



HAL
open science

Des Romans de tradition haïtienne. Introduction

Jean Jonassaint

► **To cite this version:**

Jean Jonassaint. Des Romans de tradition haïtienne. Introduction. Des romans de tradition haïtienne : Sur un récit tragique, L'Harmattan; Cidhica, pp.19-54, 2002. hal-04046353

HAL Id: hal-04046353

<https://hal.science/hal-04046353>

Submitted on 6 Apr 2023

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.

INTRODUCTION

OBJET ET MÉTHODE DE D'UNE RECHERCHE

Depuis la publication posthume, en 1859, du premier roman d'un Haïtien, *Stella* de Bergeaud, parallèlement aux divers avertissements, préfaces ou avant-propos (auctoriaux ou allographes), la production romanesque haïtienne a fait l'objet de nombreuses études, tant par la critique nationale qu'étrangère. En plus des centaines d'articles sur des romans ou des romanciers particuliers dont certains de critiques réputés internationalement tels: E. Wilson (1954), F. Nourrissier (1955), M. Serres (1973), M. Dash (1975), J. Bernabé (1978), M. Kundera (1991), B. Mouralis (1992), R. Scharfmann (1996), il s'est publié plusieurs monographies sur ces œuvres, dont la première en date, *Autour de deux romans* de Marcelin (1903), est sans doute l'un des plus intéressants épitextes de romans haïtiens. Marcelin répliquant à la critique haïtienne, qui avait mal accueilli ses deux premiers romans, reprend *in extenso* des critiques françaises de l'époque pour mieux promouvoir sa poétique.

Ces nombreux commentaires sur les romans haïtiens se divisent en diverses catégories qui vont des anthologies, tels les deux tomes de l'*Anthologie du roman haïtien* de Ghislaine Rey (1978 et 1982) aux monographies sur une œuvre particulière, comme *Comprendre «Gouverneurs de la Rosée» de Jacques Roumain* de C. Conturie (1980) ou *L'Œuvre roma -*

nesque de Jacques-Stephen Alexis de M. E. Mudimbe-Boyi (1992), en passant par des études d'ensemble, à l'exemple du « Florilège du romanesque haïtien » de J. S. Alexis (1959) ou *L'Écriture en otage (essai sur le roman haïtien)* de J. Dolcé (1993). Qu'il s'agisse de comptes rendus de lecture, de courts essais ou de monographies, les textes qui forment cet éventuel corpus utilisent des approches critiques diverses, de la sémiologie ou la linguistique à la sociologie littéraire ou la sociocritique, de l'herméneutisme au comparatisme ou à l'histoire littéraire la plus traditionnelle, comme le rappellent certains titres: *Sémiologie et personnage romanesque chez Jacques Stéphen Alexis* de Y. Antoine (1993), « Vodou et Macumba chez René Depestre et Mário de Andrade » de S. Péan (1992-1993), *A Theological Reading of Four Novels by Marie Chauvet. In Search for Christic Voices* de P. A. Sandin-Fremaint (1992), « Les registres de langue dans *Les Affres d'un défi* » de P. Pompilus (1987), *Les Meilleurs Poètes et Romanciers haïtiens* de Gouraige (1963), « The Haitian Novel of Social Protest » de M. J. MacLeod (1962), *Gouverneurs de la Rosée (le texte et ses lectures)* de É. A. Jean (s.d.).

I. LES ROMANS HAÏTIENS DEVANT LA CRITIQUE

Ce n'est pas le lieu ici de faire le tour, et encore moins l'analyse systématique, de ce corpus de la réception des romans haïtiens dont l'inventaire n'a pas encore été vraiment établi, malgré les importantes bibliographies haïtiennes de Bis-sainthe (1951 et 1973), Laguerre (1982), ou même celle de Hoffmann (1992a) entièrement consacrée aux « études littéraires haïtiennes ». Cependant il importe de souligner quelques études ou essais, particulièrement des années 1970-1990, qui permettraient de mieux situer cette réflexion sur la production romanesque haïtienne, et qui grosso modo se classent en cinq grandes catégories.

1° Des monographies ou articles sur l'ensemble des œuvres, tels: « Révolution et langage chez les romanciers haïtiens » de M. Dominique (1970); *Vœux de voyage et intention romanesque* de J.-C. Fignolé (1978); *Le Roman haïtien. Idéologie et structure* de L.-F. Hoffmann (1982); *L'Image de la société dans le roman haïtien* de M.-D. Shelton (1979) qui

sont sans doute des plus importants sur les romans dits haïtiens.

2° Des monographies ou articles sur un aspect de la production romanesque haïtienne comme: « L'Étranger dans le roman haïtien » de L.-F. Hoffmann (1977); *Visages de femme. Portraits d'écrivains* de M. Gardiner (1981); *Le Roman féminin d'Haïti: forme et structure* de C. Babin et al. (1985); *Le Roman indigéniste haïtien: esthétique et idéologie* de Ntonfo (1997); et *Framing Silence: Revolutionary Novels by Haitian Women* de Chancy (1997) sans doute, le premier ouvrage de la critique haïtienne à traiter de manière significative de la production romanesque haïtienne en langue anglaise, donc aborder, du moins par la bande, cet aspect fort problématique de la postnationalité de cette littérature.

3° Des monographies ou articles sur un écrivain ou une œuvre comme *Sur « Gouverneurs de la Rosée »* de J.-C. Fignolé (1974); *Jacques Roumain* de R. Dorsinville (1981); *Trois études sur Folie de Chauvet* de M. Laroche (1984); *Philippe Thoby-Marcelin, écrivain haïtien. Pierre Marcelin, romancier haïtien* de C. Fowler (1985); *Haïti, Golimin et les autres. Une lecture de Justin Lhérisson* de É. Joassaint (1986); *Le Réalisme merveilleux dans Les arbres musiciens de Jacques-Stéphen Alexis* de C. Ponte (1987); certains dans une perspective plutôt biographique (Dorsinville, Fowler), d'autres offrant de stimulantes relectures des œuvres, notamment les travaux de Fignolé et de Laroche.

4° Des essais sur la littérature et/ ou la société haïtiennes qui font la plus large part aux romans dont *Idéoloji ak Réyalité nan Litérati Ayisyèn* (traduction haïtienne de *Ideologie und Wirklichkeit in der Literatur Haitis*, 1969) de U. Fleischmann (1981), *La Diaspora d'Haïti et l'Afrique* de G. Gouraige (1974), *Haïti: lettres et l'être* de L.-F. Hoffmann (1992), *Haiti, History and the Gods* de J. Dayan (1995) sont exemplaires.

5° Des travaux dans une perspective comparatiste sur des littératures francophones, caraïbéennes ou apparentées qui accordent une bonne part à un ou des romans haïtiens dont *Le Miracle et la Métamorphose. Essai sur les littératures du Québec et d'Haïti* de M. Laroche (1970); *La Parole des*

femmes. *Essai sur des romancières des Antilles de langue française* de M. Condé (1979); *Elles écrivent des Antilles... (Haïti, Guadeloupe, Martinique)* sous la direction de S. Rinne et J. Vitiello (1997); ou *Countermodernism and Francophone Literature: the Game of Slipknot* de K. L. Walker (1999) sont fort représentatifs des diverses formes qu'ils peuvent prendre: de l'évaluation d'une œuvre particulière dans un contexte globale (Walker) à la comparaison systématique de deux corpus nationaux (Condé, Laroche), ou la série d'articles sur des ouvrages particuliers (Rinne et Vitiello).

Bien sûr, même dans les limites restreintes de cet inventaire sélectif, il est difficile de faire le tour de cette réception. Le cadre étroit d'une introduction ou d'un «état présent» ne permet pas d'étudier adéquatement une masse d'informations aussi diverses. D'ailleurs, compte tenu de la somme innombrable de documents qui se publie actuellement sur un sujet, dans diverses langues et régions, un «état présent de la recherche» est souvent lacunaire. Aussi, il serait prétentieux dans un tel exercice de viser l'exhaustivité. Il est sans doute plus honnête d'arrêter un choix représentatif, du moins diachroniquement, des recherches les plus souvent citées. Tel est le parti à prendre, et il est justifiable. Ainsi, une analyse sommaire des travaux qui étudient, ou prétendent étudier, l'ensemble de la production permettrait de faire la synthèse des caractéristiques générales de cette critique, et de montrer comment la recherche ici élaborée ou présentée s'en démarque. À cette fin, cinq études d'époques et d'ampleurs différentes ont été retenues.

Mais il importe de noter que ce corpus sélectif ne laisse en plan parmi les études d'ensemble inventoriées que les travaux de Fleischmann, *Ideologie und Wirklichkeit in der Literatur Haitis*, de Gouraige, *La Diaspora d'Haïti et l'Afrique*, et de Dolcé *L'Écriture en otage (essai sur le roman haïtien)*. Si les deux derniers titres sont accessibles à la masse des chercheurs en littérature haïtienne, le premier par la barrière linguistique que constitue l'allemand n'est connu généralement que par la synthèse qu'en a fait l'auteur dans sa brochure, *Écrivain et société en Haïti* (1976). Et ce n'est pas la traduction haïtienne de Hilaire en 1981, *Idéoloji ak Réyalité nan Litérati Ayisyèn*,

qui changera cette situation. D'ailleurs, la réflexion de Fleischmann, bien que littéraire, déborde très largement le ou les corpus romanesques qui sont l'objet de cette recherche. Quant à l'essai de Gouraige, sa perspective trop nettement sociologique, voire même anthropologique, plutôt que littéraire le rend également non pertinent. Le livre de Dolcé (1993), malgré quelques bonnes intuitions, notamment au premier chapitre sur les contextes historiques assez particuliers de publication des premiers romans haïtiens aux XIX^e et XX^e siècles, est un bref essai plus prescriptif que descriptif qui a peu d'écho dans la critique haïtienne, et pour cause Dolcé n'analyse qu'erratiquement quelques textes. Enfin, les 73 pages de *Le Roman réaliste haïtien* (s. d.) de E. A. Jean ne traitent que de deux œuvres, celles de Marcelin et de Lhérisson. Aussi, tout compte fait, cette sélectivité n'est pas loin d'une relative exhaustivité: les seuls ouvrages portant entièrement sur le corpus à l'étude étant les cinq retenus pour cet état présent.

1. « Florilège du romanesque haïtien » de J. S. Alexis (1959)

Pour Alexis, il existe un romanesque proprement haïtien, et exception faite des romans de Delorme et Janvier, les romans, nouvelles et contes publiés par des Haïtiens, depuis la parution de *Stella* de Bergeaud en 1859, y contribuent à des degrés divers. Aussi, fait-il chronologiquement, au fil des parutions, l'historique de cette production romanesque, en présentant un à un ses principaux artisans (Bergeaud, Brun, Marcelin, Lhérisson, Hibbert, Innocent, Cinéas, Roumain, etc.), avec une biobibliographie succincte, dans la meilleure tradition de l'histoire littéraire, à laquelle s'ajoute ou s'intègre une analyse, à la fois intrinsèque et extrinsèque, des œuvres d'un point de vue thématique, esthétique et moral (politique). Par contre, les écrivains qu'il juge mineurs sont présentés globalement. Ainsi, il consacre aux romancières Valcin, Desroy et Chauvet, un court paragraphe qu'il clôt sur cette assertion: «Les femmes haïtiennes qui pourtant ont beaucoup à dire, du point de vue duquel elles observent notre réalité,

attendent encore leur romancier» (Alexis, [1959] 1984: 18). Ce jugement assez provocateur ou radical révèle bien le parti pris idéologique d'Alexis. En effet, cette étude, historique et comparative, à la fois descriptive et prescriptive, qui se voudrait exhaustive, est travaillée par un postulat esthétique jamais énoncé, mais sous-jacent au texte: la fiction comme reflet ou miroir de la réalité, donc facteur de compréhension et de transformation sociales.

2. « Révolution et langage chez les romanciers haïtiens » de M. Dominique (1970)

Comme Alexis, Dominique fait appel à la «théorie du reflet», mais de manière explicite. C'est son postulat de départ: «[la production littéraire], pour être authentique et belle, est un reflet de la vie réelle, reflet transformé, magnifié, mais impliquant toujours un certain niveau de fidélité et de profondeur. Les romanciers haïtiens, plus que les poètes, nous délivrent, pour qui sait les lire, un tel message.» Et il ajoute: «si l'on excepte les romans de Delorme, Bergeaud et Janvier, le roman haïtien est en contact constant avec la réalité haïtienne. Et point avec sa façade exotique, mais avec les aspects brûlants des classes sociales aux antagonismes latents et durs» (Dominique, [1970] 1988: 33-34). Aussi, à partir d'une lecture synchronique et socio-politique d'un corpus restreint comparé à celui d'Alexis, mais qui se donne également pour exhaustif (du moins tait ses exclusions), il établit une typologie des romans haïtiens fondée sur l'appartenance de classe (ou les fonctions sociales) des personnages qui est aussi une «analyse thématique» du corpus:

a. «Politiciens, bourgeois et parvenus chez les romanciers "réalistes"»: des romans de Marcelin, Lhérisson et Hibbert, d'une part; *Le Choc* de Laleau, *Amour, colère et folie* de Chauvet, d'autre part;

b. «les contradictions petites-bourgeoises»: *Folie*, le dernier roman de la trilogie de Chauvet, *Amour, colère et folie* (ce livre se retrouvant également dans le premier type, il sert de pivot à l'analyse de Dominique), *Mûr à crever* de Franck Étienne, *La Proie et l'Ombre* de Roumain (un recueil de nouvelles), *Les Arbres musiciens* d'Alexis;

c. «le monde paysan et la classe ouvrière»: *Marilisse* de Marcelin, *Mimola* d'Innocent, *Zoune chez sa ninnaine* de Lhérisson (des œuvres de romanciers qu'on retrouvait déjà dans le premier type), d'une part; des romans dits paysans des Cinéas et Roumain, et ceux dits prolétariens des Alexis et Lespès, de l'autre.

Cette analyse, bien que synchronique plutôt diachronique, renvoie à une certaine périodisation, implicite du moins. Ainsi, le type (a) correspond généralement aux années 1900-1910; le type (b) couvre plutôt la production des années 1960; tandis que le (c) a dominé les années 1930-1950. Mais ce ne sont là que déductions. L'objectif de Dominique n'étant pas de décrire et de situer historiquement la production romanesque haïtienne de la première moitié du XX^e siècle, sa démarche est moins neutre — engageante, diront certains. Il cherche dans la littérature des éléments (un enseignement) pour comprendre et transformer le «réel haïtien», comme il le réaffirme très clairement en conclusion (Dominique, [1970] 1988: 44-45).

3. *Vœux de voyage et intention romanesque* de J.-C. Figolé (1978)

Figolé également interroge la littérature pour mieux comprendre Haïti, et comme Dominique, il a un postulat de départ. Mais il n'est pas extrinsèque, il résulte d'une analyse du corpus, possiblement d'un corpus encore plus restreint que celui qu'il nomme «support d'exploration» (Figolé, 1978: 10-12). En effet, bien qu'il n'explicite pas sa méthode d'analyse dite spiraliste, la démarche de Figolé semble être, dans un premier temps, inductive, puis dans un second, hypothético-déductive: l'analyse des œuvres de Franck Étienne (*Mûr à crever*, *Ultravocal* et *Dézafi*) et de Roumain (*Gouverneurs de la Rosée*) l'amenant à l'évidence d'un «vœu de voyage» obsédant dans le romanesque haïtien qu'il vérifie, après coup, sur l'ensemble de la production. Donc dans un va-et-vient continu entre ce corpus de départ (restreint) et un ensemble plus grand, jamais justifié méthodologiquement (notamment les romans de Marcelin, Hibbert, Lhérisson, Laleau, Cinéas, Alexis (père et fils), Casséus, Savain, Saint-

Amand, Chauvet, Phelps, Dorval, et quelques œuvres poétiques et dramatiques de Morisseau-Leroy, Sylvain et Vilaire), il creuse cette problématique. Ainsi, il débouche ultimement sur la question du tragique — un tragique dit révolutionnaire qu'il oppose à un autre dit chrétien — et des rapports ambigus des écrivains haïtiens avec leur(s) langue(s) et histoire — rapports de dépendance qui ont nom: diglossie, aliénation (Fignolé, 1978: 33-38, 91-106).

En fait, bien qu'«éclatée», ni linéaire ni systématique, spiraliste selon l'auteur, cette lecture des romans haïtiens est une étude synchronique dans les meilleures traditions herméneutique et thématique dont Fignolé expose ainsi les tenants et aboutissants:

Le mouvement vers l'ailleurs (vœu et acte de voyage) est significatif du double drame de notre pays: Politique et Économique. Loin de moi la pensée de dénaturer ou de caricaturer. Force m'est de comprendre et d'expliquer pourquoi tous les projets romanesques ou presque tous (jusqu'à l'ultime de Marie Chauvet Amour, Colère et Folie) nous obligent à une traversée de ce champ de mer (ou de cette frontière) qui donne à mon pays ses limites et sa finitude [...] Toute notation poétique de moi-même étale une extase «consciente» qui me pousse à sortir de moi-même pour me connaître sinon pour m'accomplir. Je me conçois migrant avant même de migrer. Par quelle fatalité (Fignolé, 1978: 64)?

4. L'Image de la société dans le roman haïtien de M.-D. Shelton (1979)

Contrairement à Fignolé, Shelton n'approfondit pas seulement un thème ou une problématique, elle inventorie un ensemble de thèmes, qui renvoie à des personnages et/ ou des situations dramatiques («le cycle infernal», «le drame de la terre», «les seigneurs d'Haïti», «les Blancs», «les images féminines»), pour dégager l'image de la société (haïtienne) dans les romans (cf. Shelton, 1979: VII-IX) par un va-et-vient continu entre histoire, société et roman. Cette approche sociologisante ou socio-historisante (sur)détermine un corpus, du moins porte à exclure certaines œuvres, comme celles de Delorme ou Janvier qui n'évoquent ni Haïti ni les Haïtiens, bien que l'étude se veuille systématique, globalisante.

Du point de vue critique et idéologique, le travail de Shelton se démarque peu de celui de Dominique, jusqu'à sa

conclusion qui rappelle celle de «Révolution et langage chez les romanciers haïtiens»: «[...] Directement ou indirectement, toute littérature est engagée. Et les romanciers ont montré que, dans un pays comme Haïti, c'est aux intellectuels que revient la tâche d'identifier les problèmes de la société, et d'indiquer ainsi les luttes à engager et les combats à mener» (Shelton, 1979: 235). Par contre, cette thèse de près de 250 pages, sans doute, la première d'une telle ampleur consacrée aux romans haïtiens des XIX^e et XX^e siècles, éclaire bien l'historique de cette production, et ses enjeux linguistiques¹. De plus, malgré l'article de G. Étienne de la même année (1979) — qui porte surtout sur des romans de Lhérisson et Cinéas, mais déborde le romanesque tout en se restreignant à la problématique de «femme noire» en opposition avec la «mulâtresse» —, son analyse des «images féminines» dans les romans haïtiens, reste tout à fait exceptionnelle dans le corpus critique haïtien jusqu'à la thèse de Latortue, *The Woman in the Haitian Novel* (1982) qui malheureusement n'a jamais été publiée en volume contrairement à celle de Shelton éditée quatorze ans plus tard (Shelton, 1993), et l'article de Étienne qui a abouti en 1998 à un imposant ouvrage de 300 pages, *La Femme noire dans le discours littéraire haïtien. Éléments d'anthroposémiologie*.

5. Le Roman haïtien. Idéologie et structure de L.-F. Hoffmann (1982)

Grosso modo, cette monographie reprend la perspective, et même le canevas, de la thèse de Shelton, comme le fait nettement ressortir sa table des matières², et cette précision de Hoffmann sur la finalité de son livre: «Plutôt que de plaider pour certaines œuvres qui méritent d'être mieux connues, j'ai

1. Voir l'«Introduction: Situation du roman», et les chapitres VI et VII, «Culture et identité», «Les romanciers et le langage» (Shelton, 1979: 1-39, 178-232).

2. Les chapitres II et III de Hoffmann («Le romancier haïtien et son public», «Le corpus») correspondent à l'introduction de Shelton, «Situation du roman»; le chapitre IV («La terre, les hommes et les dieux») aux chapitres I à VI de Shelton qui traitent des personnages, du vodou et de la politique; le dernier chapitre («L'originalité du roman haïtien») au chapitre VII de Shelton, «Le romancier et le langage» (cf. Hoffmann, 1982: [330], et Shelton, 1979: IV).

considéré le roman haïtien comme une voie d'approche et de meilleure compréhension de la société qui l'a produit» (Hoffmann, 1982: 9). En fait, il définit ses objectifs dans des termes qui ne sont pas sans rappeler ceux de Shelton dans le résumé de sa thèse: «[...] j'ai cherché moins à porter un jugement «littéraire» et «esthétique» sur les ouvrages romanesques qu'à découvrir comment ils s'insèrent dans la société, dans la culture, voire dans les événements qui les ont vu naître. En fait, j'ai entrepris à travers les romans la quête d'Haïti et de l'Haïtien, à partir de thèmes assez vastes pour constituer des angles de vision féconds» (Shelton, 1979: VIII).

Par ailleurs bien que travaillant dans une perspective synchronique plutôt que diachronique, Hoffmann propose au chapitre III de son essai (1982: 83-127), «le Corpus», une typologie axée sur des critères formels ou historiques, qui est manifestement une périodisation du corpus: «les ancêtres» (les œuvres d'avant 1901), «les romanciers réalistes» (1901-1908), «le roman sentimental» (1908-1930), «le roman de l'occupation» (1932-1935), «le roman paysan» (1931-1978), «le roman prolétaire» (sans période déterminée), «la grande époque du roman haïtien» (1944-1955), «l'époque contemporaine», avec deux tendances, celles des générations d'avant et d'après Duvalier (1956-1980). Cette périodisation tout aussi problématique que la typologie qu'elle sous-tend rejoint celle de Dominique, et ne renouvelle pas vraiment l'étude de la production romanesque haïtienne sur ce point. Par contre, force est de reconnaître que cette étude est la plus imposante, tant par son volume (plus de 300 pages) que son objet d'étude (quelque 150 romans), jamais publiée sur les romans haïtiens jusqu'à aujourd'hui. Mais son inventaire quoiqu'exceptionnellement bien présenté et documenté (Hoffmann, 1982: 82-131), proche de l'exhaustivité même, est tout aussi lacunaire et problématique que celui de Shelton, Figolé ou d'autres.

Ainsi, il signale les romans de Frankétienne, *Dézafi*, et de Célestin-Mégie, *Lanmou pa gin baryè*, tous deux publiés originalement en langue haïtienne à Port-au-Prince en 1975, mais ne les commente pas, et les exclut même de sa bibliographie. Par contre, il y inclut un roman en espagnol d'un

Haïtien, *Amor en pugna* de A. Thabuteau (1946), et ignore tout simplement les romans de Allien, *O Canada, mon pays, mes amours*, et de Charles, *Sainte dérive des cochons* (Hoffmann, 1982: 38, 126-131, 310-312). Pourtant ces ouvrages ont été publiés en 1977 respectivement à Paris et à Montréal, chez des éditeurs assez connus, et recensés, au moins dès 1980, dans une livraison d'*Études littéraires*, consacrée à «la littérature haïtienne» qu'il note d'ailleurs dans sa bibliographie (cf. Hoffmann, 1982: 317). Enfin, comment interpréter son silence, et celui de Shelton également, sur l'œuvre romanesque de Frankétienne, dont *Ultravocal* (1972) et *Dézafi* (1975) qui sont, sans doute, parmi les livres haïtiens des années 1970 les plus commentés (voir entre autres: Jonassaint, 1987; et Laroche, 1987)?

Des problèmes similaires de justification et de délimitation de corpus se retrouvent dans toutes les études d'ensemble sur les productions romanesques haïtiennes, et bien d'autres d'expression française ou non. Les critères de sélectivité ne sont jamais donnés explicitement, et encore moins de manière rigoureuse, mais renvoient implicitement ou explicitement à des partis pris esthétiques ou idéologiques qui surdéterminent, consciemment ou non, les œuvres retenues. Sur ce point, les propos de Hoffmann sur la production romanesque haïtienne des années 1960-1980 sont exemplaires de ces débordements du descriptif par le prescriptif:

Si du point de vue de la quantité la production romanesque de ces vingt-cinq dernières années est honorable, force est de convenir que sa qualité laisse souvent à désirer. Car, outre les romans que je viens d'énumérer et qui se recommandent tous [...] un nombre relativement considérable d'œuvres dont on comprend difficilement la raison d'être est publié, surtout en Haïti mais aussi parfois par des Haïtiens à l'étranger. Ces «romans» sont visiblement l'œuvre soit d'autodidactes, soit de personnes n'ayant qu'une très vague notion de ce qu'une œuvre littéraire peut être. Il y en a même qui tombent dans l'amphigouri et en face desquels la critique s'avère impuissante (Hoffmann, 1982: 127).

Il n'est donc pas étonnant que d'un débordement à l'autre, on aboutisse à des analyses plutôt approximatives dont témoigne une surutilisation d'expressions telles «en général», «plusieurs», «notamment», «la majorité de», «rare», «la plupart», «le plus souvent», «nombreux», «à quelques exceptions près», etc. — dont on ne sait jamais comment éva-

luer ou mesurer les exceptions qu'elles signalent ou camouflent¹. Ce flou ou flottement dans la présentation des résultats des recherches, si ce n'est dans les recherches mêmes, n'est pas tout à fait étranger aux démarches hypothético-déductives plutôt qu'inductives qui sous-tendent les lectures herméneutiques, thématiques et/ ou socio-historiques ou socio-politiques proposées des romans haïtiens à partir de corpus aux contours assez mal définis, et aucunement justifiés.

II. OBJET ET MÉTHODE D'UNE RECHERCHE

Les perspectives de cette recherche sont radicalement autres. Il ne s'agit ni de retracer l'histoire du roman en Haïti comme Alexis, ni de lire le social à travers le littéraire comme le font Dominique, Shelton ou Hoffmann, et encore moins d'interpréter un quelconque mythe obsédant de l'imaginaire haïtien à la manière de Figolé. Il convient plutôt, dans la foulée du projet sémiologique de Jean Molino, de décrire à partir d'une démarche inductive et taxinomique les romans généralement dits haïtiens de la première moitié du XX^e siècle, puis de montrer comment leur fable commune est constitutive d'un «micro-genre» narratif national puisque produit et perçu comme tel. Mais aussi, pour reprendre la définition genettienne du genre littéraire, parce que ces romans dits haïtiens renvoient à un «certain nombre de déterminations thématiques, modales et formelles *relativement constantes et transhistoriques*» (Genette, 1979: 83).

Sans entrer dans ce grand débat interminable sur la notion de genre littéraire, il importe de souligner que cette définition de Genette n'est nullement contradictoire avec l'acception molinienne de «micro-genre»: «un groupe d'œuvres proches par le temps et par le lieu de leur naissance, qui relèvent d'un même ensemble culturel et entre lesquelles existent de nombreux liens de filiation, influence, ressemblance, etc.» (Molino et Martin, 1981: 158). En fait, les définitions genettienne et molinienne bien qu'établies à partir de paramètres ou de

1. Voir entre autres: Dominique, [1970] 1988: 33-34; Figolé, 1978: 64; Shelton, 1979: 28, 40, 56, 79, 125, 137; et Hoffmann, 1982: 135, 137, 148, 156, 186, 209, 236, 276.

paradigmes assez différents — synchroniques ou structuraux, pour la première, diachroniques ou socioculturels, pour la seconde — se complètent plutôt.

D'une part, il faudrait nuancer, la réflexion de Genette tient à la fois compte de la *transhistoricité* et de l'*historicité* des formes dites génériques, d'où l'adverbe «*relativement*» qui précède les qualificatifs «*constantes*» et «*transhistoriques*» de la définition. En effet, tout en accordant une certaine *transhistoricité* aux genres, Genette ne cesse d'insister sur l'*historicité* (relative du moins) des genres (proprement dits), dans le sens qu'ils sont produits d'une «culture» ou d'une «époque», et la *transhistoricité* (*anhistoricité* même) des modes (cf. Genette, 1979: 73 -76) et les relations complexes (de «double inclusion», écrit-il) qui relient les genres aux modes, et vice versa, l'un n'incluant pas l'autre, mais interférant avec l'autre — «relation d'intersection», précise-t-il (Genette, 1979: 77). Il affirme même dans un premier temps: «Je nie seulement qu'une ultime instance générique, et elle seule, se laisse définir en termes exclusifs de toute historicité: à quelque niveau de généralité que l'on se place, le fait générique mêle inextricablement, entre autres, le fait de nature et le fait de culture. [...] aucune instance n'est totalement donnée par la nature ou par l'esprit — comme aucune n'est totalement déterminée par l'histoire» (Genette, 1979: 73). Puis dans un second pour conclure, ou presque: «[...] il n'y a pas d'archigenres qui échapperaient totalement à l'*historicité tout en conservant une définition générique* [...]. Il y a des modes, exemple: le récit; il y des genres, exemple: le roman» (Genette, 1979: 75-76).

D'autre part, si l'on se réfère aux formes citées par Molino comme micro-genres (ou microgenres, les deux orthographes ont été tour à tour utilisées) — dont il souligne qu'ils sont «le plus souvent désignés par un terme complexe, composé d'un nom de genre et d'un élément — adjectif ou groupe nominal — qui indique une époque: la tragédie grecque, la tragédie élisabéthaine, etc.» (Molino, 1993: 16) —, on peut penser que le microgenre molinien, dans la perspective genettienne, ne serait qu'une question de degré de spécification thématique et/ ou formelle (cf. Molino, 1975c: 232-233; et Molino et

Martin, 1981: 158). Ainsi, le «roman historique» serait une spécification formelle et thématique du genre roman, et le «roman historique français», «québécois» ou «haïtien», du XIX^e siècle par exemple, une plus grande spécification formelle et thématique circonscrite spacio-temporellement du microgenre «roman historique».

De plus, il importe de noter que la triade genettienne recoupe la grille molinienne des descriptions des «titres de Jean Bruce» (Molino et al., 1974) et des «Maximes de La Rochefoucauld» (Molino et Martin, 1981), théorisée quelques années plus tard dans un article sur «les genres littéraires» où Molino, sans sous-estimer les problèmes et ambiguïtés d'une telle formulation et proposition, soutient qu'il «[...] est comode de choisir comme premier critère de classification les trois dimensions des systèmes symboliques proposées par Ch. Morris: dimensions syntaxique, sémantique et pragmatique» (Molino, 1993: 15). En effet, l'analyse syntaxique molinienne n'est qu'une manière de circonscrire «l'organisation formelle complexe» des œuvres, et intègre en plus des traits linguistiques qu'implique traditionnellement la notion de syntaxe, l'«organisation phonique, métrico-rythmique, et stylistique», et même «textuelle au-delà de la phrase», comme «le découpage en parties distinctes — chapitres d'un roman, chants d'une épopée...» (Molino, 1993: 15).

Quant à la sémantique molinienne, héritière de la conception morrissienne, elle se divise en «sémantique objective et sémantique subjective», et déborde l'acception de ce terme dans la tradition française postsaussurienne, car selon Molino dans sa part objective, elle comprend des «catégories comme action ou intrigue, mise en scène d'un décor spécifique, personnages, thèmes et situations»; et des émotions telles la «pitié et la terreur de la tragédie comme le comique constituent des exemples de cette sémantique subjective» (Molino, 1993: 15). Aussi, il n'est pas fort éloigné de la thématique genettienne telle qu'exemplifiée par la définition lejeunienne de l'autobiographie (cf. Genette, 1979: 84), ou toute définition assez large du thème ou du thématique qui pourrait rentrer dans le paradigme des «traits de contenu («sujet», «motif», «thème», etc.)» du «niveau

sémantique» pour reprendre la formulation de Schaeffer (1989: 108).

Enfin, la définition molinienne de la pragmatique recoupe tant le modal que le formel genettien. Il ne pourrait en être autrement. Car, au-delà des difficultés à dissocier les différents niveaux du texte littéraire qui forment un tout complexe — inutile de revenir sur l'interminable débat sur le «fond» et la «forme»: la grille n'étant qu'une «manière comode» de classer les occurrences ou traits perçus ou dégagés à l'analyse, aucune grille ne saurait rendre compte de tous les traits d'un genre ou même d'un texte —, selon Morris, «Historically, rhetoric may be regarded as an early and restricted form of pragmatics», et «there is a pragmatical component in all [syntactical or semantical] rules» (Morris, 1938: 30, 35). En effet, comme l'explique Molino, la pragmatique avec entre autres ces «trois aspects» («les occasions, les stratégies globales et les attitudes»), «concerne» [...] «les circonstances dans lesquelles et pour lesquelles est produite une œuvre» (*occasions*); les «modes du discours», les oppositions «oral/ écrit, réel/ fictif, représentation/ narration», (*stratégies globales*); «les relations entre créateur et lecteur ou auditeur» (*attitudes*) (Molino, 1993: 15-16).

Au terme de la comparaison de ces deux grilles (genettienne et molinienne), il appert que la pragmatique est implicite dans la définition genettienne qui recourt pour l'exemplifier à la définition lejeunienne de l'autobiographie dont la notion de contrat de lecture, le fameux pacte autobiographique, est un des traits les plus déterminants. Ce pacte est bien sûr une dimension pragmatique du genre, au-delà du modal *stricto sensu* (qui est un «aspect» de la pragmatique) dont tient compte et souligne Genette explicitement dans sa réflexion. Sur ce point il écrit même dans *Introduction à l'architexte*: «[...] les genres sont des catégories proprement littéraires, les modes sont des catégories qui relèvent de la linguistique, ou plus exactement de ce qu'on appelle aujourd'hui la *pragmatique*»; «[...] la catégorie du mode, à mes yeux la plus indéniablement universelle en tant qu'elle est fondée sur le fait, transhistorique et translinguistique, des situations pragmatiques» (Genette, 1979: 68-69, 79). Cette

prise en charge de l'aspect pragmatique de la littérature est encore plus manifeste dans *Fiction et diction* (1991), où Genette consacre tout un chapitre aux «actes de fiction» dans un dialogue fructueux avec Searle sur le «statut illocutoire de la fiction narrative» (Genette, 1991: 41-63).

La syntaxe de la grille molinienne n'est qu'un euphémisme pour la «structure» ou l'«organisation formelle» du texte, et sa sémantique est déjà un récit ou un énoncé minimal beaucoup plus dans l'ordre des thèmes (genettiens) que de la sémantique proprement dite. Aussi, il serait opportun de réécrire la définition genettienne en y intégrant de manière explicite le niveau pragmatique molinien (qui serait) hiérarchiquement supérieur, du moins déterminant en dernière instance, en lieu et place du niveau modal, et bien sûr de garder le niveau formel qui est une sorte de degré zéro de la description, ou de la définition. En effet, l'appréhension même du texte au prime abord (tant d'un point de vue poétique qu'esthétique) implique une catégorisation formelle, son «identification» — ou mieux son «étiquetage» — à un «genre», une «forme minimale» (reconnue et acceptée comme telle dans le contexte de production/ réception de l'œuvre, donc *emic*): circulaire, affiche, lettre, article, poésie, prose, dialogue et/ ou récit en telle ou telle langue, etc. Autrement dit, en termes plus proprement genettiens, la lecture (au sens courant du mot) d'un texte, encore plus son analyse (description et/ ou interprétation) ne peut faire l'économie des relations transtextuelles de ce texte avec d'autres textes, notamment les relations architextuelle et hypertextuelle (donc de comparaison ou ressemblance).

Dans la foulée de cette réécriture de la définition genettienne du genre littéraire, les objectifs de cette recherche seraient donc de montrer comment la fable commune des romans dits de tradition haïtienne est constitutive d'un «microgenre» narratif national qui renvoie à un «certain nombre de déterminations formelles, thématiques et pragmatiques *relativement constantes et transhistoriques*». (Mais il faudrait préciser que la transhistoricité ici n'exclut pas une certaine contextualisation ou périodisation, donc historicité, comme le thématique implique une part syntaxique, donc formelle.)

Pour atteindre ces objectifs, il importe de travailler sur un corpus restreint rigoureusement défini et représentatif de la production romanesque haïtienne des années 1901-1961. En effet, au-delà de la difficulté réelle d'arriver à une recension exhaustive des œuvres romanesques des Haïtiens, compte tenu des failles de leur institution littéraire (dispersion des lieux de publication, absence d'inventaire fiable, etc.), il serait difficile d'analyser de manière systématique et rigoureuse les quelque quatre-vingts romans qui ont été dénombrés pour cette période. D'ailleurs, une telle démarche, dans la perspective d'une lecture des choix institutionnels qui soutient ce travail (cette lecture publique tenant lieu de caisse de résonance des stratégies de réception dans son contexte de production), serait peu productive: un certain nombre de ces romans étant déjà écarté par les instances de réception et/ ou de légitimation. (Cette sélectivité ou cet arbitraire est une des caractéristiques premières de tout appareil idéologique, et l'institution littéraire n'y échappe pas.) Aussi, méthodologiquement, il est fondé de calquer les choix des œuvres à étudier sur ceux de la critique académique, tels qu'actualisés notamment dans les manuels et anthologies qui couvrent la période étudiée, avec au moins trois possibilités de corpus: (1) l'ensemble des romans étudiés par les critiques; (2) les choix de quelques-uns; (3) les choix unanimes de tous.

Entre la fausse exhaustivité de la première solution (aucune institution littéraire ne retient toute la production de son espace et/ ou de son époque) et le quasi arbitraire de la seconde (pourquoi les choix de tel critique ou tel autre?), il est plus rigoureux d'opter pour la sélectivité explicite de la troisième proposition. L'intérêt ou la force de cette option est manifeste. Tout objet symbolique étant trace matérielle de stratégies de production et de réception (cf. Molino, 1975a: 46-48), un objet produit comme de type «X», et perçu unanimement comme tel, est plus adéquat pour l'analyse ou la description des traits de reconnaissance typologique «X» qu'un autre produit comme du même type, mais non perçu (ou reçu) comme tel. Aussi, dans la mesure où des œuvres sont écartées par des critiques, il est peu opératoire, du moins dans un premier temps, de les retenir pour un corpus d'analyse descriptive et/ ou typologique, puisqu'elles

sont déjà perçues comme non représentatives ou non typiques. Elles peuvent constituer un corpus de comparaison (ou contre-corpus) pour une interprétation des résultats de l'analyse descriptive — par exemple: voir pourquoi elles sont écartées par certains, comment elles se différencient ou non des œuvres qui font unanimité. Mais les intégrer au corpus principal fait problème, car elles n'ont pas le même statut (ou la même valeur) que les œuvres qui font unanimité, donc autorité. Elles risquent de produire un surplus de déchets ou d'inclassables, en plus d'alourdir le processus d'analyse, compte tenu de la taille nettement plus grande du corpus qu'engendrerait une telle option.

Aussi, le corpus de cette étude des romans dits de tradition haïtienne sera constitué de vingt-cinq romans de neuf écrivains qui sont unanimement retenus par les manuels et anthologies entre autres de Berrou et Pompilus (1975 et 1977), Gouraige (1960 et 1963), et Viatte (1971). Par contre, le *Cours d'histoire de la littérature haïtienne* de Fardin, bien que fort populaire, n'est pas pris en considération dans cet inventaire des choix de la critique académique pour l'établissement du corpus: le dernier tome de cet ouvrage sur la période dite contemporaine (les années 1946 et suivantes) étant inédit. Mais une telle décision ne fait aucunement problème, l'inventaire de Viatte étant des plus restrictifs, il est peu probable qu'un titre retenu ici soit exclu par Fardin. D'ailleurs, des œuvres romanesques publiées jusqu'en 1946, comme Berrou et Pompilus, Gouraige, et Viatte, il a retenu celles des Marcelin, Lhérisson, Hibbert, Innocent, Roumain, Cinéas et les frères Marcelin (cf. Fardin, 1969 et 1967: 43-52). Le corpus d'étude sera donc composé des romans suivants qui font unanimité dans la critique haïtienne:

- *Thémistocle-Épaminondas Labasterre* (1901), *La Vengeance de Mama* (1902), *Marilisse* (1903) de Frédéric Marcelin (1848-1917)¹;
- *La Famille des Pitite-Caille* (1905), *Zoune chez sa Ninnaine* (1906) de Justin Lhérisson (1873-1907);

1. Les dates données ici sont tirées de sources secondaires, notamment des manuels et anthologies, mais aussi des journaux ou d'essais critiques, sauf celle du décès de Pierre Marcelin communiquée, le 9 août 2000, par Mme Michèle Sterlin Colson, une «nièce de Marcelin», suite à une demande d'information sur ce point via la Corbett list.

- *Séna* (1905), *Les Thazar* (1907), *Romulus* (1908), *Le Manuscrit de mon ami* (1923), *Les Simulacres* (1923) de Fernand Hibbert (1873-1928);
- *Mimola* (1906) de Antoine Innocent (1874-1960);
- *Les Fantoches* (1931), *La Montagne ensorcelée* (1931), *Gouverneurs de la Rosée* (1944) de Jacques Roumain (1907-1944);
- *Le Drame de la terre* (1933) de Jean-Baptiste Cinéas; *La Vengeance de la terre* (1933), *L'Héritage sacré* (1945), *Le Choc en retour*, (1948) de J. B. Cinéas (1895-1958);
- *Canapé-Vert* (1944), *La Bête de Musseau* (1946), *Le Crayon de Dieu* (1952) de Philippe Thoby-Marcelin (1904-1975) et Pierre Marcelin (1908-1983);
- *Les Semences de la colère* (1949) de Anthony Lespès (1907-1978);
- *Compère Général Soleil* (1955), *Les Arbres musiciens* (1957), *L'Espace d'un cillement* (1959) de Jacques Stephen Alexis (1922-1961).

On retrace au moins trois orthographes pour Jacques Stephen Alexis, cette dernière des premières éditions de *Compère Général Soleil* (1955), Jacques Stéphane Alexis des premières éditions des *Arbres musiciens* (1957) et de *L'Espace d'un cillement* (1959) avec un *e* accent aigu à Stéphane, et sa variante, Jacques-Stéphane Alexis, avec un trait d'union entre Jacques et Stéphane, de «Où va le roman» (1957) entre autres. Mais pour cette recherche, seul Jacques Stephen Alexis sera retenu comme nom d'auteur pour les œuvres de fiction, les éditions Gallimard ayant réédité tous ces romans dans les années 1980 sous la signature de Jacques Stephen Alexis. Comme pour Alexis, il y a plus d'une signature de l'écrivain Jean-Baptiste Cinéas: Jean-Baptiste Cinéas du *Drame de la terre* et J. B. Cinéas des autres romans. Mais compte tenu de la claire distinction patronymique entre Jean-Baptiste Cinéas et J. B. Cinéas, on ne saurait penser à une coquille. Aussi, seront maintenues les deux signatures, chacune correspondant à des œuvres distinctes.

Ces flottements ou variantes dans la graphie de signateurs haïtiens sont à souligner. (Le terme *signateur* est retenu plutôt

que *signataire*, car il marque mieux l'analogie avec auteur et narrateur.) S'ils résultent parfois du manque de rigueur de l'institution littéraire haïtienne, ils sont surtout symptômes d'un malaise d'écrivains en quête de nom propre pour accéder enfin à la *signature*, donc une réelle reconnaissance, comme il a été souligné à propos de Franck Étienne, devenu Frankétienne puis Franketienne (cf. Jonassaint, 1987: 6). Et il en est de même de Philippe Marcelin qui souda au nom du père, Marcelin, celui de la mère, Thoby, pour se faire le sien propre, Thoby-Marcelin, sous lequel il publia avec son frère Pierre *Canapé-Vert*, *La Bête de Musseau* et *Le Crayon de Dieu*. Des co-auteurs que la critique, ne s'y trompant pas sur cette différence patronymique, appellent également *les frères Marcelin* ou *les Marcelin*.

Ces situations ne sont pas sans conséquence, car on retrouve les diverses graphies ou dénominations, avec des variantes, dans la critique haïtienne, d'où une certaine confusion pour un lecteur peu informé. Mais ce problème est incontournable, le nom d'auteur, la *signature*, n'étant qu'une graphie, on ne peut faire l'économie des variantes, si variante il y a: chacune étant généralement la marque spécifique de titres particuliers. Jean-Baptiste Cinéas n'est pas le signateur de *L'Héritage sacré*, mais bien J. B. Cinéas. On comprend qu'ici plus qu'ailleurs, il importe de différencier écrivain/signateur/ rédacteur/ scripteur, et bien sûr narrateur. L'écrivain étant le citoyen qui renvoie à un signateur (le nom d'auteur) qui comme le scripteur n'est qu'une instance, et aucunement un être de chair et d'os. Ainsi, *L'Héritage sacré* est une œuvre assumée ou endossée par l'écrivain Jean-Baptiste Cinéas, un citoyen haïtien (qui selon les registres de l'État civil a vécu entre 1896 et 1958) sous la signature de J. B. Cinéas, mais qui a pu être rédigée par un obscur scribe (le rédacteur). Aussi, contrairement à l'acceptation qu'en donne Angenot, dans son *Glossaire pratique de la critique contemporaine* (1979: 177), le terme scripteur n'est pas ici un substitut de «auteur», il est l'instance qui régit l'écriture du récit. En fait, il serait même plus adéquat de parler de *scriptor*, car l'écriture, mieux la production du livre est souvent (même si on l'oublie trop) le fruit d'un procès de colla-

boration entre au moins trois instances: scripteur (ou plus traditionnellement, auteur ou rédacteur), correcteur ou réviser, et éditeur. Le nom propre de la couverture, n'étant qu'un label, une signature pour authentification (commercialisation). C'est là un problème qui nécessiterait un autre livre, sinon tout un chapitre, mais ce court détour s'imposait pour mieux cerner l'objet de cette étude.

La procédure de constitution du corpus ici retenue est très proche de l'échantillonnage de jugement — utilisé en recherche marketing dans les études exploratoires — qui, comme le définit Robert Desormeaux, consiste à «choisir des répondants qui, selon le jugement du chercheur, sont représentatifs de la population visée» (cf. Desormeaux, s. d.: 40). Cependant la fiabilité des résultats dans la perspective de cette recherche est plus grande. D'une part, ils sont entièrement valables pour le corpus ainsi défini, donc pour l'ensemble des éléments constitutifs de l'objet d'étude qui, de plus, contrairement à l'échantillon en recherche marketing, a été établi à partir du jugement consensuel d'une communauté de critiques académiques ayant écrit sur la période, non d'un chercheur isolé, ou d'une firme particulière. D'autre part, projetés sur la somme des choix de la critique qui — dans la mesure où, pour parodier Dubois, il n'y a de littérature que ce qui est institué, donc perçu par les instances de légitimation comme telle (cf. Dubois, 1978: 99-100) — constitue le plus grand nombre d'œuvres à analyser, ils offrent des niveaux de confiance et des marges d'erreur comparables aux recherches descriptives ou expérimentales avec échantillonnages probabilistes.

Par ailleurs, il est à noter que le corpus ainsi obtenu correspond presque terme à terme à ceux de Alexis pour son «Florilège du romanesque haïtien» (1959) et de Dominique pour son essai «Révolution et langage chez les romanciers haïtiens» (1970), bien que ni l'un ni l'autre ne soit pris en compte dans la communauté des critiques pour l'établissement du corpus (l'échantillonnage). Ce qui, bien sûr, renforce sa représentativité, donc sa fiabilité. De plus, il apparaît après coup que cet échantillonnage (le corpus d'étude) — jusqu'à un certain point aléatoire puisque constitué sur une règle préétablie qui interdit au chercheur de décider quels

textes retenir, ou non — est composé principalement d'œuvres assez proches par le temps de deux groupes d'écrivains: les romanciers dits «réalistes» ou «nationaux» de la «génération de La Ronde» (1898-1912), les dits «indigénistes» des décennies 1930-1950 (cf. Berrou et Pompilus, 1975: 7-10 et 1977: 7-14). En effet, le corpus comprend, d'une part, neuf romans qui, à l'exception du *Manuscrit de mon ami* et des *Simulacres* de Hibbert de 1923, ont été publiés avant l'occupation américaine, entre 1901 et 1908 par un groupe d'écrivains tous nés en 1873-1874 (Hibbert, Innocent, Lhérisson), à l'exception de Marcelin né en 1848; d'autre part, à partir de 1931, avec la double publication des *Fantômes* et de *La Montagne ensorcelée* de Roumain, quatorze romans de six romanciers (incluant les deux Marcelin, Philippe Thoby-Marcelin et Pierre Marcelin), tous sauf Cinéas (1895), nés au début du XX^e, dans cette période trouble de l'histoire d'Haïti dite des «baïonnettes» qui conduit à l'Occupation américaine (1915), entre 1904-1908 (Lespès, les Marcelin, Roumain), et en 1922 (Alexis). Ce corpus représente deux moments forts de la production romanesque haïtienne — avec respectivement seize romans (1901-1910), et cinquante-huit (1931-1960), contre seulement neuf avant 1901, et également neuf entre 1911 et 1930 (cf. Hoffmann, 1982: 82) — qui s'inscrivent chacun dans la foulée d'un plaidoyer manifeste pour une littérature ou une culture nationale: *Autour de deux romans* de Marcelin (1903) qui a été un inspirateur pour Hibbert et Lhérisson; et *Ainsi parla l'oncle* (1928) de Price-Mars qui a préfacé Roumain et Cinéas.

La description du corpus ainsi limité s'inscrit dans la foulée du projet sémiologique de Jean Molino qui est fondé sur la proposition suivante: toute œuvre d'art (plastique, musicale ou littéraire) est un fait symbolique, c'est-à-dire «trace matérielle d'un ensemble de conduites symboliques» — conduites de production et de réception. «Ainsi s'impose la nécessité de distinguer trois niveaux d'analyse: l'analyse neutre, analyse des traces matérielles [le texte d'un roman ou le partition d'une symphonie, par exemple]; l'analyse poïétique, étude des conduites de production; l'analyse esthétique, étude des conduites de réception» (Molino et Martin, 1981: 153).

Cependant, qu'importe le niveau concerné, un texte ne s'analyse jamais isolément, on le place toujours implicitement ou explicitement dans une série donnée ou perçue comme similaire ou identique. Et, d'ajouter Molino: «[...] il est [également] impossible de rendre compte d'un corpus d'œuvres sans l'insérer dans une tradition [...] qui offre aussi bien au producteur qu'au récepteur [...] une matrice conventionnelle, c'est-à-dire un ensemble de contraintes et de règles positives ou négatives qui orientent aussi bien la production que la réception d'une œuvre» (Molino, 1975b: 10).

L'analyse sémiologique nécessite donc un corpus assez large mais bien défini (qui constitue l'objet de recherche), et «des corpus de référence ou de comparaison». Cette analyse *inductive* et *taxinomique*, dans sa phase première, porte exclusivement sur le *niveau neutre* ou *matériel* de l'objet pour faire ressortir ses traits ou unités constitutifs, en écartant les données *poïétiques* et *esthésiques*¹. Soit une description la plus «neutre» possible à partir de méthodes ou de procédures empruntées à deux types de savoirs, l'un «technique ou scientifique» comme la phonologie — «analyse-etic»; l'autre «traditionnel», par exemple les «notions de la critique littéraire» — «analyse-emic». À cette première étape de l'analyse neutre, les méthodes ou procédures utilisées relèvent indifféremment de l'*etic* ou de l'*emic* — «[leur] statut réel [étant] arbitrairement mis entre parenthèses» (Molino et Martin, 1981: 154). Le travail consiste essentiellement à décomposer l'objet en (ou à) divers niveaux ou strates, à le segmenter à chaque niveau, à classer les unités obtenues ou retenues, puis à les ordonner paradigmatiquement et syntagmatiquement.

Ce résumé sommaire, qui n'épuise nullement le projet sémiologique molinien, constitue le fondement méthodologique de cette recherche. Cependant, contrairement aux

1. Molino au fil des ans a utilisé dans les principaux textes exposant son projet sémiologique les expressions: *niveau, pôle, stratégie, donnée, conduite poïétique (de production) et esthétique (de réception), niveau neutre (ou trace matérielle)*. Il s'agit dans certains cas (niveau, pôle, donnée) de réalités différentes mais proches (ou apparentées), dans d'autres (stratégie, conduite) de possible flottement terminologique d'une pensée en élaboration ou évolution. Mais en aucun cas, ces divers termes ne sont équivoques dans leur contexte d'utilisation (voir: Molino, 1975a et 1975b; Molino et Martin, 1981).

travaux de Molino, elle porte sur un corpus dit national, non d'auteur, sur des textes longs plutôt que courts, et sur un échantillon des œuvres de la production considérée plutôt que sur l'ensemble. De plus, seule l'analyse du niveau neutre est vraiment prise en compte. D'ailleurs Molino lui-même n'a jamais travaillé concrètement les autres phases, ni dans son analyse des titres de Bruce, ni dans celle des maximes de La Rochefoucauld: l'analyse poïétique comme l'esthétique étant jusqu'à maintenant plutôt programmatique (cf. entre autres: Molino et al, 1974; Molino, 1975b; Molino et Martin, 1981; Nattiez, 1975a). Et pour cause, tel que amplement exposé dans son article «Pour la poïétique» (1988), on comprend aisément qu'elle devrait mobiliser plus d'un chercheurs, et même plus d'une équipe de chercheurs pour être menée à terme. Aussi, bien que des aspects tant poïétiques qu'esthétiques du fait littéraire sont abordés dans cette étude, il ne s'agit jamais d'analyses poïétiques ou esthétiques proprement dites. En fait, cette tentative de décrire des romans haïtiens de la première moitié du XX^e siècle comme microgenre national tout en puisant ses fondements méthodologiques, épistémologiques dans le projet sémiologique molinien, n'en est pas une exemplification.

Par ailleurs, étant postulé que le corpus de recherche constitue un tout assez homogène potentiellement représentatif d'un genre, du moins d'un microgenre¹, il a paru opératoire d'intégrer au cadre théorique molinien les perspectives d'analyse générique ouvertes par Lejeune avec son *Pacte autobiographique* — plus spécifiquement la notion de «pacte ou contrat de lecture» (Lejeune, 1975: 13-46) et les propositions théoriques de Genette qui s'y greffent ou en découlent. Des théories genettiennes, ont été retenues sa définition d'un genre littéraire, telle que modifiée, par des paramètres dits «formels, thématiques, et pragmatiques», et sa notion de «transtextualité» — «tout ce qui met [un texte] en relation avec un autre texte». Ce dernier concept, selon Ge-

1. C'est un postulat élémentaire sans parti pris idéologique ou esthétique, car dès qu'un ensemble symbolique est perçu comme plus ou moins homogène, il est difficile (sinon impensable) de ne pas le considérer comme appartenant à une série, genre ou microgenre.

nette, implique «cinq types de relations transtextuelles»: l'**intertextualité** qu'il définit comme «la présence effective d'un texte dans un autre texte» (citation, allusion); la **paratextualité** qui est la «relation [...] que [...] le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte*»; la **métatextualité**, la relation «qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer)»; l'**hypertextualité**, «toute relation unissant un texte B ([...] *hypertexte*) à un texte antérieur A ([...] *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire» (relation de *transformation* ou d'*imitation*); et l'**architextualité** qui est la relation générique, celle que le texte entretient avec d'autres dits du même genre ou du même mode (Genette, 1982: 7-12).

Ce rapprochement des propositions théoriques de Genette avec la description générique de l'autobiographie de Lejeune est suggéré par Genette lui-même. On n'a qu'à se rappeler comment il illustre sa définition de genre littéraire avec la définition/description de Lejeune, et comment pour préciser sa notion de paratexte, il renvoie encore au travail précurseur de ce dernier (Genette, 1979: 84-85, et 1987: 8). Par contre, le recours à ces avancées théoriques dans le cadre du projet sémiologique de Molino est moins évident, et aucunement suggéré par les auteurs concernés, mais il est justifiable diversement.

1° Il y a une possible articulation des notions de pacte de lecture et de paratexte sur la tripartition molinienne. En effet, le contrat de lecture — qui est central dans la description lejeunienne de l'autobiographie, puisque instituant le texte (autobiographique ou non) comme de tel ou tel type, conditionne ses lectures (les stratégies de réception de Molino) — s'inscrit (se manifeste du moins) dans les marges du texte (ce que Genette a appelé après coup paratexte, et plus spécifiquement le péritexte). Et ce pacte ou contrat de lecture est (trace ou signe de(s)) stratégie(s) de production au sens molinien, car précise Genette:

Cette frange [le paratexte], en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction*: lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une

action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente — plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés (Genette, 1987: 8).

Sans même insister sur la concordance des termes utilisés par les deux poéticiens, il est évident que le paratexte ne porte pas seulement trace(s) des stratégies poïétiques, il est aussi le lieu d'une *transaction pragmatique*, donc d'une possible saisie des aspects pragmatiques du fait littéraire. Aussi, la tripartition qui fonde le projet sémiologique de Molino trouve dans la notion de paratexte de Genette une expression concrète évidente des stratégies de production dont il faut tirer profit, comme les stratégies de réception se concrétisent, du moins en partie, dans les lectures institutionnelles (notamment les lectures critiques), une bonne part du métatexte.

Par ailleurs, une lecture attentive du programme d'analyse poïétique molinien, tel qu'exposé dans « Pour la poïétique » (1988), montre bien que des « quatre espèces de données » — « documents génétiques, environnement littéraire, environnement biographique et habitudes poïétiques » (Molino, 1988: 26) — dont l'analyse poïétique doit tenir compte, seul l'« environnement biographique » qui est de l'ordre de l'histoire littéraire, et dans une moindre mesure les « habitudes poïétiques » qui relèvent d'une certaine « sociologie » ou « anthropologie » de la *littérature* (qui pourrait difficilement faire l'économie des discours sur les textes, paratextes et métatextes notamment), n'entrent pas de plain-pied dans la transtextualité genettienne.

En effet, Molino décrit l'« environnement littéraire » dans des termes qui recourent singulièrement l'intertextualité, l'hypertextualité et l'architextualité genettiennes. Il écrit même: « Ce nom [*environnement littéraire*], à certains égards peu satisfaisant, a du moins le mérite d'éviter, au départ, les querelles et les ambiguïtés associées à des termes comme « sources » ou « intertextualité ». La nécessité de faire intervenir ce type de données se fonde d'abord sur une intuition banale; selon une formule souvent reprise, on fait de la littérature avec de la littérature... » (Molino, 1988: 17). Comment mieux définir cette « littérature au second degré » qui fait l'objet des *Palimpsestes* de Genette (1982)? Quant aux

« documents poïétiques » — qui comprennent « les témoignages « externes » [...] de l'auteur — lettres, autres ouvrages — ou d'autres que lui — confidences rapportées, observations directes [...]»; les papiers et manuscrits de l'écrivain [...]»; enfin les corrections apportées sur épreuves et les modifications apportées à l'occasion des éditions suivantes » (Molino, 1988: 16) —, ils relèvent évidemment pour une bonne part de la paratextualité et de l'hypertextualité (dont la composante « auto-hypotextuelle » est assimilable à l'« avant-texte », comme l'a souligné, à la suite de Genette (1982), Marantz (1988) à propos du texte proustien). Aussi, compte tenu de la perspective générique qui sous-tend cette recherche, faisant peu de place à l'histoire littéraire, est-il plus cohérent et opératoire pour l'analyse des stratégies de production et de réception du corpus haïtien de travailler avec la notion de transtextualité, ce corps de concepts proposé par Genette pour rendre compte de ce « fait banal », pour parodier Molino, que *la littérature se fait avec la littérature* (« documents poïétiques », « environnement littéraire ») *selon des modalités ou des traditions littéraires reconnues* (« environnement » ou « habitus poïétiques »).

De plus, surtout pour une littérature comme celle d'Haïti avec une institution littéraire plutôt embryonnaire — où les manuscrits, et même les ouvrages sont difficilement accessibles, la critique génétique inexistante (il n'y a pratiquement pas d'éditions critiques des romans haïtiens), comme les archives d'écrivains entre autres¹ —, il est plus aisé et opératoire de travailler avec ces ensembles repérables et publics que sont les péri-textes et certains épitextes (les deux composantes du paratexte), d'une part; et les discours de la critique (certains métatextes), d'autre part, pour rendre compte des stratégies de production et de réception. Bien sûr,

1. Au-delà des raisons économiques évidentes qui permettent difficilement de conserver les documents, il y a des raisons politiques qui ont empêché tout établissement d'archives d'écrivains. Les récits de manuscrits, ou de carnets de notes, jetés ou brûlés, à la vieille d'une éventuelle perquisition (ou descente de police), ou simplement par peur que ces écrits (plus ou moins compromettants) ne tombent sous des yeux ou entre des mains mal intentionnés sont nombreux pour témoigner du poids déterminant du contexte politique autoritaire et répressif depuis l'indépendance en 1804 sur l'état actuel de l'institution littéraire haïtienne.

cela n'implique aucunement que les «conduites de production ou de réception» se réduisent à ces ensembles paratextuels et métatextuels, ni même que ces discours soient immédiatement poïétiques ou esthésiques. Mais ils en sont (ou en portent) des traces, puisque inévitablement ils résultent (ou reflètent) de(s) procès poïétiques ou esthésiques. En fait, on peut se demander si on accède aux stratégies de production ou de réception autrement que par une lecture (une interprétation) des textes qui en portent (ou en sont) traces, notamment les paratextes et les métatextes?

D'ailleurs, l'analyse de Molino des titres de Jean Bruce, avant la lettre, montrait déjà comment un seul élément du péritexte, le titre, pouvait caractériser jusqu'à un certain point un corpus d'auteur ou non (Molino et al., 1974). De plus, le péritexte étant constitué d'un ensemble de courts énoncés, il permet de faire plus aisément l'analyse comparative de grands ensembles textuels (les corpus dits régionaux ou nationaux, les corpus d'époque, etc.), comme le prouve cette recherche, où l'analyse des péritextes des productions romanesques haïtiennes depuis 1901 a été l'un des facteurs de délimitation du corpus, et du même coup de la description d'un de ses traits pertinents, les pactes nationalitaire et référentiaire qui distinguent, d'un point de vue pragmatique et poïétique, les romans dits de tradition haïtienne (1901-1961) de ceux dits de la modernité haïtienne et du dehors (à partir de 1961) — cf. *infra*, chapitre 1/ II-V.

2° La définition genettienne du genre littéraire, telle que revue par l'apport de la grille molinienne d'analyse des genres littéraires, constitue un savoir *etic* viable pour la description sémiologique d'un corpus romanesque. Elle est souple: les variables ou paramètres proposés (formels, thématiques, pragmatiques) étant assez larges pour englober un grand nombre de traits sans *a priori* théoriques ni même hypothétiques. En effet, ce n'est pas une hypothèse que de penser qu'un roman a des traits formels ou modaux, ou encore développe un ou des thèmes, comme on ne connaît aucun texte romanesque ou non qui ne soit écrit dans une langue (paramètre formel), selon un mode d'énonciation (paramètre

pragmatique) à partir d'une problématique ou une autre — qui peut bien sûr être tout à fait esthétique comme dans les textes dits formalistes (paramètre thématique). Cette souplesse de la grille de classement ou d'analyse est importante dans la démarche molinienne qui veut que la description du corpus soit la plus neutre possible bien qu'elle mobilise des savoirs *etic* et/ ou *emic* — donc ayant, au moins, un certain fondement «théorique» et/ ou «culturel». D'ailleurs, compte tenu de la masse des variables potentiellement pertinentes dans l'analyse d'un roman, il est opportun d'avoir certains repères pour l'inventaire des traits à mobiliser pour sa description. Car qu'importe la bonne foi du chercheur il est limité, d'une part par l'impossibilité, comme l'a si bien rappelé Molino, d'analyser exhaustivement un objet symbolique (Molino et Martin, 1981: 153); d'autre part, par son savoir et/ ou celui de son époque. Opter pour une théorie ou tradition littéraire plutôt qu'une autre n'invalide nullement la recherche: l'essentiel est de souligner explicitement les choix méthodologiques et les critères (processus et paramètres) d'analyse.

C'est là un parti pris méthodologique adopté ici: donner d'entrée de jeu les processus et paramètres d'analyse du corpus tant des points de vue formel et pragmatique (la première partie: «D'un projet littéraire national allogène») que thématique (la deuxième partie: «D'un tragique haïtien»). Cette description a nécessité, notamment pour l'analyse thématique (qui bien sûr implique le syntaxique, une syntaxe, puisque récit), et l'élaboration de la typologie des récits tragiques haïtiens, en plus des concepts théoriques plus haut exposés, la formulation d'un corps de définition axiomatique de certains termes littéraires.

Ce cadre définitoire qui est aussi un cadre d'analyse étant axiomatique, ses exemples qui, par souci de commodité, sont tirés d'un seul roman, *Romulus* de Hibbert (1908), notamment le chapitre V, ne sont pas démonstratifs, car ses propositions ne sont pas à démontrer. Elles s'enchaînent selon une logique interne de dérivation ou de présupposition, mais leur présentation suit la logique dérivative du plus général ou globalisant (texte) au plus spécifique (fable) plutôt que le rebours de la présupposition de fable à texte. Aussi, sont définis selon leur

ordre de dérivation — tout en tenant compte des nœuds de présupposition réciproque que forment les termes récit/ histoire/ narration, et séquence/ segment/ quête — d'une part, les termes texte (récit/ histoire/ narration); d'autre part, fragment, segment (quête/ séquence), intrigue, fable.

Un TEXTE est un ensemble de signes d'un imprimé qui est produit et perçu comme un tout ordonné, cohérent et autonome assimilable à une entité instituée ou reconnue comme genre ou sous-genre, tels un poème, une maxime, un roman, un essai, etc.

«Texte» est donc un terme générique, globalisant qui recoupe les notions de genre et d'œuvre, mais aussi de livre quand l'objet-livre n'est support qu'à une œuvre, et une seule. Ainsi, comme c'est le cas des œuvres du corpus, un roman édité en un volume tend à se confondre au texte qui est *RÉCIT* au sens que donne Genette à ce terme dans sa triade «récit/ histoire/ narration», c'est-à-dire: *trace matérielle [...] de la narration d'une histoire, une suite d'événements* (Genette, 1983: 10-13).

Par contre, *tout extrait ou passage d'un texte qui fait sens d'un point de vue poétique ou esthésique est FRAGMENT, et tout fragment ou ensemble de fragments structurés selon la syntaxe tragique est SEGMENT, et sous-tend une quête interdite ou appréhendée comme fatale pour le sujet.*

Ici, la notion de *QUÊTE* rejoint, bien sûr, l'acception que Greimas donne à ce terme dans son modèle actantiel du récit mythique dont le premier trait distinctif est la relation sujet/ objet selon une modalité du désir ou du vouloir, *vouloir-faire* ou *vouloir-être* de l'actant sujet (Greimas, 1966: 172-191; et Greimas et Courtés, 1979: 305), mais avec deux restrictions ou précisions importantes, puisqu'il s'agit spécifiquement d'histoire tragique s'actualisant dans la syntaxe tragique avec ses prédiction(s) et résolution(s): le sujet doit être humain, et la quête perçue comme une transgression. Donc, le segment (support de quête) s'articule autour de deux séquences, l'une initiale et prospective, mise en garde (qui est interdit, appréhension), l'autre finale et rétrospective, mise au point (qui est résolution, leçon): les deux pouvant être un ou plusieurs fragments du texte. Aussi, une séquence, qu'elle soit mise en garde ou mise au point, est un fragment ou une somme de fragments véhiculant un discours prospectif ou rétrospectif sur une quête.

Tout fragment ou somme de fragments qui est discours prospectif ou rétrospectif sur une quelconque quête intradiégétique est SÉQUENCE et constitue un repère pertinent de segmentation du récit.

Cette contrainte d'une quête intradiégétique est déterminante. Elle permet de discriminer un quelconque discours prospectif ou rétrospectif du narrateur ou d'un personnage d'un fragment qui est *séquence* au sens plus haut défini. Ainsi, malgré le caractère rétrospectif et magistral du discours de Trévier rappelant les conditions de la prise de pouvoir par Salomon (Hibbert, 1908: 36-37) ce fragment n'est ni séquence ni partie intégrante d'une séquence, car l'événement rapporté est antérieur à l'histoire du roman, extra ou méta-diégétique. Il n'a, pour reprendre Genette, qu'une «fonction explicative», répondant explicitement à «une question du type: «Quels événements ont conduit à la situation présente?»» (Genette, 1972: 238-243) — le régime répressif de Salomon. Cette situation initiale, les insurgés de Miragoâne, Boyer Bazelais en tête, veulent la renverser, et leurs diverses quêtes (l'invasion et l'occupation de Miragoâne, leur fuite ou leur tentative de fuite de la ville assiégée) constituent l'essentiel du récit de *Romulus*, contrairement à la prise de pouvoir par Salomon qui n'est qu'une évocation: quelques paragraphes.

Par contre, bien que séparées d'une dizaine de pages, les «prédictions» de Trévier à Merlin sur l'issue d'une guerre civile en Haïti, au chapitre V (Hibbert, 1908: 41, 42-43), et ses remarques à Boyer Bazelais à propos de son expédition militaire à Miragoâne au chapitre suivant (Hibbert, 1908: 57) forment une séquence constituée, bien sûr, de deux fragments qui développent un même argument (prospectif) sur un événement intradiégétique, la quête de Boyer Bazelais — *renverser par la force le gouvernement de Salomon* — qui est au centre du roman. D'ailleurs, cette mise en garde trouve écho dans le discours rétrospectif ou évaluatif (mise au point) du chapitre X (Hibbert, 1908: 97-102) qui boucle ce segment. Ce chapitre X et les mises en garde des chapitres V et VI constituent les repères de segmentation de la quête de Bazelais qui, bien que recoupant celles des *Romulus* et Merlin (les deux autres principaux personnages du roman), est distincte. Ces

discours prospectifs et rétrospectifs permettent (au lecteur) de déterminer la question que camoufle cette quête, celle qui, selon son ampleur dans le récit, intrigue, devient intrigue: «Suite à l'invasion de Miragoâne, Bazalais réussira-t-il à vaincre les troupes du gouvernement de Salomon?»

En effet, chaque fois que le récit — par la voix du narrateur ou d'un personnage — formule un interdit ou une appréhension sur une situation ou un événement intradiégétique, ou l'évalue après coup, il fournit un indice qui permet de déterminer l'objet ou la finalité d'une quête, et a fortiori d'une intrigue qui est la quête (ou la somme des quêtes), d'une certaine importance, d'un (même) sujet. Mais pour discriminer un quelconque segment narratif d'un autre qui compte vraiment dans le récit, qui est support d'intrigue, il faut quantifier de manière rigoureuse ce qu'est «une quête ou une somme de quêtes d'une certaine importance». Or, la mesure textuelle objective la plus généralement acceptée (ou reconnue) est le nombre de mots ou de pages, aussi sera-t-elle le barème d'évaluation du statut d'intrigue ou non d'une quête ou d'une somme de quêtes.

Est INTRIGUE toute quête (ou ensemble de quêtes) d'un même sujet rapportés par un ou des segments correspondant au cinquième ou plus du texte.

En d'autres termes, chaque sujet dont le ou les segments de la ou des quêtes répondent à ce critère quantitatif renvoie à une intrigue, et une seule. Donc un sujet ne peut être sujet que d'une intrigue et d'une seule, qu'importe le nombre de quêtes qu'il entreprend. Par contre, des quêtes similaires ou même identiques entreprises par des sujets différents, qu'importent leurs relations, forment des intrigues différentes, si elles constituent bien sûr le cinquième ou plus du récit.

La question se pose: pourquoi le cinquième, et non le tiers, le quart ou le dixième ou le vingtième du texte? Jusqu'à un certain point, il s'agit d'une mesure arbitraire. Mais elle se justifie, car déterminée au terme d'une analyse préliminaire du corpus de référence. En effet, dans tous ces romans, toute quête ou somme de quêtes d'un sujet rapportées par un segment ou des segments narratifs nettement inférieurs au cinquième du texte sont secondaires ou mar-

ginales et/ ou de personnages secondaires ou marginaux, donc non pertinentes pour résumer l'histoire ou décrire le récit de manière raisonnée.

Or, l'objectif premier de ce cadre de définition axiomatique est de fournir des unités de segmentation ou d'analyse des textes qui soient opératoires pour une description ou une classification du corpus. Sont donc écartés ou marginalisés, dans le processus de description puis de classification des textes, tout segment ou ensemble de segments rapportant une ou des quêtes d'un même sujet qui ne correspondent pas à ce critère quantitatif — qui ne sont pas intrigue¹. Aussi, l'intrigue est l'unité sur laquelle se fondera la typologie des romans en fonction de la forme de leur contenu, mais également celle qui sous-tend tout résumé ou description raisonnés du récit.

L'intrigue (ou la somme des intrigues) d'un roman est sa FABLE: sommaire raisonné de son HISTOIRE qui est «l'ensemble des événements racontés».

Mais «histoire» peut aussi renvoyer à tout événement narré d'un récit. Pour éviter l'ambiguïté entre l'histoire, somme et fragment, tout et partie, *l'événement quelconque ou les histoires de l'histoire d'un roman sont désignés par le terme: ANECDOTE. Et une anecdote récurrente d'un corpus est un MOTIF* (qui peut être à la fois la fable d'un récit ou une histoire quelconque, marginale). Cependant la richesse sémantique du terme «histoire» le condamne à une utilisation très large — ambiguë qui ne saurait être évitée tout à fait en français, comme l'illustre cette définition de «motif» qui précède. De plus, le terme «histoire» peut être utilisé tant dans son acception psychanalytique qu'historique (l'histoire du sujet ou de la société), comme celui de «fable» peut être pris tant dans son sens générique que narratologique (les fables de La Fontaine, la fable d'un roman).

Enfin, ces définitions forment un arbre de dérivation — avec un développement horizontal de «texte» à «histoire» [anecdote, motif]; et un développement vertical de «texte» à «fable», en passant par «fragment», «segment» (qui implique,

1. Il est évident que dans une analyse subséquente d'un corpus de romans (haïtiens ou non), ce barème quantitatif peut être réévalué ou modifié selon les finalités de la recherche ou des caractéristiques propres à son objet.

en amont, «séquence» et, en aval, «quête») et intrigue — qui peut se présenter schématiquement comme suit:

TEXTE/ récit/ fragment (séquence) segment	HISTOIRE [anecdote, motif] (quête) intrigue fable.
--	---

Aux deux extrêmes du sommet de la chaîne, sur l'axe horizontal, se retrouvent les termes les plus englobants, ceux qui couvrent le plus amplement la matérialité d'un roman: «texte» et «histoire», ce dernier concept entretenant une relation d'inclusion avec «anecdote» et «motif». Par contre, l'axe vertical présente deux séries distinctes de termes qui sont ses unités fonctionnelles de segmentation et de description. L'une de «fragment» à «segment» découpe le récit et décrit la *manière de raconter*, l'autre de «quête» à «fable» décompose l'histoire et résume la *matière rapportée*. Mais ces deux séries terminologiques se recoupent sur le nouvel axe horizontal de dérivation qu'implique la présupposition réciproque segment/quête (tout segment sous-tendant une quête, et toute quête étant portée par un segment), qui rappelle du coup le statut théorique de la dichotomie récit/ histoire: marche à suivre pour une recherche, protocole d'analyse.

Le recours à ce cadre théorique de segmentation des romans pour l'élaboration d'une syntaxe narrative, «repères pour une typologie», et aux concepts d'analyse genettiens (ou autres), ne s'est fait qu'après coup et sans exclusive. Soit à la suite d'un processus systématique d'inventaire de traits perçus comme pertinents, puisque récurrents, sinon présents dans tous les textes du corpus, se rapportant aussi bien au mode de narration (ou d'énonciation) qu'aux anecdotes ou fables, au statut du narrateur ou des personnages, aux dialogues ou aux descriptions qu'à la langue ou au périphrase des œuvres. Les seuls principes posés avant l'analyse étant la part épistémologique du projet sémiologique molinien.

Telles sont, grosso modo, les grandes lignes méthodologiques de cette recherche. Elles seront, au besoin, précisées ou complétées au fil de la présentation des résultats qui, en

plus d'une conclusion générale, se fait sur quatre chapitres, en deux parties: la première traitant des aspects formels et pragmatiques des œuvres; la deuxième, de la thématique, mais une thématique, comme il a déjà été signalé, qui est aussi une forme, puisque indissociable d'une grammaire, celle du récit tragique, qui est le fondement même du tragique.

(1) « Un corpus national » qui présente l'objet d'étude en analysant entre autres ses périphrases pour montrer comment pragmatiquement ces romans se présentent comme haïtiens; (2) « Un texte allogène national » qui traite d'un ensemble de traits pragmatiques et formels qui font de ce texte un texte haïtien: des langues (haïtiennes) du récit, des statuts du narrateur, du narrataire et des personnages, des rapports textuels avec l'oralité haïtienne, des modalités d'énonciation empruntées à la narrativité¹ populaire haïtienne, l'oralité; (3) « Des histoires tragiques » qui établit une certaine corrélation entre le destin des personnages haïtiens et ceux des tragédies, tel que perçu généralement par la doxa; (4) «Des récits (contre)exemplaires» qui compare la syntaxe de quelques tragédies grecques avec des fragments ou des romans de tradition haïtienne pour conclure à une certaine homologie entre les deux séries de textes, puis propose une « typologie des récits tragiques haïtiens ».

Bref, l'exposé des résultats de cette analyse reprend les grandes lignes du schéma classique de recherche et de rédaction scientifiques: objectifs, corpus, méthode et/ ou procédure, description, ordination (ou classification), interprétation (voir entre autres: Gardin, 1979: 226-243; Lussier, 1987: 27-36, et Molino et al., 1974). Il manque certes ici la phase déterminante de toute recherche: la validation par la fabrication des faux (simulation). Mais compte tenu de l'am-

1. Le terme «narrativité», est emprunté librement à Faye (1972), il tend ici à englober et désigner à la fois les notions de stylistique et de poétique narrative, donc une certaine manière de raconter, ou rapporter des histoires propres à un corpus, une époque, ou un auteur, mais aussi l'étude de cette manière, ou «économie narrative» comme l'entend plutôt Faye. Quant au concept d'«oralité», il a été proposé et développé, en lieu et place de la notion plutôt péjorative de «littérature orale», par la critique haïtienne, notamment notamment Laroche (1981: 31-40; et 1991: 15-31, 75-81) à la suite de Ernst Mirville (cf. Dumas, 1984: 161-164), pour désigner l'ensemble des productions littéraires orales haïtiennes (conte, devinette, *télédyòl*, chant, proverbe, etc.).

pleur d'un tel processus, il n'est pas évident que le niveau de description auquel on est arrivé soit suffisant pour produire des pastiches de romans de tradition haïtienne. Car la description proposée se limite plutôt à des macro-unités: le péri-texte, le contrat de lecture, la fable, les modes d'énonciation, les relations transtextuelles avec l'oraliture haïtienne, et quelques figures rhétoriques traduisant le conflit des langues en œuvre dans le corpus.

Quoi qu'il en soit, ces résultats se veulent rigoureux, systématiques, viables, et nettement fiables pour le corpus analysé des romans dits de tradition haïtienne. Et le pari a été jusqu'à n'utiliser que des formes impersonnelles pour les rendre (ce qui pourrait irriter certains, ou amuser d'autres). À vous donc, lecteur ou lectrice — comme de mise aujourd'hui: le neutre du singulier masculin n'ayant plus, semble-t-il, sa force englobante d'antan —, de juger si au moins ils vous permettront de discriminer un roman d'un Martiniquais ou d'un Québécois de celui d'un Haïtien, ou si ce manuscrit inédit de 1946 ou 2001 d'une bibliothèque haïtienne est roman de tradition haïtienne ou non — de faire de bons diagnostics quoi. Et cela aussi est une validation.