Anacaona de Jean Métellus.
L'avènement du mythe

par

Cassandre Laveaux

Thèse soumise à la « Faculty of Graduate Studies and Research » comme exigence
partielle en vue de l'obtention de la maîtrise en français
(Master of Arts)

Carleton University
Ottawa, Ontario
Avril 2003

© Cassandre Laveaux, 2003

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

ISBN: 0-612-83447-6

Our file Notre référence

ISBN: 0-612-83447-6

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

Canada

M.A. CANDIDATE

The undersigned recommend to the Faculty of Graduate Studies
and Research acceptance of the Thesis

Anacaona de Jean Métellus. L'avènement du mythe.

submitted by Cassandre Laveaux, B.A.
in partial fulfillment of the requirements for
the degree of Master of Arts

Charles Doutrelepon, Chair
Department of French

Alvina Ruprecht, Thesis Supervisor
Department of French

Carleton University

April 17th, 2003

RESUME

Cette étude traite de la représentation du personnage d'Anacaona dans la pièce *Anacaona* de Jean Métellus. Il s'agit d'une reine amérindienne en Haïti à l'époque précolombienne qui a résisté à l'invasion des Espagnols, jusqu'à son massacre et celui de son peuple. Mise en contexte dans le cadre de la littérature haïtienne, cette étude traite aussi des difficultés à reconstituer un personnage historique sur lequel il existe peu de données, mais qui a quand même été repris et transformé à travers la littérature haïtienne. Métellus le transforme en l'inculquant de divers dons, puisque Anacaona est tacticienne, rhétoricienne et ses paroles sont régénératrices. Métellus la représente aussi à travers diverses figures, bibliques et classiques; et l'inscrit dans un contexte anticolonial, métaphore d'une vision anti-duvaliériste. Ainsi, à partir des transformations d'Anacaona par les intellectuels haïtiens, ainsi que celles de Métellus, son personnage transcende la réalité quotidienne et accède au monde du mythe.

ABSTRACT

This study deals with the portrayal of Anacaona, a historical figure and the main protagonist in Jean Métellus' play *Anacaona*. She was the queen of the Taino people in Haiti during the pre-Columbian era. She fought against the Spanish until they eventually executed her and massacred her people. Located within the context of Haitian literature, this study also deals with the difficulty of reconstructing a historical figure on which very little has been written. However, the character has been transformed several times by other Haitian writers, including Métellus who portrays her as a strategic and analytical thinker, a poet and a politician. Métellus also portrays Anacaona as a classical and biblical figure, placing her in an anticolonial context, a metaphor for his critique of the

Duvalier regime. All through the sum of these many different interpretations of the Anacaona figure, including those of Métellus, the Taino queen transcends our own reality and becomes a mythical figure.

REMERCIEMENTS

Un grand merci à ma directrice de thèse, Mme Alvina Ruprecht, pour m'avoir poussée jusqu'au bout, pour les interminables corrections, les lectures et les relectures, pour les conseils et les encouragements qui ont guidé mes pas – de longs pas! – vers le jour où j'ai pu finalement *accoucher* de cette thèse!

Un grand merci à ma douce moitié, Joel Serson, qui m'a soutenue durant mes sautes d'humeur, mes isolements volontaires et qui ne m'a jamais lâchée.

Et finalement, un grand merci à ma famille, Manmie et Mélissa, qui ne m'ont pas divorcée durant ces temps tumultueux, malgré les *sérvices* que je leur ai infligés...tels sont mes caprices de fille gâtée! Alors, c'est promis, la prochaine fois, je m'isole au *pôle Nord* pour écrire ma thèse!

TABLE DES MATIERES

Acceptance form	ii
Résumé/Abstract	iii
Remerciements	v
Table des matières	vi
Introduction	1
L'émergence d'Anacaona	1
La réception de la pièce	10
La problématique	14
Le plan	15
La méthodologie	17
Chapitre I : Anacaona dans la littérature haïtienne	20
Frédéric Burr-Reynaud et Dominique Hippolyte	21
Emile Marcelin	26
Jacques-Stephen Alexis	31
Chapitre II : La reconstitution de l'histoire chez Métellus	38
La transformation de l'histoire	39
Un point de vue anticolonial sur l'Histoire	42
Chapitre III : Vierge, reine et martyre.....	52
La vierge	53
La reine	60
La martyre	66
Chapitre IV : La langue littéraire de Métellus	71
Une exaltation à la guerre	72
La défaite	78
L'espoir	83
Chapitre V : Une vision anti-duvaliériste	89
L'acculturation	90
L'extermination	96

Le remplacement	97
Le verbe d'Anacaona	101
 Chapitre VI : L'avènement du mythe	105
Quelques définitions du mythe	106
Barthes chez Anacaona	109
Lévi-Strauss chez Anacaona	111
 Conclusion	116
 Bibliographie et œuvres citées	119
Bibliographie	119
Oeuvres citées.....	123

INTRODUCTION

L'émergence d'Anacaona

La présence d'Anacaona dans la littérature haïtienne remonte au dix-neuvième siècle, l'époque où Haïti acquiert son indépendance et où ses intellectuels sont à la quête d'une identité nationale. A partir de cette époque, jusqu'au vingtième siècle, la figure d'Anacaona surgit à travers différents mouvements littéraires importants qui trouvent, en partie, leurs thèmes dans l'Histoire¹ indienne d'Haïti. Parmi ces mouvements littéraires, on retrouve le romantisme haïtien, la génération de la Ronde et le mouvement indigéniste. Notons qu'on ne retrouve pas de grandes différences entre ces mouvements littéraires. Chacun représente une étape dans le temps, retournant aux mêmes sources indiennes de l'Histoire haïtienne.

Un romantisme haïtien

L'indépendance d'Haïti acquise en 1804, les écrivains haïtiens du dix-neuvième siècle sont donc à la recherche d'une littérature nationale, voulant consolider la représentation de cette nouvelle collectivité noire et indépendante. Or, cette littérature nationale se développe parallèlement au romantisme européen. Dans son œuvre, *Haïti en littérature* (2000), Anne Marty déclare :

[...] l'ensemble des pays européens avait entamé un mouvement de contestation idéologique et littéraire appelé romantisme qui connut son plein épanouissement entre 1820 et 1840. [...] Or, il se trouve que précisément à cette période, l'évolution opérée par les écrivains européens, et français particulièrement, coïncide avec les besoins d'affirmation de soi et de quête d'identité, manifesté par les écrivains haïtiens par suite de leur rupture avec la France. (Marty 2000, p. 16)

¹ Dans cette étude, nous faisons la distinction entre l'Histoire, faisant référence aux événements historiques, et l'histoire, la fable ou toute histoire racontée.

C'est en France surtout que la politique et la littérature ont pris un virage tout particulier après les événements sanglants de la Révolution. Des auteurs tels qu'Alfred de Vigny et Victor Hugo, cherchent des thèmes dans le passé national, l'Histoire antique ou médiévale, pour rompre avec les règles du classicisme littéraire. Toutefois, c'est au théâtre que le Romantisme « révolutionnaire » se réveille. La « Bataille d'Hernani », provoquée par ce drame du même nom, d'après la vie de Charles Quint, situe Victor Hugo à la tête de la « Révolution romantique ». La « Préface » du drame *Cromwell*² (1827) en devient le texte emblématique.

D'une manière semblable, la littérature haïtienne entre en dialogue avec les événements historiques qui touchent aux fondements de la nouvelle nation. A cette époque, ces événements historiques incluent tout ce qui touche la colonisation des peuples haïtiens, Noirs ou Indiens, ainsi que l'indépendance acquise. Toutefois, à la différence de l'élan romantique qui alimentait les créateurs français, l'élan de cette nouvelle littérature haïtienne repose aussi sur la nécessité d'une rupture idéologique et historique avec un ancien pouvoir colonisateur. Ces écrivains haïtiens doivent donc créer une littérature inspirée de leur propre Histoire en prenant leurs distances avec la France. Marty ajoute :

En effet, c'est en 1836 qu'un groupe d'intellectuels réunis en cénacle avec pour chefs de file, les frères Nau et Ardouin, ainsi que Beauvais Lespinasse reconnaissent dans leurs périodiques, *Le Républicain* et *L'Union*, la nécessité de se distancer de la France. [...] Ils s'efforcèrent de montrer comment en s'avivant aux sources d'inspiration locale [celles-ci

² Rédigée en 1827, la préface est une somme théorique et critique du théâtre contemporain. Hugo fait le bilan des trois âges de la littérature pour aboutir à la modernité, représentée, selon lui, par le « drame » caractérisé par un ensemble d'éléments qui ont dérouté ses contemporains : la fin des trois unités classiques, la fin de la distinction des genres et surtout le projet de cerner ce qui sépare « la réalité selon l'art et la réalité selon la nature ». (Victor Hugo, *La Préface de Cromwell* (1827) dans Lioure 1968, p. 151-160)

incluent les thèmes de l'Histoire indienne d'Haïti], la littérature pouvait atteindre une incontestable originalité. (Ibidem)

Ainsi en quête d'une identité et d'une littérature nationales, les écrivains haïtiens connaissent un romantisme qui se nourrit des événements historiques d'Haïti. Ils utilisent, entre autres, les thèmes de l'époque indienne d'Haïti. Ces thèmes deviennent donc populaires dans la littérature haïtienne du dix-neuvième siècle et se manifestent à travers plusieurs genres, dont le théâtre et la poésie. Dans leur *Histoire de la littérature haïtienne* (1975), Raphaël Berrou et Pradel Pompilus déclarent :

La période indienne de l'histoire d'Haïti devait inspirer, des pionniers à nos jours, bien des poètes. Juste Chanlatte le premier, dans un long poème *Triple Palme* à la mémoire de Boyer³, évoque Caonabo et le Cacique Henry. Coriolan Ardouin, poète de l'Ecole de 1836, chante Anacaona dans *Floranna la fiancée*. Bien plus tard, en 1892, Henri Chauvet consacre tout un recueil de vers à *La Fleur d'or*. Non content de ce tribut de louanges, il donne au théâtre son célèbre drame *La Fille du Kacik* (1894). (Berrou & Pompilus 1975, Tome II, p. 415).

Or, ces dernières œuvres traitent toutes de personnages historiques indiens qui ont marqué l'Histoire d'Haïti. Caonabo et Henry⁴ étaient tous les deux des rois de l'île d'Haïti à l'époque colombienne (Nau 1963, p. 63, Frères de l'Instruction Chrétienne 1968, p. 32); Anacaona, l'épouse de Caonabo et la figure historique qui nous intéresse dans notre analyse, était elle-même reine d'un royaume prospère de l'île (Nau 1963, p. 141). Comme nous pouvons le voir, plusieurs poèmes lui sont dédiés. D'ailleurs, *La Fille du Kacik* de Chauvet est inspirée de l'histoire d'amour entre Higuenamota, la fille d'Anacaona, et un officier espagnol. Cependant, il s'agit d'une littérature qui demeure encore très influencée par la France, surtout une fois la menace de leur invasion anéantie

³ Boyer fut nommé Président à vie d'Haïti en 1818 et demeura à la présidence jusqu'en 1843 (Frères de l'Instruction Chrétienne 1968, p. 146).

⁴ Il ne faut pas confondre ce roi avec Henry Christophe, roi post-indépendantiste en Haïti (Frères de l'Instruction Chrétienne 1968, p. 130) et héros de la pièce d'Aimé Césaire, *La Tragédie du roi Christophe* (1974).

par un double traité politique et financier (Gouraiage 1960, p. 15). Dans son *Histoire de la littérature haïtienne, de l'indépendance à nos jours* (1960), Ghislain Gouraiage explique :

Nos rapports avec la France que les controverses et les divergences politiques n'avaient pas complètement interrompus, il est vrai, reprennent sur des bases d'égalité. Les bateaux français que le tarif du demi-droit préférentiel encourageait, touchaient fréquemment nos ports. Les voyages des jeunes Haïtiens en France s'intensifiaient, et avec les marchandises et les livres français revinrent le goût des modes françaises et celui des nouveautés littéraires. (Ibidem)

Ainsi, au dix-neuvième siècle, il n'est pas possible de rompre définitivement avec la France, malgré les élans indépendantistes, anticolonialistes et nationalistes des créateurs haïtiens. Les liens économiques et culturels sont toujours en place, bien implantés dans la vie quotidienne et dans l'inconscient de la classe moyenne. Néanmoins, les relectures du romantisme français réalisées par les écrivains haïtiens aboutissent à une nouvelle forme de romantisme, caractéristique de la littérature haïtienne de l'époque, une littérature qui s'alimente des événements fondateurs de la nouvelle nation caribéenne. Ces événements historiques incluent ceux de l'époque indienne d'Haïti, dont s'inspirent les écrivains haïtiens post-indépendantistes. C'est ainsi que la figure d'Anacaona surgit dans la littérature haïtienne dès le dix-neuvième siècle.

La Ronde

Le romantisme haïtien est aussi influencé par l'instabilité politique qui devait suivre la période post-indépendantiste d'Haïti⁵. Vers la fin du dix-neuvième siècle, à

⁵ Notons l'absence de mouvement littéraire pertinent dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, jusqu'au mouvement de la Ronde à partir des années 1880. Dans son œuvre *Literature and Ideology in Haiti, 1915-1961*, (1981), J. Michael Dash attribue cette absence à l'instabilité politique du pays : « Boyer's regime fell in 1843 and Haiti was to witness no lengthy period of political stability until the American Occupation of 1915. [...] In these turbulent years there was no literary movement to succeed the theories of 1836 [période romantique haïtienne]. What does take place is an attempt by creative writers to follow the prescriptions of Emile Nau, [historien haïtien du dix-neuvième siècle qui s'inspire des sources locales. Nous en reparlerons bientôt]. The links with French Romanticism continued and were strengthened by sympathy shown to Haiti by Romantic poets such as Victor Hugo. (Dash 1981, p. 15-17)

l'aube de l'occupation américaine qui a lieu de 1915 à 1934 (Frères de l'Instruction Chrétienne 1968, p. 216), les Haïtiens ont dû faire face à plusieurs mois de guerre civile et à la menace d'une intervention étrangère (Cornevin 1982, p. 105). L'instabilité politique dépendait alors, entre autres :

[des] questions agraires introduites par les mouvements réguliers de contestation paysanne, source de guerre civile; ensuite, la question de la dignité nationale et individuelle continuellement posée face à l'idéologie dominante internationale caractérisée par le racisme, en Haïti même, l'affrontement sanglant entre la parti libéral composé majoritairement de mulâtres et le parti national où se retrouvent essentiellement les Noirs révèlent l'acuité du problème au niveau politique. (Marty 2000, p. 24)

C'est à cette époque qu'Haïti connaît un mouvement littéraire, la Ronde, à partir de la revue portant le même nom :

Le plus grand mouvement littéraire qu'Haïti ait connu se situe approximativement entre 1890 et 1915. On désigne les animateurs de ce mouvement sous le nom de la génération de la Ronde, du nom de la revue littéraire autour de laquelle ils se sont groupés d'abord, de 1898 à 1902. (Frères de l'Instruction Chrétienne & Pompilus 1961, p. 219)

Ainsi, à partir des années 1885, des intellectuels haïtiens qui constitueront en partie la génération de la Ronde s'affirment violemment sur la scène politique, en revendiquant l'égalité des races et une production littéraire qui témoigne d'un enracinement des auteurs dans leur pays d'origine (Marty 2000, p. 25). Les écrivains de la Ronde prennent donc leurs distances par rapport à l'influence de la littérature européenne et vont plus loin que les adeptes du romantisme haïtien dans leur désir de se distancier des influences françaises. Plus précisément, les écrivains de cette nouvelle génération s'intéressent aussi aux thèmes portant sur l'Histoire indienne d'Haïti, tel que

nous l'avons vu dans *La Fille du Kacik* (1894) d'Henri Chauvet, ou encore mieux, dans son recueil de vers dédié à *La Fleur d'or*⁶, où le protagoniste principal est Anacaona.

Ainsi, les écrivains haïtiens de la génération de la Ronde créent-ils un mouvement littéraire qui prône une prise de conscience nationale face à l'instabilité politique du pays et à la menace d'une invasion étrangère. Ils représentent aussi une forme de résistance face à l'influence de la littérature européenne, contrairement au romantisme haïtien, qui est tributaire du mouvement européen français, tout en se méfiant de ce mouvement. Cependant, alors que les conditions politiques et sociales ont changé, les sources et la forme de la littérature des deux mouvements se ressemblent. Les écrivains de la Ronde vont aussi chercher, entre autres, parmi les thèmes de l'époque indienne haïtienne, qui incluent la figure d'Anacaona.

Malgré les différences d'orientation idéologique, car la Ronde veut se démarquer de la littérature française alors que le mouvement romantique cherche plutôt à rencontrer la culture française sur un pied d'égalité, les deux mouvements haïtiens partagent certains éléments dont le fait qu'ils récupèrent, tous les deux, l'Histoire indienne d'Haïti. Grâce à ces sources précolombiennes, il existe une continuité et non pas une rupture entre les deux mouvements, et cette dynamique de continuité persiste à travers les héritiers littéraires de la Ronde.

Le mouvement indigéniste⁷

Certains poètes tels que Dominique Hippolyte, Ida Faubert, Frédéric Burr-Reynaud, Léon Laleau, prolongent la génération de la Ronde durant quelque temps

⁶ Le mot « Anacaona » signifie : Fleur d'or. (Métellus 1986, p. 8)

⁷ A partir de l'adjectif 'indigène' qui figure dans le nom de la célèbre *Revue indigène* publiée en 1927, les intellectuels haïtiens ont forgé le substantif 'indigénisme' qu'ils se sont approprié pour définir un mouvement littéraire: celui dont l'objectif est de faire passer dans l'écriture les caractéristiques physiques et humaines du pays d'Haïti. (Marty 2000, p. 33)

(Frères de l'Instruction Chrétienne & Pompilus 1961, p. 326). Mais l'occupation américaine de 1915 ainsi que d'autres influences socio-politiques de l'époque (l'essor des mouvements syndicalistes et communistes, les recherches scientifiques des ethnologues et anthropologues) entraînent un nouveau mouvement de résistance dans les milieux littéraires (Marty 2000, p. 30), le mouvement indigéniste. Une fois de plus, les thèmes de l'époque indienne refont surface. C'est ainsi qu'Emile Roumer fonde, en 1927, avec Normil Sylvain, *La Revue Indigène* (Frères de l'Instruction Chrétienne & Pompilus 1961, p. 326). Dans son œuvre, *Les Ecrivains noirs d'expression française. Naissance d'une Littérature* (1963), Lilyan Kesteloot explique que:

[...] l'occupation américaine de 1915 provoqua chez les intellectuels une prise de conscience qui les prépara au renouveau littéraire. Par patriotisme et esprit de résistance, on s'intéressa au folklore et aux traditions indigènes, on étudia passionnément les mœurs, les croyances, les contes populaires, et on les redécouvrit intacts et bien vivants chez les paysans haïtiens. Les intellectuels s'émerveillèrent : cette culture nationale, si longtemps méconnue, leur parut digne d'être approfondie et de fournir matière à leurs travaux d'ethnologie, de sociologie ou de psychologie comme à leur art. (Kesteloot 1963, p. 37)

Dans le sillage des mouvements socio-politiques de l'époque, qui bouleversent le milieu intellectuel haïtien, le mouvement indigéniste représente donc une forme de résistance face à l'occupation américaine, dont la menace inquiétait déjà les écrivains de la génération de la Ronde. Mais, une fois de plus, les distinctions ne sont pas très claires entre ces différents mouvements qui progressent selon les bouleversements politiques et sociaux de l'époque. A leur tour, les écrivains du mouvement indigéniste s'approprient donc des thèmes provenant de l'époque indienne d'Haïti. Notamment, Frédéric Burr-Reynaud et Dominique Hippolyte, qui faisaient aussi partie de la génération de la Ronde, produisent la pièce *Anacaona, poème dramatique en vers, en trois actes et un tableau*,

que nous allons d'ailleurs examiner, qui traite de la reine du Xaragua et du massacre de son peuple.

Ainsi, le mouvement indigéniste produit-il une littérature qui réagit à la menace militaire et politique que craignaient les écrivains de la génération de la Ronde. Les Américains occupent Haïti depuis 1915 déjà alors que les milieux intellectuels haïtiens sont bouleversés par les mouvements socio-politiques de l'époque. A l'instar de la génération de la Ronde, l'appropriation de thèmes de l'époque indienne d'Haïti par le mouvement indigéniste, notamment la figure d'Anacaona, devient une réponse face au chaos socio-politique du pays.

Enfin, nous ne ferons pas un compte-rendu détaillé de toutes les récupérations des thèmes indiens dans les écrits haïtiens, ni des particularités de ces différents mouvements. La littérature haïtienne, du romantisme à la génération de la Ronde, jusqu'au mouvement indigéniste, nous intéresse seulement dans la mesure où ces générations d'écrivains se sont approprié la figure d'Anacaona en utilisant les thèmes de l'époque indienne d'Haïti.

D'une part, ils se sont approprié cette figure comme force de résistance. Par exemple, les écrivains de la Ronde et du mouvement indigéniste s'affirmaient contre une invasion étrangère et protestaient contre l'instabilité socio-politique du pays. Ils ont récupéré des héros indiens – tels que les rois Caonabo et Henry (Nau 1963, p. 63, Frères de l'Instruction Chrétienne 1968, p. 32) qui ont résisté eux-mêmes à l'invasion des Espagnols – pour signifier la résistance face aux envahisseurs modernes.

D'autre part, ces générations d'écrivains se sont aussi approprié la figure d'Anacaona comme figure emblématique de l'affirmation d'identité nationale telle que nous l'avons vue dans le recueil de vers d'Henry Chauvet consacré à *La Fleur d'or*

(Berrou & Pompilus 1975, Tome II, p. 415). Les écrivains du mouvement indigéniste affirmaient aussi leur identité en retournant aux sources locales, telle que l'Histoire indienne d'Haïti. Il suffit de noter l'œuvre de Frédéric Burr-Reynaud et Dominique Hippolyte, *Anacaona : poème dramatique, en vers, en trois actes et un tableau* (1951). Dans son livre, *Les origines sociales de la littérature haïtienne* (1986), Hénock Trouillot explique que :

Ces générations d'écrivains et de poètes représentèrent un certain nationalisme, qui voulait aboutir à une forme littéraire nouvelle, et absolument haïtienne. On doit y voir, en effet, une tentative du nationalisme qui ne s'est d'ailleurs pas confiné, on l'a vu, dans le domaine strictement littéraire. (Trouillot 1986, p. 122).

Ainsi, les représentations d'Anacaona, personnage historique, ont changé selon les époques en suivant les tensions politiques et sociales en Haïti et selon les rapports avec la culture et les préoccupations idéologiques que nous avons citées.

Mais ces représentations ne se limitent pas aux écrivains du mouvement indigéniste du début du vingtième siècle. Plus tard, avec la montée au pouvoir du président François Duvalier en 1957⁸, d'autres écrivains récupéreront le personnage d'Anacaona comme figure de résistance en réponse au régime alors oppressif. Notamment, Jacques-Stephen Alexis, dont les écrits seront analysés par la suite, évoque Anacaona dans son conte « Dit de la fleur d'or » dans *Le Romancero aux étoiles* (1960). Plus tard, vers la fin du vingtième siècle, St Arnaud Numa écrit aussi sa propre tragédie sur Anacaona, dans *Anacaona, reine martyre, tragédie en trois actes* (1981). Et même plus récemment, au vingt et unième siècle, Marc-Léo Laroche publie deux œuvres

⁸ Haïti est présidée depuis le 22 septembre 1957 par François Duvalier, lequel se fera proclamer président à vie en 1964 et s'éteindra paisiblement après avoir transmis le pouvoir à son fils Jean Claude le 22 janvier 1971. (Naudillon 1994, p. 10) Ce dernier ne cédera pas le pouvoir avant le 7 février 1986, alors qu'il quitte le pays à la hâte pour s'exiler en France (Ferguson 1987, p. 119).

simultanément : un roman faisant allusion au personnage historique d'Anacaona dans *Anacaona* (2002), et une pièce de théâtre traitant plus spécifiquement de cette dernière dans *La tragédie de la reine du Xaragua* (2002). Le personnage n'a donc pas perdu sa portée symbolique.

Jean Métellus figure justement dans le contexte des écrivains haïtiens du vingtième siècle qui ont dû s'exiler pour échapper aux représailles du régime duvaliériste :

Pour asseoir sa dictature, tout en combattant les regroupements syndicaux afin de s'assurer un semblant de paix sociale, dès 1958, le régime s'en prend aux lettrés. Professeurs, médecins, pharmaciens, avocats... toute l'élite intellectuelle du pays est contrainte à l'exil : une hémorragie brutale. Métellus, membre actif et militant de l'UNMES [Union nationale des membres de l'enseignement secondaire] qui sera dissous par Duvalier doit partir. (Naudillon 1994, p. 24)

Il part donc au début des années soixante pour s'installer en France où il entreprendra des études en médecine. Ainsi, le critique peut écrire : « C'est dire qu'avec sa double compétence de médecin et d'écrivain, Jean Métellus connaît toutes les aventures du langage et de la langue, par une approche à la fois médicale, philosophique, culturelle ou esthétique » (Ibidem, p. 25). Après avoir publié quelques recueils de poésie et plusieurs romans, Métellus produit sa première pièce de théâtre, *Anacaona* (1986), qui sera l'objet de notre analyse.

La réception de la pièce

Anacaona est d'abord présentée en lecture publique au Théâtre de Chaillot en 1985 (Ibidem, p. 171). Elle sera ensuite publiée en avril 1986, à la même époque où le régime Duvalier prend fin, rappelons-nous, le 7 février 1986 (Ferguson 1987, p. 119). Or,

la mise en scène de la pièce n'aura pas lieu avant 1988, avec une mise en scène d'Antoine Vitez au même théâtre.

La pièce concerne la protagoniste principale, Anacaona, une reine indienne du peuple Taïno⁹ qui a su résister à l'invasion des Espagnols à l'époque précolombienne en Haïti. Cette reine n'est pas seulement politicienne, elle est aussi une des grands poètes du pays. Plus tard, n'arrivant plus à se mesurer aux armes des Espagnols et voyant son peuple décimé, elle accepte de négocier avec les Espagnols. Malheureusement, elle est trahie par les Espagnols lors de ces négociations. Anacaona est pendue et son peuple est massacré, brûlé vif (Nau 1963, p. 157-159).

Créée à une époque où la dictature duvaliériste prend fin et à l'aube de la célébration du Bicentenaire de la Révolution française, la pièce de Métellus aurait une portée politique, voire anticoloniale, très évidente :

Elle rappelle le premier génocide occidental et incite à remettre en question l'incapacité à faire appel à la mémoire du passé pour éviter de répéter les mêmes erreurs. Le premier génocide des Indiens d'Haïti entre 1492 et 1503 n'a pas empêché l'extermination des Juifs pendant la guerre de 1939 à 1945, ni, aujourd'hui, le massacre des Tutsis du Rwanda, ni celui des Algériens francophones. [...] C'est ainsi que, pour souligner les événements actuels d'Haïti, il [Métellus] présente aux spectateurs Anacaona, première reine du pays [...]. (Adamson 1996, p. 246)

La pièce représenterait la convergence des événements qui ont profondément transformé la nature de la société haïtienne. Elle a aussi une portée symbolique qui dépasse l'Histoire haïtienne, puisque *Anacaona* incarne tous les génocides. Pourtant, la critique journalistique ne semble pas avoir saisi clairement l'ampleur de la pièce de Métellus en tant qu'œuvre engagée. Dans le quotidien *Libération*, les propos de Christian Leblé sont révélateurs:

⁹ Anacaona et son peuple étaient des Taïnos, d'origine Arawak comme les autres peuples d'Haïti à l'époque précolombienne, tels que les Canibas et les Caraïbes. (Désinor 1986, p.16)

Pendant deux heures et demie, de longues tirades distribuent entre les protagonistes la tragédie d'*Anacaona*, cette reine indienne d'Haïti pendue par les Espagnols peu après la découverte de l'île en 1492. Les personnages sont narrateurs, leur texte est quasi impersonnel, leur rôle immobile : prophète ou individu anonyme, espagnol ou indien, ils déroulent inexorablement les circonstances de la mort d'*Anacaona*. [...] Cette impression d'une œuvre radicalement concentrée sur sa mission historique – entretenir la mémoire des origines – est encore accrue par la langue utilisée par Métellus : un français rigoureux, très classique, sans aucun élément créole, aucune pigmentation du langage. Le récit est glacé dans une expression académique. [...] La mise en scène ne semble pas tenir compte de la difficulté de jouer un tel texte. (Leblé 1988)

Ces propos nous donnent l'impression que Leblé s'est perdu à travers la longueur des tirades dont il n'aurait pas saisi la complexité, se limitant ainsi à critiquer la forme classique d'*Anacaona*, ainsi que sa mise en scène qui est peu dynamique, selon lui, car elle « ne semble pas tenir compte de la difficulté de jouer un tel texte », dit-il. Il insiste sur la pièce en mentionnant qu'il n'y a « aucune pigmentation du langage », cherchant l'exotisme haïtien qu'il ne trouve pas dans la langue. N'ayant pas compris que cette pièce ne traite pas uniquement d'un épisode de l'Histoire indienne d'Haïti, il insiste davantage sur la langue et la longueur du texte. Peu sensible à la confrontation des idées, le journaliste critique implicitement l'absence de passion qu'il n'arrive pas à repérer dans les monologues, les décrivant comme un « récit [...] glacé dans une expression académique ».

Les propos de Michel Cournot dans *Le Monde*, sont plus plaisants mais tout aussi superficiels. Il parle peu de la représentation ou du texte, à part quelques remarques sur le décor. Par contre, il insiste davantage sur la race des comédiens :

Ce n'est pas être raciste, pensons-nous, que de le reconnaître : Jean Métellus ne partage pas le génie de poète dramatique de Paul Claudel. Mais il n'en partage pas non plus les partis pris. Sa pièce est belle, et nous apprend beaucoup de choses. [...] Le fait qu'ils soient blancs [les acteurs] ne contrarie pas l'écoute de la pièce. – Colomb avait d'ailleurs noté que

les Arawaks de l'île avaient un teint clair, et même, parfois, aussi blanc qu'en Galicie. [...] (Cournot 1988)

Ainsi, Cournot situe-t-il le texte de Métellus par rapport à Paul Claudel, un auteur français. Ne connaissant pas la littérature haïtienne, il établit inévitablement une hiérarchie selon des critères basés sur des auteurs français reconnus. Or, si les propos de ces deux journalistes demeurent essentiellement centrés sur l'Europe, qu'en dire des remarques du metteur en scène? Dans les propos suivants, Antoine Vitez situe aussi la pièce de Métellus selon ces critères. Il cherche à inscrire le texte dans l'héritage classique français, cherchant des ressemblances. Dans ses *Ecrits sur le théâtre*, Antoine Vitez raconte que :

Anacaona est une tragédie véritable, de forme classique, écrite en une langue très pure, qui est la marque de la poésie antillaise, héritière – on ne le dit jamais – de Racine plus que de Shakespeare : le poète se soucie peu de distinguer les personnages selon leur extraction, leur condition ou leur caractère, par les mots dont ils usent; [...] tout est dans l'esprit [...]. Cette particularité de la poésie antillaise (de Césaire à Jacques Stephen Alexis, ou Métellus ou Lemoine) est le témoignage d'une revendication classique, par quoi elle affirme en face de nous sa dignité. (Vitez 1997, p. 292-293)

Dans ces propos, Vitez semble oublier que Métellus est un écrivain d'origine haïtienne, tout comme Jacques-Stephen Alexis, d'ailleurs, et qu'il figure difficilement parmi les écrivains de la littérature dite *antillaise*. Le passé haïtien s'étant déroulé différemment de celui des Antilles françaises – dont le point culminant fut la proclamation de l'indépendance pour les Haïtiens ainsi qu'une rupture par rapport au rapport hégémonique avec la France – on en aboutit à une littérature différente, tout comme à une réappropriation des mythes différents¹⁰.

¹⁰ Dans son article « Théâtres antillais et guyanais : perspectives actuelles. Présentation » (2000), Alvina Ruprecht fait la distinction entre le théâtre antillais et le théâtre haïtien d'un point de vue thématique. (Ruprecht 2000, p. 13)

Aussi la pièce de Métellus met-elle en évidence l'importance de l'impact de la colonisation à l'époque indienne. L'histoire d'Anacaona évoque une des origines de la société haïtienne qui a été occultée par l'Histoire et son approche coloniale. La pièce fait donc partie d'un corpus postcolonial mettant en valeur l'existence d'une civilisation extrêmement riche et diversifiée, un corpus que la critique française semble ignorer ou est incapable d'apprécier.

Ainsi, l'Histoire haïtienne n'a-t-elle pas cessé de mettre en valeur les héros de l'indépendance d'Haïti, découvrant les sources multiples de la civilisation haïtienne, tout comme les grands écrivains antillais l'ont aussi fait. Edouard Glissant, notamment, écrit la pièce *Monsieur Toussaint* (1961); Aimé Césaire écrit *La tragédie du roi Christophe* (1963); et Vincent Placoly écrit *Dessalines ou La passion de l'indépendance* (1983). Mais à la différence des autres pays francophones de la Caraïbe, les écrivains haïtiens mettent en valeur leurs héros précolombiens, car on ne trouve pas de textes dans les Antilles françaises qui représentent le monde précolombien.

La problématique

La réception européocentrique de la pièce par la critique reflète la grande difficulté de notre analyse de l'*Anacaona* de Métellus. Très peu de textes ont été écrits à son sujet tout comme très peu de textes ont été écrits sur l'œuvre entière de Métellus. A part la biographie de Françoise Naudillon, *Jean Métellus* (1994), et quelques articles académiques traitant des niveaux anticolonial et postcolonial de la pièce tels que ceux de Ginette Adamson (1996), Marie-Agnès Sourieau (1996-1997) et Christiane Ndiaye (2003), il y a très peu d'études portant sur la pièce de Métellus.

En plus, le texte de Métellus représente une forme de théâtre qui vise un public francophone très cultivé, et non pas un public populaire et créolophone, comme le théâtre de Frankétienne. Le théâtre de Métellus attire donc moins l'attention, a moins d'impact. On le voit ainsi peu sur scène.

Cependant, cette pièce est importante dans l'ensemble de la littérature haïtienne, puisque Métellus perpétue la tradition de récupération de l'héroïne précolombienne comme symbole de résistance, comme les écrivains haïtiens des dix-neuvième et vingtième siècles. Comme nous le verrons, cette héroïne aboutit à la somme de toutes ses versions précédentes dans la littérature haïtienne, inculquée dans l'imaginaire de Métellus, faisant d'elle un personnage qui dépasse ses dimensions historiques. Ainsi, dans cette étude, chercherons-nous à savoir : comment Métellus transforme-t-il le personnage d'Anacaona dans sa pièce par rapport aux autres intellectuels haïtiens qui l'ont évoquée dans leurs écrits?

Le plan

Nous avons organisé cette étude en six chapitres. Dans le premier, nous examinerons la présence d'Anacaona dans la littérature haïtienne du vingtième siècle, notre objectif étant de retracer l'évolution de la figure d'Anacaona dans un contexte qui se rapproche de l'époque de la création de la pièce de Métellus. Nous analyserons ainsi des œuvres spécifiques des auteurs haïtiens précurseurs de Métellus qui traitent de ce personnage.

Dans un deuxième chapitre, nous examinerons la reconstitution de l'histoire d'Anacaona chez Métellus. Nous verrons comment cette reconstitution rend explicite les

événements importants qui ont marqué cette période de l'Histoire indienne d'Haïti, ainsi que les rôles joués par les colonisateurs qui ont permis le massacre de ce peuple.

. Au troisième chapitre, nous examinerons les fonctions du personnage d'Anacaona comme, vierge, reine et martyre. Anacaona fonctionne comme vierge à l'image d'une Haïti parfois innocente, à la confiance naïve, mais aussi comme la vierge catholique, par son côté spirituel. Elle fonctionne aussi comme reine, à travers une double image de mère et de politicienne. Elle fonctionne enfin comme martyre à l'image du Christ. Elle devra passer par les trois étapes du calvaire de la Bible chrétienne : le présage, la trahison et le sacrifice final.

Au chapitre quatre, nous examinerons comment Métellus transforme Anacaona à travers sa langue littéraire. Nous examinerons cette transformation d'Anacaona à partir de trois tirades accordées au personnage, en y relevant les conventions classiques pertinentes à notre problématique.

Dans le chapitre cinq, nous examinerons la vision coloniale dans *Anacaona* comme métaphore du régime duvaliériste en retraçant trois politiques de colonisation employées par les colonisateurs espagnols dans la pièce de Métellus : l'acculturation du peuple indien, leur extermination et leur remplacement. Nous terminerons ensuite en montrant comment Anacaona se heurte à cette vision coloniale par son verbe.

Enfin, dans le dernier chapitre, nous analyserons l'avènement du mythe chez Anacaona. Nous examinerons d'abord quelques définitions du mythe chez Roland Barthes et Claude Lévi-Strauss. Puis, en nous basant sur ces définitions, nous analyserons comment le personnage d'Anacaona dépasse sa dimension historique pour aboutir à sa dimension mythique.

La méthodologie

Vu la difficulté de trouver des études approfondies traitant de la pièce de Métellus, ou même de localiser certaines œuvres littéraires d’auteurs haïtiens des dix-neuvième et vingtième siècles, nous avons dû, en quelque sorte, *partir à la pêche* pour trouver des textes soutenant notre thèse. Nous nous sommes donc surtout basés sur des textes d’écrivains haïtiens, pas nécessairement historiens, pour soutenir le fondement historique de notre étude. Bien que ces écrits soient transformés par la subjectivité des auteurs, ils reconstituent les légendes, les contes et les témoignages qui constituent en partie l’Histoire haïtienne. En plus, nous avons jugé important d’analyser l’œuvre de Métellus dans une perspective haïtienne. Mais en ce qui concerne l’ensemble de notre étude, les textes demeurent quasi inexistantes sur le sujet abordé. Nous avons donc utilisé des sources de toute sorte, historiques, littéraires, anthropologiques, et religieuses,¹¹ autant des auteurs haïtiens que des auteurs étrangers.

C’est ainsi qu’à partir d’une perspective anticoloniale, nous avons adopté une analyse thématique basée spécifiquement sur la transformation du personnage d’Anacaona à travers la pièce. Les chapitres, tels que nous les avons organisés, sont placés dans un ordre qui permet de mieux suivre cette transformation, puisque chaque chapitre représente une étape qui y contribue.

Ainsi, le premier chapitre s’intitule « Anacaona dans la littérature haïtienne », puisque la première étape consiste en un examen des écrits des précurseurs de Métellus et au recours à leur version de l’histoire d’Anacaona comme base pour mieux comprendre

¹¹ Nos allusions religieuses se situent surtout par rapport aux mythes judéo-chrétiens puisque Jean Métellus a reçu une éducation catholique, sa famille faisant partie de la petite bourgeoisie noire en Haïti (Naudillon 1994, p. 23). Aussi Métellus admet-il lui-même vivre « un catholicisme baroque, teinté de vaudou » (Métellus & Poncheville 1999, p. 53).

celle de Métellus. Le deuxième chapitre, « La reconstitution de l'histoire chez Métellus », est une réponse directe au premier chapitre, puisque nous juxtaposons les versions précédentes à celle de Métellus, facilitant ainsi la comparaison et la compréhension du contexte de la pièce de Métellus.

Les troisième et quatrième chapitres se regroupent. Le troisième, « Vierge, reine et martyr », est une étape importante. Alors que nous venons d'établir le contexte de la version des faits de Métellus, nous les concrétisons en examinant le personnage d'Anacaona à travers plusieurs fonctions et diverses figures. Le quatrième chapitre, « La langue littéraire de Métellus », rejoint directement le précédent, puisqu'il s'agit d'examiner un autre aspect plus concret du personnage d'Anacaona pour mieux comprendre son évolution.

Le cinquième chapitre, « Une vision anti-duvaliériste », reprend en quelque sorte toutes les étapes de la transformation d'Anacaona dans les chapitres précédents et les présente en parallèle au régime duvaliériste en Haïti. A cette étape, il s'agit de reprendre les concepts et notions attribués à la récupération du personnage d'Anacaona et de les examiner dans un plus grand contexte qui dépasse l'histoire de la pièce.

C'est ainsi que le sixième chapitre, « L'avènement du mythe », ne reprend pas seulement les étapes précédentes. Plus spécifiquement, ce chapitre reprend toutes les transformations précédentes, c'est-à-dire tous les facteurs de la pièce qui contribuent à l'évolution d'Anacaona, et les concrétise en une plus grande transformation dans le contexte de notre étude.

Aussi est-il important de noter que nous n'avons pas insisté sur la théâtralité du texte de Métellus. En l'examinant de plus près, nous remarquons qu'il n'y a pas de

renouvellement des conventions, ce qui, à la différence des attitudes de la critique française, ne diminue en rien l'importance de la pièce. Contrairement aux apparences – sur lesquelles les journalistes français se sont basées lors de la représentation de la pièce – le sujet importe plus que la forme. Or, on retrouve certaines conventions de la dramaturgie classique dans la pièce. Cependant, nous avons seulement noté ces éléments lorsqu'ils étaient pertinents à notre analyse.

CHAPITRE I

Anacaona dans la littérature haïtienne

Nous avons donc choisi trois textes d'écrivains haïtiens précurseurs de Métellus, qui datent du vingtième siècle et où le personnage d'Anacaona a une présence prépondérante: la pièce de théâtre *Anacaona, poème dramatique, en vers, en trois actes et un tableau* (1927) de Frédéric Burr-Reynaud et Dominique Hippolyte; le roman *La reine Anacaona* (1931) d'Emile Marcelin; et le conte « Dit de la fleur d'or » dans *Le Romancero aux étoiles* (1960) de Jacques-Stephen Alexis.

D'une part, précisons qu'il s'agit d'auteurs très connus, pour la plupart, qui ont souvent fait l'objet d'analyse ou de critique dans les milieux intellectuels haïtiens. Frédéric Burr-Reynaud, Dominique Hippolyte et Emile Marcelin ont fait partie de la génération d'écrivains et d'intellectuels haïtiens du mouvement indigéniste. Jacques-Stephen Alexis, marxiste convaincu (Mudimbe-Boyi 1992, p. 13), a été connu entre autres, pour la théorisation du concept du réalisme merveilleux (Ibidem, p.32) dont nous reparlerons plus tard, et pour son assassinat particulièrement brutal par le régime duvaliériste.

D'autre part, nous ne nous sommes pas limités au théâtre, même si la pièce de Métellus sera le seul objet de notre analyse dans les chapitres suivants. Nous avons préféré choisir différents genres pour mieux illustrer l'évolution d'Anacaona à travers la diversité de l'imaginaire haïtien.

Ainsi, dans les prochaines sections de ce chapitre, nous étudierons la transformation de la figure d'Anacaona dans la littérature haïtienne du vingtième siècle en examinant le contexte littéraire et politique de ces textes lors de leur parution. Nous

examinerons ensuite comment ces écrivains la représentent. Pour terminer, nous examinerons l'évolution d'Anacaona dans la littérature haïtienne du vingtième siècle jusqu'à l'époque de la parution de la pièce de Métellus.

Frédéric Burr-Reynaud et Dominique Hippolyte : *Anacaona, poème dramatique, en vers, en trois actes et un tableau (1927)*

Publiée en 1951, la pièce *Anacaona*, de Frédéric Burr-Reynaud et Dominique Hippolyte paraît d'abord sur la scène en 1927¹². Elle se situe donc à l'époque du mouvement indigéniste, à l'époque où les Américains occupent Haïti depuis déjà 1914, où le pays est bouleversé par son instabilité socio-politique. Ainsi, dans la pièce de Burr-Reynaud et Hippolyte, nous verrons une Anacaona qui représente une force de résistance face à l'occupation américaine et une figure d'identification nationale pour les Haïtiens.

Dans cette version des faits, les écrivains choisissent de situer l'histoire de la pièce à la fin du règne d'Anacaona alors que Caonabo, son mari, est déjà mort. Le royaume se prépare donc à accueillir Ovando, le nouveau gouverneur d'Espagne qui doit décider de leur sort. Ainsi, une lourde menace pèse-t-elle sur le peuple indien dont Anacaona pressent le massacre.

Aussi la mort d'Anacaona est-elle prédite dès le début par Mataba que l'on traite de folle, mais qui est une figure aux pouvoirs prophétiques : « Mataba, ma jolie, » lui dit Garonex, intendant de la reine, « Trop occupé ce jour pour ouïr ta folie » (Burr-Reynaud & Hippolyte 1951, p. 6). Or, traditionnellement, l'image de la femme folle dans la littérature antillaise tend à représenter le viol de la terre, plus précisément, de la Caraïbe par l'Europe (Sourieau 2000, p. 54-55). Mais cette image de la figure folle aux pouvoirs prophétiques renvoie aussi à une convention du théâtre grec. Par exemple, dans la

¹² Je base cette information sur la page couverture de la pièce qui indique que la première représentation a eu lieu à Ciné-Variétés le 19 février 1927 et que sa publication a été faite à Port-au Prince en 1951.

mythologie grecque, Cassandre, la fille de Priam, est une prophétesse. Or, au moment de prophétiser, une de ses caractéristiques est d'entrer en transe, d'être en proie à des secousses violentes et de délirer, donc, de paraître folle. Malheureusement, une autre de ses caractéristiques est qu'elle n'est jamais crue, malgré la justesse de ses prophéties (Desautels, 1988, p.558-560). Ainsi, Mataba, la voix qu'on n'écoute pas, la figure féminine qu'on chasse du royaume serait la voix des écrivains haïtiens qui contestent l'occupation américaine.

Cependant, malgré le fait que ses sujets tentent de chasser Mataba, Anacaona écoute les propos de cette femme. Aussi dit-elle :

[I]l n'est pas de distance
Entre mon peuple et moi. La plus humble existence
De ses moindres désirs peut m'exprimer l'objet:
Mon amour est acquis à mon dernier sujet. (Burr-Reynaud & Hippolyte
1951, p. 21)

Malgré cela, les auteurs nous présentent l'image d'une reine dont l'attitude représente une Haïti qui se contredit dans ses valeurs et dans son identité. Il est vrai que la reine accepte d'écouter Mataba et ainsi apprend-elle ce que l'avenir lui réserve lorsque Mataba déclare :

[...] Le peuple va périr!
L'Espagnol a juré de le faire mourir
Dans d'horribles douleurs et les plus noirs supplices
En faisant que nos Chefs soient aussi ses complices.
Le moment est venu, les temps sont révolus
Où ma Reine et mes chefs et moi ne serons plus. (Ibidem, p. 21-22)

Mais au lieu de tenter d'éviter le sort prédit par Mataba, la reine préfère se soumettre, telle une Haïti vaincue par les Américains, qui accepte l'occupation au lieu de se battre pour garder son identité. Aussi Anacaona répond-elle:

Elle exagère un peu. Mais, je le sais moi-même :
 Malgré ces soins coquets, je songe au jour suprême
 Où j'irai retrouver mon fier Caonabo,
 L'époux royal dont l'Océan est le tombeau¹³. (Ibidem, p. 25)

Finalement, c'est grâce à l'encouragement de ses sujets que Anacaona décide de défier le destin et de tenter d'éviter la catastrophe prédite par Mataba. D'une part, elle accepte de se tourner vers ses dieux et ses croyances, de les implorer avec une offrande. Par son choix et sa prière, Anacaona nous montre une Haïti qui se retourne vers ses racines pour trouver sa force et combattre l'envahisseur:

Avec l'honneur au front
 Nous voulons toujours vivre.
 Des hontes de l'affront
 Que Louquo nous délivre! (Ibidem, p. 29)

D'autre part, la reine accepte aussi de lutter contre les mauvaises prédictions d'une façon moins habituelle, ce qui crée la contradiction dans ses valeurs morales, puisque les auteurs nous présentent une Anacaona pieuse et fidèle à la mémoire de son mari. C'est ainsi que peu de temps après cette prière, la reine décide d'utiliser ses charmes pour se protéger du destin, telle une Haïti qui tente de séduire l'envahisseur pour apaiser les fléaux que cet ennemi risque d'imposer au peuple.

Parallèlement, on retrouve le même dilemme dans l'*Andromaque* de Racine. Fidèle à la mémoire de son époux, Andromaque refuse d'épouser Pyrrhus. Mais elle acceptera sa demande de mariage pour protéger son fils de la mort. Cependant, Andromaque a l'intention de se suicider le soir même des noces pour demeurer la veuve fidèle. C'est ainsi que Anacaona, en héroïne classique, se résout au sort pour protéger son peuple en séduisant Ovando, le gouverneur espagnol. Elle déclare :

¹³ Selon l'histoire, Caonabo est mort en mer, disparu avec le bateau qui le portait. (Frères de l'Instruction Chrétienne 1968, p. 24)

Ne pouvant plus penser à vaincre par les armes,
 Je veux mettre en avant l'appareil de mes charmes.
 [...]
 Suis-je si belle encore et pourrai-je espérer
 Que l'Espagnol conquis daignera différer
 L'instant qu'il a choisi de venir nous soumettre
 A ses prédictions, à ses desseins de maître? (Burr-Reynaud & Hippolyte
 1951, p. 34)

Malheureusement, la reine ignore qu'Ovando lui tend un piège. Il compte aussi séduire Anacaona pour faciliter le massacre de son peuple. Alors que la stratégie de la reine a pour objectif de protéger son peuple, le public apprend tout de suite que la séduction d'Ovando servira à mieux accomplir le génocide des Indiens. Aussi demande-t-il à ses soldats :

Sans un regret, sans un remords, sans un murmure,
 Lorsque j'aurai touché ma croix d'Alcantara,
 Promettez, Senores, que ce peuple mourra,
 Jusqu'au dernier, pour le punir d'avoir pu croire
 Qu'il pouvait se moquer de notre antique gloire. (Ibidem, p. 51)

Le personnage d'Ovando, en tant qu'envahisseur espagnol, représente le pouvoir colonial. Or, cette pièce s'inscrit dans le corpus d'une littérature anticoloniale à une époque où les Américains occupent Haïti. Ceux-ci sont donc perçus comme les nouveaux colonisateurs. A l'image des colonisateurs espagnols, ces colonisateurs américains séduisent Haïti par leurs fausses paroles dans le but unique de protéger leurs intérêts personnels et d'accomplir leurs desseins. Ainsi, Ovando déclare-t-il :

Je vous disais, messieurs, les beautés de la race.
 Anacaona, reine, est le type accompli
 De ce peuple indien agréable et poli;
 Elle porte un doux nom; elle est belle et gentille
 Et digne d'inspirer aux fils de la Castille
 Un sentiment très pur. (Ibidem, p. 52)

Mais Anacaona demeure pure, innocente et bien élevée, tout comme elle l'entendait : « Sans dépasser jamais les lois de l'étiquette, / Le tenir [Ovando] en suspens par [sa] grâce coquette » (Ibidem, p. 35). Ainsi, lorsque Anacaona préfère mourir avec son peuple au lieu de donner un baiser à Ovando, l'envahisseur, c'est toute la fierté haïtienne qui est rachetée. C'est-à-dire qu'elle représente une Haïti qui ose refuser l'occupation américaine, même si elle n'a pas les moyens de lui résister.

Mais il s'agit d'une représentation fortement influencée par les modèles littéraires français. Cette Anacaona agit comme une héroïne classique, puisqu'en refusant ce baiser à Ovando, elle «se pose et s'oppose par le combat et le conflit moral, répond de sa faute et se réconcilie avec la société [...] lors de sa chute tragique » (Pavis 1996, p. 159). Or, ces modèles littéraires servaient déjà de base dans les milieux intellectuels haïtiens, depuis le dix-neuvième siècle (Gouraique 1960, p. 15).

Ainsi, on ne s'étonne pas de voir que cette pièce est écrite et structurée selon certains critères de la tradition classique française. Les vers sont écrits en alexandrins. La cohérence de l'atmosphère classique (Pavis 1996, p.395) est respectée. C'est-à-dire que tous les personnages parlent de la même façon, qu'il s'agisse de la reine ou des personnages sortis du peuple tels que Mataba. En plus, selon ces mêmes conventions, on ne voit pas de violence sur la scène, puisque le massacre est raconté par le discours d'un tiers.

Les trois unités (de temps, de lieux et d'action) sont aussi respectées, ce système étant « à la fois la pierre de touche et la clé de la *dramaturgie classique* » (Ibidem, p. 395). Tout se passe dans les vingt-quatre heures, dans un seul lieu, le palais de la reine ou aux alentours, tel que le tableau de la fin où le corps de celle-ci est étalé dans un petit

bois. Ce lieu est acceptable selon les conventions du classicisme qui autorise « des subdivisions » (Ibidem, p. 397) du lieu telles que la « rue d'une ville » (Ibidem, p. 395). Enfin, il n'y a qu'une seule action, la visite des Espagnols dans le royaume d'Anacaona, qui menace le sort de son peuple.

Ainsi, dans la pièce de Burr-Reynaud et Hippolyte située dans le courant du mouvement indigéniste, la figure d'Anacaona incarne la nation haïtienne tout comme les Espagnols représentent les Américains, les nouveaux colonisateurs. D'une part, cette figure est caractérisée par le thème de l'identité avec un retour vers les racines. D'autre part, cherchant à protéger son peuple du massacre, la figure d'Anacaona représente aussi une force de la résistance face à l'occupation américaine de l'époque. Toutefois, malgré le thème de résistance, incarné par la réflexion identitaire et par le personnage d'Anacaona lui-même, la forme de ce théâtre reste toujours bien ancrée dans les conventions du théâtre néo-classique français.

Emile Marcelin : *La reine Anacaona* (1930)

Dans *La reine Anacaona*, Marcelin retrace les événements de l'Histoire indienne d'Haïti depuis le débarquement de Christophe Colomb sur l'île. Dans cette section, nous verrons comment le personnage d'Anacaona fait l'objet d'une double représentation, tantôt symbole de faiblesse, tantôt force de résistance contre l'occupation américaine encore présente sur le territoire haïtien lors de la parution du roman.

Le roman est donc centré sur la vie d'Anacaona et l'impact du contact des Espagnols sur son peuple. On retrouve encore le personnage prophète qui prédit un malheur qui menace le peuple haïtien. Ainsi, le lecteur est tout de suite plongé dans une atmosphère d'incertitude vis-à-vis du sort du peuple indien. Cependant, Anacaona

implore ses dieux et ordonne qu'on leur fasse un sacrifice en offrande. Une fois les dieux implorés, Anacaona est certaine que le danger est écarté, malgré le songe de son mari, le roi Caonabo, d' « une invasion [...] par une race étrangère et méchante » (Marcelin 1931, p. 29). Malheureusement, les Espagnols débarquent sur l'île. Caonabo part en guerre, est fait prisonnier et meurt en mer. Anacaona doit donc gouverner seule alors que sa fille, amoureuse d'un Espagnol qu'on a fait prisonnier, devient folle. Anacaona règne donc « les yeux voilés de mélancolie » (Ibidem, p. 98) et déclare même qu'elle veut mourir. Elle fait ses adieux à la terre d'Haïti, prévoyant sa mort et le massacre de son peuple qui survient à la fin.

Anacaona représente d'abord un symbole de faiblesse. Premièrement, elle croit naïvement qu'il suffit d'implorer les dieux pour se préserver de tout danger, et ne songe pas à d'autres alternatives, ni à la possibilité que les prédictions soient peut-être irréversibles.

Deuxièmement, après l'emprisonnement et la mort de Caonabo, ce n'est pas en tant que grande reine que Anacaona gouverne et relève son peuple de sa défaite. Au contraire, Marcelin nous montre plutôt une reine fragile et déprimée qui pleure dans les bras de son frère Bohéchio :

Aujourd'hui, infortunée souveraine, elle y revenait [au Xaragua chez son frère] avec sa fille, la princesse Higuenamota pleurer ses malheurs. Des larmes tombaient sans cesse de ses yeux, étincelles enflammées, sur son pauvre cœur déchiré... [...]
 – Hélas! jamais je ne fus plus désespérée... (Ibidem, p. 59)

Enfin, la faiblesse de cette Anacaona déprimée, voire même névrotique, n'est pas temporaire. A la fin du roman, une fois qu'elle apprend la visite prochaine des Espagnols et les célébrations qui doivent suivre, Anacaona sombre dans une déprime qui annonce sa

mort et le massacre éventuel de son peuple. Elle veut déjà mourir, sans même avoir essayé de se battre contre l'envahisseur :

- Mourir! Oui, je puis mourir sans regret. Ma couronne est humiliée; ma souveraineté n'est qu'une chose illusoire. Qu'elle finisse donc cette cruelle ironie! [...]
- L'amour de la vie, [reprend]-elle, s'est brisée avec mon cœur... (Ibidem, p. 103)

Cependant, il faut voir que le personnage d'Anacaona chez Marcelin correspond à une héroïne mélodramatique¹⁴ avec ses sautes d'humeur et ses tendances névrotiques. Comme nous l'avons vu, les auteurs haïtiens de cette époque demeurent fortement influencés par le théâtre français. On estime donc que Marcelin aurait lu les auteurs de mélodrames romantiques du dix-neuvième siècle, notamment René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844), considéré comme le maître incontesté du mélodrame avec des œuvres telles que *Coelina ou l'Enfant du mystère* (1800) (Thomasseau 1984, p. 46).

Ainsi, ce genre de laisser-aller névrotique n'évoque pas un symbole de résistance, mais plutôt l'image d'une Haïti soumise qui est prête à se rendre sans résistance à l'envahisseur, donc, aux Américains : « Adieu, montagnes somptueuses du Xaragua... Adieu, tout ce que j'aime enfin sur cette terre adorée d'Haïti, puisque ma fin est proche » (Marcelin 1931, p. 103), déclare Anacaona. Ainsi perçue comme symbole de faiblesse, elle représente la destruction d'Haïti, puisqu'il n'y a pas d'issues possibles. L'histoire d'Anacaona devient donc un modèle de tragédie sentimentale.

D'autre part, Marcelin construit une image contradictoire d'Anacaona, car elle est représentée également comme une grande reine amérindienne, une force de la résistance même face à l'envahisseur. Cette image de la reine est importante au début des

¹⁴ J'utilise la définition de Patrice Pavis qui se réfère au théâtre mélodramatique. Selon lui, c'est « ce qui produit un effet d'exagération et d'outrance du sentiment dans le style, le jeu des comédiens ou la mise en scène. » (Pavis 1996, p. 201)

années 1930, à la fin de l'occupation américaine qui s'achève en 1934 (Frères de l'Instruction Chrétienne 1968, p. 216). Aussi Marcelin conclut-il à la fin de son oeuvre :

Beauté, charme et intelligence, rien ne fut respecté par les Espagnols. Mais en brisant cette jolie créature, en faisant disparaître cette tête originale et cultivée, qui était un délicat écrin de rêves et de pensées, les conquérants du sol indien, de l'île appelée *la Perle*, ont élevé la reine Anacaona, malgré eux, à la véritable gloire : celle qui est immortelle et que couronne le martyre. (Marcelin 1931, p. 110)

Dans ce dernier passage, la notion de « martyre » est intéressante, puisqu'elle implique un sacrifice de la part d'Anacaona, qui se livre à l'envahisseur croyant protéger son peuple. Or, selon René Girard, le sacrifice a un caractère fondateur, puisqu'il marque le commencement ou le recommencement (Girard 1972, p. 134). L'Anacaona martyre correspondrait à une Haïti martyre qui n'a pas peur de se sacrifier dans sa lutte contre l'envahisseur pour pouvoir ouvrir la voie à une Haïti nouvelle.

Ainsi, une question s'impose. La double représentation d'Anacaona chez Marcelin, tantôt symbole de faiblesse et tantôt martyre, peut-elle être perçue en tant que forme de résistance? S'agirait-il d'une vision pessimiste visant à symboliser les Haïtiens repliés sur eux-mêmes lors de l'occupation américaine? Cela est fort possible. Cependant, le style de Marcelin dévoile des éléments colonialistes quelque peu dévalorisants, ainsi qu'une influence certaine des conventions du mélodrame français de l'époque.

Premièrement, les Indiens d'Haïti semblent être perçus en général selon les stéréotypes bibliques du paradis terrestre retrouvés dans la littérature du dix-huitième siècle. Ils sont perçus à l'image du bon sauvage vivant dans la nature bienveillante :

- Comme l'existence est belle, disait la reine, et quelles heures divines écouleons-nous ensemble!... Tout est à notre portée pour nous distraire, pour orner la vie, et par-dessus tout : l'Amour et la Poésie!

- Oui, répondait Caonabo, lâchant une petite bouffée de fumée bleue, et c'est aux dieux protecteurs que nous devons le spectacle de ce bonheur savoureux... (Marcelin 1931, p. 28)

Deuxièmement, à l'arrivée des Espagnols, on ne peut ignorer ce discours dévalorisant que Marcelin impose à Guakanagarik, le premier chef aborigène qui accueille Christophe Colomb sur la terre d'Haïti, selon les notes de l'Histoire¹⁵ :

- Etranger, je vous rends votre salut avec plaisir. Mais croyez-moi, mes yeux n'ont jamais pleuré de tristesse, mon âme n'a jamais éprouvé l'amertume du regret; mes sujets vivent heureux, adorant les Tzémès dont ils ont reçu la vie. Je voudrais mourir, ne pas survivre même un jour, si votre arrivée dans notre île pouvait être une cause de malheurs pour mon peuple fidèle et soumis. (Ibidem, p. 37-38)

Il est vrai, selon l'Histoire, que Guakanagarik a bien accueilli Christophe Colomb et les Espagnols. Cependant, ce dernier révèle un être naïf qui a vendu sa race par ignorance. On n'a plus l'impression d'un peuple victime de son innocence, mais plutôt, de la bêtise humaine.

Mais souvenons-nous que ces écrivains demeurent fortement influencés par la France. Dans les années trente, le pouvoir colonial de la France était réel, puisqu'elle possédait encore des colonies. Les conceptions étaient donc différentes à l'époque. Aussi, cette vision réductrice du bon sauvage vivant dans la nature bienveillante qui a ses origines chez les auteurs français du dix-huitième siècle avait toujours prise sur les écrivains haïtiens. N'oublions pas que Jean-Jacques Rousseau, en faisant référence aux peuples indiens, déclare dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, ce discours qui a marqué l'imaginaire des écrivains:

[...] et l'homme sauvage, privé de toute sorte de lumières, n'éprouve que les passions de cette dernière espèce; ses désirs ne passent pas ses besoins physiques; les seuls biens, qu'il connaisse dans l'univers sont la

¹⁵ « Les Espagnols avaient débarqué dans le 'Marien'. Guacanagaric, le Cacique [roi] de ce royaume, les reçut avec beaucoup de cordialité. » (Frères de l'Instruction Chrétienne 1968, p. 20)

nourriture, une femelle et le repos; les seuls maux qu'il craigne sont la douleur et la faim; je dis la douleur et non la mort; car jamais l'animal ne saura ce que c'est que mourir, et la connaissance de la mort, et de ses terreurs, est une des premières acquisitions que l'homme ait faites, en s'éloignant de la condition animale. (Rousseau [1754] 1971, p.182)

Ainsi, dans *la reine Anacaona* de Marcelin, on retrouve deux représentations de l'image d'Anacaona. D'une part, elle symbolise la faiblesse même à travers sa naïveté et ses tendances névrotiques, typiques d'une héroïne mélodramatique du dix-neuvième siècle. Ce modèle d'Anacaona en tant qu'héroïne d'une sensibilité exacerbée, voire théâtralisée, représente une Haïti soumise à l'envahisseur, les Américains. D'autre part, Anacaona est aussi représentée comme une grande reine. Sa force face à l'envahisseur la transforme en martyre; son sacrifice fondateur permettra au pays de renaître de ses cendres.

Aussi, la double représentation d'Anacaona symbolise-t-elle une résistance face à l'occupation américaine malgré ses images contradictoires. Seulement, cette force de résistance se manifeste dans un contexte fortement influencé par des conventions littéraires françaises. D'une part, elle est caractérisée par des conventions théâtrales du dix-neuvième siècle telles que l'héroïne mélodramatique; d'autre part, elle est caractérisée par une vision coloniale des écrits littéraires et philosophiques du dix-huitième siècle, telle qu'une vision réductrice des peuples indiens, *de bons sauvages* vivant dans une nature bienveillante.

Jacques-Stephen Alexis : « Dit de la fleur d'or » dans *Le Romancero aux étoiles* (1960)

L'Anacaona de Jacques-Stephen Alexis dans son conte « Dit de la fleur d'or », n'est pas issu des conventions de la littérature française que nous avons repérées chez Burr-Reynaud & Hippolyte et Marcelin. Elle se situe plutôt dans le réalisme merveilleux

de Jacques-Stephen Alexis, qu'il a théorisé ainsi dans son article « Du réalisme merveilleux des Haïtiens » :

[...] faire du réalisme correspond pour les artistes haïtiens à se mettre à parler la même langue que le peuple. Le réalisme merveilleux des Haïtiens est donc une partie intégrante du réalisme social, et il obéit aux mêmes préoccupations. Le trésor des contes, des légendes, toute la symbolique musicale, chorégraphique, plastique, toutes les formes de l'art populaire haïtien. (Alexis 1956, p. 268)

Le *réalisme merveilleux* d'Alexis est une forme de représentation populaire issue de l'imaginaire du peuple. L'élément central de la culture populaire est *le merveilleux* hérité des contes et du monde vaudouesque – les loas, les esprits, les rapports particuliers avec la transcendance et les morts – qui constituent le *réalisme* du peuple.

En plus, le conte d'Alexis est publié à l'époque des mouvements d'indépendance et de décolonisation. Ainsi, tout en figurant parmi la foulée des écrits anticoloniaux qui circulent à l'époque tels que *Peau noire, masques blancs* (1952) de Frantz Fanon, l'œuvre d'Alexis est surtout influencée par le marxisme en contact avec la réalité particulière des Haïtiens, qui est fortement marquée par le monde du vaudou, soit le merveilleux. Voici sa conception du *réalisme merveilleux* :

Alexis explicite davantage sa conception [du réalisme merveilleux] en établissant un lien entre une préoccupation esthétique chez l'artiste et son intérêt vis-à-vis de la réalité sociale. [...] Le concept d'un réalisme merveilleux reflète ainsi les options idéologiques et esthétiques d'Alexis. Pour le marxisme, en effet l'art et la culture sont fonctionnels : ils sont au service d'une cause, et se coulent dans son expression nationale. (Mudimbe-Boyi 1992, p.33)

Ainsi, selon Alexis, l'art doit être au service du peuple. Plus précisément, le *réalisme merveilleux* doit être *utilisé* comme outil pour libérer le peuple de tout oppresseur, pour avoir « une claire conscience des problèmes précis, concrets, actuels et des drames réels que confrontent les masses dans le but [...] d'entraîner le peuple dans

ses luttes » (Alexis 1956, p. 268). Or, publié dans le contexte politico-social des années soixante, alors que les Américains se sont retirés d'Haïti depuis déjà 1934, le conte d'Alexis en tant qu'œuvre engagée s'affirme contre un nouvel oppresseur, le régime duvaliériste et sa dictature. Dans le conte suivant, nous verrons donc comment Alexis dresse Anacaona en tant que force de résistance en la plongeant dans un monde fantastique, donc merveilleux, inspiré du surréalisme français, mais réinterprété dans le contexte haïtien. Cette force de résistance est caractérisée par le surnaturel d'où émane Anacaona en tant que reine aux pouvoirs magiques. Elle signale la présence des êtres transcendant le monde du *merveilleux* qui pénètre le quotidien du peuple.

Située dans ce réalisme merveilleux, l'histoire d'Anacaona dans le conte « Dit de la fleur d'or » est racontée par le Vieux Vent Caraïbe, une créature fantastique ou *merveilleuse* qui incarne le vent, une force de la nature qui l'aimait. Son histoire est donc racontée à travers les yeux d'un soupirant qui regrette sa bien-aimée. Il insiste moins sur les événements historiques concernant sa vie et davantage sur les circonstances surnaturelles entourant l'être et son histoire :

Quand a surgi cette Fleur d'Or sur notre île, tout un chacun s'exclama!
Mais moi, je l'avais vue poindre, bourgeonner et s'ouvrir à Boinatel le
Dieu Soleil! [...] Je prenais son sexe emplumé dans ma bouche de vent,
alors sa pulsation capricante se communiquait à ma chair vaporeuse et je
devenais ce que nul vent ne pourra plus être, une palpitation fraîche et
parfumée qui couvrait, englobait et frisait la Caraïbe toute entière! (Alexis
1960, p. 158-159)

Même les événements passés tels que l'emprisonnement de Caonabo, son mari, ou le massacre de son peuple, sont racontés à travers des éléments merveilleux, telle cette description détaillée des songes d'Anacaona :

Une immense armée de taïnos vêtus de braies fit face aux envahisseurs et
la Bataille de la Vega Real commença. [...] Le cri de guerre de la Caraïbe

retentit comme une chanson d'amour dans la savane! Dans son hamac, La Fleur d'Or mimait les sauvages élans du courage et du désespoir dans le cœur des hommes. [...] Mais bientôt il n'y eut plus qu'un monceau de cadavres, de corps blessés [...]. (Ibidem, p. 168)

Ainsi, chez Alexis, l'image d'Anacaona comme force de résistance se caractérise par le côté surnaturel, donc *le merveilleux* que l'auteur attribue au personnage d'Anacaona. En tant que personnage de conte, elle se déplace dans un monde au-delà de l'histoire linéaire. Grâce à Alexis, la figure d'Anacaona s'inscrit dans le discours de l'oralité et se transforme en légende qui déborde de la réalité quotidienne du peuple haïtien. C'est à travers l'aspect surnaturel qu'Alexis va mettre en évidence les talents d'Anacaona en tant que souveraine et poète.

Premièrement, même s'il s'agit d'une histoire racontée par un vieux soupirant, l'auteur ne s'est pas seulement attardé sur les charmes d'Anacaona et ses attraits physiques. Dans la version de l'histoire d'Alexis, il est aussi question d'un poète qui « [recrée] l'arcane mystérieuse de la joie, toutes les cadences du sourire, les spirales et les arabesques de la gelée vivante au long des printemps » (Ibidem, p. 160) et d'une souveraine intelligente, même stratégique :

Or, donc après que le grand Caonabo fut pris, [...] une grande idée royale germait dans le cœur de La Fleur d'Or. [...] Elle conçut à cet effet un plan secret d'une ampleur géniale. A la vérité, tous les empires des Amériques étant menacés par les envahisseurs, il fallait alerter tous les souverains aztèques, mayas et incas pour qu'ils agissent de concert avec les chemès, les taïnos et les caraïbes. Toutes les forces rassemblées fondraient au jour dit comme un immense hurricane, dans un bruit de tonnerre sur les envahisseurs aux armures d'argent. Ils seraient d'un coup écrasés comme si le ciel lui-même leur tombait sur la tête. (Ibidem, p. 161-162)

Selon l'Histoire, nous ne trouvons pas de note indiquant ou prouvant que la reine Anacaona aurait envisagé un tel stratagème. Cette version de l'imaginaire d'Alexis la dépeint ainsi comme la grande reine, telle qu'elle est décrite par les historiens haïtiens.

Cependant, à travers cet imaginaire, elle devient beaucoup plus qu'une grande reine. Le personnage d'Anacaona devient mythique, puisque sa représentation dépasse les contraintes du récit historique pour devenir une force de la nature plus grande que la vie, représentée comme personnage fondateur et rassembleur des civilisations américaines.

Deuxièmement, il est difficile d'ignorer l'aspect mystique dans lequel Alexis plonge le personnage d'Anacaona. Il s'agit d'une reine qui « parle au peuple de la mer en une langue aux sonorités étranges » (Ibidem, p. 172), qui communique avec les lézards et avec les autres créatures de la terre dans « un langage mystérieux » (Ibidem, p. 174) et qui apprend « à voler comme les oiseaux » (Ibidem). Anacaona devient un être qui rejoint les personnages du conte folklorique communiquant avec le monde invisible ainsi que la nature toute entière. Le lecteur est donc en extase devant un être surnaturel, symbole idéal de la résistance contre tout oppresseur et d'une force de renouveau, force fondatrice d'une nouvelle réalité, d'une nouvelle culture.

Ainsi, dans le contexte du réalisme merveilleux, Anacaona symbolise une forme de résistance à travers sa représentation en tant que reine qui dépasse les limites de l'Histoire, pour devenir une force de la nature qui renouvelle la réalité ambiante. Dans cette version de l'histoire, les circonstances surnaturelles importent davantage que le récit. Par exemple, l'auteur décrit avec beaucoup de détails les pouvoirs d'Anacaona, une trace évidente de son état *merveilleux*, puisque l'art doit être *utilisé* pour libérer le peuple. Ainsi, les talents d'Anacaona, son intelligence et sa transformation surnaturelle créent l'image de la force invincible d'Haïti que nul ne peut vaincre.

Enfin, si nous récapitulons à partir du dix-neuvième siècle, le personnage historique d'Anacaona surgit en pleine naissance de la littérature haïtienne durant la

période post-indépendantiste. Son personnage, ainsi que les thèmes touchant à la période indienne de l'Histoire haïtienne, répondent aux besoins des écrivains haïtiens qui cherchent à se créer une littérature et une identité nationales. La reine et les thèmes qui l'accompagnent, resurgissent au tournant du vingtième siècle, appelés par l'instabilité politique et l'occupation américaine, et dans le contexte des mouvements littéraires de l'époque.

Parmi les écrivains du mouvement indigéniste, nous retrouvons Burr-Reynaud, Hippolyte et Marcelin, dont les œuvres ont subi l'influence de diverses conventions politico-littéraires françaises. Dans l'*Anacaona* de Burr-Reynaud & Hippolyte, Anacaona en héroïne classique, incarnation de la terre d'Haïti, se dresse comme une force de résistance contre les Espagnols, symbole des Américains, donc, les nouveaux colonisateurs. Dans *la reine Anacaona* de Marcelin, la résistance face à l'occupation américaine est caractérisée par une double représentation du personnage d'Anacaona, héroïne mélodramatique, symbolisant tantôt la faiblesse et tantôt, la martyre.

Quant à l'œuvre d'Alexis, à l'époque des mouvements indépendantistes, contre le régime duvaliériste, elle est plutôt influencée par le marxisme et une lecture haïtienne du surréalisme. Le surréalisme vise la libération de l'individu de l'emprise des systèmes de la pensée rationnelle, une libération qui doit s'opérer sur le plan politique et psychique. L'*Anacaona* d'Alexis s'inscrit dans ce monde libéré de la pensée cartésienne, d'une temporalité chronologique et linéaire qui caractérise la pensée occidentale. Elle est une représentation mythique qui dépasse les contraintes esthétiques et historiques du récit linéaire et téléologique.

En examinant l'évolution du personnage d'Anacaona dans la littérature haïtienne, nous constatons aussi qu'elle tend à émerger aux époques de crise de l'Histoire d'Haïti. Notons justement que la pièce *Anacaona* de Jean Métellus que nous allons maintenant étudier en détail, fut publiée à l'époque où le régime duvaliériste prenait fin en Haïti, en 1986, en une période de crise profonde dans l'Histoire du pays. Aussi, une question s'impose-t-elle : comment Métellus transforme-t-il le personnage d'Anacaona face aux circonstances politiques d'Haïti? Dans les prochains chapitres, nous étudierons l'évolution d'Anacaona dans le contexte de l'Histoire haïtienne afin de comprendre les mécanismes de cette transformation.

CHAPITRE II

La reconstitution de l'histoire chez Métellus

Nous venons de voir que l'image d'Anacaona a évolué dans l'imaginaire haïtien selon les contextes politiques et esthétiques de chaque époque, se transformant tantôt en symbole identitaire et tantôt en force de résistance. Les oeuvres que nous avons étudiées ont aussi transformé l'image d'Anacaona par le choix de conventions littéraires et théâtrales différentes. Plus précisément, Burr-Reynaud & Hippolyte, Marcelin et Alexis ont adapté le récit d'Anacaona selon les conventions artistiques, politiques, idéologiques et sociales de leur milieu culturel. Le personnage d'Anacaona est devenu ainsi la synthèse des représentations antérieures, depuis le dix-neuvième siècle.

Or, dans sa pièce, Métellus établit une synthèse de toutes les figures d'Anacaona représentées par des historiens haïtiens, tels que Emile Nau ainsi que celles que l'on retrouve dans la littérature haïtienne du dix-neuvième et du vingtième siècles. Toutefois, l'œuvre de Métellus, en s'appuyant sur l'Histoire précolombienne d'Haïti, impose un nouveau regard sur cette Histoire, différent de celui des colonisateurs européens et des autres écrivains qui sont, pour la plupart, étrangers à la terre d'Haïti¹⁶. Par exemple, dans son ouvrage *Hispaniola, Caribbean Chieftoms in the Age of Columbus*, Samuel M.

Wilson déclare :

Using historical data from the sources available from the early contact period has many inherent problems. Observations of the Spanish and Italian chroniclers of the period were conditioned by their own theories or prevailing European interpretations. Taino culture was viewed through fifteenth century European eyes, and the written records that survived were often crafted with particular objectives in mind. The journal that

¹⁶ Parmi les écrivains étrangers qui traitent de l'Histoire haïtienne, on peut aussi retenir les oeuvres de Heinrich Houbert Houben (1935), Gladwyn Kingsley Noble (1965), Fred Olsen (1974) et Irving Rouse (1992).

Cristobal Colon kept on the first voyage, for example, was above all his report to the king and queen and was designed to show him and his decisions in the best possible light. The Dominican friar Bartolome de las Casas wrote his extensive works to chronicle what he perceived to be the brutal destruction of the Indian populations at the hands of the Spanish. Others, (eg. Gonzalo Fernandes de Oviedo y Valdès) took the perspective that Indians were little more than a curious feature of the natural environment. (Wilson 1990, p. 5)

Face à cette Histoire racontée par autrui, Métellus reprend possession de l'Histoire de son peuple, une récupération qui est « fondamentale », puisqu'elle « permet aux Haïtiens de constituer une origine à leur passé déraciné, d'établir une chronologie logique face à l'abîme de leur histoire et de l'opposer à la fausse mémoire établie par la chronologie coloniale. » (Sourieu 1997-1998, p. 125).

Or, Métellus établit certainement une « logique face à leur abîme » pour structurer l'histoire de sa pièce. Les événements sont reconstitués afin d'expliciter les événements importants qui ont marqué cette période de l'Histoire indienne d'Haïti, ainsi que les rôles joués par les colonisateurs qui ont permis le massacre de ce peuple. Nous examinerons d'abord la transformation de l'histoire d'Anacaona par Métellus. Puis, nous examinerons le point de vue anticolonial de l'auteur sur l'Histoire indienne d'Haïti.

La transformation de l'histoire

Dans l'*Anacaona* de Métellus, la plupart des personnages sont recréés à partir de faits et de données historiques. Cependant, ils n'en sont pas moins des produits de l'imaginaire de Métellus, écrivain littéraire. Ils deviennent donc, ainsi que leur histoire, une création de la littérature haïtienne. Dans cette section, nous ferons un résumé rapide des événements reconstitués dans la pièce de Métellus, la fable. Puis, nous examinerons la contextualisation du personnage d'Anacaona dans la pièce, en analysant comment le

personnage de Métellus se rapproche ou se différencie des écrits historiques traitant d'Anacaona.

La pièce de Métellus est composée de quatre actes. Le premier contient sept scènes et dévoile les premières conséquences de l'arrivée des Espagnols en Haïti, telles que la chute de Guakanagarik, roi du Marien et la recherche effrénée de l'or, menée par les Espagnols. Caonabo, roi du Cibao et mari d'Anacaona, prépare le pays au combat et part en guerre.

Le deuxième acte comporte aussi sept scènes. Les plans de colonisation des Espagnols y sont dévoilés. Caonabo est capturé et les soldats de son armée sont décimés.

Le troisième acte comporte huit scènes. Caonabo est mort. Les Espagnols discutent de l'extermination prochaine des Indiens. Anacaona décide de négocier la paix avec les Espagnols pour sauver son royaume.

Le quatrième acte ne contient que trois scènes. Anacaona rencontre le gouverneur Ovando pour conclure les négociations. Lors de la célébration qui suit ces négociations, son peuple est massacré et Anacaona est pendue.

L'histoire d'Anacaona telle que racontée dans la pièce de Métellus diffère avant tout des écrits des historiens haïtiens par son approche contextuelle. Lorsqu'on examine les manuels d'Histoire d'Haïti, on tend à retrouver les éléments suivants de l'histoire d'Anacaona, qui est réduite ordinairement à deux pages : Anacaona est la veuve de Caonabo et la reine du Xaragua. Elle décide de faire la paix avec les Espagnols. Elle reçoit ainsi le gouverneur Ovando et une grande fête est organisée pour célébrer la paix entre les deux peuples. Au cours de la fête, Ovando, par un signal de la main, ordonne le massacre des Indiens et Anacaona est pendue. (Auguste 1996, p. 30, Frères de

l'Instruction Chrétienne 1968, p. 29). Il s'agit de récits harmonieux dont la structure est linéaire, un style qui correspond à celui des manuels scolaires pour faciliter l'apprentissage.

Cela dit, les intellectuels haïtiens traitent tout de même la période indienne de l'Histoire d'Haïti en fonction des détails basés sur les documents historiques disponibles, tout en embellissant le personnage historique d'Anacaona. Entre autres, on peut compter parmi ces intellectuels Jean Fouchard (1972), Thomas Madiou (1981) et Marcelle Désinor (1986) qui ont tous dressé un portrait d'Anacaona en mentionnant les circonstances entourant sa mort. Mais l'ouvrage qui traite plus spécifiquement de l'Histoire des Amérindiens d'Haïti est celui d'Emile Nau (1963). Dans l'*Histoire des Caciques d'Haïti*, Nau incorpore aussi les détails du quotidien et des traditions des peuples autochtones d'Haïti jusqu'à l'arrivée des Espagnols, ainsi que l'Histoire et les circonstances qui ont suivi cette arrivée. On retrouve d'ailleurs beaucoup de rapprochements historiques entre l'*Anacaona* de Métellus et les faits mentionnés dans l'ouvrage de Nau.

Aussi, tout en conservant les circonstances de ce génocide qui « hante l'imaginaire des intellectuels haïtiens depuis plus d'un siècle » (Sourieu 1997-1998, p. 125), Métellus replace Anacaona dans le plus grand contexte de l'Histoire indienne d'Haïti. Il commence sa pièce avec les premières circonstances entourant l'arrivée de Christophe Colomb, qui sont mentionnées dès la première scène de la pièce par Altabeira, la messagère des dieux :

Le sang, les larmes submergent le Marien¹⁷
Ce pays vêtu de défroques de monstres marins

¹⁷ A l'époque précolombienne, Haïti était divisée en cinq grandes provinces. Le Marien, situé au nord, était un de ces royaumes. (Nau 1963, p. 36).

Recouvert par les débris d'un canot gigantesque
 Envahi par les flots de chrétiens enivrés
 N'a plus son roi Guakanagarik (Métellus 1986, p. 10)

Ainsi replacée dans le plus grand contexte de l'Histoire, Anacaona devient alors un chef politique qui doit prendre des décisions importantes face aux dangers qui risquent de menacer la paix dans son royaume, tels que l'arrivée de ces « chrétiens » dans le royaume voisin. En la rendant plus humaine – Anacaona étant une politicienne – avant même de l'élever à une figure mythique, comme tant d'écrivains haïtiens l'ont fait, Métellus permet au public de voir son personnage évoluer sur la scène, de la grande Reine qu'elle est au symbole de résistance qu'elle deviendra.

Ainsi, le portrait d'Anacaona proposé par Métellus diffère de l'Anacaona des historiens haïtiens qui reproduisent des récits simples de l'Histoire. En se rapprochant de l'ouvrage d'Emile Nau, Métellus accorde plus d'attention aux détails entourant les circonstances du massacre. Métellus plonge ainsi Anacaona dans un contexte de l'Histoire indienne d'Haïti qui est plus complexe, lui permettant d'évoluer de son statut historique à la figure légendaire qu'elle deviendra.

Un point de vue anticolonial sur l'Histoire

En exposant la trahison et la perfidie des colonisateurs espagnols envers le peuple indien, Métellus représente les événements à partir de son point de vue anticolonial sur l'Histoire indienne d'Haïti. Afin de mieux dénoncer la perfidie des Espagnols, l'histoire de Métellus se positionne selon la perspective indienne dans la pièce, qui est anticoloniale. La perspective des Indiens, donc des colonisés, est ainsi valorisée par certaines stratégies alors que celle des colonisateurs est tout à fait dévalorisée, même rabaissée. Ces stratégies mettent en évidence une perspective critique à l'égard de

l'Histoire coloniale. Elles comportent des segments organisés selon une logique oppositionnelle et des juxtapositions qui mettent en évidence une vision critique du colonialisme.

Nous relèverons justement les contradictions mises en évidence par les oppositions et les juxtapositions des événements marquants de la fable. Nous nous intéresserons ainsi aux stratégies de valorisation et de dévalorisation qu'emploie Métellus pour structurer sa fable d'un point de vue anticolonial, à travers l'histoire d'Anacaona et du massacre de son peuple.

D'une part, comme stratégies de valorisation du peuple indien, l'auteur expose d'abord les horreurs de la colonisation à travers la perspective indienne. Puis, il expose une glorification de la civilisation indienne pour revaloriser cette dernière. D'autre part, comme stratégies de dévalorisation des Espagnols, Métellus juxtapose les scènes entre les Espagnols et les Indiens pour exposer, une fois de plus, les horreurs de la colonisation. Il réduit ensuite la voix coloniale, puis rabaisse les valeurs des colonisateurs. Finalement, Métellus expose directement aux spectateurs les plans de la colonisation.

Stratégies de valorisation

Métellus présente d'abord la perspective des Indiens pour situer les horreurs de la colonisation au premier plan. Celle des colonisateurs ne sera pas exposée avant le deuxième acte. Aussi, cette perspective indienne dénonce-t-elle tout de suite les méfaits de l'arrivée des colonisateurs espagnols. Dans la première scène de l'acte premier, Altabeira déclare :

Guakanagarik a perdu sa lumière en devenant l'ami de ces hommes,
blancs de la tête aux pieds mais masqués des pieds à la tête
Sur les rivages et sur les grèves
Dans le cœur même de la terre

Ils cherchent de l'or, de l'or, de l'or!
 Selon eux, remède efficace contre la mort
 Métal souverain pour combattre les ténèbres
 Chasser les mots et les spectres
 Ou jeter sur la vie un soleil éclatant. (Métellus 1986, p. 10)

La corruption des Espagnols est ainsi dénoncée. Dans ce passage, Altabeira fait déjà appel aux thèmes récurrents dans la pièce tels que la perte de l'identité, « Guakanagarik a perdu sa lumière » (Ibidem) la trahison et l'hypocrisie des envahisseurs, « ces hommes, blancs de la tête aux pieds mais masqués des pieds à la tête » (Ibidem). Ce dernier anachronisme qui se réfère au texte de Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs* (1952), et aux mouvements indépendantistes de décolonisation des années soixante, annonce déjà les conséquences coloniales de l'arrivée des Espagnols, de l'esclavage au complexe du colonisé. Seulement, dans ce jeu de mots, la référence est renversée. Ici, on parle des Européens blancs qui cachent leurs vraies intentions derrière un masque. Altabeira dénonce ainsi la raison de leur arrivée, « ils cherchent de l'or » (Ibidem), une raison qui a trop souvent été supplantée par un récit sur l'importance de la conversion au christianisme.

Or, d'après les paroles d'Altabeira, on perçoit plutôt un peuple blanc qui sert l'or comme Dieu, contrairement à la doctrine qu'il prêche : « Selon eux, remède efficace contre la mort/ Métal souverain pour combattre les ténèbres » (Ibidem). Dès lors, les Espagnols sont aussi perçus comme des colonisateurs venus assujettir les Indiens au nom d'un Dieu qui semble plus intéressé à l'or qu'à la conversion religieuse de ses fidèles. Aussi Altabeira ajoute-t-elle :

Cheveux au vent et regards en feu
 La croix sur la poitrine
 Ces chrétiens cherchent le jour comme la nuit et la nuit comme le jour
 Cette poudre jaune qu'ils adorent

On croirait à les voir la palper qu'ils vont tomber en pâmoison
Comme nos prêtres inspirés par l'enivrant kohiba¹⁸ (Ibidem, p. 11)

Métellus valorise donc la civilisation indienne dans sa pureté et même dans ses croyances religieuses en l'opposant aux vices des colonisateurs venus corrompre le peuple d'Haïti. Or, cette description des colonisateurs assoiffés d'or rappelle étrangement l'histoire du veau d'or des croyances judéo-chrétiennes. Lors du voyage des Hébreux vers la terre promise, les hommes, cessant de prier le seul et unique Dieu, se seraient mis à en idolâtrer un autre de leur propre création fait d'or.

Or, une autre histoire issue des croyances judéo-chrétiennes resurgit lorsque la voix indienne dénonce les outrages faits au peuple :

Toutes les petites femelles ont perdu leur bouchon
Et quant aux petits mâles, plaise aux dieux
Que ce que j'entends dire soit aussi faux
Que l'histoire de cet homme qui pouvait parler
Sans mouvoir la langue et sans ouvrir la bouche (Ibidem, p. 13)

En incluant ce dernier passage qui fait référence aux vices pédophiles des Espagnols, le point de vue anticolonial de Métellus sur l'Histoire dresse ainsi un portrait des horreurs de la colonisation qui rappelle de près celles dans l'histoire biblique de Sodome et Gomorrhe. Il s'agit de villes que Dieu a détruites pour anéantir la perversité de ses habitants.

En dressant donc ce portrait des horreurs de la colonisation, Métellus revalorise aussi la nature innocente des Indiens d'Haïti, victimes de la corruption des blancs. Mais autant Métellus utilise la perspective indienne pour dévoiler les injures, autant il l'utilise pour glorifier la civilisation indienne et lui redonner une valeur qui lui a été dérobée à travers la colonisation. Cette glorification de la culture indienne s'effectue surtout avec le

¹⁸ Kohiba: sorte de tabac que fumaient les Indiens. (Métellus 1986, p. 11)

personnage d'Anacaona qui raconte et chante les nombreux exploits de son peuple, face à l'envahisseur :

[...] Plus d'Espagnols à Quisqueya¹⁹
 Plus de misère et plus de guerre
 Liés comme l'arbre à la forêt
 Et comme la branche à l'arbre
 Comme la respiration à la vie
 Nos prêtres et nos artistes, tous nos artisans
 Vont mouler dans la terre cet instant
 Où l'homme blanc et barbu voulait nous dépouiller
 Et nous déposséder de ce que tous les dieux ici avaient déposé et fait
 croître
 Aya Bombé Aya Bombé²⁰
 Plus jamais de violence, d'embûches et de sang sur notre terre [...]
 (Ibidem, p. 44)

Anacaona énonce ce dernier chant après avoir appris la victoire de Caonabo sur le champ de bataille. Or, selon les faits historiques, les Indiens perdront éventuellement cette guerre contre l'envahisseur et seront massacrés (Madiou 1981, p.12). Métellus en profite donc pour valoriser ce peuple qui sera bientôt colonisé en nous montrant cette civilisation dans toute sa splendeur à travers les chants d'Anacaona.

Stratégies de dévalorisation

Les stratégies de dévalorisation visant la perspective des Espagnols, donc, coloniale, sont plutôt évidentes.

Dans une première stratégie, il y a une juxtaposition de scènes entre colonisateurs et colonisés pour exposer les horreurs de la colonisation et la perfidie des colonisateurs. Il s'agit de constituer un regard critique du lecteur/spectateur par la structure des séquences scéniques.

¹⁹ Haïti-Quisqueya-Bohio : Mots indiens d'où naît le nom d'Haïti, qui signifient « Grande Terre; Terre haute; Terre montagneuse. (Frères de l'Instruction Chrétienne 1968, p. 21)

²⁰ Chant de guerre du peuple Indien qu'utilise Métellus dans son texte.

Dans la première scène, à travers les prédictions énoncées par le personnage d'Altabeira, dite messagère des dieux, Métellus établit déjà la logique des événements historiques qui vont s'enchaîner d'une scène à l'autre à travers toute la pièce. Cette première scène nous raconte donc les événements passés tels que les circonstances de la venue de Colomb, ainsi que les événements futurs tels que les prédictions d'Altabeira qui rapporte la parole des Dieux :

Cesse d'être belle et fière
 Ton royaume résistera longtemps
 Mais tu périras en croyant charmer
 Et toi, cesse d'être brave et valeureux
 Ton courage te perdra [...] (Métellus 1986, p. 14-15)

Grâce à l'intervention d'Altabeira, le spectateur est informé indirectement de la tragédie inévitable qui doit se dérouler dans la pièce. Aussi tout le premier acte annonce-t-il la pièce entière, puisque le public apprend rapidement en quelques scènes que les colonisateurs détruisent, pillent et sèment la terreur, alors que Anacaona est charmante, civilisée, cultivée et pacifique. Aussi retrouve-t-on des oppositions dans les versets tels que « Ton royaume résistera longtemps/ Mais tu périras en croyant charmer », ou encore « cesse d'être brave et valeureux/ Ton courage te perdra » (Ibidem). Ainsi, dès la fin du premier acte, Caonabo, qui célébrait déjà sa victoire, doit retourner se battre contre les Espagnols revenus encore plus nombreux. Aussi déclare-t-il :

Finie la fête
 Debout peuple du Xaragua et de la Maguana
 Du Higuey et de la Magua [...]
 Debout, guerriers avec la hache, les flèches
 Que désormais le sang des Espagnols soit notre boisson quotidienne
 (Ibidem, p. 47)

Les actes suivants sont structurés à partir d'une série de scènes qui ne se suivent pas toujours chronologiquement, mais toujours logiquement pour exposer la critique anticoloniale.

Le deuxième acte signale toute la montée de la tension ainsi que la crise, une crise que Métellus nous montre à travers une série de scènes juxtaposées entre Espagnols et Indiens. On assiste d'abord à la montée de la tension, puisque c'est dans cet acte que Métellus donne une voix aux Espagnols pour la première fois. Le spectateur assiste directement à l'hypocrisie et à la vision perfide des colonisateurs sans passer par la perception des Indiens. Métellus crée une atmosphère de haine chez le spectateur envers les colonisateurs lorsque les intentions de ces derniers sont dévoilées. C'est alors que Métellus juxtapose les scènes, celles des Indiens et celles des Espagnols, pour expliciter l'hypocrisie coloniale. Par exemple, alors que les Espagnols discutent des mesures coloniales à prendre envers les Indiens, Anacaona discute des injures commises envers son peuple et de la perte de leur identité.

Cette juxtaposition continue au troisième acte alors que Anacaona est en pleine négociation, autant avec les Espagnols qu'avec sa conscience. Elle se demande si elle ne devrait pas laisser dominer son royaume pour pouvoir vivre en paix avec ses ennemis. A travers une logique oppositionnelle, les scènes des Espagnols nous montrent encore des colonisateurs perfides qui conspirent contre les Indiens alors que celles des Indiens nous montrent une Anacaona qui négocie réellement pour la paix. Dès lors, la reine en elle domine considérablement la poète fière et fidèle qui ne doute pas de la parole des dieux. Anacaona, la reine, déclare même que : « Le destin d'un peuple est chose trop compliquée pour le régler sur les visions d'un oracle ». (Ibidem, p. 134)

Le quatrième et dernier acte ne contient que trois scènes, mais la juxtaposition est quand même présente. D'une part, le gouverneur Ovando conclut les négociations et séduit Anacaona avec des fausses promesses. D'autre part, la reine est pendue en peu de temps et le reste de son peuple est massacré. Cependant, Métellus oppose aussi une touche d'espoir à ce massacre avec le personnage de Yaquimex qui va se joindre aux « frères noirs » (Ibidem, p. 158), aux esclaves africains dans les montagnes.

Comme deuxième stratégie de dévalorisation, la voix attribuée aux colonisateurs est réduite à un rôle secondaire, puisqu'on ne l'entend qu'à partir du deuxième acte. Métellus dévalorise ainsi toute l'idéologie²¹ coloniale, cette dernière n'occupant pas une place égale sur scène avec la voix indienne anticoloniale. La voix coloniale est exposée explicitement et en très peu de scènes, pour faire comprendre les intentions des Espagnols. Autrement, on n'entend parler des Espagnols qu'à travers les récits terribles et les dialogues péjoratifs des Indiens à leur égard. Ainsi, le lecteur/spectateur a des idées préconçues lors du passage suivant où le Frère Buyl discute tout bonnement de l'extermination des Indiens :

Même si nous devons procéder à l'extermination
presque totale de ces sauvages
Il faut les convertir
Le déluge est une œuvre proprement divine
Notre mission est d'installer partout dans le monde
notre modèle religieux
en imposant même par les armes la certitude de
l'existence d'un seul Dieu [...] (Ibidem, p. 82)

Dans ce passage, le Frère Buyl glorifie la possibilité de l'extermination d'un peuple, dans la mesure où cela servira sa mission religieuse. Métellus dévalorise ainsi la

²¹ Pour notre analyse, ainsi qu'au chapitre quatre, nous adopterons la définition d'idéologie de Louis Althusser d'où la représentation « du rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence. [...] » (Althusser 1976, p. 101).

voix coloniale en montrant comment les colonisateurs espagnols parviennent à justifier le génocide d'un peuple.

Comme troisième stratégie, Métellus expose chez le colonisateur un système de valeurs qui repose sur la trahison, l'hypocrisie et les faiblesses morales. Le spectateur perçoit tout de suite ces faiblesses, puisque les premières intentions des Espagnols, pour ce qui est de la colonisation, sont de trouver de l'or dans l'île comme nous l'avons vu à travers le message d'Altabeira. Il ne s'agit donc pas de convertir ses habitants. Aussi Hojeda déclare-t-il au Frère Buyl :

Etablissons d'abord la colonie
Plus tard, s'il le faut, nous le punirons [Guakanagarik].
Faisons assaut de politesse avec le roi du Cibao, Caonabo
Car nos capitaines ont trouvé dans son royaume
De l'or en tant d'endroits que nul n'oserait le dire
[...] (Ibidem, p. 50)

Finalement, comme dernière stratégie de dévalorisation, Métellus expose clairement les plans de colonisation des Espagnols, ainsi que leurs moyens d'atteindre leurs objectifs, la destruction des symboles religieux indiens et leur conversion au christianisme : il s'agit de l'ultime étape du processus civilisateur de ces *sauvages*. Aussi le Frère Buyl déclare-t-il :

A mon avis quand les habitudes sont si bien ancrées
Il est impossible des les modifier
Mieux vaut déjà songer à les remplacer
[...]
Le moins que je puisse proposer comme programme
C'est de dresser un immense bûcher pour leurs dieux
De les contraindre à s'agenouiller devant chaque croix
Rencontrée sur leur chemin
[...] (Ibidem, p. 52)

Métellus établit ainsi son point de vue anticolonial sur l'Histoire indienne d'Haïti à travers une opposition de scènes pour provoquer une réaction chez le lecteur/spectateur,

en imposant sa vision manichéenne de l'Histoire. Cette structure valorise la perspective indienne en exposant la corruption des Espagnols et en dénonçant leurs vices. Elle glorifie aussi la civilisation indienne à travers le chant d'Anacaona. Cette même structure dévalorise la perspective espagnole en réduisant d'abord la voix coloniale à un rôle secondaire, dévalorisant ainsi toute idéologie coloniale. Elle dénonce aussi un système de valeurs basé sur l'hypocrisie et les faiblesses morales. Enfin, elle dévoile les plans horribles de la colonisation des Espagnols.

Ainsi, Métellus transforme l'histoire d'Anacaona par rapport aux autres représentations de cette histoire que nous avons déjà analysées, en la replaçant dans le contexte plus large du *premier contact* dans le *nouveau monde*. Le dramaturge situe l'Histoire dans une logique anticoloniale, une lecture critique des événements qui transforment le personnage principal en héroïne tragique. Ainsi, l'auteur inscrit la reine Taïno à la fois dans une logique anticoloniale et dans les conventions théâtrales de la tragédie classique. Cette rencontre entre l'Histoire et le théâtre forme les éléments d'une nouvelle dynamique transculturelle dont les retombées mettent en place une culture syncrétique caractéristique de l'Haïti post-indépendante.

CHAPITRE III

Vierge, reine et martyre

Nous venons de voir que Métellus transforme l'histoire d'Anacaona en la situant dans un contexte anticolonial qui valorise la personne de la reine Taïno, face à un ennemi implacable. Toutefois, ce monde du *premier contact* est aussi celui où les cultures convergent (amérindiennes, africaines, européennes) et où une culture syncrétique²² voit le jour. Nous avons déjà pressenti ces éléments par les renvois aux références tirées de *l'Ancien Testament*. Mais, Métellus rend cette dynamique syncrétisante encore plus évidente alors qu'il dote le personnage d'Anacaona de fonctions symboliques qui renvoient à l'Eglise catholique. Le catholicisme européen et le monde précolombien convergent ainsi dans l'imaginaire de Métellus. Cette rencontre entre la culture européenne et la culture précolombienne reflète la rencontre des religions africaines et européennes qui se syncrétisent en un vaudou haïtien, teinté de catholicisme. Ainsi, Anacaona devient l'incarnation de la dynamique transculturelle²³ de la nouvelle société haïtienne. Nous examinerons donc le personnage d'Anacaona selon ces différentes fonctions symboliques.

Premièrement, Anacaona symbolise la vierge mythique, à l'image d'une Haïti, tantôt spirituelle, tantôt innocente à la confiance naïve. Deuxièmement, Anacaona fonctionne comme reine, puisqu'elle a aussi une double image. D'une part, elle

²² Syncrétisme : « Synthèse de deux ou plusieurs traits culturels d'origine différente, donnant lieu à des formes culturelles nouvelles. » (*Grand dictionnaire encyclopédique Larousse* 1985, p. 9954)

²³ *Transculturel* signifie un jeu entre la culture d'origine et la nouvelle culture, et l'ensemble des transmutations d'échanges réciproques entre les immigrants et les autochtones. La transculturation est la synthèse, la dernière étape de la rencontre entre les deux cultures. [...] La transculturation s'inscrit dans un processus continu, elle est créatrice, irréversible, jamais achevée. Elle est la transition et la transaction entre une culture et une autre. (Laplantine & Nouss 2001, p. 566-567)

représente la mère protectrice d'Haïti. D'autre part, elle représente une politicienne tacticienne qui sait manipuler son public. Ces deux images sont contradictoires à celle d'Anacaona comme vierge innocente à la confiance naïve. Anacaona, personnage complexe, représente ainsi un ensemble de forces contradictoires qui s'affrontent et qui finissent par se fondre en une culture nouvelle. Troisièmement, Anacaona est une figure de martyr qui passe par les trois étapes du calvaire du Christ : le présage, la trahison et le sacrifice final.

La vierge

Nous examinerons d'abord la fonction d'Anacaona comme vierge à la confiance naïve. Puis, nous examinerons celle d'Anacaona comme vierge, selon l'acceptation plus large spécifiquement reliée à l'iconographie catholique.

Anacaona est donc associée à la terre vierge d'Haïti, ce qui symbolise l'innocence même du peuple indien, violée et souillée par les colonisateurs espagnols. En symbolisant la terre d'Haïti dans son innocence, Anacaona passe par les trois étapes de la confiance naïve qui aboutiront à sa perte : la croyance, l'arrogance et la trahison.

Anacaona représente donc un peuple à la confiance naïve qui croit pouvoir vaincre les Espagnols, guidés par leurs dieux, les « Zémès » (Métellus 1986, p.11). Ainsi, après les premières victoires de Caonabo, son époux, Anacaona tâche de se convaincre qu'elle peut changer les événements à venir par les mots. Aussi déclare-t-elle :

Marchons d'un pas ferme vers l'avenir
Avec la complicité des mots
Ils ont la force de métamorphoser
Les objets qu'ils touchent
Les soucis qu'ils frôlent
Préparons la demeure
Pour recevoir le vainqueur (Ibidem, p. 39)

Dans ce passage, la guerre vient à peine de commencer. Pourtant, Anacaona s'apprête déjà à « recevoir le vainqueur », croyant à « la complicité des mots » pour changer les événements à venir. Malgré sa naïveté, il s'agit aussi d'une politicienne qui exalte la guerre, puisqu'elle sait manier la parole. Elle a le don d'émouvoir, de faire agir, connaissant l'art de la démagogie. De même, une fois qu'elle apprend la défaite de Caonabo pris par trahison, elle continue le combat, malgré les prédictions célestes qui annoncent la perte du peuple indien. Aussi dit-elle :

Je n'ai jamais cru aux monstres
 Mais aux Zémès
 Qui vont armer les bras indomptables des frères de mon Roi
 Pris en traître par des hommes sans foi et sans parole
 Jamais ils n'auraient pu se mesurer en corps à corps avec lui
 Le courage qui a usé de la ruse contre un sang royal
 S'enlisera dans les sables mouvants (Ibidem, p. 72)

Anacaona est donc consciente des intentions de l'ennemi, mais elle est aussi arrogante, prise par un désir de vengeance pour son époux. Ainsi aveuglée par l'émotion qui perturbe son jugement, Anacaona ne sait plus raisonner. De même, ses paroles, « Le courage qui a usé de la ruse contre un sang royal/ S'enlisera dans les sables mouvants » (Ibidem), témoignent de sa confiance aveugle en son mari dans lequel elle a une foi inébranlable. C'est ainsi qu'elle accepte de livrer un combat où périssent la plupart des Indiens qui y participent.

Ce dernier combat sème la panique chez cette reine qui comprend désormais la force des Espagnols et le pouvoir qu'ils ont, d'anéantir son peuple. Aussi déclare-t-elle au sujet de la possibilité d'un prochain combat:

C'est en tant que Reine que je m'y opposerais
 Une Reine ne doit pas engloutir son peuple dans un bain de sang
 Souvenez-vous de la Vega Real,
 De cette bataille qui a privé la Magua et la Maguana

De tous les hommes qui portaient le pagne (Ibidem, p. 96)

Ce dernier discours suit bien le précédent où Anacaona parle d'une vengeance qui, telle que nous l'avons vu, a entraîné le massacre d'une partie de son peuple.

Anacaona veut alors éviter un nouveau massacre. C'est donc à partir de ce dernier discours qu'elle ouvre les négociations entre les Indiens et les Espagnols qui trahiront son peuple.

En acceptant de négocier avec les Espagnols, Anacaona défie le pouvoir des dieux, et son arrogance, que l'on voit à travers son refus de croire en la parole des dieux, la précipite à sa perte. Aussi, Yaquimex, un résistant indien, questionne-t-il sa foi :

Si vous perdez confiance en vos dieux
Et si vous n'avez pas de confiance en vos armes
Où placez-vous votre confiance? (Ibidem, p. 99)

Le questionnement de Yaquimex est important, puisqu'il parle de « la confiance » d'Anacaona, soulevant l'élément crucial qui pourrait faire basculer la victoire du côté indien ou du côté espagnol. D'une part, Anacaona n'a plus confiance en ses armes (Ibidem), puisque celles-ci se sont montrées inefficaces contre les moyens de guerre déployés par les Espagnols. D'autre part, Anacaona perd aussi confiance en ses dieux.

Or, dans la pièce, Métellus nous montre que les croyances religieuses du peuple indien s'avèrent plus puissantes que leurs armes. Anacaona s'en inspire pour créer des chants qui animent le peuple, exaltant ainsi la guerre. Le gouverneur Hojeda lui-même admet qu'« elle exerce une influence souveraine » (Ibidem, p. 58). La perte de confiance en ses dieux signale donc la perte de la guerre chez Anacaona ainsi que la décadence de la société indienne. La dernière question de Yaquimex se justifie donc. Où va-t-elle placer sa confiance à présent?

Anacaona redirige justement sa confiance envers l'ennemi, car elle ne peut pas mesurer ses armes à celles des Espagnols. Et lorsqu'Altabeira lui rappelle que « ce sont eux [les Espagnols] qui ont détruit et dévasté » (Ibidem, p. 135) le pays, incitée par son état émotif, la confiance naïve que Anacaona avait envers son peuple et ses dieux est désormais retournée vers les Espagnols. Elle lui répond donc ainsi :

C'est tout à fait juste
 Mais ils cherchent désormais à régler leur conduite sur la nôtre. Eux aussi
 aspirent à la paix
 Autre chose : les oracles avaient-ils prévu ma fermeté avec Ovando au
 point de lui réclamer des otages avant même son arrivée ici? (Ibidem, p.
 135)

Ce dernier discours dévoile une reine qui essaie de se convaincre d'avoir pris la bonne décision en justifiant ses actions par celles de l'ennemi. Dans ce dernier passage, en plus de faire confiance à l'ennemi, Anacaona ose questionner la parole des dieux, les classant au deuxième rang face à l'envahisseur. La chute d'Anacaona ne se passe donc pas seulement lorsqu'elle perd la foi. Cette chute s'effectue aussi parce qu'elle redirige cette foi entre de mauvaises mains lorsqu'elle fait naïvement confiance à l'ennemi espagnol sous le charme d'Ovando. Ainsi guidée par les émotions, elle se laisse séduire trop facilement. Selon la notion d'hamartia d'Aristote²⁴, cette faute tragique la mène à sa perte. Aussi Anacaona déclarera-t-elle à Ovando :

Qu'il est donc agréable de rencontrer un étranger
 – Je ne parle plus de conquérant –
 En qui l'on puisse placer sa confiance (Ibidem, p. 148)

Ces dernières paroles que prononce Anacaona juste avant d'aller à la célébration où aura lieu le massacre et sa pendaison, indiquent sa vulnérabilité. Ces paroles viennent

²⁴ Dans sa *Poétique*, Aristote explique que l'erreur de jugement crée la chute du héros : « C'est le cas de l'homme qui sans être éminemment vertueux et juste, tombe dans le malheur non à raison de sa méchanceté et de sa perversité mais à la suite de l'une ou l'autre erreur qu'il a commise [...]. (Aristote 1969 [1932], p. 1453a)

de marquer l'arrêt de mort de son peuple, puisqu'elle déclare ouvertement à l'ennemi qu'elle lui fait confiance. Alors que Anacaona combattait l'ennemi auparavant, à travers ses chants, dorénavant, elle l'accueille à bras ouverts. Le renversement rapide de son attitude indique l'instabilité de son jugement.

L'image d'Anacaona comme vierge catholique se différencie de celle de la vierge innocente par son côté spirituel. Ce côté spirituel est caractérisé par la relation qu'entretient Anacaona avec Altabeira, une relation comparable à celle de la vierge catholique à l'ange Gabriel.

Altabeira n'est pas seulement la confidente d'Anacaona, ce qui, à un premier niveau, nous renvoie à la convention des œuvres classiques dont Oenone, personnage dans *Phèdre* de Racine, est l'exemple emblématique. Altabeira est aussi la conscience spirituelle d'Anacaona. Telle que nous l'avons vue dans la fable, elle est celle qui lui rappelle constamment le message des dieux par rapport aux événements à venir. Aussi, cette relation entre Anacaona et Altabeira peut-elle se comparer à la relation entre la vierge catholique et l'ange Gabriel dans la scène de « l'Annonciation » (Luc, 1.26) du *Nouveau Testament*. La vierge catholique reçoit la visite de l'ange Gabriel, (ange messenger de Dieu selon les croyances chrétiennes), qui lui annonce sa grossesse miraculeuse :

Voici que tu concevras dans ton sein et enfanteras un fils, et tu l'appelleras du nom de Jésus. Il sera grand et sera appelé Fils du Très-Haut. Le Seigneur Dieu lui donnera le trône de David, son père; il règnera sur la maison de Jacob pour les siècles et son règne n'aura pas de fin » (Luc, 1.31-33)

Anacaona, de son côté, est visitée par Altabeira, messagère des dieux, qui lui annonce le destin d'Haïti et le sien :

Cesse d'être belle et fière
 Ton royaume résistera longtemps
 Mais tu périras en croyant charmer (Métellus 1986, p. 14)

Alors que la vierge catholique découvre qu'elle est enceinte d'un enfant dont « le règne n'aura pas de fin » (Luc, 1.31-33), Anacaona découvre sa chute ainsi que la perte prochaine de son royaume. Les deux vierges sont conscientes de leur sort, puisqu'elles ont toutes les deux confiance en leurs dieux respectifs. Cependant, les réactions sont tout à fait différentes.

D'une part, la vierge catholique accepte pleinement la volonté de Dieu selon les dires du *Nouveau Testament* : « Je suis la servante du Seigneur, qu'il m'advienne selon ta parole! » (Luc, 1.38). D'autre part, Anacaona agit en héroïne de la tragédie classique en essayant par tous les moyens d'éviter le sort prédit par les dieux. Aussi leur priera-t-elle :

Que les dieux vous entendent
 Plus d'Espagnols à Quisqueya
 Plus de misère et plus de guerre
 Liés comme l'arbre à la forêt
 Et comme la branche à l'arbre
 Comme la respiration à la vie
 Nos prêtres et nos artistes, tous nos artisans
 Vont mouler dans la terre cet instant
 Où l'homme blanc et barbu voulait nous dépouiller
 Et nous déposséder de ce que les dieux ici avaient déposé et fait croître
 Aya Bombé Aya Bombé (Métellus 1986, p. 44)

Ce dernier discours nous révèle une Anacaona qui préfère se battre pour son peuple au lieu d'accepter passivement les prédictions célestes, contrairement à la vierge catholique. Mais sa révolte est contrariée par son innocence et son absence de bon jugement rationnel.

Or, ses actions, et le refus d'Anacaona d'accepter le sort, ne sont pas les seuls aspects qui la différencient de la vierge catholique. Premièrement, l'annonciation

d'Anacaona n'est pas faite par un ange, mais par un être humain – convention de la tragédie néoclassique française – une « digne messagère des dieux » (Ibidem, p. 16) qui a le rôle d'être la confidente et la voix spirituelle d'Anacaona.

Deuxièmement, notons que la vierge catholique est une femme humble, contrairement à Anacaona qui est reine. Aussi, lorsque Anacaona apprend l'arrestation de Caonabo, Altabeira lui dit-elle :

Reine Anacaona, en perdant une couronne
 Vous perdez une province, un cacicat, un royaume
 Mais vous rejoignez par là le sort de tous nos dieux
 Car tous, l'un après l'autre, ont subi des outrages
 [...]
 Si vous devez périr
 Bénissez l'étoile qui vous a vu naître
 Et qui ose mêler le destin d'une femme au sort des dieux (Ibidem, p. 68)

Dans ce passage, en cherchant à soulager la reine de la capture de Caonabo et des injures commises envers son peuple, Altabeira élève Anacaona en comparant son sort à celui de leurs dieux. Ainsi, alors que les chrétiens confèrent à la vierge catholique un statut au-delà de ses origines humbles, Métellus élève Anacaona, qui est déjà reine, à un rang encore plus élevé, voire surnaturel, nous ramenant au symbole mythique dont nous traiterons plus tard.

Ainsi, alors que les situations des deux vierges se ressemblent, chacune représente une tradition très différente. Ceci est un exemple de syncrétisme qui marque la culture haïtienne et qui contribue à construire un personnage complexe.

D'une part, l'image d'Anacaona incarnant l'innocence de la terre vierge d'Haïti est caractérisée par les trois étapes de sa confiance naïve. Elle fait d'abord confiance en ses dieux, croyant pouvoir combattre les Espagnols. Elle fait ensuite confiance à ses armes malgré le massacre de « La Vega Real », lorsqu'elle est prise d'un désir de

vengeance à cause des sévices que les Espagnols ont imposés à son mari Caonabo.

Vaincue, elle redirige ensuite sa confiance envers les Espagnols qui finissent par la trahir.

D'autre part, l'image d'Anacaona incarnant la vierge catholique est caractérisée par la relation qu'elle entretient avec Altabeira, par le rôle de cette dernière comme confidente. Cependant, Anacaona n'est pas passive comme la vierge traditionnelle qui accepte son destin. Anacaona refuse le sort prédit par les dieux et préfère se battre.

La reine

La fonction de la reine chez Anacaona est aussi double. Ainsi, nous l'examinerons d'abord en fonction de l'image d'une reine-mère au sens figuré, puisqu'elle est la mère protectrice d'Haïti; cette image opposée à celle de la vierge produit une tension dramatique. Le peuple indien trouve sa force dans les poèmes et les chants de sa reine. Nous analyserons ensuite l'image de la reine politicienne – femme d'état et diplomate – dont les paroles reflètent les talents créateurs, tacticiens et régénérateurs de vie du personnage.

Premièrement, Anacaona, qui apprend les conséquences de l'arrivée des Espagnols sur l'île ainsi que les outrages commis, accueille ces nouvelles comme la mère qui croit pouvoir guérir son peuple de ses blessures. Aussi chante-t-elle un chant purificateur :

Semez, Corocoté, où nous chantions, où nous dansions
Semez l'amour, Corocoté, pour apaiser cette rage
Et calmer ces bourrasques qui mordent notre terre
Démolissent nos trônes et oppriment nos cœurs
Les Espagnols veulent courber nos têtes
Voûtant nos souvenirs, envoûtant nos pensées
Délabrant nos faces et nos projets
Corocoté, délivrez-nous du joug et des souillures de ces hommes blancs.
[...]
Semez, Corocoté, l'amour, la joie et la passion

Aveuglez tous ces yeux incolores en quête d'or,
De femmes et d'épices. (Métellus 1986, p. 19)

Ce chant purificateur fonctionne comme une prière où Anacaona fait appel à la protection divine. Elle interpelle un dieu pour sauver son peuple de l'esclavage, « apaiser cette rage »; sauver la culture, l'identité, « Les Espagnols veulent courber nos têtes »; et sauver la vie de son peuple, « délivrez-nous du joug et des souillures de ces hommes blancs » (Ibidem). Aussi ce dieu est-il invoqué afin de sauver le peuple indien à travers « l'amour, la joie et la passion » (Ibidem). Mais ce dieu est aussi invoqué à travers des paroles où se heurtent les champs lexicaux de la création et de la destruction telles que « semez, terre, amour » et « mordent, démolissent, oppriment ». Toutes ces paroles s'inscrivent dans une suite antithétique, puisqu'un dieu est donc évoqué pour accomplir à la fois des gestes d'amour et de guerre afin d'assurer la survie du peuple indien. Or, comme nous l'avons vue en tant que vierge, Anacaona symbolise aussi la terre qui subvient aux besoins de ses enfants, le peuple d'Haïti. Anacaona a donc besoin de la protection de ce dieu afin qu'elle puisse protéger ses enfants.

Ainsi, Anacaona tente de guérir le peuple de ses blessures, infligées par les Espagnols, en semant l'amour. Il s'agit d'une tactique qui lui a déjà servi lorsqu'elle a épousé Caonabo et « imposé la paix à toutes les frontières du pays » (Ibidem, p. 113). Mais contrairement à son mariage à Caonabo où elle a agit d'elle-même pour imposer la paix, c'est un dieu indien qu'elle invoque pour « apaiser » la « rage » (Ibidem) des étrangers. Mais ce dieu demeure un simple témoin des événements à suivre. Cette impuissance des dieux est aussi signe de la décadence de la civilisation indienne, toute comme la perte de la foi d'Anacaona.

Ainsi, à l'image de la mère, la reine n'a que l'amour et ses chants pour traiter son peuple. Il s'agit d'un remède qui semble peu efficace devant les armes des colonisateurs. Pourtant, il suffit pour faire peur aux envahisseurs, si bien qu'ils cherchent à neutraliser la reine. Parallèlement – ce que nous développerons davantage dans un chapitre suivant – le régime duvaliériste s'est acharné en premier lieu contre les écrivains, les intellectuels et les poètes. Tout comme les Espagnols se méfient du chant d'Anacaona, le régime duvaliériste considérait les intellectuels et les poètes haïtiens dangereux.

Aussi, lorsque Caonabo déploie ses efforts de guerre, les Espagnols se sentent d'abord menacés par Anacaona et Hojeda, le gouverneur espagnol, déclare :

Si Caonabo résiste à mes assauts diplomatiques, c'est surtout à cause de la Reine du Xaragua qui est le cerveau du pays : elle est poète. Tant qu'elle sera en liberté, cela m'étonnerait qu'on puisse arrêter Caonabo
[...]
Elle exalte ses sujets par ses discours, ses poèmes et ses chants. Elle exerce une influence souveraine. (Ibidem, p. 58)

C'est en premier lieu à travers les paroles d'Hojeda, que la reine Anacaona est représentée comme politicienne. « Elle exerce une influence souveraine », dit-il. La parole d'Anacaona qui lui servait à protéger son peuple en tant que mère, va dorénavant la désigner en tant que politicienne. Cette politicienne est perçue par l'ennemi comme une arme fatale, puisqu'elle « est le cerveau du pays : elle est poète » (Ibidem). Elle représente l'obstacle ultime qui empêche les Espagnols de capturer Caonabo, un obstacle donc important à la conquête et à la colonisation d'Haïti, puisque Caonabo est « roi du Cibao, le pays de l'or » (Ibidem, p. 60).

Aussi cette politicienne possède-t-elle des talents de créatrice. Ces circonstances sont encore plus inquiétantes pour les Espagnols, puisqu'elle arrive à redonner espoir à « un peuple sans armes et sans malice, un peuple en larmes et tourmenté/ Un peuple

bafoué, piétiné, humilié [...] » (Ibidem, p. 31). Afin de préparer son peuple à la guerre,

Anacaona compose des chants:

Je sens que ma langue à nouveau se délie
 Pour exprimer les sentiments de tous
 Je dois parler et le langage des hommes et celui des femmes²⁵
 Afin que mon peuple renaisse
 La Maguana toute entière chante avec Caonabo un chant de mort et de
 terreur
 Un chant écrit avec du sang
 Avec le sang du désespoir (Ibidem, p. 32)

Ce passage nous démontre aussi les talents créateurs d'Anacaona comme tacticienne. Elle devient une démagogue charismatique qui manipule le peuple à travers ses chants pour les inciter à la guerre. En tant que politicienne créatrice, elle insiste qu'elle doit parler le langage de tous afin de pouvoir faire renaître son peuple, une autre tactique politique. Or, l'Histoire nous rapporte que :

Il y avait dans la langue caraïbe une partie du vocabulaire et certaines formes grammaticales qui étaient propres aux femmes mais dont il n'était point permis de faire usage dans leurs entretiens avec les hommes. De leur côté, ceux-ci n'employaient les façons de parler féminins que dans le cas où ils avaient à rapporter textuellement les paroles d'une femme; en toute circonstance ils se servaient, partiellement au moins d'un vocabulaire à eux propre, ainsi que de quelques formes grammaticales qui leur étaient particulières. (Fouchard 1972, p. 62)

Nous ne nous attarderons pas sur les aspects linguistiques de cette explication, ce qui nous détournerait de notre sujet. Cependant, il est important de noter que Anacaona attache autant d'importance au parler des hommes qu'au parler des femmes. D'une part, cela facilite son objectif de faire renaître son peuple dans l'unité, puisqu'il y a union des langages et des sexes. Cette tactique renforce cette unité en éliminant les distances.

D'autre part, Métellus donne une dimension supérieure au personnage d'Anacaona qui

²⁵ A l'époque précolombienne, il existait une distinction dans la langue des Indiens d'Haïti. L'une était le parler des hommes et l'autre des femmes. (Fouchard 1972, p. 61)

parvient à joindre simultanément les deux sexes à travers ses chants. Ses pouvoirs exceptionnels la situent dans une sphère au-delà de l'être quotidien, rejoignant ainsi les êtres mythiques.

En tant que politicienne, Anacaona unit son peuple à travers ses talents créateurs. Mais elle le régénère aussi. Lorsque les Indiens sont vaincus en combattant pour venger Caonabo pris par trahison, elle tente de régénérer leur foi :

Vaincu dans sa chair, sur sa terre, pour une juste cause
 Le peuple a perdu confiance
 Il est peut-être aujourd'hui prêt à tourner le dos à nos dieux
 [...]
 A moi femme, à moi reine
 De faire revivre un peuple nié dans ses racines
 [...]
 Il faut réengendrer le pays (Métellus 1986, p. 78)

Ce passage nous montre une Anacaona en train de motiver et d'encourager son peuple qui « a perdu sa confiance ». Ses paroles évoquent d'abord la défaite au combat accompagnée de la perte de leur foi. A travers cette régénération, Anacaona s'adresse aussi à une perte d'identité chez « un peuple nié dans ses racines ». Elle voit donc la nécessité de « réengendrer le pays ». Métellus confère ainsi à sa parole, à son verbe, un pouvoir créateur et régénérateur comme le Dieu de l'*Ancien Testament*.

D'une part, cela implique qu'elle compte rétablir le pays, qu'il se remette de ses défaites et de ses plaies infligées par les Espagnols. D'autre part, « réengendrer le pays » prend un sens plus profond. Il y aurait aussi l'idée de créer, de donner la vie. Mais plus précisément, on y reconnaît l'idée de recréer, de recommencer l'existence sur la terre d'Haïti. Or, la plupart des Indiens d'Haïti ont été exterminés par les Européens, responsables de l'esclavage et des épidémies qui ont décimé les populations locales (Métellus 1996, p. 23). Ainsi, à travers ses talents créateurs, Anacaona, politicienne,

confirme la nature matriarcale de cette société où la femme, mère et politicienne, s'élève au niveau d'une déesse. Elle prophétise l'avenir et établit sa présence régénératrice, celle qui réengendrera le pays à travers les descendants des esclaves noirs, venus remplacer les Indiens plus tard.

Cependant, même après toutes les défaites face aux Espagnols, même après la perte de son époux et la menace des colonisateurs qui risquent aussi de s'attaquer à son royaume, Anacaona croit encore pouvoir protéger son peuple de l'extermination qui affecte déjà les autres royaumes d'Haïti. Or, Yaquimex lui déclare qu'elle est « une reine vaincue avant le combat » (Métellus 1986, p. 96), puisqu'elle pense éviter de livrer un nouveau combat; car elle ne voudrait pas affaiblir davantage son peuple. Pourtant, Anacaona ne se croit pas vaincue, même si elle refuse de se battre. Elle répond ainsi à Yaquimex:

Non, la force peut être contenue
 La corde peut casser
 La terre disparaître sur la rivière en crue
 Mais la force peut se régénérer
 La corde? L'homme peut la tresser à nouveau
 Et la décrue peut fertiliser la terre
 [...]
 On n'efface pas la mémoire de l'instinct (Ibidem, p. 96-97)

Malheureusement, Anacaona ne sait pas que ce dernier discours annonce sa chute, puisqu'il symbolise la mémoire d'un peuple déchu, donc la mémoire du peuple indien massacré par les Espagnols. Elle ne réalise pas que la « force » (Ibidem) de son peuple se prolongera par la révolte des esclaves noirs dans un avenir lointain. Ce sont ces mêmes esclaves qui tresseront à nouveau « la corde », symbole de la vie qui continue. De même ajoute-t-elle :

La terre est une grande matrice
 Plus féconde que celle de la femme
 Elle porte en elle plus d'enfants que ne peut contenir
 D'étoiles un ciel généreux (Ibidem, p. 97)

L'évocation de la « terre » est intéressante, puisque Anacaona à elle seule représente la terre d'Haïti comme nous l'avons vue. Mais cette fois, il s'agit plutôt de la représenter comme un symbole de fertilité, « une grande matrice/ Plus féconde que celle d'une femme ». Elle devient donc cette matrice qui « porte en elle plus d'enfants que ne peut contenir/ D'étoiles un ciel généreux » (Ibidem).

Ainsi, à travers sa fonction de reine, la double image d'Anacaona se caractérise par ses paroles et son chant. D'une part, Anacaona est la mère d'Haïti au sens large. Les Indiens trouvent leur force et guérissent leurs blessures à travers ses paroles. D'autre part, Anacaona est aussi la politicienne dont les paroles ont une fonction plus stratégique. Elles redonnent espoir, exaltent la guerre et unissent son peuple. Or, ces paroles sont prophétiques. Elles établissent une vision régénératrice d'Anacaona, celle où Haïti renaît à travers ses héritiers, descendants des esclaves noirs.

La martyre

La fonction de martyre chez Anacaona rejoint celle de la vierge dont les actions mènent à sa perte. Or, cette figure est caractérisée par certains rites des croyances chrétiennes, plus spécifiquement, le calvaire, les étapes qui mènent au crucifiement du Christ et au sacrifice ultime. Anacaona va donc passer par les étapes du calvaire : le présage, la trahison et le sacrifice final.

Selon le *Nouveau Testament*, le Christ est conscient de sa mort prochaine et des fléaux qui la précéderont. Le soir de son arrestation, la vision d'une coupe lui apparaît qui contient tous les événements à suivre, incluant sa torture et son crucifiement. (Matthieu,

26.39). Même si peu d'information sont données sur le contenu exact de la coupe, elle représente la totalité des prophéties concernant le destin du Christ dont les suivantes :

« [...] le Fils de l'homme sera livré aux grands prêtres et aux scribes; ils le condamneront à mort et le livreront aux païens pour être bafoué, flagellé et mis en croix; et le troisième jour, il ressuscitera » (Matthieu, 20.18-19).

Or, Anacaona ne voit pas de coupe à travers ses prières et ses chants. Cependant, à travers Altabeira, elle apprend effectivement le présage des dieux, donc les événements à venir. Seulement, le message d'Altabeira n'a pas un caractère aussi définitif que les prophéties du Christ. La possibilité existe que Anacaona et Caonabo survivent au massacre :

Toi, tu vivras longtemps et tu mourras sur cette terre
si tu acceptes de te défier de ta force
Toi aussi, tu vivras longtemps si tu doutes de ton
charme et de ta foi (Métellus 1986, p. 15)

Le message d'Altabeira n'étant pas de nature définitive, le Christ biblique et Anacaona se distinguent d'abord par leur volonté face aux prédictions célestes. Le Christ, malgré les tortures qu'il doit endurer, se plie à la volonté divine : « Mon Père », dit-il, « si cette coupe ne peut passer sans que je la boive, que ta volonté soit faite » (Matthieu, 26.42). De son côté, Anacaona, croyant qu'elle peut changer le courant des choses par ses actions, malgré le présage divin, « La victoire changera vite de camp » (Métellus 1986, p. 15), tente en vain d'échapper au destin. Aussi prie-t-elle :

Entonnez, O Zémès, par ma bouche, par mes lèvres
Par tous les pores de mon corps
Par mon souffle, par ma respiration
Des prières puissantes comme l'ouragan
Pour délivrer mon roi, sauver la Maguana
Et épargner au Xaragua, patrie de mes ancêtres
Le sort humiliant que projette les hommes blancs (Ibidem, p.70)

Malgré les prédictions, les enjeux politiques lui dictent qu'elle doit tout faire pour sauver son roi et son peuple de l'ennemi. Ainsi, tout comme la vierge, Anacaona en tant que martyre est rebelle, refuse d'accepter le destin et se pose comme rivale des dieux.

Or, le Christ biblique accepte son destin sachant d'avance qu'il va être trahi et qui va le trahir :

Cependant, voici que la main qui me livre est avec moi sur la table. Le Fils de l'homme, certes, va son chemin selon ce qui a été arrêté, mais malheur à cet homme-là par qui il est livré! (Luc, 22.21-22)

Parallèlement, Anacaona doit aussi se préparer à une trahison, celle des Espagnols. Et tout comme le Christ, avant même le massacre accompli, Anacaona est consciente qu'elle pourrait être trahie. Elle exige ainsi des otages espagnols. Seulement, elle croit pouvoir éviter ce sort, même s'il s'agit de faire confiance à l'ennemi. Dans son arrogance et croyant rivaliser avec les dieux, elle déclare à Ovando : « Quand vous parliez de l'amour, j'entendais, moi, alliance/ Et vous avez d'emblée acquis ma confiance » (Métellus 1986, p. 147). Dans la pièce, ces dernières paroles précèdent sa chute. En refusant le destin prédit et en rivalisant ainsi avec les dieux, Anacaona tombe dans le piège d'Ovando. Elle est trahie et tuée par les Espagnols.

Or, le crucifiement du Christ signale une ère nouvelle pour l'humanité. Ce dernier, grâce à sa mort et à sa résurrection, rachète les péchés du monde et envoie les apôtres prêcher la bonne nouvelle : « Comme le Père m'a envoyé, moi aussi je vous envoie » (Jean 20.21). Parallèlement, la mort d'Anacaona signale aussi une ère nouvelle, non pour les Indiens, mais pour les peuples héritiers de la terre d'Haïti. Ce sont les descendants d'esclaves africains nouvellement arrivés sur l'île, dont l'importance est reconnue par Yaquimex fuyant le massacre à la fin :

En route vers les sommets montagneux
 Nos frères d'Afrique nous y ont précédés
 Les Espagnols ne peuvent les atteindre
 La plaine nous a livrés, trahis
 Vivons dans les hauteurs
 En gagnant les montagnes vierges et sacrées
 Aya Bombé Aya Bombé (Métellus 1996, p.156-157)

Ainsi, dans la pièce de Métellus, Anacaona devient une martyre à travers les trois étapes du calvaire du Christ. Mais ce personnage martyr est caractérisé par un refus d'accepter le destin tel que prédit, tout comme l'a fait la vierge chez Anacaona. Ce refus d'accepter le présage divin précipite la chute d'Anacaona. Cependant, en tant que martyre, cette mort porte des fruits, puisqu'elle signale une ère nouvelle. Le pays sera recréé par les descendants des esclaves noirs, nouveaux héritiers de la terre d'Haïti.

Le personnage d'Anacaona a donc plusieurs fonctions.

Premièrement, la double image de la vierge, tantôt innocente, tantôt catholique, est marquée par une faiblesse tragique, son arrogance, l'hamartia, qui précipite sa chute. La vierge étant une figure catholique, Anacaona représente donc une figure biblique resituée dans un nouveau contexte, celui de la culture précolombienne, marqué par les conventions du théâtre classique. Par exemple, selon ces conventions, le messenger qui apporte la nouvelle à Anacaona n'est pas un ange, mais Altabeira, la confidente. Métellus fait ainsi d'Anacaona une figure qui fonctionne selon une dynamique chrétienne mais à l'extérieur du mythe chrétien.

Deuxièmement, la reine à l'image de la mère, puis celle de la politicienne, est caractérisée par les paroles prophétiques d'Anacaona. Elles établissent une vision régénératrice d'Haïti, d'un peuple qui renaît par ses descendants, des esclaves noirs.

Finalement, la fonction de martyr comparable au Christ rejoint les deux premières images d'Anacaona. D'une part, une Anacaona arrogante, qui croit pouvoir rivaliser avec les dieux et qui refuse le destin annoncé, est entraînée à sa mort. D'autre part, cette mort annonce une ère nouvelle, par les descendants, des esclaves noirs et leurs héritiers qui rebâtiront Haïti.

CHAPITRE IV

La langue littéraire de Métellus

Dans *Anacaona*, Métellus crée une langue littéraire, soit, le français qui adopte quelques mots d'un vocabulaire indien qui auraient survécu à travers les époques. Mais la question du français est plutôt complexe chez Métellus, par son utilisation et par ce qu'elle représente dans la littérature haïtienne.

D'une part, l'utilisation du français peut être problématique, puisqu'elle indique déjà qu'une préférence n'est pas accordée au créole, la première langue de la majorité des Haïtiens. D'autre part, Métellus choisit la langue des anciens colonisateurs français pour écrire un texte historique traitant de l'Histoire haïtienne à l'époque précolombienne.

Dans l'article « Le Futur Français s'écrit à Haïti », Métellus déclare :

En tant qu'Haïtien, je suis attaché à la langue française parce qu'elle a été et elle est utile à la vie et au développement de mon pays. Je tiens la francophonie non pas pour une quelconque raison esthétique mais parce que tout le passé d'Haïti a été exprimé dans cette langue. (Métellus, 1991, p. 255)

Métellus exprime justement « le passé d'Haïti » dans cette langue, bien qu'elle soit celle des anciens colonisateurs. Dans *Anacaona*, il y aurait donc une réappropriation de la langue des anciens colonisateurs français pour exprimer les injures commises par les colonisateurs espagnols. De même, nous verrons qu'il y aurait aussi, chez Métellus, une réappropriation de certaines conventions du théâtre néo-classique français.

Or, dans le contexte de notre étude, notre objectif est toujours d'examiner comment Métellus transforme le personnage historique d'Anacaona. Plus précisément, dans ce chapitre, nous voulons examiner comment il la transforme à travers sa langue littéraire. Nous ne ferons pas l'analyse de chaque convention classique qui caractérise la

pièce de Métellus, mais nous examinerons la transformation d'Anacaona à partir de trois tirades²⁶ prononcées par ce personnage. Nous y relèverons les conventions classiques pertinentes à notre problématique.

Nous avons choisi ces tirades selon leur contexte, puisque chacune d'entre elles représente un tournant qui fait évoluer la fable, une stratégie qui appartient au théâtre néo-classique français :

La tirade est fréquente en dramaturgie classique, lorsque le texte est réparti en discours assez longs et autonomes, formant presque une suite de monologues. Chaque tirade tend à devenir un poème ayant sa propre organisation interne et répondant aux tirades précédentes. (Pavis 1996, p. 383)

Ainsi, les tirades d'Anacaona sont liées, chacune « répondant aux tirades précédentes » (Ibidem). La première, (II, 2, p. 55), est une exaltation à la guerre. Anacaona doit encourager Caonabo au combat. La deuxième tirade, (III, 2, p. 90-91), représente sa défaite ainsi que celle du peuple indien. Dans la troisième tirade, (III, 4, p. 122-123), Anacaona évoque l'espoir malgré le génocide potentiel qui menace le peuple indien.

Une exaltation à la guerre

Anacaona doit inciter Caonabo à entreprendre la guerre mais elle remet en question cette décision. Selon la pièce, son mariage a amené la paix dans le pays : « J'ai imposé la paix, » dit-elle, « Caonabo ne sème plus la tempête/ Dois-je maintenant ranimer en lui le goût de la guerre? » (Métellus 1986, p. 31). C'est donc Altabeira,

²⁶ Nous employons le mot *tirade* selon la définition suivante : « Réplique d'un personnage qui a tout loisir pour exposer ses idées. La tirade est souvent longue et véhémence; elle s'organise rhétoriquement en une suite de propositions, de questions, d'arguments, d'affirmations, de morceaux de bravoure ou de bons mots [...]. » (Pavis 1996, p. 383)

messagère des dieux et confidente de la reine qui va l'influencer. Dans la troisième scène du premier acte, Altabeira lui déclare :

Reine de tous les Sambas
 Reine des fleurs et Fleur des Reines
 Votre chant servira
 A mettre debout les hommes du pays
 A ébranler les vivants
 A ressusciter nos fils
 A donner la parole aux arbres, aux animaux
 A donner une voix aux pierres, aux ruisseaux, aux étangs
 A faire trembler cette terre sous les pieds de l'Amiral
 A faire hurler la mer contre les bateaux des étrangers
 A faire vivre! (Ibidem, p. 32)

Dans ce dernier passage, en plus de servir de confidente à la reine selon les conventions classiques, Altabeira prophétise l'avenir, signalé par la forme du futur. Elle prévoit même les premières victoires à travers une structure répétitive où elle accumule tous les exploits que le chant d'Anacaona accomplira. Elle joue ainsi le rôle du chœur²⁷ en fournissant les transitions, plus précisément, les paroles qui permettront à la reine de prendre une décision, pour faire avancer l'action. Ainsi, dans la première tirade, (II, 2, p.55), le lecteur est déjà informé des mesures coloniales que les Espagnols vont imposer aux Indiens.

Une conversation entre Anacaona et Caonabo nous apprend les premières victoires de ce dernier, mais aussi que les Espagnols sont revenus beaucoup plus nombreux. Caonabo doit donc livrer un nouveau combat. Les paroles d'Anacaona l'exaltent à la guerre. Ses paroles ont pour fonction d'encourager et même d'exciter l'ardeur future au combat de Caonabo face à la menace espagnole. La tirade symbolise

²⁷ Depuis le théâtre grec, le chœur est un groupe homogène de danseurs, chanteurs et récitants prenant collectivement la parole pour commenter l'action à laquelle ils sont diversement intégrés. Le chœur, dans sa forme la plus générale, est composé de forces [...] non individualisées et souvent abstraites, représentant des intérêts moraux ou politiques supérieurs. [...] (Pavis 1996, p.44-45)

l'évolution rapide d'une race indienne paisible qui doit progressivement s'habituer à la guerre face à l'invasion espagnole. Anacaona exprime d'abord la perte d'identité de son peuple. Elle expose ensuite les objectifs des colonisateurs envers les Indiens. Enfin, elle fait appel à Caonabo et à ses tactiques de guerre pour combattre les Espagnols. Cette tirade est une forme de rhétorique structurée comme une argumentation progressive pour dénoncer les injures commises à l'égard du peuple indien. Dans leur *Dictionnaire de rhétorique et de poétique* (1996), Michèle Aquien et Georges Molinié expliquent que :

La première approche de la rhétorique, qui est aussi la plus forte, permet de situer justement l'enjeu : la rhétorique est d'abord une *praxis*, une action, un comportement. Il s'agit d'une pratique globalement définissable comme l'*art de persuader*. [...] La persuasion consiste donc, du point de vue de celui qui parle, à agir sur les destinataires de son discours, pour leur faire avoir une opinion, pour leur faire éprouver un sentiment, pour leur faire ressentir une volonté. Très sommairement, on peut être amené à tenter de faire trancher une question par oui ou par non, sur la réalité d'un fait ou d'une assertion quelconques; on peut être amené à faire s'interroger sur l'opportunité d'une décision à prendre ou d'une conduite à tenir, avantageuses ou inintéressantes; on peut être amené à apprécier la valeur morale, de bien ou de mal, d'un comportement dans la société. Ce sont les trois grands genres de la rhétorique : le judiciaire, le délibératif, le démonstratif; ils sont souvent d'ailleurs concrètement imbriqués dans un unique discours. (Aquien & Molinié 1996, p.7-9)

A travers le premier verset, Anacaona exprime donc la crise d'identité que souffre le peuple à travers la perfidie des Espagnols. Il s'agit de toucher et d'instruire le lecteur/spectateur :

Supprimer le passé et châtier notre race
 Humilier nos prêtres, offenser nos ancêtres
 Brûler toutes les surfaces, effacer toutes les traces
 De ce qui fut jadis le nombril de ce peuple
 Lié aux destins de dieux paisibles ou irascibles
 Timides ou intrépides, aimables ou redoutables (Métellus 1986, p. 55)

Les paroles telles que « Supprimer le passé », évoquent le viol de la culture indienne par les colonisateurs, « le passé » représentant l'héritage culturel des Indiens

d'Ayiti. « Humilier nos prêtres, offenser nos ancêtres » se réfèrent plus spécifiquement à la mise à l'écart de leur religion, donc de leurs traditions sacrées que les colonisateurs ne reconnaissent pas au nom du Dieu chrétien. Les paroles, « Brûler toutes les surfaces, effacer toutes les traces/ De ce qui fut jadis le nombril de ce peuple », indiquent qu'il ne s'agit pas seulement d'un viol culturel, mais aussi d'un viol collectif de « toutes les traces », de toute tradition liée à leur manière de vivre, le viol de leur identité même, le « nombril » (Ibidem) symbolisant la force du peuple indien, ce qui le relie à la vie.

Dans le prochain verset, à partir des massacres déjà perpétrés, Anacaona expose les objectifs des colonisateurs qui mèneront au génocide des Indiens. Il s'agit d'une démonstration qui vise à blâmer et à évoquer la haine, par un recours au champ lexical du génocide et des renvois à la Bible :

Raser, anéantir
Voilà le souci de ces conquérants armés de feu et de croix en fer
Ils ont réduit à l'état de fantômes ces images d'hommes
Qui vivent dans le Marien comme dans un marécage
Près de Guakanagarik plus fou qu'un épi de maïs jeté dans l'océan
Il s'est condamné en embrassant l'étranger
Il a creusé sa fosse en s'élançant vers eux
Et son sort désormais est celui d'une hulotte
Sur une terre de charbon, de cendres et de ruines (Ibidem)

Ces objectifs sont caractérisés par le champ lexical du génocide avec des mots tels que « raser », « anéantir », « condamné ». Anacaona n'associe les envahisseurs qu'à la mort et à la destruction. Lorsqu'elle déclare qu'ils sont « armés de feu et de croix en fer », c'est l'image d'un Dieu chrétien symbole de la destruction qui surgit, et non un Dieu de paix. Cette image est intéressante, puisqu'elle est suivie d'une autre image des croyances chrétiennes, celle de Judas.

Anacaona fait alors référence à la trahison de Guakanagarik, le souverain du royaume voisin qui a accueilli les Espagnols : « Il s'est condamné en embrassant l'étranger/ Il a creusé sa fosse en s'élançant vers eux. », dit-elle. Or, dans ce verset, on retrouve l'image de Judas, dans la Bible chrétienne, disciple du Christ qu'il trahit. Dans ce mythe chrétien, la trahison est symbolisée par un baiser au Christ. Ainsi, Guakanagarik devient le Judas des Indiens d'Haïti. Mais il s'agit d'un Judas qui entretient une relation perverse avec les Espagnols, puisqu'il embrasse l'ennemi alors qu'il trahit les siens. Ainsi, à travers les dernières paroles que Anacaona prononce sur son compte : « Et son sort désormais est celui d'une hulotte/ Sur une terre de charbon, de cendres et de ruines », Guakanagarik devient le traître qui vit dans les ténèbres puni par le sort, à travers l'image de la hulotte, un oiseau rapace nocturne. En « embrassant l'étranger » (Ibidem), Guakanagarik finit par embrasser une mort perverse.

Le peuple souffrant d'une crise d'identité et menacé du génocide, selon les objectifs de colonisation des Espagnols, Anacaona fait appel à Caonabo et à ses tactiques de guerre par une nouvelle tactique rhétorique :

Te voici, Caonabo, contraint de réarmer ton peuple
Et d'insuffler au mien une passion insensée

Eternisez notre énergie
Bandez la vie, Caonabo
Dressez les bras, Caonabo
Criez, hurlez, frappez
Faites de cette île une terre
Où la mouche tue en touchant
Où l'oiseau tue en chantant
Où le souffle de l'Indien exterminie (Ibidem, p. 55-56)

Les paroles « Te voici, Caonabo » font allusion à une structure souvent employée dans la Bible. Mais dans ce cas, la structure est employée pour exalter Caonabo à la

guerre. Anacaona continue donc ce plaidoyer à travers une suite de formes impératives dans ses versets telles que « Eternisez », « Criez, hurlez », ou encore, « Bandez la vie, Caonabo » (Ibidem), une allusion sexuelle qui fait aussi appel à sa virilité comme guerrier.

Désormais, les chants d'Anacaona ne célèbrent plus la beauté de leur paradis céleste. Ses paroles aboutissent plutôt à un chant de guerre, reflétant des morceaux de bravoure selon la convention de la tirade qui incorpore les stratégies de la rhétorique classique (Pavis 1996, p. 383). L'invasion par les Espagnols, qui a imposé le goût du sang aux Indiens, a mis fin à l'innocence du peuple autochtone. L'Haïti des Indiens devient désormais une terre où « l'oiseau tue en chantant », tout comme le chant d'Anacaona où « le souffle de l'Indien exterminé » (Métellus 1986, p.56). Le peuple trouve donc sa force face à l'envahisseur dans le chant de guerre d'Anacaona.

Ainsi, dans cette tirade progressive, Anacaona dénonce d'abord le viol collectif de la culture indienne, responsable de la crise identitaire de ce peuple. Elle expose ensuite les objectifs des colonisateurs qui complotent le génocide du peuple indien. Or, à travers l'image du génocide, il y a une subversion de l'image du Dieu chrétien, un Dieu de paix, qui se transforme en Dieu de destruction, inspiré des dieux autochtones et du Dieu de *l'Ancien Testament*. C'est ainsi que Anacaona fait appel à Caonabo et à ses tactiques de guerre contre l'envahisseur. Il s'agit d'une preuve certaine de l'esprit corrompu des Espagnols, de ceux qui ont transformé un peuple innocent et paisible en un peuple vengeur et guerrier. Or, la prochaine tirade que nous allons étudier signale un tournant dans l'histoire. Le chant d'Anacaona n'est plus celui de l'exaltation à la guerre ou à la vengeance, puisque celle-ci doit assumer la défaite de son peuple.

La défaite

Cette défaite est marquée par plusieurs événements. Caonabo a été fait prisonnier et est mort en mer, et les Indiens ont perdu toutes les autres batailles. Massacrés, ils n'ont pas pu le venger. En plus, le lecteur apprend le génocide éventuel des Indiens à travers le discours du Frère Buyl sur leur extermination: « Le déluge est une œuvre proprement divine », déclare-t-il (Ibidem, p. 82).

C'est ainsi que dans cette tirade, (III, 2, p. 90-91), Anacaona se retrouve seule à gouverner et à protéger une couronne fragile. Elle se lamente à propos des injures commises contre le peuple indien et dénonce la perfidie des blancs. Anacaona discute de la défaite du peuple indien avec Yaquimex, un résistant indien. Ce dernier lui explique alors la démarche des Marrons : les esclaves noirs venus de l'Afrique pour travailler dans le pays, qui résistent aux Espagnols en s'échappant dans les montagnes : « Ce sont eux qui m'ont donné l'idée/ Qu'on peut se battre contre les Espagnols/ En se réfugiant dans les montagnes. », dit-il (Ibidem, p. 89), une stratégie que Yaquimex suggère et adoptera lui-même à la fin de la pièce. Mais Anacaona n'est pas prête à plonger son peuple dans un nouveau combat. Elle essaie de se convaincre que les Espagnols pourraient coexister en paix avec son peuple. On voit ici chez Anacaona le raisonnement d'une intellectuelle et non celui d'une guerrière, contrairement à la première tirade où elle réagit davantage selon son désir de vengeance. Sa faiblesse est qu'elle croit en une solution paisible. Elle croit convaincre les Espagnols, malgré toutes les atrocités qu'ils ont déjà commises.

Ainsi, son chant qui était celui de l'exaltation à la guerre devient celui du désespoir. Anacaona commence par rappeler le vieil espoir qui l'avait tant animée. Puis, elle mentionne la destruction et la défaite de son peuple au contact des envahisseurs. Elle

mentionne enfin la corruption de ces envahisseurs et l'impact de leurs actions sur le peuple indien.

[...]
 Les ailes déployées du rêve avaient exalté mon cœur
 L'aurore était de joie
 Le sort délivrait des souffrances,
 Ravivait l'espoir
 Assaillait l'impatience
 J'étais enceinte d'été et de couleurs
 Toujours mon chant s'empressait de chasser ma tristesse
 De brouiller mes soupçons, excitant ma fierté,
 m'appelant au combat (Ibidem, p. 90)

« Les ailes déployées du rêve » fait allusion à la libération du peuple qu'elle avait cru exalter dans son chant de guerre. Ainsi, « l'aurore » (Ibidem) représente le début de la guerre, d'où les premières victoires de Caonabo. Anacaona évoque aussi la force du peuple indien lorsqu'elle raconte qu'elle était « enceinte d'été et de couleurs », puisque le peuple trouve sa force dans ses chants.

Une fois ce dernier souvenir évoqué en réminiscence d'un espoir passé, Anacaona nous ramène à la réalité ambiante en exposant la destruction du peuple au contact des étrangers. A travers une métaphore filée²⁸, le pays est représenté comme un seul corps, une collectivité violée, malade :

Mais le contact des étrangers a brûlé l'ardeur de Caonabo
 Une colonne de fléaux détruit l'innocence de mon peuple
 Altère sa vaillance
 Offense son honneur, ravage son espérance,
 Le corps même du pays ploie sous les tourments
 Les seins des nourrices s'emplissent de larmes (Ibidem)

Ce contact « a brûlé l'ardeur de Caonabo », dit-elle. Aussi décrie-t-elle en quoi ce même contact atteint les Indiens, dans leur « innocence » et leur « honneur ». Il s'agit

²⁸ Il s'agit d'une métaphore qui peut s'étendre. Elle se poursuit sur plusieurs lignes ou plusieurs vers, avec une certaine exploration de la logique comparative. (Aquié & Molinié 1996, p. 587)

donc d'un contact qui a contaminé l'identité collective des Indiens, donc qui a atteint la dignité humaine de la communauté.

Anacaona continue en dénonçant la corruption des colonisateurs, ainsi que l'impact de cette corruption sur le peuple indien :

Ah! L'étrange fermentation du vice et de la vertu
 Lors de ces orgies
 Où s'accouplent perfidie et religion
 Débris d'impudence et tessons d'insolence
 [...]
 Ces colosses de la mer s'arment de ruse et de violence et détroussent le peuple
 Avec une patience égale à celle de l'abeille construisant sa ruche (Ibidem, p. 90-91)

Anacaona traite d'abord de cette corruption à travers la métaphore de l'accouplement. En parlant de « l'étrange fermentation du vice et de la vertu », Anacaona dénonce la tendance des colonisateurs à mélanger les valeurs sacrées aux sacrilèges, souvent durant leurs « orgies/Où s'accouplent perfidie et religion ». La corruption dénoncée est donc celle d'un peuple chrétien qui prétend aspirer aux valeurs morales pieuses, mais qui pervertit ces valeurs par le vice au nom de la religion catholique, tout comme il justifie le massacre des Indiens au nom de cette même religion. Cela rappelle le début de la pièce lorsque Altabeira dénonce les viols ainsi que les actes sexuels pervers des blancs envers les Indiens : « Et là, ils marchent, [...] la nuit après les femmes, les petits mâles et les petites femelles » (Ibidem, p. 13). Tout en reflétant une vision syncrétique de la culture haïtienne, telle que nous l'avons vue avec la fusion des références chrétiennes et indiennes, l'auteur condamne apparemment, l'institution de l'Eglise catholique.

La corruption ainsi dénoncée, Anacaona poursuit en évoquant l'impact de cette corruption sur son peuple. Cette dernière ne se limite pas à des valeurs morales perverses. Elle dénonce aussi une tendance à la manipulation lorsqu'elle mentionne que les colonisateurs « s'arment de ruse et de violence et détroussent le peuple ». Aussi l'impact de cette corruption inclut-elle la destruction d'un « héritage » (Ibidem, p. 91). Cette hiérarchie démantèle toute une culture, toute une « tradition », à travers l'acculturation d'un peuple. Anacaona raconte que le démantèlement s'effectue à travers « une patience égale à celle de l'abeille construisant sa ruche », nous indiquant que les colonisateurs sont trop pressés d'anéantir son peuple et aussi qu'ils mettent en place une structure sociale très serrée, bien organisée, signe d'une volonté de détruire systématiquement une culture qui n'est pas catholique.

Cette destruction s'accompagne des différentes étapes qui mèneront au génocide de ce peuple, le pays étant « englouti dans le sang de ses fils » (Ibidem). Le prochain verset continue la métaphore filée de l'image d'Haïti en tant que corps supplicié :

Ils démantèlent un héritage, une tradition,
 Le pays supplicié, englouti dans le sang de ses fils
 Ensermé dans les bras sans honneur de ces aventuriers du ciel
 Respire avec la peur d'un condamné consultant un sorcier
 Les crimes, les délits, les sévices, les outrages
 Ont blessé, écorché, mutilé la terre elle-même et ses enfants
 Ce spectacle a délié la parole des bègues
 Redonné un langage aux muets
 Métamorphosés par l'écho du malheur, les aveugles voient
 Et réclament des flèches [...] (Ibidem, p. 91)

Anacaona décrit le sort de son peuple ainsi que son état d'âme, tel un condamné à mort attendant les dernières bénédictions d'un prêtre. Seulement, dans le cas de son peuple, il ne s'agit pas d'un prêtre, mais d'un « sorcier » qu'il aurait à consulter, une

délicatesse qui ne lui est pas permise par le Dieu des colonisateurs, le pays étant désormais perçu comme un corps désabusé.

Enfin, le dernier impact mentionné dans ce passage aboutit surtout à une lamentation. A travers des images apocalyptiques, Anacaona exprime les injures commises envers son peuple par une série d'images qui évoquent le peuple traumatisé par la violence : « Ce spectacle a délié la parole des bègues/ Redonné un langage aux muets » (Ibidem). Le trauma est tellement profond qu'il renverse les rapports avec le monde. A travers cette dernière image, Anacaona n'exprime pas seulement des injures, mais aussi son besoin de vengeance face à l'envahisseur malgré ses tentatives échouées:

« Métamorphosés par l'écho du malheur, les aveugles voient/ Et réclament des flèches » (Ibidem). Aussi Anacaona retrouvera-t-elle l'espoir à travers les Noirs venus d'Afrique, les seuls qui peuvent venger la race indienne des colonisateurs et elle déclare :

Ces ravisseurs ont amené sur la terre d'Ayti
Des Noirs venus d'Afrique
Mais dès le premier coup d'œil, ces hommes ont pris la mesure du pays
Et gagnent les rocs et les montagnes
Pieds nus sans fléchir
Ils brouillent les délires des Espagnols, ravagent leurs désirs
Brûlent les injures faites à notre race
Et vengent des saisons d'humiliation
Même le démon se rouille à manger des cadavres

Que la ruse des Noirs provoque le désarroi
Parmi cette colonie mûrie d'orgueil (Ibidem)

Dans ce dernier passage, l'espoir est évoqué à travers une vengeance potentielle des esclaves noirs qui prennent l'initiative et échappent déjà aux Espagnols en gagnant « les rocs et les montagnes ». Les Noirs ont mis en place une stratégie de résistance, « ces hommes ont pris la mesure du pays ». Ces esclaves sabotent déjà leurs plans de colonisation, puisqu'ils « brouillent les délires des Espagnols » et « ravagent leurs

désirs ». Aussi Anacaona prie-t-elle pour que les esclaves l'emportent sur les Espagnols à travers leur révolte : « Que la ruse des Noirs provoque le désarroi » (Ibidem), prophétisant ainsi les soulèvements des esclaves haïtiens et leur lutte pour la liberté et l'indépendance.

Ainsi, dans cette dernière tirade, Anacaona évoque les méfaits qu'a subis son peuple au contact des colonisateurs tels que la corruption masquée par les valeurs morales perverses et destructrices, et le démantèlement de leur héritage culturel qui frôle le génocide. Le seul espoir qu'il leur reste est une vengeance possible, réalisée par les esclaves africains. Pourtant, dans la prochaine tirade, Anacaona évoque l'espoir par les négociations et la perspective d'un traité de paix entre Espagnols et Indiens.

L'espoir

La tirade suivante, (III, 4, p.122-123), se situe après la première rencontre entre Anacaona et le Frère Buyl venu représenter Ovando, le nouveau gouverneur espagnol. Les négociations entre Indiens et Espagnols viennent de débiter. Yaquimex se méfie et rappelle à Anacaona qu'on « peut bâtir un royaume dans les montagnes » (Ibidem, p.116), mais elle refuse. Inspirée des événements passés, dans cette troisième tirade, elle retrace l'Histoire de son peuple depuis la venue des envahisseurs, alors que Anacaona se met à chanter des paroles évoquant tantôt les injures commises à l'endroit du peuple indien, tantôt les exploits des rois indiens déjà vaincus par les colonisateurs. Comme Anacaona a survécu à la décimation de plus de la moitié du peuple d'Haïti, « le pays a perdu déjà sept enfants sur dix » (Ibidem), il s'agit d'un chant qui invoque les dieux, en questionnant leur rôle dans les événements à venir. Son chant retrace d'abord l'Histoire d'Haïti depuis la venue des Espagnols. Il exprime ensuite les horreurs de la colonisation

que le peuple est en train de subir. Il aboutit enfin à une vision optimiste de l'avenir à travers les héritiers d'Anacaona.

Dans le premier verset, s'adressant aux dieux, aux Zémès, Anacaona retrace le portrait de la situation désespérante d'Haïti envahie depuis l'arrivée des Espagnols :

Mon chant ne fait que tisser et retisser l'histoire de l'homme sur la terre d'Haïti
 Sur cette terre haute et impériale qui a suscité tant de convoitise
 O Zémès que vouliez-vous faire en modelant cette île?
 Nous avons tout essayé pour échapper au malheur
 Mais les occupants sont toujours là
 De plus en plus présents, pesants, pressants
 Guakanagarik, bienfaiteur innocent, a livré son peuple par hospitalité
 Caonabo, à la recherche de l'entente, est mort encordé et noyé
 Guarionex, le lutteur, est asservi
 Manicatex, blessé, vit dans les ténèbres
 Ayti, Ayti [...] (Ibidem, p. 122)

Grâce à son chant, Anacaona devient la voix mythique, la voix hors du temps, un espace/temps où le passé, le présent et le futur convergent car elle « ne fait que tisser et retisser l'histoire de l'homme sur la terre d'Haïti » (Ibidem). Ce chant crée et recrée les interminables péripéties, les combats, les révoltes, toute guerre que « l'homme sur la terre d'Haïti » (Ibidem) aura à mener pour la défendre et la garder. Ainsi, dans le chant d'Anacaona, où le mot « homme » ne se limite plus au peuple indien, le lecteur/spectateur entend l'évocation de toutes les luttes perpétuelles que tout homme, Indien, Africain, Métissé, tout homme qui portera le nom *Haïtien* aura à mener pour Haïti, « cette terre haute et impériale », celle « qui a suscité tant de convoitise » (Ibidem).

De même, ce chant créateur est aussi un chant qui exprime la peur. Anacaona questionne l'intention des dieux en modelant une terre tant convoitée. Ce questionnement a plutôt l'allure d'une révolte envers la divinité, puisqu'elle continue en énumérant les pertes et les défaites du peuple indien face à l'occupation espagnole telles que la mort de

Caonabo, « encordé et noyé » (Ibidem), ainsi que le sort des grands chefs indiens qui sont morts ou réduits à l'esclavage. Cette révolte contre les dieux est une expression de peur, car Anacaona n'a plus d'alternatives face à l'envahisseur. Le chant aboutit à une lamentation, d'où le refrain que l'on retrouve dans sa tirade, « Ayti, Ayiti ».

Dans le prochain verset, Anacaona exprime plus explicitement cette peur en faisant référence à l'esclavage et la perte d'identité généralisée :

Devrons-nous rejoindre tes montagnes pour y trouver la paix?
 Nous y réfugier pour goûter tes fruits et ton parfum
 Quel but poursuivent ces profiteurs cupides et aveugles?
 La plaine labourée ne nous appartient plus
 Les chemins bien tracés sont la propriété de ces envahisseurs
 Nos fruits plaisent à leurs palais
 L'enivrant kohiba apaise leur cœur
 Et le sol nourricier d'Ayti enrichit Castille et Aragon
 [...] (Ibidem)

Ainsi, Anacaona a d'abord peur de perdre Haïti, tout comme les pertes que le peuple a subies par la suite de ses autres défaites face aux « occupants [qui] sont toujours là/ De plus en plus présents, pesants, pressants » (Ibidem). Cela annonce déjà les actions des derniers survivants et rebelles indiens qui se sont réfugiés dans « les montagnes » (Ibidem) pour échapper aux colonisateurs. Anacaona exprime sa peur de perdre un pays qui ne lui appartient déjà peut-être plus : « La plaine labourée ne nous appartient plus » dit-elle, « Les chemins bien tracés sont la propriété de ces envahisseurs ». Anacaona se demande : « Devrons-nous rejoindre les montagnes pour y retrouver la paix? ». Cette allusion fait référence aux esclaves *marrons* qui s'enfuient dans les montagnes pour se libérer de l'esclavage. Or, en faisant allusion à cette résistance de la part des esclaves, Anacaona évoque leur propre réalité, puisqu'elle a aussi peur que son propre peuple ne tombe dans l'esclavage. Et lorsqu'elle constate que : « L'enivrant kohiba apaise leur

cœur/ et le sol nourricier d'Ayti enrichit Castille et Aragon », elle se réfère directement aux durs labeurs que son peuple devra endurer au profit de la colonisation.

Par ailleurs, ces colonisateurs imposent aussi leurs croyances et leur système de valeurs aux Indiens, donc une fausse identité, selon Anacaona qui ajoute :

Ayti, Ayti
Indique-nous le chemin de la délivrance
Je ne peux plus porter d'enfant n'ayant plus de mari
Mais tout un peuple me féconde, attend un chant nourri de mon sang,
De mon cœur, composé avec des mots à moi et non des mots de
commande
Je ne veux pas mourir infestée par les mots d'autrui, venus d'ailleurs,
comme Guakanagarik,
Lui qui a rendu l'âme pour avoir oublié de crier devant l'envahisseur
Aya Bombé, Aya bombé (Ibidem, p. 123)

Ces dernières paroles prennent la forme d'une prière. Anacaona prie afin de trouver « le chemin de la délivrance », car elle préfère vivre en paix. Mais cette paix est menacée par la perfidie des Espagnols qui atteint le peuple indien dans son identité même. Ainsi exprime-t-elle la peur de la perte de son identité et de celle de son peuple : « Je ne peux plus porter d'enfant n'ayant plus de mari » (Ibidem), dit-elle. Mais il ne s'agit pas seulement de la perte de Caonabo au sens propre. La mère ne peut plus enfanter, voici sa tragédie personnelle et collective. Le génocide étant presque achevé, il s'agit aussi de la perte de toutes les racines identitaires la rattachant à la terre d'Haïti que les colonisateurs ont corrompues ou détruites. « Mais tout un peuple me féconde », continue-t-elle, « attend un chant nourri de mon sang,/ De mon cœur, composé avec des mots à moi et non des mots de commande » (Ibidem). Elle exprime toute la difficulté de retrouver des paroles justes dans une situation de guerre où l'envahisseur leur retire la capacité d'exprimer, de chanter leur identité, leur en imposant une qui n'est pas la leur. Aussi déclare-t-elle : « Je ne veux pas mourir infestée par les mots d'autrui ». Elle ne veut

pas mourir acculturée de traditions et de langues étrangères imposées par l'ennemi, brisée dans son identité et dans sa personne « comme Guakanagarik,/ Lui qui a rendu l'âme pour avoir oublié de crier devant l'envahisseur/ Aya Bombé Aya Bombé » (Ibidem). A travers ce dernier cri de guerre, Anacaona exprime ainsi qu'elle préfère mourir que de perdre son identité.

Enfin, dans le dernier verset, Anacaona exprime une vision d'où aboutit tout l'espoir de son chant, prophétisant l'avenir :

Brusquement une vision me traverse
Fils de l'océan, les enfants d'Ayti
Caresseront mes cheveux comme les vagues de la mer,
Comme l'homme foule la terre ferme
Fils de la révolte,
Ils sillonneront le monde à la recherche de leur mère
Anacaona
Comme l'abeille butinant de fleur en fleur
Ou l'oiseau explorant l'espace (Ibidem)

Les héritiers d'Anacaona sont représentés à travers les paroles : « Fils de l'océan, les enfants d'Ayti/ Caresseront mes cheveux comme les vagues de la mer ». Il s'agit de la diaspora haïtienne actuelle ou de tout intellectuel qui aurait gardé sa mémoire et se serait approprié sa figure. Anacaona prédit donc que ces mêmes intellectuels, ces « [F]ils de la révolte, [...] sillonneront le monde à la recherche de leur mère/ Anacaona » (Ibidem). C'est-à-dire que malgré l'évolution de la société haïtienne selon une dynamique de transculturation, ces Haïtiens seront constamment en quête de leur identité qu'ils trouveront en partie à travers l'histoire d'Anacaona et de son peuple.

Ainsi, le chant d'Anacaona n'est pas seulement créateur, il prophétise aussi l'avenir. Premièrement, la voix d'Anacaona devient celle qui transcende la linéarité du passé, du présent et du futur. Deuxièmement, son chant exprime toutes les injures qui ont

été commises et seront imposées au peuple d'Haïti, l'esclavage, la dictature et la pauvreté. Finalement, son chant est aussi le précurseur des générations d'intellectuels haïtiens héritiers d'Anacaona, chassés du pays par la dictature duvaliériste et condamnés à sillonner le monde. Sa figure étant constamment appropriée et réappropriée, Anacaona ne tombe pas dans l'oubli.

Ainsi, les tirades montrent la transformation du personnage d'Anacaona. Par son exaltation à la guerre, elle incarne l'image d'une guerrière qui veut se venger des injures commises envers son peuple. Sa défaite l'incite à exposer la corruption des colonisateurs ainsi que l'impact de cette corruption sur le peuple indien. Cependant, quoique le besoin de sa vengeance soit toujours présent, seuls les esclaves noirs pourront réaliser cette vengeance. Enfin, Anacaona devient la voix de l'espoir où convergent le passé, le présent et l'avenir, un avenir où sa figure aura une signification de plus en plus large, puisqu'elle est constamment réappropriée par ses héritiers haïtiens.

CHAPITRE V

Une vision anti-duvaliériste

Dans les chapitres précédents, nous avons conclu que la figure d'Anacaona est constamment réappropriée par ses héritiers haïtiens et qu'elle surgit souvent en période de crise dans l'Histoire d'Haïti, depuis l'indépendance jusqu'à nos jours. Nous avons aussi vu que l'Histoire coloniale d'Haïti marque un trajet différent de celui des autres îles de la Caraïbe, puisque le pays a obtenu son indépendance en 1804, après une guerre féroce, tributaire de la Révolution française. Depuis lors, Haïti a connu des péripéties malheureuses avec l'occupation américaine et les périodes de dictature, notamment, le régime de la famille Duvalier,²⁹ qui a vidé le pays de son élite intellectuelle. Parmi ces intellectuels, on peut compter entre autres Dany Laferrière, René Dépestre, Anthony Phelps, et Jacques-Stephen Alexis. Jean Métellus fait justement partie de cette élite, quittant ainsi le pays en 1959 – environ deux ans après la prise du pouvoir par François Duvalier en septembre 1957 – pour échapper aux représailles du régime (Naudillon 1994, p. 24).

Or, dans *Anacaona*, on pourrait dire que cette vision coloniale à l'époque indienne qui dénonce la brutalité de ceux qui détiennent le pouvoir, devient une métaphore du régime duvaliériste et de ses atrocités. A l'instar des puissances coloniales européennes qui cherchent à étendre leurs empires aux quinzième et seizième siècles, les Duvalier, père et fils, sont à la quête du pouvoir qu'ils maintiennent par la force et la terreur au vingtième siècle. Dans son livre, *Haiti, the Duvaliers and their Legacy* (1988), Elizabeth Abbott déclare:

²⁹ Voir la note à la p. 9.

The story of the Duvalier years is a panorama of three decades of dictatorship in which ideological betrayal, repression, brutality, perversion, and wanton plunder were the main themes. Under Papa Doc and Jean-Claude, Duvalierism slaughtered tens of thousands, drove a million into exile, cowed six million, and silenced hundreds of thousands by torturing them, often in the special blood-painted room in the palace where both Duvaliers lived and raised their children. (Abbott 1988, p. 6)

Dans ce chapitre nous voulons montrer comment la vision coloniale représentée dans *Anacaona* devient une métaphore du régime duvaliériste. Le parallèle entre celui-ci et la période de la colonisation indienne est mis en valeur en retraçant les trois politiques de colonisation mises en place par les colonisateurs espagnols dans la pièce de Métellus : l'acculturation du peuple indien, leur extermination et leur remplacement. Nous terminerons ensuite en montrant comment *Anacaona*, la poète, se heurte à cette vision coloniale par son verbe et devient ainsi une figure emblématique de la victoire sous le régime des Duvalier.

L'acculturation

Dans sa pièce, Métellus expose un processus d'acculturation qui a pour objectif de détruire toute racine, toute culture ou tradition des Indiens pour en imposer une seule, celle de la doctrine de l'Eglise catholique. L'acculturation des Indiens d'Haïti et les traitements cruels qui leurs sont infligés sont justifiés au nom du Christ et du salut éternel. Aussi le Frère Buyl qui incarne l'institution de l'Eglise déclare-t-il :

Mais là où il faut atteindre ces sauvages
 Qui s'en vont nus comme jadis au paradis
 C'est dans leur âme, dans leur être profond
 [...]
 Faire travailler c'est bien
 Mais leur ardeur au travail ne sera multipliée
 Que lorsqu'ils sauront qu'ils travaillent pour la vie éternelle
 Ce qu'il faut faire, c'est détruire leurs traditions, leurs coutumes, les
 empêcher de contempler leurs pierres sacrées

Bref il s'agit de leur enlever leurs racines les plus profondes (Métellus 1986, p. 51-52)

Premièrement, ce discours institutionnel est loin des enseignements d'amour, de fraternité et de paix du Christ. Il dévalorise les Indiens en les traitant de « sauvages/ Qui s'en vont nus comme jadis au paradis ». La voix officielle de l'Eglise transforme le *bon sauvage*, être pur et heureux dans son *paradis naturel*, en *sauvage* qui ressemble désormais à un animal qu'il faut civiliser, c'est-à-dire convertir au christianisme. En les rabaissant à ce niveau inférieur, voire même animal, les Espagnols se permettent de justifier plus facilement les traitements cruels qu'ils infligent aux Indiens.

Deuxièmement, la bonne nouvelle du Christ n'est pas seulement propagée, elle est aussi imposée. Le Frère Buyl parle d'atteindre les Indiens « dans leur âme, dans leur être profond ». L'Eglise catholique de l'époque, selon la vision de Métellus, est nettement perverse. Elle cherche à détruire un être humain en lui dérobant son identité culturelle. Une fois ce travail accompli, elle le bénit au nom du Christ pour l'envoyer bientôt à une « vie éternelle ». Aussi le Frère Buyl ajoute-t-il :

Pour détruire un homme, il faut l'amener à renier son âme
Et c'est là le problème qui se pose au religieux que je suis
Redonner une vision nouvelle, chrétienne, sainte, fervente
A ces sauvages [...] (Ibidem, p. 54)

« Redonner une vision nouvelle », il s'agit aussi de redonner une idéologie nouvelle, si l'on s'en tient à la définition d'Althusser³⁰. Dans le plus grand contexte de l'œuvre de Métellus, il s'agit aussi de faire intérioriser par ces peuples des Amériques une vision du monde colonial, une vision qui créera plus tard des conflits de classes et de races parmi leur descendance à travers les appareils idéologiques de l'Etat, comme le

³⁰ Voir la note à la p. 49. Il s'agit aussi de la façon dont chaque individu ou groupe d'individus interprète leur monde à travers les appareils idéologiques d'état tels que l'Eglise ou le système politique (Althusser 1976, p. 83).

système d'éducation et les structures politiques: « L'essentiel de notre travail consiste donc à les défaire de leurs visions » (Ibidem, p. 53) , ajoute le Frère Buyl. Notons aussi qu'il mentionne que « leur ardeur au travail ne sera multipliée/ Que lorsqu'ils sauront qu'ils travaillent pour la vie éternelle ». Mais d'après l'Histoire, les Indiens étaient forcés de travailler au profit matériel de l'Espagne. Par exemple, dans son *Histoire d'Haïti*, Thomas Madiou raconte que :

Ovando [le gouverneur espagnol] ne soulagea pas beaucoup les Indiens dans les travaux des mines, quoiqu'il eût reçu de sages instructions à leur égard. [...] Ovando faisait exploiter les mines d'or avec une rare activité. La colonie fournissait à l'Espagne 2.400 000 livres tournois. Ferdinand était satisfait d'un gouverneur qui lui faisait parvenir chaque année de quoi fabriquer 500.000 écus d'or. Soutenu par le roi, Ovando ne mit plus de borne à sa cupidité. (Madiou [1847] 1981, p.11)

On en déduit que selon les idéologies catholiques de l'époque, travailler pour son salut éternel revient à servir les puissances coloniales, dont la légitimité vient de Dieu, puisque l'Eglise et l'Etat ne font qu'un dans cet état théocratique. De même, une conversation entre Anacaona et le Frère Buyl nous montre la façon dont les Européens ont utilisé les écrits bibliques et les paroles du Christ au profit de la colonisation. Le Frère Buyl déclare:

Mais ma mission à moi, religieux, n'est pas de m'occuper des richesses matérielles
 J'ai fait le vœu de pauvreté
 Ma mission est de m'occuper de l'âme et d'enseigner l'élévation spirituelle [...]
 Comme Jésus notre Seigneur, ce que nous proposons ce n'est pas l'eau de la source qui peut se tarir, c'est une eau vive. « Car quiconque boit de l'eau de la source qu'on voit, aura soif à nouveau, mais qui boira de l'eau que je lui donnerai, n'aura plus jamais soif, l'eau que je lui donnerai deviendra en lui source d'eau jaillissant en vie éternelle ». (Métellus 1986, p. 109)

Or, dans une conversation antérieure avec Hojeda, le même Frère parlait de la richesse de l'île d'Haïti et d'y créer une Hispaniola pour les familles chrétiennes. Son vœu de pauvreté est une stratégie hypocrite, tout comme son enseignement de l'élévation spirituelle qui mènera les Indiens à leur mort, car les représentants de l'Eglise catholique sont autant à la quête du pouvoir que l'Etat, à travers l'acquisition des terres et l'accumulation des biens. En plus, la métaphore de « la source d'eau jaillissant en vie éternelle » suggère bien ses vrais motifs. Lorsque le Frère Buyl dit « mais qui boira de l'eau que je lui donnerai, n'aura plus jamais soif », il ne s'agit plus de la parole du Christ mais d'une allusion aux paroles sacrées qui masquent l'emprise de l'Eglise sur cette population de *bons sauvages* à qui le Frère Buyl cherche à « redonner une vision nouvelle, chrétienne » (Ibidem, p. 54). Et la « vie éternelle » ne sera éternelle pour ces Indiens qu'à travers la mort, mais plus spécifiquement, à travers leur génocide perpétré par les Espagnols.

Ce processus d'acculturation trouve des parallèles dans la doctrine duvaliériste en Haïti pendant la deuxième moitié du vingtième siècle. Le Président François Duvalier impose aussi sa propre religion, un vaudou institutionnalisé (Ferguson 1987, p.40), mais non par souci d'acculturation. Les Haïtiens de cette époque exercent tout de même la religion de leur choix. Il s'agit plutôt d'une stratégie de domination pour contrôler le pays. Dans son livre, *Culture et dictature en Haïti, l'imaginaire sous contrôle* (1979), Laënnec Hurbon raconte :

Pour mieux saisir cependant la problématique du pouvoir impliquée par le vaudou, il faut interroger principalement les pratiques et les croyances de la sorcellerie. [...] La domination des instances de l'économique et du politique joue désormais avec plus de force au cœur de la famille, dans les problèmes de la santé, du travail, du chômage, ou de la surexploitation et de la répression, qui sont parvenus avec le régime des Duvalier à un seuil

jamais atteint. Car les *louas*³¹ les plus forts sont déjà confisqués par tous ceux qui disposent du pouvoir, en particulier par celui qui fait régner partout la terreur : le régime de Duvalier. Le pouvoir incommensurable de celui-ci semble précisément lui être conféré aux yeux d'une grande partie de la population par son rapport à la sorcellerie qu'il utilise comme force de dissuasion. [...] (Hurbon 1979, p. 133-134)

Nous ne nous attarderons pas sur une analyse du vaudou. L'important, ici, est de retenir que les Duvalier l'ont utilisé comme tactique de répression sous leur régime. D'ailleurs, lors de la prise de pouvoir de François Duvalier, père, en 1957, ses élections sont suivies de la répression de toute opposition politique (Ferguson 1987, p. 38). Cela inclut la censure de la presse et de toute liberté d'expression politique, intellectuelle ou culturelle et la fin de toute démocratie pour les décennies à venir. Or, la première génération d'immigrants haïtiens en exil sont les journalistes et les écrivains, considérés dangereux par le régime duvaliériste, tout comme Anacaona, poète, est considérée dangereuse par les Espagnols. Dans son livre, *Haiti in the World Economy* (1987), Alex Dupuy déclare :

Duvalier subdued the press by arresting and torturing broadcasters, publishers, or journalists who dared to criticize his policies, destroying their properties, denying their plants access to electricity, compelling newspapers to print editorials written by the government, and forcing them to hire editors linked with the Ministry of Information. Censorship was introduced in all forms of communication including radio broadcasts and mail, cable, telegraph, and telephone communications. Trade unionists were arrested, and independent trade unions and strikes were banned. Faculty and students at the University of Haiti, renamed the State University of Haiti, were also brought under control. The leftist National Union of Haitian Students was crushed, and faculty and students were chosen on the basis of loyalty to the president. (Dupuy 1989, p. 159)

Cette répression s'accompagne de la création d'une milice présidentielle, les Tontons Macoutes, qui ont l'autorisation de torturer et d'assassiner quiconque est suspect d'opposition ou de subversion au régime (Ferguson 1987, p. 40). Aussi y a-t-il une forte

³¹ Les dieux de la religion vaudou sont appelés *loua*, *lwa*, ou *loas*.

association entre cette milice et le vaudou haïtien désormais institutionnalisé qui contribue à terroriser le peuple et à créer en la personne de Duvalier une image surnaturelle (Ibidem), renforçant ainsi son pouvoir par la peur.

Alors que les Indiens à l'époque coloniale souffrent des traitements cruels des Espagnols et de la perte de leur identité avec l'imposition d'un Dieu catholique et d'un soi-disant salut éternel, le peuple haïtien du vingtième siècle doit faire face à son propre régime oppressif qui exploite le vaudou pour inspirer la terreur. Métellus met en parallèle ces souffrances et celles des Indiens de l'époque coloniale, son texte étant une représentation fictionnelle qui transpose l'Histoire. Dans son œuvre traitant du régime duvaliériste, James Ferguson raconte que :

Papa Doc ruled with a curious blend of populism and mysticism. The idea of his supernatural 'mission' was carefully incorporated into the context of voodoo which further served to embellish the president's aura of infallibility. Relying upon *houngans*³² for detailed accounts of provincial developments, Duvalier willingly cultivated his own image of the omniscient voodoo priest. The inscrutable expression, the sombre clothing, the secretiveness surrounding his movements: all these deliberate affections and strategies were calculated to inspire respect and fear among the Haitian masses, who, Duvalier hoped, would view their president as the incarnation of the voodoo *loa*³³ Baron Samedi, the frock-coated guardian of the graveyard. (Ferguson 1984, p. 52)

Ainsi, dans la pièce de Métellus, il y a un parallèle entre l'acculturation des Indiens à l'époque coloniale et la terreur du régime duvaliériste au vingtième siècle. D'une part, les Indiens souffrent des traitements cruels imposés par les Espagnols et de la perte de leur identité culturelle par des croyances catholiques qui leur sont imposées. D'autre part, les Haïtiens vivent dans un régime oppressif qui ne leur permet aucune liberté d'expression, utilisant la religion vaudou comme stratégie pour imposer la peur.

³² Prêtre de la religion vaudou.

³³ Un dieu de la religion vaudou.

L'extermination

Comme nous venons de le voir, Métellus nous montre que la vision coloniale de l'époque justifie le massacre du peuple indien pour accéder à la vie éternelle. Cette politique de colonisation consiste donc à procéder à l'extermination des Indiens en justifiant leur génocide au nom du Christ. Aussi le Frère Buyl déclare-t-il :

Même si nous devons procéder à l'extermination presque totale de ces sauvages
Il faut les convertir
Le déluge est une œuvre proprement divine
Notre mission est d'installer partout dans le monde notre modèle religieux
En imposant même par les armes la certitude de l'existence d'un seul Dieu,
D'un seul lieu pour l'adorer, l'Eglise catholique (Métellus 1986, p. 82-83)

D'une part, ces propos nous montrent qu'il y a un lien étroit entre la volonté de conversion de l'Eglise catholique et les expansions territoriales de la couronne d'Espagne. Il s'agit de prendre possession de la terre et de construire un empire outre-mer oppressif et matérialiste, à leur propre image chrétienne. Pour cette raison, le Frère Buyl déclare que leur « mission est d'installer partout dans le monde [leur] modèle religieux » (Ibidem), nous rappelant des croisades contre *l'infidèle* musulman au Moyen-Age (McAlister 1984, p. 41).

D'autre part, les mêmes propos du Frère Buyl nous montrent que les colonisateurs s'approprient à faire un nettoyage ethnique pour renouveler les hommes et créer une société chrétienne. Ainsi, lorsque le Frère Buyl déclare que le « déluge est une oeuvre proprement divine », faisant référence au déluge biblique dans l'histoire de l'arche de Noé de *l'Ancien Testament*, il renvoie à l'extermination collective du peuple indien, et s'approprie le droit de jouer au Dieu tout-puissant. Aussi Madiou ajoute-t-il :

En Mars 1495 presque toute l'île [d'Haïti], était conquise. Mais les Espagnols continuèrent à employer contre les Aborigènes toutes sortes de moyens de destruction. Ils les faisaient souvent périr en les livrant à des chiens affamés. L'appât du gain et le fanatisme de la religion les excitaient à commettre ces crimes : ils croyaient se rendre dignes des récompenses éternelles en exterminant une population d'idolâtres. (Madiou [1847] 1981, p. 7-8)

Ainsi, les colonisateurs espagnols justifient le génocide des Indiens par le concept de l'accès à la vie éternelle. Cela aboutit à un nettoyage ethnique pour recréer une société nouvelle. Parallèlement, le régime duvaliériste n'hésite pas à recourir à la force, même au massacre pour réprimer toute opposition à sa doctrine, pour purger la société des mulâtres, des intellectuels, des partis politiques et de tout groupe qui ne soutient pas le régime. On estime que sous la dictature de François Duvalier, le père, au moins 50 000 personnes ont été tuées (Prince 1985, p.36). Aussi, sa propre société nouvelle est-elle caractérisée par un pays qu'il a délaissé au seuil de la pauvreté :

The terrorism of the state against its citizens, the corruption and extraordinary practices of government officials from the highest to the lowest Macoutes, the reprisals against the mulatto bourgeoisie, the suppression of dissent, political parties, trade unions and intellectuals, and the exile (forced or voluntary) of many of the most well-educated and professional cadres of the country, all had their toll in the overall decline of economic activity and in aggravating the already miserable economic conditions of the vast majority of Haitians. Rather than developing, the Haitian economy was regressing. (Dupuy 1989, p.164)

Le remplacement

La dernière politique de colonisation que nous examinerons dans la pièce suit de près le massacre des Indiens orchestré par les Espagnols. Elle consiste à remplacer les Indiens d'Haïti, désormais presque anéantis, par trois groupes de gens : des familles espagnoles, des criminels qui ont été graciés et des esclaves noirs venus d'Afrique.

Ainsi, lorsque le Frère Buyl parle de préparer Haïti à accueillir des familles espagnoles qui vont remplacer les Indiens dans leur propre territoire, il déclare :

Sur cette terre propice à toute culture
Traversée de ruisseaux, de fleuves
Riche en eau pure et délicieuse
[...]
Nous devons fonder une petite Espagne : Hispaniola
Où il fera bon vivre et créer une famille (Métellus 1986, p. 51)

Dans ce passage, le Frère Buyl parle de « créer une famille » et une nouvelle Espagne là où il existe déjà toute une civilisation qu'il refuse de reconnaître. Selon cette vision coloniale, le peuple indien est sans culture, sans Histoire et sans croyances légitimes. Aussi le Frère Buyl continue-t-il :

A mon avis quand les habitudes sont si bien ancrées
Il est impossible de les modifier
Mieux vaut déjà songer à les remplacer
Soit par des bagnards de chez nous
Qui viendraient purger leur peine ici en travaillant pour la couronne
Soit par d'autres populations [...] (Ibidem, p. 52)

D'une part, ces « bagnards » font justement référence aux criminels qui seront graciés, ceux qui sont mentionnés par le Frère Buyl dans un entretien avec le juge espagnol Roldadilla :

Dans notre entreprise d'évangélisation
Nous devons agir radicalement
Comme dans une Croisade pour la foi
Il s'agit là d'une tâche si importante
Que pour nous venir en aide
La grâce a été accordée à tous les criminels
Sauf à ceux qui ont commis des crimes d'hérésie ou de lèse-majesté [...] (Ibidem, p. 82)

En parlant d'agir « radicalement/ Comme dans une Croisade pour la foi », le Frère Buyl traite le processus de colonisation comme une guerre sainte contre les peuples païens. D'autre part, les « autres populations » (Ibidem, p. 52) font référence aux esclaves

africains venus remplacer les Indiens. Notons que les Espagnols perçoivent aussi les Africains comme des êtres sans culture, sans Histoire et sans croyances légitimes. C'est ainsi que le Frère Buyl s'exprime lors de son entretien avec Anacaona :

C'est le grand Las Casas qui a jugé nécessaire d'éviter aux Indiens qui sont de même couleur que nous le travail de la terre et de l'imposer à ces Nègres qui sont propres aux durs travaux
C'est une mesure de Clémence en faveur des Indiens qui, à y regarder de plus près, ressemblent à des enfants de Dieu comme deux gouttes d'eau.
(Ibidem, p. 110)

Bien que Las Casas protégea effectivement les Indiens selon les notes de l'Histoire précolombienne d'Haïti (Frères de l'Instruction Chrétienne 1968, p. 30), le discours du Frère Buyl masque quand même les subterfuges des colonisateurs. Ce discours soutient que les Africains sont inférieurs aux Indiens, puisqu'ils ne ressemblent pas à « des enfants de Dieu », étant noirs. N'étant pas « des enfants de Dieu » (Métellus 1986, p. 110), ils sont donc des être dispensables, selon la vision des Espagnols qui renvoie au Code Noir³⁴ promulgué plus tard en France en 1685 (Hector & Moïse 1990, p.63). Les Africains sont donc des *animaux*, contrairement aux Indiens qui sont des êtres naïfs, qui « ressemblent à des enfants de Dieu » (Métellus 1986, p. 110), donc, aux Européens. Or, lors de cette rencontre avec Anacaona, les Espagnols ont déjà comploté le massacre de son peuple et leur remplacement définitif par les esclaves africains.

Ainsi, selon les idéologies coloniales de l'époque, les Espagnols cherchent à bâtir un empire à partir de ces trois groupes de gens venus remplacer les Indiens. Lorsqu'on examine les individus qui composent ces groupes, on constate que cet empire sera bâti

³⁴ « Le Code Noir est très important pour le système colonial [français]. La disposition essentielle est l'article 44 qui légalise l'exploitation de la main d'œuvre noire. [...] Puisque l'esclave est un meuble, il équivaut donc à une chose attachée à la propriété de son maître et, comme telle, sujet au partage entre les cohéritiers. S'il est une chose, il ne peut prétendre à l'exercice d'aucun droit civil ni à la jouissance libre d'aucun droit naturel » (Hector & Moïse 1990, p. 64). Il a aussi existé un Code Noir espagnol, voir le livre de Louis Sala-Molins, *L'Afrique aux Amériques. Le Code Noir espagnol* (1992).

selon le modèle européen qui établit un rapport hégémonique entre les classes sociales. Voilà que les groupes de gens choisis pour remplacer les Indiens constituent déjà la structure suivante : les familles espagnoles représentent la bourgeoisie; les criminels deviennent désormais les travailleurs; et les esclaves, au bas de la nouvelle échelle sociale, deviennent les serviteurs ou les paysans.

Or, à l'époque des élections présidentielles de 1957, ces trois classes sociales sont présentes en Haïti, comme dernier héritage de la colonisation et les candidats utilisent ces catégories sociales à leur avantage, en les associant désormais à des catégories ethno-raciales :

The electoral campaign, or rather the struggle for power, in 1956-1957 represented a major crossroad in Haitian politics. Of the 13 candidates for president, only three (Déjoie, Duvalier, and Fignolé) were of significance [...] because they represented the interests of the 3 major urban social classes: the bourgeoisie, the middle class, and the proletariat (including the lumpen proletariat). The peasantry, as always, was unrepresented and remained outside the political fray. (Dupuy 1989, p. 155)

Or, lors de sa prise de pouvoir, Duvalier n'a pas cherché à changer la dynamique de la structure des classes sociales en Haïti (Ibidem, p. 157). Au contraire, il l'a utilisée à son avantage lors de sa campagne présidentielle, basée sur un nationalisme noir accusant la bourgeoisie mulâtre d'être à la source des problèmes socio-politiques en Haïti. Or, Dupuy note :

While it attacked the racism and elitism of the mulattoes, it failed to link these practices to the global racism of the countries of the center towards those of the periphery. The nationalism of the factions of the black bourgeoisie and middle class identified the mulatto bourgeoisie as the enemy, and not that bourgeoisie's of their own alliance with and subservience to imperialism. As such, black nationalism in Haiti could never be part of a progressive and anti-imperialist movement because it would have had to recognize the fundamental class basis of racial /color ideologies rooted historically in the conquest and/or dominance of non-European peoples by Europeans, and reproduced in various ways in the

subordinated societies to express and justify their own hierarchical class structures. (Ibidem)

Selon Dupuy, le régime duvaliériste a attribué les problèmes sociaux, politiques et économiques du pays à des tensions ethniques, pour éviter ainsi la vraie source des problèmes, la situation socio-politique et le conflit de classes sociales, héritaire de la colonisation européenne. Ainsi, en montrant le remplacement des Indiens massacrés par divers groupes représentant diverses classes sociales européennes, l'œuvre de Métellus devient une métaphore de cette structure sociale opprimante qui a survécu après la colonisation, et qui a facilité la prise de pouvoir des oppresseurs du peuple haïtien, notamment, le régime duvaliériste.

Le verbe d'Anacaona

Anacaona est poète et rhétoricienne. Les Espagnols doivent donc faire face à sa parole comme obstacle à leur vision coloniale. Parallèlement, le régime duvaliériste, de ses débuts à sa fin, se heurte constamment aux militants et aux intellectuels haïtiens qui sont obligés de s'exiler, car ils sont persécutés pour leur opposition au régime.

Ainsi, lorsque le Frère Buyl apprend le pouvoir que Anacaona exerce sur ses sujets à travers ses chants, il déclare :

Dans ces pays encore sauvages la parole est une arme redoutable
Elle remplace l'épée et les canons
Peut-être faut-il commencer par l'arrêter elle-même? (Métellus 1986, p. 58)

En reconnaissant la force de la parole d'Anacaona comme « arme redoutable », le Frère Buyl reconnaît indirectement les faiblesses de ses propres paroles chrétiennes. Aussi le juge espagnol Roldadilla admet-il que leur propres armes sont « leur seule supériorité sur eux » (Ibidem, p. 85).

Mais à travers ses paroles, les Espagnols ont surtout peur du verbe d'Anacaona, la poète et le Frère Buyl reconnaît son pouvoir: « Par son verbe Anacaona est le principal adversaire de l'évangélisation » (Ibidem, p. 84). Tout comme il n'y a de place que pour le Dieu chrétien des Espagnols, il n'y a pas de place pour deux paroles, ni deux verbes dans l'entreprise de la colonisation, puisque le verbe d'Anacaona possède des qualités créatrices et régénératrices telles que nous les avons vues dans le chapitre précédent à travers l'image de la politicienne. Dans ce sens, le Frère Buyl déclare:

Cette femme est à craindre en effet
 Car il est dit « Au commencement était le Verbe
 Tout fut par lui
 Sans lui rien ne fut
 De tout être il était la vie
 Et la vie était la lumière des hommes...
 Le Verbe était la lumière véritable...
 Et le Verbe s'est fait chair »
 Prenons garde que le sien ne s'incarne
 Et ne galvanise l'ardeur de ses frères (Ibidem, p. 83)

D'une part, en citant « l'Evangile selon saint Jean », le Frère Buyl compare Anacaona à Dieu, donnant une dimension supérieure à la parole de la reine. Dans cet évangile, Jean raconte que le Christ s'est fait chair afin de demeurer parmi les hommes et propager sa lumière véritable. Or, Anacaona est chair et représente aussi pour ses sujets la lumière véritable. En plus, le verbe même d'Anacaona se réfère aussi à Dieu qui créa justement par le verbe.

Parallèlement, le verbe d'Anacaona qui se heurte à l'évangélisation de l'Eglise catholique, représente les différents intellectuels haïtiens militant contre le régime duvaliériste en Haïti ou en exil. Etant poète et intellectuelle, elle est l'artiste qui peut

mobiliser la foule par son verbe. Elle est donc dangereuse, tout comme les intellectuels et les écrivains haïtiens qui savaient manier le verbe contre le régime duvaliériste.

Ainsi, nous avons retracé trois politiques de colonisation dénoncées dans la pièce de Métellus, qui reflètent certaines stratégies de pouvoir qui reflètent celles du régime totalitaire de la dictature duvaliériste. L'acculturation des Indiens à l'époque coloniale et l'implantation des croyances chrétiennes, nous rappellent l'imposition de la doctrine duvaliériste par la terreur, les Tontons Macoutes et le recours aux sorciers et aux images inspirées de la religion vaudou. A travers l'extermination des Indiens, nous retrouvons les nombreux massacres d'Haïtiens perpétrés lors du régime duvaliériste.

L'anéantissement du peuple indien remplacé ensuite par divers groupes de gens, trouve son parallèle dans une structure de classes sociales européennes qui a persisté en Haïti, facilitant l'avènement de la dictature duvaliériste. C'est alors que dans la pièce de Métellus, le personnage d'Anacaona qui se heurte directement à l'Evangile, voir à toute vision coloniale imposée par l'Eglise catholique, surgit comme force de résistance face aux Espagnols, tout comme les militants haïtiens qui osent se révolter contre les atrocités du régime duvaliériste.

Toutefois, nous pouvons dire que cette vision coloniale de Métellus comme métaphore du régime duvaliériste, ne se limite pas à dénoncer les atrocités commises aux divers peuples haïtiens à travers les époques. Métellus invite tout peuple opprimé à se révolter, à manifester sa volonté de résistance. Dans le cas d'Haïti, il y a eu du chaos dans le pays alors que Jean-Claude Duvalier fils, était sur le point de partir en 1986 (Dupuy 1989, p. 186). La pièce de Métellus invite donc les Haïtiens à s'engager politiquement,

autant pour libérer le pays que pour le rebâtir après le départ des derniers vestiges de la famille Duvalier.

CHAPITRE VI

L'avènement du mythe

Au début de notre analyse, nous avons voulu déterminer comment Métellus transforme le personnage historique d'Anacaona. Or, cette dernière est plutôt complexe. Rappelons-nous qu'elle surgit constamment dans la littérature haïtienne lors des crises nationales ou politiques. Elle y apparaît d'abord au dix-neuvième siècle lors de la période post-indépendantiste en Haïti. Les intellectuels haïtiens sont alors à la recherche d'une identité et d'une littérature nationales. Elle resurgit plus tard au début du vingtième siècle comme symbole de résistance face à l'instabilité politique et à la menace d'une invasion étrangère comme celle des Américains qui occupent Haïti entre 1915 et 1934. Elle aboutit enfin vers la deuxième moitié du vingtième siècle comme nouvelle force de résistance face à l'oppression duvaliériste, Métellus faisant partie du groupe d'intellectuels haïtiens en exil qui ont milité contre le régime.

Rappelons-nous aussi que Métellus transforme Anacaona en un personnage complexe à travers les différentes figures qu'elle incarne. Son histoire étant reconstituée dans un contexte d'idéologie anticoloniale, elle incarne d'abord une figure chrétienne qui fonctionne à l'extérieur du mythe chrétien, en opposition même à l'institution de l'Eglise catholique. Elle représente aussi une force de résistance, se heurtant à l'Evangile comme métaphore des intellectuels haïtiens militant contre le régime duvaliériste. Son personnage subit une transformation finale à travers ses chants, où elle devient la voix du passé, du présent et du futur.

Or, à travers cette complexité, de ses diverses fonctions dans la littérature haïtienne comme force de résistance et figure identitaire, aux diverses transformations

qu'elle subit dans la pièce de Métellus, le personnage d'Anacaona dépasse ses dimensions historiques pour aboutir à une figure qui nous échappe, renvoyant possiblement au mythe.

Nous examinerons d'abord quelques définitions du mythe chez Roland Barthes et Claude Lévi-Strauss. Puis, en nous basant sur ces définitions, nous analyserons comment le personnage d'Anacaona dépasse sa dimension historique pour aboutir à une dimension mythique.

Quelques définitions du mythe

Nous relèverons les grandes lignes de deux interprétations du mythe. D'une part, nous examinerons la définition de Roland Barthes dans son œuvre *Mythologies* (1957). D'autre part, nous examinerons celle de Claude Lévi-Strauss dans l'*Anthropologie structurale* (1974).

Roland Barthes perçoit le mythe comme une parole (Barthes 1957, p.193), c'est-à-dire une forme de signification à laquelle on aurait imposé des caractéristiques sociales ou historiques :

[...] le mythe est un système de communication, c'est un message. On voit par là que le mythe ne saurait être un objet, un concept, ou une idée; c'est un mode de signification, c'est une forme. Il faudra plus tard poser à cette forme des limites historiques, des conditions d'emploi, réinvestir en elle la société : cela n'empêche pas qu'il faut d'abord la décrire comme forme.
(Ibidem)

Ainsi, étant « un système de communication », le mythe serait un genre de discours répondant aux messages véhiculés par un individu ou un groupe d'individus, sans pourtant être le message, ne pouvant pas « être un objet, un concept ou une idée », mais le véhicule du message. Aussi Barthes ajoute-t-il :

[...] puisque le mythe est une parole, tout peut être mythe, qui est justiciable d'un discours. Le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le confère : il y a des limites formelles au mythe, il n'y en a pas de substantielles. Tout peut donc être mythe? Oui, je le crois, car l'univers est infiniment suggestif. Chaque objet du monde peut passer d'une existence fermée, muette, à un état oral, ouvert à l'appropriation de la société, car aucune loi, naturelle ou non, n'interdit de parler des choses [...]. (Ibidem, p. 193-194)

Si effectivement « tout peut être mythe, qui est justiciable d'un discours », comme le suggère Barthes, il s'agit tout simplement de trouver un discours à toute histoire qui pourrait faire l'objet d'un mythe, par sa forme. Barthes admet lui-même que « l'univers est infiniment suggestif » (Ibidem). Cependant, il ajoute deux précisions à sa définition du mythe.

Premièrement, même si tout peut être mythe, tout n'est pas dit en même temps. Certains objets mythiques disparaissent, laissant la place aux autres accédant au mythe (Ibidem, p. 194). Cela expliquerait aussi que Barthes considère les mythes instables :

[...] il n'y a aucune fixité dans les concepts mythiques : ils peuvent se faire, s'altérer, se défaire, disparaître complètement. Et c'est précisément parce qu'ils sont historiques, que l'histoire peut facilement les supprimer. (Ibidem, p. 206)

Deuxièmement, et c'est ce qui nous intéressera d'ailleurs dans notre analyse, c'est la précision de Barthes par rapport au mythe en tant que forme :

Comme étude de la parole, la mythologie n'est en effet qu'un fragment de cette vaste science des signes que Saussure a postulée il y a une quarantaine d'années sous le nom de sémiologie. [...] La sémiologie est une science des formes, puisqu'elle étudie des significations indépendamment de leur contenu. [...] Il en va ainsi de la mythologie : elle fait partie à la fois de la sémiologie comme science formelle et de l'idéologie comme science historique : elle étudie des idées-en-forme. (Ibidem, p. 195-197)

Or, cette notion du mythe comme idée en forme contredit en quelque sorte celle de Claude Lévi-Strauss qui insiste davantage sur l'histoire et non la forme comme objet du mythe :

Quelle que soit notre ignorance de la langue et de la culture de la population où on l'a recueilli, un mythe est perçu comme mythe par tout lecteur, dans le monde entier. La substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans *l'histoire* qui est racontée. (Lévi-Strauss 1974, p. 240)

Aussi insiste-t-il sur la valeur intrinsèque de cette histoire, contrairement à Barthes qui insiste sur le discours, ou toute forme par laquelle l'histoire serait véhiculée. La valeur intrinsèque du mythe est importante chez Lévi-Strauss, puisqu'elle constitue une structure permanente :

[...] Un mythe se rapporte toujours à des événements passés : « avant la création du monde » ou « pendant les premiers âges », en tout cas « il y a longtemps ». Mais la valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que les événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, présent et au futur. [...] (Ibidem, p. 239)

Enfin, Lévi-Strauss ajoute deux précisions à sa définition qui nous intéresseront dans notre analyse. D'une part, le mythe fait l'objet d'une reconstruction :

Nous posons, en effet, que les véritables unités constitutives du mythe ne sont pas les relations isolées, mais des *paquets de relations*, et que c'est seulement sous forme de combinaisons de tels paquets que les unités constitutives acquièrent une fonction signifiante. (Ibidem, p. 242)

D'autre part, toutes les versions du passé forment un ensemble d'éléments qui contribuent au mythe :

Nous proposons [...] de définir chaque mythe par l'ensemble de toutes ses versions. Autrement dit : le mythe reste mythe aussi longtemps qu'il est perçu comme tel. [...] Puisqu'un mythe se compose de l'ensemble de ses variantes, l'analyse structurale devra les considérer toutes au même titre. [...] Il n'existe pas de version « vraie » dont toutes les autres seraient des

copies ou des échos déformés. Toutes les versions appartiennent au mythe. (Ibidem, p. 249-251)

Ainsi, par rapport à la mythologie, les interprétations de Barthes et de Lévi-Strauss diffèrent du point de vue de la forme et de l'histoire racontée. D'une part, Barthes soutient que le mode de signification, donc la forme utilisée pour véhiculer l'idée constitue le mythe. D'autre part, Lévi-Strauss insiste sur l'histoire même, pour constituer le mythe, délaissant tout mode de narration, ou toute réflexion sur la forme utilisée.

Or, l'*Anacaona* de Métellus ne figure pas exactement dans l'une ou l'autre définition. Cependant, on retrouve dans le texte plusieurs éléments qui relèvent de la définition du mythe de chaque auteur. Ainsi, en nous basant sur ces éléments, nous examinerons l'avènement du mythe chez Anacaona.

Barthes chez Anacaona

Commençons avec la définition de Barthes qui perçoit le mythe comme mode de signification, donc comme une forme. Selon lui, « tout peut être mythe, qui est justiciable d'un discours » (Barthes 1957, p.193-194), tel que nous l'avons vu. Or, l'histoire d'*Anacaona* chez Métellus est le point de convergence de plusieurs discours : le discours anticolonial, postcolonial, théâtral et littéraire.

Dans le discours anticolonial, Métellus remonte à la source de l'Histoire indienne d'Haïti pour dénoncer les injures commises envers les premiers habitants par les Européens. Haïti représente alors le paradis perdu et la chute au contact des colonisateurs qui inculquent des valeurs inconnues jusqu'alors telles que l'impérialisme, la convoitise ou le désir du pouvoir. Dans ce discours, il valorise ainsi la perspective indienne représentée par Anacaona comme force de résistance contre les colonisateurs.

Dans le discours postcolonial, l'auteur traite des questions identitaires comme conséquences de cette colonisation. Notamment, la présence de l'Eglise catholique est évoquée comme une institution qui impose une acculturation, qui détruit donc toute racine identitaire du peuple indien. Seul le verbe d'Anacaona se présente, une fois de plus, comme force de résistance face à l'Évangile.

Enfin, dans le discours littéraire et théâtral, nous retrouvons une vision coloniale comme métaphore du régime duvaliériste dénoncé par Métellus. L'auteur utilise ainsi des procédés théâtraux tels que des conventions de la tragédie classique pour reconstituer une histoire et créer une langue littéraire qui reflètent les séquelles d'un régime oppressif. Anacaona devient ainsi une métaphore pour toute confrontation entre l'opresseur et la victime. Elle doit une fois de plus tenir tête à l'envahisseur tout comme les militants haïtiens ont lutté contre le régime duvaliériste.

Or, notons que dans ces trois discours, le personnage d'Anacaona se présente comme symbole de résistance. Cependant, selon la définition de Barthes, ce n'est pas ce symbole, donc cette force de résistance qui ferait d'elle une figure mythique. Il s'agirait plutôt de la convergence des discours, donc, de la forme employée pour conférer cette résistance (Ibidem) qui constituerait le mythe. Aussi, Barthes ajoute-t-il :

Mais le point capital en tout ceci, c'est que la forme ne supprime pas le sens, elle ne fait que l'appauvrir, l'éloigner, elle le tient à sa disposition. On croit que le sens va mourir, mais c'est une mort en sursis : le sens perd sa valeur, mais garde la vie, dont la forme du mythe va se nourrir. [...] il faut sans cesse que la forme puisse reprendre racine dans le sens et s'y alimenter en nature; il faut surtout qu'elle puisse s'y cacher. C'est ce jeu intéressant de cache-cache entre le sens et la forme qui définit le mythe. La forme du mythe n'est pas un symbole [...]. (Ibidem, p. 203)

D'une part, le mythe d'*Anacaona* selon Barthes se définirait par ce jeu de « cache-cache entre le sens et la forme ». Cela revient à dire que toutes les versions

précédentes de ce mythe auraient perdu leur valeur, et que la forme de l'*Anacaona* de Métellus en aurait « repris racine » (Ibidem), la définissant ainsi en tant que mythe.

D'autre part, Barthes ajoute que la forme du mythe n'est pas un symbole. Or notons qu'au début de ce chapitre, nous avons soutenu que la complexité de la figure d'*Anacaona* dépassait les dimensions du simple personnage historique. Cette complexité regroupe justement les différents discours – anticolonial, postcolonial, littéraire et théâtral – à travers lesquels sa figure est constituée, ce qui confère à la reine le statut de mythe, selon Barthes.

Lévi-Strauss chez *Anacaona*

Comme nous l'avons vu, le mythe de Lévi-Strauss diffère de celui de Barthes. Alors que ce dernier soutient que seule la forme importe et que le contenu narratif du récit mythique perd sa valeur, Lévi-Strauss insiste sur l'histoire et lui attribue une valeur intrinsèque. Dans cette section, nous examinerons la manière dont *Anacaona* s'accommode de la conception du mythe de Lévi-Strauss à travers la notion du temps passé, sa valeur intrinsèque et sa reconstitution.

Commençons par un bref rappel de la définition de Lévi-Strauss dans son *Anthropologie structurale* (1974) :

Un mythe se rapporte toujours à des événements passés : « avant la création du monde » ou « pendant les premiers âges », en tout cas « il y a longtemps ». Mais la valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que les événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur. (Lévi-Strauss 1974, p. 239)

Chez *Anacaona*, Métellus reconstitue en quelque sorte un mythe de la création ou des temps anciens. Certes, la civilisation indienne présente lors de l'arrivée des colonisateurs a déjà ses propres mythes fondateurs (Lovén 1935, p.565). C'est plutôt le

contact entre cette civilisation et les colonisateurs qui créera un nouveau mythe fondateur de l'Histoire haïtienne. Dans son œuvre, *Des choses cachées depuis la fondation du monde* (1978), René Girard explique que :

Dans le mythe de Caïn³⁵ [...], Caïn nous est présenté comme un vulgaire assassin. Le fait que le premier meurtre déclenche le premier développement culturel de l'humanité ne rachète nullement le ou les meurtres aux yeux du texte biblique. Le caractère fondateur du meurtre est signifié aussi nettement et même plus nettement que dans les mythes non bibliques mais il y a autre chose encore et c'est le jugement moral. La condamnation du meurtre l'emporte sur toute autre considération.[...] (Girard 1978, p. 222)

Or, l'intérêt de ce passage pour notre analyse est la notion du *meurtre fondateur*. Chez Girard, le meurtre fondateur constitue un nouveau commencement, d'où la création d'une nouvelle société. De même, le massacre d'Anacaona et de son peuple a-t-il engendré une nouvelle société avec l'arrivée des esclaves noirs sur l'île d'Haïti pour les remplacer. Aussi Girard ajoute-t-il que : « Si on examine attentivement le récit, on s'aperçoit que la leçon biblique, c'est que la culture née dans la violence doit retourner à la violence » (Ibidem, p. 224).

Or, la culture née du massacre des Indiens d'Haïti se reconstitue justement à partir de la vie des esclaves arrachés à leur terre natale, donc arrachés à toute culture, tradition et identité qui leur sont propres. L'histoire d'Anacaona devient une sorte de témoignage des « premiers âges » (Lévi-Strauss 1974, p. 239) connus par les esclaves noirs nouvellement arrivés sur l'île d'Haïti. Elle témoigne des atrocités déjà commises et qui se perpétueront jusqu'à la révolte des esclaves noirs. Elle témoigne aussi d'une culture qui retourne à la violence (Girard 1978, p. 224), puisque l'histoire d'Anacaona est aussi une métaphore du régime duvaliériste.

³⁵ Dans le mythe biblique de Caïn et Abel, Caïn tue son frère Abel par jalousie. (Genèse, IV)

Dans la définition du mythe de Lévi-Strauss, on retrouve également les nombreuses histoires expliquant la création du monde ainsi que toutes les circonstances qui ont suivi, tout comme le mythe d'Adam et Eve, l'histoire du péché originel de la Bible. Ces histoires « forment une structure permanente » (Lévi-Strauss 1974, p. 239) parce que l'essentiel des événements qui ont caractérisé le mythe dont elles ressortent, n'a pas changé avec le temps, malgré les nombreuses variations qu'on a pu y faire.

Reprenons par exemple l'histoire d'Adam et Eve qui repose sur la notion de péché originel. Selon la Bible, ce couple mène une vie paisible et innocente au paradis, n'ayant besoin de rien, puisque tout est à sa portée. Or, un jour, un serpent convainc Eve de manger du fruit qui leur est interdit par Dieu (Genèse 1, 3.2-5). Elle en mange donc et en offre à Adam. C'est alors que les prédictions du serpent s'accomplissent et que leurs yeux s'ouvrent, dévoilant leur nudité, ce qui signifie la perte de l'innocence. Dieu découvre leur désobéissance et les punit en conséquence, en les renvoyant du paradis. (Genèse 1, 3.22-23)

Dans ce mythe du péché originel, il peut y avoir plusieurs variations au sujet du fruit interdit, ou tout simplement au sujet de la signification symbolique du texte. Cependant, « la valeur intrinsèque » (Lévi-Strauss 1974, p. 239) du mythe ne change pas. La structure qui dicte que l'homme a désobéi à une puissance divine quelconque, a été puni et en a subi les conséquences, ne change pas, d'où la permanence du mythe.

Dans la pièce de Métellus, cette permanence se manifeste à travers Anacaona en tant que reine martyre. Comme plusieurs héros mythiques tels que le Samson de *l'Ancien Testament*, son personnage passe à travers une victoire temporaire pour aboutir à une défaite, alors qu'il retourne pour se venger. Comme Anacaona échoue lorsqu'elle

entreprend de se venger, elle a recours à la négociation. C'est alors qu'elle est trahie par ses ennemis comme une autre héroïne mythique, la Kahina, la grande reine Berbère de l'Aurès au sud-est de l'Algérie, vers la fin du septième siècle. Celle-ci est trahie par son amant qu'elle avait choisi parmi ses prisonniers de guerre (Ikor 1979). Tout comme cette dernière héroïne mythique, la trahison d'Anacaona est suivie de sa mort, donc d'un nouveau commencement, comme le mentionne Girard par rapport au meurtre fondateur, le geste à l'origine d'une nouvelle société (Girard 1978, p. 222).

Enfin, tout comme la définition du mythe de Lévi-Strauss, l'histoire d'Anacaona fait l'objet d'une reconstitution. Comme il y a très peu d'information à son sujet, ainsi qu'au sujet de l'époque coloniale indienne en Haïti, l'auteur a dû d'abord partir à la quête des « unités constitutives du mythe » (Lévi-Strauss 1974, p. 242), c'est-à-dire à la recherche des fragments de l'Histoire traitant d'Anacaona. Aussi son histoire fait-elle plus souvent l'objet d'œuvres littéraires qu'historiques qui finissent par se répéter l'une, l'autre, malgré les variations qui se retrouvent dans chaque version. Ainsi, tel que l'interprète Lévi-Strauss, le mythe d'Anacaona chez Métellus se définit aussi « par l'ensemble de toutes ses versions [antérieures]. Autrement dit : [son] mythe reste mythe aussi longtemps qu'il est perçu comme tel » (Ibidem, p. 249).

L'histoire d'Anacaona correspond en partie au mythe selon la définition de Lévi-Strauss, puisqu'elle représente un récit fondateur d'une société nouvelle par sa valeur intrinsèque à travers son martyre qui établit sa permanence comme héroïne mythique; et par le fait qu'elle fasse l'objet d'une reconstitution, à partir de l'ensemble des diverses versions de cette histoire.

Ainsi, dans le contexte plus large de la littérature haïtienne, on ne saurait parler d'une seule définition du personnage historique d'Anacaona. Cette même complexité que dégage l'héroïne Taïno, dans l'ensemble de ses représentations, y compris celle de l'œuvre de Métellus, semble dépasser les définitions du mythe telles qu'elles sont proposées par les anthropologues jusqu'à nos jours, puisque Anacaona relève étrangement de deux interprétations qui se contredisent clairement.

D'une part, le personnage d'Anacaona relève du mythe de Barthes par sa forme, constituée des différents discours. D'autre part, le personnage relève aussi du mythe de Lévi-Strauss, puisqu'une culture nouvelle émerge de sa mort, signe d'une dynamique transculturelle qui déclenche une société postcoloniale à partir de la mort d'une culture antérieure. Mais ne figurant dans aucune définition précise du mythe, Anacaona pourrait, en fin de compte, être perçue comme une force supérieure qui transcende la réalité quotidienne pour accéder à une forme du mythe que nous n'avons pas encore définie.

CONCLUSION

Ainsi, à travers la littérature haïtienne, nous avons vu que le personnage historique d'Anacaona tend à apparaître durant les époques critiques de l'Histoire d'Haïti. Son personnage surgit d'abord en pleine naissance de la littérature haïtienne durant la période post-indépendantiste. Anacaona devient alors un symbole identitaire pour les intellectuels haïtiens à la recherche d'une littérature nationale. Elle resurgit ensuite avec les instabilités politiques en Haïti aux dix-neuvième et vingtième siècles. C'est alors qu'une force de résistance s'ajoute au symbole identitaire, face à la menace étrangère et à la corruption interne du système politique du pays. Ce sont justement ces instabilités politiques qui facilitent la prise du pouvoir de divers dictateurs, notamment, les Duvalier. Jean Métellus, faisant partie du cortège d'intellectuels haïtiens en exil, pour échapper aux représailles du régime, fait resurgir le personnage d'Anacaona en réponse à la dictature duvaliériste.

Dans une perspective anticoloniale, Métellus reconstitue d'abord l'histoire d'Anacaona dans un plus grand contexte, celui de l'Histoire indienne d'Haïti et met ainsi en évidence les horreurs de la colonisation. Il transforme ensuite son personnage de plusieurs façons.

D'une part, il lui inculque plusieurs fonctions : la reine, la vierge et la martyre. A travers ces fonctions symboliques, le personnage d'Anacaona meurt, créant ainsi une ère nouvelle pour les peuples d'Haïti. Elle renaît ensuite à travers les descendants de ces peuples, les intellectuels haïtiens. D'autre part, Métellus transforme Anacaona par le discours littéraire. Il adopte des conventions du théâtre grec comme l'hamartia d'Aristote, la faute tragique; et des conventions du théâtre classique, avec l'utilisation des tirades.

Ainsi, par ses chants, Anacaona est la grande guerrière cherchant à se venger des colonisateurs espagnols. Lors de sa défaite, elle devient la voix qui transcende la temporalité linéaire pour s'inscrire dans un espace/temps supérieur d'où elle annonce sa vengeance à travers les descendants des esclaves africains.

Enfin, Métellus expose la vision coloniale des Espagnols comme métaphore du régime duvaliériste. Anacaona, comme force de résistance, s'oppose à ce monde de maîtres et d'esclaves, tout comme les intellectuels haïtiens en exil se sont opposés au régime duvaliériste.

Cela nous ramène donc à notre problématique : comment Métellus transforme-t-il le personnage d'Anacaona dans sa pièce par rapport aux autres écrivains haïtiens qui auraient aussi récupéré ce même personnage? Métellus récupère justement les différentes représentations du personnage d'Anacaona à partir des écrivains précédents, faisant de son propre personnage comme ceux des autres, un symbole identitaire et une force de résistance. Cependant, Métellus dépasse ces transformations en donnant une dimension plus complexe à sa version d'Anacaona. Il confère à sa reine Taïno les diverses fonctions et figures que nous avons vues. Métellus lui attribue aussi des dons qui surpassent les habiletés d'un simple être humain en faisant d'elle un personnage qui prophétise et dont la mort a la force régénératrice d'une nouvelle culture. Elle devient en effet une présence mythique.

Devenant ainsi la somme de toutes ces récupérations transformées par l'imaginaire de Métellus, Anacaona aboutit à un personnage mythique qui nous échappe et qui ne figure pas entièrement dans les définitions du mythe déjà établies par les anthropologues jusqu'à présent. Il serait juste de dire, comme nous l'avons fait d'ailleurs,

qu'elle aboutit à une figure mythique, puisqu'elle dépasse les dimensions historiques et mythiques telles que nous les connaissons. Cependant, il reste à déterminer comment caractériser la transformation de l'Anacaona de Métellus, d'où la nécessité de proposer de nouvelles définitions du mythe adaptées à la littérature contemporaine.

BIBLIOGRAPHIE ET OEUVRES CITEES

Bibliographie

- Abbott, Elizabeth, *Haiti, The Duvaliers and Their Legacy*, New York, Simon & Schuster, 1988.
- Adamson, Ginette, « L'engagement dans le théâtre haïtien : l'œuvre dramatique de Jean Métellus », dans *Theatre Research International*, Oxfordshire, Oxford University Press en collaboration avec The International Federation for Theatre Research, volume 21, no. 3, automne 1996, p. 245-255.
- Alexis, Jacques-Stephen, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens » dans *Présence Africaine*, Paris, Editions du Seuil, 8-9-19, juin-novembre 1956, p. 245-271.
- Alexis, Jacques-Stephen, « Dit de la fleur d'or » dans *Le Romancero aux étoiles*, Paris, Gallimard, 1960.
- Althusser, Louis, « Idéologie et appareils idéologiques d'Etat » dans *Positions (1964-1975)*, Paris, Editions sociales, 1976.
- Aquien, Michèle, Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie générale française, 1996.
- Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, [1932], 1969.
- Auguste, Geneviève, D., *Histoire de mon pays, Haïti : de la préhistoire à la colonisation espagnole*, Port-au-Prince, Editions Henri Deschamps, 1996.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957.
- Berrou, Raphaël, Pompilus, Pradel, *Histoire de la littérature haïtienne*, Tomes I & II, Port-au-Prince, Editions Caraïbes, 1975.
- Burr-Reynaud, Frédéric, Hippolyte, Dominique, *Anacaona : poème dramatique, en vers, en trois actes et un tableau*, Port-au-Prince, Telhomme, 1951.
- Cornevin, Robert, *Le théâtre haïtien des origines à nos jours*, Montréal, Leméac, 1973.
- Cournot, Michel, « Anacaona de Métellus à Chaillot : La réparation d'un Soulier » dans *Le Monde*, mars 1988.
- Dash, J. Michael, *Literature and ideology in Haiti, 1915-1961*, London, Macmillan, 1981.

- Desautels, Jacques, *Dieux et mythes de la Grèce ancienne : la mythologie gréco-romaine*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1988.
- Désinor, Marcelle, *L'Haïtienne face à l'histoire, tome I*, Montréal, Agence de publicité Hibiscus, 1986.
- Dupuy, Alex, *Haiti in the World Economy, Class, Race, and Underdevelopment Since 1700*, Boulder and London, Westview Press, 1989.
- « Evangile selon saint Jean », *Le Nouveau Testament dans la Bible de Jérusalem*, Ottawa, Editions Anne Sigier/Novalis, 1988.
- « Evangile selon saint Luc », *Le Nouveau Testament dans la Bible de Jérusalem*, Ottawa, Editions Anne Sigier/Novalis, 1988.
- « Evangile selon saint Matthieu », *Le Nouveau Testament dans la Bible de Jérusalem*, Ottawa, Editions Anne Sigier/Novalis, 1988.
- Ferguson, James, *Papa Doc, Baby Doc, Haiti and the Duvaliers*, Oxford and New York, Basil Blackwell, 1987.
- Fouchard, Jean, *Langue et littérature des aborigènes d'Ayiti*, Paris, L'école S.A.R.L., 1972.
- Frères de l'Instruction Chrétienne, *Histoire d'Haïti, Cours Élémentaire et Moyen*, Port-au-Prince, Editions Henri Deschamps, 1968.
- Frères de l'Instruction Chrétienne, Pompilus, Pradel, *Manuel illustré d'histoire de la littérature haïtienne*, Port-au-Prince, Editions Henry Deschamps, 1961.
- « Genèse I », *L'Ancien Testament dans la Bible de Jérusalem*, Ottawa, Editions Anne Sigier/Novalis, 1988.
- « Genèse IV », *L'Ancien Testament dans la Bible de Jérusalem*, Ottawa, Editions Anne Sigier/Novalis, 1988.
- Girard, René, *La violence et le sacré*, Paris, Editions Bernard Grasset, 1972.
- Girard, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, B. Grasset, 1978.
- Gourraige, Ghislain, *Histoire de la littérature haïtienne, de l'indépendance à nos jours*, Port-au-Prince, N.A. Théodore, 1960.
- Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*, tome X, Paris, Librairie Larousse, 1985.

- Hector, Michel, Moïse, Claude, *Colonisation et esclavage en Haïti : Le régime colonial français à Saint-Domingue (1625-1789)*, Québec, Les Editions du CIDIHCA, Les Editions Henri Deschamps, 1990.
- Hugo, Victor, « La préface de Cromwell », 1827, dans Lioure, Michel, *Le drame*, Paris, Librairie Armand Colin, 1968, p. 151-160.
- Hurbon, Laënnec, *Culture et dictature en Haïti, l'imaginaire sous contrôle*, Paris, L'Harmattan, 1979.
- Ikor, Roger, *La Kahina*, Paris, Encre, 1979.
- Kesteloot, Lilyan, *Les Ecrivains noirs d'expression française. Naissance d'une littérature*. Bruxelles, Institut de sociologie, 1963.
- Laplantine, François, Nouss, Alexis, *Métissage*, Paris, Editions Pauvert, 2001.
- Leblé, Christian, « L'épopée d'Anacaona, reine du Verbe » dans *Libération*, le 9 mars, 1988.
- Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974.
- Lovén, Sven, *Origins of the Tainan Culture, West Indies*, Göteborg, Elanders Bokfryckeri Akfiebölag, 1935.
- Madiou, Thomas, *Histoire d'Haïti, tome: I, (1492-1799)*, Port-au-Prince, Editions Fardin, [1947], 1981.
- Marcelin, Emile, *La reine Anacaona*, Habana, Cultural, 1931.
- Marty, Anne, *Haïti en littérature*, Paris, Flèche du temps, 2000.
- Métellus, Jean, *Anacaona*, Paris, Hatier, 1986.
- Métellus, Jean, « Le Futur Français s'écrit à Haïti » dans Souffrant, Claude, *Littérature et Société en Haïti*, Port-au-Prince, Editions Henri Deschamps, 1991, p. 255-258.
- Métellus, Jean, « Haïti : perspectives » dans *Journal of Haitian Studies*, Boston, University of Massachusetts Boston, v.2, n.1, Spring 1996, p. 23-37.
- Métellus, Jean, Poncheville, Jacques-Hubert de, *Sous la dictée du vrai / Jean Métellus ; propos recueillis par Jacques-Hubert de Poncheville*, Paris, Desclée de Brouwer, 1999.

- Mudimbe-Boyi, Elisabeth M., *L'œuvre romanesque de Jacques-Stephen Alexis: Une écriture poétique, un engagement politique*, Montréal, Humanitas-Nouvelle Optique, 1992.
- Nau, Emile, baron, 1812-1860, *Histoire des Caciques d'Haïti*, Haïti, Panorama, [1894], 1963.
- Naudillon, Françoise, *Jean Métellus*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre : Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Editions Sociales, 1996.
- Prince, Rod, *Haiti: Family Business*, London, Latin America Bureau, 1985.
- Rousseau, Jean-Jacques, « Discours sur l'origine de l'inégalité » dans *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes. Discours sur les sciences et les arts*, Paris, Flammarion, 1971.
- Ruprecht, Alvina, « Théâtres antillais et guyanais : perspectives actuelles. Présentation » dans *L'Annuaire théâtral*, Centre de recherche en littérature québécoise, Montréal, Société d'histoire du théâtre du Québec, no. 28, automne 2000, p. 11-20.
- Sourieau, Marie-Agnès, « Dramaturgie et histoire : la construction de *Dessalines* de Vincent Placoly » dans *L'Annuaire théâtral*, Montréal, Société d'histoire du théâtre du Québec, no. 28, automne 2000, p.45-58.
- Sourieau, Marie-Agnès, « Anacaona, mythe national » dans *Journal of Haitian Studies*, Santa Barbara, University of California Press, volume 3/4 , 1997-1998, p.124-131.
- Thomasseau, Jean-Marie, *Le mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- Trouillot, Henock, *Les origines sociales de la littérature haïtienne*, Port-au-Prince, les Editions Fardin, 1986.
- Vitez, Antoine, *Ecrits sur le théâtre, IV : La Scène (1983-1990)*, Paris, P.O.L., 1997.
- Wilson, Samuel M., *Hispaniola, Caribbean Chiefdoms in the Age of Columbus*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1990.

Oeuvres citées

- Ancien Testament dans la Bible de Jérusalem*, Ottawa, Editions Anne Sigier/Novalis, 1988.
- Ardouin, Coriolan, « Floranna, la fiancé » dans *Poésies choisies. Coriolan Ardouin*, Port-au-Prince, Editions Choucouné. 1997.
- Burr-Reynaud, Frédéric, « Anacaona » dans *Poèmes quisqueyens : époque indienne*, Paris, La Revue Mondiale, 1926.
- Césaire, Aimé, *La tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence africaine, 1963.
- Chanlatte, Juste, « La Triple Palme », tel que cité dans : Berrou, Raphaël, Pompilus, Pradel, *Histoire de la littérature haïtienne*, Tomes I & II, Port-au-Prince, Editions Caraïbes, 1975.
- Chauvet, Henri, *La fille du Kacik*, Paris, Editions Goupy, 1894.
- Chauvet, Henri, « La Fleur d'Or » dans *Les Quisqueyennes*, Paris, Editions Goupy, 1894.
- Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Editions du Seuil, 1952.
- Glissant, Edouard, *Monsieur Toussaint*, Paris, Editions du Seuil, 1961.
- Houben, Heinrich H., *Christophe Colomb, 1447-1506*, traduit par Eva Métraux, Paris, Payot, 1935.
- Hugo, Victor, *Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion, [1827], 1968.
- Laroche, Marc-Léo, *Anacaona*, Saint-Laurent, Québec, M.-L. Laroche, 2002.
- Laroche, Marc-Léo, *La tragédie de la reine du Xaragua*, Saint-Laurent, Québec, M.-L. Laroche, 2002.
- Ndiaye, Christiane, « Anacaona de Jean Métellus : une tragédie caribéenne en paroles baroques » dans *Les Théâtres francophones et créolophones de la Caraïbe*, Coll. Univers Théâtral, (dir. Alvina Ruprecht), Paris, L'Harmattan, 2003, p. 99-110.
- Noble, Gladwyn Kingsley, *Proto-Arawakan and its descendants*, Bloomington, Indiana University, 1965.
- Nouveau Testament dans la Bible de Jérusalem*, Ottawa, Editions Anne Sigier/Novalis, 1988.

- Numa, Saint-Arnaud, *Anacaona, reine martyre, tragédie en trois actes*, 1981, tel que cité dans Sourieau, Marie-Agnès, « Anacaona, mythe national » dans *Journal of Haitian Studies*, Santa Barbara, University of California Press, volume 3/4, 1997-1998, p.124-131.
- Olsen, Fred, *On the trail of the Arawaks*, Norman, University of Oklahoma Press, 1974.
- Pixérécourt, René-Charles Guilbert de, *Coélina ou l'Enfant du mystère*, Exeter, University of Exeter, 1972.
- Placol, Vincent, *Dessalines ou La passion de l'indépendance*, Havane, Casa de las Américas, 1983. [Nouvelle édition en 1994 : Dessalines, Case-Pilote (Martinique), l'Autre mer].
- Racine, Jean, *Andromaque*, Paris, Gallimard, 1994.
- Racine, Jean, *Phèdre*, Paris, Gallimard, 1994.
- Rouse, Irving, *The Tainos: rise and decline of the people who greeted Columbus*, New Haven & London, Yale University Press, 1992.
- Sala-Molins, Louis, *L'Afrique aux Amériques. Le Code Noir espagnol*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- Vigny, Alfred de, *Cinq-Mars ou Une conjuration sous Louis XIII*, Paris, Quantin, [1826], 1889.
- Vigny, Alfred de, *Poèmes antiques et modernes*, Paris, Droz, [1825], 1931.