

Ethnotexture et scénographie rituelle à travers *Le Cri des oiseaux fous* de Dany Laferrière et *La Belle Créole* de Maryse Condé

Baba Amine ADAKOUÏ¹

En guise d'introduction

Le texte littéraire francophone est un vaste terreau d'imaginaires culturels à vue des multiples échanges survenus du fait de la colonisation. Ces logiques d'hybridités constituent l'essence même d'une littérature partagée entre quête et affirmation de soi. On observe ces dernières décennies, dans la littérature francophone caribéenne, des rebondissements qui tendent davantage à militer en faveur d'une symétrie des cultures au détriment d'un certain parallélisme longtemps entretenu par les logiques coloniales hégémoniques. Elle ouvre ainsi des voies susceptibles de sortir les sociétés coloniales des impasses et apories consécutives au processus de négation des valeurs endogènes. Cette mise en écrit de la culture du terroir apparaît comme autant d'indices qui poursuivent une réactualisation des valeurs archétypales du groupe. La présente étude vise à montrer comment, à travers écriture et structure, le texte littéraire mime les scénarios anthropologiques. Elle repose sur deux concepts, à savoir : l'« ethnotexture » et la « scénographie », tous deux formés à travers des alliages de mots empruntés à des domaines distincts. Si le concept de « scénographie »² semble suffisamment abordé dans le cadre de l'analyse des textes littéraires, celui d'« ethnotexture » par contre inaugure une réflexion sur le fait littéraire en tant que reflet des structures anthropologiques aussi bien sur les plans : systémiques, structurels et conjoncturels. Nous comprendrons alors par « ethnotexture » la manière

¹ Université de Maroua, Cameroun.

² Moura (1999) définit cette notion comme cette capacité qui vise à : « cerner un ensemble d'éléments à la fois liés aux formes textuelles et aux déterminations tant sociales qu'institutionnelle » (1999 :19). La notion prend ainsi en compte aussi bien l'étude de l'art scénique mais aussi, les moyens et les techniques utilisées dans les romans pour la réécriture de certains rites culturels.

dont les composantes et les structures ethniques sont disséminées dans l'œuvre et par le biais desquelles il est possible de lire toute une cosmogonie rattachée à une culture donnée. Une « ethnotexture » du texte littéraire s'intéresse aussi à la manière dont les structures anthropologiques raturent le texte et le préfigure en filigrane. Nous voulons ainsi montrer comment les éléments ethniques travaillent le texte et dévoilent la parenté en même temps secrète, mais aussi avouée, entre les scènes qui se déploient dans les textes et les faits anthropologiques, le texte littéraire devenant, par-là, un tabloïde de l'imaginaire³ culturel du groupe et une surface porteuse de ses intentions. Autrement dit, le style linguistique et le dispositif narratif participent-ils à l'ancrage identitaire du texte ? La réussite d'une telle analyse impose qu'en même temps l'on accorde un intérêt aux mécanismes de scénarisation de certains rituels inscrits dans les textes. C'est à cet effet que nous associons à la notion d'ethnotexture, préalablement définie, celle de « scénographie » pour nous rendre compte des mécanismes de textualisation, d'esthétisation et de métamorphose de certains rituels lorsque ceux-ci intègrent le champ littéraire.

1. Les ratures culturelles du texte littéraire

On ne peut dénier au texte littéraire francophone, au-delà de toutes les polémiques qui peuvent exister, son caractère unique et original. Ceci au nom d'un déploiement toujours subliminal d'un ensemble de traits culturels qui s'éloignent de la norme sur le plan scriptural. Ils disent tout un univers imaginaire phénoménologique étranger à l'hexagone. Celui-ci s'inscrit à cet effet dans les différentes structures narrativo-discursives qui pétillent à travers le texte littéraire lequel lui sert de plaque réfléchissante. Les mots et leurs traces, dans le cas précis, sont au cœur même de la maturation du récit et soutiennent toute sa logique interne. Ils sont porteurs d'une symbolique culturelle qui ne s'ouvre au lecteur que par processus d'accommodation de celui-ci à un univers endogène significatif. Posner (1989) notait à cet effet que « Les traces [ne] constituent un texte dans [une]

³ Nous pensons à Durand (1992) qui perçoit à travers l'imaginaire une « constellation d'images » (Durand, 1992 : 40) sur lesquelles repose tout un système de penser du groupe et qui, par-delà tout trahit l'univers interne et conceptuel du groupe, définit et oriente l' « agir » (Hamon, 1972) de tout individu rentrant dans ce système préalable.

culture [que] s'il existe un code connu à l'intérieur de cette dernière pouvant être utilisé pour guider l'interprétation de ces traces » (Posner, 1989 : 9). Si parfois certains mots se montrent déconnectés de la logique syntaxique qui les intègre au système phrastique, ce n'est nullement parce que ceux-ci se seraient retrouvés là par inadvertance, le fait est que les codes qui ressortent de leur association ne s'homogénéisent pas. Ces « mots-renégats » ne trouvent leur sens que lorsqu'ils sont intégrés dans un autre système de connaissances et de valeurs contenant des éléments codiques avec lesquels ils entrent adéquatement en fusion. Le texte pourra s'avérer difforme, mais ces textures, qui relèvent généralement du culturel, lui impriment une vision culturalisée. Ils sont appréhendés à travers l'usage de certaines figures et tropes qui adoucent le texte et le récit de toute une cosmogonie culturelle. Ces figures sont représentées de façon symétrique chez les auteurs, même si parfois l'on peut être amené à souligner les écarts dans les légations qui en sont faites. Ce niveau d'analyse relève bien d'une grammaire symbolique du culturel qui entend augurer tout le poids culturel de ces mots. Laferrière notait à cet effet qu' « un mot dit tellement plus qu'une phrase ou une histoire » (C.O.F⁴, 2015 : 66). Cette analyse prend en compte la figuration du mot « vautrer » et sa texture, comme motif obsédant dans les œuvres de Laferrière et Condé. Par ailleurs, le monème est porteur d'une charge symbolique qui lui garantit une parenté secrète avec certains usages et rituels anthropologiques.

Le mot est utilisé chez Condé, où sa jonction à d'autres relève d'une brouille sémantique. Dans *La Belle Créole*, le narrateur, parlant de Dieudonné, personnage central de l'œuvre notait que : « D'autres fois, il était tellement faible qu'il restait "vautré" sur son lit, incapable d'ouvrir les yeux, recroquevillé comme un fœtus. Sans pitié, on l'avait rayé de l'école à cause de ses absences. » (Condé, 2001 : 31). Le choix de ce mot plutôt que celui de « coucher » semble tout à fait culturellement motivé. Le vautré, au-delà de son sens premier qui signifie s'étaler de tout son long, se situe dans une toute autre conjoncture où il renvoie à une image et à une posture, celle omniprésente dans les parades et transes vaudouesques. La culture s'empare du sens de la phrase pour bien signifier l'état de possession du personnage, habité par les esprits : et plus qu'un état, la syntaxe dit l'univers

⁴ Nous noterons désormais C.O.F pour désigner *Le Cri des oiseaux fous*, roman de Dany Laferrière.

incessamment enchanté par les *loas*⁵ du panthéon vaudou. Aussi, lorsque Dieudonné est invité par Luc dans une discothèque, le terme est employé de nouveau. Le narrateur rapporta alors que, « Le groupe se divisa en deux. Une partie entra à l'intérieur de la maison. Une autre se vautra sur la plage, certains se *roulant* dans le sable pour dormir. » (Condé, 2001 : 262). On comprend alors que cette posture avachie à une imbrication rituelle qui s'écrit dans le texte en télécopie figurative d'une transe vaudouesque présageant un état de possession et de délitement des personnages. Cette lecture témoigne aussi de la mise en exergue d'une Caraïbe fortement ritualisée et rattachée aux croyances où le mystère et le mystique définissent la société. Aussi, si le « vautrer » est rattaché à la religion vaudou qui, par essence s'appuie sur la matière tellurique (socle mythique), son association au « sable » témoigne d'une contextualisation qui facilite son accommodation au nouvel espace. Leur communication participe ainsi de la déterritorialisation⁶ du mot de l'univers continental au géo-espace insulaire.

Dans *Le Cri des oiseaux fous*, c'est lors d'un échange entre Madame Villefranche et Vieux-Os qu'une référence est faite au mot « vautrer ». Ici l'évocation du mot l'associe à la religion. On peut lire dans la réplique de Madame Villefranche lorsque cette dernière s'offusque du départ répété de ses maris que le vaudou serait la cause. Ainsi note-t-elle : « - c'est le vaudou. Ils refusent Dieu et préfèrent se vautrer dans la boue noire. Cela fait un joli paquet : le vaudou, la dictature et l'Afrique. » (C.O.F, 2015 : 250). Ce passage établit un rapprochement entre la religion « vaudou » et le mot « vautrer ». Le terme « vautrer » est intégré à la religion ; une évocation métonymique puisque celui-ci ne représente qu'une étape du « tout-rituel ». L'ordre de préséance dans l'évocation montre bien le lien prémonitoire et associatif qui existe entre ceux-ci. Cette association ne saurait être triviale quand on sait avec Todorov (1978) que les liens qui se tisse entre les mots prennent en compte leur relation intrinsèque tout en intégrant des ensembles plus grands. Ce rapport d'imbrication entre « vautrer » et « vaudou » met en branle tout un

⁵ Les *Loas* sont les esprits et les génies de la religion vaudou. Encore appelés « les mystères » ou les « invisibles », ils servent d'intermédiaires entre les grands maîtres et les humains.

⁶ Ce concept a été créé par Deleuze et Guattari (1972) dans l'*Anti-Œdipe*. Il traduit un mouvement transgressif dans l'espace. À cet effet, il illustre bien la littérature des migrations qui participe de la décontextualisation d'un ensemble de réalités culturelles et leur contextualisation dans d'autres espaces.

scénario rituel. L'expression « Ils refusent Dieu et préfèrent se vautrer dans la boue noire » fonctionne par anticipation dans la chaîne sémique qui la lie à la religion dont elle est la figure révélatrice.

Aussi peut-on voir dans l'association de ces deux mots la révélation de l'un des attributs du dieu *Legba* du panthéon vaudou. En effet, les deux mots commençant par la lettre « v », les initiales des mots réunis font figurer le « vv » ou le *vévé* de *Legba*. Si le *vévé* est considéré comme l'un des symboles majeurs qui facilite le passage des esprits parmi les hommes lorsqu'il est dessiné autour du poteau-mitan, pilier situé au centre du péristyle, sa figuration entre les lignes pourrait alors montrer comment l'écriture s'imbibe des attributions divines, socle de toute la culture haïtienne pour laisser transiter et circuler l'esprit culturel et/ou religieux. Une autre forme d'association est aussi remarquable dans les syntaxes et qui rend possible l'adéquation du mot à un univers culturel et religieux : c'est celle du verbe « vautrer » à celui de « sang » (rappelant les rituels sacrificiels vaudou). Dans la frontière qu'il établit entre les milices du gouvernement, Vieux-Os note : « Voilà la différence entre un tonton macoute bouseux et un officier formé à l'Académie militaire. En réalité, les deux groupes travaillent pour le même pouvoir sanguinaire et se vautrent dans le même vase : l'un faisant seulement avec plus de grâce que l'autre. » (Laferrière, 2015 : 262) Dans cet exemple précis, l'association s'opère par coordination entre deux éléments représentant, en effet, chacun, un aspect du religieux. Le sang, matrice de la religion vaudou, doté d'une fonction sacrificielle, et « vautrer », état observable lors des trances provoqué par la possession des esprits.

Ces mots peuvent ainsi être considérés comme des unités transphrastiques dotés d'une compétence en ce qu'ils parviennent, à l'intérieur du texte, à créer des mécanismes de cohésion et de cohérence avec des mots relevant ou appartenant à d'autres codes linguistiques. Ils intègrent celui-ci et laisse voir les réalités culturelles. Les codes s'associent pour faire prospérer la logique « ethnique ». La compréhension de ces passages dominés par ces alternances codiques nécessite que l'on prenne appui sur une grille de lecture qui fédère ces mélanges et construit une plateforme d'appui à la différenciation de leurs évocations, mais davantage au dévoilement de leurs sources/implications idéologiques originelles. Ce n'est qu'en adoptant une démarche similaire qu'on parviendra à tirer la part de la grammaire culturelle et la part relevant de la grammaire normative. C'est au sein de ce va-et-vient constant entre le normatif et le culturel que s'équilibrent ces discours. Le culturel se fond dans le normatif et s'exprime à travers lui.

Ces mécanismes de travestissement lexical relèvent de la réappropriation de la pensée par les mots dotés d'un sémantème allogène. Les disparités linguistiques et idéologiques sont battues en brèche par le réexamen des écarts et la fusion des lexiques qui, en outre, traduisent l'inversion des rapports de force par la mutation sémantique des mots. Pourtant, le culturel intègre aussi le littéraire à travers le maçonnage même du récit.

2. *Legba* et l'architecture du récit chez Laferrière

Si les mots rendent compte de la culture comme opium des œuvres, il arrive aussi que le récit lui-même dans les structures qui le composent soit bâti sur un modèle culturel. Ainsi, le motif culturel sert de dispositif de brochage et de péristyle sur lequel se tisse et se conforte le récit. Laferrière (2015) choisit de broder le récit sur les propriétés fonctionnelles du dieu vaudou *Legba*. En effet, l'angle d'ocularisation que nous arpentons révèle bien que toutes les structures narratives du récit à l'instar de l'espace, du temps, des personnages, ainsi que les relations qui se tissent entre celles-ci, reproduisent la symbolique religieuse de la divinité. Ainsi, les structures narratives fonctionnent sous un modèle triptyque ; avec deux extrémités et une lisère constituant un espace tampon qui n'est que la représentation imaginaire et figurative du dieu *Legba*.

Primo, intéressons-nous au volet actanciel. L'un des premiers rapports entre les personnages et qui témoigne de la mise en fonction du modèle divin est le trio : Vieux-Os, Sa mère et son père. En effet, Vieux-Os représente le pôle visible et le père en exil, le pôle invisible. Sa mère dans le texte représente la figure de la divinité qui se trouve à la barrière entre le visible et l'invisible. C'est par le biais de la mère que Vieux-Os accède à certains traits physiques et caractériels de son père exilé. Une analyse reproduisant cette relation tripartite entre les personnages est aussi opérante dans la relation entre Fifine, Mercedes et Gasner : « Fifine est une magnifique fille du Cap-Haïtien » ; « Mercedes vient, elle, du pays voisin : La république dominicaine. » (C.O.F, 2015 : 83) ; le texte les présente d'ailleurs comme deux filles avec deux tempéraments différents : « Autant Fifine est douce et apaisante, autant Mercedes est de feu ». Plus que le tempérament, leur rapport à l'espace justifie l'écart entre les deux. L'une appartenant à l'espace connu, l'univers palpable de tous les jours et donc Haïti, l'autre à un pays non connu. Dans ce rapport entre ces deux personnages, se lisent le connu et l'inconnu et donc le « visible » et « l'invisible ». Toutefois, le lien

entre les deux personnages est rendu possible par Gasner : « Il a suffi que Gasner arrive pour les réconcilier. Depuis elles se tiennent constamment serrées l'une contre l'autre » (C.O.F ; 2015 : 84). Gasner représente ici le personnage tampon qui parvient à concilier le visible et l'invisible. Autant les personnages agissent dans le récit, autant se reproduit cette logique tripartite. C'est aussi le cas de la relation Vieux-Os, Madame Villefranche et Lisa. Pour voir sa bien-aimée, Vieux-Os devra faire face à Madame Villefranche représentée dans le texte comme étant le « cerbère ». On peut lire dans le texte : « Et le Cerbère se tient en face de moi. Je ne l'ai jamais vu d'aussi près. Je me retrouve immédiatement dans les fables de mon enfance où, pour délivrer la princesse, il fallait terrasser le dragon. »⁷ (C.O.F, 2015 : 247). Pourtant, il réussit à s'attirer les bonnes grâces de la dame. Le personnage de Vieux-Os bénéficie encore de l'aura divin pour pouvoir s'approprier cet univers inconnu représenté par le domicile de Madame Villefranche et son humeur empoisonnée par ses multiples échecs amoureux. Aussi, trouve-t-il les bons mots pour parvenir à dompter la mère de Lisa. L'analogie se dessine alors avec le mythe d'Héraclès repris par Genest (1994) qui revient sur les conditions d'accès au royaume des morts : « Pour accéder au domaine des morts, l'autorisation de Pluton était nécessaire. Mercure, le messager des dieux, fit obtenir à condition qu'Hercule se présente sans armes d'aucune sorte. » (Genest, 1994 :135). On pourrait conclure que tout comme Hercule, Vieux-os qui vient de cheminer avec le personnage de *Legba* obtient son accord, quoique tacite, pour affronter madame Villefranche.

Toutefois, c'est avec une coloration culturellement mûrie que Laferrière choisit d'inscrire dans son œuvre un personnage du nom de *Legba*. Les attributions dévolues à ce personnage se réfèrent à celles du dieu. Celui-ci intervient dans un premier temps lorsque Vieux-Os est attaqué par les chiens, représentés comme des créatures de l'enfer : « J'étais près

⁷ Le passage est aussi une réécriture du mythe d'Héraclès qui lors de son douzième défi, réussit à dompter le Cerbère gardant la porte des enfers. Si dans le fond nous pouvons aussi reconnaître à Vieux-os la bravoure d'Héraclès, du mythe nous ne retiendrons que la conquête symbolique de l'espace inconnu, le processus qui matérialise le passage du visible à l'invisible. L'analyse que nous menons tend davantage à montrer la structuration de la relation qui lie le héros, le gardien et l'objet de la quête sous le modèle de la divinité *Legba* quoiqu'il soit possible d'en reconnaître ici toute la symbolique mythique du passage.

de me faire dévorer par une meute de chiens, et voilà qu'a surgi de nulle part un homme dans une bagnole toute cabossée qui m'a sauvé.» La manifestation hiérophanique⁸ de la divinité permet à Vieux-Os de passer d'un monde visible à un monde invisible. L'espace-temps se prête à une telle lecture dans ce cas précis.

Secundo, la dichotomie visible et invisible se lit à travers deux villes parcourues par le personnage : Port-au-Prince et Pétionville. En effet, c'est dans la nuit, moment pendant lequel on reconnaît la manifestation de certaines forces maléfiques, que Vieux-Os est attaqué par des chiens. Il passe d'un espace connu et visible marqué par le sceau de la violence et d'une misère ambiante (Port-au-Prince) à un espace inconnu (Pétionville) totalement à l'antipode du premier, dans la représentation qui est faite : « on arrive Pétionville. Restaurants, banques, boîtes de nuit, la plus grande concentration de richesse du pays. Petite ville cossue, calme et propre. ». (C.O.F, 2015 : 214). C'est dans l'écart de traitement des espaces, entre ce qui est connu des villes haïtiennes comme des bidonvilles et la représentation de Pétionville que le récit reprend la fonction du dieu *Legba*. Il est tiré d'affaire grâce au secours que lui apporte *Legba*, ce qui lui permet d'intégrer le nouvel espace.

Aussi, la deuxième apparition du dieu qui se révèle une fois de plus déterminant. Elle se produit à l'aéroport, pendant l'exil du personnage vers Montréal, un territoire inconnu. La scène qui suit témoigne une fois de plus de cette fabrique religieuse du récit. Entre Haïti et l'Amérique du nord, le dieu *Legba* ouvre la barrière au personnage : « Et voilà qu'au moment même où je vais franchir cette porte (celle qui donne sur un autre monde), je sens une main sur mon épaule [...] "Bon voyage, mon ami." Je me retourne et me retrouve face au visage rayonnant de *Legba*⁹. Ce *Legba*, qui m'a sauvé des chiens, est le dieu qui se tient à la porte du monde invisible.

⁸ L'hiérophanie est développée par Mircea Eliade (1965) pour désigner les différentes manifestations du sacré dans un objet quelconque. Il souligne d'ailleurs que : « L'homme prend connaissance du sacré parce que celui-ci se manifeste, se montre comme quelque chose de tout à fait différent du profane. Pour traduire l'acte de cette manifestation du sacré, nous avons proposé le terme hiérophanie, qui est commode, d'autant plus qu'il n'implique aucune précision supplémentaire : il n'exprime que ce qui est impliqué dans son contenu étymologique, à savoir que quelque chose de sacré se montre à nous. » (Eliade, 1965 : 17).

⁹ Le nom de la divinité est écrit dans l'œuvre sans le caractère italoque.

"Vous ne passerez jamais dans l'autre monde, disait toujours Da, si Legba ne vous ouvre pas la barrière". » (C.O.F, 2015 : 312-313). On comprend alors que le système spatial et actanciel s'organise autour de *Legba*, constituant la matrice et le socle même du récit. Cet arrimage des structures narratives aux structures culturelles et religieuses relève des fabriques religieuses et ethniques qui subrogent l'esthétique du récit et lui donne une valeur symbolique.

Par ailleurs, si par les mots est figurée toute une logique relevant de la culture, certains scénarios rituels qu'on observe à travers les textes participent aussi de cette mise en texte du culturel.

3. Les interjections du corps : de la banalisation d'un geste à la reproduction d'un schéma rituel

Deux scènes sont importantes dans *Le Cri des oiseaux fous* : celle de l'attaque des chiens et le moment où la prostituée entre en transe. En plus des mécanismes de théâtralisation, l'occupation scénique ainsi que les références kinésiques et Proxémiques en disent long. Dans son étude de l'espace romanesque africain contemporain, Paravy (1999) faisait bien le constat d'une mutation de l'espace romanesque qui intègre en son sein les propriétés de l'espace théâtral et où, « La présence ou l'absence des personnages, leurs entrées et sorties, leurs déplacements sur scène, leurs gestuelles, tous les signes proxémiques et kinésiques sont des éléments fondamentaux de la sémiotique théâtrale » (Paravy, 1999 : 54). Voici comment le narrateur présente le récit de l'attaque des chiens :

« Il me faut réfléchir très vite. Il me faut d'ailleurs arrêter de penser comme un humain [...] Les deux groupes se rapprochent de moi. Je les attends [...] Je dispose de quelques secondes pour pénétrer dans l'âme d'un chien, pour devenir un chien assez convaincant pour déstabiliser la horde de chiens maigres et affamés [...] ce qu'on ne leur a pas appris c'est quelle attitude adopter en face d'un homme qui se comporte soudain comme un chien. Un homme qui se met à quatre pattes et qui aboie en montrant ses crocs. Que faire en présence d'un tel monstre ? Ils sont là, intrigués, à s'approcher craintivement de moi en se demandant quoi faire, quand une voiture arrive me séparant des chiens. » (Laferrière, 2000 : 206-208).

Dans la disposition spatiale, Vieux-Os occupe le centre de la scène et par rapport à lui les chiens, tout autour, resserrent l'espace. Les mouvements centripètes qu'ils effectuent montrent bien qu'il maîtrise leur parade et s'apprêtent à attaquer. Chaque élément constitue un signe déterminant dans la scène. Dans sa présentation, l'espace illustre bien la situation de crise et par là même se révèle un espace tragique. Sur ce premier arrêt, les rapports de force sont en déséquilibre. L'espace accueille et se meuble de personnages hétérogènes. Ceux-ci se situent sur deux plans de communication opposés ; ce qui en justifie tout le rapport conflictuel. Ensuite, l'homme se met à quatre pattes et aboie. Ce mouvement, loin d'être anodin, peut se révéler symbolique en au moins deux points. Geste de survie ? Il s'agit avant tout d'une tentative de paramétrage communicationnel qui replace les interlocuteurs sur un même plan. La posture corporelle qui se déploie au moment lambda permet une mise à niveau spirituelle qui crée chez l'adversaire un effet de surprise, un climat d'inquiétude et d'étonnement. Elle réduit les aspérités et établit un pont communicationnel entre les protagonistes. À travers ce mouvement, Vieux-Os franchit la barrière concentrique entre les chiens et lui. C'est aussi un moyen pour le protagoniste de se défaire « d'éventuelles implications caractérogiques défavorable » (Goffman, 1973 : 131) par l'expression corporelle.

Aussi, il s'agit d'intégrer un monde inconnu par l'accomplissement de ce geste. Il peut alors se lire comme une invocation, l'accomplissement d'un rituel mystique qui permet au personnage d'entrer en communication avec des êtres sacrés. La scène répond alors à la préoccupation de Hourantier (1979) sur le théâtre africain et qui pose la littérature en tant qu'espace de scénographie où : « l'être et le mot ne feront [qu'un] » (Hourantier, 1979 : 69). Les gestes accomplis par le « héros » tendent davantage à réconcilier l'être et le mot, nous dirons même l'être et le geste. Ils s'apparentent à ce que Goffman nomme : « l'expression corporelle d'orientation ». La suite du récit montre que la posture qu'adopte Vieux-Os a une visée théophanique ; puisque celle-ci débouche sur l'apparition de la divinité *Legba*. Si l'on considère l'espace de la scène comme : « la configuration des personnages, qui dessinent des figures, forment des groupes, tracent des lignes, construisant un espace à la fois vécu et vivant » (Paravy, 1999 : 68), on peut affirmer que l'apparition de la divinité personnifiée obéit à la mise en commun d'un ensemble de facteurs allant de la simple posture à la représentation d'une/des figure (s) autour de l'espace

scénique. L'espace est de loin cette entité « amorphe »¹⁰ et vide de sens. Il serait davantage porteur de secrets inopinés et d'innombrables fonctions qu'il laisse transpirer. La « mise à genou » renvoie à une forme d'allégeance qui, au-delà d'une simple invocation, est une invite à l'esprit divin à posséder le corps. Cette posture peut se révéler porteuse de toute une dimension culturelle et religieuse selon les codes mis en jeu. Ce « geste à la cotonnade », image de la personne qui s'étoffe, peut selon Goffman (1973) « chercher à transmettre un message à une personne déterminée » (Goffman, 1973 :127). Par ailleurs, l'occupation scénique, par les actants, reproduit une figure à même de générer un processus de télescopage d'êtres de rang supérieur. Les chiens autour de Vieux-Os forment un cercle concentrique, lui au centre représentant l'axe autour duquel toutes les forces convergent dans un mouvement centripète. Il laisse émerger alors l'image du « centre magique du vaudou » vers lequel tout se polarise (Rigaud, 1953 : 238). La disposition en cercle des chiens reprend l'image du « cercle opératoire », base ou socle du poteau-mitan représentant la table des *loas*. L'homme au centre, debout puis soudain recourbé, est la représentation même du bâton royal de *Legba*, sceptre des *vévé* (s) et poteau-mitan parfait ou omnipotent. L'espace construit autour du personnage se révèle significatif et aux antipodes d'un espace « euclidien » dont les différentes parties seraient exclusives. On pourrait alors trouver en l'analyse de Butor (1960) un point d'appui lorsque celui-ci considère que : « Tout lieu est le foyer d'un horizon d'autres lieux, le point d'origine d'une série de parcours possible [...] » (Butor, 1960 : 57). Nous pourrions aussi voir dans cette posture une répétition devenue atavique au sein même d'une culture qui se perpétue à travers le texte. D'ailleurs Eliade (1959) considère les gestes rituels comme des mouvements significatifs non isolés du mythe des origines. Ainsi explique-t-il : « La signification de certains gestes semble parfois avoir été oubliée, mais l'on continue de les répéter parce qu'ils ont été faits par les êtres mythiques lors d'une institution de la cérémonie. » (Eliade, 1959 : 32). Cette exégèse des attributions simplifiées, constituant la synthèse même de la magie vaudou réunies dans les indices kabbalistiques énumérés et dont l'espace scénique donne à voir, montre que tous les signes sont réunis pour que le dieu *Legba* s'invite au spectacle. Et c'est à ce titre que cette mimique gestuelle trouve toute sa dimension à la fois invocatrice et « rituelle ».

¹⁰ Voir Michel Butor (1999) in *Essais sur le Roman*.

La deuxième scène est celle de la prostituée en transe. Voici le récit présenté par le narrateur :

« La prostituée, debout devant la robe de mariée, commence à se déshabiller. Personne ne la remarque [...] En tout cas elle a l'air complètement perdue comme un zombie [...] Elle s'est déshabillée si discrètement que personne ne remarque sa nudité. Les gens continuent à boire et à bavarder, comme dans n'importe quel bar du monde entier [...] Elle se balance de droite à gauche [...] Soudain elle se lance contre la vitre de l'armoire de toutes ses forces. Un bruit sec. Les têtes se tournent enfin de son côté. Elle pénètre dans l'armoire, s'empare de la robe de la mariée et la passe avec une grâce étonnante. Les gens sont tétanisés. Elle se retourne vers nous afin de sortir de l'armoire. Oh ! Le sang. Du sang partout. Sur son visage complètement tailladé. Sur la robe devenue toute rouge. Elle traverse la salle plongée dans un silence de mort. La foule s'écarte pour la laisser passer. La mariée en rouge. Elle franchit enfin la porte dans sa robe de mariée avec un sourire radieux. C'était la seule façon d'avoir cette robe qui la fascine depuis si longtemps. [...] Les gens dans la salle il n'y a plus ici de tonton macoute, de léopards, de délateurs, de maîtresses d'officiers dégénérés, d'épouses d'opposants en prison, de prostituées de première, de deuxième ou de troisième classe, de tueurs, il n'y a plus rien de tout cela, simplement des gens, étonnés, complètement sous le choc. On peut bien être habitué au sang mais rester impressionnable, surtout par l'aspect théâtral d'un tel événement. Tout le spectacle : le visage spectral de la prostituée, la robe couverte de sang, la démarche lente et solennelle de la mariée vers la sortie. » (Laferrière, 2015 : 284-285).

Ce passage représente un niveau accompli du spiritisme culturel haïtien marqué par le recours constant aux *loas* et leur omniprésence dans le quotidien des hommes. La transe relatée n'est en effet qu'une manifestation de cet état de possession constant de l'être par les esprits. La possession se déroule de manière progressive. Quand la prostituée se déshabille, aucune attention ne lui est portée. Son statut et ses étiquettes sociales concourent à cette inattention, se déshabiller rentrant dans son train de vie quotidien. Elle capte l'attention de l'assistance au moment où elle se lance sur la vitre, marquant la possession. Les mouvements, qui paraissent banaux, se mutent en quelque chose de surprenant. Par ces gestes, se manifeste un état second qui dévoile les instabilités de l'esprit et les égarements du corps. Pour Cegarra (2004),

« Certains pratiques ou conduites ordinaires, anecdotiques, bizarres, merveilleuses, évoquent une sorte de mouvement autonome du corps, une errance de la matière corporelle échappant à tout contrôle [...] ces conduites, des plus extraordinaires aux plus proches, mettent en relief des états seconds, des moments limites où le corps semblerait quitter ses attaches » (Cegarra, 2004 : 339).

La transe de la prostituée est une échappatoire au monde réel et un arrimage à un au-delà parallèle. Une mise en liaison de l'esprit humain à celui du dieu invoqué. L'être de la dame se dissocie en deux composantes l'une matérielle, le corps, et l'autre, substantielle et donc l'âme. Dans le passage, la prostituée reprend la figure de la « femme sorcière », insoumise à la société, cette femme caractérisée par ses états insatisfaits et déroutés dans une société haïtienne marquée par la désillusion et la fatalité. Sa transe est une folie et une errance réparatrice qui concourent à la construction d'une figure subalternisée par le pouvoir dictatorial. Elles s'allient à la culture du terroir pour subjuguier la population carnassière qui prend en otage toute la société. Cette analyse rejoint la remarque faite par Abdou (2013), traitant des rites de la danse du cadavre chez les peuples du Nord-Benin à propos de la fonction assignée aux crises de possessions par les auteurs. Ainsi notait-il : « l'idée principale chez ces auteurs est que les phénomènes de transe proviendraient d'une situation d'anxiété impliquant des groupes minoritaires étouffés ou opprimés physiquement ou symboliquement, lesquels groupes chercheraient à se libérer et à réaliser pleinement leur potentiel. » (Abdou, 2013 : 4). Par la prise de la robe, nous pouvons lire une réappropriation du rêve féminin foulé au plus profond du gouffre par une société corrompue qui se nourrit de désespoirs et de l'échec social. La scène est une réinvention et en même temps une affirmation de l'être subliminal culturel retenu dans l'inconscient du personnage.

Chez Condé (2001), cette domination symbolique de la culture est perceptible à travers le rituel de guérison décrit par le narrateur. En effet, après avoir été attaqué par une bande de personnes identifiées dans le texte comme des hyènes, Dieudonné est recueilli par Dorisca, une jeune Haïtienne.

« - Tu fais de la magie ?

Elle rétorqua gravement :

- Le vodou n'est pas de la magie !

Là-dessus elle trempa ses mains dans un bocal de vaseline, s'approcha

de lui et, après s'être signée largement, traça une série de croix sur ses épaules, son nombril, son sexe, le haut de ses cuisses. Ensuite, elle se mit à l'ouvrage. Tandis que, la figure absorbée, ses paumes expertes allaient, venaient, montaient, descendaient, appuyaient, pétrissaient il comprenait qu'elle accomplissait là une opération mystique qui ne s'adressait pas seulement à son corps. Aussi, à son esprit, à son âme. Des nœuds se dénouèrent au fin fond de lui-même. Des amarres se démarrèrent. Des bondes se débondèrent. Et il se mit à pleurer comme il n'avait jamais pleuré » (Condé, 2001 : 164-165).

Là aussi, les gestes accomplis sur le corps de Dieudonné par la jeune Haïtienne relèvent d'une symbolique religieuse sans pareille. La reproduction des croix sur son corps peut être interprétée suivant deux références culturelles. L'une relevant du christianisme et l'autre de la pratique même du vaudou. Dans le premier cas les croix seraient le symbole même de la souffrance régénératrice par lequel le mal est conjuré. On y perçoit l'image du crucifié. Dans le second cas, la position des croix sur le « corps-espace » obéit bien à la configuration des attributs d'une divinité du panthéon vaudou. Il s'agit bien de *Legba* représenté par son *vévé*. Les croix sont dessinées sur les épaules, sur le nombril et sur les deux jambes de Dieudonné. L'abstraction de cette image reproduit deux « v » renversés ayant pour centre le nombril.

Les implications textuelles sont cependant notoires tant elles montrent qu'il s'est agi à travers cette scène d'un rituel d'initiation. *Primo*, le personnage pudique se libère, se confesse et clame son innocence. Quelques pages plus loin, Dieudonné rencontre les chiens et parvient à établir le dialogue avec ceux-ci. Cette compétence accomplie par lui-même témoigne de son changement de statut et de son intégration dans une société de classe supérieure. Il parvient à établir un dialogue avec les chiens « " Amis chiens ! Je ne vous ai jamais rien fait. Par pitié, laissez-moi passer". » (Condé, 2001 : 183). La réaction des chiens ne se fait pas attendre :

« comme si elles l'entendaient, dressant l'oreille, les bêtes tournèrent la tête vers lui. Le vrillant de leurs regards de morts-vivants, elles semblèrent peser le pour et le contre [...] Levant la patte, l'une d'elle pissait bruyamment. Puis, brusquement, la meute se mit à courir dans la direction opposée, vers une proie que seules ses prunelles percevaient. » (Condé, 2001 : 183).

L'homme communique avec les chiens-esprits et le rabatement des chiens marque la victoire symbolique des *loas* positifs du vaudou face aux forces négatives et ténébreuses. Toutes ces scènes subjuguées par les artéfacts culturels et religieux trouvent leur fonctionnalité dans le texte. Elles permettent aux personnages, sur le plan interne, de passer les frontières symboliques définies aussi bien par le récit lui-même que par l'univers culturel représenté ; mais aussi, elles participent de la réactualisation des valeurs archétypales du groupe.

En guise de conclusion

La valorisation des éléments « ethniques/rituels » dans le texte littéraire témoigne de la recherche de nouvelles voies à l'axiologie même de ce qui est considéré comme le fondement des cultures. Toutefois, comment Laferrière et Condé tentent-ils de les mettre en perspective avec les défis régionaux ? Là se trouve tout l'intérêt d'une telle étude. Les textes étudiés s'apparentent à un véritable creuset identitaire, un lieu d'expression culturelle, fût-il explicitement ou implicitement défini. C'est aussi le lieu de la réappropriation de la pensée par la culture. L'écriture participe ainsi au colmatage de brèches d'une identité béante longtemps taxée et marquée du sceau de la marginalité. Les scènes étudiées quant à elles sont empreintes d'une idéologie forte visible. Celle de l'affirmation de soi par la culture ou par la religion. Cerner ce tissage culturel du texte devient indispensable à la saisie de l'esprit et de l'intention d'écriture de l'œuvre. Leurs récits s'apparentent ainsi à une quête initiatique qui gouverne la structure interne et idéologique de leurs textes. C'est aussi une écriture restauratrice et représentative des différents ethnoscapés à travers la variété des codes qu'elle mixe. À cet effet, elle ouvre une lecture prenant en compte les codes linguistiques dans la compréhension d'une nouvelle herméneutique des faits anthropologiques. En effet, la juxtaposition et l'irradiation des imaginaires par les mots et les rituels entraînent des influences sur les pratiques culturelles et ceux-ci peuvent être lus aussi bien dans une optique de dérive voire de surdétermination. Elles témoignent du nouveau rapport de l'homme aussi bien à l'espace qu'aux cultures en présence. Ainsi impose-t-elle à la fois une lecture poly focale et multifocale des faits et rituels anthropologiques. Écrire la culture en filigrane des textes littéraires c'est donner à la culture un moyen d'exister aussi bien dans l'imaginaire intra et extra muros.

Bibliographie

- Abdou, Mohamed, « Le rite de la danse du cadavre et du transfert des génies d'un défunt chez les Baatombù du Nord-Bénin », *Journal des africanistes*, 83/2, 2013, p.142-162.
- Butor, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard,1960.
- Cegarra, Marie, « Corps fugitif, corps frontière », *Corps et affects*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 339-352.
- Condé, Maryse, *La Belle Créole*, Paris, Gallimard, 2001.
- Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod,1992.
- Eliade, Mircea, *Initiation, rites, société secrète, Naissances mystiques*, Paris, Gallimard, 1959.
- Eliade, Mircea, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard,1965.
- Genest, Emile, *Contes et légendes mythologiques*, Paris, Pocket junior,1994.
- Goffman, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. Les relations en public*, Paris, Minuit, 1973.
- Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, 6, 1972, p. 86-110.
- Héritier, Françoise, Xanthakou, Margarita, *Corps et Affects*, Paris, Odile Jacob, 2004.
- Laferrière, Dany, *Le Cri des oiseaux fous*, Paris, Zulma, 2015.
- Menesson-Rigaud, Odette, « Le rôle du vaudou dans l'indépendance d'Haïti », *Présence Africaine*, 43, 1958, p. 43-67.
- Moura, Jean-Marc, *Littératures Francophones et théorie postcolonial*, Paris, Puf ,1999.
- Paravy, Florence, *L'Espace dans le roman Africain Francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Posne, Roland, « Sémiotique de la culture et théorie des textes », *La culture et ses signes*, 3, 1989, p. 157-175.
- Rigaud, Milo, *La tradition voodoo et le voodoo haïtien (son temple, ses mystères, sa magie)*, Paris, Niclaus, 1953.