

Alessandro Costantini

« Nouvelles formes de l'engagement dans les littératures francophones »

ALESSANDRO COSTANTINI

Formes et figures narratives de la dictature dans le roman francophone et ispanophone de la Caraïbe

ABSTRACT

En examinant la production narrative de la Caraïbe ayant trait à la dictature, de langue française et espagnole, l'article part de l'hypothèse que l'on puisse y trouver un phénomène culturel et littéraire, supra ou transnational. L'examen portera sur dix romans ou récits : cinq d'auteurs haïtiens (Phelps, Depestre, G. Étienne, Dorsinville), cinq d'auteurs de langue espagnole (Asturias, Carpentier, García Márquez, Roa Bastos). Par delà la persistance d'une thématique commune et à l'intérieur d'un réseau complexe de similitudes et de différences, il se dessine un système caribéen, surtout pour les années '70, mais qui s'étend quelque peu sur le plan géographique (à l'aire latino-américaine), aussi bien que temporel (à la première moitié du XXe siècle). Les romans sur la dictature, en Amérique Latine, ont des fortes ressemblances, affinités, parentés : sur le plan des formes et structures narratives, aussi bien que sur celui thématique, fondé sur des couples oppositifs tels que : Dictateur/Victime, présence/absence, euphorie/dysphorie, raison/déraison.

MOTS-CLÉS

Roman de la dictature ; Haïti et Amérique hispanophone ; morphologie ; thématique ; isomorphisme.

POUR CITER CET ARTICLE

Alessandro Costantini, « Formes et figures narratives de la dictature dans le roman francophone et ispanophone de la Caraïbe », dans *Interfrancophonies*, n° 7, *Nouvelles formes de l'engagement dans les littératures francophones*, (Alessandro Costantini, éd.), 2016, pp. 157-180, <www.interfrancophonies.org>.

Formes et figures narratives de la dictature dans le roman francophone et ispanophone de la Caraïbe

ALESSANDRO COSTANTINI

I. INTRODUCTION

AVANT-PROPOS

EN EXAMINANT LA PRODUCTION NARRATIVE DES CARAÏBES AYANT TRAIT À LA DICTATURE, je pars de l'hypothèse que l'on puisse y trouver un phénomène culturel, littéraire, supra ou transnational. Au-delà de l'élément thématique commun, qui génère un phénomène qui dépasse les frontières nationales et également linguistiques, je chercherai à mettre en évidence les formes et les traits qui caractérisent ce type de roman. Je chercherai surtout à montrer que, malgré la persistance d'une thématique commune, il existe de fortes différences qui pourraient nous permettre d'individualiser des secteurs dudit phénomène en les associant à des bases géographiques (nationales ou linguistiques).

LE ROMAN DE LA DICTATURE COMME GENRE

La protestation vis-à-vis des conditions politiques, sociales et économiques – en somme les conditions humaines – en Amérique du Sud, a toujours été une composante fondamentale de la littérature en langue espagnole produite par ce continent. Comme il a déjà été démontré (en particulier par les travaux de Giuseppe Bellini), la dénonciation de la dictature en est un trait caractéristique, en particulier en ce qui concerne la période moderne ou contemporaine de la littérature hispanophone du bassin des Caraïbes¹. Pourtant,

¹ Voir à ce propos Giuseppe Bellini: *Il mondo allucinante. Da Asturias a García Márquez, studi sul romanzo ispano-americano della dittatura*, Milano, Cisalpino-

depuis plusieurs décennies, les Caraïbes connaissent également une autre voix qui dénonce la dictature de manière tout autant énergique et intense : celle-ci, dans son originalité même – linguistique mais pas seulement – présente de nombreuses affinités avec la voix – plus corsée et ancienne – du monde américain et caraïbe de langue espagnole. Je procéderai donc à un premier examen, non exhaustif, du roman caraïbes sur la dictature produit dans le monde francophone (particulièrement dans la diaspora haïtienne) en me limitant, pour le moment, à certains romans haïtiens importants publiés autour des années soixante-dix.² Un tel examen sera conduit en référence constante à un autre corpus, réduit mais néanmoins représentatif, de romans latino-américains hispanophones. Ces romans sont pratiquement tous nés dans le bassin des Caraïbes, à l'exception de *Yo el supremo* du paraguayen Roa Bastos, qui sera examiné pour ses nombreuses similitudes avec les autres romans, même si présentant de nombreuses différences ; ultérieure et non moins importante coïncidence, ces romans sont presque tous issus des années soixante-dix eux aussi (seule et importante exception : *El señor Presidente*, de Asturias, premier monument du genre).³

Je ne prétends pas faire une comparaison globale : je chercherai en revanche à mettre en évidence certaines tendances et caractéristiques de deux phénomènes littéraires analogues par leur

Goliardica, 1976 (en particulier les pp. 5-11). Voir également: *La protesta nel romanzo ispano-americano del Novecento*, Milano, Cisalpino, 1957 (en particulier les pp. 45-56); *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1969, pp. 33-62 et “Dos generales en su laberinto”, *Rassegna Iberistica*, n. 41, décembre 1991, pp. 3-13. Pour d'ultérieurs approfondissements, je me limiterai à renvoyer à la bibliographie contenue in: Juan Loveluck, *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 325-335.

² Le corpus initial est composé de: Anthony Phelps, *Moins l'infini*, Paris, Les Éditions Français Réunis, 1972, p. 218 et *Mémoire en colin-maillard*, Montréal, Les Éditions Nouvelle Optique, 1976, p. 157; Gérard Étienne, *Le Nègre crucifié*, Ottawa, Éditions francophones & Nouvelle Optique, 1974, p. 150; René Depestre, *Le mât de cocagne*, Paris, Gallimard, 1979, p. 181; Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti (ou les croisés d'Esther)*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1980, p. 136. La considération que fait Michael Dash (*Literature and Ideology in Haiti 1915-1961*, London et Basingstoke, The Macmillan Press, 1981, p. 206), après avoir cité certains des romans analysés ici, peut sembler, à première vue, réductive mais ce n'est pas le cas: Dash affirme que, en fait, aucun romancier haïtien oserait exprimer, rendre toute l'horreur (“the full horror”) de la dictature de Duvalier. En fait, dans ce cas la fantaisie et la fiction sont humainement et tragiquement dans l'incapacité de rejoindre la terrifiante réalité.

³ Le corpus initial est composé de: Miguel Ángel Asturias, *El señor Presidente*, Buenos Aires, Editorial Losada (Biblioteca clásica y contemporánea), 1973 (1^{ère} ed. 1946), p. 298; Alejo Carpentier, *El derecho de asilo*, Barcelona, Editorial Lumen (Palabra menor), 1972, p. 75 et *El recurso del método*, Madrid, Siglo XXI de España editores (La creación literaria), 1979 (1^{ère} éd. 1974), p. 343; Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*, Madrid, Siglo XXI de España editores (La creación literaria), 1976 (1^{ère} éd. 1974), p. 467; Gabriel García Márquez, *El otoño del Patriarca*, Esplugas de Llobregat (Barcelona), Plaza & Janes, 1975, p. 271. Il est entendu que, parlant de manière générique de “romans hispano-américains ou haïtiens”, je ferai toujours référence au genre narratif ayant pour objet la dictature.

nature socio-culturelle en plus d'être proches dans le temps et l'espace (les années soixante-dix et, bien sûr, les Caraïbes). En ce qui concerne les romans qui traitent de la dictature j'avance l'hypothèse qu'il existe moins une dépendance ou une filiation directe du roman haïtien vis-à-vis du roman caraïbe hispanophone, que la présence d'une branche haïtienne, vivace et originale, qui part d'un tronc littéraire commun : celui, puissant et luxuriant, de la littérature de protestation d'Amérique latine.⁴

La partie hispanophone de la littérature sud-américaine couvre un arc temporel plutôt ample tandis qu'on ne peut pas en dire de même pour la littérature francophone que nous pouvons pratiquement faire coïncider avec une partie de la production haïtienne des vingt dernières années.

Si l'on peut, à la rigueur, faire remonter la naissance de la littérature hispano-américaine engagée, en forçant certes un peu le trait, au XVI^{ème} siècle, avec l'Inca Garcilaso de la Vega pour le Pérou ou avec Sor Juana Inés de la Cruz et Juan del Valle y Caviedes pour le Mexique, les romans hispano-américains ayant pour objet la dictature voient certainement le jour à une époque plus tardive mais remontent tout de même à la moitié du XIX^{ème} siècle. Du bref *El matadero* (1838) de Esteban Echeverría à *Amalia* (1851-1855) de José Mármol et surtout à *Facundo o civilización y barbarie* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento, la thématique narrative de la dictature naît et se développe vivement à partir de l'Argentine, pour ensuite continuer jusqu'à *El señor Presidente* (publiée en 1946 mais écrite entre 1922 et 1932) et à d'autres illustres exemples de l'aire caraïbe.⁵

Le roman haïtien, en revanche, s'est abstenu longuement de représenter des situations politico-historiques trop actuelles, trop

⁴ L'hypothèse d'une latino-américanité transnationale et translinguistique comme champ de recherche – dans le monde littéraire et spécialement dans le genre narratif – nonobstant les problèmes qu'elle pose, est à la base des travaux de Maximilien Laroche : *Structure du récit latino-américain et référence à la Révolution française*, dans *La Découverte de l'Amérique par les Américains*, Québec, GRELCA - Université Laval (collection "Essais" n. 6), 1989, pp. 151-169. Et l'idée d'une *koiné* culturelle, mythique et phénoménique, commune à l'Amérique Latine tout entière se trouve déjà, naturellement, dans l'idée de « real maravilloso » de Alejo Carpentier (« ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso? » : voir *El reino de este mundo*, dans *Novelas y relatos*, La Habana-Cuba, UNEAC, 1974, p. 59). Il en va de même pour l'idée affine de « réalisme merveilleux » de Jacques Stephen Alexis, qui le considère l'expression d'une « culture zonale », propre à tout le bassin de la Caraïbe et, à la rigueur, à l'Amérique Centrale ou à l'Amérique Latine entière (voir « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *Présence Africaine*, nn. 8-9-10, juin-novembre 1956, pp. 245-271 : surtout les pages 258 et 264).

⁵ Voir G. Bellini, *Il mondo allucinante*, cit., pp. 6-7. Cfr. aussi : Id., *La letteratura ispano-americana dall'età precolombiana ai nostri giorni*, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia, 1970, pp. 80-86, 114-129, 182-189 et Martha L. Canfield, *El "Patriarca" de García Márquez. Arquetipo literario del dictador hispano-americano*, Firenze, Opuslibri, 1984, pp.120-124. La critique concorde en général quant à reconnaître l'existence d'un genre de romans spécifique hispano-américain caractérisé par le fait de mettre en scène – et de critiquer – la dictature (cfr. M.L. Canfield, *ivi*, pp. 120-121).

compromettantes. Il a évité, et ce jusqu'à quelques décennies, de situer avec trop de précision historique les épisodes qu'il narrait et, bien entendu, il a évité de prendre comme personnage, même secondaire, un président de la république⁶, sauf au sein de romans historiques, évoquant les premières années du XIX^e siècle, c'est-à-dire l'époque lointaine de l'Indépendance. Cependant, de cette façon également, le roman risquait de soulever des soupçons et de provoquer des réactions de la part d'un pouvoir politique généralement arbitraire et 2 et, pour cette raison, suspicieux.

II. MORPHOLOGIE

MORPHOLOGIE HISTORIQUE

Le caractère plus ancien du filon narratif hispanophone, considéré dans son ensemble, a favorisé en son sein la présence d'une nette évolution formelle que le filon francophone, plus récent, n'a pas connu. C'est le cas du passage de la narration tendanciellement objective à des formes de narration se plaçant sous le signe de la subjectivité : le point de vue du personnage fortement caractérisé, le recours aux formes libres du discours rapporté, le monologue intérieur, les interventions discursives directes du Narrateur... ; mais il s'agit certainement plus d'un changement de nature historique que d'un phénomène limité exclusivement au genre en question. Le roman hispano-américain a donc subi un changement formel significatif : il est passé d'une forme plus traditionnelle à une forme plus novatrice. Il ne faut pas oublier de noter une étape intermédiaire (*El señor Presidente*) qui accueille les nouvelles instances stylistiques (architectures temporelles complexes, variations du point de vue linguistique et narratif sophistiquées...) dans un cadre qui reste, dans ses grandes lignes, celui de la narration de type objectif à la troisième personne.⁷ Le roman haïtien sur la dictature, par contre, n'a pas connu une telle évolution : il demeure indubitablement un phénomène moderne, voire même contemporain, caractérisé essentiellement par des formes de type expérimental ; pour cette raison, au-delà des affinités thématiques fondatrices, il se révèle être structurellement similaire à son homologue hispanophone uniquement pour ce qui est de sa partie qui lui est contemporaine (et qui est, dans ce cas, celle caraïbe).

⁶ Hoffmann signale de rares exceptions à cette règle dans la mesure où certains présidents sont indiqués par des pseudonymes assez (voire même complètement) transparents : v. Léon-François Hoffmann, *Le roman haïtien. Idéologie et structure*, Sherbrooke (Québec, Canada), Éd. Naaman, 1982, p. 47.

⁷ Voir : G. Bellini, *Il mondo allucinante*, cit., pp. 13-45; en particulier pp. 26-28. Voir aussi : M.L. Canfield, *op. cit.*, p. 121.

FRONTIÈRES DE L'INNOVATION STRUCTURELLE : LES ROMANS HISPANOPHONES

Parmi les romans hispano-américains des dernières décennies, on peut rencontrer, parfois, une volonté d'innovation macro-structurelle comparable, sinon analogue, à celle du roman haïtien contemporain, au point d'entraîner les structures portantes du texte dans l'effort plus ou moins réussi – et plus ou moins évident – de donner une correspondance formelle au thème choisi (la dictature) que ces romans ont en commun.

C'est particulièrement le cas de *Recurso del método* d'Alejo Carpentier et de *El otoño del Patriarca* de Gabriel García Márquez, ou encore, en dehors des Caraïbes, de *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos. Ces romans ne se limitent pas à se focaliser sur la thématique de la dictature ou sur ses possibilités de développements narratifs et ne se basent pas non plus seulement sur des particularités stylistiques ou linguistiques (figures de style, choix linguistiques, tendances à l'expressionnisme baroque, esperpentisme)⁸ Ils se caractérisent plutôt par des choix particuliers au niveau des grandes formes structurantes car plutôt que se limiter aux micro-aspects du plan formel, ils fondent l'originalité de leur représentation de la dictature sur le plan des macro-formes.

Yo el Supremo du paraguayen Roa Bastos est le seul texte, parmi ceux analysés dans cet article, ne provenant pas de la zone caraïbe. D'une architecture élaborée et composite sur le plan énonciatif, il présente des affinités vis-à-vis des autres romans quant à l'"esprit" de fond, sur le plan formel, mais également des différences de substance pour ce qui est des modes concrets. La pasquinade initiale, les notes du "Cuaderno privado" du Dictateur (contenant des suggestions et des gloses écrites en marge), les notes et les commentaires du "Compilador" (responsable officiel de la présentation du texte dans son ensemble), les citations provenant de témoignages écrits (par des tiers) insérées en note et dans l'appendice, les récurrentes apparitions de la "Circular perpetua" du Dictateur (avec ses instructions personnelles pour son emploi), ainsi que les dialogues et les monologues du "Suprême" lui-même s'alternent et se poursuivent tout au long du texte, parfois embrouillés par les lacunes que le feu a laissées sur les pages du Dictateur dans la tentative – qui a essentiellement échoué – de les détruire.⁹ Résultat, la documentation historique factice se retrouve transfigurée en fiction réelle – et vice-versa – et la narration se retrouve ainsi redimensionnée, par convention, dans une patiente transcription et systématisation du discours politique et historique d'autrui. En dernière analyse, le roman devient le lieu littéraire et imaginaire pour l'exercice, de la part du Dictateur, de sa propre

⁸ Cfr.: G. Bellini, *La narrativa de M.A. Asturias*, cit., pp. 55-62.

⁹ Voir: Id., *Il mondo allucinante*, cit., pp. 135-161; en particulier pp. 136-141.

mégalomanie sanguinaire, parfois despotique, parfois bureaucratique ; il devient l'exécution, la réalisation, du monument verbal au délire d'omnipotence qui anime la Dictature, monument qui met en scène et condamne en même temps ce délire de manière irrévocable.

Yo el Supremo, seul roman non caraïbe que nous analyserons ici, est également l'unique roman porté vers l'hyper complexité de l'architecture narrative et énonciative. Nous y retrouvons en effet un univers pluridimensionnel, ou plutôt multispacial, dans lequel les différents plans ne se présentent pas seulement comme étant liés entre eux d'une façon hiérarchique, comme dans les autres cas que nous avons présentés, mais se présentent aussi sur diverses spatialités sinon autonomes, au moins hétérogènes. Nous ne pouvons y trouver un principe textuel unique et hégémonique qui, de façon diversifiée et complexe, régit la narration en subordonnant les autres instances narratives, mais bien une fragmentation de la voix narrative, une fracture énonciative qui crée un vide, l'absence d'une instance unificatrice forte. Dans le monde de Roa Bastos, la dictature rend possible uniquement l'existence d'une instance unificatrice faible, celle d'un "Compilador" qui se contente de collationner les fragments épars – et plus ou moins consistants – de la réalité narrative et verbale de la dictature. Dans ce roman prévaut la suspension du jugement ou en tout cas la suspension d'un sens global et unitaire – explicitement établi – si ce n'est celui négatif de l'absence d'Histoire (avec le 'H' majuscule) : uniquement remplacée, supplée, par une histoire factice (ou fictionnelle) avec un 'h' minuscule.¹⁰

Les deux autres romans, moins composites apparemment que *Yo el Supremo*, sont eux aussi, à leur façon, intrinsèquement complexes. *El recurso del método*, du cubain Carpentier, n'exhibe point une pluralité d'instances énonciatives différenciées typographiquement (par exemple grâce aux mots écrits en gras, à l'usage de l'italique et de polices plus petites), comme le faisait *Yo el Supremo*. Cependant, il réalise également une extraordinaire mosaïque énonciative, en glissant continuellement, dans l'exposition de l'intrigue, du monologue intérieur initial du Dictateur, à la narration à la troisième personne, à la narration à la première personne (qui ne coïncide pas forcément avec celle du Dictateur lui-même), voire à la narration à la deuxième personne et aux autres formes du discours rapporté (discours direct, indirect et indirect libre).¹¹ Initialement, dans la première partie, le

¹⁰ Le "Compilador" déclare dans les dernières lignes du texte que "*la historia encerrada en estos Apuntes se reduce al echo de que la historia que en ella debió ser narrada no ha sido narrada. En consecuencia, los personajes y echos que figuran en ellos han ganado, por fatalidad del lenguaje escrito, el derecho a una existencia ficticia y autónoma al servicio del no menos ficticio y autónomo lector*" (p. 467).

¹¹ Voir plus en général: G. Bellini, *Il mondo allucinante*, cit., pp. 107-133; en particulier cfr. pp. 108, 132-133. Pour l'analyse d'un système énonciatif fondé sur des stratégies complexes, mais servant la représentation d'idéologies formelles opposées, voir : Alessandro Costantini, « Per una via narrativa al socialismo » dans *Fantasmî narrativi*

narrateur se trouve être principalement, mais non exclusivement, le personnage-Dictateur. Ce dernier se raconte selon une des modalités en grande partie subjectives et comme encadrées par l'incipit et la fin, tous deux manifestations de son monologue intérieur. Dans le reste – et à la fin – du roman prévaut en revanche qualitativement l'instance d'un Énonciateur, c'est-à-dire une voix textuellement supérieure à celle du personnage-Dictateur qui toutefois continue à se manifester dans les formes déjà énoncées et avec une certaine fréquence. Le roman, en somme, dans son épilogue, se clôt sur une voix narrative non-identifiée, mais de niveau supérieur qui décrit également, après la mort du Dictateur, son monument funèbre au cimetière de Montparnasse à Paris. Une voix idoine, habilitée structurellement à assumer et à soutenir toutes les formes narratives qui se sont manifestées précédemment dans le roman : de la voix/monologue intérieur du Dictateur, à celle, entre toutes les narrations à la troisième personne, qu'il est impossible d'attribuer au Dictateur lui-même. Mais l'épilogue exhibe deux anomalies flagrantes ; pour la seule et unique fois, la scansion du texte en chapitre et paragraphe indique une date (1972) et reporte la citation d'ouverture habituelle de Descartes en français plutôt qu'en espagnol : cela lui confère un caractère exceptionnel qui s'ajoute à sa marginalité congénitale de secteur textuel quasiment liminaire. L'autorité et la domination de cette instance narrative sur le texte – qui se manifeste pleinement seulement à sa fin – perd de sa vigueur et l'on assiste à la consolidation, à l'enracinement de la présence irrépressible de la voix du Narrateur-Dictateur, dans sa propre histoire ; phénomène qui maintient, en apparence, le Dictateur comme patron et maître, également *de jure*, de cette histoire qu'il a occupée massivement, et de manière ostentatoire, *de facto*.¹²

À la différence de *Yo el Supremo*, dans *El recurso del método*, fiction et documentation historique ne tentent pas, ou ne risquent pas, de s'entremêler. L'histoire narrée demeure fiction malgré l'historicisation massive qu'on en fait au moyen d'infinis éléments et renvois et malgré l'inévitable actualisation opérée par l'épilogue. Puisque sur cette histoire narrée n'incombe pas, comme dans le roman de Roa Bastos, la garantie esthétique – même factice – qui affirme et revendique une valeur documentaire, celle-ci peut tranquillement convertir sa valeur humaine en fait historique exemplaire. Il suffirait d'une visite au lieu indiqué du cimetière de Montparnasse pour que l'histoire narrée soit démentie mais, précisément à cause de sa manifeste et éphémère revendication, elle réussit à sauvegarder sa nature de narration exemplaire dont il est désormais difficile de dire si

e sovversione linguistica nel romanzo haitiano moderno e contemporaneo, Milano, Cisalpino–Ist. Ed. Universitario, 2002, pp. 33-78 .

¹² Sur ce point, je me distancie de la thèse soutenue par M. L. Canfield; pour elle, en effet, dans le *Recurso del método*, le point de vue neutre, la focalisation externe prédominent tout court (cfr. *El "Patriarca"*, cit., p. 121.

elle apparaît, à nos yeux de lecteurs, comme plus vraisemblable ou plus véridique.

Un cas analogue à *El recurso del método*, sur le plan de la technique narrative, est le roman de Gabriel García Márquez *El otoño del Patriarca* qui, autant que le roman de Carpentier, présente une complexité remarquable en matière de diversification et stratification des plans narratifs.¹³ Peut-être que l'on ne peut pas parler de véritable modèle global qui générerait l'entière structure énonciative du texte de manière régulière et plus ou moins prévisible ; on peut cependant noter la présence, dans la narration, d'un principe, sous-tendant les différentes prises de parole, qui se manifeste de façon récurrente et assez patente, au point de mettre en évidence un modèle qui, même s'il n'est pas souvent réalisé de manière complète, se retrouve pourtant diffusé partiellement de manière capillaire dans l'ensemble du texte.

Le roman du colombien Márquez s'ouvre sur une narration à la première personne du pluriel qui le régit dans sa totalité et représente une collectivité : celle de ceux qui se hasardent à rentrer dans le palais du dictateur et découvrent son cadavre. Cette voix, qui inaugure chacune des six parties dont le roman est composé, est une voix de masse, qui constitue le contrepoids idéal face à la singularité et à la solitude du Dictateur protagoniste. Après cette voix narrative principale et sa prise de parole, viennent, selon l'ordre hiérarchique énonciatif – ou selon leur représentation dans le roman – les prises de parole, les énonciations du Dictateur et, en dernier lieu, celle des autres personnages. Pour l'un comme pour les autres, la prise de parole peut se réaliser sous la forme du dialogue ou du monologue (intérieur ou non) ou de fragments de narration. Toutefois, ce qui distingue la voix du narrateur de celle des autres personnages soumis dans les faits à ce dernier dans l'intrigue, est que le principe de subordination s'étend du plan de l'action à celui de la narration/énonciation. De cette façon, non seulement les actes, les vies des personnages, mais également les voix narratives se retrouvent subordonnées à l'instance dictatoriale.¹⁴

Dans chacune des six parties, après – et après seulement – que la voix narrative principale a commencé à rappeler le temps passé du Dictateur, celui-ci peut passer du statut d'objet de narration qu'il était

¹³ Pour une analyse plus détaillée du modèle énonciatif de *El otoño del Patriarca* dans sa forme complète et dans ses réalisations partielles, voir mon travail : "L'ideologia formale ne 'El otoño del Patriarca'", *Studi di letteratura ispano-americana*, n. 9, 1979, pp. 63-69. De manière plus générale, voir: G. Bellini, *Il mondo allucinante*, cit., pp. 163-196 (en particulier les pp. 165-166); voir également le volume sous la direction de G. Morelli: *Scrittura e sintassi in García Márquez*, Milano, Cooperativa Libreria I.U.L.M., 1984.

¹⁴ Je concorde donc avec M. L. Manfield lorsqu'elle souligne l'originalité du caractère polyphonique de *El otoño del Patriarca*, la multiplicité – non canonique – des sujets énonciatifs présents. Je ne puis en revanche ne pas relever également la précise structuration hiérarchique de tels sujets et de sa valeur idéologique: cfr. M.L. Canfield, *El "Patriarca"*, cit., pp. 48-49.

à celui de sujet narrant ; peut-être à travers la simple prise en charge de son propre point de vue pour raconter les faits et, souvent, sans qu'il y ait même eu une prise de parole explicite de sa part. Les autres personnages peuvent, à leur tour, devenir les sujets des actions et des énonciations : ils peuvent agir et parler/raconter et leurs voix – souvent mais pas nécessairement – peuvent occuper la scène de l'action ou prendre en charge le récit des événements. Généralement, en effet, le processus narratif/énonciatif qui caractérise *El otoño del Patriarca* est, dans ses manifestations les plus complètes, le suivant : le narrateur principal raconte au sujet du → Dictateur, lequel agit sur/parle d'agir sur/parle avec → quelqu'un qui, à son tour, raconte, en utilisant le dialogue ou le monologue, → quelque chose à propos du Dictateur. C'est le cas par exemple dans l'introduction des personnages-sujets à travers le monologue :

[Le Dictateur] andaba averiguando dónde vive Manuela Sánchez de mi vergüenza, la reina de los pobres, señora [...] preguntándose asustado donde podías vivir [...] cuál eres tú de estas mujeres que cabecean en las salas vacías [...] mientras él preguntaba [...] dónde vive Manuela Sánchez de mi rabia, la del traje de espuma con luces de diamante y la diadema de oro macizo que él le había regalado [...], ya sé quién es, señor, dijo alguien en el tumulto [...], vive ahí, señor, ahí en una casa como todas [...] la madre de Manuela Sánchez lo hizo entrar [...] mientras Manuela Sánchez se vestía [...] era la mujer más hermosa y más altiva de la tierra [...], una visión tan deslumbrante que él apenas si tuvo dominio para inclinarse cuando ella lo saludó [...] y se sentó en el sofá, enfrente de él [...] y entonces me atreví a mirarlo de frente por primera vez [...] escruté sin piedad los labios de murciélago [...], Dios mío, qué hombre tan triste, pensé asustada. (pp. 75-78)

C'est également le cas dans l'exemple suivant où par contre ils se manifestent à travers le dialogue :

[Le Dictateur] desconectaba el audífono eléctrico para no seguir oyendo aquel vozarrón de criatura metálica que parecía voltear el disco para explicarle otra vez lo que tanto me habían explicado mis propios expertos sin recovecos de diccionario que estamos en los puros cueros mi general. (p. 224)

Les personnages-sujets, à ce stade, passent du statut de matériel passif de la narration à celui de voix de la narration elle-même, à laquelle ils contribuent en prenant partie : leur apport de matière narrative ou l'insertion de leurs points de vue leur attribuent pour un instant la coresponsabilité idéologique de l'action-narration : sauf dans les cas où le narrateur, en narrant, évite de leur céder la parole, ou, s'il le fait, la leur ôte aussitôt. Dans ce cas-là, la structure énonciative-narrative ne se clôt pas sur les voix des narrateurs-sujets ou subordonnés et ceux-ci ne seront ni complices ni coresponsables de la dictature, que ce soit sur le plan narratif ou idéologique.¹⁵

¹⁵ Pour un approfondissement de ce sujet et pour d'ultérieures exemplifications, je renvoie à mon travail : "L'ideologia formale", cit.

Le pouvoir de la dictature s'exerce ainsi non seulement sur le plan de l'action narrative, mais également sur celui de la syntaxe énonciative, au point de donner au texte une configuration formellement dictatoriale et d'en faire un exemple d'idéologie formelle.¹⁶

LES FRONTIÈRES DE L'INNOVATION STRUCTURELLE : LES ROMANS FRANCOPHONES

Semblablement à ces trois grands romans hispano-américains – et aux deux caraïbes tout particulièrement – le genre narratif haïtien des dernières décennies semble se caractériser également par un usage massif, et peut-être également capillaire, de choix formels particuliers, marquants ; de choix qui expriment la volonté de réaliser l'isomorphisme idéal, ou tout du moins tendanciel, du plan de la manifestation avec celui du contenu, justement pour donner une représentation totale et totalisante du thème subsumé, qui est celui du totalitarisme dictatorial.

Le genre narratif haïtien en particulier – dans certains des romans indiqués – circonscrit, concentre son effort formel sur une composante spécifique de la thématique de la dictature, le thème de la folie. De cette façon, il réussit à accroître et approfondir les affinités entre thématique et forme qui, souvent, distinguent le genre narratif latino-américain sur la dictature en poussant vers une tendancielle, sinon effective, homologation du plan de la manifestation et de celui du contenu. Un tel isomorphisme se réalise de façon plus évidente et capillaire dans deux romans, *Mémoire en Colin-maillard* d'Anthony Phelps et *Le Nègre crucifié* de Gérard Étienne.¹⁷

Le roman d'Étienne (que lui il intitule par contre 'récit') est constitué par une espèce de long monologue halluciné, découpé en neuf parties, d'une victime de la dictature, un prisonnier politique torturé à la veille de son exécution.¹⁸ Le monologue se transforme sans cesse en une invective, en un déchirant cri de douleur, en un délire qui prend le dessus sur les évasions mentales cultivées par le prisonnier comme forme de résistance idéologique et psychologique contre la

¹⁶ Cfr. *ivi*, pp. 65-68.

¹⁷ Le thème de la folie apparaît de façon plus ou moins récurrente également dans d'autres romans haïtiens issus du même filon narratif, en particulier dans le précédent roman d'Anthony Phelps qui appartient au même arc de temps. La partie finale de *Moins l'infini* est en effet largement dominée par la folie qui prend possession du protagoniste de manière progressive et provoquée par les funestes moyens de répression dont la dictature a usé contre ses opposants. Voir : *Fantasmî della violenza e traumi dell'identità in "Mémoire en colin-maillard"*; *Essere/apparire: il problema della narrazione alienata nei romanzi di Anthony Phelps*, dans *Fantasmî narrativi e sovversione linguistica nel romanzo haitiano moderno e contemporaneo*, cit., pp. 143-188.

¹⁸ Cfr. L.-F. Hoffmann, *Le roman haïtien*, cit., p. 130.

torture et la mort. Le ‘nègre crucifié’, c’est-à-dire le sujet narrant, pratique la fuite mentale, grâce aux incursions d’un héros imaginaire (‘mon personnage’) qui, par contre, lui prend souvent la main et envahit le *récit*. En dissociant *je* narrant et *il* narré, il se projette lui-même dans un personnage de fiction privée : il tente de projeter dans un autre endroit, dans un autre temps, sur un autre sujet son insupportable condition de victime de la Dictature incarcérée, torturée et condamnée à mort ; ce faisant, il parcourt inconsciemment – mais narrativement – la voie de la dissociation psychotique qui mène à la schizophrénie.

Le roman de Phelps présente une scission du Sujet-victime encore plus forte. Ici, plus qu’une scission, nous nous trouvons en face d’une véritable fragmentation du *je* de la victime : en plus de se diviser en un personnage (Claude), qui est également le Narrateur autobiographique, et un sujet imaginaire de revanche (le ‘Nègre spécial’), se projette également dans un sujet ambigu – imaginaire lui aussi –, moitié condottiere et moitié traître (le clown), dans une espèce de frère à l’existence improbable (Paul) et, pour finir, dans son père aussi à qui il attribue l’expérience de la torture qu’il a en fait vécu lui. La destruction, l’explosion de la subjectivité provoquée par la Dictature, est donc, dans *Mémoire en Colin-maillard*, encore plus forte sur le plan psychique que dans *Le Nègre crucifié*, et encore plus sophistiquée sur le plan narratif.

Mourir pour Haïti de Roger Dorsinville est également représentatif de cette tendance, même si dans une moindre mesure. Il cherche à reproduire, au niveau des modalités expressives, les éléments et les motifs de la thématique en question. Pour ce faire, il utilise la fragmentation de l’intrigue en six chapitres, dédiés à chacun des protagonistes, et la fragmentation de la perspective narrative en différents points de vue qui correspondent aux différents protagonistes, points de vue qui viennent s’ajouter à celui général de la narration.

THEMATIQUE

Laissons de côté les formes du dire, du narrer pour examiner les formes du dit, du narré. Si nous quittons le terrain des formes narratives, dans la confrontation entre les filons hispanophone et francophone de la littérature latino-américaine sur la Dictature, nous pouvons alors trouver un autre terrain d’analyse fertile : un thème fondamental, fondamental au point de caractériser de façon divergente, et souvent antithétique, les filons narratifs hispanophone et francophone. Il s’agit de la présence – ou de l’absence – de la figure du Dictateur et de comment celle-ci est concrétisée ou, parfois, substituée.

LA POLARISATION DICTATURE VS VICTIME

Les romans hispanophones sont centrés sur la Dictature mais également - ou surtout - sur la figure du Dictateur, Dans certains romans, dont nous n'avons pas traité ici, il peut s'agir d'un despotisme temporaire (Aureliano Buendía, dans *Cien años de soledad*) ou local.¹⁹ Les romans haïtiens se concentrent également sur la dictature mais surtout sur les victimes : le reclus et le torturé (*Le Nègre crucifié*), le fou (devenu tel par faute de la torture : *Mémoire en Colin-Maillard*), les assassinée (*Mourir pour Haïti*). Dans cette configuration, ils s'apparentent à un roman hispanophone de la dictature, *El señor Presidente* d'Asturias qui se concentre, cas particulier, aussi bien sur le Dictateur (peu), que sur les victimes (passablement), que sur une voix intermédiaire. En effet, Miguel Cara de Ángel, le favori qui traverse tout le roman, adhère, au cours de l'intrigue, aux deux camps idéologico-narratifs qui s'opposent dans le roman : il passe en effet d'instrument et complice du Dictateur à témoin et à victime à son tour. En cela il constitue, presque, un modèle paradigmatique.²⁰

L'analogie est valide, mais seulement partielle, pour *El derecho de asilo* de Carpentier. En effet, l'ex-secrétaire, le protagoniste, est lui aussi un témoin et, jusqu'à ce qu'il change de nationalité, une victime (ayant dû fuir et se réfugier dans une ambassade étrangère), mais, à la différence de Cara de Ángel, il se sauvera à la fin de l'histoire, voire la chance lui sourira.²¹ Toutefois, une différence importante caractérise le roman haïtien par rapport aux romans hispanophones qui attribuent une place narrative importante aux victimes de la dictature. En effet, également dans ces derniers, les victimes sont présentes de façon récurrente et parfois massive, arrivant même parfois à accéder au statut de personnage à part entière. La gamme des modalités de leurs présences varie énormément, de *El señor Presidente* de Asturias à *El otoño del Patriarca* de García Márquez, les faisant passer du rôle temporaire de figurants – poste qui se trouve être, pour un moment ou dans un chapitre, au premier plan – à la fonction de simple élément d'une momentanée, et continue, variation du point de vue. Une variation qui peuple le territoire narratif de la dictature d'individualités

¹⁹ Les despotes locaux sont, par exemple, le Pedro Páramo de Rulfo et la Mamá Grande de Márquez: cfr. M.L. Canfield, "El Patriarca", cit., p. 124.

²⁰ M.L. Canfield note comme la présence d'intermédiaires, qui sont des agents du Dictateur, est caractéristique de ces romans hispano-américains sur la dictature écrits en focalisation externe ; c'est-à-dire des romans dans lesquels domine un point de vue, une vision neutre des fait. Elle cite à ce propos, comme premiers exemples, les textes d'Echevernia et de Mármol. Elle inclut ensuite dans la même catégorie narrative *El señor Presidente* de M.A. Asturias – ce avec quoi je suis parfaitement d'accord – mais également *El recurso del método* de A. Carpentier, dans lequel – à mon avis – la prédominance d'une vision externe est un phénomène pour le moins discutable pour les raisons exposées ci-dessus (à moins de rester sur un plan abstraitement formaliste, cfr. "El Patriarca", cit., p. 121).

²¹ Comme le souligne également G. Bellini: cfr. *Il mondo allucinante*, cit., p. 107.

fonctionnelles à la représentation du Dictateur, en parsemant ce territoire de présences non-narrative, simplement dialogiques, momentanément élevée au statut d'interlocuteur.

Ce qui caractérise le roman haïtien est le fait que, dans celui-ci, les victimes atteignent le rang de véritables protagonistes, protagonistes non-ambivalents, non-ambigus (comme le sont par exemple le Cara de Ángel de *El señor Presidente*, ou le secrétaire de *El dercho de asilo*), mais bien ouvertement et activement positionnés contre la dictature. Un protagoniste qui peut se présenter comme impliqué dans des actions de guérilla qui ne feront pas couler de sang (dans *Moins l'infini* de A. Phelps: pp. 28-34, 72-74); ou impliqué dans des attentats, dans de véritables fusillades (dans *Moins l'infini*: pp. 180-181; ou dans *Mourir pour Haïti*, de R. Dorsinville: pp. 7-27); ou tandis qu'il lutte mais subit directement la répression policière et judiciaire (dans *Mourir pour Haïti*: pp. 93-105; ou dans *Le mâit de cocagne*, de R. Depestre: pp. 163-168); ou, enfin, comme victime torturée, désormais incapable de combattre concrètement ses bourreaux, mais qui ne renonce pas pour autant à un impossible sauvetage (in *Mémoire en colin-maillard*, di A. Phelps: pp. 24-25, 73 et *passim*).

Non contente du primat qu'elle détient à l'intérieur de la trame, à l'intérieur de la matière narrative, la victime dans le roman haïtien sur la dictature se met en avant au point d'occuper massivement, voire complètement, la conscience narrative; arrivant à faire sienne et à gérer la mise au point de l'intrigue, de concert avec d'autres personnages-victimes (comme dans *Mourir pour Haïti*), ou arrivant jusqu'à l'extrême limite que la fiction lui permet et devenant narrateur, de la dictature et de lui-même (comme dans *Mémoire en colin-maillard* et dans *Le Nègre crucifié*).

Dans *Mourir pour Haïti* la prévalence des victimes et de leur point de vue est tel qu'il porte à la (presque) absence du Dictateur, si ce n'est – évidemment – de la dictature (qui ne pourrait “disparaître” sans changer également les coordonnées axiologiques des valeurs idéologico-narratives de base). Le point de vue des victimes prévaut au point de se multiplier par six : six sont, en effet, les protagonistes qui se succèdent au fil du texte et à chacun d'entre eux est dédié un chapitre.

Nous pouvons dire alors que dans la littérature hispanophone des Caraïbes l'attention est portée sur les Grands Dictateurs, tandis que dans la littérature haïtienne l'attention est portée sur les Grandes Victimes.

La dimension qui articule le rapport de l'individu aux autres et à la société présente à son tour une série de possibilités, si l'on passe du roman hispanophone au roman francophone. À un des extrêmes, nous sommes face à la totale solitude du Narrateur-victime de certains romans haïtiens (*Mémoire en colin-maillard*, *Le Nègre crucifié*), une solitude qui touche presque à l'autisme narratif, soit que cette solitude se révèle être une dimension purement mentale (comme pour le

protagoniste de *Mémoire en colin-maillard*, qui en réalité vit une situation familiale riche en attentions et en démonstrations d'affection), soit que celle-ci embrasse le plan de la réalité mentale et, en même temps, le plan de la réalité factuelle (comme pour le protagoniste de *Le Nègre crucifié*, un reclus qui attend que ses propres geôliers lui donnent la mort). En revanche la solitude du Secrétaire de *El derecho de asilo* est bien réelle, mais uniquement de manière temporaire, contingente, ou limitée au plan rationnel de la mise au point de l'intrigue : en effet le protagoniste réussit à s'échapper des conditions de réfugié politique auxquelles la dictature l'avait contraint, devenant lui-même ambassadeur du pays qui lui avait donné l'asile politique dans sa propre ambassade ; supplantant ainsi le titulaire précédent de la charge diplomatique ainsi que de la charge sentimentale et érotique de partenaire de la belle ambassadrice.

Aux côtés de *El señor Presidente*, dont le caractère médian a déjà été souligné, nous pouvons trouver d'autres cas intermédiaires qui voient leur narration, en quelques sortes, partagée ; parfois seulement par le fait de la multiplication du point de vue des héros, des protagonistes, comme pour Maria, Aldo, Victor, Serge, Miche et le docteur Legros dans *Mourir pour Haïti*. Ou bien par la simple présence dans l'histoire d'autres héros complices, de deutéragonistes et de tritagonistes ; par exemple, aux côtés du protagoniste Marco on trouve Paula, le Père Emile, Édouard et d'autres, dans *Moins l'infini* ; on trouve Elisa et la sœur Cisa aux côtés d'Henri Postel dans *Le mât de cocagne*. À l'extrême opposé, on peut placer *El otoño del Patriarca* dans lequel – et ce dès l'incipit – le narrateur principal s'englobe lui-même dans la masse, dans la multitude des sujets – et des victimes – du Dictateur ; il s'agit là d'une confirmation anticipée de la projection idéologique, de la part de García Márquez, de la réalité de la dictature dans une dimension collective : projection idéologique qui devient par la suite explicite également au niveau formel, d'une façon plus complexe et significative, à travers la syntaxe narrative.²²

PHYSIQUE DE LA DICTATURE

Le Dictateur de Márquez (dans *El otoño del Patriarca*) accentue d'une façon particulière une des composantes présentes dans la caractérisation hispano-américaine de la figure du Dictateur. Il s'agit d'une personne en chair et en os, mythique peut-être mais bien charnelle : nous le voyons souvent et volontiers occupé à manger, à boire outre à satisfaire les autres exigences corporelles, celles sexuelles en premier lieu. Il pratique également et s'essaye au viol : connaissant également l'humaine humiliation de la crise d'impuissance subite qui pousse la malheureuse dame si maladroitement violée à la compassion

²² Voir le déjà cité : "L'ideologia formale", cit., p. 64.

maternelle vis-à-vis du Dictateur.²³ Il arrive qu'il puisse également se révéler être un homme de passions, lorsqu'elles se manifestent au grand jour. En somme, c'est une figure vitale ; la mort qu'il peut dispenser est en réalité le résultat, la conséquence d'un excès de vitalité. Qui meurt, meurt en sentant le contact de la personne du Dictateur ou, tout du moins, de sa personnalité. Et la raison est que, à la différence de ses homologues, le Patriarche de Márquez aime son peuple même si de manière oppressive-répressive et qui ne rechigne pas à la violence et au massacre et surtout ne rechigne pas – comme nous avons pu le voir – à la violence charnelle, toujours pratiquée personnellement et conçue comme réalisation despotique d'un désir, d'un amour, et jamais déléguée à ses propres subalternes comme forme d'intimidation, de répression ou de torture (ce qui se passe en revanche dans le roman francophone, par exemple dans *Mourir pour Haïti*, p. 30; dans le *Mât de cocagne*, p. 176; dans *Le Nègre crucifié*, pp. 13, 85).²⁴

Si dans *El otoño del Patriarca* nous avons un Dictateur qui se fait chair, dans *El recurso del método* nous avons un Dictateur qui se fait intelligence. Il s'agit d'un Dictateur qui maintient sa naturalité charnelle (il ne renonce pas, bien entendu, à satisfaire les besoins qui font partie de sa sphère physique), mais il représente également – et surtout – une sagesse du monde et de la vie : c'est un connaisseur des us et coutumes, de littérature, de musique et il se trouve doté d'un certain talent publicitaire (en témoigne sa trouvaille de la "latinité" opposée au "germanisme", destinée à revigorer le discours de la dictature – c'est-à-dire son propre discours – et sauvegarder son propre pouvoir).

Dans les romans hispanophones, la richesse des détails descriptifs peut s'étendre, ou plutôt passer, du dictateur aux figures contiguës et semblables, en particulier à celle du pupille ou du favori (comme Cara de Ángel dans *El señor Presidente*). La présence même d'un tel personnage sert à compenser l'éventuelle absence – même partielle – du Dictateur, une éventuelle immatérialité ou impalpabilité siennes. La présence d'un alter-ego concrétise par procuration le Dictateur mythique ou mystérieux, elle confère, par représentant interposé, un poids humain spécifique à la Dictature lointaine et fabuleuse, mythique même si non abstraite. Le demiurge dictatorial

²³ "[Mi] único recurso de salvación era dejar que él hiciera conmigo todo lo que quiso sobre el mesón de comer [...] y me desgarró las bragas de un zarpazo y me buscaba con los dedos por donde no era [...] apenas si me enteré cuando cumplió con su deber como mejor pudo y se soltó a llorar [...] con una aflicción tan honda que [...empecé] a consolarlo con que no era para tanto general, la vida es larga": v. *El Otoño del Patriarca*, cit., p. 100. Sur le caractère corporel et massif de l'action du Dictateur dans *El Otoño del Patriarca*, voir G. Bellini, *Il mondo allucinante*, cit., p. 179 et ss. (en particulier les pp. 185-187).

²⁴ Cfr. M. L. Canfield, "El Patriarca", cit., p. 14.

est, dans ce cas, celui qui permet au Verbe dictatorial de prendre corps, et ce sous forme d'intrigue, machination et répression.

Si le favori ne recouvre pas le rôle de médiateur, ce sera à l'appareil bureaucratique de la Dictature de le faire. Il peut s'agir d'une médiation en négatif, qui établit un contact de principe entre l'instance dictatoriale et le peuple, les personnes, tandis que, dans la réalité, la médiation est intransitive lorsqu'elle procède de bas en haut ; l'appareil se retrouve être une sorte de filtre engorgé qui légitime l'attente en un quelque chose situé dans un "au-delà" qui, lui, est ressenti, en attendant, comme vague, nébuleux, s'évanouissant dans le mythe et qui restera parfaitement inatteignable.

Le Dictateur du roman hispanophone, par rapport à celui du roman haïtien, a un caractère généralement *physique* et tend souvent à devenir *mythique*. En revanche, le Dictateur haïtien, est, ou du moins tend à devenir, quasiment *métaphysique* : il appartient presque à la catégorie du Mal. Il se trouve être ou lointain, ou inatteignable dans la réalité (le protagoniste de *Mémoire en colin-maillard* ne le rejoint – mais le rejoint-il vraiment ? – que dans un rêve délirant), ou il peut se manifester encore, comme dans *Moins l'infini*, en revêtant dans des cauchemars des habits sacerdotaux (si ce n'est, peut-être, ceux de la divinité elle-même). S'il est présent, parfois, comme dans *Le mât de cocagne*, il s'agit alors d'un composant de la dictature parmi tant d'autres, sans relief particulier.

Dans le roman haïtien le Dictateur est seulement, et surtout, un Nom : de là la prolifération de ses appellations, dont certaines relèvent de la fiction, tandis que d'autres sont en revanche historiquement authentiques.

Dans le roman hispanophone, il n'existe pas une véritable prolifération du nom du Dictateur et la variation sur ce thème, si variation il y a, est limitée ;²⁵ il n'y a pas de violence symbolique car le point de vue est souvent celui du Dictateur lui-même ou alors c'est que la narration est axée sur lui. Dans le roman haïtien, il existe un rapport proportionnellement inverse entre la violence verbale et stylistique de la narration et la violence symbolique exprimée – de façon plus ou moins variée – à travers les noms attribués au Dictateur. Ainsi, là où la violence truculente trouve de la place (dans *Le mât de cocagne*), ou là où s'ajoute à l'abjection et à l'intolérable torture la violence stylistique du texte, hurlé comme une invective, comme une malédiction (dans *Le Nègre crucifié*), dans ces cas, le Nom a une valence plus faible. Ou il varie sur la tonalité de la caricature, du grotesque, plutôt que de l'agression comme dans *Le mât de cocagne* où il est appelé : " Bienfaiteur des pauvres et des prostituées ", " Chef-Spirituel-à-Vie-de-la-Nation ", " Être immatériel à 100% ", " Grand Réparateur des Fautes

²⁵ Dans le cas de *El Señor Presidente*: cfr. G. Bellini, *Il mondo allucinante*, cit., pp. 35 et 39. Par cet aspect, le roman d'Asturias s'éloigne en partie des autres romans hispanophones et présente des affinités avec les romans francophones, ce qui confirme une fois encore son caractère médian.

Commises par ses sujets”, “Leader su tiers et du quart monde”, ou alors il se limite à des appellations presque canonique comme dans *Le Nègre crucifié*, dans lequel sont répétés des dizaines et des dizaines de fois : “Président”, “Président de la République”, “Chef”, “Chef d’Haïti”, “Commandant”.

Dans les romans où l’abjection et le sang n’alourdissent pas les pages, ne tâchent pas la page de manière diffuse, la dénomination du Dictateur se multiplie et assume souvent une charge, un potentiel de violence idéologique majeur. Dans *Moins l’infini* domine le surnom lapidaire et railleur de “À-Vie” (extrapolé de la désignation officielle de “Président à vie de la République”), qui est répété des dizaines de fois (pp. 23, 31, 35, 36 et *passim*). La prolifération et l’itération des appellations officielles, louangeuses, se poursuivent en créant des effets satiriques, passant de “Chef spirituel” (p. 31), à “Chef suprême” (p. 48), Père spirituel (p. 37), “Envoyé de Dieu” (p. 49), “Régénérateur” (pp. 31, 37 et *passim*) et “Grand Savant Docteur” (p. 38, 46, 48), avec ça et là de petites variantes. Avec “maître Ogre” (p. 31) et “Obscurantiste Docteur” (p. 59), la critique verbale à la dictature se fait plus directe et explicite, anticipant, dans le premier cas, l’attaque finale ; puis, vers le dénouement du roman, à partir du cauchemar, apparaît l’appellation plus explicitement violente de “Grand Dévorant” qui, dans son attribution cannibalesque, synthétise l’horreur pour un homme et un régime qui sont devenus les bourreaux de leur propre peuple. En conséquence, la capitale haïtienne cesse également de s’appeler Port au Prince pour devenir “Port-aux-Crimes” et, finalement, “Porcs et Crimes” (pp. 202, 208, 209).

De façon analogue, dans *Mémoire en colin-maillard*, le Nom présent jusqu’au dernier instant et attribué le plus fréquemment au Dictateur – en plus de ceux habituels ou caricaturaux de Président ou “Chef” et autres – est celui de “Baron Samedi” ou “Grand Baron” (pp. 17, 38, 69 et *passim*, jusqu’à p. 143), avec un renvoi explicite à la funeste et mortelle divinité vaudou qui règne sur les cimetières ;²⁶ violence de la critique qui s’étendra ensuite jusqu’aux noms attribués à ses sous-fifres, c’est-à-dire à ses ministres.

EUPHORIE ET DYSPHORIE DE LA DICTATURE

Dans le roman haïtien, le Dictateur est plus souvent un Nom qu’une personne ou un personnage ; plus qu’une présence physique, c’est une tragique Absence, un Manque de quelque chose d’essentiel, de vital ; ce n’est plus une Force, violente, mais concrète, congénitale et homogène à une Histoire, à une société : c’est un cauchemar, une angoisse.

²⁶ À la même époque et de manière analogue, Franck Fouché donnera ce titre à une pièce par la suite célèbre : *Général Baron-la-Croix, ou le silence masqué* (Montréal, Leméac, 1974).

Le roman hispanophone a une dimension légendaire ou mythique, collective et souvent à l'image de l'espérance ; le Patriarche de Márquez, par exemple, meurt, le Premier Magistrat de Carpentier est contraint à l'exil : en somme, l'histoire continue. Le roman haïtien, dans ses exemples les plus réussis, y substitue en revanche la solitude désespérée (*Mourir pour Haïti*), le cauchemar rêvé (*Moins l'infini*), le cauchemar vécu (*Le Nègre crucifié*), ou le délire de la folie (*Mémoire en colin-maillard*). La temporalité narrative aussi s'en ressent : dans le roman caraïbe hispanophone le temps narratif recouvre un arc qui, en comprenant seulement quelques jours dans certains cas (*El señor Presidente*, *El derecho de asilo*), peut arriver à occuper quasiment une vie entière (*El recurso del método*), jusqu'à arriver à une dimension incommensurable, hyperbolique (*El Otoño del Patriarca*).²⁷ Dans le roman haïtien, la durée de l'intrigue est généralement brève (peut-être une ou deux années pour *Moins l'infini*), très brève (quelques semaines ou quelques mois pour *Mourir pour Haïti* et *Le mâât de cocagne*), quand il ne s'agit pas carrément d'instantanéité prolongée, reflétant ainsi le temps de la lecture (dans *Le Nègre crucifié* ; ou encore dans *Mémoire en colin-maillard* où le temps de la narration est de sept heures et deux minutes, de l'aube à l'heure du déjeuner).

Dans le roman hispanophone, l'atmosphère dysphorique n'est pas une caractéristique dominante ou commune. Nous pouvons néanmoins la retrouver dans *El señor Presidente*, où le côté 'sorcier' ('brujo') du Dictateur fait descendre sur le monde du roman l'aura négative, le climat lugubre et funeste qui l'entoure.²⁸ Cependant, ce qui est lugubre dans *El señor Presidente*, c'est surtout le monde social ; dans le roman haïtien, l'angoisse est en revanche assimilée dans la sphère individuelle : de forme pathologique de la sociologie, elle devient ainsi forme pathologique de la psychologie.²⁹

Ces différents aspects (la présence du Dictateur et l'atmosphère lugubre, cauchemardesque) gardent un équilibre dans le cas de *El Señor Presidente* ; c'est comme si la rupture de cet équilibre donne lieu, par la suite, à la naissance de filons narratifs – l'un de langue espagnole, l'autre française – divergents non seulement sur le plan linguistique : en effet leurs œuvres accentuent ou bien l'un ou bien l'autre de ces aspects contrastants.

Si *El otoño del Patriarca* et *Mémoire en colin-maillard* sont comme les points extrêmes d'un arc de possibilités représentatives variées, *Le mâât de cocagne* de Depestre se présente en revanche comme un cas intermédiaire entre ces deux pôles. Le cauchemar y est présent mais il ne s'agit pas d'un cauchemar métaphysique ; c'est un cauchemar physique, charnel : c'est le refus et la dénonciation d'un Réel horrible et malveillant (par exemple cette espèce d'empalement

²⁷ Cfr. *ivi*, pp. 169 et 172-173.

²⁸ Cfr. *ivi*, pp. 22-25.

²⁹ Cfr. *ivi*, pp. 28-34.

réservé à la Sœur Cisa : v. p. 176). C'est la catégorie du grotesque qui réalise la synthèse : il suffit de penser au 'programme' idéologique de la Dictature (qui se manifeste à travers "l'Office National de l'Électrification des Ames") ou à la lutte politique réduite aux dimensions d'un mât de cocagne ; ou l'idée de répression politique par le biais de l'auto-zombification. Nous pouvons également noter certains noms de nature caricaturale tels que : le Dr Parfait Merdoie, dit Samourai Caca d'Oie (p. 46), le nom même du Dictateur (Zoocrate Zacharie), Clovis *Barbotog* (connoté de manière ridicule – de par l'idée de barboter, patauger – et du criminel de deux sous, pour les références au vol), et ensuite *Casaldiol* (en créole haïtien *dyòl* signifie 'gueule'), Cabron, Chris Bior...

GEOGRAPHIE ET DYSPHORIE

Dans les romans hispanophones des Caraïbes la tendance est de proposer souvent des pays abstraits : hispano-américains, certes, mais génériques ou seulement possibles, peut-être seulement envisageables comme des archétypes. Dans les romans haïtiens, en revanche, il n'y a pas uniquement une prolifération plus ou moins obsessionnelle des modes de désignation du Dictateur, mais également des façons – directes ou indirectes – de nommer ou de désigner le pays. Ainsi Haïti est facilement reconnaissable également dans les romans où elle n'est pas explicitement nommée ou indiquée ou alors dans ceux où elle l'est rarement.

Le roman de Depestre (*Le mât de cocagne*), comme nous avons pu le voir, représente parfois un cas intermédiaire dans le panorama des romans francophones sur la dictature, et il en est également ainsi pour ce qui a trait à la possibilité ou au degré d'actualisation géographique. En effet, Depestre commence par un préambule dans lequel il traite de la véracité historique de l'intrigue narrée dans son roman et parle d'une "contrée imaginaire..." (p. 9). Au-delà de ce préambule, on peut trouver, disséminés dans le texte, une myriade de détails et de précisions qui proposent au lecteur d'identifier sans équivoque ladite contrée imaginaire de l'intrigue comme étant Haïti, le pays natal de Depestre et ce également à travers la déformation des toponymes ("Port-au-Roi", par exemple) et de l'onomastique présente.

Du reste, cette identification du pays narré avec Haïti se produit, de façon plus ou moins consistante, plus ou moins explicite et directe, dans les autres romans haïtiens analysés ici.

Il y a, dans *Le mât de cocagne*, une certaine abondance de références à des éléments ou des personnes liées à Haïti et cette abondance devient extrême lorsqu'il s'agit des lieux haïtiens, plus ou moins connus, que cite le roman. On peut noter, dans le texte, au moins une vingtaine d'évocations de localités importantes (et la capitale, camouflée en "Port-au-Roi", en compte une vingtaine elle

aussi) ; dans la dimension des possibles, d'autres localités ou lieux urbains, moins connus ou plus particuliers, sont évoquées au moins une cinquantaine de fois, si ce n'est plus. D'autre part, dans *Le mât de cocagne* le nom "Haïti" n'apparaît jamais. Dans *Mémoire en colin-maillard*, en revanche, il apparaît au moins une fois (p. 62), même si Haïti n'est pas indiquée explicitement comme un des lieux où se déroule l'intrigue, et les références à des personnes, des éléments ou des lieux haïtiens (le nom "Port-au-Prince" apparaît plusieurs fois camouflé en "Ville du Prince", ou en "Ville de Baron Samedi") ne manquent pas, même si de manière bien moins récurrente par rapport au *Mât de cocagne*.

Dans *Le Nègre crucifié*, les citations, les références haïtiennes sont très nombreuses : le nom même de Haïti ou l'adjectif "haïtien" apparaissent de nombreuses fois ; c'est également le cas dans *Moins l'infini* qui exhibe comme sous-titre celui de 'roman haïtien'. Quant au roman de Dorsinville, indépendamment de l'inventaire nourri de références au pays que l'on peut y trouver, le nom d'Haïti est révélé, exhibé, dès le titre, *Mourir pour Haïti*.

NARRER LA DICTATURE : RAISON ET DERAISON

Les romans sur la dictature peuvent avoir une valence euphorique, mais cela arrive seulement à ceux qui ont le Dictateur comme protagoniste et donc, aux romans hispanophones. Les romans haïtiens ont quant à eux une valence dysphorique, indépendamment du fait qu'ils se terminent sur une note d'espoir (*Moins l'infini*, *Le mât de cocagne*) ou de déception (*Mourir pour Haïti*) ; ou encore (dans le cas de *Mémoire en colin-maillard*) indépendamment de la présence d'accents d'espoir explicites, mais contredits par un désespoir latent, qu'il y ait donc dans le texte un optimisme dans la manifestation mais du désespoir dans sa structure. Nous pourrions dire que, dans ce roman, c'est au niveau de la structure que l'espérance est totalement absente: la cyclicité narrative de la folie qui y est représentée rend impossible tout leurre. Mais l'homme, le personnage-narrateur, malgré tout – ou peut-être parce que les structures récursives transcendent sa conscience –, ne renonce pas à l'espoir, nous donnant ainsi une version caraïbe et narrative d'optimisme de la volonté et de pessimisme de l'intelligence.

Le Dictateur du roman Hispano-américain peut avoir un caractère légendaire ou mythique : comme le vieux Dictateur de *El otoño del Patriarca* ou le tyran de *Cien años de soledad* ; ou, tout du moins, il s'agit d'un individu exceptionnel, extraordinaire, comme dans *El recurso del método*. Cet homme est narré, raconté, présenté comme un personnage de fable à la limite : dans tous les cas il fait l'objet d'une narration lucide, consciente. Nous pouvons dire, avec Canfield, que nous sommes face à la "littérisation d'un archétype", c'est-à-dire que

les Dictateurs protagonistes des romans hispanophones sont le résultat d'une mise en structure littéraire, par un auteur, d'un thème symbolique présent dans l'inconscient collectif des peuples hispano-américains.³⁰

Le Dictateur du roman hispanophone peut également avoir, parfois, un caractère cauchemardesque : cette touche est présente dans *El señor Presidente*, mais il s'agit, dans ce cas, de donner un aspect de sorcier au personnage, tout en laissant intacte la rationalité du regard des spectateurs.³¹ En revanche, dans le roman haïtien (*Moins l'infini, Le Nègre crucifié*), le cauchemar fait l'objet d'une mise en narration non consciente : une narration de caractère onirique ou délirante, et dont l'objet possède un caractère rationnellement indicible, inénarrable, non racontable : que la raison ne peut supporter.

Le roman hispanophone s'inscrit sous le signe de la lucidité également quand il décrit des délires, ou simplement des manies, des névroses, des perversions : il suffit de penser aux descriptions des perversions sexuelles du Dictateur devenu sénile de type génito-gastronomique et confinant à la pédophilie (*El otoño del Patriarca*: pp. 222-223 e 226-227). Son euphorie est celle de la raison, qui ne se rend jamais, même au milieu des folies narrées : c'est une lucidité, une raison narrative.

Le roman haïtien quant à lui est caractérisé par la dysphorie car mettant en scène la négation de la lucidité ; la rationalité du narré s'affaiblit et l'ordre narratif qui règne est un ordre peu clair, distordu, entièrement à découvrir et à déchiffrer. Le sens qui est ainsi transmis, qui cherche à se faire comprendre, est le sens cryptique élaboré dans un état de solitude par quelqu'un que la dictature a dénaturé en tant que partie du corps social et, pour cette même raison, a été exclu de la communauté des sujets parlant, des sujets dialoguant.

La valence euphorique de fond du roman hispanophone se fonde sur la possibilité de dialogue, de communication – linguistique et non-linguistique – entre la Dictature et ses victimes ou, plus en général, les hommes qu'elle domine et opprime. C'est une communication lucide, voire même ironique, comme celle qui a lieu entre le "Primer Magistrado" et l'"Estudiante" dans *El recurso del método* (pp. 234 – 244). On y voit le Dictateur s'interroger sur "el estilo que habría de adoptar en aquel diálogo" (p. 237) et appeler "hijo" son ennemi (p. 242), jusqu'à la féroce réplique que ceux-ci lui adresse en le comparant au cheval de Caligula (p.243). Il peut également s'agir d'une communication fortement enchevêtrée et modulée sur différents tons, allant de l'érotique au pathétique, comme dans les 'aventures' amoureuses du Dictateur, d'abord comme jeune homme, ensuite

³⁰ Il se réfère à *El otoño del Patriarca*, mais la définition s'adapte également à *El recurso del método*, ou à *Yo el Supremo*: cfr. M.L. Canfield, *El "Patriarca"*, cit., pp. 119-129.

³¹ Voir G. Bellini, *Il mondo allucinante*, cit., pp. 22-25.

comme homme mûr et pour finir comme vieillard dans *El otoño del Patriarca*. Depuis son premier approche érotique, tenté (et manqué) avec une prostituée se baignant dans le fleuve (pp. 164-165), à l'épisode du viol de Francesca Linero (pp. 98-100), jusqu'aux transports d'érotisme pédophile (pp. 222-223), nous nous trouvons toujours sur un plan de communication linguistique qui, avant d'être linguistique, est gestuel et corporel.

Ce n'est pas le cas dans les homologues narratifs haïtiens. Il y domine, est mis sans cesse en évidence, l'infini et délirant monologue intérieur du prisonnier, les fantaisies schizophréniques (sous forme de monologues) de celui qui a connu la torture (dans *Mémoire en colimaillard* de A. Phelps), ou les obsessions de celui qui, ayant perdu la femme qu'il aime, tuée sous la torture, s'enfonce progressivement dans une folie qui se nourrit de cauchemars et de manies consommées dans la solitude, de dimension purement individuelle (comme c'est le cas dans *Moins l'infini* du même Phelps).

On peut néanmoins trouver, parfois, une tentative de dialogue, de confrontation dialogique et dialectique. C'est ce à quoi vise, par exemple, Michel, un des protagonistes de *Mourir pour Haïti*, de Roger Dorsinville, lorsqu'il décide de se rendre à la Dictature et de subir un procès en assumant lui-même sa défense (pp. 99-100). Il se rendra par contre bien vite compte qu'il s'agit uniquement d'une mise en scène pour faire taire l'opinion publique internationale, du moment que, une fois dans la salle, il participera comme avocat et comme imputé au 'débat', qui doit amener à sa condamnation, relié à un appareil qui lui administrera des décharges électriques s'il se permet de dire quelque chose d'inopportun. On peut encore citer, dans la dimension du grotesque mis au premier plan et du maléfique occulte comme instrument politique, la tentative de Henri Postel, dans *Le mâât de cocagne* de René Depestre. Postel, opposant et victime condamné à l'auto-zombification,³² peut uniquement tenter, malgré ses bourreaux, de réussir à escalader un mâât de cocagne au cours d'une fête d'autocélébration du régime, afin d'auto-affirmer sa propre individualité et sa propre dignité d'homme libre. La Dictature ne lui laisse – et ce malgré elle – que cet unique mot d'ordre : une espèce de *je grimpe donc je suis* comme unique message humain et politique encore possible pour celui qui est écrasé et quasiment annulé.

Les romans haïtiens ont valence *dysphorique*. Et celle-ci augmente d'autant plus que le point de vue narratif se différencie de celui du Sujet-Dictateur ou s'éloigne, se distancie de l'Objet-Dictateur : à la différence du roman hispanophone qui va dans la direction opposée (voir par exemple *El otoño del Patriarca* ou *El recurso del método*). Il est difficile, même avec toutes les précautions prises et les distinctions faites, d'oublier que les auteurs haïtiens en question – à la différence des hispanophones cités ci-avant – ont tous

³² Voir: R. Depestre, *Le mâât de cocagne*, cit., pp. 12-13.

personnellement souffert, directement ou indirectement, de la dictature, que ce soit par l'exil, l'emprisonnement ou la torture.

De même, nous ne pouvons pas oublier que les auteurs haïtiens mettent en scène une dictature contemporaine, vécue, en plus d'être reconstituée. Ils ne représentent pas un dictateur passé ou mythique voire archétypique, mais bien le dictateur historique et politique qui les a emprisonnés, exilés ou contraints à s'expatrier ; qui a fait torturer ou tuer leurs amis ; ou qui le fera peut-être dans un futur prochain.

CONCLUSIONS

Une forme suprême de *pietas* esthétique-narrative semble circuler, en tout cas dans les textes analysés ici, dans le roman caraïbe sur la dictature. Pour cela, l'ultime parole du roman n'est jamais réservée au personnage qui incarne la Dictature, là où il lui était pourtant concédé d'avoir la première (comme dans *El recurso del método* de Carpentier), ou encore là où, plus simplement, il lui avait été concédé de dominer la scène de manière plus ou moins incontestée (c'était encore le cas pour *El recurso del método*, ou *El otoño del Patriarca* de García Márquez. Pour note, c'est également le cas de *Yo el Supremo* de Roa Bastos).

La voix divine, dans le texte, n'appartient pas au Dictateur et la Dictature ne peut pas imposer, d'en haut, sa Vérité. En tant qu'instance de narration, la voix du Dictateur qui se fait Narrateur ne peut prétendre de s'élever jusqu'au rôle d'instance énonciative première, principale, du texte : elle ne peut devenir l'instance qui lui donne sa forme et sa substance toutes entières. En revanche, ce rôle est concédé aux Victimes qui, au moins dans certains cas, voient coïncider tout le roman avec leur instance d'énonciation, avec leur point de vue narratif : la *vox clamans* de la Victime domine intégralement *Mémoire en colin-maillard* de Phelps et *Le Nègre crucifié* de Gérard Étienne.

Naturellement, il y a des cas que nous pourrions considérer comme intermédiaires, qui voient la présence explicite, en clôture de roman, d'une voix narrative capable de transcender explicitement et la voix du Dictateur-Narrateur et le point de vue des victimes jusqu'alors dominants dans le texte.³³ *El recurso del método* de Carpentier et *Le mâât de cocagne* de Depestre en sont des exemples significatifs. Du côté du Dictateur, *El recurso del método*, dans lequel l'ultime et court paragraphe décrit la tombe du Dictateur, enterré dans le cimetière parisien du Montparnasse. Du côté des victimes, *Le mâât de cocagne*, où, dans un long épilogue, un narrateur, qui se déclare en exil (et qui,

³³ Elle les transcende et les subordonne à soi car elle connaît ce qu'eux, Dictateur ou victimes, ne peuvent pas connaître; car, simplement, elle continue à narrer également après que le Dictateur-Narrateur ou le personnage-Victime sont déjà morts (dans *El recurso del método*, dans *El otoño del Patriarca* dans le premier cas; dans *Mourir pour Haïti*, *Moins l'infini* et dans *Le mâât de cocagne*, dans le second).

successivement, sera qualifié comme “poète”), raconte comment et pourquoi il a décidé de raconter l’histoire de Henri Postel, le personnage-Victime.³⁴ L’intrigue narrée se clôt sur la victoire morale et, dans une certaine mesure, également politique du héros mais aussi, en même temps, sur sa mort. Pour parcourir la chronologie de ce qui s’est passé ensuite, le Narrateur use d’un appui externe. Grâce à la lettre écrite par un des protagonistes, Elisa, il peut compléter le récit des faits : ainsi les événements n’apparaissent plus seulement comme narratifs mais se proposent également comme historiques. Le livre se clôt alors sur la signature apposée au bas de la page par la compagne du héros et permet, en même temps, aux Victimes de sceller, par leurs propres voix, le livre tout entier³⁵.

ALESSANDRO COSTANTINI
(UNIVERSITÀ CA’ FOSCARI VENEZIA)

³⁴ “Il m’a fallu près de deux ans pour transmuier sous la forme du récit qu’on vient de lire les éléments du drame vécu par Henri Postel”: v. R. Depestre, *Le mât de cocagne*, cit., p. 168.

³⁵ Cet article a paru une première fois en italien dans : *Africa, America, Asia, Australia*, n° 18, 1995, p. 113-135 et ensuite dans : Alessandro Costantini, *Fantasmî narrativi e sovversione linguistica nel romanzo haitiano moderno e contemporaneo*, Milano, Cisalpino-Ist. Ed. Universitario, 2002, p. 191-217. Traduction française par Walter Julien Alberisio.