

## Article

---

« Des conflits langagiers dans quelques romans haïtiens »

Jean Jonassaint

*Études françaises*, vol. 28, n°2-3, 1992, p. 39-48.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/035879ar>

DOI: 10.7202/035879ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

# Des conflits langagiers dans quelques romans haïtiens

JEAN JONASSAINT

La critique haïtienne est unanime, le roman ou le récit haïtien naît vraiment à partir de 1901, avec la parution chez Ollendorff, à Paris, de *Thémistocle-Épaminondas* Labasterre de Frédéric Marcelin qui inaugure une tradition de récits réalistes des problèmes socio-politiques, des us et coutumes d'Haïti ou de ses habitants, dans un français qui intègre des tournures et un lexique haïtiens. Du coup, elle exclut ou écarte, implicitement ou explicitement des corpus romanesques haïtiens, les romans du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup> que, selon Berrou et Pompilus, entre autres, «les lecteurs haïtiens [...] considèrent comme des œuvres étrangères [...] parce qu'elles peignent des paysages, des mœurs et des caractères observés en Europe<sup>2</sup>».

Cette opposition que soulignent les critiques entre un univers autre (européen) à proscrire et un espace national (haïtien) à décrire ou conter dans une langue et selon des codes appropriés (nationaux) travaille, tant en leur marge qu'en leur corps, toutes les œuvres de ceux que l'institution

1. Il s'agit de *Stella* de Bergeaud (1859), *Francesca et le Damné* de Delorme (1873, 1877), *Une chercheuse* de Janvier (1889).

2. Berrou et Pompilus, *Histoire de la littérature haïtienne illustrée par les textes. Tome II*, Port-au-Prince/Paris, Éditions Caraïbes/Éditions de l'École, 1975, p. 515.

littéraire haïtienne considère comme les «Pères» du «véritable roman haïtien»: Frédéric Marcelin, Fernand Hibbert, Justin Lhérisson et Antoine Innocent<sup>3</sup>.

En effet, chaque publication de ces romanciers déploie toute une stratégie (éditoriale, scriptoriale et même narrative) pour rappeler au lecteur que CE LIVRE ENTRE SES MAINS EST UN LIVRE HAÏTIEN OU D'HAÏTIEN — RÉCIT HAÏTIEN D'UN HAÏTIEN RACONTANT LE PAYS HAÏTIEN D'UNE MANIÈRE HAÏTIENNE. Et ce pacte (ou contrat) référentiel et nationalitaire (comme on dit identitaire), qui fonde du moins en partie les romans haïtiens de la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle, est signe d'un conflit. Il fait écho au caractère fortement duel de la société haïtienne avec, entre autres, ses deux langues (le français et l'haïtien), ses deux religions (le catholicisme et le vaudou), ses deux espaces géo-politiques (la ville et la campagne), et ses deux traditions politiques (le parlementarisme républicain et le caporalisme oligarchique).

C'est ce conflit à multiples facettes, avant tout d'ordre sémiotique, que nous chercherons à mettre en lumière, à partir de quelques stratégies éditoriales, scriptoriales et narratives communes à tous ces romans: d'abord un péri-texte affirmant ou soulignant l'haïtianité de l'œuvre; ensuite, un discours métalinguistique soulignant l'haïtianité de la langue du récit; enfin, un narrateur au double registre (écrit et oral), qui bien qu'extradiégétique et anonyme, affiche son haïtianité.

## DE L'HAÏTIANITÉ DE L'ŒUVRE

Qu'ils soient publiés à Port-au-Prince ou à Paris, tous ces romanciers du début du siècle ont, d'une façon ou d'une autre, tenu à affirmer l'haïtianité ou l'*indigénité* de leur œuvre, comme son *utilité* pour une meilleure compréhension de la société haïtienne, depuis que Frédéric Marcelin a donné le ton et l'exemple avec ses trois romans, publiés à Paris entre 1901 et 1903 chez Ollendorff — *Thémistocle-Épaminondas Labasterre (petit récit haïtien)*, *la Vengeance de Mama (roman haïtien)*, *Mari-lisse (roman haïtien)* — et son plaidoyer pour une littérature nationale dans *Autour de deux romans*.

Dans cet essai, Marcelin d'entrée de jeu rejette, sans les désigner toutefois, les romans de Janvier et de Delorme dépourvus de «la couleur locale [...], un des éléments constitutifs de toute personnalité et de toute originalité» en matière

3. Voir Berrou et Pompilus, *op. cit.*, pp. 515-516.

de littérature nationale<sup>4</sup>, puis expose son projet littéraire qu'il résume ainsi :

En dehors de la peinture exacte, fidèle, de nos mœurs, de nos usages, de la riante nature qui est la parure de notre île, deux lignes principales m'ont guidé dans *Thémistocle-Épaminondas Labastere*: exalter d'abord les hauts faits de notre histoire nationale [...], ensuite inspirer à la jeunesse le dégoût de la politique [...]. Tout dans le livre concorde à ce double but<sup>5</sup>.

Cette poétique, impopulaire en 1903 (Marcelin a écrit son essai pour répondre aux « nombreux détracteurs haïtiens » de ses deux premiers romans), dès 1905 commence à faire école, avec la publication des « Scènes de la Vie haïtienne [sic] », *Séna* de Fernand Hibbert, et de « l'audience », *les Fortunes de chez nous*, *la Famille des Pitite-Caille* de Justin Lhérisson. Si Hibbert, dans sa préface, se contente d'une référence implicite à Balzac — qualifiant son roman de « scènes de la vie haïtienne », appellation à la fois thématique et rhématique<sup>6</sup>, qui surtitra deux de ses romans subséquents : *les Thazar* (1907) et *Romulus* (1908) — et d'un remerciement à Marcelin (qui, rappelle-t-il, a été un des initiateurs d'une « souscription » pour la publication de son manuscrit), pour affirmer son adhésion au programme de *Autour de deux romans*, Lhérisson, lui, va beaucoup plus loin. Outre son titre qui signale doublement (« chez nous », « Pitite-Caille » — littéralement : enfant de la maison) l'haïtianité ou l'indigénité de l'œuvre, dans sa dédicace (préfacielle) « à Fernand Hibbert et Hermann Héraux », il présente sa démarche dans des termes qui ne sont pas sans rappeler l'esthétique réaliste et nationaliste de Marcelin : « J'ai fait [...] de mon mieux pour présenter mes personnages tels qu'ils ont été, sans rien changer à leur caractère, à leur attitude, à leur langage, et j'ai tenu à reproduire aussi fidèlement que possible les scènes où ils ont évolué<sup>7</sup> ».

D'autre part, débordant (ou dépassant la problématique réaliste de la « peinture exacte, fidèle » de Marcelin, reprenant à son compte des commentaires de lecteurs, dans sa préface, Lhérisson signale que « l'histoire » des *Pitite-Caille* est un « nouveau genre », une *audience* — c'est-à-dire le mode (ou le code) populaire haïtien de raconter ou de rapporter (oralement) la « petite histoire » sociale ou politique du pays, du patelin ou du quartier.

4. Voir Frédéric Marcelin, *Autour de deux romans*, Paris, Imprimerie Kugelman, 1903, pp. 5-6.

5. *Ibidem*, pp. 28-29.

6. Ces termes sont pris ici dans le sens que Genette leur donne dans *Seuils* (Paris, Seuil, 1987, pp. 78-85).

7. Justin Lhérisson, *la Famille des Pitite-Caille*, Paris, Typographie Firmin-Didot, 1929 (1905), p. 12.

Un an plus tard, en 1906, avec la publication de *Zoune chez sa ninnaine*, titre chapeauté de la mention « Petite Bibliothèque haïtienne » (la notion de « bibliothèque nationale », haïtienne ou autre, impliquant forcément celle de « modèle », de « classique<sup>8</sup> »), Lhérisson témoigne d'une plus grande volonté encore d'instituer une tradition littéraire proprement haïtienne qui ne peut s'établir bien entendu qu'à l'encontre d'une autre qui traverse l'espace national, la française.

Enfin, Innocent, pour l'édition en volume de *Mimola ou l'Histoire d'une cassette*, préalablement publié en feuilleton dans le journal *le Soir*, fait une préface, à ce « petit tableau de mœurs locales », pour reprendre son sous-titre à la fois thématique et rhématique qui propose déjà un certain contrat de lecture. Dans cette préface auctoriale qui redouble, entre autres, celle de Massillon Coicou, il souligne ainsi la finalité et l'esthétique nationales de son œuvre: « La vérité et la fidélité des faits sous une robe locale, telle a été ma seule préoccupation », afin de *montrer* et de *faire voir*, selon sa propre expression, « les affinités qui existent entre le Vaudou et les "religions" de l'antiquité<sup>9</sup> ». Ici encore, il est évident que le discours national s'érige à partir ou en regard d'une tradition autre, donc occidentale.

## DE L'HAÏTIANITÉ DE LA LANGUE MÊME DU RÉCIT

La volonté d'affirmation nationale ne s'inscrit pas seulement dans les marges du livre ou du texte, s'actualisant dans un métadiscours sur l'écriture ou sur la langue du récit. Aussi, bien qu'écrit globalement en français, chaque roman, à un degré ou un autre, est travaillé par les deux langues des sociétés haïtiennes, dont l'une, le français, est plutôt langue du scripteur-narrateur, l'autre, l'haïtien, celle des personnages.

Par ailleurs, ce texte haïtien que Laroche, à la suite de Mackey et de Bernabé, qualifie de « diglottique<sup>10</sup> », est balisé, tant en son corps qu'en ses marges, par divers *procès de traduction*

8. « Classique » dans le sens, bien entendu, de « caractéristique (d'une époque, d'une école, d'un mouvement) », comme le rappelait Laurent Mailhot dans son essai, « Classiques canadiens, 1760-1960 » (*Études françaises*, 13/3-4, 1977, p. 269); mais aussi « classique » comme exemplaire d'une littérature (« nationale » ou « transnationale »).

9. Antoine Innocent, *Mimola*, Port-au-Prince, Imprimerie E. Maval, 1935 (1906), pp. XI-XII.

10. Voir Maximilien Laroche, « La Diglossie dans *Gouverneurs de la rosée*: termes de couleur et conflit des langues », dans *La Littérature haïtienne. Identité-langue-réalité*, Montréal, Leméac, 1981, pp. 57-104; Jean Bernabé, « Contribution à l'étude de la diglossie littéraire créole-française: le cas de *Gouverneurs de la rosée* », *Textes, études et documents*, n° 1, Centre universitaire Antilles-Guyane, Fort-de-France, GEREK, 1978; et W.F. Mackey, *Langue, dialecte et diglossie littéraire*, CIRB, Université Laval, Québec, 1975.

(parenthèses ou notes explicatives, traductions littérales ou littéraires, glossaires, etc.<sup>11</sup>) qui explicitent certaines expressions ou pratiques haïtiennes. Ces *procès de traduction* — qui sont réinscriptions ou réaffirmations au fil même du récit du pacte référentiel: l'haïtianité de l'œuvre — peuvent être discours du scripteur, du narrateur ou des personnages, et annoncés ou présentés comme tels ou non.

Ainsi, Marcelin, dans *Thémistocle-Épaminondas Labasterre*, signale qu'un personnage « chante en créole », mais rapporte le texte dans un français plutôt créolisé (donc accessible au lecteur francophone), tout en soulignant par l'italique un proverbe haïtien donné plus ou moins textuellement en fin de couplet, comme pour faire vrai: « Je passais; mamzelle piaillait — je suis entré pour voir — Mouché et mamzelle m'ont fait des politesses [...] foute! dit le juge. C'est bien fait: *Zafaïre mouton pas zafaïre cabritte*<sup>12</sup> ». À une différence près — les mots, les expressions, les chansons ou les proverbes haïtiens étant rendus dans leur intégralité —, ce mode d'inscription de l'haïtien sous le français et vice versa, mais aussi de l'haïtien en alternance avec le français dans un même paragraphe, est également celui privilégié par Lhérisson dans *la Famille des Pitite-Caille*.

Ce pari de Lhérisson d'une juxtaposition systématique et massive de systèmes de signes différents, sans le redoublement d'une traduction ou d'une glose explicite sur une sémiotique<sup>13</sup> ou l'autre, est subversif. Il rend le texte indéchiffrable pour qui ignore les deux systèmes de signification, et est sans doute l'une des formes les plus audacieuses d'inscription de la langue haïtienne dans les romans haïtiens du début du siècle.

Mais dans *Marilisse* de Marcelin, c'est par un commentaire de quatre pages dans le corps du récit que le narrateur explique le sens des termes « courri » et « boisé<sup>14</sup> », insistant sur leur origine et l'évolution de leur sens dans la « langue politique » haïtienne. Cette longue digression métalinguistique est l'occasion de souligner une opposition entre les mœurs politiques haïtiennes et européennes, donc de fournir au lecteur (français surtout) des repères nécessaires pour une meilleure compréhension de l'histoire haïtienne. Par contre, dans *la Vengeance de Mama*, Marcelin se contente de deux phrases

11. L'expression « procès de traduction » est empruntée librement à A. Khaïbi, « Bilinguisme et littérature », dans *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983, pp. 177-207.

12. Frédéric Marcelin, *Thémistocle-Épaminondas Labasterre*, Paris, Ollendorff, 1901, p. 170.

13. Le terme « sémiotique » est pris ici dans le sens assez large de système de signes.

14. Frédéric Marcelin, *Marilisse*, Paris, Ollendorff, 1903, pp. 306-309.

pour donner le sens littéral d'un surnom, *Gépété* («qui, en créole, veut dire: œil crevé»); et d'une courte note infrapaginale pour éclairer un slogan: «Mordez, moudongue(1), mordez! [1. Sous l'Occupation française, on accusait les esclaves "moudongues" d'aimer la chair humaine]<sup>15</sup>».

Ces différents exemples montrent que le parti pris explicatif des romans n'est pas strictement linguistique, il est aussi ethnographique ou historique. Face à l'espace caraïbéen avec son histoire et sa géographie propres, ses langues ou vocabulaires indigènes, l'écrivain haïtien qui, de toute évidence, écrit également pour un public autre que national (français ou francophone), s'il veut être «réaliste», doit composer avec toutes les langues et les formes qui traversent son univers. Cette exigence esthétique se traduit par une tension entre raconter et expliquer: elle fait basculer continuellement le récit dans le commentaire. Et ces nombreux discours explicatifs sur les langues, les institutions sociopolitiques, l'ethnologie ou la sociologie des sociétés de référence, celle des personnages de l'histoire ou de ses lecteurs potentiels, se retrouvent en diverses notes infrapaginales dans des romans tels *Romulus* de Hibbert, *Zoune chez sa ninnaine* de Lhérisson, *Mimola* d'Innocent (ce roman d'ailleurs s'ouvre et se clôt sur une note, l'une expliquant le mot *Carao*, l'autre traduisant le mot à mot d'une réplique<sup>16</sup>).

Ces annotations peuvent être de simples traductions d'un long dialogue ou même d'une expression, mais aussi des discours métalinguistiques (comme cet «intraduisible littérament» de Hibbert dans *Romulus*) ou ethnographiques (telle la note sur l'affaire Darfour dans *Zoune chez sa ninnaine*<sup>17</sup>). Parfois même, ces références sont données plus pour authentifier ou contextualiser l'histoire que pour l'interpréter, comme dans cet extrait de *Mimola* d'Innocent: «C'est la première fois que *Lala* visitait la prison [Prison des hommes, actuellement Pénitencier National]<sup>18</sup>». Mais elles peuvent aussi n'avoir qu'une fonction rhétorique, n'apportant aucune instruction pertinente au lecteur, comme cette phrase de Marcelin: «Puis, la femme entra dans le cimetière et en ressortit une minute après avec quelques branches de *médecine*

15. Frédéric Marcelin, *la Vengeance de Mama*, Paris, Ollendorff, 1902, pp. 38-39, 117.

16. Antoine Innocent, *op. cit.*, pp. 1 et 129.

17. Voir Fernand Hibbert, *Romulus*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'Abeille, 1908, p. 77 et Justin Lhérisson, *Zoune chez sa ninnaine*, Port-au-Prince, Imprimerie Héraux, 1906, pp. 70-71.

18. Antoine Innocent, *op. cit.*, p. 39.

*barachia* et de *loup-garou*, plantes qui poussent aussitôt qu'on les met en terre<sup>19</sup>».

À part les quelques notes infrapaginales de *la Vengeance de Mama* et de *Romulus*, Marcelin comme Hibbert n'utilisent pas ce procédé pour traduire les tensions sémiotiques qui travaillent leurs récits, qui sont plutôt grugés par de courtes incisives, des appositions ou des digressions du narrateur ou de personnage et qui explicitent longuement les différences entre une forme apparemment française et un sens haïtien, comme l'illustre bien ce fragment des *Thazar*:

— Je disais, Madame, reprit Ravret [...] que j'aurais été heureux de savoir pourquoi *cette dame* a dit qu'on m'avait *envoyé*. Je n'arrive pas à saisir le sens.

Madame Thazar [...] finit par conclure que c'était un mot pour rire.

Ravet se récria.

— Mais les mots pour rire, d'ordinaire, on les comprend, Madame!

— C'est vrai, mais vous savez, Monsieur, dans notre pays, il y a beaucoup de mots français auxquels on prête un sens en quelque sorte intraduisible<sup>20</sup>.

Qu'ils soient explicites ou non, qu'ils soient en marge ou dans le corps du texte, qu'ils soient discours du narrateur, d'un personnage ou du scripteur, les procès de traduction se donnent toujours comme trace d'une opposition entre un sens national (une sémantique haïtienne) et un sens autre (une sémantique française ou européenne), et ont, entre autres finalités, de marquer l'haïtianité du français du récit — la langue d'écriture.

## DE L'HAÏTIANITÉ DU NARRATEUR ET DE SON DOUBLE REGISTRE (CONTRADICTOIRE)

Dans tous ces romans, il y a simulation d'un dialogue avec le lecteur par narrateur et narrataire interposés et/ou d'un échange entre le narrateur et certains personnages, comme l'illustre ce fragment de *Thémistocle-Épaminondas Labasterre*:

Télémaque porte l'habit carré [...] Il regarde droit devant lui dans une fixité menaçante [...] Ah! petit Épaminondas, tu as

19. Frédéric Marcelin, *la Vengeance de Mama*, p. 35

20. Fernand Hibbert, *les Thazar*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'Abeille, 1907, p. 142.

eu grand tort de te frotter à cet homme ! Tu veux lui enlever le pouvoir : autant lui enlever la vie [...] En ce moment des pensées furieuses, des pensées homicides roulent dans sa tête. Tenez, sait-il seulement quand il y aura sans doute un conseil pour des mesures à prendre à propos de ce maudit banquet [...] Ah ! Il faut que ton exemple soit une leçon pour les autres ! [...] Que ta destinée s'accomplisse<sup>21</sup>.

Cette dialectique de la question et de la réponse comme mode d'interpellation du lecteur et/ou d'un personnage ou d'actualisation de l'« oraliture » haïtienne (audience, conte, devinette ou chanson) est diversement réalisée dans le corpus, mais rarement de manière aussi évidente que dans *la Famille des Pitite-Caille*. Dans ce récit, dès l'incipit, Lhérisson définit assez explicitement, pour les lecteurs haïtiens du moins, le caractère authentiquement national et populaire de la forme narrative qu'il emprunte. Par la voix de l'audienceur Golimin, interpellant le premier narrateur (anonyme, qui deviendra le narrataire), il précise que cette histoire des Pitite-Caille « ne sera ni une charge, ni un roman ; ce sera tout simplement une *audience* à la vieille manière haïtienne, à la bonne franquette<sup>22</sup> ».

Cependant, il importe de souligner qu'à un degré ou un autre, tous les textes du corpus tentent de stimuler par endroits un échange oral par un jeu de questions et réponses où les frontières entre narrateur, narrataire et personnages s'annulent presque, tel cet fragment de *Mimola*:

On ne peut vraiment pas analyser cette joie qu'on éprouve de se sentir là dans cette foire humaine et de se dire : Moi aussi, je connais Ville-Bonheur [...]. Tout ce monde se coudoie ; il semble que Port-au-Prince entier y est présent. Des gens de la plaine, des mornes [...], qui sais-je encore ? y viennent s'acquitter d'une promesse<sup>23</sup>.

De plus, l'actualisation du procès de communication orale sous sa forme élémentaire de l'échange « je/tu » ou « nous/vous » — ce dialogue simulé entre un narrateur faussement impersonnel, usant à la fois du « il » et du « je », et un narrataire diversement interpellé, de l'anonyme ou multiple, *vous* (du « comme il savait vous trouver de ces formules » de *Romulus*) au très spécifique mais énigmatique, *vous* (auquel renvoie ce « une merveille, ma chère » des *Thazar*<sup>24</sup>), entre autres — peut se doubler d'un jeu de « complicité » narrateur/

21. Frédéric Marcelin, *Thémistocle-Épaminondas Labasterre*, pp. 289-290.

22. Justin Lhérisson, *la Famille des Pitite-Caille*, pp. 13-14.

23. Antoine Innocent, *Mimola*, p. 87.

24. Voir Fernand Hibbert, *Romulus*, 1908, p. 19 ; et *les Thazar*, p. 250.

narrataire ou narrateur/personnage qui généralement se présentent comme haïtiens<sup>25</sup> et d'une insistance marquée sur l'oralité (apparente ou feinte) de l'échange, comme le montre cet extrait de *Séna*:

Pourquoi l'avait-on appelée sphinx? Personne ne savait. En tout cas c'était un sphinx qui ne donnait absolument rien à deviner, sans compter qu'elle parlait tout le temps. Mais, vous savez, dans notre pays, il y a des tas de choses comme cela qu'on n'arrivera jamais à expliquer — prenons-en notre deuil<sup>26</sup>.

En fait, les romans haïtiens du début du siècle ont recours à ce que Sørensen appelle le *mode narratif auctorial avec narrateur explicite (personnel et/ou historien)* dont le discours, justement, a «une fonction expressive et communicative explicite». Pour Sørensen, un exemple de ce mode narratif est donné par *Jacques le fataliste* de Diderot dont l'«ouverture est d'entrée de jeu le lieu d'une double antinomie personnelle: je/vous, ils/on. Cette double relation présente *Jacques le fataliste* comme l'espace d'un dialogue (je/vous) à propos de tiers personnages (ils/on).» Et, ajoute-t-elle, «Tout le long du roman, l'histoire est interrompue par le discours qui institue le dialogue, superposé à l'histoire fictive, entre le narrateur et le lecteur<sup>27</sup>.»

Dans les romans du corpus, cette insistance sur le mode (ou registre) oral de l'échange se traduit particulièrement par un recours au «nous», et au possessif, «notre» — ce qui tend à présenter (ou à identifier) narrateur et narrataire, ou narrateur et personnages comme haïtiens —, et par l'emploi du verbe «dire» pour interpeller l'autre — narrataire ou personnage — ou pour préciser le procès de communication, comme l'illustre ce fragment de *Zoune chez sa ninnaine*:

Nous parlions des mœurs d'autrefois et des mœurs d'aujourd'hui...

— Tu veux en faire la comparaison, me dit GOLIMIN? Et bien! mon ami, *causé mandé chita*. Asseyons-nous. Nous serons plus à

25. Cette notion de «complicité» (virtuelle ou réelle) entre ces différentes instances du récit est empruntée, très librement, à Jeanne Demers qui a montré son caractère opérationnel pour l'analyse du conte écrit. Voir Jeanne Demers, «L'art du conte écrit ou le lecteur complice», *Études françaises*, 9, 1, 1973, pp. 3-13.

26. Fernand Hibbert, *Séna*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'Abeille, p. 32.

27. Voir K. Sørensen, *la Théorie du roman. Thèmes et modes*. Thèse de troisième cycle, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1983, p. 131.

l'aise, toi pour entendre, et moi pour te conter l'histoire de ZOUNE CHEZ SA NINNAINÉ.

Je pris siège.

S'étant assis en face de moi [...] GOLIMIN s'éclaircit préalablement la voix par quelques *houms* sonores et saccadés, et, le sourire sur les lèvres, me dit<sup>28</sup>.

Bien entendu, cette double inscription d'un simulacre d'oralité travaille diversement les œuvres. Ainsi, elle est des plus manifestes dans les romans de Lhérisson qui revendique très clairement ce recours à une tradition narrative populaire haïtienne, celle des auditeurs, mais elle l'est moins dans les romans de Marcelin. D'ailleurs, dans ses romans, Marcelin a plutôt recours à la complicité narrateur/narrataire (qui se donnent pour haïtiens) pour simuler l'oralité, comme en témoigne cet extrait de *la Vengeance de Mama*:

Il est certain que, contents de ne nous donner aucune peine, nous n'étudions pas assez les propriétés et les vertus des plantes du pays. Cependant, les résultats des bonnes femmes dans les campagnes auraient dû diriger nos regards de ce côté<sup>29</sup>.

En fait, dans tous les romans s'actualisent l'une et/ou l'autre de ces formes obligées de la narration orale: l'interpellation du narrataire et/ou la complicité narrateur/narrataire. Cette nécessaire (ré)actualisation du contexte oral de l'échange narratif constitue un des traits les plus manifestes du conte écrit, comme l'ont souligné Jeanne Demers et Lise Gauvin, mais aussi du récit exemplaire, comme celui de la parabole évangélique, comme le laisse entendre Susan Suleiman<sup>30</sup>. Il ne serait donc pas étonnant que ce simulacre d'oralité qui travaille ces récits soit une conséquence des tensions entre les codes narratifs oraux haïtiens (conte, audience, devinette, proverbe ou chanson) et des contraintes esthétiques du roman réaliste européen (écrit). Encore une fois, le conflit entre les impératifs nationaux (haïtiens) et les traditions françaises (européennes) se traduit par une juxtaposition des deux sémiotiques, mais aussi, et peut-être surtout, par une nécessaire affirmation d'haïtianité, l'implicite ou explicite « nous » haïtien des narrateurs, ou le métadiscours générique des narrateurs de Lhérisson sur l'haïtianité de leur mode narratif.

28. Justin Lhérisson, *Zoune chez sa ninnainé*, p. 1.

29. Frédéric Marcelin, *la Vengeance de Mama*, p. 11.

30. Voir Jeanne Demers et Lise Gauvin, « Le conte écrit, une forme savante », *Études françaises*, 22, 1-2, 1976, pp. 3-24; « Frontières du conte écrit: quelques loups-garous québécois », *Littérature*, 45, 1982, pp. 5-23; Susan Suleiman, « Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse », *Poétique*, 32, 1977, pp. 468-489.