux critiques ont déploré l'association de la mystique du vodou à une sensualité

6 Élisa-oh, Élisa-oh! Ton jardin est en flammes! Ton jardin a besoin d'être arrosé! S'il n'y a pas de parfums, Postel te donnera son sang. Quel beau morceau de femme est Élisa Postel-oh!

débridée, association récurrente sinon quasi obligatoire en littérature, autant chez les apologistes que chez les détracteurs de la religion vodoue. À ce sujet, Hoffmann écrit :

On ne saurait bien entendu prétendre que décrire des cérémonies équivaille nécessairement à critiquer le vodou. Reste qu'évoquer obsessivement les manifestations érotiques spectaculaires (rares et soigneusement contrôlées dans la réalité), ce n'est manifester pas valoriser la religion du peuple. Les classes supérieures imaginent d'ailleurs l'érotisme vodou non seulement comme effrénée, mais aussi comme perverse. *Houngans* et *mambos* ont, auprès d'elles, la réputation solidement établie de préférer les amours homosexuelles (p. 161).

Mais, pourraient objecter les créateurs, il n'est nulle part écrit que la littérature doive respecter à la lettre la réalité scientifique stricte et vérifiable. Ainsi, alors que l'érotisme du *Mât de cocagne* a partie liée avec un sentiment de transcendance cosmique, la sexualité dans *Macunaíma* est systématiquement associée à la violence. Que ce soit avec Sofará et Iriqui, compagnes de son frère Jiguê, ou Ci reine de la forêt vierge qu'il prétend aimer, toutes les aventures érotiques du *malandro* sont teintées de brutalité et de sado-masochisme. Mário de Andrade semble suggérer que l'acte sexuel n'est jamais qu'un paravent dissimulant une lutte pour le pouvoir; ainsi, l'impuissance de Macunaíma à son retour en forêt doit être considérée comme une métaphore de la perte de ses pouvoirs primitifs au contact de la civilisation urbaine et technologique de São Paulo, une image de la renonciation aux parts africaine et indienne de son héritage culturel au profit de la seule part européenne.

Plus que partout ailleurs dans le texte, c'est lors de la *macumba* du chapitre 7 qu'apparaît

avec un maximum d'évidence le lien entre sexe et pouvoir. Contrarié par la perte de sa précieuse *muiraquitã* aux mains du géant Piamã, Macunaíma décide de se rendre au Mangué où se déroule une cérémonie en l'honneur d'Exu (figure du panthéon de la *macumba* brésilienne correspondant au *Iwa* phallique Papa Legba du vodou haïtien), à qui il compte demander d'administrer une raclée à son ennemi. L'esprit prétendu malin (traditionnellement assimilé à Satan par le clergé catholique) se manifeste en «chevauchant» le corps d'une prostituée polonaise que le héros, ivre de *cachaça*, culbute sans hésitation pour «s'amuser». Ravi par les prouesses sexuelles de Macunaíma, qui est en fait son fils, Exu lui accorde la faveur demandée et transporte par magie l'âme de Piamã dans le corps de la Polonaise afin que Macunaíma puisse torturer son ennemi à distance.

Cette scène nous apparaît d'une grande richesse psychanalytique, en particulier si on la rapproche de la scène finale du mythe de Don Juan: ici, le libertin (Macunaíma) assujettit à sa volonté la figure paternelle du Spectre du Commandeur (son père Exu) *en forniquant avec lui*. En outre, la nationalité des acteurs en présence nous renseigne sur la portée allégorique de la cérémonie. Comme les dieux vodous chez Depestre, les esprits de la *macumba* évoquent la survivance fantasmée de la patrie africaine perdue mais également, même si cela peut paraître de prime abord paradoxal, la présence très concrète des forces de l'impérialisme européen qui président aux destinées des esclaves noirs. En témoigne la grande oraison du diable prononcée par les *macumbetros* en fin de cérémonie, qui parodie allègrement le *Notre Père* :

- Padre Exu achado nosso que vós estais no trezeno inferno da esquerda de baixo, nós te quereremo muito, nós tudo.
- Quereremos! Quereremos!
- [...] O pai nosso Exu de cada dia nos dai hoje, seja feita vossa vontade assim também no terreiro da sanzala que pertence pro nosso padre Exu, por todo o sempre que assim seja, amém! [...]
- Glória pra pátria jeje de Exu!
- Glória pro fio de Exu!⁷ (*M*, p. 63-64.)

Nous assistons ici en fait à une revanche de l'Afrique qui, par l'intermédiaire d'Exu, reprend le dessus et *occupe* le corps de l'Europe (la Polonaise) pour l'offrir et s'offrir du même coup à son fils bâtard enfin retrouvé (le Brésil). Le pouvoir de se venger de Piamã vient du renversement de l'ordre colonial établi, de la *consommation* de la chair européenne, dominée par l'Afrique, qui est offerte au *malandro* pour son bon plaisir. Dans cette perspective, soulignons la consonance est-européenne du prénom de l'ennemi de Macunaíma, Venceslau, qui semble prédestiner le *malandro* à son jumelage magique avec la prostituée polonaise. Marchand d'origine étrangère («um regatão peruano», p. 35), le géant Piamã détient illégalement l'amulette du héros et apparaît ainsi comme un symbole de l'Europe coloniale et spoliatrice qui dépouille son enfant métis, l'Amérique, de ses trésors; son double patronyme latin, Pietro Pietra, réaffirme le caractère fixe et immuable de l'identité européenne.

Mário de Andrade lui oppose l'instabilité identitaire du Brésil :

Le Brésilien n'a pas de caractère parce qu'il ne possède ni civilisation propre ni conscience traditionnelle. Les Français ont du caractère, tout comme les Jorubas et les Mexicains. Qu'une civilisation originale, un danger pressant ou une conscience séculaire les aient aidés, il n'en reste pas moins que ces gens-là ont du caractère. Le Brésilien n'en a pas (cité dans la préface à *M*, p. 10).

Le héros sans caractère de Mário de Andrade se présente comme un être instable qui refuse de choisir une forme et de s'y astreindre une fois pour toutes; dès les premières années de son existence, il prend un malin plaisir à faire l'aller-retour entre l'âge adulte et l'enfance, pour pouvoir «s'amuser» avec Sofará, la compagne de son frère. Ainsi, le «refus d'être une pierre» qu'il gravera sur sa propre pierre tombale avant de monter aux cieux («Não vim no mundo para ser pedra», p. 165) peut se lire comme une nette résolution de ne pas privilégier l'«européanité» aux dépens de l'africanité et de l'indianité, une volonté d'assumer pleinement les trois composantes de son américanité.

La problématique de l'Amérique tout entière se situe là, dans ce flou identitaire, cette difficulté à se définir, cette «ambiguïté du "je"», pour reprendre une autre expression fort juste de Laroche. Bien avant de publier *le Mât de cocagne*, Depestre posait déjà les enjeux de la quête du Moi caribéen — et, par extension, américain —, pendule oscillant sans cesse entre la Marâtre européenne à conquérir et la Grand-mère africaine à re-conquérir, dans le poème «Me voici» :

7 — Père Echou, notre Père à nous qui êtes dans le treizième enfer en bas à gauche, nous te révérons tous! — Nous te révérons! Nous te révérons! — [...] Notre Père Echou, donne-nous aujourd'hui notre pain de chaque jour, que soit faite ta volonté, ici et dans la maison des esclaves qui appartient à notre père Echou, partout et toujours qu'il en soit ainsi, amen! [...] — Gloire à la noire patrie africaine d'Echou! — Gloire au fils d'Echou! (Traduction de Jacques Thériot.)

Me voici
 Citoyen des Antilles
 L'âme vibrante
 Je vole à la conquête des bastilles nouvelles
 [...]

 Me voici
 Fils de l'Afrique lointaine
 Partisan des folles équipées
 Je cherche la lumière
 Je cherche la vérité
 Je suis amoureux de l'âme de ma patrie.

Le poète et romancier jacmélien, à l'instar de Mário de Andrade, trouve dans le vodou un moyen de révéler les interrogations existentielles qui le travaillent sourdement. Dans *le Mât de cocagne*, l'apparition de la déesse de l'amour Erzili qui, lors de la préparation de Postel, possède la vieille négresse *sor Cisa*, génère un réseau d'images aux multiples interprétations possibles. Dans l'iconographie traditionnelle chrétienne subvertie par le vodou, on associe généralement cette Aphrodite caraïbe à la figure de sainte Marie et on la représente comme une mulâtresse à la peau claire, à la chevelure abondante et lisse. À la fois Mère et Vierge, vieille et jeune femme, Négresse et Blanche, Erzili apparaît comme le symbole par excellence d'un certain dédoublement du Moi. Ne nous en étonnons pas; toujours selon Laroche,

le vodoun est l'espace d'une prolifération des doubles. Les esprits se présentent ordinairement sous deux visages: celui du bon et celui du méchant. Ainsi Mètrès Ezili, la dispensatrice des plaisirs, a pour contrepartie Ezili jé wouj (Ezili aux yeux rouges), la jalouse et la vindicative.

En se dédoublant ainsi selon l'axe du Bien et du Mal, les esprits vodouesques se montrent réversibles en quelque sorte. Mais ils sont extensibles aussi. C'est le cas d'Ezili tout au moins, puisqu'elle apparaît sous le double visage de la bonne et de la méchante déesse mais aussi sous celui de la jeune (Mètrès Ezili) et de la vieille (Grande Ezili).

Le paradoxe apparent de la quadruple figure d'Ezili, ou de tout autre Iwa, s'explique par le fait que les Iwas sont les figures de la résistance à une agression (1991, p. 193).

Cette femme multiple, figure arlequinnesque digne de la *Paulicéia Desvairada*, Depestre l'invoquera de nouveau en la personne d'Hadriana, morte vivante franco-haïtienne qui donne son nom à un roman ultérieur. Tout comme la Niña Estrellita, prostituée cubaine, mulâtresse et héroïne de *l'Espace d'un cillement* d'Alexis (1959), elle incarne hors de tout doute l'île d'Haïti, double en tout: fille de la France et de l'Afrique, écartelée tout au long de sa tumultueuse histoire entre ces deux pôles culturels.

Pour démarquer le sens de l'historicité des Amériques, pour en témoigner, le «réalisme merveilleux» aspire à un dialogisme de l'identité — concept aux multiples occurrences, lieux d'articulation et de convergence — et d'autre part condense cette polysémie dans un récit presque univoque (Jean, p. 119).

Ces observations permettent-elles d'établir un parallèle entre Haïti et le Brésil, rejetons bâtards de l'Europe et de l'Afrique? La société métissée des Caraïbes n'est-elle pas le microcosme de la grande courtepoinTE pluriethnique que constitue le Brésil? Le triptyque «religion afro-américaine - sexe - identité» commun aux textes de Mário de Andrade et de René Depestre tend à corroborer cette hypothèse. Et voilà que reviennent nous hanter les critiques qu'adresse Max Dominique aux écrivains haïtiens qui abordent ces cultes afro-américains en les détournant de leur fonction d'origine. Des voyeurs, écrit-il; mais tous les écrivains du monde ne le sont-ils pas également? Certes, ni René Depestre ni Mário de Andrade ne sont adeptes du vodou ou de la *macumba*. Et peut-être considèrent-ils comme Alexis que

le vodou est un opium, et s'il faut recueillir avec soin l'apport musical, choral, poétique, chorégraphique, verbal même,

en un mot toute la symbolique artistique d'un peuple, [...] il faut verser un autre contenu [...] universel, dynamique, dans ces merveilleux moules (cité par Ramire, p. 68).

Évidemment, subsiste le risque évoqué par Hoffmann, à savoir qu'« une fois vidés de leur contenu religieux, les aspects artistiques du vodou ne servent plus qu'à satisfaire la soif d'exotisme des touristes étrangers et le nationalisme bourgeois des classes au pouvoir » (p. 179).

Pourtant, à la différence des nombreux romans fantastiques étatsuniens qui ont puisé dans les religions afro-américaines une matière première cauchemardesque à opposer, selon un manichéisme simpliste, à l'ordre rationnel, civilisé et blanc de l'*American way of life*⁸, les écrivains du réalisme merveilleux, tout voyeurs qu'ils soient, ne se contentent pas de jeter sur la culture vernaculaire le regard béatement émerveillé que leur reprochent certains de leurs détracteurs. Leur utilisation du vodou ou de la *macumba* opère une véritable hybridation des codes qui régissent traditionnellement la représentation du réel en littérature.

Peut-être serait-il opportun de rappeler la thèse défendue par Gabriel García Márquez, à savoir que l'histoire de l'Amérique se distingue par la quasi impossibilité d'en témoigner de manière crédible, selon les critères de vrai-

semblance occidentaux. On a souvent qualifié Haïti de pays « surréaliste » : André Breton, Alejo Carpentier et tant d'autres n'ont-ils pas célébré la cohabitation sur son sol de la merveille et du réel? « L'effet de merveilleux envisagé comme stratégie formelle, procédé artistique du mode descriptif que nous examinons, vient constituer un pont, un raccordement à l'intersection des deux espaces discursifs en présence » (Jean, p. 119).

Débitrices de la culture occidentale mais travaillées par la persistance de l'héritage culturel africain et par leur appartenance à un Nouveau Monde dont la réalité déborde les cadres normatifs de l'Ancien, les œuvres de ces écrivains américains, de Mário de Andrade à René Depestre, en passant par Alejo Carpentier et Jacques Stéphen Alexis, ont réaffirmé que les religions syncrétiques, où se côtoient et s'amalgament les mythes chrétiens de l'Occident et les cultes plus anciens importés de la lointaine Afrique, servent de théâtre à la représentation simultanée de la résistance au colonisateur et du métissage de deux cultures supposées antagonistes. En somme, elles sont le domaine et le moyen de l'acculturation des apports de l'Afrique, de l'Europe et de l'Amérique amérindienne.

8 Citons au hasard *The Evil* de Hugh B. Cave (1981), *Darkfall* de Dean R. Koontz (1984) ou le tout récent *Voodoo Fury* de Greg Loomis (1991), dont les seuls titres constituent en soi des orientations de lecture.

VODOU ET MACUMBA

Références

- ALEXIS, Jacques Stéphen, « Prolégomènes à un manifeste du réalisme merveilleux des Haïtiens », dans *Présence africaine*, 8-9-10 (1956), p. 245-271.
- ANDRADE, Mário de, *M = Macunaíma. O Herói sem nenhum caráter*, São Paulo, Coleção Arquivos, 1988 [1928]; traduction française de Jacques Thériot, Paris, Flammarion, 1979.
- , *Poesias completas*, São Paulo, Martins, 1972.
- DAVIS, Wade, *The Serpent and the Rainbow*, New York, Simon & Schuster, 1986.
- DEPESTRE, René, *Hadriana dans tous mes rêves*, Paris, Gallimard, 1988.
- , *MDC = le Mât de cognac*, Paris, Gallimard, 1979.
- , « Me voici », dans Carlos Saint-Louis et Maurice Lubin éd., *Panorama de la poésie haïtienne*, Port-au-Prince, Henri Deschamps, 1950, p. 585.
- DOMINIQUE, Max, *l'Arme de la critique littéraire. Littérature et idéologie en Haïti*, Montréal, Centre international de documentation et d'information haïtienne, caribéenne et afrocanadienne (CIDIHCA), 1988.
- DOUYON, Émerson, « Intervenir sur la différence : un défi », dans *Revue internationale d'action communautaire*, 54, 14 (*Migrants. Trajets et trajectoires*), automne 1985, p. 113-119.
- HOFFMANN, Léon-François, *Haïti. Couleurs, croyances, créole*, Montréal / Port-au-Prince, CIDIHCA / Henri Deschamps, 1990.
- JEAN, Michaëlle, « Commentaire sur *Au carrefour du réalisme merveilleux* de Cecilia Ponte », dans Maximilien Laroche éd., *Tradition et modernité dans les littératures francophones d'Afrique et d'Amérique* (actes du colloque tenu à l'Université Laval le 5 mars 1988), Québec, Groupe de recherche sur les littératures de la Caraïbe (Université Laval), 1988, p. 117-120.
- JONASSAINT, Jean, *le Pouvoir des mots, les maux du pouvoir. Des romanciers haïtiens de l'exil*, Montréal / Paris, PUM / L'Arcantère, 1986.
- LAROCHE, Maximilien (1975), « L'Américanité ou l'Ambiguïté du "je" », dans *Études littéraires*, 8, 1 (*Littérature québécoise et américanité*), avril 1975, p. 103-128.
- (1981), *la Littérature haïtienne. Identité, langue, réalité*, Montréal, Leméac.
- (1991), *la Double Scène de la représentation. Oraliture et littérature dans la Caraïbe*, Québec, Groupe de recherche sur les littératures de la Caraïbe (Université Laval).
- MÁRQUEZ, Gabriel García, « Fantasía y Creación artística », dans *El País*, 9 juin 1981, p. 11.
- PLANSON, Claude, *le Vaudou*, Paris, M. A. Éditions, 1987.
- RAMIRE, Alain [pseud. de Max Dominique], « Pour une culture populaire haïtienne », dans *Frères du monde*, 43-44 (1968), p. 57-70.
- SEABROOK, William, *l'Île magique. Les Mystères du Vaudou*, trad. France-Marie Watkins, Paris, J'ai lu (L'Aventure mystérieuse), 1971 [1928].
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana, *la Littérature brésilienne*, Paris, PUF (Que sais-je?), 1981.