

A

TRACES D'HISTOIRE : CONTOURS D'UN INSOUTENABLE À L'OEUVRE DANS CERTAINS
TEXTS HAÏTIENS DE LA FIN DU XIXE SIÈCLE

by

MARIA-LUISA RUIZ

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in French in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York

2005

UMI Number: 3159253

Copyright 2005 by
Ruiz, Maria-Luisa

All rights reserved.

INFORMATION TO USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleed-through, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

UMI[®]

UMI Microform 3159253

Copyright 2005 by ProQuest Information and Learning Company.

All rights reserved. This microform edition is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest Information and Learning Company
300 North Zeeb Road
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

© 2005

MARIA-LUISA RUIZ

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

12/10/04
Date

Lucienne Serrano
Chair of Examining Committee

12-15-04
Date

[Signature]
Executive Officer

Lucienne Serrano *Lucienne Serrano*

Francesca Canadé Sautman *[Signature]*

Rémy Roussestzki

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

ABSTRACT

TRACES D'HISTOIRE : CONTOURS D'UN INSOUTENABLE A L'ŒUVRE DANS CERTAINS
TEXTES HAÏTIENS DE LA FIN DU XIX^e SIECLE

by

Maria-Luisa Ruiz

Adviser : Professor Lucienne Serrano

In this dissertation, I examine three literary Haitian works, written in the ten last years of the nineteenth century: *La Fille du Kacik* by Henri Chauvet, *Le Flibustier* and *Les Dix hommes noirs* by Etzer Vilaire. Both writers recall in their texts the victory of general Jean-Jacques Dessalines against the French army, led by Napoleon's brother in law, general Leclerc. This victory brought freedom and independence to Haiti.

In Chauvet's and Vilaire's narratives, the Haitian military exploit takes a very particular temporal dimension. Even though it belongs to the past, writing makes it present and future at the same time. Analyzing this temporal aspect, I have found that the three texts written at the end of the nineteenth century share common links with the Haitian Proclamation of independence, composed and read in French by Boisrond-Tonnerre, the secretary of Dessalines, the first day of January 1804. As he

wrote his discourse, according to the order of Dessalines, Boisrond-Tonnerre created a new word which does not exist in French, the verb “lugubrer”. I consider this neologism as a symptom, in the psychoanalytical sense of the term: it functions as a trace of memory that deconstructs French discourse in order to testify to the unsustainable experience of resisting and fighting slavery.

Following a close reading of the Haitian proclamation of independence in the first chapter, I show how this text, considered Haiti’s first literary work, functions as a matrix not only of the narratives under study, but also of the ideological discourses concerning nationhood and identity, which were constructed and sustained by Haitian writers and intellectuals, throughout the nineteenth century and until the occupation of the country by US marines in 1915.

EXERGUE

Oh ! Qui ne se souvient pas de ces temps ? Il y en a qui cachetaient leur tête dans une enveloppe et allaient à la boîte aux lettres, d'autres embarquaient leur corps à bord du premier bateau ou du premier avion ; et sans gêne, le professeur de mathématiques écrivait dans le tableau des propositions :

Tête ou corps : oui.

Tête et corps : non.

A20, La Suzannade

TABLE DES MATIERES

Introduction.....	1
Chapitre I.....	11
Chapitre II.....	45
Chapitre III.....	109
Chapitre IV.....	151
Conclusion.....	190
Bibliographie.....	198

INTRODUCTION

Utilisé comme substantif, l'adjectif « insoutenable » désigne la limite la plus extrême d'une expérience humaine. Il pose un au-delà de la résistance, un seuil à partir duquel on tombe dans le domaine de l'atrocité, du chaos, du désastre. L'insoutenable peut côtoyer le champ de l'horreur, mais dans le domaine qui m'intéresse, il a surtout la dimension d'un insoutenable à contexte historique, vécu non par un seul individu ou un seul peuple, mais par tous les groupes humains qui ont à la fois fait subir et subi la violence du processus de colonisation dans l'île de la Caraïbe connue aujourd'hui sous le nom d'Haïti.

Cet insoutenable historique à dimension collective et plurielle se donne à lire dans les textes haïtiens de la fin du XIX^e siècle que j'analyse à travers une anamnèse où diverses couches de mémoire se croisent, se superposent, s'interposent de manière complexe. Ces textes sont au nombre de trois. Ils ont été écrits entre 1890 et 1898. Ils font chacun entrer dans l'espace littéraire un moment différent de l'histoire de l'île : la résistance farouche du Kacik Kaonabo face aux conquistadores espagnols, dans *La*

Fille du Kacik, pièce de théâtre d'Henri Chauvet (1895); les cruels exploits d'Argan, contre les Espagnols également, dans *Le Flibustier*, récit en vers d'Etzer Vilaire (1896) ; et *Les dix hommes noirs*, autre récit en vers d'Etzer Vilaire (écrit en 1898 et publié en 1901), où la fiction elle-même ne porte la marque précise d'aucune période historique mais où l'auteur, dans un « Avertissement au lecteur » apporte des éclaircissements : les dix jeunes gens qui décident de s'entretuer à la fin du récit, parce qu'ils ne peuvent plus supporter de vivre dans leur environnement politique, social et culturel, sont de jeunes Haïtiens contemporains de Vilaire.

Saisis ensemble, ces trois textes, écrits quelques années avant la commémoration du centenaire de l'indépendance d'Haïti, ont la particularité d'offrir à la fois une lecture rétrospective qui donne sa densité historique à l'insoutenable et une lecture ponctuelle, proche du moment de l'écriture où l'insoutenable fluctue entre un présent difficilement vécu et pénible à mettre en mots et un passé glorieux marqué par la victoire militaire de l'armée de Dessalines contre celle de Napoléon, qui permit aux Haïtiens de se libérer de l'esclavage et de proclamer leur indépendance.

Le 1^{er} janvier 1804, sur la place des Gonaïves, le général en chef de l'armée indigène, Jean-Jacques Dessalines s'adresse au peuple haïtien en créole. Il cède ensuite la place à son secrétaire, Boisrond-Tonnerre. Ce dernier lit devant l'assemblée constituée par le chef de l'armée victorieuse, ses généraux et le peuple, le discours qu'il a rédigé en français, conformément à la commande d'écriture que Dessalines lui a confiée. Ce discours est une proclamation où la parole a plusieurs valeurs.

Celles-ci sont abordées et analysées dans le chapitre I qui porte entièrement sur le texte de la proclamation et plus précisément sur l'apparition d'un verbe : « lugubrer », inventé à partir de l'adjectif français « lugubre ». Cette invention langagière, résultat de l'écriture en français, est envisagée comme un symptôme dans le sens psychanalytique du terme, c'est-à-dire avant tout comme une trace de mémoire.

Dans la proclamation d'indépendance, l'acte (la victoire d'Haïti), la parole (la déclaration de Dessalines en créole) et l'écriture (le néologisme de Boisrond-Tonnerre survenu en français) forment un nœud originaire ou un noyau irréductible de l'identité haïtienne. Ce nœud ou noyau témoigne également de la manière dont cette identité se construit à la fois dans un discours logiquement articulé en français, langue d'institutionnalisation et dans une dynamique de la transformation suggérée par le verbe « lugubrer » qui, en ouvrant une brèche dans ce discours, le fait chuter et aller vers une forme d'agonie. Dans son rapport à l'écriture, la littérature haïtienne porte plus tragiquement que d'autres littératures d'expression française l'expérience intime d'un mourir qui remet en question la notion même de représentation. La traduction du vécu haïtien en mots français met en jeu un double mouvement d'intériorisation et d'extériorisation où les limites entre le fait de se dire pour soi et pour l'autre s'entremêlent. Le sujet est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur, à la fois mort et vivant. Mort à se dire dans les mots de l'autre ; vivant à se les approprier, à les transformer et à les rendre autres.

Considérée comme le premier texte littéraire haïtien, la proclamation d'indépendance marque la surdétermination de la littérature haïtienne à partir d'un enjeu identitaire issu de l'esclavage et de la colonisation. Renonçant à la France pour toujours par et dans son acte d'indépendance, Haïti s'empare du français et l'utilise pour reconstruire son identité de peuple libre et indépendant. Mais face au déni que l'ancien maître continue à lui opposer, de la lutte à mort pour l'indépendance, elle passe à la « lutte à mort en vue de la reconnaissance » qui est « une lutte à mort de pur prestige ».

Ces termes, placés entre guillemets, sont ceux d'Alexandre Kojève, qui les emploie en commentant la notion de reconnaissance dans le chapitre de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, plus familièrement connu sous le titre de la « dialectique du maître et de l'esclave »¹.

La mort, appelée « le maître absolu » par Hegel est présente dans le verbe « lugubrer ». En tant que symptôme, le néologisme de Boisrond-Tonnerre donne accès à ce que Lacan a nommé le réel et qui a la caractéristique d'être un tropisme, un espace d'aimantation, qui fait toujours revenir à la même place quelque chose du vécu. Or dans les trois œuvres étudiées, cette place est également occupée par un

¹ *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit* professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études, réunies et publiées par Raymond Queneau (Paris : Gallimard, 1979) 11-34.

Les premières ébauches du texte de Hegel sont contemporaines de l'indépendance haïtienne. Les relations entre les écrits de Hegel et les événements haïtiens ont été abordées par Pierre-Franklin Tavarès dans deux articles : *Hegel et l'abbé Grégoire, Question noire et révolution française* (Paris : Annales Historiques de la Révolution Française, Numéros 3 et 4, 1993) 155-173 et *Hegel et Haïti ou le silence de Hegel sur Saint-Domingue* Chemins Critiques, Vol. 2, N°3 (Montréal : Éditions CIDIHCA, 1992) 113-131. Par ailleurs, aux États-Unis, Susan Buck-Morss s'est intéressée au sujet dans son article *Hegel and Haïti*, in *Critical Inquiry* n°26 (Chicago : Press of the University of Chicago, 2000) 821-865.

corps mort qui sert de support à une parole, elle-même soutenue par une structure discursive et narrative selon l'instance d'un « nous » premier et fondateur dont le texte de la proclamation est la matrice. Ce « nous » qui remonte à la lutte contre l'esclavage et qui a permis la victoire et l'indépendance est littérairement réactivé à la fin du XIX^e siècle alors qu'une nouvelle menace d'occupation pèse sur le pays. La puissance de ce « nous », telle qu'elle s'est exercée pour parvenir à 1804 n'existe plus. Mais l'écriture la recrée à partir du pouvoir de « faire origine » dont la littérature haïtienne a été investie dès la proclamation.

« Faire origine » signifie revendiquer une identité à partir de l'acte qui fonde et rend légitime la naissance de la nation haïtienne : l'indépendance. Or, comme on le voit dans le chapitre II, à partir de *La Fille du Kacik* et du *Flibustier*, la question de l'origine va au-delà de 1804 et la nation, organisation politique, n'est pas un élément suffisant pour que les Haïtiens s'approprient leur pays. Ainsi, dans leurs textes respectifs, Chauvet et Vilaire, bien que fidèles à l'instance du « nous » dont ils ont hérité, montrent les limites du discours identitaire et idéologique, en faisant qu'il soit toujours dépassé par la parole du désir.

De Freud à Lacan en passant par André Green, les psychanalystes se sont toujours penchés sur les productions artistiques et plus particulièrement sur la littérature pour guider et étayer leurs recherches sur le désir. Dans un article intitulé « La Déliaison », André Green rapproche le texte littéraire du fantasme :

Le texte littéraire et le texte du rêve ne se rapprochent que sur un point : celui d'être tous les deux présentés à travers l'élaboration secondaire. C'est pourquoi il est peut-être plus exact de comparer le texte littéraire au fantasme dans la mesure où dans le fantasme se mêlent étroitement les processus primaires et les processus secondaires, ces derniers modelant les premiers. La différence entre le discours du fantasme énoncé consciemment et la parole écrite est qu'alors que dans le premier cas la secondarité vise à une rationalité – pour ne pas dire une rationalisation – sur laquelle celui qui parle fonde l'espoir d'être compris et reconnu, selon un principe qu'on pourrait dire d'acceptabilité sémantique, le texte littéraire s'impose d'être inouï. (...)

Le fantasme, comme le texte, même quand il s'efforce de se parer des caractéristique de la secondarité, laisse ça et là, du fait même qu'il est une forme de fiction, donc gouvernée par le désir, des traces des processus primaires sur lesquels il est édifié².

Dans *La Fille du Kacik* et *Le Flibustier*, les traces qui apparaissent sont des traces d'histoire que l'on peut « délier » et « délire », pour reprendre des termes de Green³, en fonction du symptôme signalé par le verbe « lugubrer ». Cela permet de

² André Green, *La Déliaison* (Paris : Les Belles Lettres, 1992) 19. En psychanalyse, les processus primaires relèvent des pulsions, les processus secondaires sont des processus acquis, par éducation et apprentissage.

³ André Green, *Ibid.* p.20 : « L'analyste, à partir des traces qui demeurent offertes à son regard-écoute, ne lit pas le texte, il le délie. Il brise la secondarité pour retrouver, en deçà des processus de liaison, la déliaison que la liaison a recouverte. L'interprétation psychanalytique sort le texte de son sillon (délirer = mettre hors du sillon). L'analyste délie le texte et le « délire ».

reconsidérer le pouvoir d'écrire en français, instauré par la proclamation de Boisrond-Tonnerre, comme un fantasme qui pousse l'écriture sur le terrain du mythe. Par exemple, le personnage de Kaonabo, tel qu'il est construit par Chauvet, fonctionne comme un double littéraire de Dessalines. La cruauté légendaire du cacique restitue la parole de cruauté et le désir de vengeance du chef haïtien. Par ailleurs, le fait que le cannibalisme du chef amérindien soit inclus dans la pièce de théâtre par un procédé de mise en abyme signale l'ambiguïté de l'auteur par rapport à la violence de l'histoire de son pays. Chauvet trouve une forme de compromis en jouant sur les doubles. En effet, si Kaonabo double littérairement Dessalines, Macao fonctionne comme le double indien de Rodrigo. Amoureux tous deux de la même femme, la fille du cacique, ils permettent à l'auteur de préserver un flou dans lequel il n'a pas à hiérarchiser les désirs des uns et des autres. C'est parce que Chauvet ne juge pas ses personnages mais suit le fil de leurs désirs que cette œuvre soulève bien plus de questions qu'elle n'apporte de réponses. Quant à Vilaire, il crée également le personnage d'Argan en le fondant sur une cruauté et d'un désir d'indépendance hérités du passé.

A partir de ces deux textes, on s'aperçoit qu'à la fin du XIX^e siècle, la hantise de perdre une indépendance chèrement gagnée par les armes ne peut être que sublimée par l'écriture et que la cohésion du « nous » victorieux de 1804 n'est réactivée dans les récits que pour mieux révéler ses failles et ses dysfonctionnements.

La décomposition de ce « nous » est un des principaux sujets abordés dans le chapitre III, exclusivement consacré aux *Dix hommes noirs* d'Etzer Vilaire. Son

efficacité et sa valeur de témoignage reposent sur l'urgence de répondre à un ordre d'écriture qui fait du récit une mise à mort selon une dynamique du massacre. En se tuant les uns les autres, les personnages reconstituent une chaîne dont l'origine est l'exploit de l'indépendance. Cet acte est l'acte par excellence. Il leur préexiste et semble avoir déjà fatalement décidé de leur destin.

Dans ce texte, Vilaire fait, par le biais de ses personnages, la traversée du fantasme du pouvoir de l'écriture en français. Neuf d'entre eux se tuent parce qu'ils ne peuvent plus, entre autres choses, croire au pouvoir des mots. Ils forment ce que j'appelle le groupe des neuf. Ils sont anonymes et deviennent des voix dès qu'ils nomment le dixième : Frank. Seul nom propre du texte, un de ses sens est intimement lié à la France, puisqu'avant de devenir un nom de personne ou un adjectif, il a été le nom d'un peuple : les Francs. Je propose une étude de l'évolution de ce nom, à la suite de laquelle je démontre que sa présence dans le texte signale l'attachement de Vilaire à la littérature française et son désir d'écrire en français pour donner à Haïti ses lettres de noblesse. Ce désir d'écrire résiste à la traversée du fantasme et peut être appréhendé comme un *sinthome*⁴.

Par ailleurs, Frank est aussi le seul personnage survivant. Il devient fou à la vue du massacre auquel il a été contraint de participer par fidélité et amour envers ses compagnons. A la fois nom et personnage, Frank est l'élément extime du texte. Il permet de brouiller les limites entre ce qui est éloigné et rapproché, passé et présent, à l'intérieur et à l'extérieur. Il est intimement le plus proche du désir d'écrire en

⁴ Le déplacement théorique du symptôme vers le *sinthome* est expliqué à la fin du chapitre II. Mais on peut d'ores et déjà le définir comme l'élément qui soutient la jouissance du sujet.

français de Vilaire mais cette intimité est sacrifiée au nom d'une histoire qui ne semble pas avoir tenu ses promesses, notamment sur le plan politique.

L'extimité de Frank indique également la vocation de l'écrivain haïtien qui s'est identifié à des valeurs, des idées et des représentations culturelles venues de l'extérieur et plus particulièrement de France. Ces éléments sont étudiés dans le chapitre IV, à partir du parcours littéraire d'Etzer Vilaire et de la parution de ses œuvres en deux tomes, à Paris, en 1907, dans *La Collections des poètes français de l'étranger*, dirigée par Georges Barral.

Le mot « extimité », inventé par Jacques Lacan, sur le modèle du mot « intimité » remet en question la séparation catégorique entre extérieur et intérieur, notamment en termes d'éléments constitutifs du sujet. Il apparaît pour la première fois dans le Séminaire VII, sur l'éthique de la psychanalyse, associé à la Chose : « cette extériorité intime, cette extimité qui est la Chose⁵ ».

Dans l'expérience littéraire haïtienne, le lien qui semble si intimement relier littérature et histoire pourrait bien cacher un noyau extime qui relèverait d'un sinthome initialement français auquel Vilaire serait un des écrivains haïtiens à avoir le plus fortement adhéré pour des raisons relevant d'une problématique de la reconnaissance.

Cette problématique est elle-même historique. Elle commence dans le déni d'identité vécu dans l'esclavage et se transforme au cours du XIX^e siècle dans une

⁵ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VII* (Paris : Seuil, 1986) 167

Le terme « extimité » est également le titre d'un séminaire inédit de Jacques Alain Miller, entièrement consacré à la question du réel dans le symbolique. Une version condensée de ce séminaire, établie par Elisabeth Doisneau, a été traduite en anglais par Françoise Massardier-Kenney et publiée en 1988 dans *Prose Studies*.

demande de reconnaissance symbolique qui passe tout d'abord par la reconnaissance de l'indépendance d'Haïti par la France.

Or la France n'a pu reconnaître l'indépendance de son ancienne colonie qu'après avoir reconnu elle-même sa propre défaite et élaboré une nouvelle stratégie selon laquelle redéfinir les termes de sa présence en Haïti.

Quelques années avant la reconnaissance officielle de l'indépendance, le gouvernement français comprend qu'il ne pourra plus occuper et posséder cette partie de l'île. Cette terre si productive, cette « Reine des Antilles » est à jamais perdue en tant que colonie, mais il reste une carte à jouer pour la France : la croyance dans l'amour de sa langue et le prestige de sa culture.

Ces deux éléments forment un sinthome français qui vient remplacer la jouissance du processus de colonisation. Une fois que la France reconnaît officiellement l'indépendance d'Haïti ce sinthome se déplace dans le champ de la création littéraire et devient le soutien de l'écriture. C'est dans la trajectoire de ce sinthome que se situe peut-être l'engagement de la littérature haïtienne, tel qu'il a été perçu par les écrivains, critiques et intellectuels haïtiens du XX^e siècle.

CHAPITRE I

*Lugubrer : Un néologisme insoutenable**Le sens de l'engagement*

Dans la majorité des œuvres consacrées à son histoire, la littérature haïtienne est qualifiée de « littérature engagée ». Jean Price-Mars le souligne à son tour en insistant sur sa trajectoire: « Et d'abord, la littérature haïtienne des origines à nos jours, a toujours été dans son ensemble une littérature engagée¹. »

Le terme « Littérature engagée » peut être lu comme un lieu commun (celui de l'idéologie) mais lorsqu'on joue sur la polysémie de la langue, un autre réseau de sens s'établit. D'après les définitions et les exemples donnés dans le *Dictionnaire de la langue française* d'Emile Littré et dans *Le Petit Robert*, le verbe *engager*, construit avec le mot *gage*, s'inscrit dans le champ sémantique d'un échange qui sous le régime de la caution financière ou morale devient un lien, parfois trop lourd, voire une entrave. Au 16^e siècle, ce verbe entre dans deux domaines où l'action, l'exploit et l'héroïsme dominant : l'armée et le théâtre, l'acte et la représentation de l'acte. A partir de là et par analogie, il devient peut-être synonyme de commencer, d'entamer une action. Deux autres acceptions plus spécialisées où se retrouve le sens d'entraver méritent également l'attention : l'une réservée à l'escrime : « engager le fer » ; l'autre

¹ Jean Price-Mars, *De Saint-Domingue à Haïti, Essai sur la culture, les arts et la littérature* (Paris : Présence africaine, 1959) 13.

à la marine : « cordage engagé », « ancre engagée », « navire engagé ». Dans ce dernier emploi du mot, l'entrave est concrètement liée à un espace dans lequel on entre et qui retient en empêchant tout mouvement.

Dans le réseau ainsi tissé, une première tentation de lecture surgit : à l'appel du terme « origine » utilisé par Jean Price-Mars dans la phrase citée plus haut, la « littérature engagée » pourrait répondre du moment et du lieu de son engagement, du ce par quoi et du comment Haïti est entrée en littérature. Or, il s'avère que cette entrée (cet engagement) n'est rendue possible que par une libération (un dégagement) de l'entrave de l'esclavage et par l'avènement de l'indépendance politique, qui correspond à son tour à l'entrée d'Haïti dans le circuit des nations du monde. Un texte marque ce moment : l'Acte d'Indépendance². Texte liminaire, texte de soudure originaire entre histoire et littérature, mais surtout texte de transcription, d'enregistrement d'une urgence événementielle. A partir de ce premier passage de l'acte à l'écriture, ce qui va se signaler c'est la surdétermination de la littérature haïtienne et cette notion est prise ici dans sa définition linguistique de restriction du sens d'un terme par un contexte. Autrement dit, cette littérature sera dès lors limitée (délimitée, encadrée) par le contexte historique et s'inscrira dans ce besoin urgent de répondre à l'événement. Mais elle sera également confondue avec l'acte qui la suscite et investie de la lourde mission de « faire origine »

² C'est un ensemble constitué par trois textes : La proclamation du Général en Chef au peuple d'Haïti ; l'acte des généraux de l'armée qui nomment Dessalines gouverneur à vie au nom du peuple d'Haïti ; l'acte d'indépendance. Ces textes sont reproduits dans divers livres d'histoire haïtienne. Je les ai consultés dans le *Recueil général des lois et actes du gouvernement d'Haïti, depuis la proclamation de son indépendance à nos jours*, établi par le baron Linstant de Pradines et publié à Paris en 1886, par les imprimeurs A. Durand et Pedone-Laiviel.

J'entends par là deux choses : assumer le fait qu'Haiti soit devenue la première nation noire indépendante sur le continent américain et accomplir le travail qui consiste à revendiquer une identité à partir des éléments qui constituent une différence originaire. Cette différence ne peut être soutenue que par la constitution d'un « nous » auquel tous les Haïtiens puissent adhérer.

Le 1^{er} janvier 1804, lorsque Boisrond-Tonnerre lit au peuple haïtien, au nom du Général Jean-Jacques Dessalines, la proclamation d'indépendance qu'il a rédigée en français, c'est un serment collectif qui est prêté à la première personne du pluriel :

Jurons à l'univers entier, à la postérité, à nous-mêmes, de renoncer à jamais à la France, et de mourir plutôt que de vivre sous sa domination ; de combattre jusqu'au dernier soupir pour l'indépendance de notre pays.

Texte écrit et proféré comme un discours, la proclamation inscrit l'acte militaire par lequel les Haïtiens ont gagné leur liberté et leur indépendance, au détriment de la France, comme fondement d'un « nous ». C'est en luttant tout d'abord contre l'esclavage puis pour l'indépendance que ce « nous » s'est formé. Il est porteur d'une violence historiquement subie et légitimement rendue qui n'a connu que la mort pour limite. Il n'est donc pas étonnant que celle-ci soit souvent évoquée dans la proclamation d'indépendance pour marquer l'intensité et la radicalité de la lutte contre l'expérience insoutenable qu'a été l'esclavage et pour insister sur le fait que seule l'indépendance garantit la liberté. Ce point est capital car il explique pourquoi dans le vécu haïtien l'indépendance est devenue le principal moteur de cohésion d'un

« nous » qui va être perçu par les écrivains haïtiens du XIX^e siècle comme un « nous » originaire.

Le 1^{er} janvier 1804, ce « nous » a déjà un symbole national autour duquel se rassembler, le drapeau bicolore créé par Dessalines, le 18 mai 1803, lors du congrès de l'Arcahaie, pour marquer l'union des généraux noirs et mulâtres contre l'armée expéditionnaire de Napoléon. Cet acte qui n'est pas un acte d'écriture, est déjà un acte de symbolisation d'un « nous » formé à partir de deux castes jusqu'alors séparées du fait de la colonisation. Par ailleurs, à la veille de la proclamation, alors qu'il confie à Boisrond-Tonnerre la mission de rédiger l'acte d'indépendance, le Général fait, en créole, la déclaration suivante :

Pour dresser l'acte d'indépendance, il nous faut la peau d'un blanc pour parchemin, son crâne pour écritoire, son sang pour encre et une baïonnette pour plume³.

Le corps du blanc

En regardant de plus près les termes de la déclaration, on peut remarquer qu'ils associent l'écriture à un corps mort : le corps du blanc vaincu et mutilé – sa peau, son crâne et son sang – sont indiqués comme supports de l'écriture mais ils sont aussi ce qui donne sens à l'écriture puisque les mots crâne, peau et sang produisent déjà eux-mêmes l'effet de cruauté recherché par la parole de Dessalines. En fait, dans les propos du général, l'écriture a force métaphorique : elle a le pouvoir de faire

³ Cité par Maximilien Laroche dans son ouvrage *La littérature haïtienne, identité – langue – réalité* (Port-au-prince : éditions mémoire, 1999) 45.

parler un corps mort. Dans cette figure de style, le sens et la force du message passent par ce qui dans le discours reste accroché au désir de Dessalines de se venger de la cruauté des Français, à savoir la peau, le crâne, le sang et aussi la baïonnette qui est l'outil de l'écriture. En transformant le corps mort du blanc en sève originaire de l'écriture, il se l'approprie comme objet qui doit recevoir et rendre aux maîtres blancs la violence que les esclaves noirs ont subie sur leur corps.

La violence de la déclaration de Dessalines, qui est celle de la vengeance, est parfaitement rendue dans la proclamation, lorsque Boisrond-Tonnerre écrit :

Qu'avons-nous de commun avec ce peuple bourreau ? Sa cruauté comparée à notre patiente modération ; sa couleur à la nôtre ; l'étendue des mers qui nous séparent, notre climat vengeur, nous disent assez qu'ils ne sont pas nos frères, qu'ils ne le deviendront jamais, et que s'ils trouvent un asile parmi nous, ils seront encore les machinateurs de nos troubles et de nos divisions.

La violence et la mort ne sont pas des sujets faciles à aborder en soi. Ils deviennent d'autant plus complexes lorsqu'ils demandent à être saisis dans le cadre d'une histoire où ils ont mis en branle des stratégies de résistance et de survie. Dans le vécu haïtien, la violence et la mort ont été les principaux moteurs d'une dynamique de la cruauté qui, outre des sévices corporels, a imposé d'emblée une mutilation symbolique du corps de l'esclave. Pour se l'approprier et le mettre sans limite au service de sa jouissance, le maître l'a converti en un corps sans tête, un animal

incapable de penser. L'insoutenable violence de la colonisation commence par cet acte de sauvagerie qui n'obéit pas à l'ordre de la raison mais à celui de la jouissance. L'idéologie coloniale soutient une jouissance à l'état brut qui demande toujours plus de chair à broyer pour produire les bénéfices économiques et les matériaux et denrées qui satisfont les appétits voraces.

Il est important d'insister sur cet aspect de la colonisation car il permet de l'envisager comme une grande machine dévoreuse qu'aucun discours n'a permis de stopper. Seule une résistance et une lutte contre le système esclavagiste pouvaient venir l'ébranler.

La révolution haïtienne et la première abolition de l'esclavage

Ce que les historiens appellent la Révolution Haïtienne, par analogie et coïncidence chronologique avec la Révolution Française, est une période de quatorze années de guerre (1790-1804) pendant lesquelles le projet de l'indépendance se dessine, se met en place, avec Toussaint Louverture, puis aboutit avec Dessalines.

Dans la proclamation d'indépendance, Boisrond-Tonnerre y fait allusion en ces termes :

Eh quoi ! victimes pendant quatorze ans de notre crédulité et de notre indulgence ; vaincus, non par des armées françaises, mais par la pipeuse éloquence des proclamations de leurs agents.

Il évoque, entre autres proclamations, la première abolition de l'esclavage qui fut rédigée et proclamée en créole, par Sonthonax, tout d'abord dans la province du Nord, le 29 août 1793, puis le 4 septembre de la même année, dans les parties ouest et sud de la colonie. La proclamation commence ainsi :

Nous, LEGER FELICITÉ SONTONAX. Commissaire Civil que Nation Française voyé dans pays-ci, pour metté l'ordre & la tranquillité tout-par-tout. Toute moun vini dans monde pour io rété libes & égal entre io: a vlà, choyens, vérité qui forti en France. Li temps pour que io piblié li dans toute pays la République Français, pour toute monde conné.

Cette première abolition ne fut pas servie sur un plateau aux Haïtiens par la France. Elle fut le résultat d'insurrections dont l'ampleur et l'organisation avaient été jusqu'alors inégalées. Sonthonax n'eut pas d'autre choix que de la proclamer, pour permettre à la République de conserver la colonie. Cet événement fut le premier à avoir une incidence politique sur le gouvernement esclavagiste de la métropole. En effet, le 4 février 1794, la Convention nationale déclara l'abolition de l'esclavage dans toutes les colonies. Cependant, dans les faits, cette abolition ne fut pas mise en œuvre. Lorsqu'en 1802 l'esclavage fut rétabli par Napoléon, dans la plupart des colonies françaises, il n'y avait jamais été aboli. Pourtant, en Haïti, il est impossible de revenir en arrière. Lorsque cette même année, Napoléon envoie l'armée expéditionnaire, dirigée par son beau-frère, le Général Leclerc, un pouvoir militaire

haïtien s'est déjà organisé. C'est alors la phase finale de la guerre de libération haïtienne et la radicalisation du mouvement indépendantiste.

Tels que les événements se sont produits et enchaînés, il est clair que les Haïtiens se sont libérés de l'ordre esclavagiste grâce à des actions militaires motivées et soutenues par leur détermination à vivre libre et non par des tractations diplomatiques et des discours. C'est cette détermination véhiculée par le slogan de l'indépendance « *Koupé tèt, boulé kay* » (« coupez les têtes, brûlez les cases ») qui leur a tenu lieu d'idéologie et non celui de la Révolution Française « liberté, égalité, fraternité ». On comprend que Boisrond-Tonnerre invite ses compatriotes à ne pas croire en une fraternité possible entre Français et Haïtiens, le jour où l'indépendance du pays est proclamée. En cette occasion solennelle, puisqu'il s'agit d'un serment, son discours ne se contente pas d'entériner l'exploit militaire qui place Dessalines à la tête du pays, il restitue aussi dans un texte écrit et proféré en français la parole de vengeance du général, formulée en créole au moment où il ordonne l'écriture de l'acte. Il semble alors que la tête de mort, le crâne qui doit servir d'écritoire, la peau et le sang du blanc exigés par la métaphore de Dessalines resurgissent sous une forme nouvelle : le verbe « lugubrer », que Boisrond-Tonnerre crée au moment où il utilise pour la première fois dans son texte l'adjectif « français » :

Citoyen, mes compatriotes, j'ai rassemblé dans ce jour solennel ces militaires courageux, qui, à la veille de recueillir les derniers soupirs de la liberté, ont prodigué leur sang pour la sauver ; ces généraux qui

ont guidé vos efforts contre la tyrannie, n'ont point encore assez fait pour votre bonheur... Le nom français lugubre encore nos contrées.

Lugubrer : un symptôme et plusieurs sujets

Ce néologisme créé dans et pour cette occasion particulière de la proclamation de l'indépendance fonctionne comme un symptôme dans le sens psychanalytique qu'à la suite de Freud, Lacan lui donne et explique ainsi :

(...) la condition constituante que Freud impose au symptôme pour qu'il mérite ce nom au sens analytique, c'est qu'un élément mnésique d'une situation antérieure privilégiée soit repris pour articuler la situation actuelle, c'est-à-dire qu'il y soit employé inconsciemment comme élément signifiant avec l'effet de modeler l'indétermination du vécu en une signification tendancieuse⁴.

Si on analyse le verbe « lugubrer » conformément à cette définition du symptôme, la situation antérieure ne peut-être que la déclaration de Dessalines. C'est-à-dire un acte de parole qui a le pouvoir de fonctionner comme un ordre. Quoique l'intention de communication soit claire, cet ordre est formulé sur le mode d'une métaphore qui n'indique pas directement au secrétaire ce qu'il doit écrire. Il l'invite plutôt à créer, en produisant un effet similaire à celui que les mots de la déclaration rendent. Cet effet, c'est ce que la mémoire de Boisrond-Tonnerre a conservé en privilégiant les mots « sang » et « généraux » Ces deux mots lui rappellent que l'ordre

⁴ Jacques Lacan, *Écrits* (Paris : Editions du Seuil, collection Points Essais, n°5, 1999) 445.

qu'il doit accomplir lui vient du général en chef et que son écriture doit être à la hauteur du sang versé pour l'indépendance. Elle doit surtout produire l'effet de cruauté déjà indiqué dans la déclaration de Dessalines. Il n'est donc pas question d'exprimer un quelconque sentiment de peur. Au contraire, il s'agit de galvaniser, au moment de la proclamation, le sentiment de pouvoir que la victoire donne. Pourtant le verbe « lugubrer », au moment précis où il surgit dans le discours, renvoie à une peur. La peur que dans ce « climat vengeur » où le peuple Haïtien est en train de proclamer à la terre entière son désir de vivre libre et indépendant, les Français ne reviennent eux-mêmes se venger et récupérer ce qui leur a appartenu.

Il est sans doute difficile de ne pas avoir peur de subir des représailles alors qu'on vient de battre la plus puissante armée d'Europe de l'époque et que cette victoire donne lieu à un fait sans précédent : la création de la première république noire du continent américain. Ce changement radical veut dire que les colons sont dépossédés de leurs biens (terres, esclaves) et que la France tout entière perd les revenus très conséquents dont la colonie lui permettait de jouir.

Lorsque Boisrond-Tonnerre fait du « nom français » le sujet du verbe « lugubrer », il évoque le nom colonial de l'île : Saint-Domingue. En effet, la phrase suivante le rend explicite :

Tout y retrace le souvenir des cruautés de ce peuple barbare : nos lois,
nos mœurs, nos villes, tout encore porte l'empreinte française ;

Tout, cela veut dire aussi ces hommes, ces femmes, ces enfants qui portent encore sur leur corps l'estampille, la marque du droit de propriété du maître.

Boisrond-Tonnerre, ne peut pas ne pas reconnaître cette trace, alors qu'il adresse son discours en français à ces hommes et ces femmes qui ne maîtrisent pas la langue de l'ancien colon mais qui portent encore la trace de l'esclavage sur leur corps.

En tant que symptôme, la signification tendancieuse du verbe « lugubrer » porte essentiellement sur le message adressé au peuple, au nom du général Dessalines : « le nom français lugubre encore » parce que les généraux n'ont pas encore assez fait pour son bonheur. D'une part, on dit au peuple que la victoire militaire qui vient d'être remportée et à laquelle il a activement participé ne suffit pas à effacer les traces de l'esclavage ; d'autre part, on ne lui dit pas comment cette situation va être changée pour que son bonheur soit assuré. Ce que le verbe « lugubrer » dit inconsciemment au peuple c'est que son vécu de peuple libre n'a pas encore commencé et que quelque part il est encore ce corps sans tête puisqu'il n'est pas reconnu comme capable d'assumer son propre bonheur. Dans la proclamation, le peuple haïtien de 1804 est consciemment présenté comme un peuple libéré, mais une indétermination semble encore peser sur son sort. A la fin du discours, la place qui lui est réservée et le rôle qu'on lui demande de jouer sont clairement énoncés. Le peuple est le témoin silencieux mais nécessaire au serment prêté. Ce jour-là, il est engagé par le discours où Boisrond-Tonnerre fait parler Dessalines en français à la première personne, à transformer sa haine contre le colon en amour inconditionnel pour le chef qui l'a conduit à la victoire et l'indépendance :

Et toi, peuple trop longtemps infortuné, témoin du serment que nous prononçons, souviens-toi que c'est sur ta constance et ton courage que

j'ai compté quand je me suis lancé dans la carrière de la liberté pour y combattre le despotisme et la tyrannie contre lesquels tu luttais depuis 14 ans ; rappelle-toi que j'ai tout sacrifié pour voler à ta défense, parents, enfants, fortune, et que maintenant je ne suis riche que de ta liberté (...) et si jamais tu refusais ou recevais en murmurant les lois que le génie qui veille à tes destins me dictera pour ton bonheur, tu mériterais le sort des peuples ingrats.

La proclamation instaure le pouvoir absolu du « général gouverneur à vie » et remet le sort du peuple entre ses mains sur le mode d'une reconnaissance inconditionnelle relevant du sacrifice. Dessalines peut personnifier l'indépendance parce qu'il a tout sacrifié à la libération des Haïtiens. Ces derniers lui doivent une gratitude sans limite qui implique une relation affective forte. La nature de ce lien entre Dessalines et le peuple subsume le politique. Elle permet de donner à la mort une nouvelle dimension. En effet, le sacrifice est une version sublimée et héroïque de la mort autour de laquelle l'idée de justice et d'amour peuvent être articulées. L'investiture de Dessalines en « Gouverneur Général à vie » porte les marques d'une reconnaissance et d'un amour absolus qui sont le contrepoint de la haine et de la non reconnaissance de l'ex-maître blanc. Le pouvoir politique donné à Dessalines par les généraux repose sur un lien qui prend les formes de la passion :

Nous, généraux en chef des armées de l'île d'Haïti, pénétrés de reconnaissance des bienfaits que nous avons éprouvés du général Jean-Jacques Dessalines, protecteur de la liberté dont jouit le peuple, au

nom de la liberté, au nom de l'indépendance, au nom du peuple qu'il a rendu heureux, le proclamons Gouverneur Général à vie d'Haïti ; nous jurons d'obéir aveuglément aux lois émanées de son autorité, la seule que nous reconnâtrons : nous lui donnons le droit de faire la paix, la guerre et de nommer son successeur.

Alors que dans l'acte des généraux, le peuple est dit « heureux », dans l'ensemble de la proclamation, ce qui relève du malheur, de la souffrance lui incombe. Le peuple serait en fait le sujet symptomatique du verbe « lugubrer » ; il porte encore les traces du « nom français ».

Maximilien Laroche associe le verbe « lugubrer » à une terreur des Français et de leur langue. Boisrond-Tonnerre, du fait qu'il s'exprime en français, se terrifie donc lui-même et devient un « sujet exclu du langage⁵ ».

S'il est pertinent d'orienter l'interprétation de ce verbe dans le registre de la peur, il convient aussi d'insister sur la menace d'un retour éventuel de l'ancien maître capable de produire un tel effet. Cette menace repose à la fois sur un vécu connu et relevant de l'expérience de l'esclavage et sur une composante temporelle inconnue. En effet, les Haïtiens ne savent pas à quel moment les anciens maîtres riposteront militairement mais ils s'y attendent et s'y préparent et dans cet état de tension et d'attente, la peur se transforme en hantise. Dans ce sens, le « nom français » serait

⁵ Maximilien Laroche, *opus cit*, p.49-50.

encore présent sur le sol haïtien à la manière d'un fantôme, c'est-à-dire d'un mort qui a le pouvoir de revenir dans la vie.

L'adjectif « lugubre », à partir duquel le verbe « lugubrer » a été créé, signifie étymologiquement « être en deuil ». Associé à la mort, il a aussi le sens de ce qui annonce la mort et lui donne un caractère fatal, proche de l'adjectif « funeste » indiqué d'ailleurs comme synonyme de « lugubre » dans le dictionnaire de Littré et le *Petit Robert*. En poussant plus loin dans le registre de la fatalité, on s'aperçoit que le verbe inventé par Boisrond-Tonnerre donne à la mort une dimension atemporelle : la souffrance et le malheur qui l'accompagnent sont à la fois passés, présents et à venir et il semble alors que le verbe « lugubrer », au moment où il surgit dans le discours, ait aussi la fonction de venir conjurer le sort qui pèse sur Haïti.

La création du secrétaire de Dessalines porte en même temps le désir de vengeance et la hantise d'un possible retour de l'ancien ordre colonial. Loin d'exclure le sujet, elle indique l'espace où il se constitue en tant que sujet parlant c'est-à-dire en tant que sujet qui peut s'approprier le pouvoir de la parole, celui qui permet d'exorciser la peur. En effet, le jour de la proclamation, jour de victoire, de puissance et d'affirmation, cette parole ne peut émerger qu'au moment où elle signale qu'elle porte elle-même un coup mortel au français en tant que langue. En créant le verbe « lugubrer », Boisrond-Tonnerre suggère certainement l'indétermination du sort qui plane sur Haïti et qui ne peut être perçu que sous la forme de la hantise, mais il « tue » symboliquement le français pour conjurer ce sort. Il le transforme là où il ne

parvient plus à soutenir l'intensité de l'expérience vécue dans la cruauté de l'esclavage.

Un nouveau verbe est devenu nécessaire pour dire l'insoutenable de ce vécu et sa proximité avec la mort. Il témoigne d'une expérience où le sujet n'a pu que subir la violence, la cruauté et la mort ou les faire subir en retour. Ainsi, l'identité s'est articulée selon deux types : le sujet agoniste ou le sujet antagoniste. En battant l'armée de Napoléon, les Haïtiens sont devenus des protagonistes. Ils ont obtenu l'objet de leur quête : la liberté et l'indépendance. Pourtant, le verbe « lugubrer » suggère que les postures d'agoniste et d'antagoniste sont encore en vigueur. Le peuple occupe la place de l'agoniste (encore attaché à sa souffrance) ; les généraux ne sont pas entièrement protagonistes puisqu'ils n'ont pas encore assez fait pour le bonheur du peuple. Ni l'un ni les autres n'ont un accès direct à la parole. Seul Dessalines s'est directement adressé à la foule, en créole, avant que Boisrond-Tonnerre ne lise son discours, écrit en français. Le secrétaire de Dessalines devient dès lors le sujet écrivant, c'est-à-dire le sujet qui a le pouvoir de mettre une création langagière à la place de ce qui a été vécu.

« Lugubrer » instaure un sujet qui doit « faire origine » à partir de ce qui a vaincu et survécu à l'esclavage. Cela veut dire que la reconnaissance d'une identité haïtienne passe obligatoirement par la reconnaissance de la victoire contre le système esclavagiste. En tant que fait militaire, la victoire haïtienne parle d'elle-même, le colon a bel et bien été vaincu et chassé ; c'est de fait la fin de l'esclavage. La proclamation met cette victoire en récit et la déclare virtuellement au reste du monde,

c'est-à-dire les grandes puissances colonisatrices et plus particulièrement la France. Mais, le 1^{er} janvier 1804, le pouvoir de ce texte s'arrête au fait de proclamer l'indépendance devant le peuple haïtien. Ensuite, elle doit être entendue et reconnue par les autres nations, afin qu'Haïti jouisse de sa souveraineté et puisse entrer en relation avec le monde. Or, une fois l'indépendance proclamée, Haïti se retrouve être le premier et le seul état noir à établir des relations diplomatiques avec des puissances esclavagistes qui n'avaient, de leur côté, jamais envisagé qu'un jour elles seraient amenées à négocier avec les chefs d'un état noir. C'est dans ce sens, que l'aboutissement politique de la Révolution Haïtienne était impensable pour les puissances colonialistes⁶.

Lors de l'expédition militaire de 1802, l'Espagne et la Hollande avaient mis à disposition de la France des navires de transport et des frégates armées ; l'Angleterre et les Etats-Unis étaient restés neutres, parce qu'ils s'attendaient à tirer des avantages d'une défaite de la France. L'Angleterre pensait que Saint-Domingue deviendrait à court terme un protectorat anglais et les Etats-Unis qu'ils pourraient ouvrir des ports sur cette partie de l'île pour consolider des relations de libre commerce⁷.

Pour le monde colonialiste, quelle qu'ait été l'armée victorieuse à la suite des combats, cela ne devait pas remettre en question le système esclavagiste. Les noirs de Saint-Domingue auraient tout simplement de nouveaux maîtres. Après avoir été espagnole, puis française, cette partie de l'île deviendrait anglaise.

⁶ Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the past, power and the production of history* (Boston: Beacon Press, 1995) 70-107: "An Unthinkable History: The Haitian Revolution as a Non-event".

⁷ Jean D. Coradin, *Histoire diplomatique d'Haïti 1804-1843*, tome I, La reconnaissance de l'indépendance, (Port-au-prince : éditions des Antilles, 1987) IX.

Cet ordre de l'histoire soumis au désir hégémonique de l'homme blanc avait déjà fait, défait, refait la configuration politique des îles de la Caraïbe, sans que le sort des hommes et des femmes noirs ait changé dans cette région du monde. Depuis plusieurs siècles les Européens s'enrichissaient en les déportant et en les faisant travailler comme esclaves dans leurs plantations pour qu'ils produisent les denrées et les matériaux dont les pays esclavagistes ne pouvaient plus se passer. Loin des îles, les métropoles jouissaient de leurs colonies, sans aucune mauvaise conscience.

En battant l'armée de Napoléon et en se proclamant indépendante, Haïti bouleverse cet ordre mais elle ne peut pas encore complètement y échapper. « Le nom français lugubre encore nos contrées », c'est cet ordre qui s'incarne dans le sujet grammatical que Boisrond-Tonnerre donne au verbe « lugubrer », un ordre ébranlé mais qui s'accroche encore à l'objet dont il est dépossédé, à savoir la terre. « Nos contrées » : qui est ce « nous » qui établit un lien de possession avec le sol haïtien, une fois que les anciens propriétaires, les colons, ont été chassés, et de quel mode de possession s'agit-il ?

Le sujet grammatical du verbe « lugubrer » est un sujet historique (la France telle qu'elle s'est constituée en nation) qui a une longue tradition de possession de la terre issue du système féodal, lorsqu'elle devient la puissance coloniale de « la partie française » d'Hispaniola en 1697, après la signature du Traité de Ryswick.

Le Code noir

Pendant plus d'un siècle (1697-1804), les terres de Saint-Domingue sont possédées et exploitées par les colons selon un système qui repose sur le régime de l'exclusif, de la traite négrière et de l'esclavage, mais au nom de la monarchie française. Cette entité politique, séparée de la colonie par des milliers de kilomètres, est la principale bénéficiaire économique de son exploitation mais elle est aussi et surtout l'instance symbolique qui la légitime en tant que mode de vie économique et social fondé essentiellement sur l'idée de profit et de supériorité raciale au nom de laquelle les Européens se sont donné le pouvoir et le droit d'exploiter sans limite les Africains. Le texte qui institue juridiquement cette nouvelle forme de légitimité entre la colonie et la monarchie française aux fins de rendre le système des plantations plus efficace est *Le Code noir*. Il fut rédigé en 1685 à partir des mémoires soumis aux ministres de Louis XIV par deux planteurs français, Patoulet et Bégon en 1682 et 1683⁸. Il préparait le terrain à la prise de possession totale de cette partie de l'île par la France et indiquait que la monarchie avait besoin de contrôler les modes et moyens de production déjà mis en place sur les bases de l'esclavage.

Dans ce texte, l'esclave est assimilé à un bien meuble (dans l'article 44) et si sa qualité d'être vivant est reconnue, elle permet qu'on le range dans la catégorie des animaux qu'il faut nourrir et entretenir pour qu'ils puissent accomplir le travail auquel on les a attachés. C'est ainsi qu'on peut lire l'article 26 de ce code où la portée

⁸ Louis Sala-Molins, *Le code noir ou le calvaire de Canaan* (Paris : PUF, 1987).

juridique de l'ensemble du texte devient une aberration qui témoigne de sa nature intrinsèquement pernicieuse et cruelle :

Art. 26. Les esclaves qui ne seront point nourris, vêtus et entretenus par leurs maîtres, selon que nous l'avons ordonné par ces présentes, pourront en donner avis à notre procureur général et mettre leurs mémoires entre ses mains, sur lesquels et même d'office, si les avis viennent d'ailleurs, les maîtres seront poursuivis à sa requête et sans frais ; ce que nous voulons être observé pour les crimes et traitements barbares et inhumains des maîtres envers leurs esclaves.

Il est peu probable que les esclaves, maintenus par les maîtres dans un état d'abrutissement et de travail forcé et, pour la plupart, illettrés, aient pu avoir accès à l'ensemble du Code noir en tant que texte et en particulier à cet article qui exige l'écriture d'un mémoire pour dénoncer les mauvais traitements reçus. Ensuite, les seuls « crimes et traitements barbares et inhumains » imputables aux maîtres et capables de donner lieu à une poursuite judiciaire étant ceux de ne pas nourrir, vêtir et entretenir leurs esclaves, on comprend que la royauté française impose la garantie de ce minimum vital aux colons pour qu'ils n'oublient pas que le système des plantations est avant tout une activité lucrative, basée sur le travail forcé et gratuit des esclaves qu'il convient de maintenir en état de produire.

Dans les faits, ce que les esclaves et les maîtres connaissent du *Code noir* c'est le fouet et autres châtiments et sévices corporels qu'il prescrit :

Art. 38. L'esclave fugitif qui aura été en fuite pendant un mois, à compter du jour que son maître l'aura dénoncé en justice, aura les oreilles coupées et sera marqué d'une fleur de lys sur une épaule ; s'il récidive un autre mois pareillement du jour de la dénonciation, il aura le jarret coupé, et il sera marqué d'une fleur de lys sur l'autre épaule ; et, la troisième fois, il sera puni de mort.

Le *Code noir* entérine et formalise sous forme de loi les pratiques de répression, basées sur la terreur qu'impose la cruauté, grâce auxquelles le système esclavagiste a pu se maintenir pendant plusieurs siècles. Dans ce texte, seuls les traitements inhumains prescrits sont exécutoires et exécutés. Les procédures juridiques auxquelles on invite l'esclave à recourir pour se protéger contre « les crimes et traitements barbares et inhumains des maîtres » sont irréalisables. L'article 26 donne l'exemple d'une aberration, une anomalie d'un système juridique qui se serait mis à tourner à vide. Aujourd'hui, ce texte garde une valeur de témoignage. Il est un listage des cruautés permises aux maîtres pour maintenir les esclaves enchaînés au travail. Dans la mise en pratique des mesures de répression, la violence dépassait les châtiments prescrits par le code. Le père Labat dans son *Voyage aux Isles d'Amérique*⁹, publié pour la première fois en 1722, en fait état dans son récit au même titre qu'il rapporte les mauvais traitements qu'il peut lui-même infliger à ses esclaves. Le texte de Labat donne à lire les cruautés sur lesquelles le *Code noir* légifère. Il montre les corps avec les chairs ouvertes. Ainsi, lorsqu'il commente l'article du *Code*

⁹ Cet ouvrage a fait l'objet de plusieurs publications. La dernière, en 1993, aux éditions Phébus sous le titre : *Voyage aux Isles, Chronique aventureuse des Caraïbes, 1693-1705*.

qui spécifie le nombre de coups de fouet réglementaire, Louis Sala-Molins cite le passage où Labat se laisse emporter en fouettant un esclave. Il est clair que les « environ trois cents coups de fouet » que le missionnaire donna à un esclave, « qui l'écorchèrent depuis les épaules jusqu'aux genoux. » dépassent largement la quantité prescrite et que la barbarie ne s'arrête pas là puisque pour guérir des coups reçus l'esclave doit être lavé « avec une pimentade » encore plus douloureuse que le fouet¹⁰.

On ne peut s'empêcher de penser au *Code noir* lorsqu'on lit la phrase de la proclamation où Boisrond-Tonnerre énumère tout ce qui porte encore l'empreinte française et d'interpréter « le nom français » comme ce discours du maître, cet ordre symbolique qui a permis que la cruauté fasse loi. Si cet ordre « lugubre » sous la plume du secrétaire de Dessalines c'est parce qu'il a encore le pouvoir de faire régner la peur. Même si physiquement les français ont été vaincus et chassés, au lendemain de l'indépendance, Haïti a encore une guerre à livrer contre ce « nom français » qui a donné et va continuer à donner la preuve qu'il n'est pas prêt de renoncer aux terres et aux esclaves dont il a pu jouir.

¹⁰ « ... c'est-à-dire avec de la saumure dans laquelle a été écrasé du piment et des petits citrons. Cela cause une douleur horrible à ceux que le fouet a écorchés, mais c'est un remède assuré contre la gangrène qui ne manquerait pas de venir aux plaies » in Louis Sala-Molins, *opus cit* ; p. 162-163.

La possession de la terre et le massacre des Français

A partir de l'indépendance, tous les Haïtiens sont libres, mais la vigilance s'impose et implique une forte présence de l'armée. Par ailleurs, on ne sait pas encore qui a le droit de posséder les terres qui n'appartiennent plus aux colons. De 1804 à 1806, Dessalines jugule la peur d'un retour des anciens maîtres en décrétant le massacre des Français qui restent sur l'île (décret du 22 février 1804)¹¹. Il apporte aussi une première réponse à la question du droit de propriété des terres en résiliant (par décret du 2 janvier 1804) tous les baux à ferme des habitations rurales et les ventes temporaires faits par les propriétaires blancs en 1802 et 1803. Il confisque ensuite (par décret du 8 avril 1804) les biens de tous ceux qui ont prêté leur concours aux blancs pendant la guerre¹². L'état haïtien devient donc le propriétaire de la majeure partie des moyens de production de la nation et le projet à court terme est de réserver à l'ancien esclave le droit exclusif de propriété.

Ces deux types de mesures sont conformes au désir de vengeance exprimé dans la déclaration où Dessalines ordonne l'écriture de l'acte d'indépendance et réaffirment la volonté du dirigeant haïtien de constituer un état dont l'identité nationale repose sur l'alliance entre noirs et mulâtres qui a permis la victoire contre les colons blancs.

Cependant, l'état devenu propriétaire se retrouve avec un pays qui doit être remis en conditions de produire et des terres convoitées par des groupes dont les

¹¹ « Dans plusieurs villes, les généraux montrèrent de la répugnance à exécuter ce décret. Dessalines à son retour des Cayes, présida aux exécutions à Jérémie, à Port-au-prince, aux Gonaïves, au Cap. Arrivé à Marchand, il donna l'ordre en avril 1804 de massacrer aussi les femmes et les enfants. » in Wesner Emmanuel, *Saint-Domingue devient Haïti* (Port-au-prince : éditions des Antilles, 1994) 45.

¹² Wesner Emmanuel, *opus cit* ; p.36-39.

intérêts divergent. Les anciens libres réclament les terres, soit parce qu'ils se considèrent les héritiers légitimes de leurs pères blancs, soit parce qu'ils font partie de ceux à qui des propriétaires blancs ont cédé des faux titres de propriété sous la forme d'actes de donation, de vente et de testament, avant de s'enfuir d'Haïti, afin de préserver leurs biens et de les récupérer au moment opportun. Les nouveaux libres privilégiés, notamment les généraux et les cadres administratifs de l'état à qui des grands domaines ont déjà été affermés, voudraient en devenir propriétaire à part entière. Les cultivateurs réclament le morcellement des anciennes plantations et leur partage en lots individuels.

La question de la terre n'est pas une affaire simple à gérer. Elle concerne non seulement la propriété, mais aussi le système de production et de partage des biens produits. Le pays est alors très militarisé pour garantir l'indépendance. L'état a besoin d'argent pour entretenir l'armée et pour obtenir des armes et des munitions. La seule solution est de produire pour exporter. Dessalines doit abandonner l'idée d'un morcellement des anciens domaines coloniaux. Les petits cultivateurs sont à nouveau attachés à ces domaines et soumis à un régime de culture très sévère. Un impôt, connu sous le nom de $\frac{1}{4}$ de subvention pendant la colonie, est remis en vigueur. Le petit paysan se retrouve dans une situation qui garde beaucoup de similarité avec celle qu'il connaissait durant la colonie : il n'est pas autorisé à se rendre dans un port pour vendre son quart ; il doit donc le céder au gérant au prix fixé par ce dernier¹³.

¹³ Wesner Emmanuel, *Ibid*, p.39.

Par ailleurs, sur le plan juridique du droit de propriété, Dessalines se lance dans une campagne de vérification des titres puis prend des mesures touchant aussi à la validité des actes de gestion des biens ruraux.

Ces mesures de vérification provoquent une insurrection des généraux du Sud de l'île que Dessalines pense pouvoir mater militairement. Lorsqu'il se dirige vers cette région sous contrôle des chefs militaires mulâtres, une embuscade lui est tendue. Il est assassiné au Pont Rouge, le 17 octobre 1806. Boisrond-Tonnerre est emprisonné puis exécuté.

La mort de Dessalines

Le meurtre de Dessalines eut lieu le matin. D'après le plus ancien des historiens haïtiens, Thomas Madiou, son corps mort fut mutilé et laissé à l'abandon une partie de la journée, avant d'être ramené en ville sur un lit de fusils. Le soir, ses membres furent rassemblés et inhumés par une folle¹⁴.

¹⁴ Le meurtre de Dessalines est raconté par Madiou au Tome 3 de son *Histoire d'Haïti*, (Port-au-prince : imprimerie de J. M. Courtois, 1848) 325-326 : « Dessalines est achevé par trois coups de poignard que lui porte le général Yayou (...) il est dépouillé ; on lui coupe les doigts ; on lui enlève les pierreries qui ornent sa main ; on ne lui laisse que son caleçon (...) on transporte le corps en ville ; maintes fois on le laisse tomber, et chaque fois la foule se ruant sur le cadavre, le lapide et le hache à coups de sabre ; enfin il est jeté au milieu de la place du gouvernement. (...) Des marchands américains, étrangers aux violentes passions du moment, se hâtèrent d'acheter, au poids de l'or plusieurs de ses doigts. Ils attachaient aux reliques du fondateur de notre indépendance une importance que l'Haïtien ne sentait pas alors, transporté de fureur. (...) sur la place du gouvernement, une vieille femme folle, nommée Défilée vint à passer. [Elle] demanda ce que c'était, on lui dit que c'était Dessalines. Ses yeux égarés devinrent calmes tout à coup ; une lueur de raison brilla sur ses traits ; elle alla à la course chercher un sac, revint sur la place, y mit ces restes ensanglantés et les transporta au cimetière intérieur de la ville. Le général Pétion y envoya quelques militaires qui pour une modique somme les enterrèrent. Plusieurs années après, par les soins pieux de Mme Inginac, une tombe fut élevée sur la fosse (...) »

La mort de Dessalines met fin à l'alliance qui avait permis la victoire de 1804. Elle est aussi un échec politique qui ne permet pas que l'indépendance évolue vers un projet commun et collectif de construction nationale. Pourtant, sur le plan symbolique, le meurtre de Dessalines fonctionne comme un meurtre du père originel à partir duquel un nouvel ordre se met en place avec ses interdits et ses obligations. Par delà les préjugés de caste hérités de la colonisation et les luttes de pouvoir qui éclatent en guerres civiles, l'indépendance reste une chose sacrée, autour de laquelle un noyau identitaire continue de se former selon le modèle de l'acte et de la proclamation d'indépendance : le serment où il a été amené à se constituer pour la première fois.

Ce serment lie solennellement trois entités, le général en chef Dessalines, Gouverneur à vie au nom du peuple haïtien, les généraux qui l'ont nommé leur chef et le peuple. En le prêtant, tous s'engagent à défendre l'indépendance jusqu'à la mort. Dans la proclamation, ces trois entités sont clairement mentionnées, mais d'autres éléments signifiants y apparaissent : la France devient « le nom français », le peuple est le « témoin » du serment, il ne le prête pas directement comme les généraux qui apposent leur signature sur l'acte, le verbe « lugubrer » est créé par Boisrond-Tonnerre et un « je » littéraire permet à Dessalines de s'adresser au peuple, en français, à la première personne du singulier, à travers un discours écrit et lu par son secrétaire. Avec le « je » littérairement construit, le peuple « témoin » et le « nom français » qui « lugubre », on se retrouve avec des sujets qui fonctionnent comme les

actants du récit que l'écrivain, Boisrond-Tonnerre, a tissé pour dire non seulement ce qui vient d'être vécu mais aussi ce qui est encore à vivre.

C'est dans ce sens que la proclamation établit avec l'histoire un lien qui détermine l'engagement de la littérature haïtienne selon le mode d'un « faire origine ». A partir du 1^{er} janvier 1804, à l'instar de Boisrond-Tonnerre, les écrivains haïtiens ont la mission de construire un récit en français où l'identité haïtienne puisse être rendue à partir de ce qui la constitue : le noyau originaire qui s'est formé pour gagner l'indépendance. Que les événements futurs de l'histoire haïtienne viennent au cours du XIX^e siècle affaiblir ou consolider ce noyau ne change en rien sa capacité de résistance, car il est la mesure de l'insoutenable que le verbe « lugubrer » donne à lire comme un symptôme.

Après l'indépendance, les écrivains haïtiens se constituent les défenseurs de l'identité haïtienne, attaquée par les anciens colons. L'écriture devient une arme puissante pour lutter contre une identité imposée de l'extérieur par un ancien maître qui ne veut pas lâcher prise. Mais tant que la France n'a pas reconnu l'indépendance d'Haïti, une question d'ordre identitaire reste à régler. Elle pourrait se formuler ainsi : comment se reconnaître autre soi-même, c'est-à-dire comment se défaire de cette identité d'esclave où tout droit à l'existence humaine est dénié, si la menace d'un retour du maître pèse.

Le néologisme de Boisrond-Tonnerre marque la limite de l'exploit militaire, mais il indique également la faille par où l'ordre du maître peut encore imposer la peur.

Pétion et les indemnités aux anciens colons

Alors que la menace d'une nouvelle expédition française flotte toujours dans l'air, Haïti divisée en deux pays, la république de Pétion au sud et le royaume de Christophe au nord, entreprend une série d'actions diplomatiques avec les Etats-Unis et l'Angleterre. Aucun de ces pays n'ose reconnaître officiellement l'indépendance, mais comme ils ont maintenu avec l'île des échanges commerciaux avantageux qu'ils ne comptent pas perdre, ils acceptent de jouer le rôle d'intercesseur au près de la France. Celle-ci refuse, menace, demande le blocus des ports haïtiens et l'embargo sur toutes les marchandises. Mais le commerce continue et favorise de plus en plus l'Angleterre, alors en guerre avec la France. A la chute de Napoléon, la monarchie de Louis XVIII, subissant la pression des anciens colons, des armateurs et des négociants, commence à comprendre qu'elle risque de perdre encore plus gros économiquement si elle ne rétablit pas des relations avec Haïti. En 1814, des agents sont envoyés, Lavaysse dans le Sud et Franco de Medina dans le Nord. Le premier arrive à Port-au-prince le 24 octobre. Il est reçu en grandes pompes. Il propose à Pétion de se constituer avec ses principaux chefs le président et les membres d'un gouvernement provisoire d'Haïti au nom de Sa Majesté Louis XVIII. Cette proposition est reformulée par écrit le 9 novembre.

Entre temps, les services de renseignement secret ont déjà fait savoir à Pétion et Christophe qu'une expédition de l'envergure de celle de 1802 se préparait en France.

Début novembre, Medina, le deuxième agent, arrive dans le Nord. Christophe l'autorise à venir accomplir sa mission puis le fait arrêter, deux jours plus tard, pour espionnage alors qu'il est en route vers la ville du Cap. Dans les bagages de cet agent, la police de Christophe trouve une copie des lettres de créance et des instructions que les deux agents avaient reçues du ministre français. Ordre leur y est donné de « se rapprocher le plus qu'il leur sera possible de l'ancien ordre de choses colonial ». La menace d'une expédition est aussi confirmée : « au retour des agents à qui ces instructions sont données et d'après leur rapport, Sa Majesté fera partir des forces suffisantes pour protéger, ou si cela devenait nécessaire, des forces auxquelles rien dans l'île ne saurait résister. » Les instructions comprennent par ailleurs une série d'indications sur les droits et privilèges à accorder aux Haïtiens en fonction de leur couleur de peau :

- 1) A Pétion, Borgella et quelques autres (toutefois que la couleur les rapproche de la caste blanche) assimilation entière aux blancs et avantages honorifiques ainsi que de fortune.
- 2) Au reste de leur caste actuellement existant, la jouissance des droits politiques des blancs, à quelques exceptions près qui les placent au-dessus.
- 3) A tout ce qui est moins rapproché du blanc que le franc mulâtre, ces droits politiques dans une moindre mesure.

- 4) Aux libres qui sont tout à fait noirs, encore un peu moins d'avantages.
- 5) Attacher à la glèbe et rendre à leurs anciens propriétaires tous les noirs qui travaillent actuellement sur les habitations mais encore y ramener le plus possible de ceux qui se sont affranchis de cette condition.
- 6) Purger l'île de tous les noirs qu'il ne conviendrait pas d'admettre parmi les libres et qu'il serait dangereux de rejeter parmi ceux attachés aux habitations¹⁵.

Ce texte n'est pas un texte de loi mais il dit la loi du maître dans la violence que seul l'ordre symbolique du maître peut produire en niant. Dans les instructions du ministre aux agents, la monarchie française nie l'indépendance et reformule l'identité haïtienne en termes raciaux, selon une hiérarchie qui impose à nouveau la supériorité de la race blanche. De ce fait, le seul élément de reconnaissance possible est celui de la supériorité des mulâtres parce qu'ils peuvent être assimilés à des blancs. Assimiler veut dire que le Roi de France demande à celui qu'il reconnaît comme le « chef des mulâtres », Pétion, de nier le vécu qui a permis qu'il soit à ce jour le président de la République d'Haïti. Or, dans ce vécu, il y a deux choses que Pétion ne peut pas nier : l'alliance entre noirs et mulâtres qui a conduit à la victoire et à l'indépendance ; le meurtre de Dessalines qui a instauré un nouvel ordre symbolique. Ces deux éléments sont les fondements de sa légitimité d'homme d'état haïtien et il s'y appuie pour

¹⁵ Jean Coradin, *opus cit* ; p. 80-81.

justifier le refus des propositions du roi de France, lorsque le 27 novembre il communique par écrit à l'agent français la décision du gouvernement haïtien :

Les généraux et les magistrats de la République d'Haïti (...) ont pensé que les divers événements de la révolution qui avaient conduit les choses à l'état actuel où elles se trouvent maintenant étaient le résultat des plus grands sacrifices et consacrés par le sang le plus pur de leurs concitoyens victimes ou morts en défendant les droits dont on a voulu les priver (...) que leur premier mouvement lorsqu'ils se sont émancipés a été de proclamer leur indépendance (...) ils ne peuvent compromettre leur sécurité et leur existence par aucun changement d'état (...)¹⁶

Au Nord comme au Sud, le pays est sur le pied de guerre pour solidairement défendre l'indépendance. Cependant, alors qu'au Nord Christophe fait juger Medina par un tribunal militaire qui le condamne à mort et l'exécute, Laveysse quitte Port-au-prince avec un refus qui réaffirme la volonté d'indépendance des Haïtiens mais aussi avec la proposition émanant de Pétion de mettre sur la table des négociations le calcul raisonnable d'une indemnité en faveur des anciens colons pour les dédommager de la confiscation de leurs biens. C'est la première fois que l'idée d'une indemnité apparaît. Pour surprenante qu'elle semble, elle ne peut prendre un sens, au moment où elle surgit, que si elle est replacée dans le réseau de signifiants qui fait du verbe

¹⁶ Jean Coradin, *Ibid*, p.76-77.

« lugubrer » un symptôme et de la question de la possession de la terre un point de résistance de l'ordre du maître.

Une transaction symbolique

En tant que symptôme, le verbe créé par Boisrond-Tonnerre a ouvert un espace où l'idée de la vengeance contre la cruauté du maître ne peut pas fonctionner sans la peur que le maître ne revienne se venger à son tour. C'est une dynamique de la violence que la France a alimentée en faisant peser sur Haïti la menace d'une nouvelle expédition sans que les Haïtiens sachent, pendant plusieurs années, quand cette menace serait mise à exécution. Seul comptait pour la France que les Haïtiens continuent à avoir peur de cet ancien maître lointain et puissant qui leur laissait entendre qu'à n'importe quel moment il pouvait revenir prendre possession de ses biens. Or si l'on suit la piste de la peur pour expliquer le fait que Pétion propose de verser des indemnités aux colons, on peut comprendre qu'il fait cette offre à l'agent français non seulement par peur de cette expédition clairement annoncée dans les instructions du ministre mais surtout pour en finir avec la peur elle-même et le cercle vicieux de la violence dans lequel un pays ne peut pas se construire. Il souhaite en quelque sorte commencer à traiter le symptôme en éliminant une de ses principales manifestations, la peur. Néanmoins, cela suppose un travail de reconnaissance à la fois interne et externe.

En effet, si dans l'esprit de Pétion indemnité équivaut à reconnaissance¹⁷, c'est peut-être aussi parce qu'il y a eu deux reconnaissances préalables. Tout d'abord, le fait que les anciens libres, souvent fils de blancs se soient reconnus eux-mêmes comme les propriétaires légitimes des terres de leurs pères ; ensuite que l'ancienne puissance coloniale, redevenue alors une monarchie, confirme cette reconnaissance du droit de propriété des mulâtres, surtout pour des raisons raciales, mais aussi selon un droit de succession pratiqué depuis des siècles en Europe. On comprend alors que Pétion bénéficie à l'intérieur de son pays de la légitimité que le nouvel ordre symbolique établi par Dessalines lui donne, mais qu'il peut également être reconnu par l'ordre symbolique de l'ancien maître. Ainsi, pour éviter que l'ancien ordre colonial ne revienne s'installer et s'incarner sur le sol haïtien, il doit le reconnaître symboliquement et le transformer en une valeur d'échange qui permette à Haïti d'obtenir la reconnaissance qu'elle désire. Proposer aux Colons de les dédommager c'est reconnaître qu'ils ont été les maîtres d'Haïti et que les Haïtiens ont été leurs esclaves et accepter de payer pour ce qui a été obtenu par la victoire militaire. Pétion apporte une réponse économique et politique à la peur que le néologisme de Boisrond-Tonnerre a rendu inconsciemment dans le domaine littéraire. Pour éviter que davantage de sang ne coule, il a mis de l'argent là où Dessalines voyait l'urgence de se défaire radicalement du système colonial, d'en effacer toutes les empreintes.

¹⁷ Jean Coradin, *Ibid*, p.78 : « Tout pour lui reposait sur l'équation indemnité-reconnaissance, ce qui pouvait s'établir ainsi : si le projet d'armer une expédition contre Haïti était formé pour remettre les colons en possession de leurs biens et de leurs esclaves, il fallait le désamorcer par l'offre d'une indemnité. Si au contraire, la responsabilité internationale étant une relation d'état à état, la France ne réclame pas cette indemnité pour ne pas être traitée d'égal à égal avec un gouvernement qu'elle n'a pas reconnu et qu'elle ne tient pas à reconnaître, encore dans ce cas il fallait lui proposer une indemnité pour l'y porter. »

Mais que paye-t-il vraiment puisque l'indépendance a été conquise par les armes ? Sur le plan matériel et physique, on a l'impression que Pétion rachète les terres et les esclaves aux colons. Ainsi, l'argent qu'il propose permet de reconnaître une fois pour toute les anciennes identités (maître – esclave) et de les liquider. Il rend possible une transaction que la proclamation d'indépendance maintenait au bord de l'impossible en faisant du blanc un corps mort ou un système symbolique qui doit être tué. Un corps mort ne peut pas reconnaître la victoire de celui qui l'a tué. L'argent proposé par Pétion rachèterait donc aussi la création du verbe « lugubrer » qui renvoie à un étrange rapport avec la mort où la parole est restée collée au corps et à ce qui a produit le mal pour se manifester comme un symptôme. L'argent interviendrait symboliquement : Haïti payerait le droit à la reconnaissance symbolique de ce qui dans les faits a été conquis par les armes pour lutter contre la cruauté des maîtres mais qui dans l'acte et la proclamation d'indépendance, bien qu'écrits en français ne performe qu'une reconnaissance haïtienne.

En effet, l'acte militaire haïtien a été traduit en un acte politique : l'indépendance haïtienne, qui a son tour a donné lieu à un texte, l'acte d'indépendance, dont la proclamation est le récit. Ce récit offre au peuple haïtien la narration de l'exploit qui vient d'être accompli mais il est construit et proféré en français parce qu'il est aussi un discours politique et identitaire qui ne peut que s'adresser à la France. Dès lors l'ancienne puissance coloniale devient cet autre qui seul a le pouvoir de reconnaître l'indépendance d'Haïti, son nouveau mode de

fonctionnement politique et cette identité revendiquée au nom d'un « nous » dans la proclamation (« qu'avons-nous de commun avec ce peuple bourreau ? »).

La proposition d'indemniser les colons permet que la France reconnaisse Haïti et cesse d'être celle qui menace et ne reconnaît pas. Une nouvelle relation devient possible. Le français est non seulement la langue d'institutionnalisation qu'il a été depuis l'écriture de l'acte d'indépendance et de la proclamation mais aussi la langue dans laquelle les Haïtiens vont pouvoir se dire et s'écrire tel qu'ils se reconnaissent eux-mêmes. Le besoin de reconnaissance de l'identité haïtienne par des étrangers, et plus particulièrement par des Français, s'accroît dans la mesure où le déni premier, l'identité humaine déniée à l'esclave, ne cesse pas. Il se répète et vient toujours creuser la même blessure, celle que le verbe « lugubrer » signale. La littérature permet alors de renforcer l'identité, mais elle le fait en s'éloignant de ce qui dans le « nous » originaire est souffrant pour se rapprocher du « nous » triomphant, celui de la victoire militaire.

A la fin du XIX^e siècle, ce « nous » est appelé à jouer un rôle déterminant dans l'écriture de certains textes haïtiens. Alors que l'indépendance est à nouveau menacée, il est revendiqué et sa force de cohésion de 1804 est réactivée. Cependant, dans ces mêmes textes, la mort, telle qu'elle semble avoir beaucoup compté dans la création du verbe « lugubrer », revient aussi prendre sa place. Le mot d'ordre « l'indépendance ou la mort » produit encore de l'effet, comme si la voix de Dessalines resurgissait pour continuer à donner l'ordre de l'écriture.

CHAPITRE II

***De La Fille du Kacik au Flibustier : les déplacements du « nous »
originaire haïtien***

La Fille du Kacik (1895) retrace la résistance que Kaonabo, le cacique caraïbe, originaire de la Guadeloupe, époux de la reine Anacaona, opposa aux conquistadores espagnols. *Le Flibustier* (1896) relate les exploits d'Argan réalisés sur mer à bord de la frégate « le Fantôme » au moment où les Français ont déjà imposé leur présence sur la partie ouest d'Hispaniola et consolident la colonie.

Ces textes évoquent chacun une période différente de l'histoire de la colonisation d'Haïti, traitée à partir du point de vue de deux écrivains haïtiens de la fin du XIX^e siècle, Henri Chauvet et Etzer Vilaire. C'est dire qu'ils portent aussi la marque du moment historique où ils ont été écrits et qu'ils mettent en place une certaine stratégie d'écriture de l'histoire où les liens entre passé, présent et futur doivent être examinés.

Malgré leur différence de contenu, chacun de ces textes travaille son propre matériau historique à partir d'une même démultiplication des repères temporels de l'écriture, permettant ainsi que les récits soient à la fois rétrospectifs et prospectifs. L'un et l'autre s'approprient l'histoire selon un même procédé : l'extension du temps vers un passé lointain (le temps des caciques, le temps des flibustiers) leur permet de

présenter au futur un événement qui s'est déjà produit : la guerre de libération contre l'esclavage et l'indépendance d'Haïti.

L'appel de et à l'histoire

Présenté comme à venir, l'exploit militaire qui donna la liberté aux Haïtiens semble être à nouveau appelé depuis le présent de l'écriture.

Ainsi, Henri Chauvet fait dire à Kaonabo à la fin de la pièce :

Oui, la postérité
 Exaucera mon vœu. Au nom de liberté
 Ils se lèveront tous, si de votre esclavage
 Ils subissent un jour les chaînes et l'outrage ;
 Alors « lugubrerà » dans tous nos mornes verts
 Le cri d'indépendance, et les cœurs large ouverts
 A ce fier sentiment qui dans mon âme vibre,
 Se sacrifieront tous pour faire Haïti libre¹ !...

et Etzer Vilaire écrit, lorsque Argan est sur le point d'accoster sur l'île :

Saint-Domingue, salut ! toi qu'un peuple éhonté
 Assujettit encore au douloureux servage !
 Un jour, on entendra la voix de l'Esclavage
 Retentir sur tes bords dans l'air épouvanté, (...)
 A l'univers troublé montrant la Liberté,

¹ Henri Chauvet, *La fille du Kacik* (Paris : Impr. Veuve V. Goupy, 1895) 139.

Dieu descendra vers toi, Dieu confondra le monde !

Le sang doit effacer la servitude immonde !

Le ciel imprimera l'élan de la fierté

Aux esprits consternés qui pleuraient dans l'abîme,

Et la vengeance noire égalera le crime² !

Alors qu'elle est évoquée au futur dans le récit, la lutte pour la liberté est un rappel du passé, au moment de la lecture. Ce passé est rendu dans les deux textes avec les mêmes traits caractéristiques : fierté, élan, cri de ralliement massif et solidaire contre l'esclavage et pour l'indépendance. Dans les deux textes, l'adjectif possessif « nos » est employé : « nos mornes », dans *La fille du Kacik*, « nos chaînes » dans *Le flibustier* (« Là qu'on verra bientôt cet orgueil tout puissant, / Vainqueur des nations vingt fois coalisées, / Reculer au seul bruit de nos chaînes brisées ! »).

Ces possessifs renvoient à des « nous » qui traversent plusieurs époques : « nous » c'est d'abord Kaonabo et son peuple résistant aux Espagnols, puis les esclaves qui ont brisé leurs chaînes ; mais en dernier lieu, il devient un « nous » d'appartenance à une même histoire et de reconnaissance d'une identité nationale.

En écrivant « nos mornes », « nos chaînes », Chauvet et Vilaire rappellent à leurs lecteurs haïtiens contemporains que ce « nous » s'est construit à travers une histoire qu'il faut continuer de raconter, surtout lorsque ce « nous » qui a une valeur identitaire symbolique et affective est menacé et qu'il convient de le soutenir en faisant appel au sentiment patriotique. Ainsi, le passé, présenté au futur dans les

² Etzer Vilaire, *Le Flibustier*, in *Poésies complètes*, (Paris : Albert Messein, 1914) 33.

textes est un rappel de l'histoire, mais aussi un appel de l'histoire, un appel à l'histoire depuis l'ici et maintenant du sujet qui s'inscrit dans l'écriture.

A quelques années des célébration du centenaire de l'indépendance en 1904, alors que le pays traverse une crise économique et politique risquant d'entraîner une occupation du territoire par une ou plusieurs puissances étrangères, il est important d'analyser *La Fille du Kacik* et *Le Flibustier*, en tant que textes où l'élément identitaire est revendiqué par rapport à l'histoire, mais aussi déplacé par le processus même de l'écriture.

On remarque tout d'abord que chacun d'eux réactive le « nous » cohésif et combatif qui permit d'arriver à 1804. De ce fait, ils se rattachent à la proclamation d'indépendance de Boisrond-Tonnerre, premier texte haïtien qui inscrit dans un espace littéraire le « nous » qui s'était formé dans la lutte contre l'esclavage et pour l'indépendance à partir de l'union des noirs et des mulâtres.

Au moment de la proclamation, ce « nous » déjà symbolisé par le drapeau créé par Dessalines d'où la bande blanche (représentant les blancs) a été déchirée, entre dans un autre espace de symbolisation dont il s'exclut en partie : celui de l'écriture en français que seuls ceux qui maîtrisent cette langue peuvent comprendre. Dans la proclamation rédigée et proférée en français par Boisrond-Tonnerre le français revient occuper la place dont il a été chassé dans la création du drapeau et s'impose comme espace de symbolisation à travers l'écriture. Dans cette double exclusion symbolique, l'acte de Dessalines et celui de Boisrond-Tonnerre se rejoignent pour inaugurer une instance du discours haïtien sur la modalité d'un

« nous » revendiqué comme originaire parce que fondateur de la nation mais fonctionnant comme un « nous » tronqué dans l'écriture, puisque le français vient toujours signaler la place d'où une des parties de ce « nous » a été exclue. Cependant, l'écriture garde aussi la trace du pouvoir de ce « nous » originaire. Elle devient sa dépositaire et la garante de son intégrité puisqu'elle le restitue toujours comme si elle l'avait conservé tel qu'il était à la veille de 1804. Ainsi, tout au long du XIX^e siècle, l'écriture en français en Haïti, continue à prescrire et à produire l'ipséité de ce « nous » par rapport à un pouvoir qu'il n'a plus dans les faits, mais que l'écriture déplace dans le domaine du discours. Le « nous » devient l'instance originaire, la matrice du discours identitaire, patriotique et nationaliste, soutenu par une histoire vécue qui s'impose comme narration première.

L'ordre du nous

Cette instance et cette narration premières et indissociables fondent un ordre symbolique du « nous » qui exclut tout autre sujet en termes d'identité. Or, au XIX^e siècle un écrivain haïtien ne peut être écrivain que parce qu'il écrit en français et il ne peut être haïtien que parce qu'il se soumet à cet ordre symbolique du « nous » qui est à la fois le soutien et la limite de sa légitimité. Soutien dans la mesure où il lui donne droit à la parole ; limite à la hauteur des deux devoirs qu'il lui impose : la loyauté et la fidélité à l'instance du discours nationaliste et à l'histoire vécue dans la résistance à l'insoutenable de l'esclavage et dans la lutte pour l'indépendance. Pour s'acquitter de ces deux devoirs, sans lesquels il peut toujours être écrivain mais plus haïtien,

l'écrivain haïtien doit faire en sorte que sa création obéisse à cet ordre symbolique. Son discours doit être nationaliste et patriotique. Sa narration doit fonctionner en tant qu'écriture selon les moteurs de l'histoire qui lui préexiste, à savoir résistance et lutte donnant lieu à une série d'actions caractérisées par un degré élevé de cruauté et de sacrifice.

La Fille du Kacik et *Le Flibustier* sont deux textes où ces moteurs d'écriture fonctionnent de manière extrême. Ils parviennent chacun à pousser la cruauté et le sacrifice jusqu'à des limites où la lutte et la résistance sont remises en question.

En d'autres termes, ces textes, qui se donnent pour personnages principaux des guerriers capables de lutter et de résister jusqu'au bout, respectent de manière presque exemplaire la loyauté et la fidélité à l'histoire de l'indépendance haïtienne, mais à la fin de chacun des récits, les exploits des héros se transforment en un sacrifice qui ne débouche que sur la mort.

Henri Chauvet et Etzer Vilaire ont écrit ces œuvres à un moment où le pays connaît une crise économique et politique aiguë. Telle que l'historien Jean Coradin la rapporte, la situation semble alors condamner Haïti à une nouvelle occupation :

Enfin, la crise et les procédés employés pour la combattre rendaient le gouvernement impopulaire. Les moins pessimistes voyaient grandir à l'horizon le spectre d'une occupation et arriver dans un bruit de bottes et de cliquetis d'armes les commissaires étrangers. Déjà, ils s'emparent des douanes, prélevant arbitrairement l'argent qui leur est dû. Une telle crise, disait-on, ne peut déboucher que sur une

occupation du pays. Tout le monde est d'accord qu'il n'y a pas d'autre solution. La nation attend dans un silence tragique que sonne l'heure fatale. Nous sommes en 1896³.

La menace qui pèse est vécue et traduite littérairement comme une menace de mort parce qu'elle porte atteinte à un élément fondateur de l'identité haïtienne, l'indépendance. La défendre, la protéger, la soutenir est plus qu'une obligation. C'est une loi qui donne sa structure à la narration mais d'une manière paradoxale. En effet, le rappel de la lutte et de la victoire de 1804 est un souvenir à partir duquel la résistance et la lutte pour maintenir l'indépendance peuvent être à nouveau activées, mais ces éléments sont manipulés et déplacés par l'écriture pour dire un malaise, une souffrance qui se rapprocherait du symptôme que le verbe « lugubrer » indique. Bien que *La Fille du Kacik* et *Le Flibustier* soient inscrits dans un contexte guerrier, les récits n'ont plus pour enjeu une victoire remportée par un exploit militaire, mais une perte, une faillite inéluctable. L'écriture est tendue entre l'urgence de rappeler les exploits du passé où la lutte a donné des résultats positifs et le besoin de témoigner du contexte politique et économique haïtien qui dans ces dernières années du XIX^e siècle est ressenti comme un désastre.

Le présent est vécu comme un insoutenable dont l'écriture ne peut s'approcher qu'en retournant dans le passé. Ce retour fait que la narration crée un futur en trompe l'œil où l'événement historique de 1804 est mis en perspective. Dans

³ Jean Coradin, *Histoire diplomatique d'Haïti, 1870-1908*, Tome 3, l'indépendance en péril (Port-au-prince : éditions des Antilles, 1995) 198.

La fille du Kacik, l'évocation de la lutte pour l'indépendance est le point de chute du récit. Le texte se ferme sur le cri de guerre de Kaonabo, son appel à la vengeance où le verbe « lugubrer » réapparaît conjugué au futur et mis entre guillemets (Alors « lugubrer » dans tous nos mornes verts / Le cri d'indépendance). Dans *Le Flibustier*, la trajectoire temporelle est plus complexe. Elle permet d'établir un pont entre le passé et le présent. Le moment historique de l'indépendance devient un point de repère à partir duquel le narrateur peut introduire un jugement qui porte sur la période vécue de 1804 à 1896, date du présent de l'écriture :

Haïti, dussions-nous profaner nos exploits,
 Dussions-nous sous le poids d'un siècle de martyre,
 Fléchir et chanceler comme un peuple en délire,
 Fouler, ivres, la cendre éparse de nos lois ;
 Effeuille nos lauriers sous un sombre nuage
 Voilant comme un linceul ta beauté qu'on outrage ;
 Dusses-tu voir tes fils, ingrats à leurs aïeux,
 Dissiper les trésors et d'année en année
 Dans la fange ou le sang glisser... ta destinée
 N'en sera pas moins grande et ton nom glorieux⁴

Qu'elle soit point de chute ou point de repère, l'évocation de l'exploit de 1804 fonctionne comme une arête du récit, un bord sur lequel le symbolique et l'imaginaire

⁴ Etzer Vilaire, *opus cit* ; p.34.

peuvent se lier et faire oublier le désastre de la situation présente en produisant une narration qui s'appuie sur la cruauté et la réitère en tant que fantasme du pouvoir de l'écriture et pose le sacrifice comme fantasme de l'indépendance.

La Fille du Kacik et *Le Flibustier* sont deux exemples de sublimation de la peur de perdre l'indépendance. Ils reprennent les principaux éléments de la proclamation de Boisrond-Tonnerre (le devoir de violence contre la cruauté des maîtres, le sacrifice du peuple haïtien dans sa lutte à mort pour l'indépendance) et les soumettent à la structuration du symbolique pour faire en sorte que le symptôme (le verbe « lugubrer ») soit reconnu par l'écriture et traité comme un espace de souffrance à partir duquel la douleur accède à la parole. La hantise de perdre l'indépendance dans ces dernières années du XIX^e siècle est transformée en récits où d'autres expériences douloureuses de perte, de deuil sont données à voir comme étant susceptibles d'être dépassées ou sublimées par un sacrifice.

La catharsis

Cette peur qui a motivé l'écriture donne accès à un réel vécu en tant qu'impossible dans l'insoutenable de la menace, mais elle s'apparente aussi dans son mode de fonctionnement à la force d'inertie de ce que Freud a appelé « la chose » (das Ding), l'instinct de mort. Dans le travail de transformation qu'est la création littéraire, le réel vécu subit un déplacement en occupant la place de l'impossible mais sous une autre forme : l'impossible de l'amour. L'instinct de mort est également déplacé vers un autre champ du désir, celui du désir amoureux. Le sacrifice devient

l'élément qui indique la fonction sublimatoire de l'écriture à partir de laquelle la mort entre dans le registre du beau.

Dans cette nouvelle configuration, la mort est transformée en un beau spectacle sur lequel les lecteurs et les spectateurs (le texte de Chauvet est une pièce de théâtre qui fut représentée au moment de la commémoration du centenaire de l'indépendance) peuvent exprimer leur crainte, leur pitié, leur tristesse. La véritable puissance des textes réside dans leur pouvoir de catharsis dans le sens théâtral et psychanalytique du terme.

Dans le sens théâtral, hérité de la tragédie grecque selon Aristote, il s'agit de purger les passions des spectateurs en les leur montrant sur scène ; dans le sens psychanalytique, catharsis est synonyme d'abréaction. Dans le livre VII du Séminaire Lacan souligne le lien entre les deux sens et précise ainsi le sens psychanalytique de catharsis :

Plus originellement encore que par son lien au complexe d'Œdipe, la tragédie est à la racine de notre expérience, comme en témoigne le mot clé, le mot pivot de catharsis.

Pour vos oreilles, ce mot est sans doute plus ou moins étroitement lié au terme d'abréaction, qui suppose déjà franchi le problème qu'articule Freud dans son ouvrage inaugural avec Breuer, celui de la décharge (...) décharge dit-on, d'une émotion restée suspendue. Il s'agit de ceci – une émotion, un traumatisme peut laisser pour le sujet

quelque chose en suspens, et ce, aussi longtemps qu'un accord n'est pas retrouvé.⁵

Si Aristote voyait dans la tragédie un moyen d'apaiser les passions et d'amener les gens de la cité à réfléchir sur le sens moral de leurs actions, pour les orienter vers le bien, la psychanalyse voit le tragique en fonction du désir et de la limite que le héros doit franchir pour aller toujours au-delà, vers son désir. Ce mouvement constitue l'action tragique. Il outrepassé toutes les lois hormis celle du désir à laquelle le héros a choisi d'obéir, même s'il doit y perdre la vie. En examinant l'action d'un être humain en fonction du désir qui l'anime, la psychanalyse pose un rapport nécessaire à la mort, selon une double limite : la mort réelle risquée et la mort assumée dans l'être-pour-la-mort. Le héros tragique préfère prendre le risque de mourir plutôt que de rester en vie, parce que sa vie est déjà une mort. Cet « empiètement de la mort sur la vie⁶ » rappelle dans le vécu haïtien la situation de l'esclave. La libération n'a été possible que parce le risque de la mort a été pris pour se révolter contre les lois du maître. Lorsque Haïti proclame son indépendance, le désir de liberté a déjà été payé en sang et en chair. La mort a été vécue en tant qu'agonie (mort dans la vie) mais aussi en tant que mort physique. Le verbe « lugubrer » porte à la fois la trace de ce que le spectacle de la mort physique inspire

⁵ Jacques Lacan, *Le séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse* (Paris : Seuil, 1986) 286.

⁶ *Ibid.*, p. 331 : « Sophocle nous présente l'homme et l'interroge dans les voies de la solitude, et nous situe le héros dans une zone d'empiètement de la mort sur la vie, dans son rapport à ce que j'ai appelé ici la seconde mort. »

et de ce que la mort dans la vie peut être : le désir en tant qu'il porte une parole qui doit être entendue. C'est cette modalité du devoir qui donne son sens éthique au désir.

Examinés sous l'angle du désir, *La Fille du Kacik* et *Le Flibustier* sont deux textes qui donnent accès à la problématique suivante : quel est le désir que l'écriture doit servir ? A quoi doit-elle sacrifier, puisque sacrifice il y a dans les deux récits ?

Il semble que les personnages masculins, Kaonabo et Argan, qui incarnent la cruauté doivent céder au désir des personnages féminins, Mamona, Eva, qui sont les véritables héroïnes tragiques, dans la mesure où ce sont elles qui vont jusqu'au bout de leur désir amoureux.

Les héroïnes tragiques : les filles de leurs pères

Mamona et Eva ont beaucoup en commun. Elles ont le même âge, environ seize ans et portent toutes deux l'éclat de la beauté qui peut éblouir le regard. Dans chacun des récits, les termes employés pour les décrire se font écho : Mamona est « une enfant de seize ans, une brune créole / Qui dormait seule, ayant au front cette auréole / De grâce inconsciente où se plaît la beauté⁷. » et Eva est :

(...) une enfant blonde, un souriant sauveur,
Resplendissante et pure en sa beauté première ;
Ses yeux bleus débordaient d'une douce lumière ;
Ses lèvres de corail, plus riches de saveur

⁷ Henri Chauvet, *opus cit* ; p.41.

Que nos fruits odorants humectés de rosée
 Brillaient comme une fleur sur l'hermine posée⁸.

La beauté des deux jeunes femmes est rendue de manière à être clairement identifiée par un lecteur haïtien. Le canon de beauté de la femme créole et la comparaison d'une partie du corps féminin avec un fruit du pays sont déjà des procédés attestés, notamment dans la poésie haïtienne⁹. Cependant, cette description des deux personnages, qui apparaît très tôt dans le récit, permet d'introduire un axe du féminin qui n'est pas sans rapport avec un type d'amour qui lie l'Haïtien à son pays, comme on le verra par la suite.

En attendant, Mamona et Eva découvrent l'une et l'autre l'amour, dans un contexte de danger qui associe d'emblée la naissance du désir amoureux à la présence de la mort. En effet, Rodrigo, le jeune officier espagnol envoyé en mission d'exploration à l'intérieur des terres de l'île sur laquelle les conquistadores viennent d'accoster, découvre Mamona endormie au bord d'une rivière au moment où une bête s'apprête à la dévorer :

Soudain, je vis un être affreux, - un caïman –
 Emerger des roseaux, s'approcher de l'enfant
 Les yeux ensanglantés et la gueule béante.¹⁰

⁸ Etzer Vilaire, *opus cit* ; p. 16.

⁹ Voir les poèmes d'Oswald Durand (1840-1906), publiés dans le recueil *Rires et pleurs* et plus particulièrement le poème « Idalina » où figure la description d'une jeune fille de l'âge de Mamona et Eva.

¹⁰ Henri Chauvet, *opus cit* ; p.41.

Rodrigo sauve la vie à la fille de Kaonabo. Il tue la bête. Mais l'un et l'autre sont dès lors dévorés par la passion et ne songent qu'à se revoir pour se dire qu'ils s'aiment. L'occasion se présente lorsque les hommes de Kaonabo capturent Rodrigo et trois autres soldats espagnols. Mamona reconnaît l'homme qui l'a sauvée. Cela lui vaut l'honneur de ne pas être massacré comme ses compagnons, au nom d'une coutume qui veut que le sauveur d'une princesse devienne son mari et se soumette aux lois du pays. Or cette loi ou coutume n'est mentionnée que lorsqu'elle s'avère inutile, inefficace à régler la situation. D'une part, Kaonabo a déjà décidé de céder au désir de sa fille qui l'a prévenu qu'elle se tuerait si Rodrigo meurt. D'autre part, Rodrigo a déjà refusé cet arrangement qui entache son honneur et sa dignité d'officier espagnol. Pourtant, par la force du désir de Mamona, qui fait jouer en faveur de son amour toute la puissance de son père, Rodrigo est littéralement ligoté, attaché à la vie contre son gré, alors qu'il continue d'invoquer en vain la clémence du cacique. C'est la scène la plus pathétique de la pièce. Le désir de Mamona triomphe et impose à Rodrigo d'assister à la mise à mort, presque rituelle, de ses compagnons. Le spectacle est insoutenable. L'officier espagnol tombe dans un état de délire avancé. Sa maladie dure plusieurs jours pendant lesquels il reçoit les soins des médecins et revient à lui, entouré de la présence aimante et bienveillante de Mamona et sa suivante, Mélaina.

Dans *Le Flibustier*, Argan, qui a été gravement blessé dans une embuscade tendue par des bandits, revient lui aussi à la vie, en présence de deux femmes, Eva et sa mère. Elles l'ont trouvé mourant dans la rue et l'ont ramené chez elles pour le guérir. La scène se passe à Paris. Les deux femmes ignorent l'identité de l'homme

qu'elles ont recueilli. Mais cela n'a pas d'importance pour Eva qui tombe amoureuse de lui en le veillant pendant quatre jours et quatre nuits :

L'homme était beau.

Sans doute noble aussi. Son corps plus pur qu'un marbre,

Au vent de la douleur frissonnait comme un arbre.

Son regard pâlisait, tel un mourant flambeau (...)

Le sang avait rougi sa peau... Pauvre inconnu,

Triste victime, Hélas qui serait mort sans elle !¹¹

L'amour d'Eva comme celui de Mamona, naît dans la proximité de la mort et passe par la guérison de l'homme aimé. Le temps de la maladie (psychosomatique pour Rodrigo, blessure physique pour Argan) représente pour ces deux hommes, qui sont avant tout des soldats, des guerriers, un type de relation particulier au féminin qui rend nécessaire la présence de deux femmes. Pourquoi faut-il qu'il y ait deux femmes autour d'eux ? Il est vrai qu'Eva et Mamona sont encore des adolescentes. Elles ont besoin d'être soutenues. Mais l'expérience de la maladie que ces hommes aimés traversent renvoie aussi ces jeunes femmes à un rapport premier à la mère. C'est un rapport qui dépasse la différence des sexes, puisque cette mère se caractérise par le pouvoir absolu de vie et de mort qu'elle a sur le tout petit enfant (le nourrisson qui n'a pas encore accès au symbolique) qu'il soit un garçon ou une fille. La présence du second personnage féminin – qui dans le cas d'Eva est sa propre mère – serait

¹¹ Etzer Vilaire, *opus cit* ; p.20-21.

donc nécessaire pour marquer le caractère absolu de cette première relation à la mère qui, dans les deux textes, passe ensuite dans la relation d'amour pour l'homme. C'est alors cette passion qui a un pouvoir absolu de vie ou de mort sur Mamona et sur Eva. Ces deux jeunes femmes qui tombent amoureuses pour la première fois se lient à l'être aimé à la manière dont le nourrisson est lié à sa mère. Mais elles doivent le faire en présence d'une autre femme qui joue le rôle de mère symbolique afin que cette nouvelle séparation du corps de la mère première soit reconnue. Ainsi Mamona, qui d'ailleurs n'a pas de mère, confie à Mélaina, la femme, mère symbolique, témoin de son amour :

Il semble que je doive partout le suivre ;
Et s'il devait mourir, ce serait de joie ivre
Que je le suivrais même en la tombe, à la mort¹² !

Dans *Le Flibustier*, c'est le narrateur qui évoque le lien qui lie désormais Eva à Argan :

Mystérieux amour !... Rien ne séparerait
De ce cher inconnu sa rêveuse pensée.
Sur terre, au ciel, Eva serait sa fiancée.
Dans la joie ou l'horreur, la paix ou le danger¹³.

Il ajoute plus loin : « l'œil maternel sonde seul ton profond martyre¹⁴. »

¹² Henri Chauvet, *opus cit* ; p. 98.

¹³ Etze Vilaire, *opus cit* ; p.22.

¹⁴ Etzer Vilaire, *Ibid*, p.24.

Pour réductrice que puisse paraître cette relation amoureuse entre homme et femme dans les deux récits, elle me semble révélatrice d'un autre type de relation exclusive et limitante entre divers éléments et notamment la relation de Chauvet et Vilaire au français. On s'aperçoit ainsi que la relation d'amour absolu à la mère est doublée dans les textes d'un rapport au père qui passe par le nom et qui rappelle le stéréotype de l'amour paternel du colon pour ses esclaves. Les deux protagonistes féminines font donc une première expérience de l'amour qui les transforme, mais dans les limites d'une chaîne signifiante dont le nom qu'elles portent est un des principaux maillons. En effet, Mamona et Eva ont aussi en commun le fait d'être des personnages surdéterminés par le nom qu'elles ont reçu. Mamona, comme Chauvet l'indique dans une note de bas de page, presque à la fin de la pièce est « le nom de la vierge Marie des Indiens¹⁵. » Eva, bien sûr, c'est la première femme. Avec une telle surdétermination, ces deux jeunes femmes qui sont des vierges, ne peuvent vivre l'amour que sur le mode du sacré. Cela veut dire que la virginité perdue ou entamée dans l'expérience amoureuse doit être à son tour transformée pour retomber dans le champ de la pureté. Cette transformation ne peut être réalisée que par un acte lui-même sacré, le sacrifice. Mamona et Eva ne peuvent revenir à leur pureté première que si elles donnent leur sang en choisissant de mourir violemment pour leur amour.

Là encore, les deux textes se ressemblent. Mamona et Eva ne sont pas deux jeunes vierges immolées dans un temple. Elles meurent sur le champ de bataille, dans le feu de l'action. La mort survient pour l'une et l'autre de la même manière : le cœur

¹⁵ Henri Chauvet, *opus cit* ; p.136.

est transpercé par une épée. Mamona se tue elle-même (« Elle arrache son épée à un guerrier voisin et se la plonge dans le sein¹⁶. ») en rappelant sa promesse de suivre Rodrigo jusque dans la tombe. Eva, qui pour être acceptée à bord du bateau d'Argan s'est fait passer pour un jeune homme, expose son corps au coup destiné au flibustier :

Mais plus vif que l'éclair, dans un suprême élan,
Jean le prévient et s'offre à la main assassine.
L'arme trompée et prompte a percé sa poitrine¹⁷.

Le sacrifice de ces deux femmes est également un exploit guerrier. Il ne pouvait pas en être autrement car chacune est la fille d'un héros. Leur filiation les prédestine à l'accomplissement d'un acte héroïque. Mamona et Eva ne peuvent pas être autre chose que les filles de leurs pères et c'est bien ce lien symbolique au père que le titre choisi par Chauvet pour sa pièce indique. Dans *Le Flibustier*, la relation d'Eva à son père entre davantage dans le domaine du symbolique puisque ce père est mort :

Son père, un guerrier jeune et fier, au champ d'honneur
Était tombé, frappé de l'éclat d'une bombe
Les lauriers qu'il cueillit se fanaient sur sa tombe
Au bras de ce héros son cœur avait grandi¹⁸.

¹⁶ Henri Chauvet, *Ibid.*

¹⁷ Etzer Vilaire, *opus cit* ; p.84.

¹⁸ Etzer Vilaire, *Ibid.*, p.17.

Le père mort d'Eva est le père du mythe tel que Lacan à la suite de Freud le transforme en Nom-du-Père :

La seule fonction du père, dans notre articulation, c'est d'être un mythe, toujours et uniquement le Nom-du-Père, c'est-à-dire rien d'autre que le père mort, comme Freud nous l'explique dans *Totem et Tabou*¹⁹.

Le chant de Kaonabo

Mais Kaonabo, même s'il est un père vivant dans le texte, a aussi une épaisseur mythique puisqu'au moment où Chauvet écrit, le cacique est déjà devenu un personnage légendaire dont l'histoire est restituée dans la pièce comme un récit dans le récit. Cette mise en abyme est signalée par une note de l'auteur à propos du chant de guerre par lequel Kaonabo exhorte ses troupes avant la bataille finale contre les Espagnols dans les gorges du Cibao :

A la représentation, supprimez les III^e et IV^e partie de ce chant de guerre, que nous devons conserver en son intégralité historique²⁰.

La mise en abyme du chant est par ailleurs indiquée par le cacique lui-même :

Oh ! je sens en mon cœur une haine farouche

Bouillonner et jaillir en écume à ma bouche,

En m'inspirant des chants, sauvages areytos ;

Ecoutez tous, sujets, Kaciks et nytainos²¹ !...

¹⁹ Jacques Lacan, *opus cit* ; p.357.

²⁰ Henri Chauvet, *opus cit* ; p.117.

Il présente ce chant comme appartenant à une tradition que la communauté reconnaît et partage. Un refrain est repris par tous pour marquer l'union et la cohésion avant de se lancer dans la bataille. Chauvet qui insiste déjà sur l'authenticité historique de ce chant par la note de bas de page, la souligne davantage en faisant apparaître le refrain repris à la fin de chaque couplet dans la langue des Indiens : « Aya, aya bombé ! » Une autre note de l'auteur indique alors que ces mots indiens « signifieraient Mourons, mourons libres²²... » Que ces mots soient vraiment indiens et qu'ils aient vraiment ce sens ou non ne change rien au fait qu'ils soient traduits. En effet, ici c'est la traduction en français qui compte et elle est doublement signifiante. La nécessité de traduire révèle la présence d'une autre langue et le sens de la traduction instaure un sujet collectif, un « nous » dont le désir de liberté ne peut pas être directement exprimé en français. Cette autre langue, supposée dans le cadre du récit la langue des Indiens, est la langue d'un désir qui a besoin d'être traduit en français. On se retrouve face à un processus d'écriture similaire à celui de la proclamation d'indépendance où Boisrond-Tonnerre traduit en français le désir de vengeance de Dessalines préalablement exprimé en créole. Que l'on parte de la langue de Kaonabo et du peuple indien ou de la langue de Dessalines et du peuple haïtien, on arrive à la traduction d'un même désir en français : la liberté ou la mort, la lutte à mort pour la liberté.

C'est à ce même désir de vengeance contre la cruauté que l'écriture doit sacrifier en produisant à son tour de la cruauté. Cela veut dire qu'elle doit montrer

²¹ Henri Chauvet, *Ibid*, p.113.

²² Henri Chauvet, *Ibid*.

comme sacrifié à la cruauté tout désir qui est autre que le désir de vengeance. Ainsi, dans *La Fille du Cacik*, Kaonabo et Rodrigo sacrifient leur amour de père et d'amant pour Mamona. En se tuant à son tour, cette dernière déplace le sacrifice dans le champ de l'amour. Elle choisit de mourir par amour pour Rodrigo mais elle le fait aussi au nom du serment qui la lie à sa parole d'amoureuse. Ce serment fonctionne également selon la modalité d'un « ou » : Vivre avec Rodrigo ou mourir. L'amour de Mamona pour Rodrigo a la même puissance que la haine de Kaonabo pour les Espagnols. Le père et la fille ne sont chacun des sujets qu'en tant qu'ils sont tenus à une parole conforme à leur désir. Cependant, le désir de Mamona est plus fort que celui de Kaonabo parce qu'il ne cède à rien. Il exclut toute autre forme d'amour, tandis que le désir de vengeance du cacique a tout de même cédé à l'amour paternel. A la fin du récit Kaonabo est venu à bout des Espagnols, mais il est aussi un père qui pleure la perte de sa fille et cela atténue d'autant plus sa cruauté qu'un fait singulier se produit dans la dernière scène de la pièce : alors qu'il voit le corps mort de sa fille, Kaonabo s'en prend aux dieux, puis il rend les Espagnols responsables de cette mort. Fou de rage, il est sur le point de mutiler le cadavre de Rodrigo mais à la dernière minute il se retient :

Mais quelle est ma démence !

J'allais moi maltraiter un être sans défense²³ ?

²³ Henri Chauvet, *Ibid.* p.138.

Cette retenue contraste avec l'évocation que le cacique fait de son enfance au début du chant guerrier. Il se présente alors lui-même comme un enfant qui a connu la cruauté dès son plus jeune âge :

Mes aïeux promenaient la mort et ses ravages
 Sur le grand lac qui n'a point de rivages.
 Ma mère me baignait, tout petit dans le sang
 Des prisonniers et mon père, en mangeant,
 Me jetait de leurs os dont je suçais la moelle²⁴.

Tout au long du chant, l'aspect sanguinaire et cannibale de cette cruauté héréditaire est exploité pour exhorter le courage des guerriers indiens. Dans la dernière strophe, Kaonabo leur promet que les corps des ennemis seront traités avec la même cruauté sanguinaire et cannibale de son enfance : leurs os seront brésillés, leur cuir chevelu scalpé, leur cœur arraché et leur sang bu. Alors que l'identité guerrière du personnage est entièrement construite en fonction d'une cruauté sans limite, on ne peut que se demander ce qui justifie sa retenue finale. Le texte apporte différentes réponses. Une première réponse relève de la cohérence du récit.

On sait que le cacique aime éperdument sa fille. Sa perte peut lui donner une forme d'humilité qui lui inspire à son tour un certain respect humain pour le cadavre de Rodrigo qu'il a, malgré sa haine, accepté pour gendre. C'est encore par amour

²⁴ Henri Chauvet, *ibid.* p.113.

pour sa fille qu'il se retient de mutiler son corps. Une seconde réponse s'appuie sur un autre type de cohérence qui ne dépend pas de l'intrigue.

On a déjà signalé que le chant guerrier de Kaonabo est un récit dans le récit. Le procédé de la mise en abyme crée une distance et ouvre un nouvel espace de narration. Dans cet espace, la cruauté du chant n'est justifiée que parce que Kaonabo se pose en lutteur acharné contre l'esclavage. En effet, dans chaque strophe le refrain « Aya, aya bombé ! » est précédé de la phrase « Pour bien combattre et chasser l'esclavage ! » Le chant a la fonction d'un écran. Il permet de dire, tout en la mettant à distance une double expérience de la cruauté : celle de l'esclavage et celle de la lutte contre l'esclavage. Kaonabo ne retient son geste de mutilation que parce qu'il s'apprête à passer de l'acte à la parole. L'ennemi a déjà été vaincu. Il lui reste à accomplir l'acte par lequel le désir de vengeance entre dans le symbolique : une parole qui est une déclaration :

Oh ! puisque je ne puis me venger sur ton corps,
 Ecoute, étranger vil qui dans le trépas dors,
 Sur ton maudit cadavre et par l'enfer, je jure
 De mourir mille morts que de subir l'injure
 De voir les tiens fouler le sol du Kibao !²⁵

²⁵ Henri Chauvet, *Ibid.*, p.138.

Kaonabo, la parole de Dessalines et la seconde mort

Les propos du cacique sont à la fois un serment et une malédiction. En prenant à témoin le cadavre de Rodrigo, Kaonabo promet à tous les Espagnols un malheur qui ressemble à ce que Lacan appelle la seconde mort, la condamnation à l'enfer éternel²⁶. Le serment, quant à lui, est une parfaite réitération du serment de l'indépendance par lequel les Haïtiens jurent de mourir plutôt que d'être à nouveau réduit en esclavage. Pourtant, le mode d'énonciation de la déclaration de Kaonabo se rapproche davantage de la déclaration de Dessalines, à cause de la présence nécessaire d'un corps mort. Dessalines demande la peau et le sang d'un blanc pour écrire l'acte d'indépendance. Kaonabo laisse le corps intact, mais le maudit pour qu'il soit le support de sa parole. Dans les deux cas, la mort physique n'est pas considérée comme une limite suffisante de la vengeance. Quelque chose reste du désir qui va au-delà de la mort du corps et même de la mutilation du cadavre. Ce quelque chose, comme Dessalines semble l'avoir encore mieux compris que Kaonabo, relève d'un acte de parole qui peut devenir acte d'écriture. Ce qui reste après la mort, c'est le désir de désirer, que ce soit pour la haine ou pour l'amour. L'écriture recueille ce qui survit et le restitue en fonction de la jouissance dont le désir s'est abreuvé. Le terrain de cette jouissance c'est le corps. Non le corps mort, mais le corps avec son sang et sa chair.

La Fille du Kacik et Le Flibustier montrent plusieurs exemples de corps offerts à la jouissance de la cruauté et de l'amour. Ce sont les corps à peine morts,

²⁶ Jacques Lacan, *opus cit* ; p.331.

encore chauds de vie que le chant de Kaonabo promet à la cruelle jouissance de la vengeance :

Pour boire par longs traits, plein d'écume, le sang
 Qui jaillira de leur sein palpitant²⁷.

C'est le corps de Rodrigo qui trouve encore la force de parler pour dire à Mamona qu'il l'aime dans un dernier soupir. C'est aussi le corps d'Eva qui meurt en avouant son amour pour la première fois à Argan.

Le point extrême de la jouissance se trouverait donc dans cet espace où la vie et la mort se touchent et indiquent un noyau autour duquel le sujet se constitue en tant que sujet d'un manque, d'une perte, à partir desquels se met en branle une dynamique du désir vécue comme recherche d'un plaisir premier, à jamais perdu. Freud présente cette dynamique dans *Au-delà du principe de plaisir* où il découvre que la pulsion de répétition par laquelle le sujet recherche le plaisir premier dépasse le plaisir lui-même et conduit vers le déplaisir. Selon Mélanie Klein, l'objet du plaisir premier c'est le corps de la mère. Selon Lacan, l'élément le plus important du texte de Freud, c'est la Chose, c'est-à-dire quelque chose qui n'est pas clairement identifiable comme un objet mais qui met en mouvement la recherche compulsive du plaisir. Lacan considère que la théorie de Klein est partiellement juste et que la place qu'elle accorde au corps de la mère peut être occupée par autre chose.

²⁷ Henri Chauvet, *opus cit* ; p.117.

Dans les textes de Chauvet et de Vilaire, il semble que les deux scènes de maladie et de guérison où les personnages féminins se lient à l'homme qu'elles aiment jusqu'à la mort, posent une relation au corps de la mère. Cependant, ce qui serait le fantasme du corps mythique de la mère est dépassé. La mort d'Eva et de Mamona élargit la construction imaginaire : le corps de la mère est lui-même absorbé dans une image plus vaste : le pays. Dans ces deux textes le pays, en tant que pays mythique est aussi l'objet d'une quête.

Le pays de Chauvet

L'Haïti dont on cherche encore à jouir dans ces textes, ce n'est ni la patrie ni la nation, mais le pays. *La Fille du Kacik* présente dès le début du récit la terre féconde, riche, abondante dans la diversité qu'elle offre au plaisir. *Le Flibustier* restitue les éléments naturels : le ciel, le vent, les étoiles, la puissance des ouragans et la douceur de la nuit tropicale mais surtout la mer parce qu'Argan est avant tout un personnage sans sol. Ce point marque un contraste essentiel à partir duquel deux visions géographiques de l'île sont présentées.

L'Haïti de Chauvet est celle des caciques. Au début de la pièce, les conquistadores ont déjà construit le fort de la Nativité, mais ils ne connaissent pas encore l'intérieur du pays. Ils sont alors en petit nombre. Colomb s'est réembarqué pour l'Espagne afin de faire connaître son exploit et le commandant Diego de Arana n'est resté sur l'île qu'avec quarante soldats. Ils ont pour mission de protéger le fort, de continuer à maintenir des relations d'échange avec les Amérindiens pour obtenir

de l'or et d'explorer les lieux. Même si les Espagnols sont d'emblée présentés comme des envahisseurs attirés par l'appât de l'or et prêts à commettre les pires atrocités pour en obtenir davantage, ils sont aussi les premiers à vanter, dans le récit, les beautés naturelles de l'île et la douceur d'y vivre. Haïti leur apparaît comme un paradis terrestre et cela est répété tout au long du premier acte, repris ensuite par Rodrigo lorsqu'il sort de sa maladie :

Peut-on souffrir longtemps en ce pays splendide,
Où l'on voit tout briller de force et de verdure,
Où l'on aspire un air de sève et de vigueur²⁸,

L'île est présentée comme procurant un si grand plaisir qu'on ne peut plus la quitter. On est frappé, lorsqu'on commence à lire le texte, de voir ces soldats espagnols si bien acclimatés et sachant déjà goûter aux plaisirs des fruits tropicaux, du tabac et de la sieste dans le hamac. Dans cette image idyllique, il n'y a que l'or qui pose problème. C'est lui, semble dire le texte, qui pousse les espagnols à commettre des crimes.

Lorsque Rodrigo retourne dans le camp espagnol, avant la bataille finale, il vient proposer à son chef de faire la paix avec Kaonabo et d'accepter que les trois espagnols aient été massacrés car, d'après lui, ils n'ont pas été suffisamment raisonnables face à l'attrait de l'or :

Mes pauvres compagnons dans leur avidité
Pour l'or, n'avaient souci d'aucune sûreté.

²⁸ Henri Chauvet, *Ibid.* p.99.

Ils rançonnaient ces gens par leurs basses rapines,
Et, derrière eux ne laissaient que cendre et ruines.

Rodrigo et Macao : vérité du projet colonial, mensonges de la jouissance

Rodrigo fait la morale à son commandant et demande aux Espagnols de reconnaître leurs torts. Il se présente ensuite comme un ambassadeur doté du pouvoir de sceller une alliance entre Kaonabo et les Espagnols qui ont, selon lui, abusé de l'hospitalité des Indiens. Il repose la question de l'or en faisant entendre qu'il sera plus facilement obtenu par la confiance et la douceur que par la violence. Il finit en invoquant le nom de Colomb, dont « l'entreprise sublime » sera mieux servie par la paix que par la guerre.

Ce n'est pas la première fois que le nom de Colomb apparaît dans les propos de Rodrigo. Au premier acte, il s'en sert pour rappeler à l'ordre deux officiers qui sont sur le point de s'entretuer parce que l'un a triché en jouant aux cartes et que la mise était un lingot d'or. Ce discours de Rodrigo, qui est sa première apparition dans la pièce, a aussi une valeur moralisante. Il rappelle aux soldats qu'ils ne sont que quarante et que les Indiens peuvent se lasser de les voir impunément violer leurs filles, leurs femmes et voler l'or. Pour lui, l'entreprise de Colomb a une dimension noble et élevée. Il la place sous le signe de la croyance en Dieu et en la science de l'homme. A ses yeux, Colomb est un génie dont la connaissance a un pouvoir égal à celui d'une « création » qui ne peut être que divine. Il sait pourtant que l'entreprise est d'une manière ou d'une autre vouée à la violence ; il le craint et le dit lorsqu'il

met en garde ses hommes contre des représailles possibles de la part des Indiens. Mais son idéalisme l'emporte parce qu'au moment où il tient ce premier discours, Rodrigo a déjà sauvé la vie de Mamona et son désir est déjà là :

A ce mot de départ, je sens comme une flamme
Qui me coule sa lave au sang et dans mon âme²⁹.

Il fait le récit de leur rencontre dans le monologue qui suit l'ordre de la mission d'exploration que le commandant lui confie. Le spectateur ou le lecteur sont les seuls témoins de l'aveu amoureux, mais le désir a laissé une trace sur son visage que le commandant interroge :

Depuis votre voyage à la cour du Marien
Vous êtes revenu trop taciturne et sombre ;
Quel chagrin vous a mis au front son voile d'ombre ?

Rodrigo ne peut que nier. La parole que le commandant attend de lui est incompatible avec celle du désir amoureux. C'est la première fois qu'il ment par omission. La seconde se produit à la fin de la pièce, selon un schéma similaire. Rodrigo fait la morale, blâme les crimes commis par ses compagnons à cause de l'or, exalte la valeur de l'entreprise de Colomb. Il raconte ce qui lui est arrivé à la cour de Kaonabo, qu'on l'a empêché de mourir avec les trois autres soldats et qu'il a dû épouser la fille du cacique selon une coutume du pays. Il dit la vérité et pourtant il

²⁹ Henri Chauvet, *Ibid.* p.40.

ment à nouveau par omission puisqu'il ne parle pas de son amour pour Mamona. Il triche avec son désir et il le fait par deux fois de la même manière : il met en avant le désir des autres pour l'or ; il moralise en s'appuyant sur des idées de grandeur qui ne sont évoquées que pour prouver qu'il se leurre sur son propre désir. Rodrigo ne peut pas ou ne veut pas voir qu'il est lui aussi un jouisseur du pays, qu'il a essentiellement profité des plaisirs qu'il offre par le biais de l'amour de Mamona. Et cette jouissance, le texte semble la parler pour lui, toutes les fois où dans le discours amoureux la fille du cacique est appelée « trésor », où la couleur de sa peau est comparée à celle de l'or, de même que le timbre de sa voix lorsqu'elle chante.

Seule Mamona, parce qu'elle est amoureuse, pense que Rodrigo est différent des autres Espagnols. Pour Kaonabo, il ne fait aucun doute qu'il ne vaut pas mieux. Quant à Chauvet, une astuce intéressante dans la structure de l'œuvre laisse la question ouverte à l'interprétation. En effet, le premier acte se termine sur des apartés qui permettent de révéler les intentions cachées de trois personnages. Chacun est attaché à son propre désir. Rodrigo souhaite revoir la femme dont il est amoureux, Gutierrez, un officier qui soupçonne le commandant de vouloir accaparer tout l'or, a un plan derrière la tête pour s'enrichir plus que les autres et Macao, le samba, ne pense qu'à se venger du meurtre de son grand-père et du viol de sa sœur qui viennent d'être commis sous ses yeux.

Macao, bien que personnage secondaire, joue un rôle important. De par sa qualité de samba, poète chanteur de cour qui loue ses services pour divertir les caciques et leur suite en improvisant des chants, il a une mobilité qui lui permet d'être

au courant de ce qui se passe dans tous les caciquats. Il est le premier informé de la trahison d'un des caciques et de son alliance avec les Espagnols. Il se porte volontaire pour être le guide de l'expédition que Rodrigo doit diriger. Son art de l'improvisation lui permet de mentir pour ruser et tromper l'ennemi. Il conduit les hommes de l'expédition dans un piège afin qu'ils soient capturés. Il manque d'être tué plusieurs fois mais il conserve toujours la vie parce qu'on a besoin de lui dans les deux camps. C'est un personnage passe partout. Il n'est jamais là où on s'attend qu'il soit mais reste fidèle tout au long du récit à son désir de vengeance. Contrairement à Rodrigo qui se ment à lui-même sur son désir amoureux, Macao met toujours le mensonge au service du désir. Il ment d'un bout à l'autre du récit mais son dernier mensonge ne concerne pas son propre désir de vengeance, sinon celui de Mamona qui lui demande de veiller sur Rodrigo lorsqu'il se rend dans le camp des Espagnols. Macao met alors sur pied un subterfuge. Il se présente devant les Espagnols avant Rodrigo. Il leur fait croire qu'il ne les a pas trahis, qu'il a pu échapper aux hommes de Kaonabo. Il feint de venir finir sa mission d'informateur : il leur annonce que Rodrigo a gardé la vie, en insistant sur le lien qui l'unit désormais à Kaonabo :

Entrant en sa famille,

Il devenait pour tous sacré : Kaonabo

L'a proclamé son fils.

Cette nouvelle est à la fois vraie et fausse car ce n'est pas par ce qui le lie au cacique que Rodrigo est sacré pour Macao sinon par son lien à Mamona qui est une

fois de plus escamoté. Le samba pense qu'en faisant passer Rodrigo pour un traître, les Espagnols ne l'accepteront plus dans leurs rangs et qu'ainsi il peut lui éviter d'exposer sa vie dans la bataille qui va être livrée. Or la vie de Rodrigo n'est importante qu'en fonction du désir de Mamona. Macao y obéit parce qu'il est lui-même amoureux de la fille du cacique. Cet amour est révélé selon le même procédé qui donne à connaître le désir de Rodrigo au début de la pièce : l'aparté. L'astuce de construction dans la structure du récit consiste à établir une symétrie entre Macao et Rodrigo. Ils fonctionnent comme des doubles d'une part parce qu'ils sont amoureux de la même femme, de l'autre parce qu'ils sont les deux seuls personnages qui ont pu aller et venir entre les deux camps ennemis sans perdre la vie. Cette symétrie permet à Chauvet de poser une équivalence des désirs qui les rend interchangeable. Macao ne fait pas de différence entre son amour et son désir de vengeance. C'est d'ailleurs cela qui permet de réhabiliter l'honneur de Rodrigo puisque le subterfuge, au lieu de l'éloigner du combat, l'y propulse pour qu'il puisse enfin assumer son destin : mourir en luttant aux côtés des siens.

Le champ de bataille est le dernier lieu de rencontre de tous les désirs quels qu'ils soient. La mort révèle leur vérité et la rattache à la signification symbolique du lieu choisi pour le dénouement du récit : les gorges du Kibao.

Henri Chauvet était aussi géographe. Avec Robert Gentil, il fit paraître à Paris, en 1896, une *Petite géographie de l'île d'Haïti*. Un chapitre du livre est consacré à la géologie de l'île, c'est-à-dire à l'étude de la formation du sol haïtien

présenté historiquement selon une évolution à partir d'un point d'origine. Or ce point est géologiquement reconnu comme le Cibao :

Haïti doit sa formation à une succession de soulèvements volcaniques qui se sont produits pendant l'époque éocène. Le Cibao et la *Hilera central* auraient d'abord apparu, formant une île centrale autour de laquelle se groupèrent des îles moins étendues...³⁰

C'est donc en ce lieu central et fondamental que Kaonabo l'emporte sur les Espagnols et annonce la révolte et la victoire des esclaves, lorsqu'il demande à la postérité d'exaucer son vœu de vengeance. Chauvet semble ainsi chercher une origine de l'origine. Dans ce sens, la géologie est bien l'équivalent de la généalogie et la quête de l'origine la plus lointaine ne peut conduire l'auteur qu'à créer lui-même cette origine et à la restituer par l'écriture sous la forme d'un mythe. La mise en abyme du chant de Kaonabo où le héros rend compte de sa généalogie en s'inscrivant dans une lignée de guerriers cruels est un indice de la dimension mythique du texte de Chauvet.

Un récit mythique fonctionne comme l'inconscient. Il est porteur d'une vérité qui ne se donne à voir que voilée. Or dans *La Fille du Kacik*, le voile est le désir lui-même puisqu'il y a toujours dans le récit un désir pour en cacher un autre, ou si l'on interprète le cannibalisme de Kaonabo évoqué dans le chant comme une métaphore du fonctionnement du désir, un désir en mangerait un autre. Pourtant, ce n'est pas un type de dévoration tel que le cannibalisme, mis à distance comme un élément

³⁰ Henri Chauvet et Robert Gentil, *Petite Géographie d'Haïti* (Paris : Imprimerie Goupy, G. Maturin, successeur, 1896) 25.

constitutif du mythe de Kaonabo, qui entraîne le mouvement dévorant des désirs dans le texte. Le moteur qui met en marche la machine désirante/dévoreuse, c'est l'or et à travers lui l'idée de l'exploitation illimitée de toutes les richesses de l'île. Paradoxalement, c'est Rodrigo, celui qui ne veut pas se voir lui-même en jouisseur des biens de l'île, qui annonce ce que sera vraiment le processus de la colonisation de l'île en termes d'exploitation :

Il [Colomb] doit revenir mieux armé cette fois,
Avec de grands renforts pour soumettre à nos lois
Cette île merveilleuse et toutes ses richesses,
Ses métaux, ses trésors de nombreuses espèces³¹.

Dans l'ensemble du texte, c'est la seule fois où le projet colonial est énoncé du côté des Espagnols dans sa dimension hégémonique et symbolique. Seul Rodrigo peut tenir de tels propos. En effet, il est l'unique personnage qui noue un lien symbolique avec le peuple indien en épousant Mamona. Dans sa quête d'une origine de l'origine, Chauvet construit un mythe qui voile une vérité historique de l'origine du peuple haïtien : le fait qu'il est issu de la colonisation, de l'esclavage mais aussi du mariage interracial que l'union de Mamona et Rodrigo représente tout en masquant l'union Français/Africain. Le lien entre les deux amants mène à la mort mais il reste sacré jusque dans les derniers mots prononcés par la fille du Kacik. Elle prend aussi pour témoin de sa parole le corps à peine mort de Rodrigo :

³¹ Henri Chauvet, *opus cit* ; p.32.

Rodrigo, les femmes d'Haïti
 Jamais même une fois n'ont menti
 Quand elles ont donné leur amour et leur âme...
 Par notre hymen liée, ô mon époux, ta femme
 Doit te suivre en la tombe...³²

Deux triangles superposés

Entre Mamona qui n'a effectivement jamais menti et Macao qui n'a jamais cessé de mentir, Chauvet révèle peut-être une ou des vérités de son désir d'écrivain. On peut accéder à une des vérités en partant du triangle amoureux constitué par Rodrigo, Mamona, Macao. Mamona est l'objet amoureux des deux hommes. Rodrigo vit sa relation à Mamona en subissant le symbolique (le mariage forcé) et l'imaginaire (l'amour idéalisé). Ce qui ne lui permet pas d'assumer la vérité de sa jouissance (le plaisir que lui procure Mamona). Il est uni au commandant par un lien militaire hiérarchique (ordres) qui est aussi un lien d'honneur (fidélité à son rang et à sa race). Par ailleurs, il croit en l'aspect sublime de l'entreprise de Colomb qu'il compare à une œuvre de Dieu. Il est lié à Kaonabo par une coutume du pays, la loi qui l'a obligé à épouser Mamona.

De son côté, Macao est lié à Kaonabo par l'honneur, la fidélité et le désir de vengeance. Sa relation avec le commandant espagnol est celle du mensonge qu'il met au service du désir de vengeance et d'amour. Contrairement à Rodrigo, le samba ne

³² Henri Chauvet, *Ibid.* p.136.

subit pas le symbolique et l'imaginaire, mais il en joue et en jouit en tant que poète pour improviser en fonction des situations dont son art doit lui permettre de sortir indemne.

Maintenant, si l'on construit un autre triangle où l'on met Haïti (en tant que terre dont les richesses sont exploitées par des esclaves pour la jouissance des maîtres) à la place de Mamona, Chauvet en tant qu'écrivain à la place de Macao et le texte de la proclamation d'indépendance, écrit par Boisrond-Tonnerre, à la place de Rodrigo, on s'aperçoit que seul Dessalines peut occuper la place de Kaonabo et le français (à la fois les colons et la langue symbolique de l'écriture) celle du doublet Arana/Colomb.

Dans cette nouvelle figure, on s'aperçoit que l'axe de la loi, celui de la coutume qui oblige Rodrigo à épouser Mamona, devient l'axe de l'ordre d'écriture que Dessalines impose à Boisrond-Tonnerre. Ce dernier ne peut produire de la jouissance qu'en créant le verbe « lugubrer » qui renvoie à des traces de mort (mort symbolique du français mais aussi souffrance insoutenable encore inscrite sur le corps des esclaves qui viennent de se libérer), de même que Rodrigo ne s'accorde à la vérité de sa jouissance qu'en mourant dans les bras de Mamona. En outre, Rodrigo et Boisrond-Tonnerre jouent un rôle similaire d'interprètes de la loi du pouvoir établi. Rodrigo demande aux soldats de rester fidèle au projet de Colomb et de le servir jusqu'au bout. Dans la proclamation, Boisrond-Tonnerre demande au peuple haïtien de soutenir dans la plus grande loyauté et par le plus grand dévouement le projet

d'indépendance qui dépend désormais des lois dont Dessalines décidera pour le bonheur de tous.

A la place qu'il occupe en tant qu'écrivain, Chauvet jouit du symbolique et de l'imaginaire de la même manière que Macao : en créant un mensonge qui prend la forme d'un mythe, dans lequel il réutilise le verbe « lugubrer » produit de la jouissance d'écriture de Boisrond-Tonnerre et où il restitue la présence d'une autre langue qui signale tout en la camouflant, l'autre langue d'Haïti, le créole. Le camouflage de cette langue permet à Chauvet de voiler le désir de réhabiliter la cruauté de Dessalines et plus particulièrement le massacre des Français. Ce désir est pris en charge par la mise en abyme du chant de Kaonabo. C'est le moment où la cruauté est revendiquée et légitimée conformément aux atrocités de l'esclavage. C'est également le passage du texte où les mots indiens sont les plus nombreux.

Le compromis

La position de Chauvet par rapport à la cruauté est ambivalente. Il la revendique comme moteur d'un acte héroïque mais il la met doublement à distance : d'une part en l'inscrivant dans un passé lointain qui devient le sujet d'un mythe, d'autre part en choisissant pour héros le chef d'un peuple que les Européens ont exterminé sur cette île. Cependant, l'enveloppe du mythe lui permet de garder intacte le rapport au français en tant que langue littéraire dans laquelle l'indépendance

haïtienne prend elle-même une dimension mythique, alors qu'en cette fin de XIX^e siècle Dessalines devient vraiment le père symbolique de la patrie³³.

Les écrivains haïtiens de la fin du XIX^e siècle et, notamment la jeune génération qui commence à écrire à ce moment-là, ont hérité du pouvoir de la cruauté sous la forme d'un fantasme de puissance de l'écriture. L'écriture, c'est ce qui doit servir à souder le « nous » originaire garant de l'indépendance, mais aussi support de l'idéologie nationaliste. Or les écrivains les plus jeunes, qui croient fermement à ce « nous » et qui le soutiennent de tout leur orgueil national, ont aussi bénéficié d'une éducation française. Cette éducation leur a permis d'entrer en contact par le biais de la lecture avec des textes littéraires français, plus particulièrement des œuvres d'écrivains tels que Lamartine, Hugo, Musset, mais aussi Baudelaire et d'autres. C'est parce qu'ils ont beaucoup lu et beaucoup aimé ces œuvres que les jeunes haïtiens ont eu envie d'écrire à leur tour³⁴. En termes d'origine, le plaisir de lire est premier par rapport au plaisir d'écrire. Cependant, pour des raisons historiques et idéologiques, les écrivains haïtiens doivent se justifier et rendre des comptes de leur plaisir d'écrire en français, la langue de l'ancien maître, qui reste toujours associé à un sentiment de culpabilité d'autant plus marqué qu'il renvoie aussi à la présence de

³³ Un monument fut dressé sur l'emplacement de sa pierre tombale en 1892, par le président Hyppolite. La statue lui rendant hommage fut installée à Port-au-prince, sur l'esplanade du champ de mars, en 1904 pour le centenaire de l'indépendance. C'est également pour cette occasion que l'hymne national haïtien, *La Dessalinienne* fut écrit. Le texte de l'hymne est analysé à la fin de ce chapitre.

³⁴ Roger Gaillard, *Etzer Vilaire, témoin de nos malheur* (Port-au-prince : Presses Nationales d'Haïti, 1972). Dans son analyse des *Dix hommes noirs* d'Etzer Vilaire, cet auteur insiste sur le fait que l'amélioration de l'éducation en Haïti, due à l'installation dans le pays de plusieurs congrégations religieuses dans les années 1860, a favorisé l'accès des lycéens haïtiens à la littérature française et plus particulièrement aux textes du dix-neuvième siècle.

l'autre langue : le créole, la langue du pays, la langue du désir originel de liberté, mais aussi la langue née dans la souffrance de l'esclavage.

Il y a dans le néologisme de Boisrond-Tonnerre, un désir de tuer symboliquement le français, de le condamner peut être à une seconde mort qui fait que cette langue puisse aussi venir occuper la place de la Chose, dans une relation où la haine et l'amour se touchent. Dans le texte de Chauvet, Rodrigo est le personnage qui vit de la manière la plus coupable son rapport à la Chose parce qu'il voudrait que l'amour l'emporte sur la haine. Mais cela n'est pas possible. Le temps qu'il passe aux côtés de Mamona dans le camp de Kaonabo, Rodrigo n'est qu'un mort en sursis. Il occupe la place que le français a déjà dans le texte de la proclamation : il « lugubre » ce qui veut dire qu'il est condamné à mourir physiquement et à être maudit pour toujours. Pourtant, il meurt en jouissant de son amour pour la fille du cacique. Cet amour dangereusement mortel serait alors le compromis par lequel Chauvet revient à la valeur symptomatique du verbe « lugubrer ».

Ce que Lacan appelle le « compromis symptomatique³⁵ » est une structure signifiante de substitution qui est surdéterminée par l'ambiguïté du symptôme. Ainsi, l'amour entre Rodrigo et Mamona restitue dans le texte la relation ambiguë, voire paradoxale, que l'écrivain haïtien entretient avec le français. Mais cette relation concerne aussi le rapport que l'écrivain a avec le pays. Le sacrifice final de Mamona indique également une relation d'amour mortifère au pays. En se tuant par amour pour Rodrigo, ce personnage tue aussi tout ce qui dans le pays était l'objet d'un

³⁵ Jacques Lacan, *opus cit* ; 132.

plaisir naturel avant l'arrivée des Espagnols. Ce point est important car le pays que Chauvet associe à Mamona c'est l'île vierge et intégrale qui ne va plus jamais exister en tant que pays naturellement habitable après l'arrivée des conquistadores.

L'indépendance haïtienne a fait naître une nouvelle nation sur le plan politique et idéologique mais la question de l'habitabilité du pays reste posée. Dans *Le Flibustier* d'Etzer Vilaire, dont un des principaux personnages est toujours en fuite, elle constitue un des principaux moteurs de l'écriture.

L'île de Vilaire : un point d'ancrage dans l'histoire des flibustiers

Contrairement à celle de Chauvet, l'Haïti d'Etzer Vilaire est déjà l'île colonisée et divisée en deux parties : la partie espagnole et la partie française. Mais c'est encore l'époque des flibustiers qui, tout en travaillant déjà pour la monarchie française, obéissent plutôt à leur propre désir de cruauté et de rapine, ce qui les rapproche des soldats espagnols de Chauvet. Pourtant le personnage de Vilaire est d'origine noble. Il descend des croisés mais un silence absolu et volontaire est gardé sur son nom de famille :

Bien qu'Argan descendit des Croisés – par respect

Pour ses mânes – je crois bon de garder silence

Sur ses titres très vieux et sa haute naissance³⁶

³⁶ Etzer Vilaire, *opus cit* ; p.4.

Par ailleurs, même s'il remporte dans ses actes de piraterie des butins merveilleux, ce n'est pas la possession de biens matériels de valeur qui anime sa quête mais un but qui n'est rendu dans le texte que par la haine qu'Argan ressent envers les Espagnols. Il est alors présenté comme un de ces flibustiers « au turbulent génie » qui ont conquis la colonie pour la monarchie française. Par la suite, on apprend dans une très brève scène où il donne des ordres à son serviteur concernant vaguement le Mexique, qu'il est en contact direct avec le gouverneur de Saint-Domingue :

Remettez au gouverneur ma lettre...

Partez ! que votre œil plane et votre âme s'explique

Tout ce qu'on pourra voir de cette île au Mexique³⁷.

Aucun autre détail qui rattacherait les exploits d'Argan à un événement historique précis n'est mentionné. Il faut aller lire la lettre-préface qui figure dans l'édition de 1907 du premier volume des œuvres de Vilaire, pour découvrir qu'un flibustier en particulier a inspiré à l'auteur le personnage d'Argan. Il s'agit de l'Olonais qui participa à de nombreuses opérations de déstabilisation de la présence espagnole non seulement dans les îles de la Caraïbe mais aussi en Amérique Centrale puisque ce flibustier mena une expédition assez importante sur Mexico. C'est d'ailleurs à cet épisode que le texte fait indirectement allusion. On peut supposer qu'Argan envoie son serviteur en mission secrète afin de préparer l'expédition.

³⁷ Etzer Vilaire *Ibid.* p.50.

Vilaire indique dans la lettre-préface qu'il a lu un ouvrage d'érudition sur les pirates, dont il cite des passages mais sans mentionner ni le nom de l'auteur ni le titre. Ce qui semble le fasciner, conformément aux passages qui sont cités, c'est l'audace, le courage, l'intrépidité de ces hommes et leur aspiration à l'indépendance qui ne va pas sans une dose élevée de cruauté. Après avoir fait des recherches et par recoupement avec ce que Vilaire dit avoir lu dans ce livre, j'en suis arrivée à la conclusion qu'il s'agit de *L'Histoire des Flibustiers*, écrite par l'Allemand J. W. von Archenholtz, dont la traduction française paraît à Paris en 1804, chez l'éditeur Henrichs. L'auteur y dit clairement que les Espagnols étaient exclus des associations de Flibustiers qui avaient justement vu le jour pour lutter contre leur hégémonie et que des noirs et des mulâtres servaient les flibustiers et participaient aux expéditions avec eux. Il signale qu'en 1665, sur les côtes de Saint-Domingue et de l'île de la tortue, il y aurait eu 3000 flibustiers et boucaniers, qui se faisaient appeler « frères de la côte » et qui aspiraient à une parfaite indépendance.

L'auteur allemand indique que parmi les flibustiers français beaucoup venaient de Bretagne et d'Anjou. Il insiste sur la cruauté de ces hommes :

Les écrivains contemporains qui ont vécu avec eux, dont quelques-uns ont même participé à leur brigandage, s'accordent tous à les peindre comme plus méchants qu'aucune des hordes sauvages de l'Amérique, les plus renommées par leur barbarie et à dire qu'à cela près qu'ils se piquaient d'une certaine fidélité entre eux et qu'ils s'abstenaient de

chair humaine, ils ne se distinguaient en rien des cannibales les plus féroces³⁸.

Le père Labat est un de ces écrivains qui a vécu auprès des flibustiers et des boucaniers. Dans son récit, *Voyage aux isles d'Amérique*, il décrit le mode de vie de ces hommes, leur cruauté, mais aussi ce qui régleme le partage du butin et les indemnités reçues pour les blessures et les membres mutilés³⁹. Le monde qu'il décrit est un univers de cruauté où tout passe par la jouissance de l'abondance et de la diversité de ce que les îles offrent. Alors que dans le texte de Chauvet l'appât de l'or met en marche la machine dévoreuse, dans le *Voyage aux isles*, tout est avalé et c'est l'écriture qui devient elle-même cannibale pour dire comment ces hommes jouissent de tous les produits naturels des îles : les fruits, les légumes, les poissons, les viandes. Le récit de Labat est ponctué de recettes de cuisines. Pourtant, c'est un monde où la vie humaine a peu de valeur et où la mort fait partie des risques du métier.

³⁸ J. W. von Archenholtz, *Histoire des flibustiers* (Paris : éditeur Henrichs, 1804) 45.

³⁹ Jean-Baptiste Labat, *Voyage aux Isles d'Amérique* (Paris : Editions Phébus, 1993), 73 : « L'acte qui contient toutes les conditions sous lesquelles on fait la course s'appelle chasse-partie. Les principales conditions sont : que les blessés ont outre leur lot, un écu par jour pour leur nourriture pendant qu'ils sont entre les mains du chirurgien qui est obligé de les panser et de fournir les remèdes ; ce temps est pour l'ordinaire limité à soixante jours. Ceux qui sont estropiés d'un bras ou d'une jambe emportés ou rendus inutiles ont six cents écus pour chaque membre ; on donne trois cents écus pour le pouce, l'index de la main droite et un œil ; cent écus pour chacun des autres doigts. Ceux qui sont obligés de porter une canule sont réputés comme estropiés et ont six cents écus, aussi bien que ceux qui ayant une jambe ou un bras de bois, s'ils viennent à la perdre de nouveau. (...) La part ou le lot des morts est donné à leur matelot ou camarade, ou quand il ne s'en trouve point, à leurs héritiers si on les connaît, sinon on le distribue aux pauvres et aux églises pour faire prier Dieu pour le défunt, car on aime mieux prendre ce parti que de le remettre entre les mains du procureur des biens vacants, parce qu'on sait que c'est un abîme qui absorbe tout sans jamais rien rendre (...) »

Dans la lettre-préface, Vilaire reprend les points mis en avant par l'auteur allemand : les associations de flibustiers pour contrer le pouvoir des Espagnols, la présence de noirs et de mulâtres dans les équipages et l'origine normande et bretonne des deux flibustiers français dont il cite le nom : Le Grand, natif de Dieppe, et l'Olonais (surnommé ainsi parce qu'il venait des Sables d'Olonne) qui s'appelait Jean Nau.

La « monstruosité » d'Argan

Dans *Le Flibustier*, l'élément associatif disparaît complètement. Argan est un solitaire. Son lien avec la monarchie française par le biais du gouverneur est si furtivement indiqué, qu'il passe inaperçu si on n'a pas lu la lettre-préface. Il reste sa haine pour les Espagnols, mais elle est douteuse en tant qu'indice historique puisque le texte le présente comme un monstre qui déteste le genre humain dans son ensemble. Les noirs et les mulâtres ne sont présents que dans le passage qui annonce au futur la guerre de libération et l'indépendance et dans deux vers qui suivent le moment où le bateau d'Argan accoste dans la baie de Port-au-prince :

Mais des cris de détresse

Eveillent sous la nue un frisson de tristesse.

Seuls les esclaves noirs ont ces accents plaintifs...⁴⁰

⁴⁰ Etzer Vilaire, *opus cit* ; p.36.

Quant au nom du personnage, il est bien breton. Argan veut dire « argent » en breton. Ce sens entre en contradiction avec le fait que le flibustier se moque de la richesse. Pourtant, il est effectivement très riche, comme Eva, se faisant passer pour un jeune homme, le découvre en entrant pour la première fois dans la cabine de son bateau. Mais ce qu'elle voit permet surtout au narrateur de marquer le rapport insolite d'Argan à la richesse. Le luxe et le faste de sa cabine sont un mélange de beauté et d'horreur : beauté des coussins, des tapis recouverts d'or, de rubis, de perles, d'émeraudes, finesse et élégance des habits à la mode, des éventails chinois, des tableaux célèbres ; horreur de la cruauté rendue par la présence de nombreuses armes blanches, des glaives, des dagues, toutes d'origine espagnole, et enfin horreur de la mort, puisque dans un angle de sa cabine, la jeune femme impressionnée découvre un cercueil et des objets funèbres. Tous ces détails contribuent à renforcer le halo de mystère qui entoure depuis le début le personnage, mais ils préparent également les lecteurs à découvrir qu'Argan a aussi un côté humain, ne serait-ce que par son goût esthétique, pour anachronique qu'il soit, puisque Vilaire semble transposer sur lui son propre esthétisme décadent, tout à fait « fin de siècle ».

Dans la lettre-préface, il s'explique sur la conception de son personnage. Il a voulu « créer un caractère extraordinaire, formé cependant par des causes, des raisons d'être, des circonstances fatales qui, à la rigueur, pourraient faire naître dans la réalité un exemplaire de ce monstre imaginaire⁴¹. » L'emploi du mot « imaginaire » ne peut qu'évoquer une intertextualité troublante, dont la coïncidence paraît étrange, car

⁴¹ Etzer Vilaire, « Lettre-préface » au *Flibustier*, in tome I des œuvres complètes (Paris : Fischbacher, 1907) 110.

Argan est aussi le nom du malade imaginaire de Molière. Or ce qu'on peut dire du personnage de Vilaire, c'est qu'il souffre et qu'il ne sait reconnaître que la souffrance.

Lorsque Eva, déguisée en homme, arrive sur le bateau d'Argan et parvient à entrer dans sa cabine pour lui parler, celui-ci ne reconnaît pas la jeune femme qui l'a veillé pendant quatre nuits à Paris. On ne sait pas non plus comment Eva a fait pour arriver à Saint-Domingue. On a juste appris que, quelques temps après la guérison et la disparition d'Argan de la ville de Paris, la mère d'Eva est morte et qu'elle se retrouve seule au monde, avec sa passion pour Argan qui a déjà été présentée par le narrateur comme une blessure béante. Sur le bateau, Eva tient à Argan un discours qui le touche dans ce qu'il reconnaît de sa propre histoire. Elle dit s'appeler Jean et taire volontairement son nom de famille, son rang et sa naissance. Elle indique qu'elle est française, orpheline et poursuivie par le malheur. Elle souhaite tout fuir en servant à bord du bateau d'Argan dont elle a entendu parler. Eva flatte l'amour propre du flibustier en rappelant sa renommée de pirate impitoyable. Pourtant, ce qui frappe dans cette rencontre, c'est qu'une reconnaissance a lieu à un niveau qui n'est pas celui des mots. Alors qu'au début, Eva, impressionnée, hésite à parler, le flibustier lui dit : « Poursuis, à ta voix je devine / Ton âme et, par ces traits, une noble origine. » Lorsque l'entretien se termine, Argan, qui a déjà décidé de garder Jean/Eva à bord, fait savoir à son serviteur qu'il n'a rien cru du discours du jeune homme mais qu'il devine un peu les cœurs et qu'il a su lire sans se tromper dans ses yeux bleus.

Cette scène qui est à la fois une scène de reconnaissance et de non reconnaissance fait directement écho à un autre moment du récit qui comporte des

éléments similaires de reconnaissance et de non reconnaissance. Lorsque Eva veille Argan malade, sans connaître son identité, elle devine son origine noble. Argan, de son côté sait lire les signes de l'amour sur le visage de la jeune fille mais il refuse de les reconnaître :

Il avait deviné sa profonde tendresse
 A l'incarnat du front, à ses yeux caressants.
 Il avait, le cruel, feint de ne rien entendre
 Aux aveux frissonnants et muets d'amour tendre⁴².

Le récit ne dévoile à aucun moment sur quoi repose l'incapacité à aimer d'Argan. C'est le grand mystère du texte. On sait tout simplement, au tout début de l'histoire, qu'il n'a jamais aimé et qu'il a perdu ses parents au berceau. Lui-même ne prononce qu'une seule phrase à ce sujet, lors de sa rencontre avec Jean/Eva sur le bateau :

J'avais un cœur : il ne bat plus pour mes semblables –
 Eh ! dois-je ainsi nommer tant d'êtres méprisables⁴³ ?

Tel qu'il le donne à lire dans la lettre-préface adressée à sa cousine, le projet d'écriture de Vilaire suit deux axes : la cruauté et l'amour. Chacun de ces axes est profondément genré : la cruauté est associée au masculin, l'amour au féminin. A la fin du récit, le but atteint par l'écriture est une inversion des pôles masculin et féminin : Eva meurt héroïquement comme un homme et habillée en homme ; Argan

⁴² Etzer Vilaire, *opus cit* ; p.23.

⁴³ Etzer Vilaire, *Ibid.* p.47.

pleure sur son corps mort comme une femme et le spectacle de ses larmes fait pleurer tous les membres survivants de son équipage. Ce dénouement indique clairement le pouvoir de catharsis de l'écriture puisque une émotion qui ressemble à la pitié est finalement libérée. En mourant comme une héroïne tragique, Eva libère le flibustier en lui redonnant un cœur qui fond dans les larmes et l'émoi :

L'œil mort, les bras croisés, stupéfait, égaré,
 Argan cherche, longtemps en vain, une parole.
 Il voit au front d'Eva des lueurs d'auréole.
 Il sent se fondre en lui son cœur⁴⁴.

Alors qu'Eva est morte, après avoir inscrit son désir dans une parole qui a pris la forme d'un aveu d'amour et d'identité « Je suis Eva... Je t'aime ! » par lequel elle demande à être reconnue, Argan perd littéralement la parole, comme s'il ne pouvait croire ce qu'il a vu (Jean a le corps d'une femme) et entendu (ce corps mourant appartient à quelqu'un qui s'appelle Eva et qui lui dit qu'elle l'aime) qu'en l'assimilant à un miracle. En effet, la seule chose qu'Argan trouve à dire avant de se mettre à pleurer c'est : « Est-ce possible, Dieu ? » La mort permet à Eva de donner à reconnaître son identité de femme aimante, tandis qu'Argan reste sans parole et de nouveau condamné à fuir en emportant, peut-être dans le cercueil où il met le corps d'Eva, le secret de sa blessure : « Argan / Fuit lentement ; au loin une barque l'emporte. / Il baise le cercueil où repose la morte. » En dernier ressort, il semble que

⁴⁴ Etzer Vilaire, *Ibid.* p.86.

la cruauté sur laquelle Vilaire demande aux lecteurs de s'apitoyer relève d'une impossibilité de reconnaissance due à une blessure narcissique si profonde qu'on ne peut pas savoir si à la fin Argan pleure la mort d'Eva ou sa propre souffrance qui l'oblige à être cette personne toujours en fuite, sans terre ferme sur laquelle poser les pieds.

Alors que Chauvet recourt à la généalogie pour construire ses personnages et à la géologie pour fonder l'île autour d'un centre solidement ancré au cœur de la terre, Vilaire préfère brouiller les pistes de l'hérédité pour créer des personnages sans nom de famille, orphelins, pris dans une action qui se déroule loin de la terre, sur l'eau. En ce sens, Eva est le double d'Argan. Le fait qu'elle soit obligée de se déguiser en homme pour le rejoindre et vivre dans son monde de cruauté exclusivement masculin renforce la construction fondamentalement narcissique du personnage d'Argan. Sa monstruosité relève de son incapacité à accéder à la reconnaissance d'un autre que soi. Dès lors, il est condamné à une solitude pire que la mort. Dans cette solitude qui le coupe du monde et le voue à l'errance, après la cruauté, Argan garde un secret précieux qui renvoie à la propre solitude de Vilaire et à son désir de reconnaissance en tant qu'écrivain.

Un rapport problématisé à l'origine et un pays inhabitable

La lettre-préface écrite en 1901 pour accompagner la première publication du *Flibustier* n'est pas un texte simple. Les informations qui y sont fournies quant au projet d'écriture sont ambiguës : elles éclaircissent des points qui semblent des

perches tendues en guise de pistes de lecture, mais lorsqu'on les suit dans le texte lui-même il est difficile de s'y retrouver. La relation qui s'établit alors entre le récit et la préface fonctionne sur le mode de la problématisation.

Le premier élément qui apparaît problématisé dans *Le Flibustier* est le rapport à l'histoire et à l'origine. En effet, dans la préface, Vilaire indique que certains passages de l'histoire des flibustiers offrent un intérêt dans la mesure où il lui semble que les Haïtiens ont hérité de leur caractère indomptable, de leur « humeur belliqueuse », et que cet héritage pèse particulièrement dans le domaine de la vie politique haïtienne. Pour Vilaire, la politique est dominée par une volonté de « satisfaire un goût inné de l'imprévu et de reproduire l'ivresse nationale que donnent ces coups de mains de corsaires où, après l'engagement, les vainqueurs se partagent le butin et se gorgent de plaisirs faciles, tout comme faisaient les ancêtres éloignés, ces farouches écumeurs de l'Atlantique. » La corruption du monde politique haïtien dériverait donc de l'esprit de rapine et du penchant à la jouissance des flibustiers qui ont survécu sur l'île par-delà l'avènement de l'indépendance.

A l'instar de Chauvet, Vilaire cherche dans l'histoire une origine de l'identité haïtienne qui précède l'indépendance, mais il ne le fait pas dans le même but. Alors que Chauvet voile le métissage Français/Africain en mettant en avant le couple Indien/Espagnol formé par Rodrigo et Mamona, Vilaire revendique l'origine métisse de l'Haïtien, issue de l'esclavage : « Je connais et vous aussi, ma chère cousine, des familles qui viennent directement de l'alliance naturelle d'anciens corsaires blancs

avec des descendantes d'Africains⁴⁵. » Pourtant la reconnaissance de cette identité hybride est toujours traduite dans le texte de la préface en termes de corruption et de désastres politiques. On peut alors se demander si cela n'est pas en rapport avec le fait que dans *Le Flibustier* les personnages ont une origine qui reste floue et les incite à la fuite dans une solitude qui remet en question et contredit presque l'aspect collectif du politique. En effet, on ne retrouve ni en Argan ni en Eva les traces d'une revendication identitaire aussi politiquement marquée que celle de la préface. Il y aurait plutôt, surtout pour Argan, une volonté de mettre à la fois l'origine et le « nous » à distance pour échapper à ce qu'ils comportent de souffrance :

M'assoupir sous le joug tel un bœuf de labour
 Aller sur les sillons tracés, bâiller dans l'ombre,
 Me perdre dans le tas, étouffer sous le nombre,
 Habiter une ville, une côte un faubourg,
 Sentir peser sur moi le roi, la loi, l'usage,
 Et fléchir les genoux, composer mon visage ?
 Non jamais, jamais plus !

La misanthropie d'Argan comporte une part de révolte contre le pouvoir politique et social établis. Cela pourrait constituer un indice sur la nature de sa blessure. On peut penser que le flibustier a trop subi le pouvoir de la loi du politique

⁴⁵ Etzer Vilaire, « Lettre-préface » au *Flibustier*, in tome I des œuvres complètes (Paris : Fischbacher, 1907) 108. Vilaire pourrait ici parler de manière implicite de la famille Nau qui descendrait du flibustier Jean Nau. Leon-François Hoffmann signale cette filiation dans son ouvrage *Littérature d'Haïti* (Vanves : EDICEF, 1995) 108.

et du social et qu'il n'a pu que le fuir. Ceci expliquerait qu'il ne puisse vivre que sur son bateau et qu'il n'aime que la mer. La terre est pour lui un lieu inhabitable parce que l'homme y a laissé « une empreinte d'horreur que jamais rien n'efface » du fait de ses guerres et de ses forfaits. Sous prétexte de décrire la haine d'Argan pour le genre humain, qui est en fait une haine de la haine qui l'empêche d'aimer, le narrateur introduit une vision catastrophique de la vie, sur un ton apocalyptique qui correspond à la vision que Vilaire a de la politique de son pays. On retrouve ce ton dans les vers où s'adressant directement à Haïti, le narrateur déplore « un siècle de martyre » et la profanation des exploits haïtiens, notamment l'indépendance.

Pourtant, tel qu'il est construit, le récit ne permet pas que la déception politique de Vilaire épuise les causes du mal dont souffre Argan. Le mal d'Argan est comme celui de Phèdre, il vient de plus loin. Si la terre est un lieu inhabitable pour lui, c'est parce que sa blessure occupe tout l'espace en tant qu'empreinte de la souffrance. Même si on ne connaît pas la nature de cette blessure, on sait que l'eau est le seul élément qui la réconforte et le bateau le seul moyen de s'éloigner des bords douloureux de la terre. Argan aime l'eau parce qu'elle ne garde pas les traces. Il apprécie surtout la mer en colère contre laquelle il est vain de lutter car elle est capable de tout engloutir. On se demande alors si Argan ne souhaite pas être englouti pour que la mer efface la blessure qui ne lui permet de vivre que dans la solitude et la haine.

On a déjà indiqué que les éléments naturels : le vent, les orages, la mer, le ciel, les étoiles, etc. restituent dans le texte la présence d'Haïti en tant que pays et non en

tant que nation qui implique une organisation politique. C'est ce pays qu'Argan retrouve lorsqu'il navigue sur son bateau. L'océan est un espace non soumis à la loi des hommes et le bateau le seul lieu sur lequel le flibustier peut régner en maître absolu. Sur l'océan, le personnage peut laisser libre court à la haine qui alimente son désir de puissance. C'est tout ce qui lui reste en dehors de sa blessure. Le paradoxe d'Argan est qu'il se croit vide à l'intérieur alors qu'en fait il est rempli de ressentiment et de colère. Le texte le dit clairement mais le personnage lui-même reste au stade de l'affect. Il souffre mais il ne peut pas se détacher de sa blessure en lui donnant une dimension symbolique. Argan est en manque d'une parole dans laquelle il pourrait reconnaître que son désir d'amour est un désir de reconnaissance non de sa propre image dans l'autre mais du désir de l'autre. Cette parole, il demande à Jean de la lui donner peu avant l'affrontement final avec les bateaux espagnols : « Je n'ai que toi de sûr, pauvre enfant au cœur tendre. / Mais puis-je mieux t'aimer, ne pouvant te comprendre⁴⁶ ? »

Eva vient de passer deux ans à bord de la frégate déguisée en homme. Personne ne s'est rendu compte qu'elle est une femme. Pour tous elle est le mousse au service d'Argan, son chien fidèle. Les expressions employées pour évoquer sa relation au flibustier sont « effrayé pour son maître », « esclave attendri », « amant soumis ». Après ces deux ans de dévouement, Argan ne comprend toujours pas ce qui pousse Jean à rester accroché à lui, et à exposer sa vie pour préserver la sienne. Il lit toujours sur le visage de celui qu'il croit être un jeune homme une douleur dont il

⁴⁶ Etzer Vilaire, *opus cit* ; p.64.

souhaiterait connaître l'origine afin d'y remédier mais lorsqu'il interroge Jean pour savoir comment il pourrait lui venir en aide, en mettant sa puissance à son service, ce dernier se met à pleurer. L'émoi d'Eva ne lui permet pas de parler. Elle porte son amour comme Argan sa secrète blessure, au seuil des mots. Comme elle ne peut pas donner une parole à son amour, elle doit le mettre en acte, et pas n'importe lequel, puisqu'elle choisit de montrer à Argan qu'elle l'aime en exposant sa vie pour sauver la sienne. Eva va vers la mort par amour mais son sacrifice est un acte de parole manqué. En effet, même si elle parvient à avouer son identité et son amour avant d'expirer, elle ne peut pas jouir de la reconnaissance de son désir. Une fois morte, elle ne peut pas non plus reconnaître la transfiguration finale d'Argan. Dans *Le Flibustier*, on se retrouve une fois de plus avec la présence d'un corps mort comme support d'une parole qui doit avoir une portée après la mort physique du personnage mais qui ne permet pas que la reconnaissance symbolique soit complète.

Vilaire écrit dans la préface qu'il voulait montrer le pouvoir rédempteur de l'amour d'une femme. Le sacrifice d'Eva servirait donc à assurer le repos éternel de l'âme d'Argan présentée tout au long du récit comme celle d'un être tourmenté incapable de trouver sur la terre, et plus particulièrement dans le pays de Vilaire, un lieu où vivre en paix. L'impossibilité du flibustier à habiter un espace ancré dans un sol témoigne du dégoût de l'auteur pour la politique qui corrompt son pays. Le sacrifice d'Eva, fait par amour, pourrait alors indiquer le lien d'amour qui unit Vilaire à son pays et son désir de le purifier. Il n'en reste pas moins qu'Argan ne peut pas complètement échapper à la loi du politique et du social puisqu'il travaille quand

même pour le gouverneur. Il est certainement un forban, un proscrit, mais il met ses forfaits au service du pouvoir colonial français qui est alors en train de se consolider sur l'île.

Ce rapport à un ordre symbolique est tenu dans le texte, mais il existe et il est surtout rendu par la puissance de la haine d'Argan pour les Espagnols. Cette haine est effectivement à remettre en question puisqu'il déteste l'humanité entière. Dans la construction de son personnage, Vilaire semble avoir du mal à articuler l'individualisme du flibustier et son engagement pour une cause politique dont l'importance est de taille, puisqu'Argan participe à la mise en place de la colonie française, en luttant de manière acharnée contre l'hégémonie espagnole.

Le texte assume un élément fondamental de l'origine haïtienne, sa composante française, de manière non rationnelle et presque fantastique. En effet, le récit s'achève sur un combat maritime grandiose où les éléments naturels, la mer, le vent, le tonnerre, l'éclair s'allient à Argan. Sa frégate parvient à détruire toute une flotte espagnole composée d'un brick, un galion et deux corvettes. Il y a presque un côté surnaturel dans l'apparition providentielle de la tempête qui permet à l'équipage du flibustier de remporter la victoire. Les forces naturelles sont convoquées pour justifier le fait que cette partie de l'île devait être conquise par les Français. C'est en quelque sorte une réappropriation mythique de l'histoire qui peut-être mise au même niveau que la valeur symbolique donnée par Chauvet au centre géologique de l'île, le massif montagneux du Cibao, avec cependant la différence que la montagne est un

centre solide et immuable tandis que la mer et les tempêtes sont toujours en mouvement.

Ce point est important car seul son bateau sert de centre à Argan. C'est un centre qui se déplace pour se mettre au service d'un autre centre lointain : la métropole, Paris, où une partie du récit se déroule. Or, ce centre est également un lieu fui et impossible à vivre. Le récit est dès lors la fuite d'une blessure qui n'est jamais clairement nommée dont les traces doivent être effacées. Mais l'écriture ne permet pas un tel effacement. Elle peut voiler, camoufler mais elle ne peut pas effacer puisqu'elle est avant tout inscription. Eva et son amour permettent de révéler que la blessure dont il est question dans le texte relève de la question de la reconnaissance qui est pour Vilaire la question de sa reconnaissance en tant qu'écrivain haïtien et des comptes qu'il doit rendre de son acte d'écriture.

La blessure d'Eva en miroir

L'expérience qu'Eva fait de l'amour est aussi douloureuse que celle de la haine vécue par Argan. La seule blessure dont on connaît l'origine dans le texte est celle d'Eva. Amoureuse, elle ne peut pas parler de son amour mais elle le montre par les expressions de son visage. Le flibustier ne reconnaît pas l'amour de la jeune fille. Il fait semblant de ne rien voir, puis à peine capable de marcher, il s'en va. C'est alors que commence la douleur d'Eva. Elle vit la non reconnaissance de son amour par Argan comme une blessure narcissique. Elle pleure en cachette, ne dit rien à

personne. Seule sa mère devine la nature de son mal mais elle se tait aussi. Comme personne ne peut parler, le narrateur prend en charge la blessure d'Eva :

Mais ta blessure intime et toujours plus cruelle,
 Dans ton sein abattu s'ouvrait, plaie éternelle,
 Dont le cœur souffre et pleure et veut en vain mourir,
 Douleur dont on rougit, martyre que l'on cache
 Vautour qui vous demeure à l'âme et vous l'arrache⁴⁷.

Le sentiment de honte suggéré dans ces vers indique qu'Eva a été humiliée par le refus d'Argan mais qu'en même temps elle ne veut pas reconnaître qu'elle a été blessée. Elle cache sa souffrance que la suite du récit lui permet de transformer en sacrifice. A bord du bateau pirate, qui s'appelle d'ailleurs « le fantôme », elle va vivre un amour de substitution puisqu'il n'y a aucune chance que son véritable amour soit reconnu. On peut voir dans cette impossibilité de reconnaissance, tramée dans le récit depuis le début, une autre impossibilité de reconnaissance dont Vilaire souffre en tant qu'écrivain parce qu'il est haïtien. L'hostilité du milieu haïtien à tout ce qui est associé à l'art est clairement énoncé dans la préface :

On n'est pas longtemps à s'apercevoir que l'art ne peut déjà vivre en notre pays ; que le public littéraire y est trop clairsemé, d'ailleurs assez mal disposé envers les auteurs haïtiens, leurs compatriotes... et pour cause⁴⁸ !

⁴⁷ Etzer Vilaire, *Ibid.* p.24.

⁴⁸ Etzer Vilaire, « lettre-préface », *opus cit* ; p.113.

Vilaire mentionne pour la première fois ce point dans l'avertissement au lecteur qui précède *Les dix hommes noirs* et le reprendra ensuite dans la *Notice autobiographique*, publiée en 1907, dans le deuxième volume de ses œuvres complètes pour faire sentir à ses compatriotes la nécessité de renforcer et d'améliorer l'enseignement du français et de la littérature en Haïti. Vilaire milite pour une littérature haïtienne de qualité et pour lui, il ne fait aucun doute que celle-ci doit être écrite en français. De tous les auteurs haïtiens de la fin du XIX^e siècle, Etzer Vilaire est celui qui restitue de la manière la plus exemplaire le lien passionnel qui unit l'écrivain haïtien à la littérature française. Sans doute peut-il le faire parce qu'il comprend mieux que d'autres que la création littéraire est avant tout une affaire de jouissance et que le plaisir de lire est une maladie contagieuse : elle débouche fatalement sur le plaisir d'écrire. Au niveau identitaire, la gageure de Vilaire est d'être à la fois le plus haïtien et le plus écrivain. C'est pourquoi, dans *Le Flibustier*, son écriture va jusqu'au bout du symptôme. Elle redonne à la demande de reconnaissance la place qu'elle occupe dans la proclamation d'indépendance à travers le verbe « lugubrer » qui dit à la fois la souffrance du déni d'identité humaine subi par l'esclave et la proximité de la mort qui met un obstacle à la reconnaissance de la nouvelle identité conquise par les armes. En tant que symptôme, l'ambiguïté du verbe inventé par Boisrond-Tonnerre fait jouer à la mort un double rôle : elle libère les Haïtiens de la présence des français mais elle ne permet pas la reconnaissance. Ainsi, Eva libère Argan en mourant mais la mort ne lui permet pas de le reconnaître.

Le « nous » dans la « Dessalinienne »

Dans *La Fille du Kacik* et *Le Flibustier*, la cruauté doit être rachetée ou payée par le sacrifice d'une vie humaine. Mamona paye pour la cruauté de Kaonabo, Rodrigo pour celle des Espagnols et Eva pour celle d'Argan. Cependant, ces trois personnages meurent aussi pour un désir et une jouissance et c'est cela qui les rattache à ce que la vie a d'excitant, de palpitant. En revanche, *La Dessalinienne*, écrite par Justin Lhérisson⁴⁹ en 1903, pour le centenaire de l'indépendance, demande aux Haïtiens de sacrifier leur vie pour le drapeau, pour la patrie, sans leur offrir en échange aucun plaisir sinon des devoirs : bêcher la terre, élever et éduquer les enfants, enfin prier Dieu. Le texte de l'hymne national est un programme qui organise la vie des Haïtiens en fonction de divers « pour » : le pays, les ancêtres, les aïeux, les pères, le drapeau, la patrie. Il se termine sur la beauté de la mort :

Mourir, mourir, mourir est beau

Pour le Drapeau, pour la Patrie

La mort est le seul commandement qui apparaît sous la forme infinitive, toutes les autres actions que les Haïtiens doivent faire sont exprimées à la première personne du pluriel de l'impératif : « Marchons, marchons, marchons unis », « Bêchons, bêchons, bêchons joyeux », « Formons, formons, formons des fils ». Le chant est construit sur l'instance du « nous » originaire dont la cohésion doit être indivisible,

⁴⁹ Avocat, journaliste, professeur d'histoire nationale, poète et romancier, Justin Lhérisson (1872-1907) est surtout connu pour ses deux romans *La famille des Pititecaille* (1906) et *Zoune chez sa ninmaine* (1906).

c'est donc un discours idéologique qui est mis en place. Cependant, dans la dernière strophe, une deuxième personne du pluriel apparaît :

Notre passé nous crie :

Ayez l'âme aguerrie

Cet appel à la lutte qui s'adresse à tous les Haïtiens relève d'un « vous » (ayez). Justin Lhérisson aurait pu écrire « ayons l'âme aguerrie ». Ce passage à la deuxième personne creuse davantage la distance temporelle déjà indiquée par le mot « passé » et semble suggérer la division du « nous » en deux entités qui seraient un « nous » du passé (notre passé) et un « nous » du présent, rendu par un « vous » (ayez) qui aurait besoin d'écouter son passé pour s'aguerrir. En termes de résistance et de lutte, les Haïtiens de 1904 ne seraient donc pas les dignes successeurs des héros de 1804.

Alors que le centenaire de l'indépendance est sur le point d'être célébré, l'hymne national haïtien devient un cri où la voix de Dessalines se fait entendre comme un avertissement. L'hymne s'appelle la *Dessalinienne* et c'est également le premier janvier 1904 que la statue de Dessalines est inaugurée sur la place du Champ de Mars. Ces éléments de commémoration, réactivent le passé. Ils mettent en garde contre un oubli des idéaux de l'indépendance à un moment où le « nous » originaire a besoin d'être à nouveau formé et consolidé puisque le pays subit la menace d'une occupation. Le texte de l'hymne prescrit une nouvelle fois les sacrifices que ces idéaux exigent pour être suivis et maintenus : mourir pour la patrie et le faire en

beauté. L'hymne demande aux Haïtiens de réitérer le serment de l'indépendance mais dans un contexte qui n'est plus celui de 1804.

Vers le sinthome

La beauté attribuée à la mort devient le seul point d'articulation possible entre un passé héroïque et victorieux et un présent où l'exploit n'est plus qu'un idéal, un modèle de puissance impossible à répéter dans des faits qui auraient un impact capable de contrer la menace d'occupation qui pèse sur Haïti.

La mort devient le seul espace symbolique et imaginaire où le « nous » originaire peut continuer à jouer son rôle de noyau identitaire. Dans cet espace, l'exploit de l'indépendance devient le signifiant maître qui rend homogène le discours nationaliste haïtien en tant qu'idéologie. Il faut continuer à mourir pour le drapeau, pour la patrie, c'est bien le message de la *Dessalinienne*. Pourtant l'idée de la beauté (mourir est beau) déplace l'acte de mourir sur un terrain qui n'est plus seulement idéologique mais lié à un désir. Mourir ne peut être beau que lorsqu'on choisit de sacrifier sa vie à une passion et qu'on devient un martyr ou lorsque la vie est si insoutenable qu'on peut lui préférer la mort. Dans un cas, la mort est associée à une jouissance, dans l'autre, à une délivrance. Le serment de la proclamation d'indépendance (« préférer la mort à tout ce qui tendrait à te remettre sous le joug ») appartient à un vécu historique où la jouissance et la délivrance ont fonctionné ensemble : en se battant pour leur liberté, les esclaves ont pris le risque de perdre leur vie parce que ce risque les conduisait soit à une jouissance de la lutte, soit à une

délivrance de leur sort d'esclaves dans la mort. La victoire de 1804 a été le résultat de plusieurs années de guerre tout d'abord contre l'esclavage, puis pour l'indépendance. Une fois obtenue, l'indépendance est devenue la garantie que l'esclavage serait à jamais aboli. Il était donc doublement nécessaire de la préserver et de la consolider. Non seulement selon un droit de souveraineté nationale mais surtout pour que plus aucun Haïtien ne subisse les atrocités de l'esclavage. En 1904, dans l'hymne national, le cri du passé rappelle cette guerre « Ayez l'âme aguerrie » depuis un contexte historique qui n'est plus celui de la lutte contre l'esclavage mais où l'on veut que les mots « mourir est beau » continuent à produire le même sens de jouissance et de délivrance.

Ce type de jouissance idéologique – qui est une sorte de manipulation de l'individu par le désir et par ce qui dans le désir a besoin d'une réponse du réel – est ce que Žižek appelle le *jouir bête* et qu'il écrit en deux mots le « *jouis-sens* ». La critique de l'idéologie, telle que Žižek la pratique, consiste à isoler le *sinthome* hors du contexte grâce auquel il exerce son pouvoir de fascination et à en faire voir la profonde stupidité, comme fragment du réel dénué de sens⁵⁰. Ce travail critique repose sur ce que Lacan a mis en avant dans les dernières années de son enseignement, à savoir le *sinthome* et une réhabilitation du signe. En effet, comme Žižek le souligne, le *sinthome* suppose un réel qui n'est pas exclu du symbolique :

Le réel ne fonctionne pas ici comme quelque chose qui résiste à la symbolisation, comme un surplus sans sens qui ne peut être intégré

⁵⁰ Slavoj Žižek, *Ils ne savent pas ce qu'ils font, le sinthome idéologique* (Paris : Point hors ligne, 1990) 195.

dans l'univers symbolique, mais, au contraire, il fonctionne comme le dernier support de la symbolisation : pour que les choses aient un sens, ce sens doit être confirmé par un morceau contingent du Réel qui peut être pris comme un « signe⁵¹ ».

Le sinthome est un néologisme que Lacan a créé à partir de la graphie médiévale de saint et homme, aussi en jouant avec le nom de Saint Thomas d'Aquin, pour marquer un tournant dans l'approche psychanalytique du symptôme. Jusqu'alors le symptôme avait été perçu comme un nœud formé d'un ensemble d'éléments que l'interprétation pouvait dénouer puis restituer selon un enchaînement d'éléments signifiants. Une fois que ce réseau de sens avait été révélé, le symptôme devait disparaître. Or il arrive qu'il reste et résiste à l'interprétation en tant que porteur d'une jouissance. Lacan tente alors d'associer cette jouissance au fantasme et définit le fantasme, par opposition au symptôme, comme une construction inerte qui ne peut pas être analysée dans la cure mais traversée. Cette étape qui consiste à traverser le fantasme est en quelque sorte la fin de la cure : les symptômes ont été interprétés et le patient peut maintenant voir la construction fantasmatique qui supporte sa jouissance. Cependant, chez certains patients ayant effectué tout ce trajet, le symptôme persiste encore en tant que pathologie. C'est alors que le concept de sinthome devient nécessaire pour indiquer ce qui supporte la jouissance et lui donne le statut de signifiant sans lequel le sujet n'aurait plus aucune consistance. Le sinthome est donc

⁵¹ Slavoj Žižek, *ibid.* p.200.

un signifiant particulier : il produit du sens alors qu'il ne peut pas être attaché et réduit à une chaîne de signifiants. C'est donc que la jouissance qu'il supporte ne concerne pas seulement la psyché mais aussi le corps. Avec le sinthome, le corps est ce qui supporte le sens de la jouissance et la donne à voir à la manière dont le corps du saint ou du martyr témoigne de son amour pour Dieu, c'est-à-dire dans une passion. Le sinthome, c'est ce que le corps souffre, endure au nom d'une passion qui lui donne sens en tant que corps qui jouit. Si cette souffrance disparaît, le corps disparaît aussi.

Alors que *La fille du Kacik* et *Le Flibustier* sont élaborés à partir du symptôme et sur le fantasme du pouvoir de l'écriture hérité de l'indépendance, en écrivant *Les Dix hommes noirs*, Etzer Vilaire réalise une véritable traversée du fantasme. Il n'y a plus d'illusion qui permette de croire que l'écriture peut ressouder le « nous » et lui redonner la force qui permettra de lutter contre l'occupation. Le « nous » originaire ne peut plus être vécu et porté que sur le mode du sinthome.

CHAPITRE III

Les dix hommes noirs : suicide ou massacre ? La réponse de l'ordre du texte

Au milieu de la nuit, dix hommes montés sur des chevaux blancs traversent la forêt haïtienne. Conduits par un éclaireur, ils se dirigent vers une vieille demeure abandonnée, appartenant au passé colonial du pays. Les dix hommes sont jeunes, entre vingt et trente ans. Ils se sont connus à l'armée. Ils en sont sortis et portent depuis un autre uniforme : le noir qui les habille est la couleur « des morts, de la famine et du deuil¹. » Lorsqu'ils s'installent dans la maison délabrée et oubliée, autour d'un somptueux repas préparé pour eux à l'avance, ils forment un groupe homogène dont l'anonymat collectif, déjà suggéré par le titre, *Les dix hommes noirs*, renforce la cohésion. Ces dix hommes ont dépensé tout l'argent dont ils disposaient pour s'offrir un festin, à la suite duquel ils décideront s'ils veulent rester en vie ou mourir.

¹ La citation complète est : « Puis ils avaient quitté cette phalange informe, / Ne gardant pour tout bien que le triste uniforme / Des morts, de la famine et du deuil : l'habit noir. » (vers 125-127). Les numéros de vers auxquels les citations renvoient sont ceux de la version intégrale du texte, présenté et commenté par Roger Gaillard dans son livre *Eizer Vilaire, témoin de nos malheurs* (Port-au-prince : Presses nationales d'Haïti, 1972).

Désir de mort : témoignages et parole performative

Telle est la situation initiale du récit, qu'Etzer Vilaire, son auteur, place d'emblée sous le signe de l'horrible, à travers un vers de Shakespeare tiré d'*Hamlet* mis en exergue : « O horrible, O horrible, most horrible ! » (Acte I, scène 5). Écrit en vers, également, et publié à Port-au-prince en 1901, trois ans avant la commémoration du centenaire de l'indépendance, le texte inscrit le vécu des dix personnages dans une atmosphère invivable qui envahit à la fois l'espace haïtien (les institutions politiques, les classes sociales, la famille) et le temps (l'histoire du pays, les histoires de vie dont les personnages vont témoigner). Dans ce vécu collectif devenu insupportable, seules deux issues sont possibles : la mort et la folie. Avant la mise en acte de la mort, selon des modalités qui restent inconnues du lecteur et d'un des personnages jusqu'à la fin du récit, une mise en parole du désir de mort est donnée à entendre par neuf des dix personnages. Anonymes, ils deviennent sujet d'un vouloir-être-mort qu'ils affirment et revendiquent chacun à leur tour, après avoir fait le récit de leur jeune et triste vie.

Individualisés et personnalisés par l'emploi du « je », ces récits prennent la valeur de témoignages. Les neuf personnages anonymes sont constitués et fonctionnent en tant que sujet collectif d'un discours sur une seule et même agonie : au tournant du XIX^e au XX^e siècle, la vie en Haïti est tellement insoutenable qu'on ne peut que vouloir mourir. Le sujet ne peut être sujet et se dire en tant que tel que dans un discours à la fois individuel, anonyme et collectif, animé par le désir de mort.

Dans le texte d'Etzer Vilaire, ce désir est le principal moteur qui permet à neuf personnages sur dix de passer du statut d'agonisant à celui d'acteur de la mort,

mais d'une manière particulière : le désir de mort doit, pour devenir acte de mort, passer par l'accession au désir de la mort de l'autre. En effet, comme le dénouement du récit le révèle, ces hommes ne vont pas se tuer eux-mêmes, ils vont être tués par l'autre qui désire la même chose qu'eux. Le désir de mort est à l'intérieur du sujet, mais une fois extériorisé dans le témoignage, il est reconnu par les autres. Cette reconnaissance implique une identification au désir de l'autre qui fait disparaître les barrières entre l'autre et soi-même. Pour neuf des personnages, le désir de mort est non seulement identique mais identitaire : ils vont mourir mais leur témoignage leur permet d'accéder à une parole considérée vraie et reconnue par le groupe. Le désir de mort est libérateur pour eux parce que fondateur d'une vérité légitimée par le collectif.

Pour le dixième personnage, il en va autrement : il ne se reconnaît pas dans le désir de mort de ses compagnons. Le groupe des neuf l'identifie comme un élément autre, différent et pourtant nécessaire. Du fait qu'il devra également tirer sur un de ses compagnons, cet homme incarne la valeur absolue du désir de mort. A la fois à l'intérieur et à l'extérieur du groupe, le dixième homme noir est le personnage le plus complexe et le plus ambigu du texte jusque dans sa folie terminale. Privé de toute parole, le spectacle de la mort prend possession de son corps. Figé et agité, il devient un tampon entre la vie et la mort, une bordure, une limite où le discours échoue et ne peut plus être nommé qu'en terme de folie : « Il est devenu fou. » Le récit des Dix hommes noirs se termine sur ce constat.

Entre la mort et la folie, le texte d'Etzer Vilaire pose de manière aiguë la question de l'identité du sujet par rapport à une parole qui ne peut être vraie que si elle est performative et permet de souder le dire et le faire. Le témoignage des neuf, à la première personne, ne survient que parce qu'ils ont décidé d'aller collectivement jusqu'au bout de leur désir de mort. Un « je » porteur d'une parole qui se veut absolument vraie, ne peut advenir qu'en agonisant et se transformer, après avoir témoigné de son agonie, en acteur de la mort de l'autre. Le fou, le seul personnage survivant, est également le seul qui n'est pas anonyme. Il est nommé par son prénom, Frank, à plusieurs reprises dans le texte, par ses camarades. Pour lui, la mort n'a pas le pouvoir libérateur que les autres lui reconnaissent. Frank voudrait rester du côté de la vie. Il croit en un autre pouvoir : celui des mots qui articuleraient un autre type de discours où la parole n'aurait pas besoin d'être soudée aux exigences d'un faire absolu, relié dans le texte par le témoignage du premier des dix hommes au « faire origine » des héros de l'indépendance.

A l'intérieur de la vieille maison coloniale, surnommée « le dernier des manoirs », vestige d'un passé à la fois dégradant et douloureux, celui de l'esclavage, et héroïque, celui de la lutte pour l'indépendance, le temps de l'action militaire glorieuse et libératrice semble révolu. Pour insister davantage sur l'idée de fin déjà suggérée par le mot « dernier » qualifiant le manoir, le texte donne en priorité la parole au personnage qui s'est le plus impliqué dans l'action militaire croyant, à l'instar des héros de l'indépendance, changer la situation du pays :

Le cri de liberté, retentissant tonnerre,
 Qui jadis éclata sur la tête des Blancs
 Et fit de nos aïeux, ces esclaves tremblants
 Un peuple de héros que la colère enflamme,
 Ce cri vengeur, en vain gronde encore dans mon âme !
 En vain, j'ai médité de terribles exploits
 Contre ces vils faucheurs de têtes et de lois,
 Indignes héritiers de l'œuvre de nos pères.(...)
 Je n'ai de place ici, moi, que dans le cercueil !
 On ne vit pas au sein d'un peuple en agonie !
 C'en est fait de son nom et sa gloire est ternie ! (vers210-226)

Ce premier personnage donne une dimension historique et collective à son témoignage. Son agonie prend la forme d'un discours où le sujet ne peut se positionner qu'en se mettant à la place du « peuple en agonie », c'est-à-dire une place où le cri (« cri de liberté », « cri vengeur ») et le nom de peuple ne peuvent plus fonctionner (« C'en est fait de son nom »). Le « je » s'identifie à un collectif dont l'identité est symboliquement menacée par l'échec du nom de peuple qui renvoie dans le vécu historique haïtien à une forme d'échec de l'indépendance. Ce personnage remet le peuple à la place qu'il occupe dans la proclamation de Boisrond-Tonnerre, à savoir celle de sujet symptomatique du verbe « lugubrer ». L'anonymat de neuf des dix hommes renforce l'échec du nom, le collectivise et le radicalise en le présentifiant comme une faille, un trou dans la structure symbolique. L'absence de nom inscrit un manque à partir duquel le réel – dans le sens lacanien du terme – devient saisissable dans la construction symbolique. Dans le vécu dont témoigne le

premier homme, l'absence de nom, le manque symbolique, est rendu par un discours où le réel en tant qu'impossible est traduit en impuissance à agir.

Paradoxalement, cet homme inaugure une série de neuf discours où l'affirmation du désir de mourir rend la parole toute puissante. Les mots ne servent pas à communiquer ou à échanger des idées mais à se positionner et à délimiter un espace où la parole rencontre le trou du réel et y bascule en devenant acte. Pour neuf des dix personnages, le motif initial du texte, la possibilité de délibérer afin de choisir la mort ou la vie, n'est qu'un prétexte. Pour eux la mort n'a pas à être choisie. Elle s'est déjà imposée en tant que désir et fonctionne dans la mise en parole de ce désir comme un ordre implacable qui authentifie les témoignages en leur donnant la valeur d'une vérité absolue. Cette vérité ainsi créée, en voulant faire coïncider la vérité du sujet avec celle de sa parole et de son action, cherche à colmater la brèche ouverte dans le symbolique par le réel. Mais comme elle ne peut se dire que par des mots, elle donne lieu à une parole symptomatique, c'est-à-dire une parole qui en nommant le mal dont le sujet souffre devient elle-même malade.

Selon l'enseignement de Lacan, dans le cadre de la cure psychanalytique par la parole, le symptôme ouvre l'accès au réel. Dans le texte de Vilaire, neuf personnages s'engagent à parler et choisissent de passer à l'acte en se tuant pour témoigner d'une crise d'identité collective très particulière. En effet, elle se donne à la fois à lire à partir d'une déficience du symbolique (les noms ne fonctionnent pas, les mots ne suffisent plus, il faut passer à l'acte) et comme espace textuel saturé et gonflé par la rigidité d'un ordre historique dont on ne peut pas se défaire puisqu'il est

là avant et en premier. Il est cet ordre qui préexiste à l'ordre de toute autre histoire, ce noyau identitaire auquel on ne peut avoir accès que par une parole symptomatique exclusive et totalitaire.

L'ordre historique, qui préexiste au texte, le pousse vers une réactivation de la puissance de l'acte fondateur, la libération du pays par la lutte armée, et fait que cet acte devienne à son tour l'énoncé fondateur par lequel la position de premier devient elle-même une position d'énonciation première. Ainsi, la première place, dans la série des témoignages, ne peut-être occupée que par le rappel des actes héroïques des pères fondateurs de la nation. Cet énoncé historique, même s'il s'inscrit dans une parole qui rend compte de l'impuissance, donne à la place de premier une puissance fondatrice absolue. Intouchable, inviolable, sacrée, cette place forte abrite le noyau le plus dur de l'identité haïtienne : une vérité historique considérée comme première et unique base solide d'identification.

L'ordre inhérent à cette vérité, conditionne très nettement la structure symbolique du texte de Vilaire dans la partie consacrée aux témoignages. Les neuf récits se succèdent et constituent une surface homogène où la parole colle au symptôme et adhère au désir de mort. Tant que l'enchaînement des témoignages se poursuit, il est impossible de distinguer le réel et le symbolique. Les neuf ne parlent que pour mieux s'accrocher à la seule vérité qui leur reste. Au bout de cette parole, le symptôme est devenu un sinthome. Le fantasme a été traversé. Une vérité est dévoilée dans ce qu'elle comporte d'insoutenable : l'exploit militaire de l'indépendance ne peut pas être réitéré en vue de sauver le pays qui va à la dérive. Il ne reste plus rien à

faire qu'à mourir, mais en redonnant à cette vérité sa valeur historique première : celle d'un massacre libérateur.

La dynamique du massacre

Dans *Les Dix hommes noirs*, la dynamique du massacre souligne à quel point l'identité haïtienne a été historiquement contrainte de se construire dans des formes violentes de relation à l'autre. Le désir de mort en devient un sinthome dans le texte de Vिलाire en même temps qu'il est le contre point de l'autre désir (le désir de liberté) avec lequel il forme un noyau dur de l'histoire d'Haïti. Le premier des dix hommes noirs, celui qui organise les prises de parole successives, inscrit dans son témoignage la puissance originelle du désir de liberté, ce désir qui a permis aux esclaves de risquer la mort pour se libérer et de gagner, par la lutte, la dignité humaine qui leur était refusée. Si la mort était présente comme possibilité préférable à l'esclavage ou comme risque à prendre pour se libérer du maître (la liberté ou la mort), presque un siècle plus tard, le mouvement par lequel le peuple haïtien a fait origine, en devenant la première république noire, est traduit par le premier homme du groupe en « cri vengeur » qui gronde encore en vain dans son âme. La mort n'est plus, pour lui, ce qu'il faut risquer pour obtenir la liberté mais ce qui est préférable à la situation politique corrompue du pays contre laquelle il considère qu'il a vainement lutté (« Que n'ai-je pu briser dans leurs sanglantes mains / Un spectre méprisable, instrument de torture, / Insigne d'un pouvoir où l'honneur en pâture / S'écroule anéanti sous la honte et le deuil !... » vers 220-23).

Le choix de la mort est une manière de retrouver l'acte libérateur des héros de l'indépendance et de témoigner du caractère insoutenable de la situation politique haïtienne à la veille de la célébration de son premier siècle d'indépendance². L'acte de mourir est le seul qui puisse produire à nouveau la soudure originale de la proclamation d'indépendance entre action et parole. Mais dans le texte de Vilaire, les éléments sont inversés. En effet, alors que l'écriture de la proclamation est le produit d'une parole (la déclaration en créole de Dessalines), prononcée après l'action militaire victorieuse des Haïtiens sur les Français, *Les Dix hommes noirs* présente une écriture qui cherche à reproduire une parole qui ressemble à une déclaration et qui conduit à un double acte final : le massacre des neuf et la folie de Frank. Selon l'ordre de lecture du texte de Vilaire, plus on se rapproche du dernier homme, plus on s'éloigne du premier témoignage ancré dans l'exploit des héros de l'indépendance et plus on se rapproche d'un autre massacre à la fin duquel le seul personnage qui porte un nom devient fou.

² Un événement en particulier connu sous le nom d'affaire Luders ébranla politiquement et moralement le pays. Il eut lieu en Décembre 1897. Sous la présidence de Tirésias Simon Sam, le gouvernement haïtien dut « verser au gouvernement allemand une indemnité de 20 000 dollars pour un ressortissant allemand, M. Luders qui avait été emprisonné pour voies de fait sur un agent de la police. » Jean-Claude Figolé et Roger Gaillard signalent et commentent également l'effet qu'eut cet événement sur les Haïtiens et plus particulièrement sur Etzer Vilaire. Figolé écrit ainsi : « L'orgueil national avait ressenti trop violemment l'affront infligé par les Allemands pour ne pas vibrer de colère et d'indignation contre la passivité de Sam. Ajouter à cela dans les années à venir, le malaise économique qui va s'accroissant tandis que les factions politiciennes se chamaillent à la chambre, l'indifférence de plus d'un à la menace d'agonie nationale, les tractations éhontées des puissances étrangères et de leur ressortissants en Haïti, et l'on aura un juste tableau de la situation. Dans la paix de son cabinet, Vilaire enregistre les échos de désespoir et de démission qui fusent de toutes parts. Sur ces deux thèmes, son imagination, au diapason avec sa sensibilité, rime inlassablement un poème d'une beauté macabre : *Les dix hommes noirs*. Jean-Claude Figolé, *Etzer Vilaire, ce méconnu* (Port-au-prince : éditions Fardin, 1972) 44-45.

Les mouvements d'éloignement et de rapprochement font que le texte des *Dix hommes noirs* fonctionne en extimité par rapport à un noyau historique où l'action et la lutte ont donné lieu à une création politique, la naissance d'une nation libre et à une production symbolique, la proclamation d'indépendance. Ce noyau, plus le texte semble s'en éloigner, plus il s'en rapproche, mais pour révéler un autre noyau plus intérieur et différent de ce à quoi on pouvait s'attendre, car finalement, c'est l'élément qu'on croyait le plus extérieur qui se retrouve secrètement être à l'intérieur. Frank est en ce sens l'élément extrême des dix hommes noirs. Destiné par sa position de dernier à être le plus éloigné et le moins impliqué dans le massacre final décidé par le groupe, il est pourtant le plus secoué et le plus ébranlé par le dénouement du récit. A la fois à l'intérieur et à l'extérieur du groupe, les neuf devenus des voix lui imposent le rôle de survivant sous la forme d'un choix impossible puisque le spectacle du massacre de ses compagnons le rend fou.

La folie de Frank devient alors la limite de l'insoutenable du choix des neuf : cette « suprême sentence » prononcée en secret, moteur implicite du récit, fonctionne comme une bombe à retardement qui aurait été programmée dès le début pour faire exploser de l'intérieur l'identité du dixième homme, le seul qui porte un nom, l'unique nom propre du texte dont les sens ne peuvent plus être soutenus. Avec la folie de Frank, l'œuvre d'Etzer Vilaire se referme aussi sur l'échec symbolique du nom Frank, qui, avant d'être un nom de personne, a été un nom de peuple : les Francs devenus ensuite les Français.

L'extimité

Le mot « extimité » a été inventé par Jacques Lacan, sur le modèle du mot « intimité » pour remettre en question la séparation catégorique entre extérieur et intérieur. Il apparaît pour la première fois dans le Séminaire VII, sur l'éthique de la psychanalyse, associé à la Chose : « cette extériorité intime, cette extimité qui est la Chose³ ». Si la Chose relève de la pulsion de mort, l'extimité désigne donc un lieu, un emplacement ambigu mais unique d'où ce que la Chose a d'étrange et d'inquiétant peut être révélé et vu. Or dans *Les Dix hommes noirs*, c'est bien le positionnement de Frank en décalage par rapport à celui de ses compagnons qui permet qu'à la lecture du texte le choix des neuf apparaisse comme la révélation d'une vérité qui n'est pas très belle à voir.

Alors qu'il s'agit d'une décision prise avant l'arrivée des hommes dans le manoir, seul Frank est appelé à faire l'expérience d'une découverte dans le récit. C'est au moment précis où il est invité par ses compagnons à prendre la parole qu'il est nommé pour la première fois dans le texte : « Quelqu'un tarde à parler : c'est Frank, dit une voix. / A-t-il un mot à dire en faveur de la vie ? / Laisse-nous et va-t-en Frank, s'il t'en prend l'envie » (vers 472-74).

Les neuf ont toujours parlé en restant dans l'anonymat. Ils deviennent des « voix » lorsqu'ils nomment Frank. En interpellant le dixième homme par son nom propre, le groupe reconnaît son identité en fonction des valeurs symboliques du nom,

³ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VII* (Paris : Seuil, 1986) 167.

Le terme « extimité » est également le titre d'un séminaire inédit de Jacques Alain Miller, entièrement consacré à la question du réel dans le symbolique. Une version condensée de ce séminaire, établie par Elisabeth Doisneau, a été traduite en anglais par Françoise Massardier-Kenney et publiée en 1988 dans *Prose Studies*.

mais il la met également à distance et cherche à l'écarter. En soulignant l'hésitation de Frank à parler et en l'invitant à partir, les voix affirment un « nous » qui tend à exclure Frank et qui commence à lui laisser entendre qu'elles en savent plus que lui sur le dénouement du récit.

Dans l'échange de propos qui se déroule ensuite entre Frank et les voix, ce n'est pas tant ce qu'il va dire en faveur de la vie qui va compter mais ce qu'il va découvrir sur le rôle déjà choisi pour lui par le groupe. L'intention de parole de Frank : convaincre ses compagnons que la vie vaut la peine d'être vécue est d'emblée présentée comme vouée à l'échec, non seulement parce qu'elle a du mal à être amorcée et qu'elle demande une intervention du narrateur, mais aussi parce qu'elle amène une question qui porte sur le faire et non sur le dire, comme si l'apparition du seul nom propre du texte marquait déjà l'incapacité de son détenteur à agir et une faille du nom à fonctionner dans le domaine symbolique :

Mais Frank avait baissé son front pâle et pensif...

Il était le plus jeune et le plus sensitif.

- Je veux vous éclairer avant que je vous pleure,

Leur dit-il. Qu'allez-vous faire ?

LES NEUF

Mourir sur l'heure ! (vers 475-78)

Compte tenu du caractère sensible attribué à Frank par le narrateur, on pourrait penser que le jeune homme hésite à parler à cause du trouble dans lequel l'ont plongé les paroles de ses neuf compagnons. Sa question semble indiquer qu'il ne peut pas encore croire au désir de mort déjà réitéré neuf fois et qu'il a besoin de

l'entendre une dixième fois énoncé collectivement. La réponse unanime des neuf « Mourir sur l'heure ! » le ramène à l'ordre du texte face auquel il doit prendre position. Dès qu'il se met à parler, Frank devient le membre antagoniste du groupe mais parce qu'il s'oppose tout en restant à l'intérieur du groupe, l'éclairage que sa position va apporter (« Je veux vous éclairer... ») n'est pas celui auquel il s'attend. La question de Frank (« Qu'allez-vous faire ? ») s'avère dans la suite du texte porter au moins deux autres questions non formulées qui seraient « qu'allez vous faire de moi ? » et « comment allez-vous faire pour mourir ? » Ces questions non explicitement posées, auxquelles la suite du récit répond pourtant de manière très claire, se rattachent à un implicite mis en place avec la complicité du narrateur lorsqu'il annonce le motif pour lequel le groupe s'est réuni ce soir-là.

Très tôt dans le texte, avant même que les dix hommes noirs ne commencent leur festin, on apprend qu'ils « venaient cette nuit sur leur sombre existence / Prononcer en secret la suprême sentence. » (vers 129-130) Ces deux vers renforcent l'idée que le choix de la mort a déjà été fait par les neuf et par le narrateur. En effet, si secret il y a, il porterait plutôt sur une délibération préalable des neuf, non sur leur décision de mourir, mais sur la façon de mettre en œuvre leur mort. Sans supposer cette délibération secrète, on ne peut comprendre que les voix conseillent à Frank de partir et que, sur son insistance à rester, elles lui révèlent, au moment où l'idée de dix suicides l'horrifie, qu'elles ont en quelque sorte déjà délibéré sur son sort :

FRANK

Surtout dix suicides !

UNE VOIX

Nous n'avons point voulu, Frank, que tu te décides.

Va-t-en ou bien demeure, et sois silencieux !

Au reste, on n'admettra qu'un suicide.

FRANK

O cieux !... (vers 681-84)

Ordre numérique et transgression narrative : la place de Frank

Les Dix hommes noirs fonctionnent selon un mode numérique où Frank est tantôt le moins un (celui qu'on retranche) et/ou le plus un (celui qu'on rajoute), mais qu'il soit du côté du moins ou du plus, le texte lui donne toujours la place de dernier. Présenté comme le plus jeune, il apparaît comme le plus éloigné en âge du plus âgé des dix, orchestrateur de la mise à mort. Dernier à parler, dans le déroulement du récit, il est le plus éloigné du témoignage historique fait par le premier homme. Pourtant il est le seul à porter un nom et le seul à qui le choix du suicide est offert :

Nous serons l'un par l'autre à l'instant décimés.

Le second frappera le premier, le troisième

Tuera le précédent ; ainsi jusqu'au dixième,

Et celui-ci sera Frank. Resté le dernier,

Il touchera nos cœurs dans ce sanglant charnier :

Si quelqu'un souffre encore que sa pitié l'achève.

Libre ensuite, il pourra, si la vie est son rêve,

Nous survivre ou se joindre à la commune mort. (vers 772-79)

Ce choix entre le suicide ou la vie, présenté à Frank par le groupe comme une liberté, est la plus grande révélation du texte pour lui et pour les lecteurs. Alors que la

mort est sur le point d'être mise en acte, le dixième homme découvre le rôle qui lui a été secrètement réservé par l'ordre du récit. Or, cet ordre numérique qui le remet à la même place du côté de la parole et du côté de l'action obéit implicitement à l'ordre historique qui relève essentiellement d'un mot d'ordre militaire, autrement dit de la consigne selon laquelle la dynamique du massacre se met en place à la fin du texte. La manière dont les dix hommes s'alignent au bord de l'eau pour s'entretuer ressemble assez à la formation d'un peloton d'exécution : « Ils se sont alignés, / Pour la scène d'horreur décidés, résignés. » (vers 767-68) Ces hommes ont quitté les rangs de l'armée, mais neuf d'entre eux ont choisi de mourir en soldat. En soutenant leur caractère militaire jusqu'à la mort, les compagnons de Frank restent fidèles et loyaux à ce qu'ils considèrent comme la vérité historique sur laquelle se fonde leur identité haïtienne. Conformément à cette vérité, seul un acte de lutte, mené collectivement jusqu'au bout, a de la valeur. Cet acte est le sinthome des neuf, le noyau qui trouve son origine dans l'exploit militaire de l'indépendance et qu'il faut réactiver. Pourtant en se massacrant ces hommes ne combattent pas un ennemi extérieur et incarné mais ce qui relèverait plutôt du pouvoir trompeur des mots.

Ce point est une des arêtes les plus tranchantes du texte. En dévalorisant le pouvoir des mots au profit de l'action, Vilaire commet une transgression narrative. Il coupe un des fils du nœud originaire de la littérature haïtienne. L'écriture ne reconstitue le pouvoir de cohésion et de combat du « nous » originaire que pour le mener à un niveau ultime de dégradation comparable à l'état de délabrement du manoir dans lequel les dix hommes se sont réunis.

Ce lieu caché dans la forêt et difficile d'accès puisqu'il a fallu les services d'un guide éclaireur pour y arriver représente l'espace qui est révélé une fois que le fantasme du pouvoir des mots a été traversé. Le manoir est la dernière demeure. Il est ce qui reste du passé sous la forme de ruine mais il abrite aussi la mémoire. En l'ouvrant et en s'y installant pour passer leurs dernières heures, neuf des dix personnages font de leur témoignage une anamnèse par laquelle le souvenir de l'acte fondateur est ravivé mais pour aboutir à une douleur due à l'impossibilité de réactualiser la puissance de cet acte.

Dans le manoir délabré, c'est aussi le discours idéologique mis en place pour soutenir l'exploit de l'indépendance qui s'effondre. Cela implique une remise en question de l'enjeu identitaire et nationaliste de l'écriture. En tant qu'écrivain haïtien, Etzer Vilaire ne peut pas ne pas obéir au discours idéologique fondé sur l'instance d'un « nous » garant d'une identité cohésive et combative mais il y engage ses personnages à un point tel que ce « nous » ne peut plus être montré que se massacrant lui-même.

Paradoxalement le fait que le massacre soit organisé de manière militaire est le seul élément qui permet de retrouver le sens étymologique du nom Frank. D'après le *Petit Robert*, le mot viendrait de la racine germanique « frēka » signifiant « avide de combat ». De même qu'il est le personnage le plus éloigné du témoignage historique du premier homme, Frank serait maintenu à distance du sens à l'origine de son nom.

On s'aperçoit que le texte s'avance vers son dénouement en faisant osciller entre les neuf et le dixième homme une des questions essentiellement posée par le récit : le rapport entre l'acte et la parole qui replace au premier plan une interrogation sur l'engagement de la littérature haïtienne tel qu'il est surdéterminé par un vécu historique et entravé par un discours identitaire.

Ce sont ces limites que le texte révèle en allant vers la mort et la folie pour suggérer l'impossibilité d'écrire en dehors du modèle hérité du discours de la proclamation d'indépendance. En effet, presque un siècle plus tard, l'écriture ne se justifie que si elle devient elle-même un exploit accompli aux extrêmes de la cruauté. La valorisation de l'aspect performatif de la parole des neuf montre que le discours identitaire s'impose en excluant tout autre possibilité d'articulation symbolique de la parole.

En considérant que la création du verbe « lugubrer » par Boisrond-Tonnerre témoigne d'une intention de se défaire de l'ordre symbolique de l'ancien maître, les Français, on peut se demander si la présence du nom Frank, qui renvoie au premier nom des Français en tant que peuple, ne souligne pas la complexité des rapports entre l'ordre symbolique importé de France et le vécu haïtien. Le sort réservé à Frank par le texte serait lié à la façon dont le groupe interprète son nom en affirmant et/ou en niant certains des sens étymologiques de ce nom.

Les valeurs du nom « Frank »

Au début de son histoire, le mot franc est un nom de peuple. Au sixième siècle, il est latinisé en « francus ». Comme Nelly Andrieux-Reix le signale, à la fin du sixième siècle, apparaît la signification de « libre » pour le mot franc. Voici les grandes lignes qu'elle propose pour l'étude schématique de ce mot :

Passage, mal expliqué, d'une dénomination ethnique à celle d'une condition juridique (vers le 6^{ème}) et/ou, dans l'emploi adjectif, à une signification globale de valeur, étendue à du non-humain ; les deux dernières ont coexisté en ancien français, la deuxième s'est développée au cours du 12^{ème}, affectée à toute sorte de références.

A la base de toutes les significations attestées, qui sont fonction des diverses références : « liberté », « exemption de contraintes »

- matérielle : *franc* vs *chetif*
- juridique et sociale : *franc* vs *serf* ; franc inclut gentil home
- psychologique et morale

D'où « valeur » : *vilain* antonyme principal. Référée à de l'humain, évolue avec les mentalités, de la valeur de vaillance à celle de courtoisie : *franc* = *preu*, puis *franc* = *courtois* (fin 12^{ème})

D'où « noblesse » possible, référée à de l'humain, à la naissance comme au comportement ; dans ce dernier cas, ⇒ « bonté », « affabilité », « générosité »... ; dans les deux cas, *franc* vs *vilain*

D'où « intangibilité » possible

D'où « netteté » (15^{ème} →) ; référée à de l'humain ⇒ « sans hésitation » (ex. franc au collier) ; référée à du non humain ⇒ « totalité » (ex. jour franc)

D'où, mais tardivement (17^{ème} →) « qui est véritablement tel », « qui ne cache pas ses pensées » (référence à de l'humain et au domaine du comportement)

Franc quasiment restreint à la dernière signification à partir du 16^{ème} environ, où a remplacé vrai. Signification de « liberté », « exemption » restée dans *franchise* (parfois en référence à du matériel), *affranchir*, *affranchissement*.⁴

Vilaire ne choisit pas les noms de ses personnages au hasard. Frank est un double avatar de l'histoire haïtienne en tant qu'elle est le produit d'un discours qui depuis la proclamation d'indépendance s'est construit en français. Sa double valeur est d'être à la fois un nom qui rappelle que le peuple haïtien n'a obtenu sa liberté qu'en combattant et un personnage qui est pris en porte à faux entre son amour pour ses compagnons et son attachement au système symbolique français qui supporte son nom et justifie qu'il puisse le porter, à son tour, comme personnage. Cette présence du nom et du personnage pourrait constituer le point de résistance d'où émerge dans le texte la volonté de l'auteur, sous la forme d'un double combat identitaire : combat pour dénoncer l'état politiquement corrompu du pays qui avilit l'exploit de l'indépendance et contredit le champ sémantique de la noblesse, compris dans les sens étymologiques du nom Frank ; combat pour une littérature haïtienne en français qui puisse donner à Haïti ses lettres de noblesse dans le domaine littéraire.

⁴ *Ancien français, fiches de vocabulaire*, Collection Etudes littéraires (Paris : PUF, 1987) 178-179.

Vilaire a toujours milité en faveur d'une littérature haïtienne en français. Il fait de sa mission littéraire un haut devoir patriotique⁵. Pourtant c'est cet engagement de l'écriture qui est remis en question dans *Les dix hommes noirs* parce que le vécu haïtien ne peut pas répondre à cet ordre symbolique importé de France. Comme une des voix le lui fait entendre, vers la fin du récit, Frank doit comprendre qu'une des valeurs de son nom, celle de la netteté, de la franchise, conformément au sens que l'adjectif franc a gardé en français moderne, est incompatible avec le vécu du pays et notamment la corruption politique :

Etre les prisonniers du malheur éternel,
 Sentir que l'on périt quand on rêvait de vivre,
 N'avoir pour végéter que l'aliment du livre,
 Nostalgiques esprits, vers des centres lointains
 Fixer désespérés nos regards incertains,
 En exilés honnis qui pleurent leur patrie ;
 Replier comme une aile impuissante et meurtrie
 Son âme sous les coups de la fatalité ;
 Aspirer à l'amour, évoquer la beauté,
 Et sans cesse trompés, retomber dans la lie
 Où plonge sans espoir, l'existence avilie !...
 Es-tu donc satisfait de cet étrange sort ? (vers 574-87)

⁵ Dans la Notice autobiographique, publiée dans le deuxième volume de ses œuvres complètes Vilaire écrit : « Ce rêve d'une consécration étrangère de nos aptitudes littéraires n'a rien de commun avec une ambition égoïste : c'est une ambition éminemment patriotique qui a dirigé tous mes efforts, inspiré la plupart de mes œuvres et dignifié ma vie. » in *Poèmes de la mort: 1893-1905* (Paris : Fischbacher, 1907) XXXIII.

Ces vers mettent en avant la dimension symbolique de la crise dont souffrent anonymement et collectivement les neuf. L'origine du mal est reconnue dans l'accès à un imaginaire associé aux productions symboliques, et notamment littéraires, importées d'ailleurs et incompatibles avec le vécu haïtien⁶.

Pour les neuf, la mort est préférable à l'impuissance à laquelle l'écart entre leur vécu et leurs rêves les réduit. Pourtant, avec la complicité du narrateur, cette impuissance leur permet de s'approprier le symbolique pour paradoxalement dénoncer l'imaginaire auquel il donne accès. Dans sa construction, le texte de Vilaire touche de manière menaçante ses propres limites et se retourne contre lui-même en se soumettant à un élément de l'ordre historique haïtien : le massacre militaire.

La mise en acte de la mort par le massacre d'un collectif anonyme (les neuf) et non par le suicide d'une personne ayant un nom (Frank) permet d'élargir plus facilement la dénonciation de la corruption politique à la dimension de tout un pays, lui-même jeune, et de faire porter l'effet trompeur des mots sur toute une génération.

⁶ En expliquant pourquoi les Haïtiens de la génération de Vilaire ont eu l'impression de découvrir brusquement les dysfonctionnements de la politique de leur pays, pourtant déjà existants, Roger Gaillard met en avant la nette amélioration de l'enseignement depuis 1860, date à laquelle l'état haïtien signe un Concordat avec le Vatican par lequel le pape reconnaît l'indépendance d'Haïti. Cet événement politique et religieux est également culturel puisqu'il permit à de nombreuses congrégations religieuses de s'installer en toute sécurité : « Accueillis avec reconnaissance par la bourgeoisie des villes, encouragés par l'Etat, ces religieux ouvrirent leurs propres écoles, excellentes, et qui devinrent en plus un stimulant pour les institutions privées et publiques déjà existantes. Peu à peu, une très nette amélioration de la qualité de l'enseignement se fit sentir. De plus, en 1887, le Président Salomon, grâce au soutien de l'Alliance Française de Paris, fit venir à Port-au-prince et au Cap-Haïtien, la première de ces missions pédagogiques qui, durant de longues années allaient enseigner dans nos écoles et nos lycées. Enfin, à la même époque, des jeunes gens particulièrement doués furent envoyés, à titre de boursiers, dans les universités étrangères. Ainsi, dans les dernières années du XIX^e siècle, grâce à cet essor de l'instruction, (...) une intelligentsia cultivée, éclairée, éprise de raison et de vérité, confrontait l'enseignement reçu avec la réalité environnante, et, généreusement, aspirait, avec ses nouvelles idées, à modifier la vie. La résistance du milieu, le poids énorme du régime allaient réduire à l'inanité ces espérances et ces efforts. » Roger Gaillard, *Etzer Vilaire, témoin de nos malheur*, (Port-au-prince : Presses nationales d'Haïti, 1972) 23.

Cependant, la corruption et la tromperie dénoncées par le texte sont, sur le plan sémantique, les contraires de certaines des valeurs que le nom Frank a connues dans son évolution et que l'on retrouve dans le français moderne où l'adjectif « franc » veut dire sincère, qui se montre tel qu'il est, sans rien cacher.

Le sort que le texte réserve à Frank en tant que personnage serait lié à la façon dont le groupe interprète son nom en affirmant et/ou en niant certains de ses sens étymologiques. Une telle évaluation du dixième homme, en fonction de son nom, semble être l'enjeu du dialogue qui se met en place entre les neuf et Frank une fois que la question « Qu'allez-vous faire ? » a été posée.

Le dialogue entre Frank et les voix est le seul moment où le texte réalise la délibération annoncée depuis le début, mais il ne s'agit pas de délibérer entre la vie et la mort : le groupe a déjà choisi pour lui et pour Frank. La tâche consiste à identifier les (+) et les (-) du nom Frank et elle est accomplie collectivement, puisque ce sont les neuf hommes anonymes qui éclairent Frank et lui disent ce qu'il est et ce qu'il n'est pas. Frank a déjà été identifié par le narrateur comme le « plus jeune » et le « plus sensitif » des dix. Les « voix » poursuivent en associant la jeunesse et la sensibilité du dixième homme à de la faiblesse.

L'identification de Frank par le groupe amène ce dernier à reconnaître en même temps ce qui le rattache aux neuf et ce qui l'en sépare : « J'ai comme vous au cœur la haine de la terre ; / Mais je respecte l'âme et j'ai besoin d'aimer. » La parole de Frank en faveur de la vie et sa différence par rapport aux neuf reposent sur une reconnaissance de la haine qu'il propose de dialectiser par le respect de l'âme et le

besoin d'aimer. Ces deux éléments, sur lesquels Frank fonde son discours dès qu'il prend la parole, sont réaffirmés pour répondre à l'argumentation soutenue par l'une des voix sur l'impuissance de l'amour : « Les sermons / Ne font rien aux douleurs de ceux que nous aimons. / Tes propres sentiments démentent tes systèmes : / Tu souffres – combien plus ! – depuis que tu nous aimes ! » (vers 563-66) Pourtant, c'est par amour que Frank reste avec ses compagnons jusqu'au massacre final qui le rend fou.

Il est important de relever que plus le discours de Frank est qualifié de sermon inutile, plus les voix reprennent des termes qui font entrer la mort dans un registre collectif : « Notre jeunesse à tous est un vaste naufrage / Où nous ne pouvons plus aborder qu'un rivage, / Ce rivage inconnu qu'on appelle le ciel... » (vers 573-75) Il semble que l'emploi du possessif « notre » et des mots « jeunesse » et « ciel » vise à indiquer à Frank un point de ralliement entre lui et le groupe. En fait, le groupe alimente la discussion en se servant de ses mots pour le faire adhérer au « nous » du désir de mort. Frank finit par décider de mourir avec eux et le leur dit en restant dans le registre de l'amour. Mais l'objectif du groupe n'est pas la discussion. Cette dernière n'est qu'une stratégie pour amener Frank à occuper sa place de dernier, à savoir celui dont on a besoin pour tirer sur le neuvième homme selon l'ordre de la mise en acte de la mort.

Déjà trahi par les mots, le groupe piège Frank avec ses propres mots et ne lui présente l'option du suicide qu'après avoir donné les dernières consignes d'après massacre : achever, par pitié, ceux qui ne seraient pas encore morts. Une fois cette

mission accomplie, Frank sera libre de choisir la mort en se suicidant ou de rester en vie. L'ordre du texte et les ordres donnés dans le texte, par l'homme qui organise le massacre, soumettent le destin de Frank au désir de mort, puis l'affranchissent, suivant plusieurs sens du verbe « affranchir ».

L'affranchissement de Frank est une corruption

La parole du groupe reste orientée vers l'action jusqu'à la fin du récit, mais sa valeur performative gagne en puissance symbolique lorsque Frank s'engage dans la discussion pour être identifié et transformé par les mots des neuf, alors que les siens restent sans effet. Frank doit se soumettre à l'ordre des neuf qui fonctionne en parole de maître absolu. Son affranchissement est à la fois cette liberté conditionnelle que le groupe lui donne et l'information qui ne lui est communiquée qu'à la fin du récit sur l'ordre de la mise en acte de la mort.

En français populaire et argotique, le verbe « affranchir » veut dire informer quelqu'un, le mettre au courant. Or dans le texte, Frank est bien le seul des dix à ne pas savoir qu'un unique suicide a été décidé, le sien. Par ailleurs, le groupe reconnaît la noblesse de son cœur et rend hommage à la fidélité de son amitié et à sa foi religieuse. Mais cette reconnaissance passe par une forme de cynisme et d'ironie où les neuf se moquent des croyances sur lesquelles Frank fonde ses valeurs. Ainsi lorsque ce dernier met en avant le bien qu'on peut faire en aidant les autres par amour, une voix lui rétorque en inversant les choses : « C'est tout mystique et tout pratique. / La morale touchant à la thérapeutique ! / Cet égoïsme habile et subtil fait

pitié... / Quand tu nous as donné, Frank, ta noble amitié, / Avais-tu dans l'esprit ta propre destinée ? » (vers 553-57)

Le ton ironique et moqueur des neuf est présent dès le début du texte et il renvoie plus particulièrement au mot d'esprit, à la création de l'expression « le dernier des manoirs » dont le bâtiment délabré est baptisé. A la fin du récit, le rire qui sort de la gorge de Frank n'est plus associé à un jeu de mot mais à la vision du massacre qui le rend fou. Du premier au dixième homme, la parole est travaillée sous différents angles et elle travaille le texte dans différentes directions. En dehors des mots, elle est le « cri de liberté », le « cri vengeur », qui gronde en vain dans la gorge du premier homme et le « gros rire effrayant » de Frank. Au niveau des mots, elle est à la fois parole tenue et parole à laquelle on est tenu par un engagement exigeant un don précieux. Les neuf donnent leur vie, Frank ses croyances et valeurs morales. Toutefois ce dernier subit une plus forte pression de l'extérieur qui l'oblige à modifier ce qu'il a apparemment de plus intime. Cet extérieur, c'est la surface du texte, sa couche la plus visible et la plus explicite : la dénonciation de l'état de décomposition de la société haïtienne et la corruption qui y règne notamment sur le plan politique. Or pour dénoncer la corruption, le texte doit se faire corrupteur à son tour.

Si corrompre quelqu'un signifie l'obliger à agir contre son devoir ou sa conscience en utilisant des moyens condamnables, on peut dire que Frank est le plus visé et touché par la corruption puisqu'il est amené à participer à un massacre auquel il s'opposait et à en devenir l'unique témoin puisqu'il est le seul survivant. Pour mener à terme le fonctionnement corrupteur du texte le dernier homme ne peut pas

rester indemne⁷. Sa folie est le dérèglement final du symbolique qui donne à voir le réel en tant que sinthome par l'effet qu'il produit sur le corps du seul survivant – l'effet final de la folie de Frank étant de produire à son tour un effet de malaise sur les lecteurs.

Un rêve d'écriture impossible : la complicité du narrateur

Dans *Les Dix hommes noirs*, la mort soutenue par l'ordre historique et le mot d'ordre militaire qui justifie la structure du récit suscite une sorte d'adhésion fascinée sur tous les sujets y compris le narrateur dont les silences et les prises de position sont à interpréter. En effet avant de céder la parole aux dix hommes, bien qu'il laisse entendre qu'un choix doit être fait entre la vie et la mort (« Ils allaient en commun végéter ou périr / Selon qu'obéissant à la voix plus suivie / Ils feraient prévaloir le trépas ou la vie. »), il présente la mort elle-même comme capable d'agir : « les Dix que la mort s'est promis » en dehors de toute parole : « Un silence rigide a plané dans la salle : / Il semble Qu'à la fin de ce banquet s'installe / à côté d'eux un hôte horrible. »

Le silence de la mort n'est pas immédiatement rompu par les personnages. Il est d'abord l'objet d'un détour : le narrateur déporte le récit à l'extérieur du manoir et transforme en rêve la manière dont les dix hommes perçoivent la nature environnante : « Ils percevaient / Les palpitations des choses qui rêvaient / Au dehors, le soupir long de la Nuit dormante, / Le rêve harmonieux où l'onde se lamente ».

⁷ Dans l'argot des voleurs, le verbe « affranchir » veut dire corrompre un témoin ou faire d'un honnête homme un voleur. Voir le *Dictionnaire du français argotique et populaire* (Paris : Larousse, 2001).

Dans ce rêve qu'il prête à la nuit, le narrateur suggère à la fois son désir de déplacement, d'éloignement, de suspension, de flottement par rapport au désir de mort et l'impossibilité de se laisser aller à ce rêve dont il doit se réveiller pour retourner à l'ordre du texte, la mort : « La création rêve... Oui, suspendant son cours, / Elle s'ignore et rêve, elle rêve et palpite, / Oubliant que le mal dans ton repos s'agite, / Que furtive la mort qui ne sommeille pas, / S'avance réveillant la douleur sur ses pas ! »

Pris entre le silence de la mort et la rupture de ce silence par le témoignage du premier des dix hommes, l'espace du rêve dévoile et voile à nouveau la possibilité d'une autre parole qui ne dépendrait ni du désir de mort, ni du besoin de s'y opposer. Ce ne serait ni une parole pleine parce que performative, ni une parole vide parce que non orientée vers l'action, mais une parole qui laisserait aux mots la possibilité de créer leur propre vérité en fonction des sens : l'ouïe, la vue, le toucher. L'évocation de la nuit, présentée comme un rêve, est très nettement marquée par des verbes ou des adjectifs qui s'adressent aux sens : « La ramure vibrait, émue, avec la brise, / Comme un luth frémissant au toucher de la Nuit. » A ce moment du texte, l'aspect fluide et flottant du rêve est exploité pour ouvrir à la fois un espace de transition entre le silence de la mort et le début des témoignages et un espace d'échange de paroles entre le narrateur et les personnages. En effet, le narrateur offre un accès au monde sensible de la nuit par le biais des personnages, comme le verbe percevoir, conjugué à la troisième personne du pluriel le signale (ils percevaient), mais le pronom sujet « ils »

est aussitôt absorbé par le développement du rêve selon le propre désir esthétique du narrateur.

Ce désir est un élément qui résiste à l'ordre du texte et le travaille en dessous de la surface lisse des témoignages sous la forme du rêve de la nuit à travers lequel le narrateur découvre puis renonce à son désir d'écriture.

Le mouvement d'éloignement qui déporte le texte à l'extérieur du manoir est interrompu par la douleur qui ramène brusquement le narrateur à l'intérieur du manoir et le fait aller au plus près de sa propre douleur qu'il échange contre la douleur des dix hommes noirs. Le fait que cette substitution se produise dans un rêve permet de rendre encore plus floue, plus flottante la frontière entre extérieur et intérieur et crée un véritable effet de réveil au moment où le premier homme prend la parole. Autrement dit, par contraste, la présence du rêve fait d'autant plus ressortir la manière abrupte dont le retour à l'ordre du texte s'effectue.

Cet ordre, auquel neuf des dix hommes donnent voix, doit être suivi même s'il demande que le narrateur renonce à son rêve d'écriture. Ce renoncement est également renforcé par le deuxième grand silence du texte avant l'intervention de Frank. Si ce dernier hésite à parler c'est parce qu'aucun de ses mots ne peut répondre à la force produite par la parole performative des neuf. L'ordre du texte s'impose dans une dimension totalitaire et idéologique qui fait peur à Frank : « Qu'allez-vous faire ? » demande-t-il à ses compagnons. Cette question marque l'imminence de l'acte dont il ignore encore les modalités mais elle signale également une volonté de détourner l'ordre du texte. Face à la parole écrasante des neuf, Frank fonctionnerait

comme le rêve par rapport à l'ordre du texte. Son discours en faveur de la vie, au nom de l'amour serait une tentative d'éloignement de la mise en parole du désir de mort. Or comme dans le rêve, la volonté d'éloignement produit le contraire, c'est-à-dire un rapprochement plutôt violent et douloureux du désir de mort et de l'horrible qui l'accompagne.

Le rêve et Frank sont présents dans le texte pour dire un autre espace, où les mots, non soumis à l'ordre de la vérité historique érigée en ordre symbolique, auraient le pouvoir de créer une autre vérité. Mais à la fin du récit, le désir esthétique du narrateur, tourné vers la beauté, l'harmonie, la douceur sombre en même temps que Frank dans la folie. Le seul élément qui échappe à l'ordre du texte pour indiquer la possibilité d'une autre parole et d'un autre travail de la parole moins tenu, moins soutenu, moins engagé, plus flottant, plus libre, s'avère une résistance inefficace. Le texte reste attaché jusqu'au bout à la valeur performative de la parole et revendique, en dernière instance, parmi les sens du nom Frank, ceux qui sont les plus près de l'origine, à savoir la liberté et le nom de peuple. L'écriture, même si elle doit aboutir à un renoncement débouchant sur la folie, doit continuer à soutenir le noyau identitaire haïtien : la lutte pour la liberté qui a permis au peuple haïtien de se constituer en tant que nation indépendante.

La folie de Frank marque la bordure insoutenable d'une histoire où la violence domine avant, pendant et après la naissance d'Haïti en tant que nation libre. Le massacre fonctionne comme une trace d'histoire qui se répète et revient à la même place, le lieu de la faille identitaire du nom et le dérèglement du système symbolique

poussé jusqu'à son extrême rigidité par l'ordre historique qui pourtant le fonde et l'instaure.

L'urgence de l'ordre du texte

La valeur de témoignage du récit des *Dix hommes noirs*, reconnue par les lecteurs haïtiens dès la parution de l'œuvre, repose sur la capacité de l'écriture à devenir un lieu de pacte. Le texte peut être considéré comme un espace dynamique où le pacte s'inscrit tout d'abord comme pacte d'écriture (pour le narrateur) puis comme pacte de parole et d'action (pour les dix hommes). Dans la trajectoire suivie de pacte en pacte, l'ordre du texte semble à la fois imposer et obéir à l'urgence d'un faire : l'accomplissement du massacre final. Cette urgence est ambivalente. Elle est externe et interne au texte. Externe dans la mesure où elle renvoie à un vécu politique et social haïtien non littéraire, interne parce qu'elle motive les témoignages et permet qu'ils soient restitués sous une forme littéraire. En d'autres termes, l'urgence de la situation politique et sociale donne lieu à une production littéraire qui fonctionne selon les modalités d'une autre urgence : celle que l'écriture révèle et produit par son efficacité. Plus les dix hommes noirs témoignent de leur incapacité à agir dans l'environnement politique, social ou familial qui est le leur, plus le texte devient efficace et s'achemine vers son efficacité la plus accomplie : la folie de Frank.

En effet, l'ordre du texte le vise plus particulièrement que les autres et le désigne, par la place de dernier qu'il lui impose, à être le plus touché par le massacre. L'efficacité du texte consiste à rendre Frank fou, à partir d'un noyau de vérités que

l'écriture fait passer, tel un témoin dans une course de relais, du narrateur au premier homme qui prend la parole, puis au deuxième, au troisième, et ainsi de suite pour arriver jusqu'au dixième, celui qui doit recevoir l'effet maximal du texte. Si le mot témoin désigne, dans le domaine du sport, le bâtonnet que doivent se passer les coureurs jusqu'à la ligne d'arrivée, on peut s'interroger sur ce que Frank reçoit à la fin du récit. Dernier témoin du massacre, il est à son tour le dernier relais entre le texte et les lecteurs et sa folie pourrait fonctionner comme une métaphore de l'écriture et de la lecture.

A la fin du texte, le corps de Frank est particulièrement investi par la folie. Il est étrangement figé, paralysé de l'extérieur et secoué de l'intérieur : « Inerte comme un bloc tumulaire et livide, / Le front mort, l'âme éteinte, en fuite dans le vide. / Un gros rire effrayant fait palpiter son cou. » (vers 793-95). Dernier résultat du massacre, la folie du dixième homme devient à son tour productrice du dernier effet d'horreur sur lequel le texte se referme : le gros rire effrayant, qui fait palpiter le cou de Frank, a un impact sur l'espace environnant : « Tout le bois en tressaille... Il est devenu fou. » Dans ce dernier vers, la folie produite par le spectacle du massacre est rendue par l'amplification et la propagation d'un son inquiétant, le son du rire sorti de la gorge de Frank.

Du début à la fin, l'ensemble du texte est tendu par une urgence qui fait son efficacité : la nécessité de rendre l'environnement extérieur par l'effet immédiat qu'il produit. Dans *Les dix hommes noirs*, ce rendu fonctionne par ricochet : la cause d'une situation, d'un événement, d'une action, d'une parole est présente par l'effet qu'elle

produit et doit susciter à son tour un autre effet. Le texte rend la présence du monde extérieur sous la forme d'une succession de faits imparables. Tels les tirs en chaîne à la fin du récit, les coups tombent et sont impossibles à éviter. Ils sont matérialisés à partir de la violence qui caractérise leur impact. Pour neuf des dix hommes noirs, les mots ne sont plus bons qu'à témoigner de la violence reçue et à réduire l'écart entre parole et acte.

L'urgence du texte repose sur le désir des neuf de passer à l'acte mais pas de n'importe quelle manière : le massacre est organisé dans un ordre où les hommes sont à nouveau identifiés selon la place qu'ils occupent dans une chaîne numérique : le premier, le deuxième, etc. Cette chaîne rappelle l'ordre des prises de parole, mais cette fois-ci, le premier homme n'est pas celui qui s'est le plus engagé dans l'action militaire et politique, il est simplement le plus âgé des dix. Le texte ne dit pas explicitement que les hommes vont se tuer du plus vieux au plus jeune, mais un ordre implicite est installé du fait que la place de dernier revient à Frank dont on sait déjà qu'il est le plus jeune des dix.

L'ordre des deux chaînes ne semble être mis en place que pour mieux servir l'urgence d'aller toucher le dernier, en réduisant au minimum la valeur symbolique de son nom et en le faisant basculer du côté du massacre. La folie de Frank témoigne de ce contact violent avec l'acte contre lequel il s'opposait mais auquel il finit par adhérer puisqu'il reste jusqu'au bout soudé au groupe, par amour : « faible ou non, je vous plains, je vous aime et vous suis, / Car j'avais pour toujours épousé vos misères. » (vers 676-77).

A aucun moment, Frank ne peut jouer le rôle d'antagoniste du groupe des neuf. Mais pour que le texte fonctionne, pour qu'il réalise son efficacité, il doit l'ignorer et ne découvrir qu'à la fin du récit, presque en même temps que les lecteurs, la place qui lui a été réservée dans la double surdétermination de la chaîne de la parole et de l'action. L'appartenance et la participation de Frank au groupe sont également surdéterminées par le titre du texte : il ne peut pas y avoir dix hommes noirs, sans le dixième homme, sans son nom et sans sa folie c'est-à-dire sans tout ce qui fait de lui un noyau extime traversé par les vérités du texte.

Le spectacle de la mort

La fin des *Dix hommes noirs* est double. Elle s'articule en deux mouvements séparés par une solution de continuité qui permet d'escamoter l'exécution du massacre. La mort a lieu hors texte. Le récit semble alors se plier à une des règles principales de la tragédie classique, consistant à ne pas montrer sur scène la tuerie elle-même, mais le résultat du massacre est rendu avec une telle immédiateté, qu'aucune prise de distance n'est possible. Le texte contraint les lecteurs à devancer le regard de Frank sur les cadavres, car ce sont ces « corps bleuis », leur « sang », leur dernier « rôle » et leur dernier regard « figé dans l'horreur » qui sont mis en avant :

L'onde lèche en fuyant les corps bleuis, pâlots...
 Quelques-uns rouleront dans le gouffre des flots...
 Ils gisent tous, noyés d'une nuit sépulcrale.
 Il ne reste des neuf que du sang et qu'un rôle

Sourd et des fronts ternis où le dernier regard
S'est figé dans l'horreur... (vers 783-788)

L'efficacité de l'écriture s'appuie sur la manipulation du point de vue où le regard est saisi. L'horreur est montrée à partir de la chose horrible elle-même, comme un regard à la place duquel doit venir se figer le regard du lecteur/de la lectrice. Pendant quelques secondes, le récit n'est autre chose que cette mort qui nous regarde. Lorsqu'il revient à Frank, son devenir fou fonctionne comme un décentrement par rapport à ce regard de la mort qui ne peut pas être soutenu.

La gageure du texte est de cerner au plus près l'insoutenable de ce regard, en ouvrant un espace où les effets de la mort et de la vie s'interchangent. Ainsi, ce sont les cadavres qui renvoient dans leur dernier regard leur dernière expression de vivant tandis que Frank, le survivant, n'a plus de regard, mais un corps de mort. Glacé et paralysé, il est déjà présenté comme un fantôme avant de devenir fou : « Frank est resté debout, les bras tendus, glacés, / - Spectre gardant ce tas de morts et de blessés » (vers 791-92).

Paradoxalement, la folie redonne à Frank une dimension humaine. Elle a également pour effet de faire retomber la tension du récit et de le ramener à l'ordre de la raison, car pour émettre le dernier constat : « Il est devenu fou. » il faut bien que le narrateur ait gardé toute sa raison et toutes ses raisons de raconter l'histoire jusqu'au bout.

La folie de Frank est une fin inattendue. Elle prolonge le texte par l'effet de surprise qu'elle vise à produire sur les lecteurs, mais en même temps, elle le referme

en le renvoyant à la question qui le sous-tend et le structure : l'ordre, la question de l'ordre en tant que sens, de direction à suivre. La folie mise en avant pour interroger le sens est un miroir que le texte se tend à lui-même et dans lequel il se regarde.

Les contemporains et compatriotes lettrés de Vilaire, notamment les jeunes écrivains de La Ronde ont très bien saisi cette réflexivité du texte qui les renvoie à leur propre question, cette question du « Que faire ? » que Frank pose à ses compagnons. Que faire dans un environnement politique, économique et social où la mort me regarde et me parle de partout ?

Les voix : le « jouer idiot » de la mort

Dans la dernière partie des *Dix hommes noirs*, la saturation de l'espace par la mort est rendue par l'apparition des voix. Les neuf ne deviennent des voix que parce qu'ils nomment Frank et Frank ne devient Frank que parce qu'il est nommé. Une simple phrase permet au narrateur d'introduire les voix en tant qu'interlocutrices de Frank et cette phrase est une phrase d'identification par excellence : « - Quelqu'un tarde à parler : c'est Frank dit une voix. » Le pouvoir de nommer, d'identifier et de définir ce qui est vrai ou faux, valable ou non valable, est entièrement livré aux voix par le narrateur. Ce dernier disparaît une fois qu'il a mentionné la jeunesse et la sensibilité de Frank. Sa disparition bouleverse la structure du texte : il prend la forme d'un dialogue dont les parties sont d'emblée déséquilibrées puisqu'il y a neuf voix contre Frank. En se retirant du texte et en y installant les voix qui disent déjà les résultats d'un vote en faveur de la mort, le narrateur semble se décharger de toute

responsabilité et livrer Frank à une situation de malaise, renforcée par une forte sensation d'étrangeté.

Le malaise est suggéré par le silence et la difficulté de Frank à prendre la parole à la suite des témoignages, l'étrangeté par le fait que les voix ne sont plus des numéros. Elles sont interchangeables et hors identification. Elles monopolisent désormais le pouvoir d'identifier. Elles sont les voix de la mort qui interpellent Frank, mais pour l'empêcher de s'ancrer dans sa propre parole en faveur de la vie. En effet, une fois nommé, Frank perd le pouvoir de nommer à son tour, c'est-à-dire d'identifier, de définir, de marquer nettement son choix.

L'apparition des voix indique que la mort a déjà gagné. Elle a remporté neuf voix sur dix. La présence de Frank et de sa tentative de discours en faveur de la vie servent à révéler qu'un ordre surdétermine le récit. L'histoire qui lui préexiste impose une structure mortifère, en maître absolu. Tout près de la mort, soutenue et alimentée par les voix, se trouve un noyau identitaire collectif intouchable. Sans le savoir, Frank est amené à le révéler en s'en rapprochant au plus près à partir de sa position d'extimité. Cette position est liée au fait qu'il est le seul à avoir un nom et que ce nom renferme des vérités qui sont au centre du désir des neuf et du désir du narrateur.

Frank fonctionne lui-même comme un noyau extime au noyau identitaire collectif parce qu'il est double. Il est à la fois le personnage et le nom. En tant que personnage, il n'est ni protagoniste, ni antagoniste mais le dernier agoniste. Resté en vie, il subit l'angoisse de la mort et tombe dans la folie où finit de se défaire son identité de sujet. En tant que nom, il désigne ce qui manque aux neuf et au narrateur.

Il signifie le vide, la perte, la béance à partir de laquelle le mouvement du désir (de mort et d'écriture) se met en marche.

Les neuf perçoivent le discours de Frank et ce qu'il propose en faveur de la vie comme un bouchon qui ne peut plus rien boucher ou comme un pansement qui ne peut plus refermer leurs blessures. Seule la mort est capable de mettre un terme à leur souffrance. Mais avant de mourir, en se tuant les uns les autres, ils doivent tuer quelque chose en Frank conformément à ce qui est déjà mort en eux-mêmes : la volonté de combattre pour changer la situation politique, sociale et économique du pays et faire en sorte qu'il retrouve la dignité de son nom. Ainsi, deux des significations du nom Frank (le désir de combat et le nom de peuple) sont mises en échec et cette perte de sens entraîne dans sa chute toute la valeur du discours de Frank en faveur de la vie. Son nom n'est plus là que pour témoigner de la faille à partir de laquelle le texte s'écrit et pour poser l'impossibilité d'un choix.

Identifié par les voix, Frank commence à fonctionner comme un objet étrange : il est à la fois ce qui est mort à l'intérieur des neuf et ce qui est encore à tuer à l'extérieur. Il délimite les bords de la blessure intime et béante de ses neuf compagnons. L'épuisement des valeurs symboliques du nom et la perte d'identité du personnage dans la folie suggèrent que cette blessure ne peut pas cicatriser. Elle ne peut que continuer à alimenter l'agonie dans le cercle vicieux de la violence où les rôles tournent par identifications successives. La première identification est l'identification à l'agonie du pays. C'est à partir de là que les neuf deviennent des protagonistes, tout d'abord de leur parole, par le témoignage, puis de l'acte de mort.

Dans le massacre, la violence se déplace. Elle passe d'un homme à l'autre et chacun occupe alternativement la place de tueur et celle de tué, excepté pour le premier et le dernier. Le premier homme ne tue personne parce qu'il est le garant de l'ordre symbolique dont il institue l'origine historique, seuls les héros déjà morts pour l'indépendance le précèdent. Le dernier homme, Frank, est le dernier maillon de la chaîne symbolique. Après avoir tiré sur le neuvième homme, seule lui reste la possibilité du suicide, s'il veut passer du côté des tués.

Même si le massacre a été organisé selon un ordre numérique, dans le mouvement de la violence et l'enchaînement des morts, on ne sait pas quel homme occupe quelle place. En fait, ce détail a peu d'importance. Ces hommes, anonymes tout au long du récit ont déjà leur place dans la mort⁸, ils peuvent échanger leurs numéros sans que cela ne change rien à l'ordre de mort qu'ils ont choisi de suivre jusqu'au bout. Mais la place de celui qui doit rester en vie est absolument fixée, figée et irréversible. Alors que Frank ne peut pas s'ancrer dans sa propre parole, il est attaché à cette place de dernier. Paradoxalement, depuis cette position d'entrave et d'impossibilité de mouvement, il est le seul à qui le texte offre la liberté d'un choix qui restera lettre morte puisqu'il devient fou. Cependant, la manière dont la folie prend forme dans le texte souligne l'identification de Frank à cette position paradoxale dans laquelle le texte l'a mis. Le fonctionnement de son corps s'y conforme : il est à la fois figé par la vue des cadavres et agité par le rire.

⁸ Lacan écrit dans *Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir* : « ... la mort déjà y est entrée côté jardin. Pour que sa place y soit marquée, plus n'est même besoin qu'elle soit vide. Il suffit qu'elle soit numérotée. Ou pour mieux dire la mort elle-même n'est-elle pas le numéro des places ? Aussi bien est-ce là pourquoi elle est si prompte à en changer. » *Ecrits II* (Paris : Seuil – Collection point, 1999) 229.

Le dixième homme est irrémédiablement collé, attaché, soumis au double mouvement du texte qui fige et agite. En fait, il est le point de chute où le récit se dénoue, là où il s'achève, mais sans que rien ne se dénoue puisque la folie se présente elle-même comme un dernier nœud où Frank est réduit à incarner les sens impossibles de son nom. Ce nœud enserme à son tour les lecteurs en les amenant à s'identifier au seul survivant. Son rire, sa dernière expression, remet en question l'ordre du texte. Il fait dévier le noyau identitaire collectif vers une position de non sens, vers un hors mot, où la structure imposée par l'ordre de la vérité historique éclate et s'ouvre sur une béance douloureuse que seul l'amour de Frank peut héberger. Cet amour est en somme le seul élément auquel le dixième ne renonce pas et par lequel il se raccroche au collectif non seulement des neuf mais du peuple haïtien. Frank a une capacité d'aimer qui manque aux gens de son pays :

Ce peuple avec la foi perd l'âme et le génie !
 Le mal est grand, l'heure est terrible... qui le nie ?...
 Vous tous, la volonté vous manque de souffrir,
 Et vous n'avez de force encor que pour mourir :
 Sombre orgueil des vaincus dont l'aiguillon vous presse (vers 665-69)

En tant que noyau identitaire, la vérité historique dresse autour d'elle les remparts de l'amour propre pour cacher ses blessures et tandis que pour Frank la souffrance doit être dépassée, transcendée dans l'amour, pour les neuf, elle est insoutenable parce qu'elle creuse trop profondément la brèche de leur impuissance. Pourtant, c'est à partir de cette brèche que le texte transforme les neuf en voix et leur donne l'omnipotence de la position de premier. Dans le dialogue avec Frank, les voix

lui tiennent un discours énergique. Les mots, bien que dénoncés pour leur stérilité, ont alors une puissance incontestable. Ils conduisent le dernier homme vers la position paradoxale qui lui a été réservée : cette place où l'amour et la haine, la vie et la mort ne sont plus distinguables l'une de l'autre.

Vers la fin du dialogue le texte opère un dernier retournement. La puissance du discours des neuf a produit le résultat recherché : l'identification nécessaire de Frank à la perte de volonté et de foi de ses compagnons. En signalant la source du mal, le dixième homme semble condamné à lui donner corps. Avant même de devenir fou, il prononce des mots qui annoncent l'état qu'il aura à la fin du récit : un corps pas encore mort, mais déjà sans vie, le corps de l'agonisant :

L'affreuse plaie est là, dans notre volonté
 Qui se perd, s'anémie et meurt ! Ah ! je les pleure,
 Ceux qui sont morts avant la mort, froids avant l'heure. (vers 656-58)

La reconnaissance de la perte de volonté collective effectuée par Frank, fonctionne parallèlement à la perte des sens de son nom et au refus du groupe de l'inclure entièrement dans le massacre. Le dernier homme doit être rapproché au plus près de la mort pour montrer sa « conjonction » avec la vie. La vie et la mort, la mort et la vie, liées, soudées comme Frank attaché à ses neuf compagnons et revendiquant ce lien au nom de sa souffrance et de son amour. Quel nœud pourrait-il être plus fort ? Le dixième homme, dans son rôle d'agoniste, mène jusqu'au bout cette « vie qui ne veut pas guérir⁹ ».

⁹ Cette phrase de Lacan se trouve dans *Le Séminaire*, livre II (Paris : Seuil, 1978) 271-272 : « Ce que Freud nous enseigne avec le masochisme primordial, c'est que le dernier mot de la vie, lorsqu'elle a

Le mal dont souffre le pays n'est plus un symptôme qu'on peut interpréter et guérir en choisissant la mort pour mettre fin à la souffrance, mais un « sinthome » aimé, chéri jusqu'à la folie. Vidé de sa substance, le nom Frank devient un signifiant qui tourne à vide. Traversé par les vérités du texte, saisi par la folie, le corps de l'agoniste produit ce que Zizek appelle un « jouis-sens ». Il n'y a plus rien à déchiffrer dans le rire effrayant de Frank. Il fait éclater le mot d'ordre du texte qui conduit au massacre et lui donne la valeur d'une « lettre insensée¹⁰ ».

La notion de « jouis-sens », telle que Zizek la développe, est fondée sur l'idée d'une adhérence, d'une impossibilité de détachement entre le sujet et ce qu'il reçoit de l'extérieur. Il ne s'agit pas d'une intériorisation mais d'une véritable identification avec ce qui produit l'angoisse et la souffrance. Dans le texte d'Etzer Vilaire, en faisant fonctionner l'identification jusqu'à la mort, l'écriture resserre les nœuds que la vérité historique, ancrée dans l'acte fondateur de l'indépendance, interdit de défaire. Mais en bifurquant vers la folie, elle signale un choix impossible pour Frank. Inséparable de ses compagnons, c'est également à cause de son amour qu'il devient fou.

Comme on l'a déjà vu dans *Le Flibustier*, l'amour rapproché de la haine est un élément dominant dans l'œuvre de Vilaire. Dans *Les dix hommes noirs*, Frank

été dépossédée de sa parole, ne peut-être que la malédiction dernière qui s'exprime au terme d'Œdipe à Colonne. La vie ne veut pas guérir. La réaction thérapeutique négative lui est foncière. La guérison d'ailleurs, qu'est-ce que c'est ? La réalisation du sujet par une parole qui vient d'ailleurs et le traverse. »

¹⁰ Slavoj Zizek, *Ils ne savent pas ce qu'ils font, le sinthome idéologique* (Paris : Point hors ligne, 1990) 194-195 : « Un tel fragment du signifiant pénétré de jouir idiot, collé à ce jouir, est ce que Lacan, dans la dernière étape de son enseignement a nommé le *sinthome* : ce que nous avons ici n'est plus le symptôme, le message codé qui doit être décrypté au moyen de son interprétation, mais le fragment d'une lettre insensée, c'est-à-dire d'une lettre dont la lecture procure immédiatement du *jouis-sens*. »

semble recevoir un ensemble de vérités qui appartiennent à l'histoire personnelle d'Etzer Vilaire. L'impossibilité de choisir à laquelle le personnage est confronté par amour, fidélité et loyauté à ses compagnons peut être lue comme une radicalisation de l'engagement de l'écrivain, engagement qui relèverait de ses propres choix impossibles, notamment ses choix d'amour. Entre la vie et la mort, l'amour et la haine, l'écriture porte la trace d'un désir d'Etzer Vilaire : relier, quitte à mourir ou à devenir fou, les deux grands amours de sa vie : l'amour de son pays et celui de la langue et de la littérature françaises.

CHAPITRE IV

*La question de l'engagement et du faire original : une
problématique de la reconnaissance*

Henri Chauvet et Etzer Vilaire font chacun mourir un ou plusieurs de leurs personnages principaux. Pourtant la présence de la mort peut-être lue et interprétée de manière différente conformément à la place qu'elle occupe dans les trois récits. Dans *La Fille du Cacik*, elle permet à Rodrigo et Mamona d'actualiser la parole de leur désir. Par ailleurs, lorsque Kaonabo profère sa malédiction contre les Espagnols, Chauvet met dans la bouche de son personnage le verbe « lugubrer » pour suggérer que le cacique conjure la perte de sa fille et accentuer le pouvoir de la création langagière de Boisrond-Tonnerre, mis en avant et analysé dans le premier chapitre de ce travail.

Dans les deux textes de Vilaire, même si la mort est l'aboutissement du désir des neuf, elle joue néanmoins un autre rôle. Elle intervient dans le processus de reconnaissance.

La mort dans le processus de reconnaissance

En effet, tant que la mort ne survient pas, Argan et Frank sont des personnages en quête d'une reconnaissance dont ils ignorent eux-mêmes la nature et la portée. Argan ne sait pas que son destin consiste à reconnaître l'amour d'Eva et à transformer son désir narcissique en reconnaissance du désir de l'autre. Frank, de son côté, est amené à découvrir la place que le groupe lui assigne et à la reconnaître comme la seule place possible pour lui, même si elle n'est pas celle qu'il aurait voulu occuper. Ainsi, il faut qu'Eva meure pour que le cœur d'Argan s'ouvre ; il faut que les neuf compagnons de Frank s'entretuent pour que le dixième homme occupe la place de dernier, où il se retrouve à la fois acteur et témoin.

La mort constitue une limite nécessaire au processus de reconnaissance. Par la violence qui l'accompagne dans les deux textes, elle s'impose comme prix à payer pour accéder à une reconnaissance qui ne permet pas que celui qui reconnaît soit reconnu à son tour. Cette expérience se solde pour chacun des personnages qui y survit par un retour à un état de solitude où il n'y a plus d'interlocuteur possible. Argan s'enfuit dans une barque. Emportant on ne sait où le cadavre d'Eva dans un cercueil, il continue son errance. Frank reste figé par le spectacle du massacre de ses compagnons auquel il a été contraint de participer et devient fou.

Chacun des récits est orienté vers une fin brusque et violente qui marque une limite au-delà de laquelle le sort des personnages survivants ne peut plus être soutenu par l'écriture. Les textes s'achèvent au moment où ils sont allés au plus près de la mort, réduisant le plus possible ce qui la sépare de la vie. Ils donnent alors à voir un

espace où la mort revient occuper la place qu'elle a tenue dans le processus de symbolisation depuis l'écriture de la proclamation d'indépendance. Elle fonctionne dans la création littéraire à la manière du réel lacanien (ce qui revient toujours à la même place¹) auquel le verbe « lugubrer » donne accès en tant que symptôme, transformé ensuite en sinthome par le propre travail de l'écriture.

Le verbe, inventé dans la proclamation d'indépendance, porte la trace historique que la mort a laissée dans le vécu collectif haïtien et témoigne du déni de reconnaissance premier à partir duquel les Haïtiens ont construit et donné à reconnaître leur identité en la verbalisant essentiellement en français, tout au long du XIX^e siècle, pour défaire et se défaire de l'identité qui leur était imposée de l'extérieur, notamment par les anciens colons. Dans ce sens, le verbe créé par Boisrond-Tonnerre rend compte de la démarche identitaire qui incombe aux écrivains haïtiens et qui relève d'un « faire origine » par déplacement et transformation à partir du français, la langue de l'ancien maître.

A l'instant même où le secrétaire de Dessalines insiste sur la nécessité pour les Haïtiens de se défaire de tout ce qui porte l'empreinte de l'ordre colonial français, l'émergence d'un nouveau verbe, sémantiquement rattaché à l'adjectif lugubre et renvoyant, à son tour, à une situation dominée par la mort, fait entrer le français, en tant que langue, dans un espace particulier qui n'est pas sans rapport avec une position d'extimité.

¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse* (Paris : Seuil, 1986) 85.

Cette position précéderait et éclaircirait le lien flou qu'Argan entretient avec l'origine de son identité, alors que dans la lettre préface, Vilaire revendique clairement l'origine française et plus particulièrement bretonne et normande des flibustiers qui donnèrent la colonie à la monarchie française. Elle conditionnerait également, dans *Les dix hommes noirs*, l'extimité de Frank par rapport à ses compagnons pour révéler que depuis la proclamation d'indépendance le français est pour les Haïtiens une langue à la fois proche et lointaine, aimée et haïe, destructrice et constructrice de la problématique identitaire, interne et externe au processus de reconnaissance qui se cristallise au cours du XIX^e siècle dans le domaine littéraire, une fois que la France a officiellement reconnu l'indépendance de son ancienne colonie.

La reconnaissance de l'indépendance par la France et la littérature haïtienne

Pour des écrivains haïtiens qui commencent leur parcours littéraire à la fin du XIX^e siècle ou au tout début du XX^e, ce moment reste inscrit comme un puissant élan de création et de désir d'expression. Georges Sylvain, écrivain contemporain et ami de Vilaire², en témoigne dans le texte qui précède son recueil de poésie, *Confidences et mélancolies*, publié à Paris en 1901 et ayant pour titre « A travers la poésie haïtienne ». Il s'agit d'une présentation historique des poètes haïtiens du XIX^e siècle

² Comme on le verra par la suite, Georges Sylvain est également l'auteur de la « Notice historique et littéraire sur la république d'Haïti » parue dans le premier volume des œuvres de Vilaire dans la *Collection des Poètes Français de l'étranger*. Né en 1866, Sylvain fut le parrain littéraire de Vilaire. Il fit paraître certains de ses poèmes dans la revue *La Ronde* et lui permit d'entrer en contact avec les autres jeunes écrivains qui participaient à la rédaction de cette revue. Georges Barral, le directeur de la collection le présente comme un « personnage considérable. Très instruit, d'une haute intelligence, d'un cœur généreux, il exerce une action salutaire sur son pays. »

et de leurs principales œuvres, ponctuée de remarques sur la qualité littéraire de la poésie haïtienne, ses tendances et ses possibilités d'évolution. Sylvain pose d'emblée un point qui caractérise essentiellement la littérature de son pays : conçue et écrite en français, elle se rattache à la littérature française. Il n'est pas le premier à mettre en avant ce lien, qui, tout au long du premier siècle d'indépendance d'Haïti, a soulevé un certain nombre de questions, suscité des prises de position et alimenté de manière plus ou moins explicite les préoccupations identitaires et le besoin de reconnaissance des écrivains haïtiens.

Sylvain rappelle et insiste sur l'effet que la reconnaissance de l'indépendance d'Haïti par la France, en 1825, a produit sur les écrivains haïtiens de cette époque. Selon lui, elle a été :

(...) le signal d'une explosion générale de lyrisme. Toutes les intelligences sont alors en éveil, toutes les nobles ambitions se donnent carrière (...) Un écho des audaces romantiques a traversé les mers. On bat le rappel des vieux souvenirs, on explore les archives domestiques, on interroge avec ferveur les traditions locales pour en faire jaillir une littérature autonome. On croit à cette littérature, à sa fortune, à son avenir (...)³

Un demi siècle plus tard, Jean Price-Mars, réaffirme l'empreinte que le mouvement romantique, coïncidant chronologiquement avec le moment de la

³ Georges Sylvain, « A travers la poésie haïtienne » in *Confidences et mélancolie* (Paris : Ateliers haïtiens, 1901) 11-12.

reconnaissance de l'indépendance, a laissée sur la littérature haïtienne et l'érige en un moule qui se serait fixé à travers le temps et à partir duquel prendrait forme un certain nombre de traits caractéristiques de la littérature haïtienne :

Par sa philosophie émancipatrice du moi et sa doctrine favorable à l'épanouissement du lyrisme dont il imprégna les œuvres d'art, le romantisme développa chez nos écrivains l'aptitude maîtresse de leurs capacités d'expression qui est la sensibilité, source abondante d'émotions, réservoir insondable d'affectivités. N'est-ce pas là d'ailleurs que gît la marque distinctive de l'âme haïtienne, riche en puissance émotive, impressionnante en résonance affective ? A ce compte, par-delà les idéologies d'école et les contingences historiques, nos écrivains sont restés fidèles depuis plus de cent ans à cet idéal artistique qui sied à la logique de leurs tempéraments et aux aspirations fondamentales de leur intelligence⁴.

Dans ces propos, tenus par deux auteurs haïtiens, contemporains de Vilaire, un lien est clairement établi entre la reconnaissance de l'indépendance du pays par la France et le destin de la littérature haïtienne. Lorsqu'on analyse ce lien, il apparaît que certaines œuvres littéraires haïtiennes sont plus que d'autres travaillées par une problématique de la reconnaissance et qu'elles gardent les traces de la dynamique des échanges qui se sont établis entre les deux pays autour de la reconnaissance de

⁴ Jean Price-Mars, *De Saint-Domingue à Haïti, Essai sur la culture, les arts et la littérature* (Paris : Présence africaine, 1959) 30-31.

l'indépendance d'Haïti. Tel est le cas du *Flibustier* et des *Dix hommes noirs*. Ces deux textes posent la question de la reconnaissance dans son lien à l'histoire et à la problématique identitaire qui impose à l'écrivain haïtien un « faire origine ». Cette mission justifiée par le déni d'identité vécu dans l'esclavage s'est modifiée au fil du temps pour répondre à un autre besoin identitaire qui relèverait d'un « faire original » dans le domaine de la création littéraire.

Le « faire original »

Ce « faire original » a tout d'abord été perçu et conceptualisé en termes de littérature nationale dans les dix à quinze ans qui ont suivi la reconnaissance de l'indépendance. L'accent est alors mis sur ce qui constitue l'originalité du peuple haïtien lui-même. Dans la notice qui précède *Confidences et mélancolies*, Georges Sylvain cite un long extrait d'un article d'Emile Nau, paru dans le *Républicain* (journal haïtien) en 1836. Ce que Nau définit comme une littérature nationale est rattaché aux caractéristiques identitaire d'un peuple : « Pour qu'un peuple ait une littérature nationale, il faut que les éléments en existent dans lui, qu'il possède une vitalité propre ; qu'il soit une race ayant ses origines, ses traditions, ses mœurs, ses goûts, ses passions propres ; et qu'il ait su les traduire et les exprimer dans une langue à lui. »

Pour Nau, l'avènement de l'indépendance haïtienne a donné naissance à un peuple qui peut davantage revendiquer et justifier l'originalité de son identité et donc de sa littérature que l'autre peuple devenu indépendant, une trentaine d'année avant

Haïti, les Etats-Unis. Ainsi lorsqu'il compare les deux pays, Emile Nau considère que les Américains devenus indépendants ont conservé une société qui « s'est trouvée toute faite avec sa civilisation et sa langue empruntées » tandis qu'en Haïti « un peuple nouveau a pris place » et après avoir lutté pour conquérir ses droits, il peut revendiquer son identité comme une « fusion du génie européen et du génie africain ». Emile Nau, qui reconnaît par ailleurs ce qu'il appelle « l'influence de la civilisation européenne », est sans doute, avec son frère, Ignace Nau, lui aussi écrivain, journaliste et poète, un des premiers intellectuels haïtiens qui met en avant le caractère hybride de l'identité haïtienne et la nécessité de faire entrer dans la littérature du pays, pour qu'elle soit nationale et donc originale, des éléments qui témoignent de la présence de l'autre langue parlée par la totalité de la population en Haïti, le créole. Dans les deux journaux qu'ils fondent successivement, *Le Républicain* (1836), puis *L'Union* (1837), les frères Nau revendiquent pour la première fois ce qu'on peut appeler aujourd'hui une créolisation du français dans les œuvres littéraires haïtiennes :

Il ne s'agira pas, cependant, de prendre la langue toute faite dans les meilleurs modèles ; il faudra la modifier et l'adapter à nos besoins et à nos localités [...] notre français bâtard aura peut-être ses qualités précieuses, [...] et peut-être que la France ne lira pas sans plaisir sa langue quelque peu brunie sous les tropiques⁵.

⁵ Emile Nau, article de 1837, cité par Léon-François Hoffmann, *Littérature d'Haïti* (Vanves : EDICEF, 1995) 109.

La question de la langue

Cette problématique de la langue est importante. Quelle que soit la manière dont elle est perçue et traitée, à un moment ou à un autre, les écrivains haïtiens sont amenés à se prononcer et à se positionner non seulement par rapport au créole, mais aussi par rapport au degré de pureté du français utilisé en Haïti. Le phénomène linguistique qu'est l'émergence du créole prouve que depuis les premiers temps de la colonisation, le français a été amené à se modifier sur le sol haïtien au contact d'autres langues. Le fait qu'il y soit devenu la langue officielle n'a pas empêché que le créole devienne et reste la langue de la majorité des Haïtiens avant et après l'indépendance. Malgré le déni qu'elle a pu subir pour des raisons idéologiques et bien qu'elle ait été écrasée par le français dans le domaine littéraire, cette langue n'a jamais cessé d'être parlée et d'être la seule langue vivante partagée par tous les Haïtiens sans exception. Dans ce sens, on peut se demander quelle valeur peut garder la notion de langue d'emprunt qu'on associe volontiers à l'usage du français en Haïti. Une langue peut-elle s'emprunter ?

Si tel est le cas, cela signifierait qu'elle est considérée comme une propriété. Or c'est bien avec la qualité de langue appartenant au maître d'abord, puis à une élite jalouse et désireuse de conserver le privilège de sa francophilie et de sa francophonie, pour des raisons issues de l'expérience coloniale et de l'esclavage, que le français a vécu puis survécu en Haïti. Cette langue n'a jamais été la langue de tous les Haïtiens. Cependant, elle a eu, pendant longtemps, une incidence sur la construction du discours identitaire haïtien dont elle a été un des principaux outils et sur la complexité

des rapports que l'ensemble de la population a dû entretenir avec cette identité façonnée à partir d'une langue où elle ne peut pas se reconnaître entièrement. En effet, la partie de la population qui n'a pas ou très peu accès au français doit néanmoins subir et faire les frais de cette langue. Resté pendant presque deux siècles la seule langue officielle du pays, le français a maintenu le cloisonnement de la société haïtienne issu de la colonisation. Par ailleurs, il a été la langue d'un autre type de reconnaissance : les Haïtiens l'ont utilisé pour démontrer aux blancs leur degré de civilisation et à partir de là devenir les défenseurs de toute la race noire.

Tout au long du XIX^e siècle, des écrivains et intellectuels haïtiens ont mis leur connaissance du français au service de la défense de la race noire qui était considérée comme inférieure et surtout comme incapable de penser. Depuis le baron Vastey, secrétaire du roi Christophe, jusqu'à Anténor Firmin, des intellectuels haïtiens ont entrepris de réfuter les thèses racistes et de démontrer que ce qui relève de l'intellect, des arts et de ce que les Européens appellent la civilisation n'est pas le privilège de la race blanche.

Ainsi, le premier est l'auteur de *Réflexions sur les Noirs et les Blancs* (1816) et de *Cri de la conscience* (1819), tableau des cruautés commises par les colons français, pour répondre aux thèses paternalistes mises en avant en France par Pierre Victor Malouet pour justifier l'esclavage. Quant au second, il rédige *De l'égalité des races humaines*, qui paraît en 1885, un an après la seconde édition de *l'Essai sur l'inégalité des races humaines* de Gobineau, paru pour la première fois entre 1853 et 1855.

On sait aujourd'hui que les théories sur lesquelles Gobineau fonde ses thèses raciales n'ont rien de scientifique. Il est vrai aussi que la première édition de cet ouvrage fut faite à compte d'auteur et que seuls cinq cents exemplaires furent imprimés et environ 150 vendus. Apparemment, la seconde édition passa tout aussi inaperçue, mais il faut préciser qu'en 1855, l'essai fut traduit en anglais, aux Etats-Unis, pour en « faire une machine de guerre contre les négrophiles » et que l'édition de 1884 coïncidait étrangement avec la conférence qui se tint à Berlin du 15 novembre 1884 au 26 février 1885, sur l'Afrique. Cette rencontre à laquelle les Etats-Unis participèrent également, se termina par la signature de l'Acte de Berlin, qui conduisit au « partage de l'Afrique » entre six puissances européennes, l'Angleterre, la France, la Belgique, l'Allemagne, le Portugal, l'Espagne. L'ouvrage de Firmin était donc au cœur de l'actualité et répondait non seulement à l'essai de Gobineau (mort en 1882) mais aussi à tous ceux qui feraient de lui, dans les années à venir, le précurseur de l'anthropo-sociologie, nouvelle discipline qui sera la base idéologique du nouveau nationalisme raciste⁶.

Pour en finir sur ce point, il convient de rappeler que la grand-mère maternelle de Gobineau était la fille d'un planteur de Saint-Domingue et qu'il épousa lui-même la fille d'un colon martiniquais. Les propos humiliants qu'il tient sur les Haïtiens au chapitre V du livre I de son essai ont certainement aussi été nourris par les préjugés

⁶ Laurent Mucchielli, « Sociologie versus anthropologie raciale. L'engagement des sociologues durkheimiens dans le contexte "fin de siècle" (1885-1914) », *Gradhiva. Revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, Paris, 1997, 21, pp. 77-95.

raciaux de sa femme et de sa belle famille, propres aux colons⁷ et aux anciens colons dépossédés de tous leurs biens en Haïti.

Dans les années qui ont suivi l'indépendance, ces derniers ont fréquemment exploité le critère de la langue pour dénigrer leurs anciens esclaves et en faire un argument de plus afin de renforcer l'idée que les Haïtiens ne sont pas des êtres civilisés⁸. Pour cette raison, la maîtrise du français est devenue un enjeu identitaire surdéterminé par le besoin de répondre aux attaques venues de l'extérieur. Mais cela a également articulé une construction de l'identité qui est passée par la prise en compte d'éléments présentés de l'extérieur dans un état de défaut ou de manque. Ces éléments sont restés fixés avec cette valeur de défaut ou de manque à l'intérieur de la société haïtienne où malgré l'indépendance, le français est demeuré la langue du maître et s'est renforcé dans son rôle de mesure du degré de civilisation, une fois que la France a reconnu l'indépendance de son ancienne colonie. Cet acte a ouvert un espace où plusieurs réparations et restitutions symboliques sont devenues possibles,

⁷ Jean Boissel, biographie, notices et notes dans le tome I des œuvres de Gobineau à la Bibliothèque de La Pléiade (Paris : Gallimard, 1991) LX et 1298.

⁸ Victor Hugo exploite cette question dans un passage de son premier roman *Bug-Jargal* qui se déroule à Saint-Domingue, au début de la Révolution Haïtienne, lors des grandes insurrections d'esclaves de 1791. A un moment, le jeune héros français est capturé par Biassou, un des chefs haïtiens. Ce dernier propose au jeune homme de lui laisser la vie sauve, s'il accepte de corriger une lettre écrite par le général haïtien Jean-François et adressée aux députés français pour leur assurer la volonté des Haïtiens de rester des sujets français si le sort des esclaves est pris en considération. Le protagoniste français qui est aussi le narrateur de l'histoire rapporte cet épisode en ces termes : « Tu vois, ajouta Biassou après la lecture de cette pièce de diplomatie nègre, dont le souvenir s'est fixé mot pour mot dans ma tête, tu vois que nous sommes pacifiques. Or, voici ce que je veux de toi. Ni Jean-François, ni moi, n'avons été élevés dans les écoles des blancs, où l'on apprend le beau langage. Nous savons nous battre, mais nous ne savons point écrire. Cependant nous ne voulons pas qu'il reste rien dans notre lettre à l'assemblée qui puisse exciter les *burlerias* orgueilleuses de nos anciens maîtres. Tu parais avoir appris cette science frivole qui nous manque. Corrige les fautes qui pourraient, dans notre dépêche, prêter à rire aux blancs. A ce prix, je t'accorde la vie. » Victor Hugo, *Bug-Jargal ou la Révolution Haïtienne*, les deux versions du roman (1818 et 1826) présentées et annotées par Roger Toumson (Fort-de-France : éditions Desormaux, 1979).

tant pour Haïti que pour la France, mais toujours à partir des traces laissées par le déni et le manque de reconnaissance originels.

Réparations et restitutions symboliques

On sait déjà que la reconnaissance politique n'a été obtenue par la nouvelle nation qu'au bout de vingt et un ans, pendant lesquels l'ancien pouvoir colonial n'a cessé de menacer de revenir s'approprier le territoire haïtien par une expédition militaire et cela, malgré les propositions d'indemniser les anciens colons faites successivement par Pétion en 1814 et 1816. La pression exercée par la France sur Haïti, sous la forme d'une menace d'occupation, a toujours accompagné les négociations concernant la reconnaissance et ce jusqu'en 1825, année où le Président Boyer accepte et entérine l'ordonnance de Charles X, qu'il avait rejetée dans un premier élan, compte tenu des termes selon lesquels le roi de France concédait à Haïti ce qu'elle avait obtenu par les armes⁹.

L'historien haïtien Jean Coradin explique l'attitude de Boyer en alléguant cette même peur qui avait déjà amené Pétion, dix ans auparavant à proposer d'indemniser les anciens colons :

A la décharge de Boyer, il négociait sous la pression d'une menace de débarquement, sans pouvoir compter sur l'aide anglaise.

Au fond, Boyer avait déjà accepté l'ordonnance telle qu'elle avait été rédigée. Il l'avait fait en connaissance de cause, sous la pression d'une

⁹ Jean Coradin, *Histoire diplomatique d'Haïti*, T. 1, la reconnaissance de l'indépendance (Port-au-prince : éditions des Antilles, 1987) 190.

escadre de 12 bâtiments qui était prête à entrer en action. [...] Fallait-il rejeter l'ordonnance et replonger le pays dans une guerre à laquelle il n'était pas préparé ? Tout paraît montrer que c'était donc pour sortir de ce dilemme qu'il accepta l'ordonnance du roi de France¹⁰.

La France n'avait pourtant pas les moyens de mener une expédition militaire d'envergure¹¹. Dans son acharnement et son entêtement à redevenir la puissance coloniale contrôlant Haïti, elle a continué à jouer l'atout de la menace militaire parce qu'il produisait l'effet de peur attendu sur les dirigeants haïtiens. La reconnaissance a fonctionné selon un mécanisme où chacune des parties engagées n'a pas reconnu la même chose mais a tout de même apporté une réponse qui a coïncidé avec une demande de reconnaissance plus ou moins consciente. D'un côté, les Français ont nié leur défaite et se sont cramponnés à la peur qu'ils pouvaient faire planer sur Haïti. De l'autre, on ne pourrait pas comprendre pourquoi les Haïtiens ont tant insisté pour que soit officiellement reconnue une indépendance gagnée par les armes, si on n'examinait pas l'enjeu de cette reconnaissance en fonction de la demande qui la caractérise par delà son aspect institutionnel et politique.

Cette demande relève d'une demande de réparation et de restitution symbolique. Elle prend racine dans l'expérience de l'esclavage, où en assimilant l'esclave à une bête de somme, le maître lui a refusé toute identité humaine et de ce fait le pouvoir de penser. La lutte pour se libérer de cette situation dégradante et

¹⁰ Jean Coradin, *opus cit* ; p.195, 197.

¹¹ Jean Coradin, *Ibid.* p.113.

mortifère et la conquête de la dignité humaine par les armes ont été les actes fondateurs de la nation et de l'identité haïtienne. Nation et identité ont, dès lors, été soudées et soutenues par l'indépendance dans un mouvement unanime et radical de résistance à un éventuel retour de l'ancien ordre colonial. C'est cette résistance que la France a refusé de reconnaître dans un premier temps et qu'elle a tenté d'ébranler par la menace d'une nouvelle expédition militaire.

En restant attaché, pendant près de vingt ans, au projet de reconquérir l'île militairement, le gouvernement de la métropole a révélé son incapacité à reconnaître la défaite de l'armée envoyée par Napoléon en 1802. Le déni a été tel que les Français ont construit leur propre version de la défaite : ils ont longtemps préféré se voir en victimes de la fièvre jaune plutôt que vaincus par l'armée de Dessalines. Les récits historiques français se sont chargés de figer l'incidence de cette maladie tropicale dans les mémoires en lui donnant l'ampleur d'un facteur capital dans la défaite de l'armée expéditionnaire dirigée par le propre beau-frère de Napoléon, le général Leclerc.

Un siècle après les événements qui conduisirent les Haïtiens à la victoire, il est intéressant de retrouver la fièvre jaune évoquée comme le fléau qui « décima nos soldats » dans le *Treizième Appel au Public*, texte rédigé par Georges Barral pour présenter le premier volume des œuvres d'Etzer Vilaire publié à Paris, en 1907, dans la *Collection des Poètes Français de l'Étranger*. Barral dirige cette collection dont il est le créateur depuis 1897. Chaque volume s'ouvre par un « appel au public » où le poète français de l'étranger est présenté ainsi que son pays d'un point de vue

géographique et historique. C'est à Georges Sylvain, voix déjà attestée et reconnue dans le domaine des présentations historiques, que revient la tâche de composer une *Notice historique et littéraire sur la République d'Haïti* pour fournir des informations aux lecteurs. Mais, avant de lui céder la parole, Georges Barral propose un très bref aperçu historique où ce qu'il ne dit pas est tout aussi important que ce qu'il dit et contribue à donner une « vision française » des événements haïtiens survenus de 1790 jusqu'à la victoire et l'indépendance d'Haïti.

La Révolution Haïtienne vue par Georges Barral : un héritage littéraire

Georges Barral commence par rappeler que ce pays a été une riche et prospère colonie française (« Jusqu'en 1789, cette reine des Antilles exportait annuellement pour plus de 160 millions de produits de toutes les sortes. ») Ensuite, sans faire aucune allusion ni à l'esclavage ni à la lutte pour la liberté, il rappelle que les noirs massacrèrent les blancs de la colonie. Il présente les soulèvements massifs d'esclaves de 1791 qui marquèrent le début de la Révolution haïtienne et de la guerre pour l'indépendance comme une conséquence des idées révolutionnaires françaises importées dans la colonie et non comme un désir et une volonté légitimes des Haïtiens de se défaire de l'esclavage :

Mais les doctrines libérales de la Constituante jetées sans précaution au milieu de cette colonie florissante y causèrent d'incalculables malheurs. Les noirs y massacrèrent les blancs et, en 1793, cette terre

couverte de sang et de ruines nous échappa en retournant à la barbarie¹².

1793, c'est l'année où la première abolition de l'esclavage est proclamée par Sonthonax en créole afin d'apaiser la situation sur l'île et de préserver la colonie sous la domination française. Il est intéressant que Barral mentionne cette date et la rattache aux massacres de 1791, alors qu'il passe sous silence le massacre des blancs ordonné par Dessalines en 1804, quelques mois après la proclamation de l'indépendance. La ligne selon laquelle il retrace et ordonnance les événements historiques est conditionnée tout d'abord par le déni de la défaite de l'armée napoléonienne qui justifie le rappel de la fièvre jaune, mais aussi par le fait que Georges Barral est un homme de lettres, dans le sens que ce terme a encore au XIX^e siècle.

Né en 1842, il est le petit fils de deux officiers de l'armée napoléonienne dont il restitue le souvenir dans un ouvrage publié à Paris en 1895 : *L'épopée de Waterloo; narration nouvelle des cent jours et de la campagne de Belgique en 1815, composée d'après les documents inédits et les souvenirs des mes deux grands-pères, officiers de la Grand Armée*. Il est fort probable que Barral ait entendu parlé de la débâcle de l'expédition militaire de 1802 dans sa famille, mais outre ce qui lui a été transmis par son environnement proche, sa formation littéraire l'a forcément amené à fréquenter des œuvres de la fin du XVIII^e siècle et du tout début du XIX^e où les événement

¹² Georges Barral, *opus cit*, p.VII.

haïtiens de 1791 sont évoqués en termes de massacres des blancs par les noirs. Il a dû lire, entre autres ouvrages, *Le génie du Christianisme* où Chateaubriand qui avait défendu la cause des noirs avant leur soulèvement s'en indigne une fois qu'il a eu lieu et le juge comme un crime.

Pour comprendre les raisons qui ont amené des écrivains français partisans de l'émancipation des esclaves à adopter une posture idéologique complètement contraire à leur soutien et sympathie, après les insurrections de Saint-Domingue, il convient de lire le chapitre que Régis Antoine consacre à la révolte des esclaves dans son livre intitulé *La Littérature franco-antillaise*. Il explique comment, dans les cinquante années qui précédèrent la révolution haïtienne, le rebelle noir est devenu un personnage mythique de la littérature française, une création imaginaire, « une figure hypostasiée, acclimatée aux valeurs européennes (...) une légende exotique » qui a poussé des écrivains tels que l'abbé Prévost ou Saint Lambert à adopter des attitudes « allant de l'indulgence et de la pitié compréhensive jusqu'à la compromission spéculative avec une grande insurrection à venir¹³ ». Lorsque cette insurrection est devenue un fait et qu'elle a donné lieu à la série d'événements qui ont conduit Haïti à l'indépendance, l'image du chef noir rebelle ou du « noir vengeur » – en l'honneur duquel Louis Sébastien Mercier voulait dresser une statue – s'est défaite devant la masse des esclaves insurgés et les nombreux récits produits par les colons rapatriés¹⁴.

C'est précisément cette période marquant le début de la guerre de libération haïtienne qui est grossie dans le texte de Barral pour produire deux effets qui tendent

¹³ Régis Antoine, *La Littérature franco-antillaise* (Paris : éditions Karthala, 1992) 88.

¹⁴ Régis Antoine, *Ibid*, p.89.

à fondre, à recouvrir l'indépendance haïtienne et à la récupérer dans une autre perspective : d'une part, les événements haïtiens sont présentés comme une conséquence de la révolution française ; d'autre part, Barral attache une telle importance à l'usage que les Haïtiens ont gardé du français « dans les hautes relations sociales et dans l'enseignement officiel et public, avec une pureté et une correction qu'on ne trouve pas dans tous les pays¹⁵ » qu'il finit son aperçu historique en faisant de tout ce qui relève de la présence française en Haïti, l'atout essentiel qui permet au pays d'occuper une place dans le monde :

Ces hommes de guerre et d'administration chassèrent les Français et fondèrent la République d'Haïti en 1803. Mais notre cœur, notre esprit, nos idées, nos mœurs, notre influence et surtout notre langue demeurèrent dans l'île et, loin d'y être persécutées, y furent protégées et utilisées par une population ardente et intelligente. Voilà pourquoi, aujourd'hui, ce pays, devenu libre et indépendant, a pu prendre conscience peu à peu de sa valeur, malgré des luttes intestines regrettables, voilà pourquoi, il s'est élevé au rang des nations qui règlent actuellement les destinées de l'humanité¹⁶.

Pour Barral, la langue, la culture et les idées françaises se sont implantées pour toujours dans ce pays, depuis les premiers temps de la colonisation qui remontent à l'époque des flibustiers où ces : « hommes d'aventures et d'énergie,

¹⁵ Georges Barral, *Treizième Appel au Public*, Tome I des œuvres d'Etzer Vilaire dans la *Collection des Poètes français de l'Étranger* (Paris : Fischbacher, 1907) VI.

¹⁶ Georges Barral, *opus cit* ; p.VIII.

dépeints avec tant de couleur locale dans le poème d'Etzer Vilaire, devinrent des hommes d'ordre et d'administration. En même temps qu'ils fondèrent la prospérité commerciale du pays, ils y ensemencèrent à tout jamais le Verbe et les idées de France¹⁷. »

Loin de ressembler à Argan auquel Vilaire donne, malgré sa cruauté et son mépris du genre humain, les traits d'un personnage noble, cultivé et ayant un certain raffinement esthétique, les flibustiers en question ont plutôt gardé dans les récits qui retracent leurs aventures, la réputation d'être barbares, grossiers, pour la plupart illettrés et peu cultivés. Ils se sont certainement assagis et urbanisés en devenant des colons rattachés à la monarchie française mais il ne semble pas que du temps de la colonie, la métropole se soit beaucoup souciée de leur degré de civilisation ni de leur développement culturel et intellectuel. Elle était avant tout concernée par le perfectionnement et le renforcement du système d'exploitation des richesses de l'île et le développement du commerce, tant des esclaves que des produits. Par ailleurs, comme Vilaire le mentionne dans la lettre préface au *Flibustier*, les Haïtiens auraient surtout hérité du côté sauvage et violent de ces hommes qui fondèrent Saint-Domingue. Il apporte, en outre, dans sa *Notice autobiographique* une information qui suggère que le niveau d'instruction était très bas en Haïti au lendemain de l'indépendance. Lorsqu'il retrace la vie de ses aïeux, en termes d'éducation, il précise :

¹⁷ Georges Barral, *Ibid.*, p. VII.

Quand on pense qu'ils étaient à peu près fils de leurs œuvres et qu'à l'époque où ils étudiaient ce n'était pas chose facile que de trouver dans toute leur petite ville une grammaire française¹⁸ !

Le sinthome de la langue française : une affaire de prestige

La France ne s'est concrètement engagée et financièrement investie dans une campagne culturelle et éducative que lorsqu'elle a compris qu'elle ne pourrait plus militairement reconquérir Haïti et a accepté l'idée de la perte de cette colonie. La première tentative du genre remonte à 1819, quelques années avant la reconnaissance officielle de l'indépendance. Elle indique déjà la manière dont la France va dès lors s'efforcer de transformer la défaite militaire, territoriale et économique en une victoire symbolique qui gagnera de l'ampleur et ira à son avantage.

Pendant les années où les négociations en vue de la reconnaissance n'ont pas abouti, l'Angleterre et les Etats-Unis ont bénéficié d'avantages commerciaux qui éclipsent la France. Pour regagner une place en Haïti, elle se raccroche à la seule chose qui lui reste : le prestige de sa langue et de sa culture :

Après un rapport du ministre des colonies, montrant l'intérêt de la France à considérer dans son ancienne colonie l'usage de la langue française, une ordonnance de Louis XVIII, datée du 8 septembre 1819, lui alloua des fonds spéciaux dans l'ordre de 3 000 francs pour couvrir les frais de voyage et de séjour d'un instituteur français à Port-au-

¹⁸ Etzer Vilaire, *Notice Autobiographique*, in *Poèmes de la mort*, vol. 2 des œuvres complètes (Paris : Fischbacher, 1907) xx.

prince. Dans le courant de la même année, on envoya en Haïti des prêtres et des comédiens, les uns et les autres pris séparément dans leurs spécialités, chargés d'instruire et d'entretenir le peuple dans l'amour et le culte de Dieu et de la France. Pour entériner cette reconquête sur le plan culturel, on obtint de Rome qu'elle établît un évêché en Haïti à la direction duquel le pape nomma Pierre Glory, évêque de Macri, vicaire apostolique. Pour l'aider à accomplir cette fonction, le roi de France lui attribua une somme de 2 000 francs sur les fonds accordés au service des colonies¹⁹.

La reconnaissance de l'indépendance inaugure un nouveau type d'échange entre la France et Haïti, où la dimension linguistique et culturelle qui répond en partie au besoin de reconnaissance des Haïtiens permet en quelque sorte de faire avaler la dragée du versement des indemnités aux anciens colons. Dans cette affaire, la France a su transformer sa perte en introduisant un nouvel élément : le prestige de sa culture et de sa langue. En mettant l'accent sur cette dimension, la France se démarque des autres grandes puissances qui convoitent Haïti, notamment l'Angleterre et les Etats-Unis. Le volet culturel du projet selon lequel l'ancienne métropole coloniale cherche à s'imposer de nouveau sur le sol haïtien est entièrement solidaire du désir qui n'a jamais quitté la France de continuer à exploiter les richesses de la colonie perdue.

¹⁹ Jean Coradin, *opus cit*, p.108.

En effet, dans l'ordonnance de Charles X, la France demande la clause de la nation la plus favorisée et élève le montant des indemnités à la somme initiale de 150 millions de francs, calcul basé sur le revenu annuel des colons en 1789²⁰. Le gouvernement haïtien n'est pas en mesure de verser cette somme et une nouvelle série de négociations s'ouvre à la suite de la signature de l'ordonnance par Boyer, pour réduire le montant total des indemnités et fixer les conditions auxquelles l'état haïtien peut souscrire des emprunts auprès de banquiers français.

L'histoire des indemnités est complexe et pleine de rebondissements, mais ce qui frappe c'est l'absence d'une perception juste, adaptée, conforme à la situation économique concrète d'Haïti, tant du côté haïtien que du côté français. Boyer accepte des conditions inacceptables et ce n'est que lorsque les questions d'emprunt sont mises sur le tapis que les Français s'aperçoivent qu'Haïti n'est pas un pays riche ou du moins qu'il n'est plus cette colonie florissante qu'ils ont gardée dans leurs fantasmes.

En d'autres termes, les deux parties s'enlisent dans un terrain qui devient la chasse gardée du symbolique et de l'imaginaire et d'où le réel tend à être forclos. L'enjeu de la reconnaissance de l'indépendance d'Haïti a une dimension que seul le sinthome peut récupérer et transformer de manière à créer un espace de symbolisation où le réel peut revenir prendre la place qu'il a toujours occupée : celle où il s'articule en termes de déni par la France et en termes de résistance et de surenchère de la demande de reconnaissance par Haïti.

²⁰ Jean Coradin, *Ibid.* p.203.

Chacun des pays reste accroché à ce qui le fonde et ne parvient à trouver une voie de communication que dans le domaine du prestige où un échange devient possible. La reconnaissance de l'indépendance redonne une place à la France en Haïti, à partir du pouvoir prestigieux que le sinthome confère à sa langue et à sa culture.

Près d'un siècle plus tard, c'est cette marque creusée et occupée par l'amour de la langue et de la culture françaises que Barral admire chez les Haïtiens et qu'il met en avant pour rendre hommage au prestige qu'Haïti peut avoir dans le monde parce qu'elle a su garder et cultiver la langue et les valeurs françaises.

Le texte de Barral rend compte d'un déplacement de la notion de prestige à partir d'un échange entre un sinthome essentiellement français (l'amour et la croyance dans le pouvoir de la langue et de la culture françaises) et une demande de reconnaissance haïtienne qui puisse donner lieu à une réponse symbolique. Or, telles que les choses se sont passées entre la France et Haïti, il semble que dans la dynamique de la reconnaissance, la dimension symbolique ait fonctionné de manière à faire revenir le réel à la même place, celle du déni ou de l'impossibilité de reconnaître. Et c'est cette impossibilité que l'écriture transforme soit en creusant le trou, le vide laissé par le déni, soit en le colmatant.

Depuis le texte de la proclamation d'indépendance, la littérature haïtienne est devenue l'espace privilégié de ce travail de transformation qui témoigne d'une tâche paradoxale mais fondamentale : soutenir l'insoutenable du vécu haïtien à partir d'une

histoire qui pose l'acte héroïque de la libération et de l'indépendance comme origine et inscrit la mort comme seule limite du processus identitaire.

La mort suggère à la fois ce qui périt dans la transformation et ce qui résiste au travail de l'écriture. Le verbe « lugubrer » inventé par Boisrond-Tonnerre serait le premier témoignage de cette tâche qui pousse la littérature haïtienne à la limite du soutenable et Etzer Vilaire, l'écrivain qui s'est accroché au travail d'écrire en français avec toute la force qui lui vient du *sinthome* auquel il s'est identifié.

Ce *sinthome* (l'amour de la langue et de la culture françaises) lui préexiste de la même manière que l'ordre historique, fondateur de l'identité haïtienne, préexiste au destin de ses personnages. Autrement dit, dans *Le Flibustier* et *Les Dix Hommes noirs*, le sujet ne peut reconnaître son identité qu'en se transformant mais l'écriture inscrit la demande de reconnaissance dans un rapport inévitable à l'impossible, puisque une fois la transformation accomplie il ne reste plus aucun sujet vivant à l'intérieur du récit pour reconnaître la nouvelle identité.

Eva morte ne peut pas reconnaître la transformation d'Argan. Frank devenu fou évoque un prolongement de la mort où le sujet perd la capacité de se reconnaître lui-même. Par delà les limites du récit, la place du mort ou du fou semble pointer vers la place du lecteur et la questionner en termes de présence impossible (la mort) ou problématique (la folie).

Pour Vilaire, l'impossibilité ou la difficulté de faire accéder ses textes à la lecture sous la forme de livre, dans un réseau d'édition institutionnalisé, vient occuper la place que le déni de reconnaissance a eue dans le vécu haïtien et place la demande

de reconnaissance à l'extérieur de l'espace textuel pour indiquer l'éloignement ou la rareté, sur le sol haïtien, du sujet et du système capables de réaliser la reconnaissance du texte dans sa matérialisation de livre proposé à la lecture. La mort et la folie ont pour fonction de marquer un au-delà impossible de la transformation qui implique que le sujet, pourtant toujours en train de se transformer, aille chercher à l'extérieur du pays, et notamment en France, la reconnaissance de ce travail de transformation, résultat de l'écriture en français.

L'extimité de l'écrivain haïtien : folie et solitude

Avec *Le Flibustier* et *Les Dix hommes noirs*, Vilaire est sans doute l'écrivain de sa génération qui apporte le témoignage le plus extrême de la problématique de la reconnaissance en termes d'engagement dans l'écriture. Dans ces deux œuvres, la question de l'identité est traitée à partir de l'extimité qui caractérise la position de l'écrivain haïtien et en fonction du sinthome qui supporte son désir d'écrire en français.

A l'instar d'Argan qui travaille pour la monarchie française en coulant les bateaux espagnols et qui reste lié à cette métropole lointaine où il n'a pas trouvé sa place, Vilaire écrit sous une double contrainte à partir de laquelle il parvient à articuler son attachement à l'histoire de son pays, fondement de son identité haïtienne, d'une part, et son amour de la littérature française, d'autre part. S'il ne lui est pas possible de concevoir une littérature haïtienne autre qu'en français, c'est parce qu'il reste attaché à ce qu'il est en tant qu'Haïtien et qu'écrivain : le produit de

l'histoire et du sinthome qui lui préexistent et que son écriture travaille selon un mouvement qui peut être comparé à la manière dont les écrivains haïtiens, qui écrivent en français, sont amenés à entrer en relation avec des modèles littéraires importés, essentiellement de France, pour les transformer.

Dans ce travail de transformation qui n'a jamais cessé de relever du noyau identitaire impliquant l'appartenance à un « nous » originaire, la folie et la mort ont pour fonction de marquer un au-delà impossible de la transformation dans l'espace textuel. Cet impossible rend compte de la présence du réel dans le domaine symbolique. Comme Zizek le suggère, le réel n'est pas exclu du symbolique. Il s'y inscrit et s'y donne à lire sous la forme de cette « lettre insensée » qui supporte le sinthome. Dans *Les dix hommes noirs*, la folie de Frank est la chute du texte. Elle donne accès au sinthome qui soutient l'écriture de Vilaire et dont il s'explique dans l'avertissement qui précède et oriente la lecture de son œuvre.

Contrairement à la lettre préface où les explications et éclaircissements apportés sur le projet d'écriture du *Flibustier* apparaissent comme des pistes de lecture ambiguës et problématiques, lorsqu'on les confronte au texte lui-même, l'avertissement est concis et univoque quant à ce qui a motivé l'écriture des *Dix hommes noirs*. Vilaire y dénonce sans détour l'état d'une société où selon lui l'artiste, entre autres l'écrivain, est condamné à l'agonie. Le massacre évoqué dans le récit voit sa dimension tragique renforcée du fait que l'hostilité du milieu haïtien envers ce que Vilaire considère comme la création artistique est perçue et rendue dans l'avertissement en termes de fatalité :

L'élite de cette génération s'élève avec des aspirations d'une spiritualité si intense qu'elles ne peuvent trouver un aliment et une raison d'être dans l'organisation des choses haïtiennes, si peu propres à favoriser les manifestations de l'intelligence et les élans de l'âme éprise d'idéal. Il existe une disproportion très marquée entre les espérances instinctives de la jeunesse studieuse et les conditions générales mesquines, implacables de notre existence. De là naît un conflit des tendances de l'être avec la fatalité du milieu, des légitimes attentes de l'âme cultivée avec la grossière réalité. L'issue de ce combat intérieur est presque toujours fatal à l'individu (...) ²¹.

Ce que Vilaire dénonce à travers des expressions telles que « fatalité », « disproportion », « combat intérieur » et qu'il qualifie dans un autre passage de l'avertissement en termes de « désenchantements et de souffrances en quelque sorte héréditaires, de maux accumulés, depuis les premiers tâtonnements jusqu'à ces jours » délimite la position d'extimité dans laquelle se trouve l'écrivain haïtien. C'est cette position qui est implacable car incontournable en tant que fondatrice de l'identité de l'écrivain haïtien depuis la proclamation d'indépendance écrite en français par Boisrond-Tonnerre.

²¹ Etzer Vilaire, « Avertissement » aux *Dix hommes noirs* in Roger Gaillard, *Etzer Vilaire témoin de nos malheurs* (Port-au-prince : Presses Nationales d'Haïti, 1972) 105-107.

Il est intéressant que l'adjectif « héréditaire » apparaisse dans le texte de l'avertissement qui précède les *Dix hommes noirs*. Cela confirme et renforce le pouvoir de l'ordre historique selon lequel les prises de parole et le massacre des personnages sont organisés. Frank est le dernier à subir cet ordre, non en mourant, comme ses compagnons, mais en devenant fou. Sa folie est la dernière transformation du récit. Elle permet de témoigner d'un point de rupture impossible avec le passé.

On se souvient que Frank est à la fois ébranlé et figé par le spectacle du massacre des neuf. Leur mort est une fin inéluctable parce que voulue et décidée depuis le début. Cependant, la folie subite et inattendue du seul survivant est une issue paradoxale. En devenant fou, Frank se transforme en un autre personnage. Mais son altérité – ou son étrangeté – est à la fois due au fait qu'il n'a pas pu se séparer de ses compagnons avant le massacre final et qu'il ne peut pas les rejoindre dans la mort en se tuant lui-même.

La folie du dixième homme fonctionne comme un dernier point de résistance à l'ordre historique qui organise le récit. Frank y est entravé parce qu'il ne peut renoncer ni à l'amour qu'il porte à ses camarades, ni à sa croyance en un autre monde possible, plus conforme aux aspirations qu'il porte en lui et à la sensibilité qui le caractérise. La folie de Frank est une impasse mais elle porte la double marque de sa fidélité et de son intégrité. Elle permet de transposer, à la limite du texte, les deux identités (écrivain et haïtien) auxquelles Vilaire lui-même ne peut pas renoncer et qu'il revendique toujours de manière indissociable dans plusieurs de ses écrits.

La folie peut être interprétée comme le seul espace où un non choix est possible et où une ouverture sur un inconnu qui n'est pas celui de la mort mais celui de la création artistique peut avoir lieu. Vilaire prend en quelque sorte le risque de montrer l'artiste à la place que la société haïtienne lui donne : celle d'un fou. Cette perception de l'artiste n'est pourtant pas exclusivement haïtienne. On peut dire que Vilaire se l'approprie et l'exploite dans *Les dix hommes noirs* pour plusieurs raisons et à différentes fins.

S'il est incontestable que ce texte porte déjà dans son titre la marque du collectif et qu'il est, comme Vilaire le précise dans son avertissement, « la notation d'une agonie – terrible agonie de l'âme et non d'une âme individuelle – car l'auteur a pensé, en bien des endroits, s'élever de ses sentiments personnels à la perception douloureuse, aiguë, des tourments où se débat une jeunesse longtemps martyre (...)»²², il n'en reste pas moins que la folie du dernier personnage survivant est vécue dans la solitude. De même que l'immensité de la mer est le seul refuge d'Argan, ce solitaire par excellence, de même seule l'épaisseur de la forêt et de la nuit peut héberger le rire effrayant de Frank, devenu fou. Cette présence insistante de la solitude associée à la souffrance ou à la folie est un trait qui renvoie directement au vécu personnel de Vilaire dont il parle dans la *Notice autobiographique* pour témoigner de la manière dont il a, très jeune, subit la méchanceté du milieu haïtien :

On disait autour de moi que j'étais un petit fou ; j'entendais ces méchants propos et j'en éprouvais une impression d'angoisse et une

²² Etzer Vilaire, *opus cit* ; p.105.

tristesse profonde. J'ai connu très tôt l'incurable méchanceté et la perfidie humaines, et cet atroce acharnement du monde contre tout ce qui s'écarte du commun [...]

Un soir, un ami de mon père lui dit, après avoir parlé de moi : « Les vers ça ne s'envoie pas au marché ! » Un autre formulait cet aphorisme, quand on me vit manifester un goût particulier pour l'étude de la musique : « Tous les musiciens sont des paresseux ! » Mon père prévit quelle triste destinée me ferait l'ignorance hostile, si je donnais au talent que je paraissais avoir un développement qui ne lui semblait pas en rapport avec le milieu où j'étais destiné à vivre²³.

On comprend que la mesquinerie et l'hostilité du milieu haïtien évoquée dans l'avertissement et qui font de l'artiste un fou ou un bon à rien ont d'abord été vécues comme une blessure personnelle et une atteinte portée à une vocation artistique précocement manifestée. Cette non reconnaissance de la création artistique qui conduit à dévaloriser la personne de l'artiste n'est pas, comme on l'a déjà mentionné, une exclusivité de la société haïtienne. Vilaire a lu les *Histoires extraordinaires* d'Edgar Poe. Il le signale à travers une note de bas de page dans *Le Flibustier*, au moment où le bateau d'Argan arbore le drapeau des pirates. Il se peut qu'il ait eu connaissance de cette œuvre dans la traduction de Baudelaire et qu'il ait lu la préface

²³ Etzer Vilaire, *Notice Autobiographique in Poèmes de la mort*, vol. 2 des œuvres complètes (Paris : Fischbacher, 1907) xxvi-xxvii.

dans laquelle l'auteur des *Fleurs du mal* exprime un point de vue sur le décalage entre l'artiste et son milieu où Vilaire a pu trouver des échos de sa propre pensée.

En effet, Baudelaire fait de Poe un poète maudit incompatible avec le développement de la société capitaliste nord-américaine. Dans la préface à l'édition originale de la traduction en français des *Histoires extraordinaires*, il écrit :

Je répète que pour moi la persuasion s'est faite qu'Edgar Poe et sa patrie n'étaient pas de niveau. Les Etats-Unis sont un pays gigantesque et enfant, naturellement jaloux du vieux continent. Fier de son développement matériel, anormal et presque monstrueux, ce nouveau venu dans l'histoire a une foi naïve dans la toute puissance de l'industrie [...] Le temps et l'argent ont là-bas une valeur si grande ! L'activité matérielle, exagérée jusqu'aux proportions d'une manie nationale, laisse dans les esprits bien peu de place pour les choses qui ne sont pas de la terre²⁴.

L'honneur national : un avatar du sinthome de la langue française

Dans le milieu familial et social où le jeune Vilaire voit les débuts de sa vocation artistique contrariés, ce ne sont ni le développement matériel ni la puissance de l'industrie qui dominant, comme aux Etats-Unis, mais la misère, liée à la mauvaise situation économique d'Haïti qui n'a cessé d'empirer, au cours du XIX^e siècle, pour atteindre les dimensions d'une catastrophe dans les années 1896-1898. Cela est dû

²⁴ Edgar Poe, *Histoires extraordinaires*, traduction et préface de Charles Baudelaire (Paris : Gallimard, collection Folio n°310, 1973) 23.

entre autres aux divers emprunts souscrits par l'état pour régler les indemnités à la France et au fait que l'économie du pays est entre les mains d'investisseurs étrangers, non seulement français, mais aussi allemands et américains qui se soucient fort peu du développement du pays.

Vilaire a écrit *Le Flibustier et Les Dix hommes noirs* au cours de ces années sombres où les Haïtiens sont troublés par l'éventualité d'une occupation étrangère. Le désastre économique, lié aussi à une crise mondiale, est recouvert par des questions d'ordre idéologique et politique qui mettent au premier rang les notions d'honneur et de prestige national. En tant qu'écrivain haïtien, Etzer Vilaire restitue cette croyance sur laquelle se fonde l'identité nationale et l'associe clairement aux deux éléments qui la soutiennent : l'indépendance qui a permis de mettre fin à l'esclavage et la reconnaissance de cet acte héroïque par la France dont le résultat est une réparation symbolique moyennant un échange d'identité. Les Haïtiens n'ont pas seulement payé le prix de la reconnaissance en versant les indemnités aux anciens colons mais aussi en s'identifiant au prestige dont la France a su les éblouir après les avoir menacés. Quelques vers du *Flibustier* illustrent parfaitement bien ce que produit l'identification au prestige français : une sublimation qui ne peut avoir lieu que dans l'espace littéraire et qui s'appuie à son tour sur un autre type de reconnaissance. Lorsque Argan accoste dans la baie de Port-au-prince, le narrateur apostrophe Haïti, il dit :

Dusses-tu voir tes fils, ingrats à leurs aïeux,
 Dissiper tes trésors et d'année en année
 Dans la fange ou le sang glisser... ta destinée

N'en sera pas moins grande et ton nom glorieux :
 N'auras-tu pas, jetant le cri de délivrance,
 Paru dans l'Amérique une Nouvelle France ?²⁵

Dans ces vers, l'identification au prestige français relève déjà du sinthome, mais le fantasme du pouvoir de l'écriture n'a pas encore été traversé. En effet, en transformant la gloire de l'indépendance en gloire d'appartenir au monde culturel français, Vilaire indique qu'il croit encore dans l'efficacité de l'écriture. Or, dans *Les Dix hommes noirs*, un changement se produit : cette efficacité est mise au service de la mort par le massacre.

Le texte s'appuie alors sur le témoignage de personnages qui font dans leur prise de parole la traversée du fantasme : ils ne peuvent plus croire dans le pouvoir des mots. Pourtant, par-delà le fantasme, ce sont encore des mots qui restent et qui indiquent que quelque chose de nouveau est en train de se produire. En s'engageant jusqu'aux limites du sinthome dans le processus de l'écriture, Vilaire parvient à toucher ce qui entrave sa création et le signale en recourant à un narrateur qui doit sacrifier et censurer son désir de création pour céder la parole aux dix hommes noirs.

La nouveauté de l'engagement littéraire de Vilaire

Vilaire est prêt à rompre le nœud identitaire dans lequel la littérature est liée depuis le texte de la proclamation d'indépendance, mais il ne peut pas le faire parce

²⁵ Etzer Vilaire, *Le Flibustier* (Paris : Fischbacher, 1907) 34.

qu'il ne se sent pas soutenu par un collectif. Dans le récit, le groupe des neuf est plus puissant que Frank. L'écriture leur fait occuper la place où le réel revient en tant qu'impossible. Ces neuf hommes anonymes prennent la parole pour témoigner puis transforment leur désir de mourir en acte. Pour mener à bout leur massacre, ils ont besoin de la participation du dernier dont le nom, Frank, renvoie à l'amour du nom français et les caractéristiques du personnage qui le porte, à un amour inconditionnel pour ses compagnons.

On le sait déjà, et on ne peut que le répéter : Vilaire a toujours mis en avant et de manière indissociable l'amour de son pays, son patriotisme, et son amour pour la littérature française. Il milite pour une littérature haïtienne de qualité et contre un exotisme superficiel qu'il rapproche d'un folklorisme bon marché destiné au plaisir des lecteurs français. Sur ce point, il ne partage pas l'opinion d'Emile Nau. Ce n'est pas sur cette « langue brunie sous les tropiques » qu'il s'appuie pour soutenir son engagement d'écrivain haïtien dans le « faire original ».

Georges Barral rapporte la profession de foi littéraire de Vilaire dans le *Quatorzième Appel au Public*, introduction au deuxième volume de ses œuvres publiées dans la *Collection des Poètes Français de l'Étranger* :

Je crains bien ici que ceux qui veulent voir dans les œuvres étrangères le reflet de pays lointains, de milieux inconnus, ne soient déçus. Je n'ai pas écrit pour les amateurs d'exotisme. J'ai pensé, j'ai écrit pour ceux

que tourmentent le drame de la vie, les problèmes de la destinée et de l'âme²⁶.

Par cette déclaration, Etzer Vilaire revendique un pouvoir de l'écriture et une forme d'engagement dans la littérature qui sont nouveaux dans le domaine des lettres haïtiennes et qui ont pour corollaire un autre type de reconnaissance : celui de l'individualité opposée à la collectivité. En poursuivant sa vocation d'écrivain, il a découvert que l'écriture est une expérience de la solitude, de la coupure, du détachement. Or cette aventure comporte des risques d'autant plus grands dans une société qui a été contrainte de se construire dans une succession de violences auxquelles elle n'a pu survivre que dans la lutte, la résistance collectives et la nécessité de se forger un bouclier idéologique suffisamment solide pour parer les coups de l'idéologie raciste.

La gageure de Vilaire a été de vouloir sortir la littérature haïtienne de l'entrave du discours idéologique et identitaire. La fidélité à son engagement lui a valu paradoxalement la gloire et le silence. En 1912, il voit le deuxième volume de ses œuvres publié par Barral remporter le prix de poésie de l'Académie Française. Il est le premier écrivain haïtien, consacré par cette institution littéraire française. Après 1919, date à laquelle paraissent chez l'éditeur parisien, Albert Messein, les trois volumes réunissant l'intégralité de son œuvre, il ne publie plus rien.

²⁶ Etzer Vilaire, *Poèmes de la mort* (Paris : Fischbacher, 1907) III.

Certains intellectuels haïtiens ont considéré qu'il visait par-dessus tout la reconnaissance en France et qu'une fois la consécration obtenue il n'avait plus rien à dire. Pourtant Vilaire a continué à écrire et ses héritiers sont encore aujourd'hui en possession de nombreux manuscrits. Dans un ouvrage récent, Christophe Philippe Charles signale quatre textes inédits relevant de différents genres : *La Vie solitaire pendant l'occupation américaine* (poèmes en prose, textes poétiques, méditations lyriques) ; *Tanatophobe*, publié partiellement en feuillets dans la revue *Haïti littéraire et scientifique* ; *Les Prédications d'un laïque* (prose religieuse) ; *Pensées* (morale et philosophie)²⁷. D'après Jean-Claude Figolé, Vilaire aurait renoncé à publier ses textes déjà écrits et même à en produire d'autres à partir de 1935 « [...] Sans doute par amertume. Il voyait ses théories littéraires répudiées par des jeunes qui, au cœur de la deuxième indépendance, revendiquaient une littérature autonome. L'Indigénisme triomphait²⁸. »

Cette remarque émise par un des rares écrivains haïtiens d'aujourd'hui qui ait cherché à restituer la contribution littéraire de Vilaire est doublement pertinente. Tout d'abord elle permet de comprendre que certains de ses compatriotes ne lui aient jamais pardonné d'avoir formulé un constat où tout en revendiquant une forme particulière d'originalité, il condamne la littérature haïtienne à une littérature d'imitation qui « reflète le génie d'une métropole intellectuelle²⁹ » et n'aient pas

²⁷ Christophe Philippe Charles, *Etzer Vilaire, sa vie, son œuvre* (Port-au-prince : Editions Choucouné, 2003) 16.

²⁸ Jean-Claude Figolé, *Etzer Vilaire, ce méconnu* (Port-au-prince : Editions Fardin, 1972) 57.

²⁹ Dans le *Quatorzième appel au public*, Barral cite les propos suivants de Vilaire : « Ce n'est pas par la peinture des objets extérieurs qu'elle [la poésie haïtienne] révèle sa marque originale, mais par l'évocation de nos états d'âme particuliers. (...) Au moins, ne me refusera-t-on pas une certaine

compris que ce mouvement allait de pair avec son patriotisme. Ensuite elle fait de Vilaine un écrivain qui reste ancré dans la fin du XIX^e siècle et qui ne parvient pas à entrer dans l'époque historique suivante essentiellement marquée par l'occupation américaine. En effet, son écriture reste accrochée à la problématique de la reconnaissance de l'indépendance par la France où le sinitome de l'amour de la langue et de la culture françaises, soutenu par le fantasme du prestige qui répond à la demande de reconnaissance symbolique de la part d'Haïti, ont joué un rôle fondamental dans le développement de la littérature haïtienne.

Il serait peut-être plus juste de voir Vilaine comme un écrivain qui pousse jusqu'à la limite du soutenable un désir d'écrire qui ne peut prendre pour lui, conformément à la puissance de sa passion, que la dimension d'un désir tragique qui conduit à la mort.

Dans *Les Dix hommes noirs*, l'omniprésence de la mort et son prolongement dans la folie témoignent d'un seuil au-delà duquel on bascule dans l'insoutenable où le réel revient prendre sa place et indiquer ce qui reste impossible même lorsqu'on pousse très loin le désir d'écrire en français lorsqu'on est haïtien.

Le parcours littéraire de Vilaine ressemble au sort de ses dix personnages dont le plus âgé a à peine trente ans : leur action est prescrite par un ordre historique auquel ils doivent se soumettre. Dans son travail d'écrivain, même si la puissance du désir d'écrire lui permet d'entamer les entraves du discours idéologique, Vilaine ne

originalité – qualité que l'on nous conteste le plus, mais à tort. Il est bien entendu que nous sommes condamnés à une littérature d'imitation, mais on reflète le génie d'une métropole intellectuelle, comme dans les œuvres d'art on reflète la nature, à travers son tempérament personnel qui différencie l'image du modèle. L'imitation admet donc l'originalité et réclame même l'appui d'un talent souverain. » Etzer Vilaine, *opus cit.*, p.IV.

peut pas échapper à la force d'attraction qu'exerce le noyau identitaire. C'est cela qui donne au texte toute sa valeur de témoignage. Il révèle la limite jusqu'où le « faire origine » instauré par le texte de la proclamation d'indépendance et transformé en « faire original » selon le processus de création propre à l'écriture peut résister.

Le Flibustier et Les Dix hommes noirs peuvent être lus comme un prélude à la grande épreuve identitaire que sera pour tous les Haïtiens l'occupation américaine de 1915.

CONCLUSION

Le surgissement du verbe « lugubrer », dans la proclamation d'indépendance, dit la violence d'une coupure nécessaire avec le maître qui est aussi un lien. C'est dans ce paradoxe de la coupure et du lien que le noyau irréductible de l'identité haïtienne se place et se déplace, se rapprochant tantôt d'un côté, tantôt de l'autre.

Pourtant, coupure et lien peuvent également être envisagés comme un ruban de möbius. Cette surface, portant le nom de son inventeur¹, donne l'illusion d'avoir deux côtés, alors qu'elle n'en a qu'un seul. Dans ses *Ecrits*, Lacan, transforme ce ruban en « bande de Moebius » et l'utilise pour illustrer la composition du symbolique, de l'imaginaire et du réel².

Le verbe inventé par Boisrond-Tonnere peut alors indiquer les bords, les contours d'un vécu haïtien qui, à la manière du réel lacanien, serait ce qui, de par son caractère insoutenable, ne peut pas ne pas être dit. L'insoutenable est, dans ce sens, ce

¹ Auguste Ferdinand Möbius (1790-1868), astronome et mathématicien allemand.

² Jacques Lacan, *Ecrits* (Paris : Seuil, collection Points Essais n°5, 1999) t. 1 pp. 555-556 et t. 2 p.31.

qui tombe de ne pouvoir être soutenu et ouvre une brèche dans le discours que l'écriture ne va pas cesser de colmater ou de creuser.

Dans les œuvres étudiées, la mort est à la fois une métonymie, les corps fraîchement morts présentant une partie d'un tout, et une métaphore du fait qu'elle porte une parole qui vise à produire un effet et à fonctionner comme un acte. En dernier ressort, elle semble témoigner du travail de transformation propre à l'écriture et, notamment, de ce que Michel de Certeau appelle, dans un article qu'il consacre à Freud, le cannibalisme de « l'écriture de l'histoire » :

Pour lui [Freud], « l'écriture de l'histoire » se produit à partir d'événements dont « rien » ne subsiste : elle en « prend la place ». Elle est donc à la fois exclue de ce dont elle traite et pourtant « cannibale ». Elle tient lieu (elle occupe la place) de l'histoire qui lui manque.

Dans ce même article, il soutient les propos suivants :

La littérature est le discours théorique des procès historiques. Elle crée le non-lieu où les opérations effectives d'une société accèdent à une formalisation. Bien loin d'envisager la littérature comme l'expression d'un référentiel, il faudrait y reconnaître l'analogie de ce que les mathématiques ont longtemps été pour les sciences exactes : un discours logique de l'histoire, la fiction qui la rend pensable³.

³ Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse : entre science et fiction* (Paris : Gallimard, Folio essai, 1987) p.137. Cette citation et la précédente sont extraites du chapitre VI, intitulé : *Le « roman » psychanalytique. Histoire et littérature* (pp. 118-147).

La Fille du Kacik, *Le Flibustier* et *Les dix hommes noirs* sont des textes où l'écriture se nourrit de l'histoire haïtienne, mais la mémoire reste un os difficile à ronger parce qu'elle bute sur un ordre qui est celui de l'Histoire. L'emploi de la majuscule indique un sens, selon une trajectoire qui doit avoir un début et une fin. Cette Histoire, telle qu'elle a été conçue en Occident tend à « cannibaliser » la mémoire du vécu haïtien en lui imposant pour point de départ, pour origine absolue, l'exploit de l'indépendance.

Haïti est dès lors attachée à cette place de première nation noire du continent américain et contrainte de soutenir un discours, à partir duquel le souvenir des souffrances vécues dans l'expérience de l'esclavage ne peut émerger que de manière détournée, sous la forme d'un néologisme, tel que le verbe « lugubrer », ou par un acte de parole manqué qui oblige l'individu à passer à l'acte : Rodrigo (dans *La Fille du Kacik*) et Eva (dans *Le Flibustier*) incarnent cette impossibilité d'articuler la souffrance dans une parole libératrice et réparatrice. Comme le récit des *Dix hommes noirs* en témoigne de manière absolue, l'acte, l'action dominant et poussent le sujet à agir.

Je trouve important de noter, qu'en écrivant cette thèse, je n'ai pas seulement entendu le cri de guerre des esclaves révoltés : « *Koupé tèt, boulé kay* », je l'ai aussi visualisé sous forme d'image, une image en mouvement : je voyais des corps sans tête avancer. Cette image n'est que la mienne. A mes yeux, elle rend mieux que tout autre discours, la mutilation symbolique à laquelle l'esclavage a donné lieu : couper

la tête des Africains, leur dénier toute identité humaine, pour les déporter et les maintenir enchaînés au travail.

Pour se libérer de cette situation, les esclaves ont dû prendre la place des maîtres et y sont parvenus en devenant, à leur tour, des coupeurs de têtes. Or, dans cette identification à l'autre, l'agresseur qui détient le pouvoir de donner la mort symbolique et réelle, le fait de couper réellement les têtes des maîtres est une violence nécessaire, mais elle ne suffit pas à restituer la tête coupée des esclaves. Un travail symbolique reste encore à faire et la littérature y a beaucoup contribué, au cours du premier siècle d'indépendance, mais toujours à partir d'un rejet et d'un besoin de transformer l'empreinte de l'ordre du maître.

A la fin du XIX^e siècle, alors que l'intégrité de l'identité nationale est menacée de subir une nouvelle atteinte sous la forme d'une occupation étrangère, il n'est pas étonnant que des textes tels que ceux de Chauvet et de Vilaire se structurent à partir d'un rapport particulier au symbolique. Dans ces œuvres, l'ordre du maître reprend la place de sujet grammatical et historique du verbe « lugubrer » qu'il tient dans la proclamation d'indépendance. Pourtant cette fois, il ne s'agit plus d'effacer les empreintes du « nom français » mais de les révéler, tout en s'accrochant à cet ordre comme à un sinthome.

En 1915, l'occupation américaine fonctionne comme une réponse du réel et rend nécessaire une réévaluation des éléments qui composent l'identité et la société haïtienne. Un repositionnement par rapport au nœud symbolique qui lie encore Haïti et la France devient également nécessaire. Mais c'est encore de la tête qu'il s'agit. En

d'autres termes, lorsque Jean Prince-Mars publie *La Vocation de l'élite* en 1919, il constate, dans la préface de son ouvrage, la faillite de l'élite haïtienne et l'exhorte à se ressaisir « si elle veut garder son rôle de représentation et de commandement. » Par ailleurs, il évoque un état d'esprit qui renvoie directement à celui des *Dix Hommes noirs* de Vilaire, écrit une vingtaine d'années plus tôt :

En outre, j'ai cru remarquer dans l'attitude de la plupart des gens, en même temps que ce renoncement à l'effort, un fléchissement de la volonté de vivre, une sorte d'aspiration vers la mort, pour se délivrer des craintes de l'avenir⁴.

« Fléchissement de la volonté de vivre », « aspiration vers la mort » sont des termes qui se retrouvent presque mot pour mot dans les propos que Frank tient à ses compagnons à la fin du récit. Ils appartiennent au champ sémantique du verbe « lugubrer » et suggèrent les limites au-delà desquelles une expérience ne peut plus être soutenue.

Il semblerait qu'en voulant témoigner de l'empreinte laissée en Haïti par le « nom français » et de la nécessité de s'en défaire, Boisrond-Tonnerre ait marqué la littérature de son pays de ce « sceau de l'insoutenable » dont parle Régis Antoine à propos des plus grandes œuvres de la littérature haïtienne :

(...) les œuvres les plus grandes de la littérature haïtienne auront été marquées du cachet d'un insoutenable, que l'humour et la fantaisie

⁴ Jean Prince-Mars, *La Vocation de l'élite* (Port-au-prince : Editions presses nationales d'Haïti, 2001) p.ix.

débridée dans l'éclatement des exils ont aujourd'hui encore bien du mal à dépasser⁵.

On sent dans cette phrase la formulation d'un souhait pour la littérature haïtienne : qu'elle se défasse de cette marque de l'insoutenable et, paradoxalement, cela accentue la force de cette empreinte. L'insoutenable tient ou est tenu ; la littérature haïtienne y tient. Elle ne le lâche pas. Il pose une limite difficile à franchir et fonctionne comme une résistance. Résistance dans le sens de force qui s'oppose au dépassement et qui pourrait contredire l'idée de l'insoutenable pour devenir justement le soutien de l'écriture.

Cette écriture qui résiste toujours, encore, à l'ordre absolu du symbolique sans lequel elle ne peut pas exister et qui, dans le vécu haïtien coïncide avec l'expérience de l'esclavage, de la colonisation et de l'ordre du maître.

C'est dans cet espace doublement surdéterminé que la littérature haïtienne a creusé sa place. L'insoutenable, qui pourtant la soutient, est peut-être sa signature, ce par quoi elle fait foi, atteste de son existence et se donne une légitimité pour témoigner, depuis la proclamation d'indépendance, du besoin et du désir de survivre dans la proximité de la mort et de la violence.

Dans un texte intitulé *Demeure*, Jacques Derrida s'interroge sur les valeurs de l'écriture en tant que témoignage. Il suggère la structure « bifide » de tout témoignage : en tant qu'énoncé, le témoignage « ne se contente pas de raconter, de rapporter, d'informer, de décrire, de constater – ce qu'il fait aussi – il fait à l'instant

⁵ Régis Antoine, *La littérature franco-antillaise* (Paris : éditions Karthala, 1992) 150-151.

ce qu'il dit, il ne se réduit pas essentiellement à un rapport, à une relation narrative ou descriptive, c'est un acte.⁶ »

Le texte de Boisrond-Tonnerre, rédigé et proféré en français pour faire connaître au monde l'existence d'Haïti en tant que nation libre et indépendante est sans doute celui qui ouvre la voie du témoignage et oriente la littérature haïtienne vers une écriture qui doit faire acte et rendre par une performance la parole de souffrance qui reste coincée dans la gorge et ne peut parfois sortir que comme un cri.

Il me semble que le verbe « lugubrer » peut aussi fonctionner dans le registre d'une parole non articulée à partir des mots mais à partir d'une douleur à la fois physique et morale. Chauvet confie ce verbe à Kaonabo pour qu'il appelle à la vengeance contre les crimes commis par les Espagnols. Vilaire ne l'utilise pas mais il va, dans son écriture, au plus près de cette douleur, difficile à mettre en mots, mais qui ne peut pas non plus rester dans le silence. Chacun de ces écrivains fait œuvre de mémoire. Cependant le premier privilégie le souvenir de l'exploit militaire qui permit aux Haïtiens de se libérer de l'esclavage, tandis que le second creuse les failles de la mémoire pour aller toucher ce qui a été laissé en reste, ce qui est demeuré dans la douleur et qui est si bien rendu par le vieux manoir délabré où les dix hommes noirs se réunissent pour laisser sortir une parole longtemps contenue.

« Le dernier des manoirs » comme les jeunes gens l'appellent pour rire est une métaphore de la mémoire et de son fonctionnement. Cette mémoire est endommagée. Elle a des trous, elle ne garde que des pans de souvenirs parce qu'elle est endolorie.

⁶ Jacques Derrida, *Demeure*, in *Passions de la littérature* (Paris : Galilée, 1996) p.29.

Pour se soigner, elle cherche à s'appuyer sur l'acte de libération héroïque contre l'esclavage. Mais, comme Vilaire le sent et le fait passer dans ses textes, cela ne suffit pas. Le travail de mémoire a besoin de céder à la douleur et non de lui résister pour permettre que la parole soit articulée dans ce que le symbolique a de réparateur.

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES ETUDIÉES

Boisrond-Tonnerre, *Proclamation d'indépendance* in L'Instant de Pradine (baron), *Recueil général des lois et actes du gouvernement d'Haïti, depuis la proclamation de son indépendance à nos jours*, Paris, A. Durand, Pedone-Laiviel, 1886.

Chauvet Henri, *La fille du Kacik*, Paris. Impr. Veuve V. Goupy. 1894.

_____ et Gentil Robert, *Petite Géographie de l'île d'Haïti*. Paris. Impr. Goupy. G. Maurin. Successeur. 1896.

Vilaire Etzer, *Notice autobiographique*, in *Poèmes de la mort: 1893-1905*, Présentation de Georges BarraI, Paris, Fischbacher, 1907.

_____ *Le Flibustier*, in *Poésies complètes*, Paris, Albert Messein. T. I. 1914.

_____ *Les Dix Hommes noirs*, in Roger Gaillard, *Etzer Vilaire, témoin de nos malheurs*, Port-au-prince, Presses Nationales d'Haïti, 1972.

II. HISTOIRE

Archenholtz J. W. von, *Histoire des fibustiers*, Paris, éditeur Henrichs, 1804.

Buck-Morss Susan, *Hegel and Haïti*, in *Critical Inquiry* n°26, Chicago, Press of the University of Chicago, 2000, pp. 821-865.

Coradin Jean, *Histoire diplomatique d'Haïti*, tomes 1 et 2, Port-au-prince, éditions des Antilles, 1987 et 1995.

Firmin Anténor, *Sur l'égalité des races humaines*, Paris, F. Pichon, 1885.

Gobineau Arthur-Joseph de, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, Paris, Gallimard, 1991.

Hugo Victor, *Bug-Jargal ou la Révolution Haïtienne*, les deux versions du roman (1818 et 1826) présentées et annotées par Roger Toumson, Fort-de-France, éditions Desormaux, 1979.

Hurbon Laënnec, « Violence et raison dans la Caraïbe : le cas d'Haïti » in *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*. N° 148. Penser la violence. Juillet – septembre 2002.

- Labat Jean-Baptiste, *Voyage aux Isles d'Amérique*, Paris, éditions Phébus, 1993.
- Madiou Thomas, *Histoire d'Haïti*, 7 volumes, Port-au-prince, éditions Fardin, 1982.
- Sala-Molins Louis, *Le Code noir ou le calvaire de Canaan*, Paris, PUF, 1987.
- Tavarès Pierre-Franklin, *Hegel et l'abbé Grégoire, question noire et révolution française*, Paris, Annales Historiques de la Révolution Française, Numéros 3 et 4, 1993, pp. 155-173.
- _____, *Hegel et Haïti ou le silence de Hegel sur Saint-Domingue*, Chemins Critiques, Vol. 2, N°3, Montréal, éditions CIDIHCA, 1992, pp.113-131.
- Trouillot Michel-Rolph, *Silencing the past, power and the production of history*, Boston, Beacon Press, 1995.

III. HISTOIRES LITTÉRAIRES ET OUVRAGES CRITIQUES SUR LA LITTÉRATURE HAÏTIENNE

- Antoine Régis, *La littérature franco-antillaise*, Paris, éditions Karthala, 1992.
- Charles Christophe Philippe, *Etzer Vilaire, sa vie, son œuvre, essai critique*, Port-au-prince, Éditions Choucoune, 2003.
- Chemla Yves, *La Question de l'autre dans le roman haïtien*, Guyane – Guadeloupe – Martinique – Paris – Réunion, Ibis Rouge Editions, 2003.
- Dominique Max, *L'arme de la critique littéraire, littérature et idéologie en Haïti*, Montréal, éditions CIDIHCA, 1988.
- Figolé Jean-Claude, *Etzer Vilaire, ce méconnu*, Port-au-prince, éditions Fardin, 1972.
- Gouraije Ghislain, *Histoire de la littérature haïtienne de l'indépendance à nos jours*, Port-au-prince, Impr. N. A. Théodore, 1960.
- Hoffmann Léon-François, *Littérature d'Haïti*, Paris, EDICEF, 1995.
- _____, *Le Nègre romantique: personnage littéraire et obsession collective*, Paris, Payot, 1973.

Laroche Maximilien, *L'image comme écho: essais sur la littérature et la culture haïtiennes*, Montréal, éditions Nouvelle Optique, 1978.

_____ « Le non-dit du discours haïtien » in *Poétiques d'Edouard Glissant*, Actes du colloque international « Poétiques d'Edouard Glissant » Paris-Sorbonne, 11-13 Mars 1998, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, pp. 232-243.

_____ *La Littérature haïtienne: identité, langue, réalité*, Port-au-prince, Editions mémoire, 1999.

Price-Mars, Jean, *De Saint-Domingue à Haïti, Essai sur la culture, les arts et la littérature*, Paris, Présence africaine, 1959.

_____ *La Vocation de l'élite*, Port-au-prince, éditions des Presses Nationales d'Haïti, 2001.

Sylvain Georges, « A travers la poésie haïtienne » in *Confidences et mélancolie*, Paris, Ateliers haïtiens, 1901.

Trouillot Hénock, *Les origines sociales de la littérature haïtienne*, Port-au-prince, Impr .N. A. Théodore, 1962.

Vaval Duraciné, *Essais critiques*, Paris, Bibliothèque internationale d'édition, 1911.

_____ *Histoire de la littérature haïtienne ou « l'âme noire »* Port-au-prince, éditions Fardin, 1933 et 1986.

Viatte Auguste, *Histoire littéraire de l'Amérique française des origines à 1950*, Québec, Presses Universitaires Laval, 1954.

_____ *Histoire comparée des littératures francophones*, Paris, Editions Nathan, 1981.

IV. TEXTES THEORIQUES

Borch-Jacobsen Mikkel, *Lacan, le maître absolu*, Paris, Critiques Flammarion, 1990.

Calle-Gruber Mireille et Cixous Hélène, *Hélène Cixous, Photos de racines*, Paris, éditions Des femmes, 1994

Certeau Michel de, *Histoire et psychanalyse : entre science et fiction*, Paris, éditions Gallimard, collection Folio/Essais, 1987

Derrida Jacques, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, éditions Galilée, 1996.

_____ *Résistances de la psychanalyse*, Paris, éditions Galilée, 1996.

_____ *Demeure, Fiction et Témoignage*, in *Passions de la littérature*, Paris, éditions Galilée, 1996, pp. 13-73.

Freud Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Payot, 1968.

_____ *Totem et tabou*, Paris, Payot, 1965.

Glissant Edouard, *Le discours antillais*, Paris, éditions Gallimard, collection Folio/Essais, n° 313, 1997.

Green André, *Le discours vivant - La conception psychanalytique de l'affect -*, Paris, PUF, 1973.

_____ *La déliaison*, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

Lacan Jacques, *Ecrits*, Paris, Editions du Seuil, collection Points Essais, n°5, 1999.

_____ *Le séminaire*, livre I, II, VII, XI, Paris, éditions du Seuil, 1973.

Lemelin Jean-Marc, *La Grammaire du pouvoir ou du spectacle*, Montréal, Ponctuation, 1984.

_____ *La Signature du spectacle ou de la communication*, Montréal, Ponctuation, 1984.

Miller Jacques-Alain, *L'extimité*, séminaire inédit, 1985-86.

Millot Catherine, *La vocation de l'écrivain*, Paris, éditions Gallimard, 1991.

Zizek Slavoj, *Ils ne savent pas ce qu'ils font, le sinthome idéologique*, Paris, Point hors ligne, 1990.