



**HAL**  
open science

## After the Dance d'Edwidge Danticat : visions carnavalesques de l'espace haïtien,

Corinne Duboin

► **To cite this version:**

Corinne Duboin. After the Dance d'Edwidge Danticat : visions carnavalesques de l'espace haïtien, . Transatlantica. Revue d'études américaines/American Studies Journal, 2007, Plotting (Against) America, 2, pp.1-17. 10.4000/transatlantica.2232 . hal-00796226

**HAL Id: hal-00796226**

**<https://hal.science/hal-00796226v1>**

Submitted on 2 Mar 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Corinne Duboin

## ***After the Dance* d'Edwidge Danticat : visions carnavalesques de l'espace haïtien**

### **Avertissement**

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

### Référence électronique

Corinne Duboin, « *After the Dance* d'Edwidge Danticat : visions carnavalesques de l'espace haïtien », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2007, mis en ligne le 14 mai 2008. URL : <http://transatlantica.revues.org/index2232.html>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : Association française d'études américaines (AFEA)

<http://transatlantica.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://transatlantica.revues.org/index2232.html>

Document généré automatiquement le 21 juillet 2009. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

Tous droits réservés

Corinne Duboin

## **After the Dance d'Edwidge Danticat : visions carnavalesques de l'espace haïtien**

- 1 Née en Haïti en 1969, Edwidge Danticat rejoignit ses parents émigrés à Brooklyn à l'âge de douze ans. Installée depuis aux Etats-Unis, elle s'est imposée comme une figure de la littérature multiculturelle américaine contemporaine. En brillante conteuse, l'écrivaine nous livre depuis le milieu des années 90 une œuvre poignante dans laquelle elle donne voix à des personnages ébranlés par la vie, luttant avec leurs douleurs et leurs peurs. Ses trois romans, *Breath, Eyes, Memory* (1994), *The Farming of Bones* (1998), *The Dew Breaker* (2004), ainsi que son recueil de nouvelles *Krik ? Krak !* (1995), évoquent avec un accent grave les traumatismes de l'histoire postcoloniale d'Haïti et leurs ramifications au sein de la diaspora exilée en terre d'Amérique<sup>1</sup>.
- 2 Avec la publication en 2002 de *After the Dance : A Walk Through Carnival in Jacmel*, la romancière et nouvelliste haïtienne-américaine délaisse un temps la fiction pour offrir à ses lecteurs un récit de voyage, une promenade « au cœur du carnaval de Jacmel, Haïti », ainsi que l'annonce le sous-titre de l'ouvrage. Or il s'agit davantage d'une redécouverte du pays natal. Avant de plonger ses lecteurs dans l'ambiance festive du carnaval qui anime chaque février la paisible bourgade de Jacmel, l'auteur explore la ville et ses environs, rencontre ses habitants et ses artistes, raconte des souvenirs d'enfance, évoque l'histoire tumultueuse d'Haïti, ses héros et ses bourreaux, et dénonce la situation politique, économique et écologique désastreuse d'un pays exsangue. L'auteur emprunte alors détours et chemins de traverse pour enfin se joindre au défilé, ce qui lui vaut dans le *Boston Herald* la critique de Judith Wynn qui suggère, non sans ironie, un titre plus adapté : « A Quick, Reluctant Peek at Carnival in Jacmel, Haiti » (1<sup>er</sup> sept. 2002). Au fil de ses pérégrinations, voire digressions dans le temps et l'espace (géographique et narratif), Danticat se livre, informe et commente, invitant ses lecteurs à la réflexion. Écrit partiellement autobiographique mêlant les genres, *After the Dance* se donne aussi à lire comme un voyage intérieur, la quête personnelle d'une fille de la diaspora noire, une jeune femme aux multiples visages. Dans « Le voyage et son récit », Todorov souligne cet amalgame entre le récit documentaire (à visée ethnographique) et la parole sensible (intime), le dévoilement de soi : « La limite, d'un côté est la science ; de l'autre, l'autobiographie ; le récit de voyage vit de l'interpénétration des deux » (Todorov, *Les morales de l'histoire*, 105).
- 3 Plus qu'une fête éphémère durant laquelle s'exprime l'émotion populaire, le carnaval est pour Danticat un état d'âme, une manière d'être et de voir le monde au quotidien. Ligne de force, fil directeur d'un récit hybride, la mascarade devient alors métaphore, figure prégnante qui autorise une révision de l'histoire haïtienne d'hier et d'aujourd'hui ainsi qu'un regard nouveau et éclairant sur soi. Je me propose ici d'examiner comment Danticat perçoit le carnavalesque et l'intègre dans un discours social privilégiant une approche bakhtinienne afin de dépeindre l'espace géographique, historique et culturel de son pays d'origine.

### **Carnavalisation**

- 4 Si Jacmel, « The Riviera of Haiti, the Ibiza of the Caribbean » (12), se veut un haut lieu touristique durant le carnaval (affaire culturelle et artistique, source de devises), Danticat ne livre pas un récit « carte postale » pour futurs touristes ou sédentaires occidentaux en mal d'exotisme. L'auteur, au demeurant en territoire connu, n'est pas en quête de dépaysement. Danticat re-visite Haïti avec, pour motivation principale, la volonté d'affronter les démons du carnaval, « carnival demons » (15), de transcender ses peurs enfantines nourries par les interdits d'un oncle aux exigences puritaines, un pasteur baptiste chez qui elle grandit, alors

séparée de ses parents émigrés. Selon les dires de son oncle, le carnaval (bacchanale où tout devient possible sous l'emprise de la musique et de l'énergie débridée de la foule subversive et licencieuse) est source de tous les dangers :

People always hurt themselves [...], he said, and it was their fault, for gyrating with so much abandon that they would dislocate their hips and shoulders and lose their voices while singing too loudly. People went deaf, he said, from the clamor of immense speakers blasting live music [...]. Not only could one be punched, stabbed, pummelled, or shot during carnival, [...], but young girls could be freely fondled, squeezed like sponges by dirty old men, and not so old men. (13)

5 Dès lors, assister et surtout participer à son premier carnaval en 2001 signifie pour Edwidge Danticat pouvoir enfin braver les tabous : « I was aching for a baptism by crowd here, among my own people » (15).

6 Alors que la ville de Jacmel vit au rythme des préparatifs, l'écrivaine s'immerge en spectatrice, redoutant toutefois l'instant paroxystique de la fête à venir. Ce n'est donc que dans le pénultième chapitre du récit qui en contient douze que Danticat évoque son bain de foule initiatique. Dans l'attente du moment appréhendé, redouté, l'auteur se plaît à musarder dans la ville et va, anonyme, à la rencontre de son pays et ses habitants. Elle privilégie des lieux qui ont cela de commun qu'ils sont des espaces mémoriels au sein desquels s'expriment des voix singulières : le cimetière de Jacmel, l'Habitation Price (une ancienne plantation de canne), puis une forêt de pins sur les hauteurs de la ville.

7 Dans une lecture sensible toute personnelle de l'univers populaire haïtien, Edwidge Danticat réinterprète le concept du carnaval, dont elle écarte dans un premier temps la dimension comique. Elle réévalue des espaces publics qui s'enrichissent de plusieurs sens, mettant ainsi au jour la « dualité du monde » (Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, 13). Dans un chapitre intitulé « Carnival of the Dead », Danticat évoque son goût pour les cimetières qu'elle aime visiter et photographier :

I have always enjoyed cemeteries. Altars for the living as well as resting places for the dead, they are entryways, I think, to any town or city, the best places to become acquainted with the tastes of the inhabitants, both present and gone. The cemetery in Jacmel is no different. In fact, it is downright colourful in its vibrant and disorganized mix of old and new architecture, a carnival of stone. (25)

8 Lieu de passage par excellence, du recueillement et du souvenir, le cimetière est un carrefour que s'approprient les vivants. Ensemble hétéroclite et multicolore, où de modestes tombes jouxtent de somptueux monuments funéraires, « painted in bright yellows, pinks and blues » (29), le cimetière est également un espace du divers : « we happen on a few older mausoleums that we cannot categorize. They look like a blend between Mexican redondos and miniature Roman pantheons, with vaulted domes, arched doorways, and folding shutter doors » (32-33). Selon Edouard Glissant, le divers propre aux cultures créoles, « c'est les différences qui se rencontrent, s'opposent, s'accordent et produisent de l'imprévisible » (*Introduction à une poétique du divers*, 98) à l'image de ces tombes au style architectural indéfinissable et inédit, reflet d'une esthétique de cultures en contact.

9 Outre l'architecture baroque et le jeu de couleurs vives qui anime et dédramatise les lieux, l'auteur explique que les croix qui ornent les sépultures sont les signes esthétisés d'un syncrétisme religieux mêlant christianisme et croyances vaudou en tant que doubles représentations : « Christ's crucifixion and death [and] the guardian of the cemetery, the Vodou divinity Baron Samedi » (30). Également appelé Ghédé, cet esprit ou *lwa* parfois vulgaire, obscène et facétieux (en un mot, subversif) possède les vivants et les entraîne dans des danses érotiques grotesques pour mieux se moquer d'eux. Edwidge Danticat perçoit ainsi « le territoire des morts » comme un espace duel carnavalisé en ce sens qu'il est le miroir aux reflets diffractés du brassage des cultures et de la vie.

- 10 Par ailleurs, l'auteur rencontre une vieille dame en deuil lui expliquant l'origine d'une plante rampante qui envahit le cimetière laissé à l'abandon et dont les fruits rouges symbolisent le sang du Christ sur la croix. Les larmes versées par la Vierge Marie, *Mater dolorosa*, firent pousser cette plante ainsi appelée « *flè kouwòn lavyèj* » (28) ou « couronne de la Vierge » : « And now these same vines grow in all the places where Christ's children, the Virgin Mary's children are buried » (29). Plus qu'une simple anecdote évoquant la douleur maternelle et la mort, ce récit empreint de mysticisme illustre à nouveau ce que Glissant nomme le « processus de créolisation », « une rencontre d'éléments culturels venus d'horizons absolument divers et qui réellement se créolisent, qui réellement s'imbriquent et se confondent l'un dans l'autre pour donner quelque chose d'absolument imprévisible, d'absolument nouveau et qui est la réalité créole » (*Introduction à une poétique du divers*, 15). A travers les paroles de la femme haïtienne anonyme croisée en chemin, resurgissent sous un jour différent des croyances anciennes, survivances de cultures aux racines lointaines. Le cimetière est un lieu où se lisent les traces entremêlées d'un passé colonial qui réunit et concentra en un monde nouveau (un Nouveau Monde) des peuples aux origines diverses.
- 11 Le soir même, depuis la plage, Danticat aperçoit un éclair de lumière au-dessus de la mer, « like an abrupt shower of stars diving in one straight line into the sea », très certainement la lumière d'un phare ou le projecteur d'un bateau naviguant au loin (34). Toutefois, Danticat veut y voir un autre signe : « But like the old woman at the cemetery, who told us about the flowers of the crown of the Virgin Mary, [...] I want to spin my own tale. I think perhaps it is the trembling shadows from the cemeteries, sending us sparkling signals from across the waters » (35). La visite du cimetière aura ainsi été l'occasion pour l'auteur de reprendre contact avec une culture métissée, mais également de renouer avec les ancêtres et, par le biais de l'imagination féconde qui interprète l'inexpliqué, de suivre symboliquement leur trace vers l'espace matriciel, les terres africaines.
- 12 Durant son séjour, l'auteur souhaite également se rendre dans une ancienne plantation afin de revoir les vestiges d'une machine à vapeur datant du XIX<sup>e</sup>, témoin de la technologie d'alors ayant servi à l'extraction du jus de canne. Si lors d'une première visite Danticat vit en ses pièces de fonte rouillées et abandonnées en plein champ les symboles d'Haïti, « weathered and depreciated, but still robust and stalwart at the core » (61), cette fois-ci, elle estime que :
- [...] perhaps the « beauty » of this engine lies in the tales that it does not tell. The fact that there are no signs indicating its locale, no cards explaining its importance, no admission fee for the privilege of gawking at it forces its rusty fragments to be its only testimony. I prefer to look at it this way, without a guide encouraging me to admire or appreciate it. I like the blank slate, the silence, which allows for ambiguity. I can love it, despise it, be indifferent to it, or all three. There is neither forced celebration nor a condemnation in the moment. It is simply a flash of an era frozen in time. (62)
- 13 L'auteur pose un autre regard sur l'engin, alors investi de valeurs contraires. De fait, ainsi que l'exprime François Moureau, « Le "second voyage" est souvent [...] l'occasion d'un conflit entre deux projections qui ne veulent plus coïncider : une "vignette" mentale colorée, parfaite, intégrée, et une autre image où s'accusent les stigmates d'une trop grossière réalité. Le déjà-vu tue la nostalgie, qui est le plus beau des voyages » (Moureau, vii). Dans un principe d'inversion, Danticat opère alors un renversement, un retournement de perspective. Initialement perçu comme un emblème de la nation qui résiste, la machine gisante offre à présent une image insolite, vacillante et fragile du peuple haïtien. Ce qui pourrait être une pièce de musée exposée, valorisée, n'est qu'un vague témoin silencieux de l'histoire. Elle représente la mémoire brisée et l'oubli, la non-reconnaissance et la néantisation. Toutefois, c'est dans le non-dit que résident sa force et sa richesse. Son silence éloquent (son invisibilité) ouvre le champ des possibilités et offre un espace d'expression et de liberté : l'imaginaire et l'affect de l'écrivaine s'y engouffrent. Danticat s'autorise alors des émotions nouvelles, contradictoires

et multiples. Ainsi, la machine qui semble relever de ce que l'historienne Arlette Farge nomme « la trace, le rebut, la chose de peu, de peu d'importance » (Farge, 49) permet la relecture d'une page de l'histoire haïtienne ordinaire. A l'effacement du souvenir, Danticat substitue la remémoration.

- 14 Les propos d'Edwidge Danticat font ici écho aux interrogations de Caryl Phillips dans son propre récit de voyage, *The Atlantic Sound*. L'auteur britannique né à Saint Kitts raconte son périple « triangulaire » des Antilles à Liverpool, puis à Elmira au Ghana et à Charleston aux Etats-Unis. Phillips revisite ainsi les hauts lieux de mémoire de l'histoire coloniale liée à l'esclavage et la traite négrière. Il dénonce notamment les dérives touristiques et capitalistes dans certains sites alors vidés de leur sens éthique et historique, non sans un manque d'égard vis-à-vis des victimes (ce qui n'est pas sans rappeler la récupération politique et/ou commerciale du carnaval haïtien, dérive par ailleurs illustrée avec brio par l'écrivain trinidadien Earl Lovelace dans son roman *The Dragon Can't Dance*). Dans la conclusion de son dernier recueil d'essais, *A New World Order*, Phillips revient sur la question qui le taraude :

When faced with our own histories in the form of places and buildings, we all respond differently. [...] The half-crumbling sugar mills which litter the landscape of the Caribbean islands are an eloquent and painful reminder of Caribbean history. But what to do with them ? Pull them down and make room for a condominium development ? Leave them in their state of dereliction ? Or rebuild them and charge tourists ten dollars to walk around them, and then offer these same people the opportunity to buy some molasses, or some sugar, or some local rum ? What to do with our buildings ? The answer is often to be found nestling nearly between two questions. To what extent do I belong to this place ? How much do I want to forget ? On coming face to face with our history the vexing questions of belonging and forgetting rise quickly to the surface. And near-cousin to the words 'belonging' and 'forgetting' is the single word, 'home'. (« Conclusion : The 'High Anxiety' of Belonging », 307)

- 15 Danticat et Phillips, tous deux issus de la diaspora antillaise, posent chacun la question du rapport au passé, lié à l'identification au lieu d'origine. Quelles traces conserver d'une histoire collective douloureuse qui nous appartient ? A quelles fins ? Le passé n'est pas qu'une souffrance, une part d'ombre qui nous ronge et que l'on voudrait laisser derrière soi. Comment se souvenir, réhabiliter la mémoire des victimes dans la dignité et le respect, sans instrumentaliser ce passé au service du présent ? S'agit-il de repenser l'histoire à la lumière du présent ou de redéfinir le présent, le mesurer à l'aune des événements d'un passé révolu ? Plutôt que de se voir imposer une mémoire muséale, officielle et figée, qui orienterait sa vision de l'histoire et son rapport au lieu (de mémoire), Danticat préfère s'inscrire dans une démarche plus personnelle et appréhender librement cet héritage fragmentaire, dont l'incomplétude fait sens. Les blancs de l'histoire, les trous de mémoire, « la présence de l'absence » (Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 557) l'intéressent tout autant, sinon davantage, que les traces tangibles qui subsistent au présent. Dans son analyse de « l'oubli et la persistance des traces », Paul Ricœur rappelle qu'effectivement, « Toutes les traces sont au présent. Nulle ne dit l'absence, encore moins l'antériorité » (552, 554). Pour Danticat, la pièce de machine érodée par le temps est tout compte fait simplement un instantané, « a flash of an era *frozen* in time », « [a] blank slate » (62, nous soulignons). Elle n'est que la marque de l'impermanence, de l'émiettement et de l'indéchiffrable (il est de fait impossible de reconstituer l'engin, symbole d'une époque révolue, à partir d'une pièce et d'en comprendre le mécanisme, et au-delà de l'objet lui-même, de saisir et restituer l'histoire de la société de plantation).

- 16 La métaphore de la trace (empreinte partiellement effacée et mystérieuse, point d'articulation entre passé et présent) est récurrente dans l'écriture de Danticat. Ainsi, la nouvelle finement intitulée « Missing Peace » a pour thème la quête de la mère disparue, dont les seuls souvenirs, les seules traces d'une existence passée, sont quelques photographies qui paradoxalement immortalisent la défunte sublimée : « I ran my fingers over the glossy paper that *froze* her mother into all kinds of smiling poses » (112, nous soulignons). Son dernier roman, *The Dew*

*Breaker*, retrace les parcours tourmentés d'un ancien macoute et de ses victimes, tiraillés entre la volonté d'oublier et le désir de vérité. Or la balafre de l'ex-bourreau exilé qui se fait passer pour une ancienne victime du régime duvaliériste auprès de sa fille est une trace ambiguë, une empreinte qui révèle et masque à la fois son passé et sa véritable identité. Par ailleurs, l'homme fait remarquer à sa fille qu'au musée, seules les statues antiques aux corps brisés, amputés, attiraient son attention : « You always noticed more what was not there than that was » (*The Dew Breaker*, 19)<sup>2</sup>. Danticat laisse ainsi entendre que ce n'est qu'en imaginant les parties manquantes du puzzle (« missing pieces ») que l'on peut reconstituer l'ensemble et atteindre, sinon la vérité historique, du moins une « mémoire apaisée » de l'histoire (Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 536). Pour Danticat, comme pour ses personnages, la valeur essentielle de la trace tient alors non pas en ce qu'elle est en elle-même, mais pour ce qu'elle signifie et pour l'émotion qu'elle suscite dans l'instant présent : « *La trace est un effet-signé* », rappelle Ricœur (*Temps et Récit III*, 177). Ainsi, partie à la recherche d'un passé et d'un lieu (l'Habitation Price, dont elle avait gardé le souvenir, mais aussi plus largement, son pays), l'auteur va au final à la rencontre d'elle-même, effectuant un retour sur soi.

17 La troisième excursion de « l'auteur-voyageur » nous conduit au parc de la Visite, une forêt de pins et réserve naturelle protégée (dans le cadre d'une timide politique de reboisement) à laquelle Danticat consacre un chapitre, « Carnival of the Trees ». Il est un fait qu'Haïti, aux montagnes pelées, souffre d'un déboisement massif et de l'érosion qui s'ensuit, véritable catastrophe écologique<sup>3</sup>. Face à cette déforestation incontrôlée qui l'émeut, l'auteur compare les arbres disparus à des *lamayòts*, image qui renvoie aux jeux du carnaval : pour quelques sous, les enfants peuvent voir le contenu mystérieux d'un sac qu'un homme leur montre, allant de maison en maison : « The *lamayòt* is a secret, a benign Pandora's box one willingly unveils for one's pleasure » (99). Dans un sens plus large, ce terme créole désigne tout objet montré furtivement, un événement trop bref ou une parole non tenue (100). Dérivant du ludique au tragique, Danticat fait de l'arbre, communément symbole de longévité, d'enracinement et de fertilité, le signe fort de l'éphémère, de l'effacement des traces et de l'anéantissement. Elle souligne par là même la fragilité d'un environnement naturel qu'il convient de préserver. En outre, la forêt aux sentes escarpées est un haut lieu de résistance active et de revendication sociale et politique inscrite dans une histoire haïtienne faite de dominations violentes successives. Elle fut tour à tour le refuge des esclaves marrons rebelles, des nationalistes combattant l'Occupation américaine de 1915 à 1934 et des opposants au régime Duvaliériste de 1957 à 1986. Outre son caractère pittoresque et à l'instar du cimetière et de l'Habitation Price, la sylve est un lieu chargé d'histoire, un espace du souvenir, habité par la présence des ancêtres : « The trilling of a midday breeze blowing through the pines suggests human voices. Even the echo of my voice, bounced against the trees, sounds like a series of other voices all together » (108).

18 Ainsi que le rappelle François Hartog, « Ce qui fait le *lieu de mémoire*, c'est [...] qu'il est un carrefour où se sont croisés différents chemins de mémoire. Si bien que seuls sont encore vivants (*agentes*) les *lieux* repris, revisités, remodelés, réagencés. Désaffectés, un lieu de mémoire n'est plus, au mieux, que le souvenir d'un lieu » (*Régimes d'historicité*, 140). Danticat revoit son pays à travers ses paysages, des sites emblématiques qu'elle avait gardés en mémoire et qui sont aujourd'hui à l'abandon ou dévastés par les hommes enclins à l'amnésie nationale. Toutefois, au fil de ses promenades, Danticat se réapproprie l'espace géographique et culturel de son pays natal. Le sol haïtien se fait tout à la fois terroir des traditions, territoire auquel on appartient et terreau des souvenirs. L'auteur prend conscience de l'historicité de ces lieux sanctuaires qui transparait à travers les traces insolites d'un passé avec lequel elle entre en relation. Le paysage et ses blessures sont l'Histoire pour qui sait regarder et ressentir les lieux. Chaque site est alors un carnaval en ce qu'il est le lieu paradoxal du singulier et de la diversité, du visible et de l'invisible, du tangible et de l'insaisissable, du présent et du passé.

Toutefois, loin d'offrir une vision passéiste teintée de romantisme, l'auteur reste à l'écoute du monde présent ainsi qu'en témoigne le récit de ses multiples rencontres inattendues qui sont autant d'occasions de transmettre d'autres témoignages, de faire entendre d'autres voix de l'intérieur.

## Polyphonie

- 19 *After the Dance* s'offre comme un texte choral, son auteur évitant l'écueil du « monologisme » ethnocentrique qui détermine nombre de récits de voyage. D'une part, Danticat évoque ou cite une pléiade d'auteurs (dont René Depestre, Jacques Stephen Alexis, C.L.R. James, Langston Hughes, Toni Morrison, Terry McMillan ou Octavio Paz), d'artistes jacméliens (Rodney Saint-Eloi, Mano Charlemagne, entre autres) ou de journalistes, d'intellectuels et universitaires (notamment Bakhtine). D'autre part, elle donne la parole à des Haïtiens anonymes, des gens de peu croisés fortuitement en chemin.
- 20 La texture de l'œuvre, la profusion et l'éclectisme de l'intertexte qui informe le récit viennent appuyer une esthétique générique du divers, du disparate, du fragment, propre au récit de voyage. Odile Gannier souligne que le voyage autorise « la création d'une esthétique particulière : celle du multiple, de la juxtaposition kaléidoscopique, de ces accumulations en forme de catalogue qui tirent leur poésie de la description aléatoire et partielle du monde, qui évoque, qui suggère, plus qu'elle ne décrit » (Gannier, 120-121). Outre les abondantes références ou citations insérées dans la narration autodiégétique, chaque chapitre est précédé d'une épigraphe. Danticat cite notamment par trois fois le roman de Depestre, *Hadriana dans tous mes rêves* (9, 37, 63) dont l'héroïne éponyme succombe tragiquement le jour de ses noces. Enterrée durant le carnaval de Jacmel, la défunte se transformera en zombi. Ces reprises péritextuelles évoquant le carnavalesque sont autant de traces qui affleurent à la surface du texte, des résurgences en rhizome qui inscrivent l'écriture de Danticat dans la filiation littéraire. A l'instar d'*Hadriana*, Depestre est un « revenant » qui hante le récit et la pensée de Danticat. Le texte tronqué est également un « *lamayòt* » donné à voir/lire furtivement au lecteur : « *The times of masks had assembled three centuries of human history* » (37), « *I was also one of the carnival masks* » (63). Ces brèves citations font lien en ce qu'elles expriment de manière oblique le propre discours, le propre vécu de Danticat.
- 21 Cette écriture bigarrée est tout autant le reflet d'un esprit carnavalesque. Le parcours narratif erratique se déploie et s'enrichit de voix multiples auxquelles Danticat fait écho et répond, instaurant un dialogue. Ainsi que le rappelle Todorov, le principe dialogique de l'écriture, mis en avant par Bakhtine, repose sur le fait qu'« [i]ntentionnellement ou non, chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs tenus sur le même sujet, ainsi qu'avec les discours à venir, dont il pressent et prévient les réactions. La voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes » (Todorov, *Mikhaïl Bakhtine*, 8).
- 22 En ce sens, les propos spontanés de Jacméliens ordinaires livrés par Danticat ont valeur de contre-discours qui témoignent d'« une pluralité des voix et des consciences » autonomes (Bakhtine, *La poétique de Dostoïovski*, 32). Récit de voyage postcolonial s'il en est, *After the Dance* atteste bien de ce que Henrick Van Gorp nomme « un vrai multiculturalisme [qui] s'appuie précisément sur la présence et l'audibilité des voix d'autrui » (Van Gorp 65), tout particulièrement celles des petites gens, des laissés-pour-compte contraints au silence. L'écrivaine cède ainsi la parole à un certain Ovide qui devient le narrateur de sa propre vie miséreuse, faite de dur labeur et de privations. Illettré, la cinquantaine, vêtu de hardes et représentant emblématique de la paysannerie locale, l'homme se fait le porte-voix de nombreux Haïtiens « who [...] are still part of what is called the outside country, the *peyi andeyò* » (57). L'auteur note qu'Ovide porte un tee-shirt usagé sur lequel est écrit « HAWAII » (55). Par ce détail anecdotique, Danticat souligne le contraste ironique entre le

quotidien d'un paysan attaché à sa terre, dans un pays de misère, et l'évocation de contrées lointaines plus hospitalières et prometteuses d'avenir : Hawaï, à la fois terre d'Amérique et île paradisiaque, pays de cocagne et haut lieu touristique. L'image renvoie également à la diaspora haïtienne, communauté expatriée, transnationale, porteuse de rêves et d'illusions. Elle n'est pas sans rappeler la vision du personnage de Tante Atie dans le premier roman de l'auteur, *Breath, Eyes, Memory*, qui porte un tee-shirt clamant (faussement) « I LOVE NEW YORK » et que lui a rapporté sa nièce Sophie<sup>4</sup>.

- 23 A l'instar du poète latin banni, le paysan, exilé de l'intérieur, incarne la douleur d'une vie en marge. Or Danticat compare ces hommes et ces femmes du « pays en dehors » à des esclaves marrons : « They are like Maroons in their own country » (58). L'allusion au marronnage renvoie ici non pas à la notion de relégation imposée, subie, mais à la capacité de transformer un site naturel excentré et inhospitalier en un lieu de résistance et de survie, un espace social solidaire, afin d'échapper au pouvoir du maître ou de l'Etat tout-puissant et de se reconstruire dans la fierté. Mis au ban de la société, le paysan haïtien croisé en chemin, Ovide le bien nommé, prend la parole et s'affirme par le verbe : « he decides to share the story of his life » (55). Il s'impose, se raconte, se lamente, conteste et interroge, offrant alors un autre visage. Mémoire vivante à la fois singulière et collective, témoin et « acteur d'histoire » (Joutard, 160), Ovide partage sa vision du monde, de son monde :

The land is furious, [...]. We are poor. We would like to help our country, but we need help first. If there is no peasant, there is no country. When you wake up in the morning and the land stares at you like the balls of your eyes, what are you supposed to do, stare back at it all day long ? (60)

- 24 Les mots, le phrasé d'Ovide ainsi (re)transcrits semblent authentifier un récit pris sur le vif, quoiqu'en réalité l'auteur traduise *a posteriori* et de mémoire du créole à l'anglais. Pour reprendre la formule de Philippe Lejeune, « [c]ette voix n'est pas citée, elle est en quelque sorte *mimée* » (Lejeune, *Je est un autre*, 19). Danticat use d'autres techniques narratives, tels l'emploi du présent de narration ou le style indirect libre, qui dynamisent le récit et ajoutent à l'impression d'immédiateté et de vérité : « Towards the end of the conversation, Ovid turns to carnival. [...] His wife will go, to sell her wares, but she will also enjoy watching all the costumes and the groups going by. [...] He is proud of Jacmel's carnival, he says : "It is the best carnival in Haiti" » (60-61). L'auteur se fait alors passeur d'histoires et de paroles. Son récit se mue en un plaidoyer qui révisé un discours dominant réducteur sur un monde rural méjugé, voire méprisé, et tend vers « la valorisation de l'altérité "populaire" — par un "lettré" — » (Mouralis, 107).
- 25 Parallèlement à ces voix individuelles dont elle se fait l'écho, Edwidge Danticat s'attache à rendre compte de la vision décalée du peuple haïtien qui s'exprime lors du carnaval, dans un pays où la parole est largement censurée.

## Le carnaval de Jacmel

- 26 Brève parenthèse rituelle dans la vie sociale et politique, les festivités du carnaval sont un exutoire, un dérivatif ludique qui laisse place à toutes les exubérances. Bakhtine rappelle qu'au Moyen Age et sous la Renaissance, « [à] l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous » (Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, 18). Les festivités du carnaval, basées sur le principe d'inversion, sont une « mise en spectacle du monde » (Mons, 44), de soi et de l'autre, dans le temps et l'espace.
- 27 Au-delà de la beauté et de l'originalité inventive des costumes et des masques, le défilé haut en couleur de Jacmel offre une relecture de l'histoire haïtienne. Danticat explique comment la succession de tableaux vivants théâtralise, résume et condense plusieurs siècles d'une chronologie qui s'origine au-delà des mers avec l'Afrique précoloniale (terre-mère

mythique, celle des ancêtres noirs déportés), la période précolombienne et la présence des Indiens Arawaks, le lourd passé colonial et l'histoire nationale contemporaine (marquée par la dictature militarisée, la paupérisation des paysans ou le sort tragique des boat people). Le carnaval, expression de la mémoire populaire, donne alors le sentiment d'une histoire partagée, « a sense of shared history » (149). Héritage colonial importé aux Antilles par les colons catholiques d'Europe<sup>5</sup>, puis adopté et adapté par les esclaves, ce rituel pérennisé s'inscrit dans le prolongement d'une histoire interculturelle, d'un passé qui informe le présent et le devenir de la diaspora noire en Haïti.

28 Les mises en scène allégoriques décrites par l'auteur n'offrent pas une lecture linéaire du temps historique, mais leur assemblage fluide (au sein du défilé) produit des images fugaces, en mouvement, et forme une mosaïque vivante qui renvoie à un temps cyclique. Danticat souligne le surréalisme de ce joyeux mélange : « [...] zombies and apes greeting each other, white colonists kissing Arawak Indians, a lion sharing a bottle of fruit juice with a baby alligator, and slaves shaking hands with ghosts and devils » (135). Ce spectacle insolite, ses associations incongrues qui produisent une distorsion temporelle, autrement dit, ce désordre des temps mêlés, « bringing these three stages of history—Arawak, African, and Haitian—together » (42), est le reflet symbolique d'une culture et d'une identité collective « composites », produits d'un processus imprévisible de « créolisation », selon les termes de Glissant, en opposition aux cultures « ataviques », construites sur l'idée de racine (ethnique, raciale, linguistique) unique (*Introduction à une poétique du divers*, 34-35).

29 De surcroît, se mêlent au défilé des figures emblématiques, effigies de personnages qui ont marqué l'histoire du siècle dernier, « forcing Adolph Hitler to march side by side with Mother Teresa, Albert Einstein, Bob Marley and Haiti's own deceased dictator François "Papa Doc" Duvalier » (18). En outre, la foule de spectateurs peut reconnaître les bandes de *Chalokas*, « formed to caricature and playfully protest military abuse » (67). Ces portraits grotesques de Charles Oscar Etienne, un militaire tortionnaire du début du XX<sup>e</sup> représenté avec des crocs et un treillis noir, rappellent les non moins redoutés Tontons Macoutes. De même, la figure mythique de Sam Mankanani, un gradé américain réputé dans l'île pour ses actes de répression violente dans les années 90, symbolise la puissance et la présence armée des Etats-Unis ainsi que leur politique impérialiste d'ingérence dans les pays non démocratiques<sup>6</sup>.

30 La représentation binaire, voire manichéenne, de figures mythiques (les grands libérateurs des peuples opprimés tels Ghandi, Nelson Mandela, Che Guevarra [143] ou les chantres de la négritude à l'image de Bob Marley défilant aux côtés des avatars de la cruauté humaine que sont Hitler, Charles Oscar Etienne, Sam Mankanani) offre une vision synthétique et pour le moins baroque de l'histoire mondiale. Une telle juxtaposition, qui conduit à l'amalgame, conteste ainsi toute forme d'oppression. Les Haïtiens, qui (sur)vivent dans le pays le plus pauvre des Amériques et qui subissent les violences de régimes dictatoriaux corrompus les réduisant au silence<sup>7</sup>, donnent libre cours à leur imagination et à la création artistique afin d'exorciser leurs peurs, d'exprimer leurs angoisses et fantasmes refoulés (également incarnés par les fantômes, les zombies et autres monstres, dont les « Mathurins » ailés), mais aussi leurs espoirs. L'expression culturelle populaire, liée aux extravagances de la fête débridée, permet un temps de perdre tout autant que de prendre le contrôle de soi<sup>8</sup>. Cette force jubilatoire, la capacité à transcender le quotidien et ses peines par la dérision, cette « énergie émotionnelle » selon Kaufmann (117), permet de s'affirmer et d'exprimer collectivement sa sensibilité et ses attentes<sup>9</sup>.

31 Parallèlement aux chars et groupes masqués, des ensembles musicaux interprètent des chansons satiriques et revendicatives (à l'image du calypso à Trinidad). De plus, Edwidge Danticat précise que des organisations défilent également afin de sensibiliser l'opinion publique sur des thèmes d'actualité, comme le sida, et de développer une conscience citoyenne chez des spectateurs en goguette : « Carnival, in addition to all else, is a morality play » (136).

Des mises en scène à caractère pédagogique informent et alertent ainsi le public : « And at carnival, the man in the black dress, in his grotesque personification of AIDS, is saying to everyone that yes, it does exist here » (138). Les festivités carnavalesques, « celebrations of life, community, and belonging, explosions of rapture and beauty in a country that is not supposed to have any joy » (152), font de la rue un espace de liberté, de contestation et de communication. Ciment social, spectacle cathartique régénérateur et source de défolement, « like a communal dream, a public wonderland shared by thousands of others » (152), le carnaval semble ainsi, selon Danticat, participer d'une culture de résistance, quoique menacé par les dérives mercantiles et la récupération politique qui laisse alors douter de la spontanéité populaire décrite par l'auteur. De fait, le Ministère de la Culture encadre et finance en partie les carnivals « nationaux » de Port-au-Prince et de Jacmel (ce que Danticat ne précise pas), entrant alors en « connivence » avec la population.

## Postcolonialité carnavalesque

32 L'approche de Danticat, sa vision bakhtinienne du carnaval haïtien, prête effectivement au commentaire. Ainsi, dans son ouvrage *De la postcolonie*, étude sociopolitique des dictatures dans les anciennes colonies, Achille Mbele dénonce l'« esthétique de la vulgarité » qui caractérise de tels régimes, contredisant en cela les propos de Bakhtine :

Bakhtine prétend que l'obscène et le grotesque sont surtout le fait de la plèbe. Moyens de résistance à la culture dominante et lieu de refuge (seconde vie), ces actes constitueraient autant de parodies qui sapent les canons officiels, en exposent l'arbitraire et le caractère périssable et en font un objet fondamentalement risible. (Mbele, 142)

33 Selon Mbele, « la postcolonie est le régime par excellence du simulacre » (149), à commencer par les tyrans eux-mêmes, grands mystificateurs qui n'ont de cesse de se mettre en scène dans une théâtralisation exacerbée, voire grotesque, du pouvoir. Ainsi, « Papa Doc » lui-même entretenait-il son image, ce dont Danticat se souvient : « During my early childhood in Haiti, the dictator François "Papa Doc" Duvalier would dress like Baron Samedi. Donning a black hat, dark suit, and coattails, he was reminding all Haitians that he literally held the key to the cemeteries and could decide at will who the next inhabitants would be » (30). Dans leur flamboyance, les festivités populaires révèlent alors la perversité d'un régime dictatorial à la tête duquel le chef suprême, incarnation de la toute-puissance dans ses formes les plus violentes, est tout à la fois craint, dénigré et loué, détesté et adulé par la nation impuissante qui projette sur son idole ses propres fantasmes : « Dans une large mesure, le peuple qui rit ne fait que *recharger* les signes et reconstituer les traces et les débris que le commandement laisse sur son chemin » (Mbele, 148).

34 Par ailleurs, dans son étude des carnivals antillais durant la période esclavagiste, Laurette Célestine définit « le paradoxe carnavalesque » comme un « processus de subversion et de mimétisme », ajoutant que : « Ce mimétisme est le signe que les esclaves tournaient en dérision les usages des maîtres quand l'occasion leur était donnée. C'est aussi pour eux l'occasion de tourner en dérision leur propre situation aussi dramatique fût-elle » (Célestine, 84 et 85). Il s'agit ainsi de rire de soi autant que du maître. Une telle (auto-)dérision mimétique, à la fois détournement mais aussi reproduction des dérives du pouvoir, s'inscrit alors dans le prolongement, la continuité (et non la seule rupture), la « convivialité » selon Mbele (152) : « Le résultat de ce type d'opérations n'est, strictement parlant, ni un surcroît de subordination, ni une montée de la résistance. Il est, tout simplement, une situation d'*impouvoir* tant de la part de ceux qui commandent que de la part de ceux qui sont supposés obéir » (Mbele, 153).

35 Ainsi, lorsque, dans une conception *a priori* dualiste, la foule brandit l'effigie de Papa Doc entre Marley et Hitler, faut-il y voir la dénonciation de la dictature ou/et la célébration du « père de la nation » dans un double discours, plein d'(ir)révérence ? De plus, si résistance populaire il y a, elle reste toute relative, François Duvalier n'étant plus. En condamnant

l'homme disparu (et non le régime qui, lui, perdure), les participants épargnent le pouvoir en place, lors du défilé (en 2001). Ils cultivent l'ambiguïté et le faux-semblant qui autorisent des lectures contradictoires les préservant. Vu sous cet angle, le carnaval apparaît comme une mascarade politique (un jeu de dupes ?) fondée sur une stratégie du camouflage (et de la survie) que partagent les dirigeants et la nation. Faisant office de soupape, le carnaval autorise un relâchement des tensions permanentes entre le peuple abusé, opprimé et les détenteurs d'un pouvoir illégitime ou tyrannique quotidiennement en sursis.

- 36 De même, la figure allégorique récurrente du carnaval haïtien, le Juif errant, offre plusieurs interprétations possibles. Elle incarne dans un premier temps l'exil permanent et la quête inachevée : « Some Haitians, commenting on widespread migration from Haiti due to political prosecution and economic instability, compare their plight to that of the Wandering Jew and other nomadic figures » (141). Danticat souligne toutefois l'ambiguïté du personnage dans l'esprit des Haïtiens. Si ces derniers tendent à s'identifier au peuple hébreu, peuple martyr de l'Ancien Testament, leur représentation carnavalesque du Juif errant stigmatisé et maudit, qui renvoie à la scène fondatrice de la crucifixion du Christ, est celle du bouc émissaire, non sans relents antisémites : « As if to emphasize the ambiguity of this relationship, the *Juif Errant* on the parade route is accompanied by two men dressed in army uniforms, guards who could either be protecting him or keeping him under arrest » (142). Or la représentation du personnage encadré de militaires (incarnations du pouvoir hégémonique, totalitaire) n'est pas sans rappeler une autre scène du carnaval, « a group of armed men dressed as white colonists, commanding slaves hauling heavy logs along the parade route » (43). Ainsi, cette figure diasporique équivoque, en présence des effigies d'Hitler, de Papa Doc et d'Einstein, renvoie par juxtaposition non seulement à la dictature haïtienne soutenue par une police politique des plus répressives, mais également à l'association entre la Shoah et l'histoire coloniale, la traite négrière, l'esclavage, événements historiques traumatiques nécessitant un travail de mémoire collective qui permette une reconstruction identitaire. Le carnaval peut alors se comprendre comme un acte de commémoration vis-à-vis d'un passé, l'histoire des peuples déplacés, colonisés, exterminés, dont il s'agit de faire le deuil sans faillir au souvenir. Toutefois, cette entreprise commémorative commune aux diasporas noire et juive n'est pas sans risque de dérive, comme le souligne Caryl Phillips dans *The Atlantic Sound* : « The holocaust of one hundred million merits a ceremony on at least the same level, and with the same degree of seriousness with which our Semitic brothers celebrate the loss of their six million » (176)<sup>10</sup>.

## Jeu de masques

- 37 Pour Edwidge Danticat, sur un plan plus personnel, l'expérience du carnaval est l'occasion d'une renaissance, d'une découverte de soi. Si, lors des préparatifs et des premières heures du carnaval, Danticat se fait spectatrice et se tient en retrait de la foule exaltée qui l'effarouche, elle se laisse finalement emporter par l'atmosphère envoûtante :

I can no longer resist the contagious revelry. [...] I am one of those marchers and migrants, back from the purgatory of exile, expatiating sins of coldness and distance.

At last, my body is a tiny fragment of a much larger being. I am part of a group possession, a massive stream of joy. [...] There is nothing that seems to matter as much as following the curve of the other bodies pressed against mine. In that brief space and time, the carnival offers all the paradoxical elements I am craving : anonymity, jubilant community, and belonging. (147)

- 38 Danticat, *dyaspora* coupée de ses racines, renoue avec son peuple auquel elle s'identifie dans un corps à corps fusionnel. Jusque-là le carnaval était pour l'auteur la libre expression de la diversité et de la différence. A l'inverse, le rapprochement des corps qui s'épousent, entraînés par un même rythme, signifie la communion des esprits et l'union identitaire. Cette expérience nouvelle, ce ressenti illustre ici pleinement les propos de Bakhtine, auxquels Danticat se réfère :

L'individu se sent partie insoluble de la collectivité, membre d'un grand corps populaire. Dans ce tout, le corps individuel cesse, jusqu'à un certain point, d'être lui-même : on peut, pour ainsi dire, *changer mutuellement de corps, se rénover* (au moyen des déguisements et masques). Dans le même temps, *le peuple ressent son unité et sa communion concrètes, sensibles, matérielles et corporelles*. (Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, 255. En italique dans le texte)

39 Pour Danticat, le carnaval est un espace-temps, celui du retour sur soi, à la fois « espace d'émergence » et moment épiphanique. Le lendemain de la fête, l'auteur se voit par hasard à la télévision lors d'un programme qui retransmet le défilé :

Seeing myself singing it now on that television screen, my head cocked back, my arms draped around people I didn't even know, I had a strange feeling of detachment. Was that really me ? So unencumbered, so livery, so free. So it did happen after all. I had really been there. Even as others had been putting on their masks, just for one afternoon, I had allowed myself to remove my own. (158)

40 L'image spéculaire que lui renvoie l'écran de télévision conduit à une nouvelle mise à distance, un dédoublement de soi perçu comme un autre. La difficulté à se reconnaître, à s'admettre dans sa manière d'agir et d'être au monde, vient de ce que « Nous ne sommes jamais les maîtres de ce double, dans la glace, qui représente l'Autre en nous, foncièrement décalé, et qui peut prendre une existence autonome », écrit Michel Thévoz (27). Danticat se sent ainsi démasquée, ou plutôt, est-elle enfin parvenue à « *jeter le masque* » (16)<sup>11</sup>, à se libérer du carcan de son éducation puritaine pour être elle-même avec naturel. C'est là la force ambiguë du carnaval, le jeu d'ombre et de lumière de la mascarade, qui permet à chacun de se révéler pleinement (à soi-même et aux autres) derrière le masque ou grâce au masque désinhibant, de dévoiler les multiples visages d'une identité individuelle qui reste pourtant anonyme au sein de la foule.

41 La voyageuse narratrice qui se remémore cet instant (celui du regard sur soi) ainsi mis en récit procède alors à une mise en abyme, multipliant les facettes successives de son identité plurielle en trois temps : le vécu (Danticat dansant parmi la foule), le vu (Danticat se regardant) et le narré (l'auteur se racontant). Danticat (agissante, spectatrice, puis narratrice) glisse de « l'identité immédiate » à « l'identité biographique » (Kaufmann, 151), renouvelant sans cesse l'image d'elle-même : « L'identité est une idée, une image ou une sensation de soi », rappelle Kaufmann (113) ; c'est également « l'histoire que chacun se raconte » (Kaufmann 151). Cela vaut aussi pour la foule populaire unie dans l'euphorie qui, lors du carnaval, se masque, s'exhibe et se regarde à la fois pour mieux (re)construire l'histoire commune et l'identité collective du peuple haïtien.

42 Par le biais de l'image télévisée, rediffusée, Danticat retrouve inopinément la trace de son passage qui l'inscrit dans l'actualisation de l'événement émancipatoire déjà révolu. Danticat condense et relie ici trois individualités, trois temporalités et trois spatialités qui marquent, balisent son cheminement personnel, mettant au jour la multiplicité, voire les directions mouvantes et la dispersion de son « identité-rhizome » ou « identité-relation », concept développé par Glissant (*Poétique de la relation*, 31). Ainsi, le voyage de Danticat est un retour, une rétrospective en quête de traces (qu'il s'agissent du paysage, du carnaval ou de soi), une entreprise de remémoration et de dévoilement qui instaure un jeu de renvois et navettes perpétuels entre présent et passé. Son récit est relation, à la fois compte-rendu, relation de voyage, et mise en liaison qui permet concomitamment l'identification (au pays d'origine, à son passé et sa culture) et la reconstruction (permanente) de soi.

### « Après la danse, le tambour est lourd »

43 Les lendemains de fête, retours à la réalité du quotidien, sont toujours difficiles : « *Après dans, tambou lou* », dit le proverbe haïtien, « After the Dance, the drum is heavy » (155). Pour Danticat, après la danse vient le travail d'écriture et de réflexion (de soi, sur soi). Voyage à rebours, nouvelle traversée (« *a walk through* »), celle du temps et des réminiscences, le récit de l'écrivaine liée par un « pacte narratif » s'apparente alors à une gageure.

- 44 Immigrée haïtienne de la deuxième génération, celle de l'entre-deux (entre deux pays, deux cultures, deux langues...), Edwidge Danticat semble vouloir établir des ponts, relier et mettre en éveil des sensibilités différentes, la sienne et celle de son narrataire. Si tel est le cas, elle doit alors parvenir à combler le décalage (potentiel) entre son projet personnel, la redécouverte de son pays natal par le biais du carnaval, et les attentes d'un lectorat principalement américain en quête de dépaysement, d'exotisme, d'émerveillement (en partie fondé sur des clichés). Le lecteur d'un récit de voyage veut être « transporté » (dans l'espace et par les sens). Celui qui, à l'instar de la critique Judith Wynn, envisage comme seul « contrat de lecture » (Lejeune, *Le pacte autobiographique*, 8) une plongée dans l'ambiance festive et la bonne humeur du carnaval sera déçu. L'ouvrage fut bien reçu par la critique américaine dans son ensemble. Toutefois, Judith Wynn reproche à l'auteur d'avoir omis la dimension comique du carnaval dans un récit qu'elle juge trop sérieux et austère, car largement consacré aux tristes réalités du pays (Wynn, *Boston Herald*, 1<sup>er</sup> sept. 2002). Or le carnaval de Jacmel ne peut se comprendre et s'apprécier dans toute sa richesse culturelle qu'à la condition d'être contextualisé, inscrit dans la réalité sordide et violente d'Haïti à laquelle il répond. Avec *After the Dance*, au titre évocateur, Danticat s'intéresse tout autant à la fête qu'à ce qu'elle occulte et/ou dénonce momentanément, l'envers du décor, le quotidien de l'après-fête. Son récit, sans fard ni appareil, participe à la transmission d'une culture, d'une histoire. Danticat entraîne avec elle ses lecteurs qui, au contact du texte, découvrent un autre Haïti et s'initient à l'esprit carnavalesque dont est imprégné le récit.
- 45 Notons toutefois que le commanditaire de cet ouvrage est la maison d'édition new-yorkaise Crown Publishers qui, dans le cadre de sa récente collection « Crown Journeys », sollicite des écrivains connus afin de publier des récits de voyage, plus particulièrement des promenades urbaines<sup>12</sup>. Dès lors, l'auteur anticipe-t-il les attentes des lecteurs visés ? celles de son éditeur ? Peut-on voir dans ce récit, qui répond somme toute à un marché (celui de l'édition) et qui s'attache à valoriser le carnaval, catalyseur des émotions, dans sa dimension subversive et libératrice (en s'appuyant sur les théories postcoloniales anglo-saxonnes), une tendance à sacrifier à la mode, d'où ses nombreuses références érudites qui relaient un discours académique<sup>13</sup> ? En d'autres termes, l'auteur qui se raconte et se dévoile au fil des pages porte-t-il un masque (postcolonial, caribéen) de circonstance ? La dimension carnavalesque de son récit résiderait alors dans la projection ambiguë de cette image de soi (réelle et/ou détournée, fluide et indéterminée, plurielle). Les tensions de la réception peuvent également s'expliquer par la nature hybride de l'ouvrage (tout à la fois guide, essai, mémoire) qui mêle intimement histoire nationale et quête de soi dans un désir d'appartenance.
- 46 Avec la publication de ce récit de voyage contrasté, Edwidge Danticat, qui s'est bâti une réputation d'auteur de fiction doué et sensible, s'offre une excursion dans un autre genre littéraire ainsi qu'une escapade dans le monde haïtien. Portant le regard distancié d'une exilée de retour aux sources, elle finit par se perdre et se fondre dans la foule de joyeux fêtards pour mieux se (re)trouver. L'auteur veut ainsi voir dans le charivari du carnaval, qu'elle historicise et intellectualise, l'image équivoque d'un pays qui, plein de ressources et d'énergie, peine à survivre.

---

### **Bibliographie**

Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* (Paris : Gallimard, 1970).

-----, *La poésie de Dostoïevski* (Paris : Seuil, 1970).

Bhabha, Homi K., *The Location of Culture* (Londres : Routledge, 1994).

Célestine, Laurette, « Les carnivals antillais : au delà de la fête », *Espaces créoles* 11 (2002), 79-86.

Danticat, Edwidge, *After the Dance : A Walk Through Carnival in Jacmel, Haiti* (New York : Crown, 200). Traduit par Jacques Chabert, *Après la danse. Au cœur du carnaval de Jacmel, Haïti* (Paris : Grasset, 2004).

-----, *Anacaona : Golden Flower* (New York : Scholastic, 2005).

-----, *The Beacon Best of 2000 : Great Writing by Women and Men of All Colors and Cultures* (Boston : Beacon Press, 2000).

-----, *Behind the Mountains : The Diary of Celiane Esperance* (New York : Scholastic, 2002).

-----, *Breath, Eyes, Memory* (New York : Soho Press, 1994).

-----, *Brother, I'm Dying* (New York : Knopf, 2007).

-----, *The Butterfly's Way : Voices from the Haitian Diaspora in the United States* (New York : Soho Press, 2001).

-----, *The Dew Breaker* (New York : Knopf/Random House, 2004).

-----, *The Farming of Bones* (New York : Soho Press, 1998 ; London : Abacus, 1999).

-----, *Krik ? Krak !* (New York : Soho Press, 1995).

-----, « The Missing Peace », *Krik ? Krak !* (New York : Soho Press, 1995), 101-122.

Depestre, René, *Hadriana dans tous mes rêves* (Paris : Gallimard, 1988).

Duboin, Corinne, « Reprises textuelles dans *The Dew Breaker* d'Edwidge Danticat », Revue LISA/LISA e-journal (septembre 2007).

Farge, Arlette, *Entretiens avec Jean-Christophe Marti. Quel bruit ferons-nous ?* (Paris : Les Prairies Ordinaires, 2005).

Gannier, Odile, *La littérature de voyage* (Paris : Ellipses, 2001).

Gilroy, Paul, *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness* (Cambridge : Harvard University Press, 1993).

Glissant, Édouard, *Introduction à une poétique du divers* (Paris : Gallimard, 1996).

-----, *Poétique de la relation* (Paris : Gallimard, 1990).

Hartog, François, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps* (Paris : Seuil, 2003).

Joutard, Philippe, *Ces voix qui nous viennent du passé* (Paris : Hachette, 1983).

Kaufmann, Jean-Claude, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité* (Paris : Colin, 2004).

Kincaid, Jamaica, *Among Flowers : A Walk in the Himalaya* (New York : National Geographic, 2005).

Lejeune, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias* (Paris : Seuil, 1980).

-----, *Le pacte autobiographique* (Paris : Seuil, 1975).

Lovelace, Earl, *The Dragon Can't Dance* (Londres : Faber & Faber, 1998 [1979]).

Mbembe, Achille, *De la postcolonie* (Paris : Karthala, 2000).

Mons, Alain, *La traversée du visible. Images et lieux du contemporain* (Paris : Editions de la Passion, 2002).

Morrison, Toni, *Beloved* (New York : Knopf, 1987).

Mouralis, Bernard, *Les contre-littératures* (Paris : Presses Universitaires de France, 1975).

Moureau, François, dir., « Préface ». *Le second voyage ou le déjà-vu* (Paris : Klincksieck, 1996), vii-viii.

Phillips, Caryl, *The Atlantic Sound* (Londres : Vintage, 2001).

-----, « Conclusion : The 'High Anxiety' of Belonging », *A New World Order* (Londres : Vintage, 2002).

-----, *The Nature of Blood* (London : Vintage, 1998).

Reed, Ishmael, *Blues City : A Walk in Oakland* (New York : Crown Publishers, 2003).

Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris : Seuil, 2000).

-----, *Temps et récit III : Le temps raconté* (Paris : Seuil, 1985).

Tabuteau, Eric, « American Dream, Urban Nightmare : Edwidge Danticat's *Breath, Eyes, Memory* and George Lamming's *In the Castle of My Skin* », *Alizés* 22 (Juin 2002), 95-110.

Thévoz, Michel, *Le miroir infidèle* (Paris : Editions de Minuit, 1996).

Todorov, Tzvetan, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique* (Paris : Seuil, 1981).

-----, *Les Morales de l'histoire* (Paris : Grasset, 1991).

Van Gorp, Henrick, « Dialogisme, récit de voyage et multiculturalisme : une approche bakhtinienne », dans Maria-Alzira Seixo et al., eds., *The Paths of Multiculturalism : Travel Writings and Postcolonialism* (Lisbon : Edições Cosmos, 2000), 61-73.

Wargny, Christophe, *Haïti n'existe pas. 1804-2004 : deux cents ans de solitude* (Paris : Autrement, 2004).

Wideman, John Edgar, *The Island : Martinique* (New York : National Geographic, 2003).

Wynn, Judith, rev., « Edwidge Danticat. After the Dance : A Walk Through Carnival in Jacmel », *Boston Herald* (1<sup>er</sup> septembre 2002).

## Notes

1 Dans son premier roman, *Breath, Eyes, Memory*, Danticat met en fiction les affres d'une féminité douloureuse soumise au pouvoir masculin, aux violences et tabous sexuels. Mêlant réalité historique et fiction, *The Farming of Bones* relate le génocide de paysans haïtiens coupeurs de canne ordonné par le dictateur dominicain Rafael Trujillo, en 1937. Dans son dernier roman, *The Dew Breaker* (qui peut également se lire comme un cycle de nouvelles, une fiction à la frontière des deux genres), l'auteur explore le thème de la faute et du pardon à travers les destins croisés d'un ex-macoute rongé par une culpabilité inavouable et de ses victimes exilées aux Etats-Unis. Enfin, *Krik ? Krak !* est composé de neuf nouvelles et d'un essai (« Women Like Us ») relatant le lot quotidien des femmes haïtiennes, confrontées aux réalités sociales et politiques du pays et à l'exil, qui trouvent en elles la force de résister. E. Danticat a par ailleurs publié deux romans pour la jeunesse, *Anacaona* et *Behind the Mountains*, et dirigé deux anthologies de littérature, *The Butterfly's Way* et *The Beacon Best of 2000*. Enfin, vient de paraître en 2007 *Brother, I'm Dying*, livre de mémoires dans lequel l'auteur évoque l'histoire de sa famille déchirée entre Haïti et les Etats-Unis, marquée par la séparation et la mort de ses proches.

2 « But all you noticed was how there were pieces missing from them, eyes, noses, legs, sometimes even heads. You always noticed more what was not there than that was » (*The Dew Breaker*, 19). Voir Corinne Duboin, « Reprises textuelles dans *The Dew Breaker* d'Edwidge Danticat », *Revue LISA/LISA e-journal* (sept. 2007), <<http://www.unicaen.fr/mrsh/lisa/publicationsFr.php?p=2&numId=0&it=studies>>.

3 Dans son ouvrage dressant le bilan d'Haïti depuis son indépendance, Christophe Wargny précise que « [t]rente millions d'arbres sont coupés chaque année, trente ou trente mille replantés. Le second chiffre n'est que probable », 80% des arbres abattus étant destinés au charbon de bois (Wargny, 100).

4 « A New York skyline was emblazoned in sequins across Tante Atie's chest » (Danticat, *Breath, Eyes, Memory*, 106). Selon Eric Tabuteau, le vêtement entretient le mythe et devient un emblème, « a sign of [Sophie's] prosperity », et les personnages « human proofs of the American dream » (Tabuteau, 106).

5 Petite parenthèse. Si en Europe le carnaval de rue tend à disparaître, ce sont les stades qui sont les nouveaux espaces publics d'un « lâcher-prise » rituel mis en spectacle et que les pouvoirs institutionnels ont bien du mal à canaliser. Depuis ces vingt dernières années, on assiste à une carnavalisation de la rencontre sportive populaire : mascottes, déguisement et maquillage des supporters, *pom-pom girls*, fumigènes, crécelles et klaxons, *ola* et chants cathartiques, exacerbation du sentiment identitaire, dérives festives et débordements violents (physiques et verbaux).

6 Voir le chapitre « How to Get Your Own Carnival Mask in Jacmel » (73-78).

7 Notons que René Préval, président depuis le 16 février 2006, suscita lors de son élection certaines inquiétudes dans l'opposition qui lui reprochait son étroite collaboration avec Jean-Bernard Aristide, actuellement exilé en Afrique du Sud. Aristide, perçu initialement comme l'homme providentiel dans un pays plongé dans le chaos, s'était avéré un chef d'Etat corrompu et peu respectueux des droits de l'homme. Ses « chimères », gangs armés des bas quartiers aux méthodes mafieuses qui terrorisaient les opposants au régime, n'étaient pas sans rappeler les macoutes des Duvalier.

8 Ainsi, le thème du carnaval de 2005 était « *Dantan' m se kinan 'm* », « Mon passé m'appartient ».

9 Dans *The Location of Culture*, Homi Bhabha a fort bien démontré, d'une manière plus générale, cette fonction essentielle de la culture en tant qu'écriture ou (re)construction de soi : « Culture reaches out to create a symbolic textuality, to give the alienating everyday an aura of selfhood, a promise of pleasure » (Bhabha, 172).

10 La déportation et le génocide des Juifs d'Europe sont également au centre de son roman *The Nature of Blood*. La comparaison entre l'Holocauste et l'expérience du *Middle Passage* et de l'esclavage est de fait récurrente chez les écrivains, mais également chez certains intellectuels, dont Paul Gilroy dans *The Black Atlantic* (213-217), ou des activistes membres de la diaspora noire. Ainsi, Toni Morrison dédie-t-elle son roman *Beloved* à « Sixty Million and more », ellipse qui entretient l'ambivalence, sinon l'ambiguïté.

11 En français dans l'édition américaine.

12 Dans cette même collection, Ishmael Reed, entre autres, a notamment publié *Blues City : A Walk in Oakland* en 2003. Notons également la publication de *The Island : Martinique* (2003) par l'écrivain afro-américain John Edgar Wideman ou *Among Flowers : A Walk in the Himalaya* de Jamaica Kincaid (2005) pour National Geographic. Produits d'un marketing éditorial qui s'appuie sur la notoriété de leurs auteurs, ces récits sont des invitations au voyage et à la découverte. Poètes et érudits, les auteurs revisitent les pays ou les villes qu'ils aiment et qui leur sont familiers aussi bien que des contrées lointaines, entremêlant représentations du monde (et de l'autre), impressions personnelles, méditations et introspection (récit de soi).

13 Outre Bakhtine (116, 133), Danticat mentionne Eleonor Ingalls Christensen, auteur de *The Art in Haiti* (40), la biographe Nina Brown Baker, Silvio Torres-Saillant et son ouvrage *Caribbean Poetics* (66), John W. Nunley et Cara McCarthy, auteurs de *Masks : Faces of Culture* (89), Peter Manson (130), Paul Farmer (137), l'historien Walter Sorell (139) et l'anthropologue Elizabeth McCalister, auteur de *Rara ! Vodou, Power, and Performance in Haiti and Its Diaspora* (141).

### **Pour citer cet article**

Référence électronique

Corinne Duboin, « After the Dance d'Edwidge Danticat : visions carnavalesques de l'espace haïtien », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2007, mis en ligne le 14 mai 2008. URL : <http://transatlantica.revues.org/index2232.html>

### **Corinne Duboin**

Maître de Conférences, Université de La Réunion [duboin@univ-reunion.fr](mailto:duboin@univ-reunion.fr)

### **Droits d'auteur**

Tous droits réservés

**Résumé / Abstract**

Je me propose ici d'examiner comment, dans son récit de voyage en Haïti, l'écrivaine haïtienne-américaine Edwidge Danticat perçoit le carnavalesque et l'intègre dans son discours afin de dépeindre l'espace géographique, historique et culturel de son pays d'origine et de porter par ailleurs un regard nouveau et éclairant sur soi.

**Mots clés :** carnaval, récit de voyage, littérature américaine multiculturelle

In my analysis of Edwidge Danticat's travelogue, I will explore the Haitian American writer's treatment of the carnivalesque in both her representation of her native land (its geography, history and culture) and her apprehension of a new self-image.

**Keywords :** Edwidge Danticat, Haïti, Carnival, Travelogue, Multicultural American Literature