

Tradition et novation dans la littérature en haïtien

Maximilien Laroche

Volume 8, Number 2, 1984

Caraïbes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/006200ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/006200ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (print)

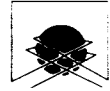
1703-7921 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Laroche, M. (1984). Tradition et novation dans la littérature en haïtien. *Anthropologie et Sociétés*, 8(2), 121–137. <https://doi.org/10.7202/006200ar>

TRADITION ET NOVATION DANS LA LITTÉRATURE EN HAÏTIEN



Maximilien Laroche
Département des littératures
Université Laval

La littérature en haïtien commence avec « Lisette quitté la plaine ». Son origine remonte donc à la seconde moitié du XVIII^e siècle puisque le poème de Duvivier de la Mahautière, *Blanc créole**, conseiller à la cour de Port-au-Prince, fut écrit vers 1757¹. De cette date à 1950, l'ensemble des textes écrits en haïtien ne forme pas une masse impressionnante. C'est que pendant longtemps, écrire en haïtien a été l'œuvre d'écrivains isolés qui d'ailleurs pratiquaient l'écriture en langue vernaculaire par dilettantisme et tout en menant une œuvre principale écrite en langue française.

Il n'est pas impossible que le corpus des textes rédigés en haïtien, et pour la période de 1757 à 1950, s'augmente de la découverte d'ouvrages dont l'existence serait restée cachée et de manuscrits demeurés enfouis dans les bibliothèques publiques ou privées d'Europe et d'Amérique. La mise à jour tout récemment d'un recueil de poèmes, *Idylles et chansons, ou essais de poésie créole*², par un habitant d'Hayti, publié en 1811 à Phi-

* Créole : le mot créole est un terme aux multiples significations : 1) en tant que terme servant à la localisation, à la spatialisation, il désigne tout ce qui est originaire des colonies par opposition à ce qui serait issu de la métropole. Exemple : un Blanc créole est un Blanc né dans les colonies. — Par extension de sens, et en même temps par une sorte de récupération, le mot créole, dans la bouche des habitants des anciennes ou actuelles colonies, sert de synonyme à national. Est créole ce qui est du pays, ce qui est national. 2) En linguistique, le mot créole sert à désigner les langues spécifiques parlées dans les colonies. Ces langues, selon les colonies, ont eu pour base un taux généralement élevé d'emprunts à une langue métropolitaine. Ainsi parle-t-on de « créole français » ou plus exactement de « parlers à base française ». Parmi ceux-ci on range les langues parlées dans les anciennes colonies de la France que sont Haïti, la Martinique, la Guadeloupe, la Guyane, l'île de la Réunion, l'île Maurice. 3) Par « haïtien », il faut entendre la langue créole à base française d'Haïti. On peut dire l'haïtien comme on dit le français, l'allemand, l'italien. La langue créole parlée en Haïti présentant certaines différences d'avec celles qui sont parlées à la Martinique, à la Guadeloupe... il convient désormais d'utiliser l'expression : « langues créoles » comme terme générique dans le même sens qu'on parle de langues romanes pour renvoyer à l'italien, au français... 4) Enfin, il est bon de savoir que juridiquement l'haïtien est par décision gouvernementale la langue nationale d'Haïti, et le français, la langue officielle.

¹ Moreau de Saint-Méry, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'île Saint-Domingue*, nouvelle édition, Société de l'Histoire des colonies françaises et Librairie Laroye, Paris, 1958, p. 81. Dans son livre publié en 1797, Moreau de Saint-Méry nous dit que le poème de Duvivier de la Mahautière fut écrit quarante ans auparavant.

² « *Idylles et chansons ou essais de poésie créole* » par un habitant d'Hayti, Imprimerie V. Edwards, 1811, publié dans Edward Larocque Tinker (éd.), *Gombo Comes to Philadelphia*, American Antiquarian Society, Worcester (Mass.), 1957.

ladelphie, laisse croire que les Blancs créoles de Saint-Domingue ont pu, en fuyant la révolution haïtienne, emporter avec eux de ces « chansons nègres » dont ils avaient lancé la mode et qu'un beau jour nous pouvons bien avoir la surprise de les retrouver.

Par ailleurs certains textes parus dans les journaux, quand ils seront réunis et édités, viendront compléter le panorama des œuvres en haïtien. Oswald Durand, dans son journal humoristique et littéraire, *Les Bigailles*, a publié de nombreuses pièces de poésie en haïtien qui sont aujourd'hui complètement ignorées.

Enfin il n'est pas interdit de penser que dans le domaine des textes politiques à caractère plus ou moins officiel, il y a une moisson possible d'œuvres à récolter. Sans parler du texte apocryphe du serment du Bois-Caiman. Nous disposons pour la période coloniale d'une proclamation en haïtien du consul Napoléon Bonaparte et Spencer St. John³ nous a rapporté un discours en haïtien du président Salomon. Il y a donc un peu plus que les déclarations, lapidaires (« Koupé tèt boulé Kay ») ou philosophiques (lesse-grennen) de nos chefs d'État à retracer.

Dans le domaine des chansons, nous savons déjà qu'il y a toute une recherche à effectuer. Outre des œuvres à caractère patriotique comme « grenadye alaso », il y a bon nombre d'œuvres lyriques qui, pour des raisons diverses, ont marqué à un certain moment la vie collective ou se distinguent, même longtemps après leur création, par des traits spécifiques qui expliquent encore leur succès ou l'intérêt qu'elles provoquent.

Il est d'ailleurs évident que l'étude de la poésie lyrique en haïtien ne saurait être dissociée de celle de la « meringue », c'est-à-dire de la musique et de la danse. D'emblée, la poésie en créole a été chanson, c'est-à-dire paroles à fredonner et à danser en même temps. « Lisette quitté la plaine », nous dit Moreau de St-Méry devait être chanté sur l'air de « que ne suis-je fougère ». Et si aujourd'hui nous avons perdu cet air, qu'à cela ne tienne ! car dès 1781 Jean-Jacques Rousseau avait composé un air original pour le poème de Duvivier de la Mahautière⁴, et nous avons cette « chanson nègre » de Rousseau.

La chanson d'Evahim et d'Aza, que le naturaliste Etienne Descourtiz composa vers 1800; « Choucouné » d'Oswald Durand qui est de 1884; les chansons de Kandjo, de Zo Salnave, de Molin, de Ti-Paris, autant d'exemples qui sont là pour démontrer que ce n'est qu'avec les poètes de 1950 (Morisseau-Leroy, Frank Fouché, Claude Innocent, Paul Laraque) que la lyrique haïtienne, du moins dans sa veine littéraire, se dissocie de la musique et de la danse pour ne plus tirer ses effets que de la seule écriture.

³ Spencer St. John, *Hayti or the Black Republic*, Frank Cass, London, 1971, pp. 346-347.

⁴ Roger Cotte (réalisation de), *Jean-Jacques Rousseau musicien*, Pathé EMI - DTX et ASTX 347. Jenny H. Batlay, *Jean-Jacques Rousseau compositeur de chansons*, coll. essai, Éditions de l'Athanasor, Paris, 1976 (voir p. 22 et note 34).

On peut d'ailleurs penser que l'alliance naturelle de la musique et du créole haïtien ne sera pas de sitôt rompue. Tant que l'haïtien demeurera une langue davantage parlée qu'écrite, il persistera aux yeux de plusieurs cette opposition plus apparente que réelle que croyait déceler l'auteur anonyme des *Idylles et chansons* publiées en 1811. Il déclarait en effet :

Cette langue a ... une infinité de mignardise, une extrême douceur qui la rendent propre à exprimer avec délicatesse, et surtout avec une certaine naïveté les sentiments de l'amour...

et pourtant il enchaîne en disant :

La langue créole est cependant peu propre à la poésie. Les transpositions qu'elle a adoptées y ramènent fréquemment un choc de voyelles que le poète ne pourrait éviter... Par exemple : « Mo aimé vous » est une construction créole qu'on ne peut changer, malgré les *hiatus* qui s'y rencontrent...⁵

Le préfacier ne s'aperçoit pas que s'il condamne d'un côté ce qu'il loue de l'autre, c'est tout simplement qu'il se reconnaît incapable d'apprécier du point de vue de l'écriture, et de l'écriture de la langue française, ce qu'il goûte par ailleurs sans réticence quand il se place sur le plan de l'audition de l'haïtien. En d'autres termes, on change de plan à passer de l'audition à la lecture. Et l'orthographe de l'haïtien n'étant pas encore fixée, on ne saurait lui dénier des qualités que son écriture future n'a point encore permis de dégager.

☒ De quelques points de repère méthodologiques

Pour juger de la littérature en haïtien, en particulier de la poésie qui en est le mode privilégié d'expression, il faut s'arrêter à l'année 1950 comme à une date charnière marquant le passage de l'oral à l'écrit pour l'haïtien et constituant le point de départ d'une approche nouvelle de cette langue par ses utilisateurs. Car la contradiction que nous pouvions déceler chez l'auteur anonyme de 1811 persistera pendant longtemps chez les écrivains qui continueront à regarder la langue haïtienne qu'ils utilisent à travers le filtre de leur connaissance d'une autre langue.

Après la première grande campagne d'alphabétisation de 1944 qui a étendu l'usage de l'haïtien, il devient plus facile de départager prose et poésie, ou encore texte non littéraire et écrit littéraire en haïtien. La littérature en tant qu'écriture ne peut se singulariser que par la comparaison avec une autre écriture possédant une spécificité différente de celle du texte littéraire.

Mais il devient aussi possible désormais de juger les textes écrits d'un point de vue qui leur est propre : celui de la lecture, c'est-à-dire de la repré-

⁵ « *Idylles et chansons ou essais de poésie créole* », *op. cit.*, p. 42.

sentation pour l'œil. En effet une chanson, paroles destinées à être dites pour être écoutées et dansées, ne peut être jugée du même point de vue que le texte dont la fonction est d'établir avant tout la communication par le biais de l'œil et de susciter une représentation.

Il y a donc dans la poésie en haïtien, à partir de 1950, une orientation que l'on peut faire remonter aux premières manifestations écrites de la langue haïtienne. Cette orientation qui consiste à changer le sens de l'utilisation de la langue, à la faire servir pour une communication visuelle et non plus auditive, nous permet par exemple de faire une scénographie de « Choucounne »⁶, c'est-à-dire d'analyser ce poème comme une petite pièce de théâtre.

En effet à l'origine du poème créole il y a un drame, donc une action théâtralisable et les remarques on ne peut plus pertinentes de Perry A. Williams⁷ sur ce qu'il appelle « la poésie des cocottes », c'est-à-dire la poésie issue de « Lisette quitté la plaine » et qui sert encore de modèle à « Choucounne », nous le démontrent. « Lisette » n'était en effet que la partie interrogative d'un dialogue entre un sujet amoureux et sa bien-aimée. La réponse de celle-ci existe sous la forme d'un poème moins connu, retrouvé par Perry A. Williams dans les manuscrits de Moreau de St-Méry. Le dialogue de « Lisette », celui d'« Evahim » et d'« Aza » constituent donc les actes d'un drame qui s'intériorise, si on peut dire, avec « Choucounne ».

Et c'est dans l'évolution des poèmes en haïtien comme un théâtre, mais qui se fait de plus en plus représentation subjective, projection pour soi-même de son drame objectif par le dramaturge, que l'on peut retracer l'évolution de ce fil thématique que constitue le regard ironique du sujet regardant qui se représente son propre drame.

En effet si les chansons des cocottes, comme le fait voir Perry A. Williams, permettent de déceler le regard ironique du sujet narrateur, il est manifeste que de « Lisette » et d'« Evahim » à « Choucounne », le changement de ce regard, qui de la mélancolie passe à l'ironie en même temps que la forme dialoguée se transforme en narration, ne peut résulter que d'une transformation du sujet lui-même. Le Blanc créole, spectateur plus ou moins amusé d'un drame dont il est le bénéficiaire, et qu'il peut pour cela représenter de façon objective, théâtrale et dialoguée donc dans le poème d'avant l'indépendance, cède la place, à partir de « Choucounne », au protagoniste — en même temps — victime du drame. Ce protagoniste n'a d'ailleurs personne d'autre que lui-même à qui conter son drame. Ainsi l'ironie peut réapparaître dans « Lola » de Zo Salnave et même se faire autocritique, humour donc, dans « Mariana » de Paul Laraque. C'est que

⁶ Maximilien Laroche, « La littérature en haïtien / scénographie de Choucounne », *La littérature haïtienne, identité, langue, réalité*, Leméac, Montréal, 1981, pp. 107-122.

⁷ Perry A. Williams, « The Influence of the Vernacular on Nineteenth Century Haitian Poetry : les chansons de cocottes », *The French Language in the Americas*, French VIII, Modern Language Association, Bulletin annuel no 16, décembre 1972, pp. 19-25.

dans la conduite, et partant dans la représentation de son drame, ce même sujet, protagoniste et narrateur, peut désormais envisager avec plus d'optimisme la poursuite de l'action dans laquelle il est engagé.

Une scénographie de « Choucouné » d'Oswald Durand, de « Lola » de Zo Salnave, et de « Mariana » de Paul Laraque, nous fait voir que de l'espace fragmenté de « Lisette », où ville et campagne s'opposent, nous passons à partir de « Choucouné » à l'image d'un espace plus unifié. Sans doute l'antagonisme du dehors englobant et du dedans subdivisé se retrouve dans « Choucouné ». Mais à partir de « Lola », il s'agit de la transformation interne de deux espaces conjoints et, dans « Mariana », d'un changement du point de vue traditionnel sur l'espace.

☐ Une transformation de la perception de l'écrivain

Le passage de la tradition à la novation, c'est-à-dire l'effort des poètes écrivant en haïtien pour se dégager de l'emprise de leurs modèles et arriver à se doter de règles propres, est avant tout une transformation de la perception que le sujet écrivain se fait du lien qui unit le fond à la forme et le contenant au contenu dans la langue qu'il utilise. Un examen de la versification et de l'orthographe de quelques poèmes en haïtien nous en convaincra.

Jusqu'en 1950, et même au-delà de cette date, le rêve des poètes en haïtien pouvait se ramener à quelque chose d'analogue à l'idéal d'André Chenier : « Dans un parler nouveau, faisons des vers antiques ». « Rosaire couronne sonnets » d'Émile Roumer, paru en 1964, n'est-il pas comme son titre l'indique, un recueil de sonnets en haïtien ? Et d'Oswald Durand qui écrit « Choucouné » (en 1884) en vers heptasyllabiques à rimes masculines et féminines, tantôt croisées tantôt plates, jusqu'à Zo Salnave, chansonnier populaire pourtant, qui écrit ses chansons en vers mesurés et rimés à la française, n'est-ce pas la versification dont les règles ont été codifiées par Malherbe et Boileau qui fait loi ?

Sans doute, il convient de toujours saisir le style propre de chaque écrivain et les traits spécifiques de la langue haïtienne qui ne pouvaient manquer de pousser ces poètes à déborder des cadres qu'ils s'imposaient. Ainsi le patron rythmique de « Choucouné » d'Oswald Durand, par le choix de l'heptasyllabe et d'un mode de succession plutôt complexe des rimes qui sont d'abord croisées puis plates et alors redoublées a plus à voir avec la syncope jazzée de la meringue haïtienne qu'avec une rupture impressionnante du rythme que Verlaine attribuait d'ailleurs curieusement à un nègre fou. On peut constater en outre que si les vers de « Souvenir d'Haïti » d'Othello Bayard ou ceux des Chansons de Zo Salnave se soumettent aux diktats de la rime, celle-ci ne s'astreint pas à obéir à l'alternance du masculin et du féminin comme chez Duvivier de la Mahautière ou Oswald

Durand. D'ailleurs c'est le mètre même du vers qui devient irrégulier, « libre », dans les textes que nous venons de mentionner puisque les vers du poème d'Othello Bayard franchissent allègrement la barrière de l'alexandrin pour atteindre les 14 et 15 pieds tandis que Zo Salnave, s'en tenant à la rime, n'hésite pas à s'affranchir, au besoin, des contraintes du mètre fixe.

De là, on passe progressivement au fil des années d'un vers que l'on peut qualifier de régulier au vers, disons libre, de Morisseau-Leroy. Mais comme on peut le comprendre, pas plus le terme régulier que celui de libre ne peut vraiment convenir au vers haïtien, s'il faut entendre ces mots dans le sens qu'ils avaient au moment où les symbolistes français se sont libérés des contraintes de la versification.

« Papa Dessalines, merci » de Morisseau-Leroy, « Calinda la pou'l bat » de Claude Innocent, ne renvoient pas à des patrons pré-déterminés et surtout importés d'une autre langue. Dans la diversité de leurs mètres, non encore classifiés ou fixés, ils s'efforcent de retrouver la prononciation de la parole quotidienne et la pulsation du chant populaire. C'est d'ailleurs le problème de la diction ou de la prononciation des mots haïtiens étroitement lié à celui de l'orthographe, c'est-à-dire de la représentation graphique de cette prononciation qui explique les écarts de mètres entre le vers haïtien et le vers français. D'ailleurs, c'est le souci d'une prononciation juste, rendue adéquatement par l'écriture, et le désir de retrouver une expressivité musicale et rythmique qui soit celle de la langue haïtienne même qui explique les caractères spécifiques de certains de ces vers (très longs) dans « Souvenir d'Haïti » et dans « Calinda la pou'l bat » ou très brefs dans certaines chansons de Zo Salnave ou certains poèmes de Morisseau-Leroy. Et comme la langue haïtienne, Moreau de St-Méry le signalait déjà, est friande de juxtapositions et d'élisions qui sont autant de syncopes de la syntaxe et de la pensée qui favorisent la rhétorique de la litote du discours haïtien, les poètes, dans leurs recherches ne s'interdisent pas de refaire à leur compte l'expérience de la rime, (« Mariana » de Paul Laraque, « Telson » de Claude Innocent) tout en la libérant de l'obligation d'alterner les genres qui n'existent pas en haïtien comme on les connaît en français, c'est-à-dire sous la forme d'une terminaison et d'une prononciation marquées par la présence de l'e muet par exemple.

En somme, et c'est cela la novation capitale : à travers des problèmes de métrique, de rythmique ou d'harmonie qui finissent toujours par se matérialiser dans la question de la graphie ou de la représentation visuelle des mots, les écrivains haïtiens de langue haïtienne ont peu à peu commencé à apprendre à voir leur langue. À la voir et non plus seulement à l'entendre.

Parce que ces écrivains qui rédigeaient des textes en haïtien étaient aussi ceux qui écrivaient la littérature haïtienne d'expression française, parce qu'ils avaient d'ailleurs le plus souvent commencé par écrire en français avant de passer à l'haïtien et qu'ils avaient fait leur apprentissage à l'intérieur du français, c'est à partir de celui-ci qu'ils jugeaient l'haïtien. Ils écrivaient

en haïtien mais pensaient l'haïtien en français et pouvaient donc entendre leur langue sans pouvoir encore la voir. Il leur restait à passer de l'autre côté du miroir, à se mettre à penser l'haïtien, et même le français, à partir de l'haïtien. C'est cette laborieuse initiation que nous pouvons saisir quand nous nous mettons à considérer dans leur succession chronologique les diverses orthographes dont se sont servis nos poètes et surtout quand nous analysons le travail de réécriture auquel certains d'entre eux se sont livrés.

Si l'on prend l'orthographe des premiers textes en haïtien de Morisseau-Leroy :

Merci, Dessalines
Papa Dessalines, merci
chaque fois m'senti ça m'yé...

Diacoute 1951

elle reproduit les mots selon l'origine étymologique qui leur est communément prêtée. On ne peut vraiment dire que ce mode de représentation permet à l'œil du lecteur de saisir précisément la voix du locuteur. Aucune orthographe ne permettra sans doute de reproduire exactement le son des mots. Mais ici il y a comme un voile qui est jeté sur le corps du mot pour le draper et le représenter d'une certaine façon. C'est le même genre de maquillage, volontaire ou involontaire, qui fait écrire « nègre » pour « neg » et donc permet d'en faire des synonymes, alors qu'il n'en est rien dans *Gouverneurs de la rosée*⁸.

À travers la graphie, c'est une question de fidélité ou de trahison, de traduction si l'on préfère, qui se pose. Et l'exemple de deux versions en haïtien de « la Dessalinienne » peut illustrer mon propos d'autant mieux qu'un événement capital est intervenu entre la rédaction de ces deux textes : l'adoption des mesures officielles concernant l'enseignement de l'haïtien et la fixation de son orthographe.

La première version est de Constantin Dumervé et date de novembre 1961⁹. La seconde, qui date du 18 mai 1980, a été faite par Raymond A. Moïse et Ansy Derose¹⁰. Dans toute traduction, il y a ce que l'on pourrait appeler des principes. Et ici, manifestement, ce qui distingue les deux versions de « la Dessalinienne » c'est que Constantin Dumervé a choisi d'être fidèle non seulement à l'esprit mais encore à la lettre et même au son des mots du texte français qu'il avait à traduire en haïtien. Ainsi, il traduit « pour le pays » par « Pou le pai-i » même si en haïtien l'article ne se place pas devant le nom et n'est pas non plus le mot « le ». Il n'hésite pas, par fidélité au texte et à la langue de départ, à heurter de front le code de la langue d'arrivée. Moïse et Derose ont préféré traduire le même vers par « Pou Ayiti » qui a l'avantage de respecter le sens de départ et la gram-

⁸ Maximilien Laroche, *op. cit.*, pp. 57-104.

⁹ Constantin Dumervé, « La Dessalinienne », *Le Nouvelliste*, 7 novembre 1961, p. 4.

¹⁰ Raymond A. Moïse et Ansy Derose, « O chan pou drapo Ayiti », *Boukan*, Me-Jen 1980, sezyemane no 157, p. 14.

maire de la langue d'arrivée. La désinvolture de Dumervé à l'égard de la langue d'arrivée, contrepartie d'un trop grand souci de respecter la langue de départ, le conduit à ne plus heurter seulement le code de celle-ci mais son esthétique même. En effet la désagréable succession de sons à laquelle donne lieu le premier vers de la deuxième strophe « Pou Zaié yo », traduction de « Pour les aieux » a non seulement le désavantage de n'être pas euphonique mais de jeter le ridicule sur le sens même du mot ici utilisé. Or ce vers est répété à la strophe quatre. Et nous constatons que dans l'ordre des répétitions malencontreuses suscitées d'ailleurs par la même scrupuleuse volonté de coller au plus près des mots de départ il y a « O Dié des Braves », traduction de « O Dieu des Preux », qui donne lieu à un calembour involontaire dans « O Dié, O Dié, O Dié des Braves ». La même erreur que tantôt en ce qui concerne l'article « des », étant encore une fois répétée.

L'intérêt qu'il y a à comparer ces deux versions en haïtien de « la Dessalinienne » c'est de constater le changement de perspective, à vingt ans de distance (1961-1980), et surtout après l'adoption d'une orthographe officielle de l'haïtien (janvier 1980) dans le texte de Moysse et Derose (mai 1980).

Il y a dans la version de ces derniers une distance par rapport au texte de départ qui est moins infidélité à son égard que volonté de respecter les exigences de la langue d'arrivée. Et cette attitude nouvelle, contraire à celle de Dumervé, est analogue à l'attitude des écrivains qui réécrivent systématiquement leurs textes.

On n'a qu'à comparer l'orthographe d'*Antigone* (1953) et de *Roua Kreon* (1978), de Morisseau-Leroy, la graphie utilisée dans *Bois Mitan* (1970) et celle de *Boua Mitan* dans *Konbélann* (1976) de Georges Castera. Ou encore mettre en parallèle les textes de « Cé-volant »¹¹ et de « L'Ac-en-ciel »¹² que Jacques Lenoir (Paul Laraque) publia dans *Optique* (1956) avant de les reprendre dans *Fistibal* (1976)¹³.

Dans ce dernier cas, si nous retenons l'exemple du poème « L'Ac-en-ciel » qui deviendra vingt ans après « Lakansiel », nous constatons que c'est par un effet de la diglossie que s'orthographiait « cheveux » le mot qui deviendra « chevé », que s'écrivait « malheu » celui qui deviendra « malè » ou « couleur » celui qui s'avérera être « Koulè », dans la version revue et corrigée. Un effet de la diglossie en effet qui faisait prédominer l'écriture du mot français sur la prononciation du mot haïtien. Et c'est en ce sens qu'on peut voir dans le changement d'orthographe un passage du regard à la voix. On constatera ainsi dans ces deux versions de « Lakansiel » que le changement a consisté à rétablir une prononciation ouverte (chevé, malè, koulè) à l'haïtienne là où le français exige une prononciation fermée des voyelles

11 Jacques Lenoir (Paul Laraque), « Cé-volant », *Optique* no 25, mars 1956, pp. 47-48.

12 Jacques Lenoir (Paul Laraque), « L'Ac-en-ciel », *Optique* no 29, juillet 1956, pp. 55-56.

13 Paul Laraque, *Fistibal*, Nouvelle Optique, Montréal, 1974 (Lakansiel, pp. 9-10 et Sévolan, pp. 11-12).

finale. On pourrait prolonger des constatations à propos de soleil/soley; voiles/vouël, et du remplacement de h par r dans houe/roue. En effet le vers : « pou houe lan soleil jeter z'éclai » prononcé comme il est ici écrit peut créer une confusion car il pourrait s'entendre « pou ou lan soleil... ». L'orthographe de la deuxième version du poème : « pou rou lan soleil... » élimine cette confusion. La correction de Paul Laraque n'a consisté en rien d'autre qu'à réparer l'erreur qui lui faisait, comme Constantin Dumervé, trop coller à l'écriture du mot français, « houe », retenu en vertu de l'origine étymologique du mot créole.

Ce respect de la voix du créole, du son des mots jusque dans leur représentation pour l'œil nous fait en quelque sorte assister à une transformation du sujet écrivain, qui de lecteur du français devient scripteur de l'haïtien, et est en passe de changer sa position de consommateur en celui de producteur ou, si l'on préfère, celui de sujet passif en celui d'agent dynamique.

En effet, dans ce continuum linguistique qui mène du français au créole, on peut considérer les deux étapes mitoyennes : le français créolisé et le créole francisé, comme le lieu de l'écriture diglotte. Et quelle peut être la stratégie du scripteur ou du locuteur diglotte sinon de chercher à naviguer assez habilement entre les mots pour éviter les écueils qu'ils suscitent : la nasalisation contre-indiquée, la fermeture ou l'ouverture à contretemps de la prononciation (entre le i et u, le é et le è), l'addition ou la suppression mal à propos du r. Car même s'il parle créole, un créole francisé ou un français créolisé, l'objectif du diglotte est de se faire entendre en français et partant son obsession est d'éviter la faute de français. Justin Lhérisson a su fort bien mettre le doigt sur cette situation paradoxale. Voici ce qu'il nous dit de Velléda Pitite-Caille, un des personnages de son roman, *La Famille des Pitite-Caille* :

Elle parlait français par routine; et sans quelques défauts de prononciation, on eût cru qu'elle avait fait d'excellentes études.

Elle disait par exemple : *mercir*, je vous *remercir*, avec le plus bel aplomb !

Ses spirituels invités lui pardonnèrent tout, excepté ce *mercir* et ce je vous *remercir*, dont elle ne pouvait se corriger, malgré les violentes remontrances de son mari qui, lui, parce qu'il avait une grande facilité d'élocution, se croyait un phénix.¹⁴

Entre Eliezer Pitite-Caille et sa femme Velléda, la différence est bien nette. Eliezer a su franchir la ligne de confrontation des langues sans se faire remarquer, Velléda, elle, est bloquée à la frontière par cette erreur qui la démasque.

On peut considérer que le souci des partisans d'une orthographe dite étymologique était d'arriver à une conciliation qui leur semblait prescrite

¹⁴ Justin Lhérisson, *La famille des Pitite-Caille*, Éditions Fardin, Port-au-Prince, 1975, p. 24.

par les circonstances. Morisseau-Leroy, dans une mise au point sur la question de l'orthographe créole, publiée en 1956, le reconnaît :

Notre ambition est certainement d'être lus un jour par la masse des Haïtiens. Mais ceux d'entre nous qui ont découvert qu'il y a des choses qu'ils peuvent exprimer en créole bien mieux qu'en français ne s'embarrassent plus de savoir quand naîtront leurs lecteurs (...). Le premier point qu'il faut modestement accepter, c'est que ceux qui écrivent aujourd'hui en créole connaissent déjà le français. Dès lors, ils ne peuvent avoir de bonnes raisons pour *écrire d'une manière différente des mots qui désignent les mêmes choses en créole et en français* (...)

*De tels mots le lecteur habitué à les lire doit les retrouver « tels quels » dans le texte créole. Quelle raison peut-on avoir de les modifier ? L'écrivain et son seul lecteur possible immédiatement s'en trouvent à l'aise.*¹⁵

La conjoncture des années 1950 (le pourcentage d'alphabétisés en haïtien, le développement du programme d'alphabétisation, le volume des publications en haïtien, la diversité des sujets couverts par ces publications...) ne permettait pas d'espérer un public autre que celui des lecteurs déjà habitués à lire le français. Dès lors, il est frappant de constater combien le fait de se retrouver en face du public unilingue de la diaspora a pu constituer un facteur déterminant du processus de réécriture dans lequel des écrivains comme Morisseau-Leroy, Paul Laraque ou Georges Castera ont dû s'engager. Car alors le texte créole publié à New York ou à Montréal ne s'adresse plus en priorité à un lecteur diglotte de par la connaissance du français et de l'haïtien, mais unilingue créole, ou alors bilingue mais parce que parlant l'haïtien et l'anglais.

D'où l'on s'aperçoit que le profil du lecteur auquel s'adresse le texte en haïtien est déterminant quant à la fixation des traits spécifiques de ce texte qui demeurera plus ou moins marqué par la situation de diglossie tant que le public visé ne sera pas devenu homogène et autonome.

Il y a donc une illusion, résultat de la situation de diglossie, qui porte à croire qu'il est possible de concilier deux langues parce que celles-ci se trouvent superposées dans la conscience du lecteur choisi. L'effet de boomerang d'une telle illusion est d'engendrer une confusion théorique dans la conscience du scripteur. Car au lieu de poser le problème des rapports, et éventuellement de la séparation du fond et de la forme, du contenu et du contenant, à l'intérieur de chaque langue, il en vient à penser que fond et forme, contenant et contenu peuvent se dissocier pour se manifester dans des langues distinctes.

Jacques Lenoir (Paul Laraque) pouvait ainsi déclarer dans son intervention sur les problèmes de la poésie nationale :

¹⁵ F. Morisseau-Leroy, « À la recherche d'une orthographe », *Optique* no 29, juillet 1956, pp. 19-20 (c'est nous qui soulignons certains passages).

En poésie comme en prose, ainsi que dans tous les autres domaines — il est peut-être opportun de le rappeler — l'essentiel c'est le contenu (...) Aux vers « libres » d'un réactionnaire je préfère les vers « réguliers » d'Aragon. Ce qui est sacrifié ici, en somme, ce n'est que la « liberté formelle ». De même — si partisan que je sois de l'emploi du créole — il n'y a pour moi aucune commune mesure entre un poème d'avant-garde en français et un poème créole à caractère anti-progressiste. Évidemment la réciproque est vraie. Le créole, comme toute autre langue, *est un moyen* et non une fin en soi.¹⁶

Une pareille perception de la langue relève d'une conception fort peu dialectique des rapports entre la langue et la pensée. Pourtant, c'est une telle perception qui a longtemps prévalu, et chez les écrivains les plus progressistes. On peut donc comprendre l'ironie d'une situation qui portait les partisans les plus décidés d'une transformation des rapports sociaux, le référent, à demeurer aveugles devant la nécessité d'une transformation équivalente de leurs propres rapports avec le signifiant, la langue haïtienne.

De là le paradoxe, aujourd'hui doublement ironique, des propos par lesquels Morisseau-Leroy concluait en 1956 sa mise au point sur les problèmes de l'orthographe :

Présenté depuis une quinzaine d'années sous l'aspect pédagogique, le mouvement en faveur du créole n'a fait faillite que par la faute des linguistes qui se sont plus souciés d'innover que de faciliter l'éclosion d'œuvres représentatives de notre langue nationale. J'invite les hommes de lettres conscients de l'importance sociale d'un tel mouvement à reprendre la question à la base et à discuter d'une orthographe à leur convenance, et à la convenance de leurs lecteurs actuels. Les éducateurs et les linguistes ont assez à s'occuper des lecteurs à venir. Quand ils seront prêts, il nous feront signe. Pour parodier une phrase célèbre je dirais que la langue est une chose trop sérieuse pour en laisser le soin aux seuls linguistes. Encore moins aux techniciens de l'alphabétisation.¹⁷

Une connaissance plus approfondie du système de la langue et de son fonctionnement social, notamment des manifestations de la situation de diglossie, a entraîné ce renouvellement de la littérature en haïtien dont témoignent aussi bien le phénomène de réécriture de leurs textes par Morisseau-Leroy et d'autres écrivains que la parution d'œuvres nouvelles, dans le genre du roman, du théâtre ou de l'essai.

De « *Lisette quitté la plaine* », poème écrit en 1757 par un Blanc créole de St-Domingue à *Ti difé boulé sou istoua Ayiti* (1977), essai écrit par un Haïtien installé dans la diaspora de New York, une fascinante dialectique du dehors et du dedans s'est développée à travers la littérature en haïtien. Dans la thématique, dans l'esthétique, et jusque dans l'approche linguistique du créole haïtien, le sujet représentant s'est de plus en plus intégré à l'image de l'objet qu'il se représentait, reproduisant ainsi sur le plan de l'écriture, cette transformation que sur le plan des significations nous avons pu déjà

¹⁶ Jacques Lenoir (Paul Laraque), « À propos des problèmes de la poésie nationale », *Optique* no 20, octobre 1955, pp. 21-22.

¹⁷ F. Morisseau-Leroy, *op. cit.*, p. 22.

caractériser comme un passage du héros ou du sujet du récit haïtien de la condition de patient à celui d'agent, de la condition de Zombi à celui de Kanzo. Or c'est cela même le mouvement qui porte de la tradition à la novation. Mouvement de connaissance et d'acceptation de soi d'un sujet qui se prend lui-même comme objet et se représente pour se transformer. Ce qui pourrait fort bien, si nous nous ressouvenons de la contradiction du poète anonyme de 1811, se ramener à la possibilité de pouvoir donner à l'objet qui fait spontanément notre délectation le charme d'une justification théorique.

GLOSSAIRE DES AUTEURS CITÉS

Othello Bayard

Compositeur et musicien originaire des Cayes. Auteur d'« Haïti chérie » qui est, avec « Choucoune » et « Marabout de mon cœur », l'une des trois chansons clé dans la mémoire des Haïtiens.

Georges Castera fils

Poète et militant politique haïtien. Son œuvre rassemblée dans *Konbélann* comprend certains des plus beaux poèmes publiés en haïtien.

Oswald Durand

Poète haïtien (1880-1906) célèbre pour son poème « Choukoun » écrit en haïtien, qui a été mis en musique, et qui a fait le tour du monde dans sa version anglaise « Yellow bird ».

Frank Fouché (1916-1978)

Poète et dramaturge haïtien qui fut avec Félix Morisseau-Leroy, l'un des initiateurs du théâtre en haïtien.

Claude Innocent

Poète qui rédigea de nombreux textes en haïtien dont l'impact fut marquant dans les années 1950.

Paul Laraque (1920-)

Poète engagé, en haïtien et en français. Auteur de *Les armes quotidiennes / poésie quotidienne* (prix Casa de las Americas, 1979), *Ce qui demeure, Fistibal*.

Justin Lhérisson (1873-1907)

Poète et romancier haïtien. Auteur de *La Famille des Pitite-Caille* et de *Zoune chez sa nainnaine*, deux classiques du roman haïtien.

Antoine Molin et Ti-Paris

Deux autres chansonniers, contemporains de Zo, Théophile Salnave.

Félix Morisseau-Leroy (1912-)

Poète et dramaturge, a fait jouer la première tragédie en haïtien, *Antigone*, et publié *Diakout*, recueils de poèmes engagés.

Jacques Roumain (1907-1944)

Romancier, poète et homme politique haïtien. A publié en 1944, *Gouverneurs de la rosée*, roman qui a été traduit dans presque toutes les langues.

Émile Roumer (1903-)

Poète, ardent partisan de l'utilisation de l'haïtien, a composé « Marabout de mon cœur » poème aussi connu que « Choukoun » d'Oswald Durand.

Lysius-Félicité Salomon

Président de la république d'Haïti (1879-1888).

Spencer St. John

Consul anglais. Séjourna en Haïti vers la fin du XIXe siècle. En a rapporté un volume d'anecdotes plutôt calomnieuses sur le pays.

Moreau de St-Méry

Juriste et géographe qui vécut à Saint-Domingue, à la veille de la révolution haïtienne. Il a publié en 1797 une œuvre capitale : *La Description... de la partie française de l'île de Saint-Domingue*.

Zo

Surnom donné à un autre chansonnier, Théophile Salnave qui, lui, fut célèbre dans les années 1940-1950.

LA DESSALINIENNE
Chant National Haïtien
(Texte Officiel)

Musique :
Nicolas Geffrard

Paroles :
Justin Lhérisson

<p style="text-align: center;">I</p> <p>Pour le Pays, Pour les Ancêtres, Marchons unis, Marchons unis, Dans nos rangs point de traïtes, Du sol soyons seuls Maîtres, Marchons unis Pour le Pays Pour les Ancêtres Marchons, marchons, marchons unis, Pour le Pays Pour les Ancêtres</p>	<p>Libres forts et prospères, Toujours nous serons frères Formons des fils (bis) Pour le Pays Et pour nos Pères, Formons, formons, formons des fils Pour le Pays Et pour nos pères.</p>
<p style="text-align: center;">II</p> <p>Pour les Aïeux, Pour la Patrie, Bêchons joyeux Bêchons joyeux Quand le champ fructifie L'âme se fortifie Bêchons joyeux Pour les Aïeux Pour la Patrie. Bêchons, bêchons, bêchons joyeux Pour les Aïeux Pour la Patrie.</p>	<p style="text-align: center;">IV</p> <p>Pour les Aïeux Pour la Patrie O Dieu des Preux O Dieu des Preux Sous ta garde infinie Prends nos droits, notre vie ! O Dieu des Preux Pour les Aïeux Pour la Patrie (bis)</p>
<p style="text-align: center;">III</p> <p>Pour le Pays Et pour nos Pères, Formons des fils Formons des fils,</p>	<p style="text-align: center;">V</p> <p>Pour le Drapeau, Pour la Patrie, Mourir est beau ! Mourir est beau ! Notre passé nous crie : Avez l'âme aguerrie ! Mourir est beau (bis) Pour le Drapeau, Pour la Patrie ! Mourir, mourir, mourir est beau Pour le Drapeau Pour la Patrie.</p>

LA DESSALINIENNE

Musique :
Nicolas Geffrard

Paroles :
Justin Lhérisson

Adaptation en langage créole :
Constantin Dumerve

<p>I</p> <p>Pou lé Pai-i Pou zancett' yo Machons ansamb'l Machons ansamb'l Lan rangs nous piga traites, Tè ça cé nous seuls Maiti, Machons ansamb'l, Machons ansamb'l, Pou pai-i là, Pou zancett yo Machons, machons, machons ansamb'l. Pou Pai-i là Et nou zancett yo</p>	<p>Elvé pititt, Elvé pititt, Pou Pai-i là Et zancett yo Elvé, elvé, elvé pititt. Pou pai-i là Et pou zancett yo</p>
<p>II</p> <p>Pou zaiè yo Pou la Patrie Séklé Kontan, Séklé Kontan, Lô jadin baill bon randdman, Nous toutt senti Kourail. Séklé Kontan Séklé Kontan, Pou zaiè yo Pou la Patrie Séklé, séklé, séklé Kontan Pou zaiè yo Pou la Patrie</p>	<p>IV</p> <p>Pou zaiè yo Pou la Patrie. O Dié des Braves O Dié des Braves Sous protection ou Prand droits'n avecque vie nous. O Dié des Braves O Dié des Braves Pou zaiè yo Pou la Patrie, O Dié, o Dié, o Dié des Braves Pou zaiè yo Et pour zancett nous</p>
<p>III</p> <p>Pou lé Pai-i Et zancett yo Elvé pititt, Elvé pititt, Libré fò et prospère Toujou na rété frè</p>	<p>V</p> <p>Pou Drapo nous, Pou la Patrie, Cé poun' mouri Cé poun' mouri Passé nous dit dit toutt pepp là, Cé poul blindé namm li. Ce poun' mouri Ce poun' mouri Pou Drapo là Pou la Patrie Cé poun, cé poun', cé poun' mouri. Pou Drapo là Pou la Patrie,</p>

Jacques Le Noir

Lakansiel

Son ruban k'maré lan chévé lapli
son sintu tout koulè lan rin on ti chéri
son kolié maldioc pou chasé mové zè
son laso k'pasé lan kou sòlèy
pou fè'l tounin vi-n kléré latè

Lakansiel plonjé dèyè mò-n
yo di l'al bouè dle
jouk lan tèt dlo
Ogoun grondé tankou banbou
lasirinn al fè lanmou

Dé ti pouason monté anlé
pou gadé larinn simbi ap tayé banda
chopo'm tonbé lan lanmè
lò on ti briz va vanté
tout vouel batiman va gonflé

Lakansiel son baboukèt lan diol loray
sé lapè kap ousé do lagè
son kout klérin apré gagè
pou tout nèg bat tambou
chanté loa ak dansé vodou
son sèpèt pou saklé malè
son gro koumbit pou raché mizè
pou fè dlo kouri lan tout jadin
pou rou lan sèlèy jété zéklé
on koumbit jouk lan guinin
jouk lòt bò lanmè
on koumbit kanmarad tout koulè
pou transfòmè latè
pou tout méchan vi-n dou
pou chanjé lavi nou

L'ac-en-ciel

cé oun ruban qu'marré lan cheveux la pluie
çoun couleûre qui vlopé lan cô Ezulie
çoun foula toute couleû lan tête youn belle
néguesse
çoun lasso qu'passé lan cou soleil
pou fai-l' tounin vine clairer la tè

l'ac-en-ciel plongé dèyè mène
yo dit l'al' bouè d'l'eau
jouque lan tête d'leau
Ogoun' grondé tancou bambou
la sirin-ne al fai l'anmou

l'ac-en-ciel plongé lan mitan lan-mè
yo dit poissons monté en l'ai
pou gader la reine sym'bi ap' fai banda
lò oun ti brise va venter
toutes voiles batiment va gonfler

l'ac-en-ciel cé beau temps apré l'orage
cé la paix apré la guè
çoun coup't' clairin apré gagè
pou toute nèg batte tambou
chanter loa ac danser vaudou
çoun manchette pou sacler malheû
cé oun gros coumbite pou racher misè
pou fai d'l'eau couri lan toute jadin
pou houe lan soleil jéter z'éclai
oun coumbite jouque lan Guinin
jouque l'aute bò lan-mè
oun coumbite toute camarades toute couleû
pou transfômer la tè
pou toute méchant vine doux
pou changer la vie-nous