



Alessandro Costantini

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

FRANCESCA VALERIO

## Le théâtre haïtien de l'ère duvaliériste (Franck Fouché, Gérard Chenet, Frankétienne)

### ABSTRACT

À travers l'étude de cinq pièces écrites par des dramaturges haïtiens entre 1957 et 1986 (*Trou de dieu*, 1967, et *Général Baron-La-Croix*, 1974, de Franck Fouché ; *Zombis nègres*, 1971, de Gérard Chenet ; *Kaselezo*, 1986, et *Totolomannwèl*, 1986, de Frankétienne), l'article se propose de mettre en évidence la façon dont ce théâtre de réaction et de contestation a critiqué d'une manière allusive et indirecte la dictature des Duvalier. En représentant un monde fictif dominé par un pouvoir violent et obscurantiste, qui réduit son peuple à un état de paralysie et de « zombification », ces pièces visent non seulement à dénoncer le régime de « Papa Doc » mais aussi à faire réfléchir le spectateur. Le théâtre, moyen de conscientisation et de mobilisation, devient ainsi un important collaborateur dans le processus de renaissance du peuple haïtien.

### MOTS-CLÉS

Haïti, Théâtre, Duvalier, Fouché, Chenet, Frankétienne.

### POUR CITER CET ARTICLE

Francesca Valerio, « Le théâtre haïtien de l'ère duvaliériste (Franck Fouché, Gérard Chenet, Frankétienne) », dans *Interfrancophonies*, n° 7, *Nouvelles formes de l'engagement dans les littératures francophones*, (Alessandro Costantini, éd.), 2016, pp. 117-136, <[www.interfrancophonies.org](http://www.interfrancophonies.org)>.

# Le théâtre haïtien de l'ère duvaliériste (Franck Fouché, Gérard Chenet, Frankétienne).

---

FRANCESCA VALERIO

**P**ENDANT LES DEUX PREMIERS SIECLES D'INDEPENDANCE, HAÏTI a connu beaucoup de dictatures sanglantes, incompétentes et cruelles qui ont nié les droits et la justice et qui ont mis le pays dans un état perpétuel de violence et de répression. Mais, en particulier, la période qui va de 1957 à 1986 est presque unanimement considérée comme l'un des pires moments pour le pays : ces années, marquées par une idéologie imposée avec une énergie effrénée, une intransigeance féroce et une extrême violence, ont laissé une marque profonde et indélébile dans l'histoire d'Haïti. En fait, durant ces trois décennies, le pouvoir arbitraire et violent de François Duvalier et de son fils Jean-Claude, a essayé d'étouffer toute forme de liberté dans le pays en laissant la société haïtienne traumatisée et paralysée, ou mieux, « zombifiée<sup>1</sup> ». La période duvaliériste est donc considérée comme l'une des époques les plus dramatiques dans l'histoire d'Haïti, non seulement d'un point de vue politique et économique, mais aussi au niveau artistique, car toute forme d'expression surtout littéraire était menacée de disparaître sous les violences d'une dictature qui n'acceptait pas d'opposition ou de contestation. Dans le domaine littéraire, le théâtre a en effet rencontré des obstacles considérables : à cause des interdits politiques, mais aussi en raison du manque de moyens économiques et de sources de financement. C'est dans un climat de terrorisme, où il n'y avait pas de politique culturelle prenant

---

<sup>1</sup> Selon les croyances, les prêtres vodous ont la capacité de réveiller les morts afin de créer des êtres qui, privés de leur volonté, puissent servir fidèlement leurs maîtres. Dans la religion vodou, la zombification est donc un processus qui conduit à l'échec de toute capacité de révolte et à la soumission totale à la volonté des bourreaux. Cf. Alfred Métraux, *Le Vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1958, p. 357 ; Laënnec Hurbon, *Les mystères du vodou*, Paris, Gallimard, 1993, p.176 ; Maximilien Laroche, *L'image comme écho: essais sur la littérature et la culture haïtiennes*, Montréal, Éd. Nouvelle optique, 1978, p. 241.

la défense de la création artistique, que s'est développé un théâtre de réaction et de contestation envers la dictature.

Le choix des bornes chronologiques de 1957 à 1986 nous permet de concentrer notre attention en particulier sur cinq pièces écrites (à l'intérieur comme à l'extérieur du pays) pendant ces trois décennies par des auteurs haïtiens: *Trou de dieu* (1967) et *Général Baron-La-Croix* (1974) de Franck Fouché, *Zombis nègres* (1971) de Gérard Chenet, *Kaselezo* (1986) et *Totolomannwèl* (1986)<sup>2</sup> de Frankétienne. C'est à travers la critique allusive et indirecte contenue dans ces pièces que ces auteurs de théâtre ont essayé d'élever leurs voix afin de réveiller les spectateurs endormis: malgré les restrictions et les circonstances défavorables, sur la scène haïtienne un théâtre de conscientisation et de mobilisation, plus proche du peuple et de la culture populaire, a cherché donc à s'affirmer comme moyen de lutte contre la graduelle « zombification » du pays.

## LA VIOLENCE DUVALIÉRISTE ENTRE AU THÉÂTRE

Une grande partie de la littérature haïtienne du XX<sup>ème</sup> siècle prend en considération des thèmes qui se réfèrent à la montée au pouvoir et aux crimes des Duvalier, père et fils. Comme l'a souligné, à l'occasion d'une entrevue, Hervé Denis, comédien et metteur en scène haïtien, les thèmes favoris des dramaturges haïtiens sont liés en effet à cette situation politique: « Beaucoup de pièces ont pour sujets Jean-Claude Duvalier et sa famille, les macoutes, les généraux de l'armée et les corrompus de l'administration publique<sup>3</sup> ». En se faisant l'écho des événements de l'actualité et en mettant en scène ce qui se déroulait dans le hors-scène politique, ce théâtre devient le porte-parole de critiques et de dénonciations plus ou moins voilées. C'est le cas, par exemple, de Franck Fouché qui, éloigné de son pays natal, dénonce les violences de la dictature des Duvalier en mettant en scène, dans son *Général Baron-La-Croix*, un chef d'une puissance aveugle qui soumet à la torture et à des exécutions massives les habitants de sa ville; ou de Gérard Chenet qui, exilé lui aussi, au Sénégal, aborde, dans *Zombis Nègres*, le problème de la dépossession de la terre (problème de la politique duvaliériste peu connu, malgré le grand nombre de victimes auxquelles la dictature a volé ses terres), dénonce les effets de la

<sup>2</sup> Franck Fouché, *Trou de dieu* dans *Théâtre vivant*, Montréal, Holt, Rinehart et Winston ltée, en collaboration avec le Centre d'essai des auteurs dramatiques de Montréal, n° 4, 1968; Franck Fouché, *Général Baron-La-Croix ou Le silence masqué: tragédie moderne en 2 calvaires, 28 stations et une messe en noir et rouge*, Ottawa, Éd. Leméac, 1974; Gérard Chenet, *Zombis nègres, farce tragi-comique*, s.l.n.d. [1971], p. 71; Frankétienne, «Kaselezo» dans Jean Jonaissant [dir.] *Dérives*, n° 53/54, *Frankétienne, écrivain haïtien*, 1986-7, p. 130-163. Frankétienne, « Totolomannwèl » dans *Conjonction, la revue franco-haïtienne de l'Institut Français d'Haïti*, Port-au-Prince, n° 207 (Théâtre en Haïti), 2002, p. 77-88.

<sup>3</sup> Entrevue à Hervé Denis par Anne Marty, publiée dans *Pour Haïti*, n° 11, septembre 1991, rééditée dans Anne Marty, *Haïti en littérature*, Paris, «La flèche du temps», Maisonneuve & Larose, 2000, p. 211.

terreur du pouvoir sur le peuple haïtien et démontre le rôle que les intellectuels doivent jouer dans leur pays; ou encore, c'est le cas de Frankétienne qui, tout en étant resté en Haïti pendant la dictature duvaliériste, cache, dans *Kaselezo*, sa dénonciation politique et sociale derrière la description d'une difficile grossesse : en traitant pour la première fois le thème tabou des préjugés qui hantent la vie des femmes en Haïti, l'auteur dénonce les injustices que tout le peuple haïtien est contraint à subir sous la dictature.

La folle et implacable violence, les abus d'un pouvoir arbitraire et injuste, le silence qui entoure le régime des Duvalier : comment peut-on documenter tous ces aspects de la dictature et les mettre en scène ? Comment peut-on expliquer sur la scène ce qui dans la réalité reste inadmissible et absurde ?

Au théâtre, le thème de la violence se manifeste sous différents aspects et elle est toujours exercée contre le plus petit, le moins intelligent, le plus discriminé ou contre celui qui représente une menace pour le pouvoir. Tout d'abord, dans *Général Baron-La-Croix* et dans *Zombis Nègres*, c'est la violence de l'autorité politique envers ses sujets à être mise en scène alors que, dans *Trou de dieu*, on représente la terreur exercée par un père de famille contre ses fils, personnages aliénés qui vivent dans un espace restreint sans avoir la force d'échapper à leur condition ; puis, dans *Kaselezo* les trois héroïnes décrivent la violence des hommes contre les femmes tandis que, dans *Totolomannwèl*, l'auteur met en scène l'oppression exercée envers la classe des intellectuels, créateurs subversifs contraints à vivre cachés dans un lieu retiré.

Cette violence envahit ainsi tous les domaines de la vie des Haïtiens et devient un aspect inséparable de leur identité. En d'autres termes, la fureur de l'autorité ne s'exerce pas seulement contre les ennemis du régime mais aussi dans le milieu familial, dans les relations amicales, dans la vie quotidienne de tous les Haïtiens, des paysans aux intellectuels. Elle arrive même à faire irruption dans la dimension du rêve et de l'imaginaire : de terribles cauchemars perturbent le sommeil des personnages, aux prises avec les menaces d'une force maléfique et brutale. À la violence physique, subie dans la vie réelle et quotidienne, s'ajoute alors une violence psychologique qui ne donne aucune trêve à ces victimes complètement englouties dans un cauchemar quotidien :

U – Un criminel masqué. C'était le diable en personne. Armé des pieds à la tête, il était derrière moi, sous moi, confondu avec les murs de la chambre. Des mains lui poussaient partout, qui avaient mille paires d'yeux, d'où sortaient des paroles qui avaient en même temps que la fluidité du courant traversant un fil électrique, la violence d'une lave sortant d'un cratère. Il fonçait sur moi comme un ouragan pour me terrasser si je n'obéissais à ses ordres. Du sang ! Du sang ! qu'il me demandait à grand cris et fracas. En cette nuit d'épouvante, l'un après l'autre, j'ai massacré tous les membres de cette maison, depuis le père jusqu'au dernier d'entre vous. (*Temps*) Voyez ! J'en frémis encore d'horreur<sup>4</sup> !

---

<sup>4</sup> Franck Fouché, *Trou de dieu*, op. cit., 1<sup>ère</sup> partie, p. 60.

La dictature considérait la violence comme le moyen le plus efficace pour maintenir le pouvoir et pour garantir l'obéissance car, comme le souligne le chef Dokossou dans *Général Baron-La-Croix*, « rien de beau, rien de grand ne se fait que sur la peine et le sacrifice<sup>5</sup> ». L'oppression et la dureté semblent être les seuls instruments par lesquels gouverner, puisque « le sang, même innocent, qu'un chef fait verser parfois à contre-cœur, vous ne vous imaginez pas comme ça purifie et cimente les assises du pouvoir<sup>6</sup> ». Pour garder son autorité, la violence interpersonnelle, la torture et toute action criminelle est donc nécessaire, même si absurde et inexplicable. Cela met en évidence non seulement l'arbitraire et le non-sens qui régissent ces rapports entre l'autorité et les citoyens mais aussi la négation de toute légalité et de tout principe fondamental : « Oui, mon ami, la force, rien que la force. [...] Cette force est d'autant plus belle qu'elle est injustifiable et qu'elle écrase<sup>7</sup> », exclame Baron-La-Croix en expliquant au Chef de la ville ce qu'il faut faire pour maintenir le pouvoir et le contrôle sur ses sujets. Par conséquent, de même que dans une pièce théâtrale les personnages n'arrivent pas à analyser la violence à laquelle ils sont soumis, de même, pour le spectateur et pour le lecteur, il est presque impossible d'arriver à déchiffrer le sens d'un désordre « injuste et injustifiable<sup>8</sup> » qui s'exerce sur tous d'une manière aveugle. Face à l'impossibilité d'analyser, comprendre et contrôler cette inexplicable violence, une pièce de théâtre ne peut que se limiter donc à représenter le plus objectivement possible l'absurdité de la réalité extra-théâtrale : « Nous nageons dans l'absurde jusqu'au cou. Mais l'absurde a un sens, lui aussi. Qu'on ne l'oublie pas. (*Pause*). Peut-être, à force de chercher, tous ensemble, on pourra trouver, qui sait, on pourra trouver le sens de l'absurde<sup>9</sup> ».

À force de faire partie de la vie quotidienne, la violence, l'exagération, l'invraisemblance prennent un statut de normalité et de banalité, en devenant ainsi le mode d'être, l'identité de la société haïtienne. L'homme haïtien, tous les jours en contact, d'une façon plus ou moins directe, avec la violence risque ainsi de ne plus prêter d'attention à « l'extravagance de cette normalité<sup>10</sup> », de s'adapter passivement à la situation et d'en faire l'habitude : « Les coups de feu ? On en a l'habitude<sup>11</sup> », exclame A, un des six frères de *Trou de dieu* ; « Il m'a dit que le pays étouffait. Mais le pays en a l'habitude<sup>12</sup> », explique aussi Geffrard, héros de *Requiem pour un empire païen*.

<sup>5</sup> Franck Fouché, *Général Baron-La-Croix*, op. cit., 1<sup>er</sup> Calvaire, 9<sup>ème</sup> Station, p. 47.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 1<sup>er</sup> Calvaire, 1<sup>ère</sup> Station, p. 16-18.

<sup>8</sup> Franck Fouché, *Trou de dieu*, op. cit., 1<sup>ère</sup> partie, p. 55.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 2<sup>ème</sup> partie, p. 77.

<sup>10</sup> Joseph Ferdinand, « Le nouvel énoncé politique du récit haïtien (I) » dans *Collectif paroles, revue culturelle et politique haïtienne*, n° 22-23, mai/juin 1983, p. 17.

<sup>11</sup> Franck Fouché, *Trou de dieu*, op. cit., 1<sup>ère</sup> partie, pp. 58-59.

<sup>12</sup> Michel Soukar, *Requiem pour un empire païen*, Paris, Publisud, 1988, Acte III, Scène 2, p. 61.

## MISE EN SCÈNE DE LA MÉGALOMANIE, DU MYSTICISME ET DE LA MISOGYNIE DES DUVALIER

Dans le théâtre haïtien contemporain, d'autres aspects de la dictature de François Duvalier sont mis en scène pour essayer de démontrer comment ce despote, aveuglé par la folie des grandeurs et par le désir de gloire, a cherché à faire croire à tout le monde, une fois monté au pouvoir, d'être une personnalité presque divine (« Un homme est un homme ; mais il y a aussi des hommes prédestinés, comme moi, et ils sont de la race immortelle des dieux<sup>13</sup> »), d'être supérieur à tout être vivant (« Ma vie à moi est la plus précieuse de toutes les vies<sup>14</sup> ») et, par conséquent, de ne pouvoir partager son autorité avec personne (« il n'y a que moi, le seul dieu de la terre<sup>15</sup> »). En effet, pendant sa dictature, François Duvalier ambitionnait à faire croire que lui, le « bien-aimé-et-vénéré-et-envoyé-de-Dieu-chef-à-vie<sup>16</sup> », tenait son pouvoir de l'autorité divine et que, par conséquent, on ne pouvait rien contre lui : « Aucune force au monde ne peut m'empêcher de jouer mon rôle historique, puisque je fus élu par Dieu et par le Destin<sup>17</sup> », soutenait-il. En insistant sur le fait que son rôle était autorisé par Dieu et par les *loas*, les divinités africaines du culte vodou, Duvalier pouvait justifier même ses actions les plus insensées et sa féroce domination sur son peuple, il pouvait prétendre s'accrocher au pouvoir grâce aux Esprits qui lui donnaient des capacités extraordinaires.

Les Haïtiens, à cause de la terreur que sa figure transmettait, comparèrent Duvalier à Baron Samedi, le dieu de la mort dans la religion vodou. En effet, « Papa Doc<sup>18</sup> » était partout représenté comme un homme noir, sinistre et infernal, et devenait ainsi l'incarnation de l'iconographie du mal et de la mort : « Honneur à Baron Samedi / Honneur au grand Politique / Habillé tout de noir / [...] il ressemble au Président<sup>19</sup>. » Chez Chenet et Fouché, la représentation théâtrale de l'autorité met tout de suite en évidence cette comparaison avec Baron Samedi. Par exemple, le propriétaire foncier, détenteur du pouvoir, apparaît dans *Zombis Nègres* avec les attributs typiques de Baron Samedi, l'Esprit de la mort : Diogène, paysan devenu muet après la rencontre avec le maître de la terre, avec des gestes explique à Johel,

<sup>13</sup> Franck Fouché, *Général Baron-La-Croix*, op. cit., 2<sup>ème</sup> Calvaire, 26<sup>ème</sup> Station, p. 108.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 110-111.

<sup>15</sup> Gérard Chenet, *Zombis nègres*, op. cit., 12<sup>ème</sup> Tableau, p. 55.

<sup>16</sup> Titre donné au dictateur dans le roman d'Anthony Phelps, *Moins l'infini*. Cf. Anthony Phelps, *Moins l'infini (roman haïtien)*, Paris, Éditeurs français réunis, 1972, p. 47.

<sup>17</sup> Gérard Pierre-Charles, *Radiographie d'une dictature : Haïti et Duvalier*, Montréal, Éditions Nouvelle optique, 1973, p. 86.

<sup>18</sup> François Duvalier était connu sous plusieurs noms et titres qui célébraient sa personnalité et son pouvoir. L'appellation « Papa Doc » tire son origine de sa profession de médecin et était utilisée par ses partisans aussi bien que par ses adversaires.

<sup>19</sup> Gérard Chenet, *Zombis nègres*, op. cit., 12<sup>ème</sup> Tableau, p. 55.



le lettré, que celui qu'il avait rencontré était habillé en noir, avec un habit à queue et un grand chapeau, qu'il fumait un cigare et qu'il tenait dans ses mains une canne à bout recourbé. Selon Johel, il s'agit sans aucun doute du maître de la terre parce que tous les propriétaires terriens sont habillés de la sorte :

JOHEL – [...] Ils siègent à l'Assemblée, édictent des lois contre les paysans, en habit noir et haut de forme. Ils occupent le palais de Justice, l'Hôtel de Ville, le Palais National, en habit noir et haut de forme. Les codes ruraux vous contraignent à la corvée et au travail forcé au bénéfice d'une société en habit noir et haut de forme. Le dimanche venu, on les voit bien, comme Diogène a vu hier le maître de la terre, aller au Te Deum, en habit noir et haut de forme<sup>20</sup>.

De la même façon, Franck Fouché cite ces accessoires lorsque, dans *Général Baron-La-Croix*, le Chef Dokossou est possédé par l'Esprit de la mort: « *Il [le Chef] est vêtu d'une redingote, coiffé d'un chapeau haut-de-forme. Il a un cigare à la bouche ; en main un bâton « cocomacaque » et une bouteille de rhum. Il est ainsi métamorphosé en Baron-La-Croix et possédé de l'Esprit de ce dernier*<sup>21</sup> ». Grâce à sa nature divine, le Chef est investi des qualités surnaturelles de l'immortalité (il veut à tout prix devenir « immortel pour la pérennité de cette ville<sup>22</sup> » à travers la naissance d'un fils, son successeur au pouvoir et, donc, « [sa] résurrection<sup>23</sup> ! »), de la toute-puissance (il est considéré comme « une force de la nature<sup>24</sup> » au point qu'il a même le pouvoir de « décréter qu'il fait nuit<sup>25</sup> » quand il le désire) et de l'omniscience (« né trois jours avant l'étoile polaire, mon génie, à moi, me permet de lire jusqu'aux tréfonds des consciences<sup>26</sup> »). En outre, le caractère divin du détenteur du pouvoir est souligné dans les pièces de Franck Fouché à travers l'évocation des moments centraux de la Passion du Christ : comme la dernière Cène (« Pour la marche et la rédemption de l'humanité, voici mon corps, voici mon sang, ô mon maître<sup>27</sup> »), la crucifixion (« Général Baron-La-Croix, m'avez-vous abandonné<sup>28</sup> ? ») et la résurrection (« Alléluia! Réjouissez-vous, mes frères. Christ ou Lazare, père est ressuscité<sup>29</sup> »). La seule différence entre les deux est que si d'un côté le Christ est Dieu fait chair, de l'autre celui qui est au pouvoir est « Le diable fait chair<sup>30</sup>! », ainsi que le précise, en parlant de son père, un des frères dans *Trou de dieu*.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 6<sup>ème</sup> Tableau, p. 29.

<sup>21</sup> Franck Fouché, *Général Baron-La-Croix*, *op. cit.*, 1<sup>er</sup> Calvaire, 1<sup>ère</sup> Station, p. 20.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 1<sup>er</sup> Calvaire, 3<sup>ème</sup> Station, p. 25.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 2<sup>ème</sup> Calvaire, 26<sup>ème</sup> Station, p. 108.

<sup>24</sup> Franck Fouché, *Trou de dieu*, *op. cit.*, 2<sup>ème</sup> partie, p. 69.

<sup>25</sup> Franck Fouché, *Général Baron-La-Croix*, *op. cit.*, 1<sup>er</sup> Calvaire, 10<sup>ème</sup> Station, p. 51.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 2<sup>ème</sup> Calvaire, 20<sup>ème</sup> Station, p. 82.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 1<sup>er</sup> Calvaire, 12<sup>ème</sup> Station, p. 58.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 2<sup>ème</sup> Calvaire, 17<sup>ème</sup> Station, p. 113.

<sup>29</sup> Franck Fouché, *Trou de dieu*, *op. cit.*, 2<sup>ème</sup> partie, p. 76.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 75.

Au caractère divin du chef s'ajoute aussi sa puissance sexuelle, synonyme de prestige social et de pouvoir : à travers l'exaltation des gestes, des actes et des expressions qui font allusion à sa supériorité virile, cet homme déjà très puissant sera respecté et vénéré encore davantage. La comparaison avec Baron Samedi insiste ultérieurement sur l'aspect de la virilité car, dans le culte vodou, cet Esprit n'est pas seulement le dieu de la mort mais il représente aussi les excès sexuels, les obscénités et la débauche<sup>31</sup>. Au théâtre la virilité du dictateur s'exprime à travers la représentation d'actes de séduction (il « tombe aux pieds de la jeune femme et les couvre de baisers frénétiques<sup>32</sup> ») et à travers l'exaltation de la sphère sexuelle (« Sous mon règne, il y a du sexe à gogo. Allez ! Agissez mes Esprits de la mort ! Remplissez-la de visions érotiques ! Exercez-vous phallus animés ! Têtes chercheuses errant dans l'espace ! Guédés en rut et tontons macoutes fornicateurs, montrez-vous<sup>33</sup> ! ») comme moyen pour avoir le contrôle total sur l'autre car « l'acte d'amour, c'est le pouvoir qui s'approprie le corps de l'autre... C'est sa prise en charge dans le désir<sup>34</sup> ».

En outre, le thème largement abordé du mépris et du traitement violent et injuste envers les femmes, contribue à l'exaltation de cette toute-puissance masculine. Dans la plupart des pièces contemporaines haïtiennes, on peut observer en effet que les femmes ont un rôle secondaire par rapport aux hommes, qu'elles maintiennent une attitude passive car elles sont soumises à une volonté exercée par la force et la terreur. Tout d'abord, dans *Trou de dieu*, la mère des six frères est représentée comme une sorte de loque humaine trahie par un mari qui, entre-temps, cherche à conquérir une jeune et belle femme (« C'est dans la nature même de mère de se laisser mener par le bout du nez »)<sup>35</sup>; puis, le Chef Dokossou, dans *Général Baron-La-Croix*, pour maintenir le pouvoir, grâce à la naissance d'un successeur, est prêt à sacrifier même la vie de sa femme (« Que la naissance de ce fils dût me coûter la vie de... sa mère<sup>36</sup> ! »); enfin, Nérestan, un des paysans dans *Zombis Nègres*, en quelques mots fait bien entendre son habitude à utiliser la violence contre sa femme (« Moi, je me sens porté à manier le bâton avec trop d'empressement. Athénaïse, ma femme pourrait en dire long là-dessus<sup>37</sup> »).

Toutefois, c'est dans *Kaselezo* de Frankétienne que le sujet de l'aliénation des femmes en Haïti constitue, pour la première fois, la question centrale de la pièce. Les trois personnages, Bénita, Amonise et Mansya, contraintes à vivre un calvaire fait de sacrifices et d'injustices,

<sup>31</sup> De même que tous les *guédés*, les *lwa* de la mort. Cf. Alfred Métraux, *Le Vodou haïtien*, Paris, Gallimard, 1958, pp. 99-101.

<sup>32</sup> Franck Fouché, *Trou de dieu*, *op. cit.*, 2<sup>ème</sup> partie, p. 66.

<sup>33</sup> Gérard Chenet, *Zombis nègres*, *op. cit.*, 12<sup>ème</sup> Tableau, p. 57.

<sup>34</sup> Franck Fouché, *Général Baron-La-Croix*, *op. cit.*, 1<sup>er</sup> Calvaire, 12<sup>ème</sup> Station, p. 57.

<sup>35</sup> Franck Fouché, *Trou de dieu*, *op. cit.*, 1<sup>ère</sup> partie, 11<sup>ème</sup> Station, p. 53.

<sup>36</sup> Franck Fouché, *Général Baron-La-Croix*, *op. cit.*, 2<sup>ème</sup> Calvaire, 20<sup>ème</sup> Station, p. 83.

<sup>37</sup> Gérard Chenet, *Zombis nègres*, *op. cit.*, 5<sup>ème</sup> Tableau, p. 24.



se plaignent de la façon dont elles ont été maltraitées par les hommes qui ont traversé leur vie : « Tu payes pour les salauds à qui tu as voulu rendre service<sup>38</sup> », répond Mansya à sa fille Amonise qui vit la souffrance d'une grossesse à vie. Frankétienne dénonce donc le fait que, dès les premières années de vie des femmes, leur existence est réglée par les hommes. Les pères, déjà au début de l'enfance de leurs filles, les obligent à accomplir certains devoirs, considérés exclusivement féminins (« Toi, tu es une fille ! [...] Apprends à faire la cuisine. Apprends à faire la lessive. Et puis joue à la poupée<sup>39</sup> ») et plus tard, une fois abandonné le foyer paternel, cette attitude discriminatoire passe dans les mains des maris (« On t'avait dit que c'était ça l'Amour, avec ses caresses voluptueuses. En pleine lune de miel, le calvaire commence déjà<sup>40</sup> »). *Kaselezo* veut donc être une dénonciation de l'idéologie inégalitaire et des préjugés envers les femmes en Haïti, contraintes à subir des agressions physiques, verbales et morales et à réduire leur existence en esclavage pour satisfaire les désirs et la volonté des hommes. L'existence des femmes pourrait donc être assimilée à la Passion : l'imagerie chrétienne est exploitée encore une fois, chez Frankétienne, pour décrire le calvaire des femmes (« La vie des femmes, c'est un golgotha<sup>41</sup> ») et, dans une perspective plus générale, pour dramatiser la condition d'existence de tout le peuple haïtien. Idéalement, dans *Kaselezo*, Frankétienne mettra en scène comment le calvaire de la population féminine, qui avance vers la mort, subira, à la fin du chemin, une transmutation et débouchera sur un état d'illumination : l'accouchement sera la résurrection, le rachat et la libération des femmes.

### LES EFFETS DE L'OBSCURANTISME: PARALYSIE DES FACULTÉS SENSORIELLES, ENFERMEMENT ET ZOMBIFICATION.

Le pouvoir duvaliériste avait jeté Haïti dans l'obscurité par une politique qui visait à maintenir son peuple dans l'ignorance : violences et brutalités, violation et négation des droits de l'homme et des libertés fondamentales, bâillonnement de la presse et censure de toute opinion contraire ont été les instruments utilisés par le régime obscurantiste des Duvalier.

Plusieurs pages de la littérature haïtienne de l'époque ont abordé le thème de cet obscurantisme, des années sombres de la dictature, de l'atmosphère ténébreuse dans laquelle le peuple haïtien était contraint à vivre, sous l'ombre menaçante des forces répressives de « Papa Doc ». L'idée que, sous les Duvalier, la nuit ait enveloppé totalement l'île haïtienne est exposée par exemple par l'écrivain Anthony Phelps

<sup>38</sup> Frankétienne, *Kaselezo*, *op. cit.*, 1<sup>er</sup> Tableau, p. 133.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 2<sup>ème</sup> Tableau, p. 140.

qui, à travers les mots de Mathieu, le héros de son roman *Moins l'infini*, a dépeint l'âge duvaliériste comme « l'époque de la grande noirceur »<sup>42</sup>; de même Frankétienne, pendant une entrevue, a mis en évidence le fait que « deux cents ans après leur révolution, de révolte en révolte, d'anciens en nouveaux maîtres, les Haïtiens guettent une lumière qui se fait encore attendre. Il fait nuit en Haïti même quand il est midi<sup>43</sup> ».

La nuit en Haïti semble donc n'avoir jamais été si noire que pendant le régime duvaliériste : sans lumières, « sans lune et sans étoiles<sup>44</sup> », la noirceur dans le pays n'a jamais rejoint de pareilles profondeur et étendue auparavant. À la densité et à l'impénétrabilité de l'obscurité s'ajoute aussi son interminable durée temporelle. Les Haïtiens attendent depuis longtemps, dans leur sombre pays, l'arrivée de la lumière du jour et ce calvaire, comme le souligne Solon, un des paysans de *Zombis Nègres*, semble être éternel : « c'est une nuit bien longue, que la nôtre ! On dit que certaines contrées connaissent des nuits qui durent des mois, pour nous c'est toute une vie d'homme »<sup>45</sup>.

Le concept d'une nuit profonde et sans fin est mise en évidence surtout dans les pièces de Frankétienne : *Mansya* et *Bénita*, mère et fille dans *Kaselezo*, en expliquant dans quelles conditions se déroule la vie des femmes sur l'île d'Haïti, nous disent que « la nuit s'est étendue de tout son long sur le ventre de la terre. [...] Et c'est la nuit que la douleur s'aiguise pour tuer les vivants<sup>46</sup> », Et dans une autre pièce, *Totolomannwèl*, le poète Bolo Bèlom affirme avoir passé douze ans de sa vie sans avoir eu la possibilité de voir la lumière :

1 – Ça fait douze ans que je tourne en rond sans connaître l'heure où je reverrai la lumière.

1 – Je finirai dans l'abîme, je suis à bout de force. Je ne vois même pas un bout de ciel pendant le jour. Je ne vois même pas une étoile en pleine nuit. N'oublie pas qu'il y a douze ans que je vis dans un trou, caché<sup>47</sup>.

Parmi les écrivains haïtiens, Frankétienne est généralement considéré comme le créateur nocturne par excellence, « sismographe de la trop longue nuit duvaliériste<sup>48</sup> ». Quand Jean Jonassaint lui demande si le sujet de la nuit est évoqué dans ses œuvres, Frankétienne répond que, pour lui, « la nuit est le climat propice à la création<sup>49</sup> » et, à la journaliste Valérie Marin La Meslée, il révèle que le but de son écriture est de « sonde[r] l'opacité tombée sur ce pays, en

<sup>42</sup>Anthony Phelps, *Moins l'infini*, *op. cit.*, p. 151.

<sup>43</sup> Valérie Marin La Meslée, « Enquête – Écrire en Haïti - », dans *Magazine littéraire*, n° 431, 2004, p. 99.

<sup>44</sup> Franck Fouché, *Général Baron-La-Croix*, *op. cit.*, 1<sup>er</sup> Calvaire, 3<sup>ème</sup> Station, p. 28.

<sup>45</sup> Gérard Chenet, *Zombis nègres*, *op. cit.*, 10<sup>ème</sup> Tableau, p. 44.

<sup>46</sup> Frankétienne, « *Kaselezo* », *op. cit.*, 1<sup>er</sup> Tableau, pp. 130-131.

<sup>47</sup> Frankétienne, « *Totolomannwèl* », *op. cit.*, p. 85.

<sup>48</sup> Jean Jonassaint [dir.], « Frankétienne, écrivain haïtien », *op. cit.*, p. 5.

<sup>49</sup> Jean Jonassaint, « D'un exemplaire créateur souterrain : un entretien avec Frankétienne » in Marie-Agnès Sourieau et Kathleen M. Batalutansky [dir.], *Écrire en pays assiégé Haïti writing under siege*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 272.

cherchant à montrer ce qui ne se voit pas<sup>50</sup> ». Son ambition est donc celle d'explorer la nuit qui est tombée sur Haïti et de rendre visible tout ce que l'obscurité cache. Cependant, affirme l'auteur, il semble que cette île soit contrainte à vaciller à jamais dans les ténèbres :

nous n'avons jamais ni courage, ni la possibilité de traverser minuit pour voir l'aube, pour voir se lever le soleil. Donc c'est minuit moins cinq. [...] toute vie est ténébreuse. Ce qui est le plus éloigné de l'être humain c'est le jour. Même quand il fait plein midi c'est encore la nuit. Parce que le jour ou la lumière c'est une quête. La nuit c'est comme une chape qui nous recouvre<sup>51</sup>.

Cette obscurité, profonde et prolongée dans le temps, rend les perceptions sensorielles inévitablement de plus en plus faibles. Tout d'abord, à cause de l'absence ou de l'insuffisance d'illumination, les yeux des hommes perdent graduellement leurs facultés visuelles : le premier effet de la longue nuit duvaliériste et de la brutalité aveuglante du pouvoir est donc la cécité, la difficulté ou l'impossibilité de voir. Par conséquent, les yeux des Haïtiens, qui ne sont plus habitués à la lumière du jour, n'ont plus la capacité de percevoir tout ce qui les entoure : par exemple, dans *Zombis Nègres*, Nérestan, un des paysans, affirme que dans le futur, les yeux des Haïtiens « y [verront] mais [seront] privés de la moindre lueur du regard<sup>52</sup> », c'est-à-dire que l'homme perdra toute volonté d'observer la réalité qui l'entoure et de réagir activement afin de l'améliorer ; même dans un épisode de *Général Baron-La-Croix*, à un certain moment arrive sur la scène un personnage, le fou, qui lance une pierre contre l'horloge de la ville et cause l'arrêt de la pendule : « Heureusement ! Personne n'a rien vu. Rien entendu. D'ailleurs il fait noir. Partout il fait noir dans la ville<sup>53</sup> ».

Si les perceptions visuelles sont absentes, l'ouïe devient alors indispensable pour connaître et comprendre l'espace où l'on demeure. Cependant, dans le pays haïtien, les oreilles aussi semblent être affaiblies parce qu'elles se sont adaptées aux silences imposés par le pouvoir. La surdité est ainsi une autre conséquence de la violence duvaliériste : les personnages, affligés par une douleur insupportable, préfèrent fermer leurs oreilles dans une sorte de désintérêt vers toutes les horreurs auxquelles on ne voudrait jamais assister. Dans *Général Baron-La-Croix*, le Chef se rend compte de gouverner « une ville qui n'a plus d'oreilles pour entendre<sup>54</sup> » et les six frères de *Trou de dieu*, terrorisés par leur père, préfèrent choisir l'indifférence à l'action : « Eh bien ! Mon pote, tu n'as qu'à le dire tout haut à qui de droit ! Proteste, si tu t'en sens le courage. Quant à moi, je n'ai rien entendu<sup>55</sup> ».

<sup>50</sup> Valérie Marin La Meslée, « Enquête - Écrire en Haïti - », *op. cit.*, p. 99.

<sup>51</sup> Dominique Batrville, « Frankétienne : dramaturge et comédien » dans Jean Jonaissant [dir.], *Frankétienne, écrivain haïtien*, cit., p. 90.

<sup>52</sup> Gérard Chenet, *Zombis nègres*, *op. cit.*, 10<sup>ème</sup> Tableau, p. 46.

<sup>53</sup> Franck Fouché, *Général Baron-La-Croix*, *op. cit.*, 1<sup>er</sup> Calvaire, 16<sup>ème</sup> Station, p. 67.

<sup>54</sup> *Ibid.*, 2<sup>ème</sup> Calvaire, 27<sup>ème</sup> Station, p. 112.

<sup>55</sup> Franck Fouché, *Trou de dieu*, *op. cit.*, 1<sup>ère</sup> partie, p. 55.

À cause des nombreuses restrictions dans la diffusion des informations et de l'interdiction de la libre expression, la production des sons et de la parole n'a jamais été si problématique que pendant la dictature des Duvalier. Par conséquent, non seulement les yeux et les oreilles ont perdu leurs facultés, mais aussi les organes phonatoires, atrophiés par l'impossibilité de communiquer en toute liberté. C'est de cette façon que le silence a commencé à prévaloir dans plusieurs domaines de la vie quotidienne des Haïtiens : ainsi que l'a définie l'intellectuel et politicien Gérard Pierre-Charles, le pouvoir duvaliériste avait organisé une véritable « conspiration du silence<sup>56</sup> ». Il était prêt à tout afin d'empêcher que la vérité surgisse de l'obscurantisme et personne n'avait l'audace de proférer un seul mot. À travers la répression violente, les tortures et les exécutions massives, il a ainsi tué et détruit chez le peuple toute possibilité de communiquer et de faire connaître sa propre pensée, en le réduisant, par conséquent, au silence absolu :

LE MILICIEU –  
[...] et nous coupons la langue jusqu'au silence  
[...] pour la paix en équilibre de la cité  
Nous disons silence silence  
Aux vivants comme aux morts<sup>57</sup>.

Dans plusieurs œuvres haïtiennes, on aborde le thème de la loi du silence imposée par le régime. C'est le cas, par exemple, du silence dans lequel Diogène et les autres paysans de *Zombis Nègres* ont été plongés par la violence du maître de la terre: « Mais les propriétaires détenteurs du Pouvoir ont toujours dérobé vos suffrages et fait taire vos voix. Vous êtes des bouches cousues<sup>58</sup>. » Mais c'est surtout dans *Général Baron-La-Croix* que le silence constitue l'un des thèmes centraux. La pièce, significativement sous-titrée *Le silence masqué*, met en scène un chef qui a imposé le silence à toute la ville et qui ne tolère aucun mot hostile ou contraire à son incontestable autorité :

LE PRÉFET – Depuis votre solennel discours de la succession, la ville s'est tue.  
LE CHEF – Elle n'a que ça à faire ; se taire.  
LE PRÉFET – Oui, Chef, la ville ...  
LE CHEF – Soyez bref, Préfet.  
LE PRÉFET – Le silence ...  
LE CHEF – Je l'ai imposé à la ville. Après?  
LE PRÉFET – Le silence est aujourd'hui un silence de cimetière.  
LE CHEF – Telle est ma volonté<sup>59</sup>.

Le silence, comme l'obscurité, renvoie automatiquement au concept de mort. Par exemple, dans un passage de *Général Baron-La-Croix*, le récitant chante que le silence est comme une « chape de

<sup>56</sup> Gérard Pierre-Charles, *Radiographie d'une dictature*, op. cit., p. 19.

<sup>57</sup> Franck Fouché, *Général Baron-La-Croix*, op. cit., 1<sup>er</sup> Calvaire, 4<sup>ème</sup> Station, p. 34-35.

<sup>58</sup> Gérard Chenet, *Zombis nègres*, op. cit., 3<sup>ème</sup> Tableau, p. 17.

<sup>59</sup> Franck Fouché, *Général Baron-La-Croix*, op. cit., 2<sup>ème</sup> Calvaire, 25<sup>ème</sup> Station, p. 101.

plomb sur les poumons même de l'air<sup>60</sup> » qui changera la ville « en cimetièrre des vivants<sup>61</sup> » : comme le manque de souffle mène graduellement à l'arrêt des fonctions vitales, de même le manque de la parole cause l'arrêt de la vie. L'expérience du silence est donc assimilée à l'expérience de la mort qui engloutit irréversiblement les hommes condamnés au mutisme.

Ce silence, auquel le pays semble être éternellement condamné, devient en réalité épouvantablement assourdissant, car il est riche de cris cachés et de questions sans réponse. Cette idée est développée en particulier dans les pièces de Franck Fouché comme, par exemple, dans *Trou de dieu* où les frères affirment que le silence a trop de choses à dire :

U – Qu'on se taise !  
E – Pour sûr que, si on se taisait, notre silence se mettrait à parler.  
I (*sans conviction*) – Il a tant à dire aussi notre silence. C'est un cri à l'état pur. Une parole toute nue<sup>62</sup>.

De même, dans le sous-titre de *Général Baron-La-Croix*, l'auteur définit ce silence « masqué » : sous son masque, se cachent beaucoup d'interrogations, d'observations et de critiques que le régime a voulu effacer. L'auteur lui-même explique cette définition par l'intermédiaire d'un acteur qui rompt l'illusion de la fiction et s'adresse aux spectateurs pour éclairer les actions mises en scène dans la pièce :

LE 7<sup>ème</sup> GARS – [...] Public d'un soir [...]  
Votre silence à vous est un silence démasqué, car il est riche déjà de mille interrogations que vous vous faites chacun et tous  
Et qui continuent de fausser le centimètre intime de votre quiétude quotidienne  
De troubler l'eau bleue de vos rêves et de vos phantasmes  
De briser la courbe de vos sourires<sup>63</sup>.

Cependant, dans ce silence, la parole et les cris restent sans écho parce qu'aucune oreille humaine n'est en mesure de les entendre. Toute tentative reste ainsi déçue et tout cri d'alarme ne réussit à émouvoir personne. Par conséquent, la parole qui n'atteint pas son destinataire reste intérieure et, dans cette impossibilité de dialoguer, l'homme se retrouve à monologuer. Le théâtre de Frankétienne, en particulier, donne l'idée que chacun est condamné à la solitude de la parole. Ses pièces, même si elles mettent en scène plus d'un personnage, sont plutôt monologiques : dans *Totolomannwèl* les répliques échangées entre le poète Bolo Bèlom et son double (interprétés, dans certaines mises en scène, par l'auteur lui-même) donnent en effet l'impression d'une suite de monologues.

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, 1<sup>er</sup> Calvaire, 7<sup>ème</sup> Station, p. 40.

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> Franck Fouché, *Trou de dieu*, *op. cit.*, 2<sup>ème</sup> partie, p. 63.

<sup>63</sup> Franck Fouché, *Général Baron-La-Croix*, *op. cit.*, 2<sup>ème</sup> Calvaire, 24<sup>ème</sup> Station, pp. 98-99.

À l'enfermement de la parole et de la liberté de s'exprimer s'ajoutent l'enfermement physique et l'emprisonnement dans une situation qui semble ne pouvoir garantir aucune possibilité de fuite.

Dans la littérature haïtienne de l'époque, la négation de la liberté se traduit par l'abondance de références aux espaces clos, emmêlés ou souterrains. En particulier, dans l'œuvre de Frankétienne, l'angoisse existentielle des Haïtiens est montrée par la mise en scène de personnages enfermés dans des lieux restreints et sans aucune issue. Par exemple, dans *Pèlen-tèt (Le piège à tête, 1978)* les deux personnages, le travailleur haïtien immigré Piram et l'intellectuel Polidor, vivent enfermés dans une petite pièce au sous-sol d'un immeuble à New York. *Kaselezo* aussi, même si on ne fait pas référence d'une manière explicite à un espace physiquement restreint, traite le thème de l'enlèvement et met en scène l'enfermement du peuple haïtien bloqué dans l'impossibilité de se délivrer d'une douleur insupportable (« Mansya, ne dors pas cette nuit, je t'en prie. [...] Ne me laisse pas abandonnée dans le gouffre! Si le sommeil t'emporte, je vais m'enfoncer dans le tourbillon. Ne laisse pas ton enfant se noyer dans l'abîme. Ne me laisse pas m'enliser dans les ténèbres maléfiques<sup>64</sup> »). Enfin, dans *Totolomannwèl* et dans *Foukifoura (2000)*, l'artiste qui monologue sur la scène préfère vivre tout seul, replié sur lui-même, enfermé dans un refuge, afin de fuir le pouvoir politique qui le considère comme son ennemi :

1 – Je me présente Bolo Bèlom, je suis un acteur, un poète. Je joue une pièce qui s'intitule : *Totolomannwèl*. C'est l'histoire d'un comédien qui vit caché depuis douze ans. [...] Les massacreurs diaboliques me harcèlent depuis toujours. Ils veulent mon âme. Depuis douze ans, j'ai dû fuir, vivre reclus<sup>65</sup>.

Franck Fouché aussi, dans *Trou de dieu*, met en évidence l'emprisonnement dans lequel le peuple haïtien mène son existence, car on assiste à la mise en scène de la vie d'une famille piégée et enfermée dans un lieu clos. La scène, en effet, représente « un espace de jeu si exigü [...] que le spectateur devra avoir l'impression que les personnages qui y évoluent sont comme dans un tunnel<sup>66</sup> ». La situation des six frères, qui se sentent comme des « rat[s] pris au piège dans le tuyau d'un bambou bouché<sup>67</sup> », se révèle être sans aucune échappatoire car, malgré les quelques efforts pour détruire les murs de leur prison, ils n'arrivent pas à voir la lumière. Ils sont condamnés à vivre à jamais dans « ce réduit [qui] est [leur] prison<sup>68</sup> » même parce que, en dehors du milieu familial, la vie ne promet aucune liberté : « la planète, elle-même, est un vaste tunnel<sup>69</sup> », affirme Y, un des frères.

<sup>64</sup> Frankétienne, « Kaselezo », *op. cit.*, 1<sup>er</sup> Tableau, p. 130.

<sup>65</sup> Frankétienne, « Totolomannwèl », *op. cit.*, p. 77.

<sup>66</sup> Franck Fouché, *Trou de dieu*, *op. cit.*, 1<sup>ère</sup> partie, p. 47.

<sup>67</sup> *Ibid.*, 2<sup>ème</sup> partie, p. 72.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 73.



L'enfermement général du peuple haïtien comporte plusieurs conséquences : tout d'abord, dans des lieux rétrécis et sans aucune ouverture vers l'extérieur, l'air se réduit progressivement en provoquant, chez l'homme, l'étouffement par asphyxie. Encore une fois, comme l'explique Franck Fouché dans les didascalies, la scène de *Trou de dieu* souligne ce rétrécissement étouffant : « l'espace de jeu sera rétréci de façon sensible [...]. On doit avoir l'impression qu'à cet instant précis l'air se raréfie dans la pièce et que les murs marchent comme pour fermer les personnages dans un mouvement de pince [...] »<sup>70</sup>.

Deuxièmement, l'enfermement et l'étouffement des individus contribuent à les maintenir dans une sorte d'état d'anesthésie et de paralysie où toute capacité de révolte est détruite et où l'homme est dépourvu de toute volonté : aussi bien dans la production théâtrale que dans l'œuvre romanesque de l'époque, nombreuses sont les références à cette « zombification » du peuple<sup>71</sup>. Par exemple, dans *Zombis nègres* de Gérard Chenet, le maître de la terre met à exécution un processus de zombification sur Diogène, un des paysans, qui entre dans un état de paralysie presque totale et que Johel, le poète, essaie en vain de réveiller afin qu'il se révolte. De même, dans *Général Baron-La-Croix*, la femme du Chef lui reproche d'avoir jeté la ville dans l'angoisse et la peur et d'avoir transformé son peuple dans une masse de « squelettes vivants<sup>72</sup> » et de « cadavres ambulants<sup>73</sup> » : « C'est un cimetière, cette ville où chaque jour se creusent des fosses pour enterrer la vie. C'est la ville sans âme des zombis qui marchent au soleil sans traîner après eux l'ombre de leur ombre<sup>74</sup> ».

La zombification a comme premiers effets la déchéance physique, la paralysie et l'immobilisme. En effet, l'angoisse et la crainte influencent et ralentissent tout mouvement (« On marche désormais la peur aux tripes, la mort à ses talons<sup>75</sup> ») et la privation de la mobilité conduit à l'affaiblissement et à l'atrophie des organes (« C'est que le geste s'est effacé de nos habitudes. La parole nous a inoculé son venin et nos membres se sont engourdis<sup>76</sup> »).

En faisant référence au roman *Le mât de cocagne* (1979) de René Depestre, Joseph Ferdinand explique que

processus de zombification conduit nécessairement à la mise en veilleuse, si ce n'est à la congélation pure et simple, des fonctions cérébrales. Aussi le Président avait-il bien précisé que le châtiment, pour être à son goût, ne devrait pas être simplement physique : il mijotait pour son ennemi « une mort qui lui grignote lentement l'esprit avant de s'attaquer à son corps<sup>77</sup> ».

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>71</sup> À propos de l'« autozombification » du protagoniste, cf. René Depestre, *Le mât de cocagne*, Paris, Gallimard, 1998, pp. 14-16.

<sup>72</sup> Franck Fouché, *Général Baron-La-Croix*, *op. cit.*, 2<sup>ème</sup> Calvaire, 25<sup>ème</sup> Station, p. 104.

<sup>73</sup> *Ibid.*, 1<sup>er</sup> Calvaire, 15<sup>ème</sup> Station, p. 64.

<sup>74</sup> *Ibid.*, 1<sup>er</sup> Calvaire, 9<sup>ème</sup> Station, p. 46.

<sup>75</sup> *Ibid.*, 1<sup>er</sup> Calvaire, 4<sup>ème</sup> Station, p. 31.

<sup>76</sup> Gérard Chenet, *Zombis nègres*, *op. cit.*, prologue, p. 2.

<sup>77</sup> Joseph Ferdinand, « Le nouvel énoncé politique », *op. cit.*, p. 17.

La zombification n'est pas alors seulement une forme d'aliénation physique, c'est aussi une condition d'atrophie mentale : au fur et à mesure le que le pouvoir de Duvalier durait, de plus en plus l'on avait affaire à un processus d'anesthésie mentale et de domestication collectives.

L'absence de la parole, le manque de la volonté de réagir et la soumission inconditionnelle répondent donc à l'intention du pouvoir de créer une masse de serviteurs qui ne limitent pas leurs services, qui ne mettent pas de conditions et qui n'ont plus d'autre volonté que celle de leurs maîtres. Tous ceux qui entrent en contact avec le pouvoir deviennent ses serviteurs, comme Bolo Bèlom qui, face à l'autorité, affirme être « à [son] service depuis longtemps<sup>78</sup> », ou comme la femme du chef Dokossou, « esclave à vie [du] pouvoir tout-puissant<sup>79</sup> » de son mari : « Je suis votre esclave, l'esclave de vos désirs, de vos faiblesses comme de votre puissance souveraine. Que vos lois, vos ordres tout-puissants soient autant de chaînes qui m'attachent à vie à vos pieds, ô Pouvoir, glorieux Pouvoir<sup>80</sup> ! ».

Le zombi, qui n'a plus rien d'humain, est ainsi dégradé à un objet. En d'autres termes, le processus de zombification du peuple implique la réduction en esclavage, l'avilissement et la dégradation des hommes à l'état de chose sans identité. Les victimes de ce pouvoir « zombificateur », qui a « estampillé [les hommes] de sa marque, comme aurait fait un maître bouvier dans son parc à bestiaux<sup>81</sup> », tombent dans la catégorie des bêtes de somme, battues, privées de nourriture et accablées de labeur<sup>82</sup>, C'est surtout dans *Zombis Nègres* que le thème de cette politique d'abêtissement est développé :

NÉRESTAN – [...] Tiens ! l'an dernier encore, ce maître nous a envoyé quêrir pour labourer un champ. Nous avons vu dans son moulin une douzaine de bêtes sans cornes. C'est ainsi qu'il appelait lui-même ces habitants. Ces hommes étaient démunis de tout et ne recevaient pour tout salaire qu'une nourriture insipide<sup>83</sup>.

Cette masse de zombis, maltraités et réduits en esclavage, tombe ainsi dans une totale inertie, dans une telle passivité et indifférence qu'ils deviennent incapables de prendre conscience de leur état et, par conséquent, de sortir de leur condition. Johel et les autres paysans dans *Zombis nègres*, à propos de Diogène qui, entre-temps, reste « assis à même le plancher, les jambes croisées, indifférent à ce qui se passe autour de lui<sup>84</sup> », expliquent que :

<sup>78</sup> Frankétienne « Totolomannwèl », *op. cit.*, p. 80.

<sup>79</sup> Franck Fouché, *Général Baron-La-Croix*, *op. cit.*, 2<sup>ème</sup> Calvaire, 20<sup>ème</sup> Station, p. 79.

<sup>80</sup> *Ibid.*, 1<sup>er</sup> Calvaire, 12<sup>ème</sup> Station, pp. 58-59.

<sup>81</sup> Gérard Chenet, *Zombis nègres*, *op. cit.*, 14<sup>ème</sup> Tableau, p. 60.

<sup>82</sup> L'article 44 du *Code Noir* précisait : « Déclarons les esclaves être meubles » pour leur homologation juridique aux bestiaux. Cf. Louis Sala-Molins, *Le Code Noir ou le calvaire de Canaan*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, pp. 178-179.

<sup>83</sup> Gérard Chenet, *Zombis nègres*, *op. cit.*, 7<sup>ème</sup> Tableau, p. 32.

<sup>84</sup> *Ibid.*, prologue, p. 1.

JOHEL (*sortant*) – [...] un zombi est celui qui accepte de trimer du matin au soir sans réfléchir à ce qu'il fait. (*Johel sort*)  
ARISTHÈNE – C'est qu'il n'a plus de volonté.  
SOLON – Et qu'il ne s'y entend ni en danses ni en chansons.  
ATHÉNAISE – Et dans bien d'autres choses encore, hi ! hi ! hi ! (*rire vulgaire*)<sup>85</sup>.

Aussi dans *Général Baron-La-Croix*, le découragement et la résignation s'infiltrèrent dans la ville gouvernée par le chef Dokossou. Dans la 26<sup>ème</sup> Station, lorsque le Chef fait fusiller un poète, considéré comme un élément dangereux pour la sécurité de son pouvoir, aucune manifestation ne suit à l'exécution :

LE CHEF – Fusillé ?  
LE CHEF DE LA POLICE SECRÈTE – Oui, Chef. Ce matin à l'aube. [...] Mais je ne peux vous le cacher, Chef, cet événement a laissé la ville dans une entière indifférence.  
LE CHEF – Aucune réaction ?  
LE CHEF DE LA POLICE SECRÈTE – Aucune.  
LE CHEF – Pas une protestation ?  
LE CHEF DE LA POLICE SECRÈTE – Pas une seule.  
LE CHEF – Pas un cri d'indignation ?  
LE CHEF DE LA POLICE SECRÈTE – Pas même.  
[...]  
LE CHEF – Personne n'a bougé ?  
LE CHEF DE LA POLICE SECRÈTE – Personne, Chef. C'est comme si on tirait des coups d'armes dans la ville morte. Pas un seul individu à s'inquiéter de ce que nous faisons ; pas un seul à se demander pourquoi ça se fait. On pourrait tirer toutes les balles de notre arsenal que ce serait tout comme, tant l'indifférence est totale<sup>86</sup>.

Enfin, dans *Trou de dieu*, cette passivité des êtres zombifiés est représentée par les six frères qui, même s'ils se plaignent de leur vie monotone et sans issue, ne sont pas capables de réagir, car tout enthousiasme et toute volonté de s'opposer à cette condition carcérale se sont atrophiés :

E – Nous sommes comme le rat pris au piège dans le tuyau d'un bambou bouché.  
Y – Au moins le rat, lui, il fait des efforts pour en sortir<sup>87</sup>.

Tout comme les zombis sont des mort-vivants, de même les six frères sont « tous ensemble présents et absents au monde, à la vie »<sup>88</sup>. Leur faute est celle d'avoir vécu passivement leur existence, d'être restés absents et indifférents aux violences et aux injustices et d'avoir ainsi collaboré à l'enracinement du pouvoir despotique dans leur vie ; comme le souligne une voix souterraine qui résonne en écho, ils sont donc « tous coupables »<sup>89</sup>. En effet, ainsi que l'a rappelé Frankétienne

<sup>85</sup> *Ibidem*, 14<sup>ème</sup> Tableau, p. 62-63.

<sup>86</sup> Franck Fouché, *Général Baron-La-Croix*, *op. cit.*, 2<sup>ème</sup> Calvaire, 26<sup>ème</sup> Station, pp. 108-112.

<sup>87</sup> Franck Fouché, *Trou de dieu*, *op. cit.*, 2<sup>ème</sup> partie, p. 72.

<sup>88</sup> *Ibid.*, 1<sup>ère</sup> partie, p. 52.

<sup>89</sup> *Ibid.*

à l'occasion d'une entrevue, à l'époque de la dictature duvaliériste c'était une idée diffusée dans le monde entier que l'île haïtienne était habitée par un peuple de zombies. Cependant, sous cette apathie apparente, chez les Haïtiens se cachait une forte volonté de réagir et de changer leur vie :

À l'époque, internationalement, Haïti était reconnue comme le pays des zombies. [...] Non, le peuple haïtien n'a jamais baissé pavillon. En plus des masses populaires, beaucoup de militants ont toujours continué la lutte. Parce que dire que c'était de la zombification, c'est dire que tout le monde avait plié l'échine, ce que je ne crois pas. [...] Il y en a qui ont lutté et qui ont péri parce qu'ils luttèrent, parce qu'ils ont refusé de se soumettre<sup>90</sup>.

## LE THÉÂTRE COMME PROMESSE DE CHANGEMENT

Afin de réveiller un peuple en léthargie depuis longtemps, le théâtre élaboré pendant la dictature des Duvalier peut être défini comme un théâtre militant et engagé, comme un important véhicule de résistance qui se propose de promouvoir un processus de renaissance ou de dézombification. L'art dramatique veut par là devenir un outil politique qui, à travers l'analyse du réel, doit aider l'homme à prendre conscience de sa condition et doit le pousser à changer son destin. Mais de quelle façon cherche-t-il à combattre pour la conscientisation du peuple et pour le changement de la société ?

Tout d'abord, comme le souligne Hervé Denis, le théâtre, pour atteindre son but, doit être près des préoccupations du peuple :

le théâtre est un art profondément social. C'est la représentation sur scène de la vie même. La représentation du réel, la représentation d'une part du vécu d'individus, de collectivités. [...] Je crois que c'est Aristote qui le disait déjà : le théâtre, c'est la réflexion d'un peuple sur son histoire, sur sa propre histoire. Même en ce sens c'est profondément social d'autant plus que c'est un art vivant. Il y a le contact immédiat avec le public. Non, c'est terriblement social<sup>91</sup>.

Entre l'art dramatique et la société il faut ainsi créer une affinité profonde afin que les spectateurs, comme les acteurs, puissent vivre au théâtre la condition humaine et puissent analyser d'une façon critique le quotidien de leur réalité. Ce théâtre part donc du réel pour en faire un élément d'accusation et de révolution. Le message contenu dans les pièces théâtrales haïtiennes est contestataire envers l'ensemble des valeurs établies et imposées au peuple par la politique aliénante du gouvernement, il dénonce les oppressions, la violence et les injustices, le processus de zombification et tous les maux dont souffre la société.

Dans sa volonté révolutionnaire, le théâtre haïtien se rapproche beaucoup des théories théâtrales brechtiennes (en particulier, la SNAD, Société Nationale d'Art Dramatique, emprunte plusieurs caractéristiques au théâtre épique de Bertolt Brecht) car il met en

<sup>90</sup> Jean Jonassaint, « D'un exemplaire créateur souterrain », *op. cit.*, p. 275.

<sup>91</sup> Max Dominique, « Entretien avec Hervé Denis » dans *Conjonction*, *op. cit.*, p. 113.

évidence les contradictions et les ambiguïtés afin de provoquer, chez le spectateur, une réflexion rationnelle et une vision critique de la société dans laquelle il vit. Une large place est ainsi réservée au public qui commence graduellement à se poser des questions : « en laissant la réception des œuvres ouvertes, en refusant d'offrir un art au contenu figé, prédéterminé, les artistes permettent une inclusion du public, qui doit jouer un rôle actif dans la compréhension de l'œuvre<sup>92</sup> ».

Cet art, qui est en dialogue avec les spectateurs, permet donc à la communauté de participer activement à travers l'échange d'opinions et la création de débats : Johel, le poète dans *Zombis nègres*, le dit ouvertement lorsqu'il affirme que « c'est par la discussion, le dialogue, que nous approchons de la vérité<sup>93</sup> ». Ce théâtre, non seulement il crée un champ de communication, mais il touche aussi un vaste public (dont la plupart est analphabète) et, « de cette façon, "le petit cercle de connaisseurs deviendra un grand cercle de connaisseurs", comme le désirait Brecht<sup>94</sup> ».

Finalement, au théâtre, le peuple d'opprimés retrouve la parole : les spectateurs, invités à « vivre l'action théâtrale [...] et ensuite à prendre en main [...] leur] destin réel au sein de la société<sup>95</sup> », deviennent conscients de leur situation et ressentent, à partir de ce moment-là, le besoin de transgresser le silence imposé et de faire entendre leurs voix pour dénoncer l'ordre établi et le perpétuel mensonge. Le théâtre, moyen privilégié pour donner la parole à des gens que l'on ne veut pas entendre habituellement, se transforme donc en un « espace démocratique favorisant la liberté d'expression [et] les hommes de théâtre [deviennent] les artisans de la liberté d'expression<sup>96</sup> » et de la circulation d'idées.

Sortir du silence pour faire exploser tout ce qu'on voulait dire depuis plusieurs décennies transforme la parole en cri, un cri de souffrance et d'espoir, un cri de révolte et de lutte. Le silence se transforme au théâtre en « séisme profond pour la vie<sup>97</sup> », c'est-à-dire en un cri pour réclamer pour tout le monde le droit de vivre. Dans le cas de Frankétienne, en particulier, jouer une de ses œuvres théâtrales signifie « mettre en scène un cri, en l'occurrence travailler sur une œuvre générée par l'urgence de dire une réalité oppressante et crue [...]. Mettre en scène ce cri c'est mettre en évidence sa force, sa

<sup>92</sup> Ève Lamoureux, « Arts visuels et pratique d'intervention : retour de l'engagement sociopolitique ? » dans *Cahiers de théâtre JEU : Théâtre d'intervention*, Canada, n° 113, Décembre 2004, p. 123.

<sup>93</sup> Gérard Chenet, *Zombis nègres*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>94</sup> Michel Bataillon, « La recherche d'un public actif » dans *Partisans*, « Théâtres et politique », Paris, François Maspero éditeur, n° 36, Février-Mars 1967, p. 32.

<sup>95</sup> Mélissa Simard, « Le théâtre populaire selon Franck Fouché : éclatement dramaturgique et résistance haïtienne » dans *The Journal of Haitian Studies*, Santa Barbara, UCSB Center for Black Studies Research, vol. 18, n° 2, 2012, p. 205.

<sup>96</sup> Robert Baudy, « Théâtre, Démocratie, Identité culturelle » dans *Conjonction*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>97</sup> Gérard Étienne, « Sur la vie et l'œuvre de Franck Fouché » dans *Présence Francophone*, n° 16, Printemps 1978, p. 200.

douleur, sa tendresse, sa violence ou son pathétique<sup>98</sup> ». *Totolomannwèl*, par exemple, représente le cri de l'intellectuel contre l'ordre qui l'accable et en faveur d'une liberté future, et *Kaselezo* met en scène le cri pour la délivrance après une gestation douloureuse. Cela est confirmé par l'une des trois femmes, Mansya, qui, ayant pressenti ce besoin de libérer la parole, affirme : « Les mots refoulés ne pourrissent pas. Garde-les pour le jour où tu pourras t'ouvrir au soleil des grands chemins et te libérer des entraves que tu portes depuis des siècles<sup>99</sup> ».

Après la prise de parole, les spectateurs, transformés en hommes actifs, sont poussés à se lancer dans l'action, à résister et à se révolter contre tout ce qui les a troublés. Les personnages sur la scène semblent inviter le public dans la salle à prendre une position dans la lutte, comme le soutient un des révolutionnaires dans *Général Baron-La-Croix* : « L'important c'est que chacun prenne ses responsabilités. On est des révolutionnaires, notre devoir c'est de faire la révolution, si on veut que ça finisse<sup>100</sup> ! ». De même, dans *Kaselezo*, Mansya invite sa fille à se lever et à réagir (« Tu dois marcher, sinon c'est la paralysie. [...] Si tu t'assois, c'est la gangrène. [...] Si tu te couches, c'est le bistouri, la césarienne, l'hémorragie fatale. [...] Si tu t'endors, c'est la mort<sup>101</sup> ») et Johel, dans *Zombis Nègres*, encourage les paysans à s'opposer avec toutes leurs forces à la négation de leurs droits et de leurs libertés et à investir leurs énergies dans la création d'un monde meilleur : « Le manger et le boire seront assurés, tant que vous serez occupés à défricher les champs de leurs mauvaises herbes, brûler les taillis, labourer le sol et planter la nouvelle vie<sup>102</sup> ».

Le pouvoir transformateur de la scène donne ainsi naissance à un nouveau spectateur, « un acteur qui commence quand finit le spectacle<sup>103</sup> » et qui est encouragé à prendre des initiatives dans le monde réel. Finalement, ce processus de désaliénation qui fait passer l'homme de l'état de rien à celui de membre actif de la société est terminé et on peut ainsi parler de dézombification, de renaissance, de la fin du calvaire.

L'homme de théâtre joue donc un rôle très important : en tant que découvreur qui « [traque] le système sans trêve et sans merci, le [fouille] sur toute les coutures, mettant [son] point d'honneur à en inventorier les moindres défaillances<sup>104</sup> » et en tant que agitateur qui pose des questions afin de susciter égarement et réflexion, le dramaturge nous apparaît comme un travailleur social qui exerce

<sup>98</sup> Jean-Pierre Bernay, « Mettre en scène Frankétienne, mettre en scène un cri » dans Jean Jonaissant [dir.], *Frankétienne, écrivain haïtien*, op. cit., p. 186.

<sup>99</sup> Frankétienne, « Kaselezo », cit., 3<sup>ème</sup> Tableau, p. 187.

<sup>100</sup> Franck Fouché, *Général Baron-La-Croix*, op. cit., 2<sup>ème</sup> Calvaire, 24<sup>ème</sup> Station, pp. 92-93.

<sup>101</sup> Frankétienne, « Kaselezo », op. cit., 3<sup>ème</sup> Tableau, pp. 158-159.

<sup>102</sup> Gérard Chenet, *Zombis nègres*, op. cit., 5<sup>ème</sup> Tableau, p. 25.

<sup>103</sup> Louis Althusser, *Pour Marx*, Paris, François Maspero, 1965, p. 151, cité par Bernard Dort, « Pédagogie et forme épique dans le théâtre de Brecht » dans *Partisans*, op. cit., p. 49.

<sup>104</sup> Joseph Ferdinand, « Le nouvel énoncé politique », op. cit., pp. 16-17



une véritable influence sur sa génération et sur l'opinion publique. Son rôle est bien expliqué par Johel, le lettré de *Zombis nègres*, qui, dès le début de la pièce, se présente en se définissant le « colporteur de l'espoir<sup>105</sup> », celui qui « annonce une nouvelle saison de vivre<sup>106</sup> » et qui « consacre son existence à rechercher les voies perdues de ce bonheur terrestre<sup>107</sup> », celui qui se consacre à l'art dramatique pour faire connaître à tous la vérité : « Je vais faire du théâtre. Je mettrai les autres en garde contre cette contamination<sup>108</sup> », exclame-t-il quand il découvre que, malgré ses efforts, les paysans refusent l'action humaine comme moyen de libération.

Puisque le poète séduit et bouscule ceux qui l'écoutent, le pouvoir, en le considérant comme un intrus, un perturbateur et un instigateur, voudrait faire obstacle à sa parole. La collision de l'intellectuel avec un pouvoir qui redoute un théâtre critique à l'égard de ses activités socio-politiques est donc inévitable. Dans *Général Baron-La-Croix* la femme du chef Dokossou exprime cette haine en affirmant que « [les poètes] sont plus à craindre qu'aucun autre pour la paix de la cité [...] En un rien de temps [leur chant] peut vous amener une foule et vous mettre le feu aux poudres<sup>109</sup> ». De même, dans *Totolomannwèl*, le double du poète déclare à plusieurs reprises son mépris envers l'activité théâtrale, « activité pour les débiles et les malades mentaux<sup>110</sup> ». Il méprise le rôle de l'art dramatique dans la société (« Le pays n'a pas besoin de poésie<sup>111</sup> ») en soulignant que « le théâtre ce n'est pas un métier, ni une profession, ni un travail. [...] C'est faire des phrases, gargarisme de paroles pour faire rire les imbéciles<sup>112</sup> ».

Cependant, malgré les empêchements et les violences mises en acte par le régime, le poète n'arrive pas à se « cantonner uniquement dans la solitude de [son] cabinet de travail<sup>113</sup> », car il ressent le besoin de « répondre aux commandes du social [et d'] exécuter aussi de petites tâches que le moment politique [lui] impose<sup>114</sup> ». À travers sa parole et son engagement, il continue ainsi à insister sur la nécessité de l'action, d'un refus global de l'inacceptable et d'un recommencement radical qui puissent transformer le rêve de libération en réalité.

FRANCESCA VALERIO  
(Università Ca'Foscari Venezia)

<sup>105</sup> Gérard Chenet, *Zombis nègres*, op. cit., Prologue, p. 1.

<sup>106</sup> *Ibid.*, Prologue, p. 2.

<sup>107</sup> *Ibid.*, pp. 5-6.

<sup>108</sup> *Ibidem*, 15<sup>ème</sup> Tableau, p. 71.

<sup>109</sup> Franck Fouché, *Général Baron-La-Croix*, op. cit., 2<sup>ème</sup> Calvaire, 25<sup>ème</sup> Station, p. 105.

<sup>110</sup> Frankétienne, « Totolomannwèl », op. cit., p. 83.

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>113</sup> Jean Jonaissaint, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, Paris/ Montréal, éditions de l'Arcantère/ Presses de l'Université de Montréal, 1986, p. 200.

<sup>114</sup> *Ibid.*