



**HAL**  
open science

**La représentation de l'Amérindien : constitution d'un  
mythe littéraire dans Los pasos perdidos d'Alejo  
Carpentier et Romancero aux étoiles de Jacques  
Stephen Alexis**

Shauna Iserable

► **To cite this version:**

Shauna Iserable. La représentation de l'Amérindien : constitution d'un mythe littéraire dans Los pasos perdidos d'Alejo Carpentier et Romancero aux étoiles de Jacques Stephen Alexis. Sciences de l'Homme et Société. 2022. dumas-03898563

**HAL Id: dumas-03898563**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03898563>**

Submitted on 14 Dec 2022

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

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

Université Jean Monnet, Saint-Étienne

Université de Lyon



**La représentation de l'Amérindien : constitution  
d'un mythe littéraire dans *Los pasos perdidos*  
d'Alejo Carpentier et *Romancero aux étoiles* de  
Jacques Stephen Alexis**

Mémoire de Master Recherche en Lettres Modernes

Domaine : « Arts, Lettres, Langues »

Spécialité : « Lettres modernes »



Présenté par :

Shauna Iserable

Sous la direction de M. Yves Clavaron

Année 2022

# Introduction générale

Le 6 décembre 1492, Christophe Colomb débarque à Haïti, île qui est alors nommée *Hispaniola* par l'Européen en hommage à l'Espagne. L'erreur de navigation qui conduit le missionnaire aux Grandes Antilles marque le début de l'exploration du Nouveau Monde qui se poursuivra avec l'arrivée d'autres *conquistadores* comme Cortès, Pizarro ou bien Alonso de Ojeda. Le troisième voyage marque quant à lui la découverte de la *Tierra Firme* car le navigateur aborde sur les côtes vénézuéliennes que des diverses tribus souvent nomades habitent. L'arrivée de Colomb est également synonyme de la déchéance puis de l'élimination des populations indigènes autochtones en raison du désir expansionniste et de la soif d'enrichissement des navigateurs espagnols qui conduit à la première forme de colonisation<sup>1</sup> comme le souligne de Marc Ferro dans *Histoire des colonisations*. L'anéantissement fulgurant des civilisations amérindiennes par les armes, la ruse et les maladies importées d'Europe ont contribué à la méconnaissance de ces peuples qui paraissent alors mystérieux. L'acte colonial qui suppose un pouvoir de domination transforme, de fait, la représentation de l'Amérindien qui devient alors un mythe fondé sur une configuration de myèmes issus de mythes ethnoreligieux d'origine antique et judéo-chrétienne fondamentaux dans l'histoire de l'humanité<sup>2</sup>. Plus particulièrement, l'Amérique latine se dévoile aux yeux des *conquistadores* comme l'archétype du paradis terrestre tandis que les Antilles sont assimilées aux Îles Fortunées, ce dont témoigne les nombreux récits de voyage de même que l'essor du genre de la chronique au XVI<sup>e</sup> siècle. La civilisation amérindienne apparaît immergée dans un Âge d'or que les conquérants détruiront d'où l'aspect tragique de la condition des Indiens. Du reste, la rencontre avec les Amérindiens qui constitue *a posteriori* un véritable choc des cultures, pose la question du rapport à l'altérité étudié par Tzvetan Todorov dans son ouvrage *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre*. Il montre que le premier constat de Colomb dont l'imaginaire est teinté des représentations de Marco Polo dans *Le livre des merveilles*, encourage le développement de stéréotypes sur ce peuple car il porte d'une part, sur leur nudité, ce qui leur a valu l'appellation de sauvage puisque le vêtement symbolise la civilisation<sup>3</sup> et, d'autre part, sur leur beauté et leur bonté morale qui contribue au mythe du bon sauvage<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Marc Ferro, *Histoire des colonisations: des conquêtes aux indépendances XIIIe-XXe siècle*, Paris, Editions du Seuil, "L'univers historique", 1994, p. 58

<sup>2</sup> Odile Gannier évalue la perception de l'Amérindien dans de nombreux textes ethnographiques et littéraires à la lumière des différents mythes mentionnés ci-dessus dans Odile Gannier, *Les derniers Indiens des Caraïbes : Image, mythe et réalité*, Ibis Rouge, 2003.

<sup>3</sup> Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique: la question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982, p. 48

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 50

L'assimilationnisme du *conquistador* recoupe les questionnements actuels sur le rapport entre colonisé et colonisateur<sup>5</sup> notamment du point de vue culturel. Les tribus amérindiennes représentent une altérité radicale car elles sont incomprises des colonisateurs qui n'ont su saisir les différences de leur mode de vie d'où l'émergence du mythe de l'Amérindien. En effet, le mythe fonctionne comme une explication imaginaire d'un phénomène inintelligible pour la raison humaine puisqu'il est une « fable explicative »<sup>6</sup> qui vise à faire comprendre la réalité. Néanmoins, il possède aussi une valeur d'exemplarité et d'autorité<sup>7</sup> qui démontre du poids de la conception occidentale de l'amérindien dans les imaginaires. L'altérité précolombienne apparaît comme une source de curiosité qui est perçue au « filtre déformant de la mentalité qui [l']observe »<sup>8</sup>, celle du colonisateur. De fait, il se fige en une image à la plasticité étonnante qui a évolué au fil des siècles. Par conséquent, au regard du mythe construit par la colonisation autour de la figure de l'Amérindien il semble intéressant d'opposer deux récits caribéens, *Los pasos perdidos* de Carpentier et *Romancero aux étoiles* de Jacques Stephen Alexis, qui interrogent ces perceptions stéréotypées précisément car ils s'éloignent des codes traditionnels européens dans lesquels ont pourtant baigné les deux auteurs. L'étude de la représentation de l'Amérindien dans les deux œuvres citées précédemment permet de s'interroger sur la notion de mythe littéraire à la lumière des hypothèses formulées par Philippe Sellier<sup>9</sup>, car la littérature permet de réinvestir le personnage archétypal de l'indigène tout en apportant des innovations à cette figure.

*Los pasos perdidos* d'Alejo Carpentier est un journal de voyage fictif qui s'inspire du genre de la chronique. Il est publié en 1953 et, est inspiré au romancier par son séjour à Caracas de 1949 à 1955. Le narrateur anonyme est un musicologue aux origines espagnoles arraché à sa terre natale et passionné par les compositions indigènes. Il profite d'une opportunité offerte par l'université américaine dans laquelle il travaille pour partir à la découverte de la forêt amazonienne en vue de ramener des instruments de musique ancestraux. Au fil de son voyage, il se rapproche d'une tribu amérindienne vivant aux abords de l'Orénoque. De New-York, d'une ville latino-américaine confrontée à l'instabilité politique, puis de Puerto Anunciacion, à Santa Monica de la Cruz, la ville utopique où Blancs et Amérindiens vivent en harmonie, l'auteur propose une fuite hors du temps où le passé d'une civilisation perdue semble renaître. L'écriture fortement marquée de références

---

<sup>5</sup> Marc Ferro, *Histoire des colonisations*, op. cit. p. 59

<sup>6</sup> Daniel-Henri Pageaux, "Mythes", dans *La Littérature générale et comparée*, Armand Colin, "Cursus", 1994, p. 100

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Odile Gannier, *Les derniers Indiens des Caraïbes*, op. cit., p. 48

<sup>9</sup> Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, vol. 55, n° 3, 1984, p. 112-126.

culturelles contribue à la représentation d'une Amérique latine syncrétique qui constitue le point de départ de la réflexion de Carpentier sur l'identité latino-américaine. La civilisation amérindienne reflète les théories du « *real maravilloso* » que le romancier développe dans *Tientos y diferencias*<sup>10</sup> et sur lesquelles nous reviendrons. Le développement de l'esthétique du réalisme merveilleux initiée dans *El reino de este mundo* qui succède au premier écrit métalittéraire de Carpentier sur la question est approfondi dans *Los pasos perdidos* due à l'élaboration d'une poétique aux accents baroques. Le récit symbolise aussi la réflexion identitaire de l'auteur dont la culture des premiers habitants de l'Amérique sert de pierre angulaire à l'affirmation d'un passé historique spécifiquement caribéen. Le roman de renommée internationale est l'un des plus étudiés par la critique car il constitue un jalon fondamental de l'entreprise littéraire carpentérienne qui consiste à écrire l'Histoire du continent américain soit « la cronista de Indias »<sup>11</sup>. Dans *Los Pasos perdidos*, l'auteur propose une représentation de la civilisation amérindienne qui n'est pas autant développée dans *El Siglo de las luces* publié en 1962 après la victoire de la révolution castriste. Le roman présente moins d'éléments d'analyse sur le personnage de l'Amérindien qui est plutôt de l'ordre de la mention lors de la traversée de La Guyane par Esteban. Quant au *Royaume de ce monde* (*El Reino de este mundo*), son rôle dans la théorisation du « *real maravilloso* » lui donne aussi une place dans le corpus secondaire car le « Prologue » constitue le premier essai de définition. De plus, le roman porte sur la représentation de la terre haïtienne qui a inspiré à l'auteur le sentiment du réel merveilleux<sup>12</sup>, ce qui ménage une proximité avec Jacques-Stephen Alexis.

Publié en 1960, *Le Romancero aux étoiles* qui est un recueil de contes regroupe les croyances et traditions orales du folklore haïtien dont l'auteur cherche à mettre en lumière l'héritage des civilisations amérindiennes qui habitaient l'île avant l'arrivée de Christophe Colomb. La *diégèse* se présente sous forme de dialogue entre une entité ancestrale et anthropomorphe Vieux-Vent Caraïbe, le dernier témoin du passé indigène glorieux de l'île et, un compose anonyme. Le jeu d'échanges laisse entendre différents types de récits qui traitent tantôt de l'Histoire comme « Le dit de la Fleur d'Or » avec le piège des Colons contre la cacique Anacaona, des réalités haïtiennes comme les aventures de Bouqui et Malice, ou bien des réflexions anthropologiques sur la thématique de l'amour ce qu'illustre l'histoire du lieutenant Wheelbarrow dans « Le sous-lieutenant enchanté », ou encore de la jeune femme transformée en zombie dans « La chronique d'un faux amour ». L'ensemble

---

<sup>10</sup> Alejo Carpentier, "De lo real maravilloso americano", dans *Tientos y diferencias*, Calicanto editorial, Buenos Aires, 1976, p. 83-99.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 99

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 94

du recueil développe une réflexion sur les origines et sur l'importance de la mémoire culturelle collective qui pourrait viser à la mythification de l'espace haïtien, ce que favoriserait également la prédominance de l'oralité. La dialectique entre le passé et le présent que l'on retrouve également dans *Los pasos perdidos* sert de point d'ancrage à la réflexion identitaire de l'auteur qui traverse l'ensemble de son œuvre. Cet aspect fondamental du recueil constitue également l'une des raisons qui motive son étude d'autant plus qu'il est peu présent dans les œuvres antérieures d'Alexis où le présent dysphorique apparaît comme la conséquence du passé colonial de l'île. Le développement de l'esthétique alexisienne du réalisme merveilleux se double d'affirmations sur l'originalité culturelle car le romancier définit l'art haïtien comme « la plus exacte représentation sensuelle de la réalité, [de] l'intuition créatrice, [du] caractère, [de] la puissance excessive »<sup>13</sup> dans sa célèbre conférence de 1956 à la Sorbonne. L'ambition didactique de l'auteur que l'on retrouve dans *Le Romancero aux étoiles* notamment avec le choix générique du conte, ouvre la voie au développement d'une réflexion identitaire qui met au premier chef la culture amérindienne en vue de faire rayonner la culture haïtienne. Par ailleurs, Jacques Stephen Alexis marque un tournant initié par Jacques Roumain avec la publication de *Gouverneur de la Rosée* et le courant indigéniste car la littérature haïtienne et surtout le roman cherchent à s'affranchir des codes européens *a fortiori* français pour s'affirmer en tant que littérature indépendante. René Depestre dans *Bonjour et adieu à la négritude* parle d'un art qui se fait dès lors action plus qu'imitation et, il pose comme jalon la publication de *Compère Général Soleil* d'Alexis<sup>14</sup> dont les longs développements sur la vitalité de la terre haïtienne qui remontent aux origines ancestrales de l'île ainsi que sur la pratique du vaudou en tant qu'assemblage syncrétique de plusieurs traditions donnent en filigrane un aperçu de la civilisation taïno qu'il peut être intéressant d'exploiter. De plus, dans le roman *Les Arbres musiciens*, le personnage central, Gonaïbo, décrit comme un jeune métis amérindien solitaire constitue aussi un élément d'analyse éloquent d'où le choix d'intégrer les deux romans cités au corpus secondaire.

Les deux œuvres contemporaines s'inscrivent dans un contexte politique difficile au sortir de la Seconde guerre mondiale soit un moment où l'empire hégémonique européen est ébranlé provoquant ainsi chez de nombreuses colonies des mouvements d'indépendance. À Haïti, les années 50 constituent une période de grande instabilité politique qui se clôt avec l'élection du président Duvalier dont le mandat était fondé sur la répression et la tyrannie. À cette même période, Cuba est également marquée par un régime politique

---

<sup>13</sup> Jacques Stephen Alexis, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *Présence Africaine*, N° 165-166, n° 1, 2002, p. 105.

<sup>14</sup> René Depestre, *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Seghers, 1989, pp. 202-203

instable avec la montée en puissance de Fidel Castro opposé au colonel Batista. La prise de conscience politique des deux auteurs se fonde sur des réflexions identitaires dont les œuvres à l'étude se font largement l'écho. Dans le monde des intellectuels caribéens, l'après-guerre se traduit par une période d'effervescence intellectuelle notamment sur la question de la culture et du concept de nation qui cherchent à s'affranchir de toutes formes de domination. La thématique du retour aux origines qui a servi de point d'orgue au développement de mouvements primitivistes et indigénistes par la recherche d'une identité locale fondée sur des apports noirs, amérindiennes et métisses<sup>15</sup> dans les années 20, est en partie réinvestie par les deux romanciers puisqu'eux aussi s'attachent à la peinture des origines. L'approche des deux auteurs est également nourrie par la condition des intellectuels caribéens souvent isolés, habitants hors du pays natal et, formés selon les codes artistiques européens, ce qui est le cas pour Carpentier et Alexis qui ont rejoint leur nation d'origine à la fin de leur carrière. La représentation de l'Amérindien dans les deux narrations s'inscrit donc à la suite de ces mouvements bien qu'ils revendiquent quelques points de rupture qu'il conviendra d'étudier ultérieurement. Leur engagement socialiste respectif contre différentes formes d'oppression est très prégnant dans leurs productions littéraires comme le prouve les revues intellectuelles contestataires qu'ils ont dirigées soit *La Revista de avance* pour Carpentier qui regroupe des publications avant-gardistes et lutte pour l'indépendance totale de Cuba<sup>16</sup> ainsi que *La Ruche* créée par Jacques Stephen Alexis et qui s'oppose au régime autoritaire de Duvalier. La représentation alexisienne et carpentérienne de l'Amérindien pourrait alors constituer un mythe littéraire aux prises des revendications évoquées tout en se fondant sur le réalisme merveilleux bien que les deux auteurs l'aient théorisé différemment.

Du reste, l'hétérogénéité des civilisations amérindiennes porte à s'interroger sur la référentialité du personnage littéraire de l'Amérindien dans les textes étudiés. Les Caraïbes, une tribu guerrière pratiquant des actes supposés de cannibalisme fait l'objet de mentions dans les récits. Leur lieu d'habitation était centré sur les côtes vénézuéliennes, mais, ils traversèrent la mer Caraïbe jusqu'à atteindre l'île d'Hispaniola où ils soumirent les caciques taïnos<sup>17</sup>, une peuplade pacifique vivant essentiellement du travail de la terre que Jacques Stephen Alexis se plaît à représenter. Le territoire de cette tribu s'étendait du nord de l'actuel Venezuela jusqu'aux Grandes Antilles. Cependant, le peuple caraïbe ne fait pas l'objet d'un développement précis dans *Los Pasos perdidos* car le romancier écrit plutôt sur

---

<sup>15</sup> Serge Fauchereau, *Avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle: arts & littérature, 1905-1930*, Flammarion, 2016, 587 p.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Catherine Ève Roupert, *Histoire d'Haïti: la première République noire du Nouveau Monde*, Paris, Perrin, coll. "Pour l'histoire", 2011, p. 16

des tribus anonymes et nomades ou des électrons libres rencontrés au fil de son voyage. Finalement, le choix de ne pas mettre en lumière les grandes civilisations amérindiennes témoigne de l'ambition littéraire de peindre la couleur locale de la région caribéenne pour s'éloigner des cadres de pensée stéréotypiques et exotiques.

Par conséquent, l'enjeu de l'étude consiste à étudier la manière dont la représentation de l'Amérindien permet de construire un mythe littéraire proprement caribéen qui déconstruit le mythe colonial. Dans les récits choisis, l'Amérindien s'inscrit dans un paysage spécifique à la région caribéenne sur lequel les deux auteurs insistent particulièrement. « L'homme primitif » avatar de « l'homme primordial » selon Mircea Eliade<sup>18</sup> ainsi que la représentation de la nature pourraient permettre l'élaboration littéraire de l'identité culturelle revendiquée par les romanciers. De fait, l'esthétique du réalisme merveilleux et les différents mythes qui construisent la figure de l'Amérindien fournissent un angle d'approche intéressant du point de vue de la perception et de la reconstruction fictionnelle d'une réalité imprégnée de symboles significatifs<sup>19</sup>. De plus, la tension entre l'engagement politique dont témoignent les récits et leur caractère poétique met en lumière une réflexion anthropologique et ethnographique notamment par rapport à la question de la légitimation de la mémoire collective et des origines. Par ailleurs, l'originalité du point de vue adopté par Carpentier et Alexis tend à dévoiler une idéologie anticolonialiste qui d'une part, mythifie la civilisation amérindienne en questionnant plus particulièrement le traitement de son caractère primitif et, d'autre part, tisse en filigrane une critique de la conquête du Nouveau Monde. Plus précisément, les romanciers engagés politiquement dans leurs textes œuvrent à mettre en question voire déconstruire la notion de sauvagerie et plus largement le mythe colonial dont sont tributaires les représentations traditionnelles de l'Amérindien. En effet, l'aspect exotique du mythe construit par la colonisation se répercute dans de nombreux écrits européens depuis le XVI<sup>e</sup> siècle (seuls les plus canoniques sont retenus pour l'étude) qui construisent une image duelle de l'Amérindien, tantôt positive, tantôt péjorative<sup>20</sup> qu'il convient alors de mettre en regard avec les productions caribéennes choisies. Ainsi, les textes reflètent un questionnement sur la représentation de l'altérité qu'il conviendra d'analyser plus précisément dans la suite du travail. Pour répondre aux différents questionnements inhérents à la thématique de l'Amérindien dans *Los Pasos perdidos* et *Le Romancero aux étoiles*, l'étude se propose

---

<sup>18</sup> Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, "Folio Essais", 2013, p. 42.

<sup>19</sup> Daniel Henri-Pageaux souligne que le média de la littérature fait conserver aux mythes ethno-religieux leur surcharge symbolique. Daniel-Henri Pageaux, "Mythes", dans *La Littérature générale et comparée*, op. cit., p. 96

<sup>20</sup> Odile Gannier étudie la dualité de l'image de l'Amérindien construite à partir de la conquête ainsi que son influence dans la littérature et la conception du « bon sauvage ». Odile Gannier, *Les derniers Indiens des Caraïbes*, op. cit.

d'approfondir l'idée selon laquelle la représentation de la civilisation amérindienne permet de critiquer la violence de la conquête *a fortiori* la colonisation dans son ensemble tout en postulant un nouvel archétype ; puis d'analyser dans quelle mesure le réalisme merveilleux permet de construire un mythe littéraire. Enfin, l'objectif consiste à réfléchir sur la manière dont la mythification de l'Amérindien contribue à la création d'une identité culturelle spécifiquement caribéenne.

# I. La peinture mythique d'un peuple anéanti par la Conquête du Nouveau Monde

Le rôle des écrits de Christophe Colomb est analysé comme primordial par Todorov<sup>21</sup> notamment parce qu'ils montrent que l'Amérindien est perçu au filtre de l'imaginaire judéo-chrétien. Plus largement, la Découverte du Nouveau Monde s'apparente à une « réactivation » d'un fonds mythologique où se superposent « la géographie mythique des Îles Fortunées »<sup>22</sup>, « la temporalité suspendue d'un Âge d'Or »<sup>23</sup> et la récupération chrétienne qui voit en l'espace caribéen, la possibilité de retrouver le paradis perdu<sup>24</sup>. De fait, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, les civilisations amérindiennes sont assimilées à des mythes antiques et bibliques qui construisent des images, parfois faussées, de ces populations. Du reste, le contexte colonial affiche généralement une déconsidération de l'altérité qui est alors réduite « au statut d'objet par le regard et le discours de l'autre »<sup>25</sup> selon les termes employés par Yolaine Parisot dans *Regards littéraires haïtiens*. En conséquence, les civilisations amérindiennes semblent incomprises, voire, finalement, inconnues des Occidentaux. Elles apparaissent comme un outil malléable pétri de stéréotypes sur lequel s'arrêtent longuement les analyses d'Odile Gannier dans *Les derniers Indiens des Caraïbes : images, mythes et réalité* qui mettent justement en lumière la dualité de certaines représentations. La critique montre en quoi l'ambivalence alimente leur aspect mythique. En effet, les *topoi* du bon sauvage ou alors de l'Amérindien en tant que figure de sagesse exemplaire ou bien encore, mangeur d'hommes concourent à la création d'images ambivalentes ancrées dans l'imaginaire occidental. Les narrations travaillées se présentent comme de vrais réservoirs de symboles qui méritent d'être analysés car ils pourraient élaborer une image mythique de l'indigène. Cependant, les postures de Jacques Stephen Alexis et d'Alejo Carpentier tentent également de déconstruire certains préconstruits culturels d'où leur originalité. L'appréhension des civilisations amérindiennes est consubstantielle d'une perspective identitaire où la question des origines est fondamentale. En outre, le rapport culturel à l'Europe informe également sur la construction d'un possible mythe littéraire car il permet de situer l'engagement des auteurs de même que le degré d'innovation apporté à la figure de l'indigène. De fait, les idées soulevées visent à élaborer

---

<sup>21</sup> Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982.

<sup>22</sup> Patrick Hubner, « Utopie et mythe », dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, éd. Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 1994, p. 1435.

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> *Idem.*

<sup>25</sup> Yolaine Parisot, *Regards littéraires haïtiens : cristallisations de la fiction-monde*, Paris, Classiques Garnier, "Bibliothèques francophones", 2018, p.84

un archétype renouvelé de l'Amérindien. Néanmoins, les deux narrations n'envisagent pas les civilisations indigènes sans l'espace duquel elles sont indissociables. Odile Gannier l'explique lorsqu'elle souligne que « [les Indiens] ont créé la Caraïbe de leur substance et l'on ne saurait envisager la terre caraïbe comme une terre vierge, car leur présence même discrète est nécessaire »<sup>26</sup> ce qui justifierait, peut-être, l'apparition d'un arrière-plan mythique dans les récits. À la faveur des engagements des auteurs, l'étude s'attachera d'abord à étudier la dimension critique des textes envers la colonisation. Puis, elle s'intéressera au réinvestissement de la culture européenne comme une invitation à un déplacement de regard sur les civilisations amérindiennes. Ainsi, la composante symbolique de la figure de l'indigène encourage la création d'un nouveau paradigme mythologique amérindien qui sera étudié dans un troisième temps.

### ***A. La déconstruction de l'imaginaire occidental sur l'espace caribéen : une critique symbolique de la violence coloniale***

Les réflexions politiques engagées des deux auteurs, qui sont surtout développées dans leurs écrits métalittéraires, émergent également dans les récits. Elles s'inscrivent dans une perspective postcoloniale et, plus spécifiquement, francophone pour Jacques-Stephen Alexis. À première vue, les textes constituent une prise de position politique en faveur des peuples indigènes qui pourrait constituer un symbole de l'identité haïtienne et latino-américaine. L'approche engagée politiquement de Jacques-Stephen Alexis et Alejo Carpentier favorise une nouvelle dynamisation mythique du personnage amérindien car les auteurs expriment, par ce biais, leur originalité propre. Plus précisément, selon André Dabezies, « Pour la création littéraire, le mythe intervient dans la relation de l'écrivain avec son époque et son public : un écrivain exprime son expérience ou ses convictions à travers des images symboliques »<sup>27</sup>. Le développement va tenter de saisir certaines des « images symboliques » évoquées par le critique surtout celles qui s'éloignent des clichés composant les représentations traditionnelles de l'Amérindien. L'enjeu se concentre alors sur la déconstruction du mythe de l'Âge d'or apparu au moment de l'acte colonial en tant que critique de la violence des conquêtes. Marie-Josette Bénéjam-Bontems, rédactrice de l'entrée « Âge d'or » dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, identifie les mythèmes suivants : l'abondance, la prégnance du divin, l'attitude béate de l'Homme et la paix absolue

---

<sup>26</sup> Odile Gannier, *Les derniers Indiens des Caraïbes : Image, mythe et réalité*, Matoury, Guyane, Ibis Rouge, 2003, p. 458

<sup>27</sup> André Dabezies, *Des mythes primitifs aux mythes littéraires*, dans Pierre Brunel (éd.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1994, p. 1179

associée à une justice parfaite<sup>28</sup>. Les caractéristiques mises en lumière par l'universitaire correspondent à la représentation que se font les Européens des civilisations amérindiennes ; or, la dimension critique des textes vise à discréditer cette vision par la dénonciation des incohérences qui lui sont inhérentes. L'étude se propose de démontrer dans quelle mesure la reprise distanciée du mytheme de l'abondance tend à disqualifier la vision engendrée par la colonisation. Puis, elle se penchera sur la condamnation de l'association occidentale de la terre caribéenne à l'avatar du Paradis. De fait, les romanciers construisent une dénonciation de l'hégémonie européenne non seulement par la négation du mythe de l'Âge d'or mais aussi en établissant un parallèle entre le massacre des Amérindiens et d'autres situations dramatiques caribéennes.

1. *Les conséquences dramatiques de la Conquête encouragent le rejet du mytheme de l'abondance*

La mise en évidence des conséquences dysphoriques de la Conquête du Nouveau Monde tend à discréditer le mytheme structurel de l'abondance qui fonde l'apparence paradisiaque de la Caraïbe. L'association d'un postulat idyllique à la terre caribéenne paraît éminemment paradoxale surtout lorsque l'on envisage l'ampleur de la violence qui s'y est produite. Dans son étude sur le *Romancero aux étoiles*, Maximilien La Roche note l'ambivalence de « l'origine belliqueuse d'une telle image de paix »<sup>29</sup>. Le lien avec l'expérience vécue sensible avec certains choix poétiques traduit la recherche d'un regard plus authentique sur la terre caribéenne. Il semble aussi nourrir la charge ironique des textes à l'égard de représentations stéréotypées de l'espace amérindien engendrée par son affiliation au mythe de l'Âge d'Or. En effet, l'approche plus ethnographique développée par les romanciers vise à montrer à quel point les représentations ont pu être faussées par l'influence de l'imaginaire judéo-chrétien sur la perception du Nouveau Monde. La poétique alexisienne rend ces éléments particulièrement notables surtout avec les effets de réalisme social ponctuant *Le Romancero aux étoiles*. En effet, l'auteur déconstruit l'idée d'abondance qui idéalise la région caribéenne en développant l'aspect misérable des conditions de vie du peuple haïtien comme l'attention à la pauvreté dans le conte « Tatez'o'Flando ». La situation initiale pose l'enjeu de l'intrigue : la cellule familiale en crise. Le conteur évoque les conditions de vie de la famille haïtienne qui s'opposent à celles des autres habitants à propos de « l'argent du ménage » : « Pas trop, de quoi vivre petitement mais dignement, alors que la plupart des autres femmes

---

<sup>28</sup> Marie-Josette Benejam-Bontemps, "L'Âge d'or", dans Pierre Brunel (éd.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 54

<sup>29</sup> Maximilien Laroche, « *Le Romancero aux étoiles* » et l'œuvre romanesque de Jacques Stephen Alexis, Paris, Nathan, "Classiques du monde", 1978, p. 3

de l'endroit se plaignaient du misérable gain de leurs époux »<sup>30</sup>. L'évocation résonne plus largement comme une référence à la misère haïtienne collective et à la souffrance d'un peuple retombé dans l'asservissement malgré l'Indépendance proclamée en 1804. Le premier conte du recueil, le « Dit de Bouqui et Malice » fait également montre de préoccupations économiques et sociales car la famine conduit les deux amis à se trahir. Ainsi, les références négatives aux rudes conditions de vie du peuple haïtien rappellent le réalisme social qui est d'ailleurs comparé à « un fil d'Ariane »<sup>31</sup> parcourant l'ensemble l'œuvre du romancier par Elisabeth Mudimbe-Boyi. En effet, la pensée politique est très marquante dans *Compère Général Soleil* avec la peinture du quotidien dysphorique critique explicitement l'occupation américaine. Le romancier s'inscrit alors dans la veine initiée en partie par Jacques Roumain dans *Gouverneur de la rosée* où la représentation d'existences misérables symbolise les souffrances de tout un peuple dominé par un système vicié. Dans le dit de « Tatez'o'Flando », le personnage féminin se définit par sa profonde mélancolie qu'elle ne perd pas à la fin du conte malgré la disparition de son violent mari. Structurellement, le conte révèle les préoccupations politiques de l'auteur car il ne suit pas les codes génériques traditionnels qui voudrait un dénouement heureux, où la réparation du méfait est suivie par un mariage ou une promesse d'union ou encore, une ascension politique du héros<sup>32</sup> selon l'analyse morphologique de Vladimir Propp. Le dénouement est décevant car le récit se clôt sur la disparition de la famille et, surtout, sur un portrait dépréciatif de l'héroïne désignée avec la périphrase « pauvre veuve » (Rom., p. 96). Le procédé de l'accumulation vise à faire de chaque partie constitutive du personnage, un signe de sa noirceur car le personnage devient adynamique comme le montre ses membres avec « ses jambes maussades, ses pieds désolés et crispés » (Rom., p. 97). Plus généralement, la plupart des contes du *Romancero aux étoiles* se terminent de manière dysphorique. Ainsi, la construction d'un imaginaire mythique haïtien s'inscrit dans une veine mélancolique qui contraste fortement avec le mythe occidental de l'Âge d'or qui assimile la région caribéenne au Paradis.

La posture critique de Carpentier est surtout perceptible dans la déconstruction du postulat d'abondance de justice<sup>33</sup> qui caractérise le mythe de l'Âge d'Or. L'imaginaire occidental qui fait de la région caribéenne un lieu édénique se trouve totalement biaisé car

---

<sup>30</sup> Jacques Stephen, Alexis, *Romancero aux étoiles*, Paris, Gallimard, "L'imaginaire", 1988, p. 82. La référence suivante apparaîtra dans le corps du mémoire entre parenthèses.

<sup>31</sup> Elisabeth, Mudimbe-Boyi, *L'œuvre romanesque de Jacques-Stephen Alexis: une écriture poétique, un engagement politique*, Montréal, Humanitas nouvelle optique, 1992, p. 18

<sup>32</sup> Vladimir, Propp, *Morphologie du conte*, trad. Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris, Éditions du Seuil, "Poétique", 1970, p. 79

<sup>33</sup> Marie-Josette Benejam-Bontemps, « L'Âge d'or », *art. cit.*, p.54

le système mis en place par les *Conquistadores* ne reposait en rien sur l'égalité et la paix selon les historiographies. L'élément est exploité dans *Los Pasos Perdidos* au moyen de l'ironie qui crée un décalage entre ce qui est dit dans le texte et ce que cherche à signifier l'auteur. Comme Jacques-Stephen Alexis, Alejo Carpentier porte son attention sur les conséquences désastreuses de la Conquête du Nouveau Monde comme le montre la visite du narrateur chez le Conservateur du musée organographique. Il note la présence de deux instruments de musique depositaires du passé de deux civilisations dont l'un est juste mentionné, une « qena incaïque », tandis que le second, une « saquebute datant de la conquête du Mexique »<sup>34</sup> présente une description dépréciative et ironique. Le narrateur répète son appartenance au monde des *Conquistadores* en soulignant l'identité et la qualité du propriétaire, un « jinete famoso de Hernàn Cortés »<sup>35</sup> soit un *conquistador*. De plus, l'instrument à vent a la forme d'un monstre, la tarasque, qui appartient au folklore provençal. Il note l'agressivité de la bête prête à mordre le protagoniste : « con fauces abiertas que alargan hacia mí una doble dentadura de cobre »<sup>36</sup> (Pas. p. 25). Le narrateur se sent personnellement menacé avec l'emploi de la préposition *hacia* et du pronom personnel tonique *mí* et, il insiste particulièrement sur la double dentition du monstre. La dimension ironique se perçoit dans la tension entre les deux instruments. D'une part, ils ne font pas l'objet du même traitement narratif. D'autre part, ils appartiennent à deux mondes distincts celui des colonisés et celui des colonisateurs sur lequel le personnage s'arrête car il connote la violence. Dans cet exemple, le narrateur homodiégétique laisse entendre au lecteur la voix de l'auteur qui prend position en faveur de la société massacrée tandis qu'il raille la seconde. La description de l'instrument espagnol qui sert à critiquer subrepticement la colonisation crée un décalage ironique qui produit une distanciation des postulats occidentaux. Néanmoins, malgré la posture de rejet développée par les deux romanciers, le principe d'abondance est aussi réinvesti dans les récits du point de vue de l'aspect baroque des poétiques. Il sera étudié plus tard car il procède de nombreux autres effets intéressants pour la constitution d'un nouveau mythe littéraire de l'Amérindien. De fait, on ne peut affirmer que le mytheme est complètement discrédité bien que les récits montrent son rejet dans la critique de l'acte colonial.

---

<sup>34</sup> Alejo Carpentier, *Le partage des eaux*, Paris, Gallimard, "Folio", 1956, p.26. La référence suivante apparaîtra dans le corps du mémoire entre parenthèses.

Dans le texte original, nous avons : « una quena incaica » ; « un sacabuche de la Conquista de México », Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, "Biblioteca Carpentier", 1999, p.25. La référence suivante apparaîtra dans le corps du mémoire entre parenthèses.

<sup>35</sup> « un cavalier fameux de Fernand Cortès » (Part., p. 27)

<sup>36</sup> « avec la gueule grande ouverte qui tend vers moi une dentition de cuivre » (Part., p. 27)

Cependant, la retranscription de l'expérience vécue par le *je* narrateur insiste également sur la dimension prosaïque des conditions de vie amérindiennes sans pour autant confiner au réalisme social de Jacques-Stephen Alexis. La ville créée par *l'Adelantado* n'est pas assimilée à lieu édénique malgré la fascination qu'elle exerce sur le narrateur étant donné qu'il s'étonne de la possibilité de conjuguer le verbe *fonder* (Part., p. 253). L'évocation de *Santa Monica de Los Venados* procède également d'un second effet qui, d'une part, rend plus saisissable la réalité ethnographique. D'autre part, elle contraste avec la quête du royaume de *Manoa* qui constitue également l'objet du chapitre. Au moyen d'une description à thème constant scandée par la répétition de structures verbales de rang trois dont le référent est *l'Adelantado*, le narrateur tente de reconstituer verbalement la fondation de la ville et il conclue en ces termes :

Il ne prétend nullement que cela puisse se comparer au Paradis Terrestre des anciens cartographes. Il y a ici des maladies, des fléaux, des reptiles venimeux, des insectes, des fauves qui dévorent les animaux élevés avec peine ; il y a des jours d'inondation et des jours de famine, et des jours d'impuissance devant le bras rongé par la gangrène.<sup>37</sup> (Part., p. 260)

Le passage dévoile une dualité entre l'imaginaire de l'espace caribéen et l'expérience vécue qui est beaucoup moins éthérée. L'opposition est construite par l'emploi de l'adverbe locatif *aquí* ainsi que par la présence de deux modes antinomiques. Le virtuel exprimé par le subjonctif présent *sea* (soit) s'oppose aux deux locutions impersonnelles *hay* (il y a) qui ancre l'existence de l'énoncé. De plus, les deux accumulations informent sur les conditions de vie dangereuses du monde tropical en rappelant l'existence d'éléments concrets comme une faune menaçante ou bien d'autres réalités terrestres liées aux conditions climatiques. Comme précédemment vu dans *Le Romancero aux étoiles*, les quelques lignes citées présentent une atmosphère dysphorique qui empêche la projection d'un imaginaire édénique tout en favorisant la création d'une illusion référentielle qui se veut détachée des postulats traditionnels.

## 2. *L'espace caribéen comme paradis, une imposture dénoncée par les récits*

En conséquence, la charge polémique des textes vise à dissiper l'aspect exotique de ce mytheme car il gomme l'authenticité du terroir caribéen que les deux romanciers cherchent à représenter. Autrement dit, les deux œuvres constituent une critique de l'imaginaire touristique engendré par l'influence du mythe de l'Âge d'or sur les consciences occidentales. Les récits s'inscrivent alors dans une perspective postcoloniale visant à déconstruire

---

<sup>37</sup> « Él no pretende que esto sea algo semejante al Paraíso Terrenal de los antiguos cartógrafos. Aquí hay enfermedades, azotes, reptiles venenosos, insectos, fieras que devoran los animales trabajosamente levantados ; hay días de inundación y días de hambruna, y días de impotencia ante el brazo que se gangrena » (Pas., p. 236)

l'exotisme du regard dominant porté sur le monde indigène. Jean-Marc Moura évoque « une littérature apparemment respectueuse [qui] peut invalider, par son existence même, la prétention culturelle européenne »<sup>38</sup>, ce que les romanciers élaborent dans leurs textes. En ce sens, la représentation de la nature est notable car elle est envisagée dans toute sa puissance prolifératrice propre à la dimension tropicale de son espace. De fait, elle n'est pas perçue comme un havre de paix où la douceur règne mais, bien dans toute son ambivalence. La représentation d'une nature aux potentialités démesurées met en lumière son aspect dangereux effacé par les postulats exotiques qui ne considèrent que sa dimension édénique. L'investissement d'une caractéristique topique du monde latino-américain qui se trouve poétisée par l'écriture littéraire, constitue également les fondements de l'esthétique du réalisme merveilleux sur laquelle le travail reviendra en détails car elle constitue un outil privilégié pour la construction d'un nouveau mythe littéraire. Dans *Los Pasos perdidos*, l'attention au tellurisme de l'espace vénézuélien donne au berceau des civilisations amérindiennes leur aspect effrayant ; le romancier cherche alors à transmettre l'« image même de la réalité contrastée et exubérante de la forêt amazonienne »<sup>39</sup> selon les propos de Georges Puisset. Le paysage témoigne d'une prédominance du minéral lors du voyage en bus jusqu'aux Terres du Cheval : « Nous étions sur l'échine des Indes fabuleuses, sur l'une de leurs vertèbres, là où les flancs aigus, telles des gueules de poissons happant les neiges, brisaient et décimaient les vents qui essayaient de passer d'un Océan à l'autre »<sup>40</sup> (Part., p. 106). Le vocabulaire anatomique *espinazo* et *vertebras* (colonne vertébrale et vertèbres) dans le texte source personnifie la terre caribéenne. La comparaison animale dépréciative de même que les verbes *romper* et *diezmar*, que l'on peut traduire respectivement par « briser » et « décimer », confère un aspect menaçant au paysage observé par le narrateur-personnage. La suite de la description manifeste également la prédominance d'un minéral agressif car il est question de l'association de l'isotopie de la roche et de celle de la détresse notamment dans le passage sur les cratères décrits tels « de noirs abîmes terrifiants, ou hérissés de rochers tristes comme des bêtes pétrifiées »<sup>41</sup> (Part., p. 106). Le réseau sémantique dynamise la description car l'observation du paysage implique *de facto* les émotions ressenties devant ce qui s'apparente à un paysage de l'horreur. Le spectacle de rochers vivants forme ainsi une hypotypose qui inspire d'ailleurs au narrateur homodiégétique une

<sup>38</sup> Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, "Quadrige", 2013, p. 77

<sup>39</sup> Georges Puisset, *Structures anthropocosmiques de l'univers d'Alejo Carpentier*, Montpellier, Centre d'études et de recherches sociocritiques - Université Paul-Valéry, "Études critiques", 1987, p. 55

<sup>40</sup> « Estábamos sobre el espinazo de las Indias fabulosas, sobre una de sus vértebras, allí donde los filos andinos, medialunados entre sus picos flanqueantes, con algo de boca de pez sorbiendo las nieves, rompí diezmaron los vientos que trataban de pasar de un Océano al otro. » (Pas. p. 97)

<sup>41</sup> « Ahora llegábamos al borde de los cráteres llenos des escombros geológicos, de pavorosas negruras o erizados de peñas tristes como animales petrificados » (Pas. p. 97)

peur viscérale comme le montre la litote « un temor silencioso »<sup>42</sup> (Pas., p. 97) qui crée un décalage entre la terreur sourde et l'ampleur de l'impression de vide qui le saisit : « me sugería la posibilidad de que [...] hubiera un vacío tan hondo como la distancia que nos separaba de nuestra tierra »<sup>43</sup> (Pas., p. 98). L'association analogique entre l'éloignement de sa patrie et la sensation de vertige provoquée par la vue du vide marque symboliquement le processus d'arrachement à la terre natale provoqué par le voyage. Au fil de la description, l'une des premières de la nature vénézuélienne, il apparaît que la littérature se dote d'un pouvoir de poétisation du réel car il recèle de symboles. La représentation a partie liée avec l'expérience de l'auteur ayant lui-même vécu l'expérience de la forêt vierge avant la rédaction du roman, lors de son séjour au Venezuela de 1949 à 1959<sup>44</sup>. Comme le rappelle également la note à la fin de *Los Pasos perdidos*, l'écrivain situe les lieux fictionnels par rapport aux lieux réels tout en maintenant une certaine incertitude. De fait, il apparaît que l'attention portée à la représentation la terre latino-américaine dans son aspect le plus terrifiant s'inscrit dans un processus de légitimation identitaire qui est particulièrement étudié par Georges Puisset dans *Structures anthropocosmiques de l'univers d'Alejo Carpentier*. L'universitaire souligne que « le contexte tellurique et cosmique ébauche à travers les résurgences discontinues de ses diversités une continuité qui est une *affirmation de l'originalité du continent* et de son *Identité* »<sup>45</sup>. Les mots du critique soulignent alors l'ambition d'authenticité animant le texte d'où l'écart avec les représentations traditionnelles qui, depuis la Découverte du Nouveau Monde, sont constituées par l'assimilation de l'espace caribéen au Paradis terrestre<sup>46</sup>. L'écart de la norme symbolise la tendance du roman à constituer un nouveau paradigme mythique caribéen.

Les préoccupations identitaires ont également leur importance dans l'œuvre romanesque de Jacques-Stephen Alexis. La dimension effrayante de la terre caribéenne est particulièrement sensible dans *Compère Général Soleil* surtout parce que la déification des éléments donne ainsi une puissance colossale à la nature, à l'image des déchaînements climatiques auxquels Haïti est soumise. Le vent s'incarne dans la figure de Vieux-Vent Caraïbe, qui est également le personnage du conteur dans le *Romancero aux étoiles*. Le fleuve Artibonite confine également à la divinité dans *Compère Général Soleil* dans la mesure où il

---

<sup>42</sup> « une crainte silencieuse » (Part., p. 106)

<sup>43</sup> « [cela] me suggérait la possibilité de l'existence, sous son évanescence consistante, d'un vide aussi profond que la distance qui nous séparait de notre terre » (Part., p. 106)

<sup>44</sup> Maurice Belrose, « Le Venezuela dans *Los pasos perdidos* et *La consagración de la primavera*: omniprésence du réel merveilleux », dans Jean Lamore (dir.), *Espaces d'Alejo Carpentier*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, "Maison des pays ibériques et ibéro-américains", 2008, p. 209.

<sup>45</sup> Georges, Puisset, *Structures anthropocosmiques de l'univers d'Alejo Carpentier*, op. cit., p. 56

<sup>46</sup> Françoise, Graziani, "Découvertes", dans Pierre Brunel (dir.) *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 413.

est personnifié avec la périphrase « ce grand gaillard aux bras noueux »<sup>47</sup>. Le narrateur mentionne sa personnalité colérique, ce qui alimente l'aspect effrayant de la terre haïtienne. En outre, les éléments apparaissent comme des divinités constitutives de l'espace caribéen. Ils rappellent le temps originel, *in illo tempore* étudié par Mircea Eliade dans *Aspect du mythe*. Le philosophe évoque le « prestige des commencements »<sup>48</sup> qui semble s'exprimer sous la plume de Jacques-Stephen Alexis par une déification des puissances naturelles. En ce sens, les éléments peuvent être rapprochés de *loas* qui « sont des émanations ou émanences de la force primordiale [qui] participent de sa nature »<sup>49</sup>. Vieux-Vent Caraïbe est représenté comme un ancêtre, un patriarche légendaire : « Ainsi, j'avais devant moi mon aïeul, le Vieux Vent Caraïbe, l'immémorial et légendaire ménétrier, le plus grand Samba de toute la Caraïbe » (Rom., p.11). Le régime hyperbolique construit par des adjectifs exprimant le haut degré comme *immémorial*, *légendaire*, et par la structure superlative de supériorité, marque l'insistance sur d'une part, la longévité de la divinité et, d'autre part, sur son éminence exemplaire d'où son caractère mythique. Par conséquent, les postulats coloniaux qui structurent l'imaginaire occidental ne teintes pas la perception. Cependant, le poids de l'univers symbolique apparaît dès les premières pages du recueil. De fait, l'atmosphère mythique semble irrédûctiblement caribéenne puisqu'elle s'affranchit des archétypes judéo-chrétiens. L'usage du surnaturel tend à représenter l'espace caribéen selon une perspective identitaire. Jean-Marc Moura étudie cet aspect comme « une insistance sur une spécificité culturelle intraduisible »<sup>50</sup> et comme la manifestation de « l'opacité partielle d'une culture »<sup>51</sup>. L'attention à la spécificité haïtienne invalide alors les images occidentales ; elle invite à un regard plus authentique.

### 3. *Le massacre des Amérindiens comme l'origine des maux de l'espace caribéen : une dénonciation de l'hégémonie européenne*

La critique de l'acte colonial s'exprime également avec un rapprochement du massacre des Amérindiens avec d'autres situations problématiques propres à l'espace caribéen. Les textes entretiennent un lien avec l'Histoire qu'il convient alors d'étudier. De fait, ils déconstruisent l'idée de paix et de justice produite par le mythe colonial. L'hégémonie européenne est discréditée notamment dans le *Romancero aux étoiles*. Le texte traduit deux représentations dichotomiques de l'Amérindien qui excluent totalement celle de l'habitant

<sup>47</sup> Jacques-Stephen, Alexis, *Compère Général Soleil*, Paris, Gallimard, "L'imaginaire", 1982, p. 165

<sup>48</sup> Mircea, Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, "Folio Essais", 1997, 256 p.

<sup>49</sup> Frantz Antoine, Leconte, *Le vodou en Haïti: les mythes revisités*, Paris, Éd. du Cygne, "Mémoires du Sud", 2009, p. 49

<sup>50</sup> Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, *op. cit.*, p. 167

<sup>51</sup> *Idem.*

de l'Âge d'Or, l'homme béat des commencements<sup>52</sup>. Il est d'abord perçu comme une victime de la violence des *Conquistadores* que les contes dénoncent. Jacques-Stephen Alexis emploie une ironie plus discrète qu'Alejo Carpentier qui vise à susciter un sentiment d'ordre pathétique pour les civilisations amérindiennes massacrées. Le ton se fait alors accusateur comme dans « le dit de la Fleur d'or ». Le romancier réécrit le mythe tragique de la cacique Anacaona en faisant alors le procès de la Conquête, ce qui est effectué de manière encore plus acerbe dans la tragédie *Anacaona* de Jean Métellus. La dénonciation se fonde sur un parallèle entre l'époque fastueuse avant l'acte colonial et les conséquences dramatiques de l'arrivée des Espagnols : « Ah, neveu ! tu ne peux t'imaginer ce qu'était la vie dans cette île du temps de nos grands Caciques !... Tout appartenait à tous , même aux Naborias, et nous n'étions pas devenus haïssables comme vous l'êtes devenus aujourd'hui. » (Rom., p. 157). L'usage redoublé de la modalité exclamative fait ressentir l'affectivité du conteur et elle résonne de manière polyphonique du point de vue de l'intérêt considérable porté par Jacques-Stephen Alexis au patrimoine culturel et mythique de son pays. L'époque de richesses fondée sur la profusion apparaît comme révolue d'où la portée critique du discours. Du reste, le basculement de l'imparfait au présent simple au moyen d'un parallélisme syntaxique souligne explicitement l'opposition entre les deux époques. Le fait que le protagoniste, dépositaire d'un passé perdu, soit conscient de la déchéance à venir de la civilisation chemès causée par les envahisseurs forme l'ironie du propos. De fait, l'investissement des protagonistes amérindiens dans le texte vise à les représenter comme des victimes du désir d'enrichissement européen. La description dépréciative de la trahison des Espagnols est explicite de ce point de vue : « Le Conquistador ne savait pas que la beauté existait, il ne connaissait que l'or [ ... ] Toute la noblesse de la nation chemès fut égorgée, la ville rasée et le peuple entier emmenés captifs » (Rom., p. 176). La mise en valeur de la cupidité et de la violence des envahisseurs entraîne une condamnation éthique qui est symbolisée par la dichotomie actancielle entre le héros et l'opposant. La description s'oppose au portrait de la reine Anacaona qui est peinte de manière laudative comme le montre l'attention du conteur à souligner son talent pour la danse. Ainsi, le romancier exploite la poétique générique du conte pour polariser le texte en faveur des Amérindiens et ainsi, déconstruire le mythe de l'Âge d'or en critiquant l'hégémonie européenne.

Toutefois, Jacques-Stephen Alexis associe paradoxalement l'image de l'Amérindien martyr à celle du guerrier, père de la nation haïtienne. L'Indien est alors valorisé, il acquiert une nouvelle force mythique en s'éloignant radicalement des mythes traditionnels où l'homme indigène est perçu comme un bon sauvage par exemple. Un mythe se définit par

---

<sup>52</sup> Mircea Éliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, "Folio Essais", 2013, p. 43

son pouvoir d'identification comme le montre Mircéa Eliade ; c'est « un modèle exemplaire des comportements humains »<sup>53</sup> qui a une fonction sociale car il agit sur la collectivité. Le romancier exploite cet aspect en inscrivant l'Amérindien dans une perspective identitaire qui renouvelle alors les potentialités du mythe. La dénonciation directe de l'acte colonial dont résulte la région caribéenne tend à la généralisation comme le montre le rapprochement de la condition des Amérindiens avec d'autres situations de domination. Odile Gannier a des mots significatifs lorsqu'elle étudie les liens entre les deux peuples comme des symboles de l'identité haïtienne : « Les Indiens massacrés et les Noirs maltraités à mort se retrouvent fraternellement dans la douleur et dans la lutte »<sup>54</sup>. Le projet romanesque du *Romancero aux étoiles* consiste à réinvestir divers éléments de l'imaginaire créole issus de trois héritages différents dans le but de dresser un panorama du patrimoine culturel et mythique de la nation haïtienne<sup>55</sup> comme l'explique Maximilien Laroche dans son étude du recueil. L'esthétique développée par Jacques-Stephen est alors métisse ; comme nous le verrons par la suite. À première vue, la dimension hybride concourt à la création d'une identité culturelle caribéenne. De fait, l'auteur montre que la situation des Amérindiens est liée à celle des Haïtiens car les habitants actuels de l'île sont décrits comme les héritiers des Taïno. L'intérêt porté à la transmission est symbolique dans le « Dit de la Fleur d'or » parce que le conteur affirme que la résistance d'Anacaona est ancrée *ad vitam aeternam* dans la terre haïtienne : « La Fleur d'Or le donna à notre terre pour l'éternité et il ne fut jamais perdu » (Rom., p. 177). Les pronoms *le* et *il* anaphorisent la proposition relative périphrastique « ce qui eut lieu pendant les jours qui ont précédé le Jour du Sang » (Rom., p. 176). Le propos met en valeur le courage du personnage mythique car elle s'est opposée à l'envahisseur. Le peuple haïtien est ensuite présenté comme l'héritier des civilisations amérindiennes car le conteur crée un rapport entre la bravoure de l'Amérindienne et des événements historiques fondateurs qui mettent en valeur la population d'Haïti. Il évoque particulièrement le rôle du cacique Henri, l'Indépendance de 1804 et, la bataille de Vertières qui opposa Napoléon à Dessalines comme des preuves de la puissance de cet héritage. En conséquence, le conte fait état d'un basculement ; l'Amérindien est moins perçu comme une victime que comme un glorieux ancêtre. Par ailleurs, dans son texte théorique, Jacques-Stephen Alexis souligne l'importance de l'association entre les Amérindiens et les Noirs lors d'une bataille menée par le cacique Henri contre les Espagnols. Il voit la victoire de l'union des deux peuples comme la

---

<sup>53</sup> Mircéa Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 14

<sup>54</sup> Odile Gannier *Les derniers Indiens des Caraïbes*, op. cit., p. 439

<sup>55</sup> Maximilien Laroche, « *Le Romancero aux étoiles* » et *l'oeuvre romanesque de Jacques Stephen Alexis*, op. cit., p. 6

réalisation « du syncrétisme culturel taïno-africain »<sup>56</sup>. L'auteur ne cesse de tisser des relations entre les deux peuples légitimant ainsi l'apport amérindien pour l'identité haïtienne. Le phénomène paraît à de nombreux égards symbolique surtout par rapport au nœud de l'intrigue du *Royaume de ce monde* d'Alejo Carpentier où la *diégèse* met en valeur la volonté de résistance des « marrons » à l'esclavage des populations noires et métisses au moyen de deux personnages prototypiques de l'imaginaire haïtien, le sorcier vaudou Mackandal et le révolté Ti-Noël. Le rapprochement entre les peuples dont témoigne le recueil participe finalement à la création d'une situation dramatique originelle, celle des Amérindiens.

Toutefois, le rapprochement entre différentes situations de domination procède d'effets différents dans *Los Pasos perdidos* car elle ne revêt pas la même puissance mythique que chez Jacques-Stephen Alexis. Alejo Carpentier montre que la présence espagnole sur les terres d'Amérique latine a engendré une profonde instabilité politique. La Conquête du Nouveau Monde est alors identifiée comme la cause des problèmes auxquels les peuples latino-américains sont confrontés d'où l'éloignement du caractère édénique des lieux représentés. Le narrateur évoque cette dimension avec ingénuité car il avoue ne pas connaître « l'histoire de ce pays hors la Découverte, la Conquête, et les voyages de quelques moines qui avaient parlé des instruments de musique des habitants primitifs »<sup>57</sup> (Part., p.69). Toutefois, il retranscrit quelques allusions sur les dégâts de la Conquête qui sonnent comme un reproche tout en soulignant l'ampleur de la versatilité des régimes politiques en Amérique latine : « En el bar, los forasteros habían armado sus malhumoradas [...] rezongando contra los estados mestizos que siempre tenían un zafarrancho en reserva »<sup>58</sup> (Pas., p. 65). La retranscription s'effectue au moyen d'un discours narrativisé introduit par le verbe *rezongar* (traduit par « grommeler » dans l'édition de référence) qui tend à la généralisation avec l'usage du pluriel dans la suite de la proposition. L'emploi de l'adjectif *mestizo* (métisse) fait textuellement référence au mélange de la population amérindienne et européenne qui apparaît comme problématique parce que ses conséquences révèlent un pays où règne l'insécurité. Les tirs armés entendus par le narrateur qui est alors confiné dans son hôtel en témoignent également. À la fin de la révolution passagère, le narrateur évoque encore de manière distanciée l'instabilité politique : « me habían dicho, el tránsito del poder a la prisión era muy frecuente »<sup>59</sup> (Pas., p. 75). L'association antithétique de deux éléments opposés

---

<sup>56</sup> Jacques Stephen Alexis « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *art. cit.*, p. 7

<sup>57</sup> « la historia de aquel país en todo lo que fuera ajeno al Descubrimiento, la Conquista y los viajes de algunos frailes qui hubieran hablado de los instrumentos musicales de sus primitivos pobladores » (Pas., p. 63)

<sup>58</sup> « Au bar, les étrangers jouaient aux cartes et aux dés avec mauvaise humeur, tout en buvant et en grommelant contre les pays métis qui avaient toujours du grabuge en réserve » (Part., p. 70)

<sup>59</sup> « ici, m'avait-on dit, le passage du pouvoir au cachot était chose fréquente » (Part., p. 82)

figurent effectivement la complexité du régime gouvernemental où la justice semble malmenée. De plus, l'absence d'indications spatiales précises rend complexe l'assignation d'un lieu réel à la ville dans laquelle séjourne le personnage principal. Le phénomène est voulu par Alejo Carpentier qui le souligne explicitement dans la note à la fin du texte. Il parle de « prototypes auxquels on n'a pas donné d'emplacements précis, car leurs éléments sont communs à de nombreux pays »<sup>60</sup> (Part., p. 373). De fait, l'auteur montre l'universalité de l'instabilité des nations caribéennes, *a fortiori* latino-américaines, ce qui finalement accentue la charge polémique du texte. En conséquence, le rapport avec d'autres situations de domination présente le peuple amérindien comme un symbole mythique d'un drame qui serait à l'origine d'autres phénomènes coloniaux comme les conséquences défavorables engendrées et la nécessité de prendre les armes. La représentation de la région caribéenne s'éloigne alors diamétralement des images stéréotypées qui font de cet espace un lieu édulcoré de toute la violence provoquée par la Conquête ainsi que par d'autres événements historiques. Néanmoins, la représentation de l'Amérindien n'est pas d'une originalité radicale bien qu'elle recèle une dimension critique non négligeable. La reprise de certains archétypes européens permet également de lui insuffler une nouvelle originalité. Du reste, l'organisation dramatique dont nous avons étudié quelques éléments dans chacun des deux ouvrages favorise structurellement l'émergence d'un mythe littéraire, ce type de structure étant mis en lumière par la critique comme un élément constitutif commun aux mythes ethno religieux et littéraires<sup>61</sup>.

### ***B. Le réinvestissement de l'imaginaire européen : une représentation syncrétique de l'Amérindien***

Alejo Carpentier et Jacques-Stephen Alexis réutilisent de nombreuses références culturelles occidentales dans leurs récits dont certaines s'inspirent de stéréotypes associés à la figure de l'Amérindien. Le rapport à l'Europe peut être perçu au prisme du concept de transculturation développé par Fernando Ortiz qui consiste à réinvestir d'autres codes culturels que les siens<sup>62</sup>. Il est vrai que les auteurs reprennent des éléments de la culture « dominante » au sein de laquelle ils ont été formés, et ils leur confèrent une nouvelle résonance à la faveur des questionnements identitaires qui animent les récits. C'est « la

---

<sup>60</sup> « [los lugares] son meros prototipos, a los que ne se ha dado una situación precisa, puesto que los elementos que los integran son comunes a muchos países » (Pas., p. 337)

<sup>61</sup> Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, vol. 55, n° 3, 1984, p. 125

<sup>62</sup> Fernando Ortiz, Jacques-François Bonaldi (trad.), *Controverse cubaine entre le tabac et le sucre*, Montréal, Mémoires d'encrier, 2013, p. 13

Caraïbe revendiquée »<sup>63</sup> pour reprendre l'expression d'Odile Gannier. Ce mouvement dialectique de reprise culturelle puis d'orientation identitaire constitue précisément l'objet du développement parce qu'il informe sur la version que donne les deux romanciers caribéens du mythe de l'Amérindien. Néanmoins, il semble important de souligner la nature du rapport entretenu avec la culture européenne surtout chez Alejo Carpentier pour qui il est problématique. L'auteur a côtoyé le groupe surréaliste, il s'en est détaché plus tard mais Michèle Guicharnaud-Tollis dans son article « Carpentier entre la Havane et Paris, l'américanité en questions », souligne que ces contacts seraient à l'origine de son « désir d'écrire l'Amérique »<sup>64</sup>. Cependant, l'Europe est aussi décriée dans l'œuvre de Carpentier. Dans *Tientos y diferencias*, l'auteur évoque l'Occident comme un espace décadent dont le réservoir de mythes et de légendes dynamise l'identité culturelle du continent sud-américain<sup>65</sup>. L'universitaire citée ci-dessus évoque les influences européennes sur le projet poétique de l'auteur comme un moyen de « l'aider à trouver ses formes et ses voies d'expression propre »<sup>66</sup>. Le rapport à l'Europe semble moins complexe pour Jacques-Stephen Alexis qui est qualifié d'optimiste par Maximilien Laroche dans son étude du *Romancero aux étoiles* parce qu'il n'envisage pas uniquement la dimension violente de l'acte colonial. Pour le romancier, la colonisation représente « une source de symbiose »<sup>67</sup> culturelle. En conséquence, il s'agit plus précisément d'étudier en quoi les échos intertextuels contribuent à la dimension syncrétique de la représentation de l'Indien. Néanmoins, il importe également de penser à la manière dont certains topoï sont envisagés avec une possible distance ironique. En conséquence, l'authenticité culturelle recherchée par les romanciers n'empêche pas de développer une perception du monde grandement marquée par la mythologie ainsi que par la littérature. Dans cette optique, le développement s'organise en trois mouvements ; le premier consiste à étudier l'aspect livresque de la représentation de l'Amérindien et de son espace comme créateur de poéticité, tandis que le deuxième vise à mettre en lumière la réutilisation d'une imagerie stéréotypée. Pour le dernier, il s'attachera à évaluer la position des auteurs à l'instar de l'idée de sauvagerie inhérente à la figure de l'indigène dans les imaginaires collectifs.

---

<sup>63</sup> Odile Gannier, *Les derniers Indiens des Caraïbes : Image, mythe et réalité*, op. cit., p. 423

<sup>64</sup> Michèle Guicharnaud-Tollis, « Carpentier entre la Havane et Paris, l'américanité en questions », dans Fabrice Parisot (dir.), *Alejo Carpentier à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, "Recherches Amériques latines", 2012, p. 25

<sup>65</sup> Alejo Carpentier, "De lo real maravilloso americano", dans *Tientos y diferencias*, Calicanto editorial, Buenos Aires, 1976, p. 83-99.

<sup>66</sup> Michèle Guicharnaud-Tollis, « Carpentier entre la Havane et Paris, l'américanité en questions », art. cit., p. 27.

<sup>67</sup> Maximilien Laroche, « *Le Romancero aux étoiles* » et l'œuvre romanesque de Jacques Stephen Alexis, op. cit., p. 6

### 1. *L'intertextualité comme moteur de la poéticité*

La représentation de l'Amérindien se compose d'éléments issus de différents imaginaires mythiques notamment européen. Les romanciers le reprennent et l'adaptent d'où le caractère livresque de la perception des peuples autochtones. Ainsi, les œuvres se situent par rapport aux mythes canoniques composant la figure de l'indigène. Plusieurs univers de références se mélangent rendant ainsi les civilisations autochtones plus proches du lectorat européen. En effet, l'intertextualité comme une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire [...] par la présence d'un texte dans un autre »<sup>68</sup> renvoie le lecteur occidental à son propre monde culturel<sup>69</sup>. Par ailleurs, son inscription questionne l'opposition traditionnelle entre nature et culture parce qu'elle confère aux civilisations amérindiennes une dimension plus poétique qu'ethnographique. Pour le démontrer, le propos se divise en deux temps avec une part consacrée à la présence de la mythologie gréco-latine dans les récits ; puis, un deuxième qui s'intéresse au mélange de diverses influences.

#### a. L'influence de l'Antiquité

La présence de l'Antiquité est très manifeste dans le récit de Carpentier tandis qu'elle est plus allusive dans *Le Romancero aux étoiles*. L'usage qu'en font les deux auteurs contribue à créer l'aspect syncrétique évoqué plus tôt. La mythologie est particulièrement exploitée dans *Los Pasos perdidos* ; les nombreuses productions critiques sur ce sujet dans l'ouvrage issu du colloque intitulé *Espaces d'Alejo Carpentier* en témoignent particulièrement. Elles montrent que les mythes antiques ont une importance structurelle pour l'intrigue du roman. Plus particulièrement, les héros Prométhée, Ulysse et Sisyphe sont essentiels bien que le texte soit également marqué par quelques allusions mineures à d'autres mythes. Varinia González Estévez dans son article portant sur la culture gréco-latine dans l'œuvre de Carpentier souligne l'attachement remarquable de l'auteur à la figure d'Ulysse<sup>70</sup>. Il est vrai que le héros grec apparaît fondamental pour l'expérience de la forêt vierge vécue par le personnage principal. Le voyage du narrateur anonyme peut être assimilé à l'épopée du héros de l'*Odyssée* comme le montre quelques éléments qui confèrent une dimension symbolique au texte. Les événements de l'*Odyssée* sont utilisés comme comparant avec les péripéties de la forêt vierge. Entre deux moments de navigation, lors d'un repas, le narrateur établit une analogie entre les gestes de préparation et un passage

---

<sup>68</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, « Points Série essais », 1992, p.8

<sup>69</sup> Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, "Cursus", 2020, p. 159

<sup>70</sup> Varinia González Estévez, « Carpentier : como en otro viaje a la semilla. Cultura grecolatina en su obra literaria », dans Jean Lamore (dir.), *Espaces d'Alejo Carpentier, op. cit.*, p. 327.

du texte épique. De surcroît, le chercheur d'or Yannès est même comparé au porcher d'Ulysse, Eumée<sup>71</sup> (Part., p.210). Par ailleurs, la réécriture carpentérienne du mythe de l'El Dorado présente aussi des effets d'intertextualité avec l'*Odyssee*. Le narrateur établit un parallèle entre les chercheurs d'or grecs et Ulysse lorsqu'il explique que leur lecture du texte homérique conditionne leur appréhension du monde latino-américain : « une affinité obscure de caractère les a rapprochés de l'aventurier Ulysse, visiteur de pays prodigieux, nullement ennemi de l'or, capable d'ignorer les sirènes pour ne pas perdre son domaine d'Ithaque » (Part. p. 208). Le lien avec l'Antiquité s'établit aussi avec un aveu du chercheur d'or Yannès qui veut construire une habitation avec « des colonnes comme un temple de Poséidon » (Part. p. 209) près d'un jaillissement de métal doré qu'il espère découvrir. Du reste, le texte épique conditionne également la perception du narrateur. En effet, la lecture de l'épisode des Lotophages lui provoque une réflexion sur la liberté d'agir. Son appréhension du texte épique se transforme en une remise en cause plus générale de ses théories sur la musique, après que ses yeux se sont posés sur un groupe d'Amérindien en pleine activité de vannerie. Le mouvement du regard montre l'influence de la littérature sur la perception car de « la vieille *Odyssee* du Grec » (Part., p. 266), il s'attache à « un groupe d'Indiens assis autour de Marc, l'aîné de l'Adelantado »<sup>72</sup> (Part., p. 267). Le passage spontané du livre au réel établit une continuité entre l'imaginaire littéraire et ce qui se dévoile aux yeux du narrateur. Pour Georges Puisset, le mélange des imaginaires confère au continent américain « une capacité illimitée à contenir la multiplicité des manifestations de l'art et la culture à travers le temps et l'espace »<sup>73</sup>. L'espace dans lequel évolue les civilisations amérindiennes est alors syncrétique car sa perception au filtre de la mythologie antique en fait un espace poétique et mythique propre à la littérature. En conséquence, le réinvestissement carpentérien de la mythologie traduit l'orientation de l'image de l'indigène.

L'influence de l'Antiquité est beaucoup moins significative dans l'œuvre de Jacques-Stephen Alexis car les éléments intertextuels sont de brèves allusions. Bernard Philippe dans l'ouvrage *Rêve et littérature romanesque en Haïti* parle de mots ou de syntagmes empruntés à la culture grecque et qui témoignent d'une « grande fascination d'Alexis » pour les civilisations antiques notamment parce qu'elles sont « porteuses d'histoire et colporteuses de mythes »<sup>74</sup> souligne le critique. L'universitaire montre que le procédé est très explicite dans *Compère Général Soleil* car il relève de nombreux exemples ; or il est aussi

<sup>71</sup> « veo a Yannes, por un segundo, transfigurado en el porquerizo Eumeo... » (Pas. p. 190)

<sup>72</sup> « tomo la vieja Odisea del griego » (Pas. p. 242) ; « varios indios, sentados en torno a Marcos, el primogénito del Adelantado » (Pas. p. 243)

<sup>73</sup> Georges Puisset, *Structures anthropocosmiques de l'univers d'Alejo Carpentier*, op. cit., p. 23

<sup>74</sup> Philippe Bernard, *Rêve et littérature romanesque en Haïti: de Jacques Roumain*, L'Harmattan, Paris, "Critiques littéraires", 2003, p. 57

employé à plus petite échelle dans le *Romancero aux étoiles*. Le pouvoir de fascination des mythes antiques se dévoile avec quelques éléments lexicaux et analogiques. Le père du fiancé de la jeune femme qui se transforme en zombi dans la « Chronique d'un faux amour » est associé de manière dépréciative au roi Crésus (Rom., p. 135) pour insister sur la puissance et la richesse du personnage « hier général satrape » (Rom., p. 135). L'adjectif fait référence à l'Antiquité et à la qualité de gouverneur du protagoniste. Le père est également associé à la figure du seigneur féodal dans la suite de la description. De plus, le vieil oncle de la future mariée est décrit péjorativement comme « ce Silène gras » (Rom., p. 137). L'analogie avec le satyre insiste sur la lubricité du vieillard amérindien. Les deux comparaisons antiques tendent à établir une forme de proximité avec le lecteur européen *a fortiori* français. Elles créent de légers échos entre l'univers de référence occidental et, celui propre à l'auteur hybride d'autres influences qui sont surtout africaines et amérindiennes. De fait, le recueil *Romancero aux étoiles* témoigne d'une forme de rejet du patrimoine culturel occidental. Ce peut être une manière de revendiquer une identité haïtienne affranchie de l'hégémonie européenne. Cependant, la position de l'auteur est plus complexe, le travail y reviendra.

#### b. Le mélange de références culturelles

La représentation d'une terre caribéenne syncrétique s'établit également par la multiplicité de références culturelles dont les origines sont variées. L'hybridité au sens bakhtinien de multiplicité et diversité contribue à la poétique de l'espace amérindien. Le concept d'hybridité entendu par Homi K. Bhabha dans *Les lieux de la culture* est entendu comme un « troisième espace » de conjonction identitaire permettant de s'opposer au pouvoir colonial. Selon le penseur, l'hybridité « affiche la déformation et le déplacement nécessaire de tous les sites de discrimination et de domination »<sup>75</sup>. Dans cette optique, *Los Pasos perdidos* témoigne d'une identité hybride car Alejo Carpentier réinvestit de nombreuses œuvres créant ainsi un réseau intertextuel très ramifié. L'expérience vécue au contact des civilisations amérindiennes le pousse à composer un thrène intitulé le *Prométhée enchaîné*<sup>76</sup>, où se mêlent des influences antiques car le narrateur écrit une musique en accord avec l'intrigue de l'*Odyssée* dans laquelle intervient un coryphée (Part., p. 287). De plus le titre donné par le narrateur est une allusion à la tragédie perdue supposée d'Eschyle. La composition mêle également des influences amérindiennes légendaires car le narrateur fonde sa composition sur ses études des origines de la musique étant donné qu'il recherche une expression simple qui serait un « mot-cellule » ou un « exorcisme verbal »<sup>77</sup> (Part., p.

<sup>75</sup> Homi K. Bhabha, Françoise Bouillot (trad.), *Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007, p. 184-185

<sup>76</sup> « el Prometheo Encadenado » (Pas., p. 267)

<sup>77</sup> « la palabra célula, su exorcismo verbal » (Pas., p. 262)

290). Du reste, les mythes américains, européens et amérindiens s'amalgament. Comme nous l'avons vu l'Antiquité est prégnante ; or l'interprétation carpentérienne du mythe de l'El Dorado ainsi que les nombreux liens avec l'univers mythologique amérindien valorisent la dimension multiculturelle de l'Amérique latine. Il est question de nombreuses reprises du *Chilam Balam* et du *Popol Vuh* qui sont deux ouvrages fondamentaux pour les civilisations mayas. Leur présence est symbolique car ils constituent de rares vestiges de ces populations. Les deux écrits figurent également en exergue de certains chapitres. Une citation du *Chilam Balam* ouvre le troisième chapitre (Pas., p. 95) qui constitue l'entrée dans la forêt amazonienne tandis que quelques mots issus du *Popol Vuh* illustre le suivant (Pas., p. 193) qui narre l'entrée du narrateur dans la ville secrète dirigée par l'Adelantado, *Santa Monica de los Venados*. Les deux écrits forment alors une présence tutélaire qui fonde l'origine amérindienne de l'identité culturelle caribéenne. Néanmoins, le « brouillage culturel »<sup>78</sup> crée l'hybridité du berceau des civilisations amérindiennes. Il s'éloigne de la nature car l'intensité du mélange des cultures met en évidence une forme d'artificialité de la construction littéraire qui contribue à la création d'une distance. Malgré l'idée selon laquelle la « dimension hétérogène s'avère être constitutive de l'Identité américaine »<sup>79</sup>, « la mosaïque culturelle américaine »<sup>80</sup> peut paraître ambivalente vis-à-vis de l'authenticité. La position de Carpentier reste équivoque car son projet de rayonnement culturel de l'espace latino-américain s'établit sur une perception somme toute occidentale qui peut être justifiée par son regard très extérieur porté sur les peuples indigènes. La critique Corinne Mence-Caster interprète l'inscription des postulats occidentaux comme une façon de les discréditer, ils seraient saisis avec une distance qui confine à l'ironie pour les invalider<sup>81</sup>.

Toutefois, l'esthétique métisse de Jacques Stephen Alexis se distingue car elle ne se fonde pas sur une prolifération de références culturelles européennes. Différents imaginaires sont convoqués pour montrer la dimension syncrétique du patrimoine haïtien. Dans son texte théorique « Du réalisme merveilleux », l'auteur, après avoir mentionné tous les apports de la culture haïtienne, évoque l'art haïtien en ces termes :

Nous ne pensons pas que la culture haïtienne soit une succursale, une province de la culture française, elle est quelque chose de bien propre à notre sol et aux fils de ce sol. Les formes et les symboliques populaires doivent être la base sur laquelle nous devons bâtir notre production culturelle, compte

---

<sup>78</sup> Daniel-Henri Pageaux, *Quête d'identité américaine et poétique de l'étrangeté chez Alejo Carpentier*, dans Béatrice Bijon et Yves Clavaron (dir.) *La production de l'étrangeté dans les littératures postcoloniales*, Paris, Champion, "Colloques, congrès et conférences sur la littérature comparée", 2009, p. 75.

<sup>79</sup> Georges Puisse, *Structures anthropocosmiques de l'univers d'Alejo Carpentier*, op. cit., p. 88

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> Corinne Mence-Caster, « Le mythe comme langage de l'autre », dans *Espaces d'Alejo Carpentier*, op. cit., p. 133-144

tenu du devenir en Occident ou en Afrique, des formes qui sont depuis longtemps déjà des formes haïtiennes qu'Haïti a renouvelées. Le roman, la poésie, le théâtre, la musique, les formes des arts plastiques, ont pour le moins en Haïti un double héritage occidental et africain à la fois, c'est-à-dire sont des synthèses haïtiennes<sup>82</sup>.

Le romancier met en avant la structure essentielle de la culture haïtienne, l'assemblage, qui permet de la légitimer en lui conférant une identité nationale. La poétique du mélange est au cœur du projet romanesque de l'auteur ce dont témoigne explicitement le titre du recueil avec l'inscription du substantif *romancero* dans le paratexte. Le nom commun fait référence à un genre littéraire espagnol aux accents épiques qui consiste à reprendre des éléments de chanson de geste. L'analyse du titre de Maximilien Laroche est significative de ce point de vue car il établit une correspondance entre le recueil de conte et l'épopée qu'il interprète comme un « retour au pays natal, à la culture originelle, à la classe des races méprisées et exploitées »<sup>83</sup>. Selon les fonctions descriptives du titre établies par Gérard Genette, *Le romancero aux étoiles* est mixte<sup>84</sup> car l'élément rhématique renvoie à l'appartenance générique du recueil. Les littératures espagnole et haïtienne s'associent, ce qui marque dès le seuil de l'œuvre un caractère hybride. En outre, l'élément thématique, le syntagme *aux étoiles*, composant l'expansion du substantif *romancero* semble métaphorique. Il pourrait renvoyer à l'atmosphère onirique voire mythique du recueil. L'horizon d'attente ainsi construit par le titre repose alors sur les deux valeurs fondamentales de l'œuvre : le syncrétisme d'influences diverses et la rêverie des origines. *In fine*, la création littéraire syncrétique confère un nouveau souffle à la représentation de l'Amérindien. L'influence européenne sensible dans les deux récits contribue à la littéarité bien que le phénomène soit poussé à l'extrême dans *Los Pasos perdidos*.

## 2. La réutilisation d'une imagerie stéréotypée

La réutilisation d'une imagerie stéréotypée caractérise la perception des civilisations indigènes. Les auteurs réinvestissent certains traits topiques des peuplades amérindiennes dans les passages descriptifs, ce qui nourrit le caractère mythique de la représentation au moyen d'allusions à des mythes traditionnels. L'intégration des modèles culturels dominants tend à créer une image prototypique de l'Amérindien. En revanche, elle est orientée en vue de légitimer la culture caribéenne. La peinture de son apparence illustre le processus de réutilisation ; il est différent dans les deux récits étant donné que les auteurs n'ont pas la même posture dans leur appréhension respective des civilisations indigènes.

---

<sup>82</sup> Jacques Stephen Alexis, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens » in *Présence Africaine*, op. cit., p. 100.

<sup>83</sup> Maximilien Laroche, « *Le Romancero aux étoiles* » et *l'œuvre romanesque de Jacques Stephen Alexis*, op. cit., p. 7.

<sup>84</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, "Points Série essais", 2002, p. 92

Par ailleurs, la réécriture du mythe de l'*El Dorado* dont témoignent les œuvres cherche à prendre ses distances avec l'assimilationnisme européen.

a. Son apparence

Un certain nombre de traits caractéristiques composent l'apparence de l'Amérindien dans les deux narrations. Sur le plan formel, le personnage est décrit de manière assez classique. Néanmoins, la poétisation de certains stéréotypes dévoile un processus de réinvestissement de certains lieux communs occidentaux. Odile Gannier synthétise l'ensemble des propriétés que la littérature européenne a conféré à l'Amérindien en comparant le personnage littéraire à un arlequin pour souligner leur dimension disparate<sup>85</sup>. Cependant, les éléments typiques repris par les romanciers visent à construire une figure poétique certes, mais inspirée par des éléments ethnographiques. De fait, la nature seconde la création littéraire dans la création de l'illusion référentielle. Dans le *Romancero aux étoiles*, Jacques Stephen Alexis fait advenir le personnage amérindien par le stéréotype qui associe le rouge à la couleur de la peau amérindienne. Le vieillard de la « Chronique d'un faux amour » est un « gorille à la peau de brique » (Rom., p. 136) ; les jambes de la reine amérindienne Anacaona dans le « Dit de le Fleur d'or » sont « couleur de nacarat » (Rom., p. 159). Le teint de la femme aimée dans le « Sous-lieutenant enchanté » est également teinté de rouge car « C'était une femme au visage curviligne, rougeâtre, aux traits ronds auréolés d'une cascade de cheveux noirs » (Rom., p. 195). L'usage d'une carnation caractéristique favorise l'identification référentielle des personnages. D'ailleurs, l'écrivain emploie le même procédé dans la description de jeune métis Gonaïbo dans *Les Arbres Musiciens* car « [son] buste et [son] visage [sont] plus safran que la chair des abricots »<sup>86</sup>. Hormis les adjectifs « rougeâtre » et « nacarat » qui dénotent directement la couleur rouge ; le romancier utilise le stéréotype de manière métaphorique lorsqu'il évoque la brique ou le safran. L'analogie est encore plus approfondie dans le « Dit d'Anne aux longs cils » où la filiation du personnage éponyme est assimilée à « une rouge cerise de caféier » (Rom., p. 52). L'adjectif antéposé déterminant le substantif *cerise* qui connote la couleur rouge corrobore l'origine fabuleuse du personnage. Son ascendance semble être amérindienne lorsque l'on envisage la symbolique de la couleur rouge dans l'ensemble de l'œuvre du romancier. De plus, le choix du café est également symbolique car sa production a représenté une exploitation importante en Haïti<sup>87</sup>. Le trait formel de la carnation ne confine pas au cliché car il est poétisé comme le montrent les phénomènes d'analogie. De fait, la posture d'Alexis rappelle

---

<sup>85</sup> Odile Gannier, *Les derniers Indiens des Caraïbes*, op. cit., p. 383

<sup>86</sup> Jacques-Stephen Alexis, *Les arbres musiciens*, Paris, Gallimard, "L'imaginaire", 1997, p. 40

<sup>87</sup> Catherine-Ève Roupert, *Histoire d'Haïti: la première République noire du Nouveau Monde*, op. cit., p. 54.

la force symbolique de la couleur de la peau pour les intellectuels de la négritude. L'importance de la danse est également un élément caractéristique qu'utilise le romancier pour décrire les personnages amérindiens *a fortiori* haïtiens d'autant plus qu'elle est manifeste dans ses deux précédents romans, *Compère Général Soleil* et *Les Arbres Musiciens*, où elle est associée à des cérémonies vaudous. Dans *Le Romancero aux étoiles*, Vieux-Vent Caraïbe et Anacaona sont décrits comme des « sambas » légendaires soit un « poète, musicien et danseur indien d'Haïti » (Rom., p. 156) selon la note de la main de l'auteur. Les danses rituelles sont décrites comme fondamentales pour la vie sociale amérindienne :

Nos butios<sup>88</sup> frappaient leurs cymbales et leurs tambours, nos poètes déclamaient leurs poèmes sonores comme nos rivières, nos Tequinas dansaient et les Sambas chantaient les chants d'éternelle félicité ! ... Ah ! la joie est morte en Quisqueya<sup>89</sup> la Belle ! Tout compte fait, jamais on n'a été plus heureux depuis l'arrivée de ces maudits espagnols et des autres ! (Rom., p. 158)

L'élément topique est réemployé avec une ambition réaliste manifestée par l'emploi de vocables dénotant des réalités amérindiennes. Dans le conte, il matérialise aussi la recherche identitaire de l'auteur car la danse est également un lieu commun associé aux peuples africains. Dans l'article « Du mythe littéraire aux images actuelles dans la société antillaise : Les noirs dans le regard des blancs », Laurette Célestine met en lumière les clichés sur les habitants de l'Afrique. Elle montre justement le pouvoir de domination des clichés attribués aux populations « noires »<sup>90</sup>. Plusieurs, dont la danse et la naïveté présentent des similitudes avec les codes composant les images de l'Amérindien mis en avant par Odile Gannier dans sa thèse comme par exemple, la paresse, la lubricité ou bien, la joie de vivre. Jacques-Stephen Alexis expose une interaction entre les peuples d'où peut-être l'insistance avec laquelle le romancier décrit les Haïtiens comme les héritiers directs des Amérindiens.

Dans *Los Pasos perdidos*, la représentation des civilisations amérindiennes est également tributaire de certains stéréotypes coloniaux dont le récit cherche pourtant à se distancier. Corinne Mence-Caster souligne à propos de la posture de Carpentier que l'espace latino-américain est un palimpseste « dont il faut redécouvrir l'écriture première originelle, par la mise au jour de ses signifiants propres, dans leurs rapports avec les signifiés et les référents inauthentiques qui leur ont été jusqu'alors assignés »<sup>91</sup>. Il est vrai

---

<sup>88</sup> « Prêtres chemès » (note de la main de l'auteur)

<sup>89</sup> Nom amérindien d'Haïti

<sup>90</sup> « Laurette Célestine, « Du mythe littéraire aux images actuelles dans la société antillaise : Les noirs dans le regard des blancs », dans Lucien Abénon (dir.), *La Caraïbe et son histoire : Ses contacts avec le monde extérieur*, Matoury, Guyane, Ibis Rouge, 2001 p. 188

<sup>91</sup> Corinne Mence-Caster, « Le mythe comme langage de l'autre », *art. cit.*, p. 135

que le narrateur s'imagine être un explorateur pendant des heures de navigation en pirogue ; il donne d'ailleurs un rôle spécifique à chacun de ses compagnons sauf aux Amérindiens qui les accompagnent :

Les Indiens sont des Indiens, et bien que cela paraisse étrange, je me suis habitué à la curieuse distinction que fait l'Adelantado, certes sans la moindre malice, lorsqu'il dit tout naturellement dans le récit d'une de ses expéditions : « Nous étions trois hommes et douze Indiens. » J'imagine que c'est une question de baptême qui est à l'origine de cette restriction, et cela donne une apparence de réalité au roman que, pour donner au décor plus d'authenticité, je suis en train de bâtir<sup>92</sup>. (Part., p. 213)

Le polyptote portant sur le terme *indios* (indiens) employé comme substantif en position de sujet syntaxique, puis, comme adjectif en position d'attribut du sujet dévoile une forme de fixité de la condition amérindienne. Par ailleurs, la retranscription des paroles de *l'Adelantado* au discours direct comme l'indique la présence des guillemets, montre que le narrateur ne les reprend pas à son compte. Il exprime un doute sur le but herméneutique de l'expression aux accents de chauvinisme. L'explication hypothétique qu'il en fait le montre avec la locution *me imagino* (j'imagine) disposant d'un faible degré de certitude. Il instaure une distance qui est encore plus marquée dans le texte original où les substantifs *hombres* et *indios* sont en italiques. Le propos paraît problématique car les Amérindiens ne sont pas inclus dans la catégorie des hommes. La narration ménage une distance qui est indiquée par l'emploi de l'italique. Cependant, le narrateur s'imagine être un *conquistador*, substantif qui est employé dans le texte original (Pas., p. 193-194). Le propos semble ironique car la distinction raciale réductrice tend plutôt à exprimer une forme d'exotisme colonial que de réalisme authentique, exotisme contre lequel Alejo Carpentier s'insurge dans la chronique « La fin de l'exotisme américain »<sup>93</sup>. Ainsi, la manière dont le narrateur rejoue la Découverte du Nouveau Monde exprime la posture de l'auteur qui reprend les images mythiques occidentales dans le but de les déconstruire.

La nudité des indigènes est également un lieu commun réinvesti dans *Los Pasos perdidos*. Le narrateur la mentionne lorsqu'il décrit des femmes amérindiennes : « elles avaient les seins nus, le sexe à peine dissimulé sous un pagne blanc retenu à la taille par un cordon passé entre les fesses »<sup>94</sup> (Part., p. 230). En revanche, elle ne s'accompagne pas d'un jugement d'ordre axiologique contrairement aux mots de Colomb lorsqu'il découvre

---

<sup>92</sup> « Los indios son indios, y aunque parezca extraño, me he habituado a la rara distinción de condiciones hecha por el Adelantado, sin poner en ello, por cierto, la menor malicia, cuando, al narrar alguna de sus andanzas, dice muy naturalmente : « Éramos tres *hombres* y doce *indios* ». Me imagino que una cuestión de bautizo rige ese reparo, y esto da visos de realidad a la novela que, por la autenticidad del decorado, estoy fraguando » (Pas., p.193-194)

<sup>93</sup> Alejo Carpentier, *Chroniques*, Paris, Gallimard, 1984, p. 368 à 370

<sup>94</sup> « había varias indias de pecho desnudo, con el sexo apenas oculto por un guayuco blanco, sujeto a la cintura con un cordón pasado entre las nalgas » (Pas., p. 209)

l'Amérique latine tels que les retranscrit Carpentier dans *La Harpa y la sombra*. Le propos sonne plutôt comme un constat. En outre, l'auteur réemploie les supposées coutumes polygames de certains peuples dans le récit. Lorsque le personnage narre « le secret de l'Adelantado », il explique la manière dont il gouverne son peuple composé d'Amérindiens en évoquant de jeunes indiennes qui s'offrent régulièrement à lui. Le cliché occidental est également présent dans le roman *Moravagine* de Blaise Cendrars au moment où le héros éponyme séjourne en Amérique latine. Il devient le chef d'une tribu indigène et, il reçoit à tour de rôle les femmes dans sa couche. Dans une perspective de distanciation, la mention du cliché dans *Los Pasos perdidos* pourrait alors montrer la permanence des préconstruits européens sur les terres latino-américaines.

b. La réécriture du mythe de l'*El Dorado* : un exemple paradigmatique de la transculturation

En conséquence, le réinvestissement de l'imaginaire européen permet un déplacement de regard sur les civilisations amérindiennes. Le patrimoine culturel qui a façonné les auteurs est réorienté vers la production d'un discours plus marginal. De fait, à l'aune du concept de transculturation, la réinterprétation du mythe de l'*El Dorado* dans les deux textes est symbolique. La posture de Jacques Stephen Alexis nourrit un lien discret avec le mythe essentiellement produit par les choix littéraires mettant en relief un sentiment d'appartenance des richesses de la terre haïtienne. Il ne s'agit pas de questionner l'existence ou non de l'or si l'on se réfère au canevas traditionnel parce qu'elle est posée comme évidente au sein de l'atmosphère mythique du texte. Néanmoins, l'or est revendiqué comme un produit haïtien sur lequel les Européens n'ont pas à avoir de prétentions. Nous avons déjà analysé le portrait dépréciatif des colons européens dont la cupidité est explicitement condamnée. D'autres exemples figuratifs insistent sur l'inscription de l'or dans la terre haïtienne comme l'apparition du dieu de l'eau dans le « Dit de Bouqui et Malice » puisque « [Maître Agouet'-Arroyo] se mit au bastingage de son grand vaisseau de filigrane d'argent et de pépites d'or pour observer la scène... » (Rom., p. 31). Le vaisseau désigne métaphoriquement l'élément aquatique dont le protagoniste est la divinité vaudou comme l'indique la note en bas de page tandis que le syntagme *de pépites d'or* fait référence au stéréotype qui évoque la présence du métal doré au fond de certaines rivières. Néanmoins, « l'irruption du sacré »<sup>95</sup> ou plus précisément d'un sacré spécifiquement haïtien avec le dieu vaudou, rappelle le caractère mythique de l'or tout en le rattachant à l'imaginaire collectif propre à Haïti. Quelques mots de Jean-Marc Moura mettent en avant

---

<sup>95</sup> Mircea Éliade, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 14

le lien entre la création littéraire et la posture du romancier : « l'écriture, entreprise singulière, ne se détache pas ici de préoccupations collectives, qu'il s'agisse de traduire une expérience linguistique, de traduire une expérience socio-culturelle, d'accepter ou de refuser tel aspect de l'histoire littéraire occidentale »<sup>96</sup>. Finalement, l'écho au mythe de l'*El Dorado* est rattaché à l'expression d'une culture nationale. Le phénomène apparaît aussi dans un autre conte, « Le sous-lieutenant enchanté » structuré par le *topos* du manuscrit retrouvé. Le personnage principal, le lieutenant américain Earl Wheelbarrow est initié aux légendes ancestrales grâce à son amour partagé avec « la survivante du doux peuple chemès » (Rom., p. 210), gardienne des montagnes et des eaux. Le personnage féminin n'accepte de donner ses richesses qu'après une épreuve initiatique à laquelle succède le personnage américain. La mention de trésors cachés renvoie au mythe de l'*El Dorado*. Néanmoins, ils appartiennent à la terre haïtienne et ne peuvent être accessibles qu'aux initiés, leurs gardiens. Une menace du personnage féminin avant l'épreuve imposée au lieutenant témoigne de l'orientation identitaire : « Veux-tu m'aider à veiller sur [les trésors] ?... Si tu trahis les secrets de la terre, la terre te dévorera tout vif, avant même que tu aies fini d'en concevoir la pensée ! ... » (Rom., p. 206). La nature est personnifiée avec l'emploi du verbe *dévor*er et elle dynamise l'espace haïtien. L'insistance est textuellement marquée par le basculement du syntagme la terre, de la position d'objet dans la première proposition à celle de sujet dans la deuxième. Par conséquent, le chant des richesses haïtiennes, la vitalité des paysages ainsi que le caractère politisé du recueil oriente la poétique du *Romancero aux étoiles* vers un contre discours symbolique du mythe de l'*El Dorado*. La création littéraire alexisienne revendique ainsi qu'il n'est plus question de la quête de richesses mais bien, de leur chant et de leur exaltation poétique en vue de légitimer la Nation. La posture haïtienne apparaît alors radicalement différente de la position occidentale à l'égard des richesses mythiques caribéennes.

Cependant, Alejo Carpentier dans *Los Pasos Perdidos*, intègre textuellement le mythe de l'*El Dorado* dans une perspective plus traditionnelle étant donné que de nombreux mythes sont employés dans le texte comme l'archétype du chercheur d'or, la cupidité ou bien le processus de la recherche. Toutefois, l'interprétation carpentérienne diffère des attendus formels du mythe, ce qui traduit sa grande plasticité. En effet, la réécriture est fondée sur les résonances spirituelles et anthropologiques de l'idée de quête. Le narrateur, l'Adelantado et Yannès pénètrent dans une grotte indiquée par l'herboriste Montsalvatje qui les accompagnent dans laquelle pourrait se trouver un trésor. Les personnages ne sont pas présentés comme intéressés par la préciosité du matériau bien que

---

<sup>96</sup> Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p. 54-55

le mythe constitue « la projection de la cupidité européenne sur l'Amérique »<sup>97</sup> dans l'analyse de Benito Pelegrín. La seule protagoniste incarnant cette valeur est Mouche dont le narrateur se délecte de l'amertume engendrée par l'absence du précieux métal :

Je reviens de la mine, et je me réjouis à l'avance de penser à la déception de Mouche lorsqu'elle verra que la caverne merveilleuse, rutilante de gemmes, le trésor d'Agamemnon, qu'elle croyait trouver sûrement, est un lit de torrent, creusé, fouillé, bouleversé ; un bourbier, que les pelles ont interrogés sur les côtés, en profondeur, de haut en bas, en revenant vingt fois à l'endroit de la première trouvaille, dans l'espoir d'avoir laissé dans la boue, à cause d'une simple déviation de la main, à quelques millimètres près, la fabuleuse Pierre de la Richesse. Le plus jeune des chercheurs me parle, chemin faisant, des grandes misères du métier, des désespoirs quotidiens, de la curieuse fatalité qui fait toujours retourner le découvreur d'une grosse gemme, pauvre et endetté, sur le lieu de sa trouvaille<sup>98</sup> (Part., p. 197)

Le passage souligne aussi la puissance du mythe sur les imaginaires puisque le passage insiste sur les nombreuses venues de chercheurs. L'accumulation de compléments circonstanciels divers qui accentue l'idée d'un pillage le prouve également. L'opposition entre les temporalités est également notable : la grotte imaginée par le narrateur *via* le référent mythologique s'inscrit dans un temps mythique précolombien. Elle s'oppose au présent de l'énonciation déceptif, résultat de l'arrivée des colons, où elle n'est plus qu'un bourbier. Le désir européen se trouve alors discrédité. Du reste, l'archétype du chercheur d'or fait également l'objet d'un déplacement de regard dans le récit car il est marqué par la malédiction de sa propre quête. Elle apparaît comme une entreprise perpétuelle comme l'indique de manière euphémisée la proposition participiale *regresando veinte veces al lugar del hallazgo primero* (en revenant vingt fois à l'endroit de la première trouvaille) ainsi que l'adverbe *siempre* (toujours). L'image de Sisyphe est évidente dans ces lignes car la quête s'apparente à un poids trop lourd à porter comme le montre le discours narrativisé synthétisant les propos du jeune chercheur fondé sur le réseau sémantique de l'affliction. Du reste, rechercher des métaux précieux dans la forêt vierge s'apparente à une aventure foncièrement solitaire, comme en témoigne les adieux de Yannès dès l'ouverture du cinquième chapitre. L'avarice apparaît comme le moteur de la solitude, le narrateur l'affirme avec conviction : « Le chercheur qui ne peut partager sa trouvaille doit rester solitaire ; il

---

<sup>97</sup> Benito Pelegrín, *Alejo Carpentier, écrire, décrire l'Amérique: partage des eaux et des cultures*, Paris, Ellipses, "Les essentiels de littérature latino-américaine", 2002, p. 120

<sup>98</sup> « Regreso ahora de la mina y me regocijo de antemano al pensar en la decepción de Mouche cuando vea que la caverna maravillosa, rutilante de gemas, el tesoro de Agamemnon que ella se esperaba seguramente, es un lecho de torrente, cavado, escarbado, revuelto ; un lodazal que las palas han interrogado lateralmente, en profundidad, de arriba abajo, regresando veinte veces al lugar del hallazgo primero, con la esperanza de haber dejado en el barro, por un mero desvío de la mano, por un margen de milímetros, la portentosa Piedra de la Riqueza. El más joven de los buscadores de diamantes me habla, por el camino, de las grandes miserias del oficio, de las desesperanzas de cada día y de la rara fatalidad que siempre hace regresar al descubridor de una grand gema, pobre y endeudado, al lugar de su encuentro. » (Pas., p. 179)

faut [...] qu'il efface toutes traces après lui tel l'animal avec sa queue ». L'emploi de l'obligation personnelle avec la tournure *haber de* (devoir) suivie de l'infinitif ainsi que la comparaison animalière matérialisent l'isolement inhérent à l'archétype du chercheur d'or. L'étude de Margarita Mateo Palmer est significative par rapport à la réécriture carpentérienne du mythe de l'*El Dorado* parce qu'elle conclue que « le mythe est donc assumé par Carpentier dans le sens d'une quête spirituelle – processus d'apprentissage et de purification, qui conduit l'homme à un état supérieur de la conscience de lui-même et du monde »<sup>99</sup> (traduction personnelle). L'infléchissement du mythe de l'*El Dorado* bien qu'il soit différent dans les deux textes illustre le concept de transculturation car les auteurs se ressaissent d'un élément issu d'une culture dominante pour lui donner une nouvelle signification. Néanmoins, le processus reste beaucoup plus subversif et critique dans *Le Romancero aux étoiles*.

### 3. La réputation du personnage amérindien : le traitement du cliché de sauvagerie

Le réinvestissement de l'imaginaire européen s'accompagne d'un traitement spécifique du cliché de sauvagerie. À la lumière de certains écrits européens canoniques, il semble intéressant de questionner la réputation du personnage amérindien dans les deux textes caribéens car le rapport à la norme tend à traduire une innovation radicale de l'image mythique de l'Amérindien. Ainsi, le terme péjoratif « primitif » usité pour décrire les premiers habitants des Antilles et des Amériques dans les imaginaires collectifs semble refusé par les narrations qui visent plutôt à peindre un « homme primordial »<sup>100</sup> pour reprendre l'expression de Mircea Éliade. Nous examinerons alors en quoi les textes suggèrent une posture de rejet en s'intéressant d'abord au « bon sauvage » puis, au caractère bestial dont sont dotés les peuples indigènes.

#### a. Un bon sauvage ?

Le mythe littéraire du bon sauvage a connu un franc succès au XVIII<sup>e</sup> siècle et au XIX<sup>e</sup> siècle sous l'influence du Romantisme. Dans *Mythes, Rêves et Mystères*, Mircea Éliade définit ce mythe littéraire comme un prolongement au mythe de l'Âge d'or où « l'état d'innocence, de béatitude spirituelle de l'homme avant la chute, du mythe paradisiaque, devient dans le mythe du bon sauvage l'état de pureté, de liberté et de béatitude de l'homme exemplaire au milieu d'une Nature maternelle et généreuse »<sup>101</sup>. La béatitude évoquée par

---

<sup>99</sup> « El mito doradista, entonces, es asumido por Carpentier en el sentido de una búsqueda espiritual – proceso de aprendizaje y purificación, que conduce al hombre a un estado superior de la conciencia de sí mismo y del mundo », Margarita Mateo Palmer, « El mito americano en Los Pasos Perdidos », dans Jean Lamore (dir.), *Espaces d'Alejo Carpentier*, op. cit., p. 125.

<sup>100</sup> Mircea Éliade, *Aspects du mythe*, op. cit., 1997, p. 79

<sup>101</sup> Mircea Éliade, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., 2013, p. 43

le critique peut être rapprochée de la naïveté associée traditionnellement aux personnages autochtones. Le protagoniste naïf car ignorant des codes européens constitue un élément primordial dans *L'Ingénu* de Voltaire ainsi que dans *Les Lettres persanes* de Montesquieu car la candeur est utilisée comme un prétexte à une satire politique et sociale. En ce sens, l'utilité diégétique du personnage consiste à faire advenir l'étranger non civilisé comme un observateur aigu des travers de la société. À l'inverse, la dimension politisée du recueil de Jacques-Stephen Alexis tend justement à subvertir l'idée de naïveté et de béatitude d'un homme en attente d'éducation. Néanmoins, les personnages amérindiens se présentent comme des êtres fondamentalement libres et joyeux bien que la communauté soit hiérarchisée et structurée. La prégnance de l'activité musicale symbolise cette caractéristique comme nous l'avons vu avec l'importance structurelle de la danse dans « le Dit de la Fleur d'or ». Le chant est également un élément constitutif de la société chemès dans le conte ; il peut même à certains égards révéler un mode de vie presque utopique car « dès que la Fleur d'Or aurait fini de poétiser, les sambas partiraient au pas de course dans tous les sentiers de l'île pour porter à la nation les poèmes dans lesquels la grande souveraine envoyait ses messages et ses ordres » (Rom., p. 171). L'art poétique détient un profit politique comme le montre le syntagme *à la nation* qui indique la collectivité comme bénéficiaire du procès exprimé par l'infinitif « porter ». Les poèmes favorisent la cohésion nationale, ce que le zeugma *et ses ordres* indique également. Cette clôture de phrase n'est pas naturellement attendue car s'il est logique que l'art communique des discours, il l'est beaucoup moins dans le cas d'injonctions. La figure renverse alors le sens premier de la proposition pour faire du poétique le moyen d'expression du politique alimentant ainsi la charge mythique du texte. Le conte met en avant le mode de vie des commencements supposé parfait où l'activité artistique fondamentale se transmet en perdant de sa splendeur originelle aux peuples postérieurs comme le montre les stéréotypes communs aux Amérindiens et aux Africains. Par ailleurs, il est possible de voir la présence de l'acte de création artistique au cœur de l'exercice du pouvoir comme une manière métaphorique de l'euphémiser. Autrement dit, le phénomène pourrait atténuer la dimension autoritaire marquée textuellement par la locution adverbiale *au pas de course* et par le syntagme *la grande souveraine* avec l'antéposition de l'adjectif. Le sens de *grande* est figuré, il traduit la puissance de la dirigeante ; or, les ordres sont des poèmes. En conséquence, la population autochtone aspire à une forme de liberté. Il transparait dans les quelques lignes citées que la société arawak possède une organisation propre. Elle est une « nation » (Rom., p. 171) à part entière, une sorte d'altérité civilisée ne nécessitant pas le « secours » européen tel qu'il est signifié dans *Atala* de Chateaubriand, par exemple, où l'enjeu de la conversion des

« Indiens idolâtres »<sup>102</sup> est assimilé à un procédé civilisateur. L'Amérindien alexisien n'est ni primitif, ni tributaire du *topos* du bon sauvage et l'auteur retranscrit sa posture de rejet de manière assez explicite. Néanmoins, un élément soulève une interrogation. Odile Gannier inclut dans son analyse du « bon sauvage » la figure stéréotypée du vieux sage avisé car elle souligne que : « L'Indien est vu tantôt comme une dupe, bien naïve, mais à plaindre, tantôt pour un sage qui ignore la valeur occidentale des choses, mais en connaît la vraie valeur, valeur naturelle ou valeur d'usage »<sup>103</sup> ; or cette personnalité prototypique est à l'origine du personnage principal du recueil, le conteur Vieux-Vent Caraïbe. Lorsque l'on considère les différents patrimoines culturels auxquels se réfère l'auteur haïtien, il advient finalement que ce type de protagoniste émane d'une analogie que l'on peut qualifier de transculturelle et qui ne se borne pas au mythe littéraire du bon sauvage. En effet, la signification du substantif *vieillesse* connote pour de nombreuses cultures l'expérience, la sagesse, la pondération ou encore, le bon sens. De fait, l'utilisation de ce paradigme semble plutôt s'incorporer dans l'ambition générale du *Romancero aux étoiles* qui consiste à mélanger plusieurs traditions.

Jusqu'à présent nous avons pu constater que le récit de Carpentier reste plus proche des *topoi* européens que celui de Jacques-Stephen Alexis d'où un rapport plus ténu au mythe littéraire du bon sauvage. L'Adelantado est le fondateur de la ville *Santa Monica de los Venados* qui constitue un lieu aux accents cosmogoniques car elle est « une ville qui ne figure pas sur les cartes, qui échappe aux horreurs de l'Époque [...] dans ce monde de la Genèse »<sup>104</sup> (Part., p. 253). Lorsque le chef explique au narrateur la manière dont il a été amené à édifier la cité, il apparaît finalement que l'Adelantado, ancien chercheur d'or, a civilisé la tribu amérindienne qui l'a accueilli et soigné sans pour autant que la narration l'évoque comme un acte colonial violent. Les Amérindiens ne sont pas contraints mais ils sont présentés comme des êtres primitifs perfectibles. De plus, les tribus amérindiennes sont réduites à une forme de primitivité aux yeux du narrateur, avant son initiation. Il souligne l'absence d'agriculture comme une forme de sous-développement de l'espèce humaine : « Ils n'ont pas encore songé à tirer parti de l'énergie de la graine, [...] ils n'imaginent même pas l'acte des semailles ; ils vont devant eux sans but, mangeant le cœur des palmiers qu'ils disputent aux singes »<sup>105</sup> (Part., p. 245). Le propos témoigne d'un regard

<sup>102</sup> François-René de Chateaubriand, *Atala*, Paris, Gallimard, "Folio", 1991, p. 88

<sup>103</sup> Odile Gannier, *Les derniers Indiens des Caraïbes*, op. cit., p. 114

<sup>104</sup> « no figure en los mapas, que se sustraiga a los horrores de la Época, [...] en este mundo del Génesis » (Pas., p. 230)

<sup>105</sup> « No han pensando todavía en valerse de la energía de la semilla ; [...] ni se imaginan el acto de sembrar ; andan delante de sí, sin rumbo, comiendo corazones de palmeras, que van a disputar a los simios » (Pas., p. 222)

plutôt négatif sur la tribu indigène qui se situe à un stade arriéré de l'humanité comme le montre l'adverbe *todavía* (encore) marquant une possible évolution ainsi que le rapprochement analogique avec le singe. Le narrateur souligne même qu'ils « connaissent à peine les ressources du feu »<sup>106</sup> (Part., p. 245) et qu'ils sont contraints de se nourrir d'insectes lors de la crue des eaux engendrant la famine : « quand ils ont pelé les arbres tels des termites, ils dévorent des larves de guêpes, mâchent des fourmis et des insectes, grattent la terre et avalent les vers et lombrics qui leur tombent sous la main »<sup>107</sup> (Part., p. 245). L'énumération de verbes d'action forment une isotopie de l'acte d'alimentation qui confine à la bestialité notamment avec l'élément verbal *devorar* (dévorer). De plus, la comparaison avec les termites n'est pas très glorieuse d'autant plus qu'il s'agit de la deuxième occurrence d'analogie avec la faune en quelques lignes. De fait, les personnages amérindiens sont rapprochés de l'homme préhistorique *a fortiori* de l'animal d'où la dimension très dépréciative de la description. Cependant, l'Adelantado remédie à cette situation car il initie la tribu amazonienne à l'agriculture et à la menuiserie en troquant les métaux précieux contre des objets manufacturés (Part., p. 259). De plus, il introduit des animaux inconnus : « la chèvre pleine et le veau sevré pour lequel les Indiens doivent comme Adam inventer un nom, car ils n'ont jamais vu semblable animal »<sup>108</sup> (Part., p. 259). Les Amérindiens peuvent être rapprochés du modèle du « bon sauvage » car ils acceptent l'introduction d'une nouvelle culture avec une forme de passivité car leur réaction consiste à accepter l'Adelantado comme chef en lui procurant une épouse. L'analyse de Margarita Palmer insiste sur la proximité de Carpentier avec le patrimoine occidental notamment lorsqu'elle rapproche l'Adelantado d'un nouveau type de chercheur d'or qui constituerait le but de certains écrits utopiques européens<sup>109</sup>. Par ailleurs, la ville instituée par le protagoniste comporte une cathédrale en cours de construction, ce qui soulève de nombreuses interrogations chez le narrateur qui raille le clergé. Une intention de conversion apparaît d'autant plus que le « premier Evêque »<sup>110</sup> (Part., p. 255) établit une analogie avec les *conquistadores* en mentionnant de grands noms comme François Pizarre, Diego de Losada et Pedro de Mendoza. L'ambition de Fray Pedro, l'homme de foi de la ville, consiste à persuader les Indiens de se baptiser ; il utilise alors le narrateur comme exemple : « Mon

---

<sup>106</sup> « Apenas si conocen los recursos del fuego » (Pas., p. 222)

<sup>107</sup> « han pelado los árboles como termes, devoran larvas de avispa, triscan hormigas y liendres, escarban la tierra y tragan los gusanos y las lombrices que les caen bajo las uñas » (Pas., p. 222)

<sup>108</sup> « es la cabra preñada y el becerro destado, para el cual tienen los indios, como Adán, que inventar un nombre, pues jamás vieron semejante animal » (Pas., p. 235)

<sup>109</sup> Margarita Mateo Palmer, « El mito americano en Los Pasos Perdidos », dans Jean Lamore (dir.), *Espacios d'Alejo Carpentier, op. cit.*, p. 125

<sup>110</sup> « el primer Obispo » (Pas., p. 231)

fil, ces Indiens repoussent le baptême ; je ne voudrais pas qu'ils te vissent indifférent »<sup>111</sup> (Part., p. 237). La malléabilité de la civilisation amérindienne est sensible bien qu'elle ne soit pas totale étant donné qu'elle refuse la religion chrétienne. Ainsi, le rapprochement avec le *topos* du bon sauvage suggère tout de même une distance critique.

b. La mise à distance de la bestialité indigène

La posture des romanciers intègre une remise en cause de la sauvagerie généralement assignée à l'indigène, bien que la pensée de Carpentier soit plus ambivalente que celle de Jacques-Stephen Alexis. Odile Gannier établit l'anthropophage comme le second versant de l'image de l'Amérindien créée depuis la Conquête du Nouveau Monde ; elle analyse les motivations des « descriptions abominables » comme une manière de justifier l'asservissement<sup>112</sup>. L'étude de l'universitaire illustre l'artificialité de la création d'un Amérindien sanguinaire et bestial. De fait, la position des récits par rapport à la violence imputée aux peuples précolombiens peut s'avérer éclairante pour la réflexion plus générale sur le cliché de sauvagerie. Les deux textes ne mettent pas en scène des autochtones pratiquant le cannibalisme mais dans, *Los Pasos Perdidos*, il est question à plusieurs reprises d'Amérindiens agressifs inspirant la peur. La figure de Fray Pedro, l'homme de foi blanc, symbolise une perception dépréciative de l'indigène. En effet, il est affligé à cause de barbaries commises à l'encontre d'anciens missionnaires : des « Pères taillés en pièces par les Indiens du Marañon ; [un] Bienheureux Diego sauvagement torturé par le dernier Inca ; [et un] Jean de Lizardi transpercé par les flèches des Paraguayens »<sup>113</sup> (Part., p. 226). Le ton de sa voix manifeste son ressentiment étant donné qu'il « coupe brutalement la parole »<sup>114</sup>. Le narrateur souligne que le prêtre se sent personnellement atteint par ces actes cruels car « il [les] évoque comme si c'était arrivé hier, comme s'il pouvait remonter le temps à l'endroit et à l'envers »<sup>115</sup>. Le redoublement de systèmes comparatifs introduits tous deux par *comme* (*comó* dans le texte original) accentue la proximité temporelle établie par Fray Pedro avec d'anciens frères massacrés. La perception dépréciative du personnage est de nouveau mise en avant par le texte, lorsque le capucin initie le narrateur aux mystères de la « colline aux pétroglyphes »<sup>116</sup> (Part., p. 271). L'homme d'église mentionne les « seuls Indiens pervers et sanguinaires qu'il y ait dans ces

---

<sup>111</sup> « Hijo, estos indios rehúsan el bautismo ; no quisiera que te vieran indiferente » (Pas., p. 215)

<sup>112</sup> Odile Gannier, *Les derniers Indiens des Caraïbes*, op. cit., p. 229-230

<sup>113</sup> « de padres despedazados por los Indios de Marañon ; de un beato Diego bárbaramente tortuado por el último Inca ; de un Juan de Lizardi, traspasado por las saetas paraguayas » (Pas., p. 206)

<sup>114</sup> « [le] corta la palabra con tono abrupto » (Pas., p. 206)

<sup>115</sup> « A todo esto se refiere como si hubiese sucedido ayer ; como si tuviera el poder de andarse por el tiempo al derecho y al revés » (Pas., p. 206)

<sup>116</sup> « [el] cerro de los petroglifos » (Pas., p. 246)

régions » où les deux adjectifs épithètes attribuent une réputation diamétralement opposée à celle du peuple habitant *Santa Monica de las Venados*. Le texte prolonge alors l'image d'elle oscillant entre bon et mauvais « sauvage » analysée par Odile Gannier dans son ouvrage. Toutefois, le narrateur ne partage pas la même vision que Fray Pedro car sa perception évolue au fil du périple initiatique. Son propre imaginaire culturel est remis en question lorsqu'il observe la tribu concentrée sur des tâches quotidiennes : « Ces Indiens que j'avais toujours vus à travers des récits plus ou moins fantaisistes, tels des êtres placés à la marge de la vie, me paraissaient, dans leur milieu, parfaitement maîtres de leur culture. Rien ne leur était plus étranger que la conception absurde de « sauvage » »<sup>117</sup> (Part., p. 233). Il apparaît que le *medium* littéraire constitue le vecteur privilégié des reproductions de l'indigène. De plus, l'habileté du narrateur à rejeter le cliché s'illustre par sa projection dans la conscience de ces peuples dits « sauvages » d'où la distance ménagée dans le roman. L'effet du discrédit se trouve amplifié car le concept même de sauvagerie n'a pas d'existence dans la réalité culturelle précolombienne. Le narrateur insiste aussi sur le degré de civilisation de la tribu en affirmant leur maîtrise de leurs propres traditions avec le nom commun *dueño* (traduit par maître) qui dénote le sème de contrôle mais surtout celui de possession. Il semblerait que le passage vise à réhabiliter la culture ainsi que l'identité amérindienne tout en opérant une sorte de mouvement d'extraction de l'imaginaire européen. De fait, la réflexion sur la barbarie que le narrateur partage invite symboliquement à considérer l'altérité amérindienne.

L'ouvrage de Jacques Stephen Alexis présente une optique différente mais qui concourt aussi à repenser l'Autre. « Le Dit de la Fleur d'Or » en tant que réécriture fictive d'un fait historique insiste sur l'antagonisme entre le peuple chemès et les Espagnols de manière assez polarisée, presque manichéenne. Les quelques passages descriptifs analysés jusqu'à présent dévoilent un portrait laudatif des Amérindiens centré sur la figure d'Anacaona, tandis que les *conquistadores* sont décriés. La partition orientée entre les deux camps est intéressante à la lumière du concept de sauvagerie. Le cliché est subverti dans le conte car les premiers habitants sont représentés aux antipodes du prototype du sauvage notamment grâce à la prégnance de l'activité artistique. Le « bon sauvage » pour Odile Gannier est doté d'une « auréole de perfection »<sup>118</sup>, ce que le texte montre de manière explicite. La vertu des Arawaks est exacerbée comme le montre la solution de la cacique pour protéger les populations de « l'invasion des hidalgos barbares » (Rom., p. 165) : une

---

<sup>117</sup> « Aquellos indios que yo siempre había visto a través de relatos más o menos fantasiosos, considerándolos como seres situados al margen de la existencia real del hombre, me resultaban, en su ámbito, en su medio, absolutamente dueños de su cultura. Nada era más ajeno a su realidad que el absurbo concepto del *salvaje* » (Pas., p. 212)

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 117

proposition de paix (Rom., p. 171). En ce sens, les Amérindiens se rapprochent de l'archétype de l'homme primordial justement parce qu'ils paraissent ignorants du vice. *A contrario*, les Espagnols sont, quant à eux, perçus au prisme de la bestialité car ils ne sont pas sensibles au spectacle qui se dévoilent sous leurs yeux, ce que le conteur critique ouvertement :

Pourtant, neveu, comme tu le sais, je devais apprendre qu'il existe des êtres qui ont l'apparence humaine mais qui ne sont pas de l'espèce humaine. Si un humain peut assister à un tel spectacle sans être ému, déchiré, par de tels sommets de la beauté, il faut refuser à la race des conquérants et des écraseurs d'hommes le nom d'êtres humains, même le Mapoya n'a pas pu les créer ! (Rom., p. 175)

Le passage traduit une gradation hyperbolique de la brutalité avec les accumulations et la modalité exclamative. Le parallélisme syntaxique construit par la répétition de deux propositions relatives adjectives composées de l'adjectif *humain* montre le mouvement de négation de l'humanité des colons. Par ailleurs, en quelques lignes apparaissent cinq occurrences du sème relatif à l'homme en tant qu' « animal pensant » et l'instance narrative insiste sur l'impossibilité de l'appliquer aux envahisseurs. Le système hypothétique au présent dévoile d'une part, l'actualité du raisonnement de Vieux-Vent Caraïbe. D'autre part, il tend à la généralisation avec l'emploi de l'obligation impersonnelle, des articles indéfinis masculin singulier et des adjectifs indéfinis *tel*. De plus, l'hyperbole finale introduite par l'adverbe comparatif *même* refuse aux conquérants une ascendance diabolique, le Mapoya étant l'équivalent chemès du Diable (note de l'auteur). Le propos est si exagéré qu'il tend à l'irrationnel notamment avec la dernière comparaison que l'on peut rapprocher de la figure de l'*adynaton*. Finalement, dans le conte, le cliché de sauvagerie est retourné contre ceux qui, les premiers, l'ont utilisé pour décrire les civilisations indigènes. Le conteur souligne encore à ce propos que « les *hidalgos* étaient moins que les bêtes féroces » (Rom., p. 176) où le comparatif d'infériorité rabaissent les conquistadores à un stade régressif de l'animalité. L'exagération des contrastes entre les deux peuples subvertit totalement l'image traditionnelle de l'Amérindien féroce. Le mouvement alexisien qui vise à renverser une accusation envers son auteur crée un écho intertextuel avec les propos de Montaigne dans « Des Cannibales ». La pensée de l'humaniste à propos de la barbarie est éclairante parce qu'il accuse les Européens d'une anthropophagie pire que celle supposée du peuple Caraïbe chez lesquels elle est pratiquée comme un rituel guerrier où des prisonniers sont assassinés puis consommés. Plus précisément, Montaigne souligne à propos des autochtones « que nous les pouvons appeler barbares, eu égard aux règles de la raison, mais non pas eu égard à nous qui les surpassons en toutes sortes de barbarie »<sup>119</sup>. On comprend que le sens étymologique de *barbare* comme un étranger est applicable à la nouvelle altérité découverte

---

<sup>119</sup> Michel de Montaigne, « Des Cannibales », dans *Essais*, Paris, Gallimard, "Folio", 2012, t. I, p. 404.

tandis que le sens de *sauvage*, lui, ne peut décrire que les actes inhumains de la Conquête du Nouveau Monde. Les textes étudiés développent de nombreux points de contacts et de ruptures par rapport à l'imaginaire européen. D'une part, certains aspects sont niés tandis que, d'autre part, des éléments sont réinvestis d'où l'originalité des deux ouvrages caribéens. De fait, la représentation de l'Amérindien tend à postuler un archétype renouvelé qui pourrait constituer la pierre angulaire d'un nouveau mythe littéraire.

### ***C. La création d'un nouvel archétype amérindien mythique***

La relation des écrivains avec leur époque encourage la naissance d'un nouvel archétype mythique qui constituerait les fondements d'un mythe littéraire caribéen de l'Amérindien en raison de la peinture des personnages autochtones qui révèle un « symbole fondamental »<sup>120</sup> d'où la notion jungienne d'archétype. Le développement vise à analyser dans quelle mesure la représentation littéraire des civilisations amérindiennes forme une structure exemplaire aux prises de l'inconscient collectif caribéen tel qu'il est manifesté par la posture des deux romanciers dans leur texte. D'autre part, il s'agit de s'intéresser à la « fascination mythique »<sup>121</sup> exercée par le personnage indigène comme une manière « d'exprimer la constellation mentale dans laquelle un groupe se reconnaît »<sup>122</sup>. Les récits actualisent le mythe préexistant de l'Amérindien comme le montre le rapport ambivalent à l'imaginaire européen. Néanmoins, ils lui confèrent aussi une nouvelle résonance mythique novatrice à la faveur de la diversité culturelle. En effet, les différentes influences composant le motif de l'Amérindien le fait apparaître comme un personnage hybride selon le concept d'hybridité de Homi K. Bhabha qui est « un mode d'appropriation et de résistance » en vue de contrebalancer l'hégémonie coloniale<sup>123</sup>. En outre, l'approche assez fascinée d'auteurs eux-mêmes métis, biologiquement ou culturellement semble instituer l'hybridité comme une valeur culturelle fondamentale dans l'appréhension de l'Autre. De fait, les éléments mythiques s'attachent à l'expression d'un contre-discours symbolique à partir du schéma initial du mythe de l'Amérindien. En conséquence, l'archétype permet de distinguer des aspects essentiels des poétiques romanesques des auteurs étudiés. Ainsi, l'un des enjeux du travail repose également sur l'interprétation des différences et de l'altérité. Le développement s'organisera alors en trois points : nous étudierons d'abord la mythification

---

<sup>120</sup> Régis Boyer, "Archétypes", dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, p. 154

<sup>121</sup> André Dabezies, "Des mythes primitifs aux mythes littéraires", *art. cit.*, p. 1180

<sup>122</sup> *Idem.*

<sup>123</sup> Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale*, *op. cit.*, p. 196.

des origines amérindiennes, puis, la dimension hybride de l'archétype. Enfin, nous nous concentrerons sur l'altérité comme partie constitutive du mythe.

### 1. *Écrire les origines : l'instauration d'une temporalité mythique*

La lecture caribéenne de l'indigène se concentre particulièrement sur la manifestation des origines comme pierre angulaire de l'identité culturelle. Plus particulièrement, le retour aux sources précolombiennes forme un *leitmotiv* qui paraît motivé par des questionnements identitaires. À la lumière des préoccupations indigénistes dont la visée consiste à considérer les spécificités culturelles des peuples précolombiens, la représentation de l'Indien tend aussi à réhabiliter les racines amérindiennes. Cependant, les origines font également l'objet d'un processus de mythification car les romanciers leur confèrent un fort pouvoir symbolique exprimant une « valeur fascinante idéale »<sup>124</sup> qui est le propre du mythe littéraire selon André Dabezies. *De facto*, les romanciers se démarquent du courant initié par Jean Price Mars dans la mesure où ils s'éloignent de la dimension ethnographique pour produire une image mythifiée de l'indigène riche de diverses influences culturelles sur laquelle nous reviendrons lors de l'analyse du réalisme merveilleux. Le développement cherche ainsi à comprendre dans quelle mesure les racines amérindiennes sont investies d'une dimension mythique qui contribue à l'élaboration d'un archétype renouvelé de l'indigène.

La remontée du temps est fondamentale dans le projet poétique des deux œuvres. L'attention accrue portée aux origines amérindiennes de la terre caribéenne entraîne l'instauration d'une temporalité mythique en raison de l'assimilation de l'espace caribéen à une nouvelle genèse. Sur le plan formel, *Los Pasos Perdidos*, instaure un temps mythique dès l'entrée dans la forêt au quatrième chapitre. L'espace végétal constitue un seuil inaugurant un *illus tempus* car l'enfoncement dans la forêt incarne le basculement dans une autre temporalité. Le changement est marqué textuellement par les sensations physiques du narrateur qui est complètement désorienté. Le mal être occasionné par la traversée du « cours d'eau secret »<sup>125</sup> (Part., p. 216) s'intensifie au fil du périple. Il l'évoque d'abord de manière humoristique lorsqu'il souligne que « C'était comme si on [lui] avait fait tourner sur [lui]-même, pour [l']étourdir, avant de [l']amener sur le seuil d'une demeure secrète. »<sup>126</sup> (Part., p. 216). Puis, le malaise ressenti par le protagoniste américain devient une « crainte indéfinissable, qui prenait sa source dans les tréfonds de l'instinct »<sup>127</sup> (Part., p. 217).

---

<sup>124</sup> André Dabezies, "Des mythes primitifs aux mythes littéraires", art. cit., p. 1178

<sup>125</sup> « caño secreto » (Pas., p. 196)

<sup>126</sup> « Era como si [le] hicieran dar vueltas sobre [s]í mismo, para atolondrar[le], antes de situar[le] en los umbrales de una morada secreta » (Pas., p. 197)

<sup>127</sup> « un miedo indefinible, sacado de los trasmundos del instinto » (Pas., p. 197)

De la comparaison légère à l'expression de la profondeur de l'angoisse par l'indicible s'établit une intensification du propos qui fait du passage dans le temps primordial une épreuve initiatique. Le microcosme génésique dans lequel est admis le narrateur est codifié, il faut trouver le signe sur la porte végétale pour y pénétrer : « trois V superposés verticalement, emboîtés l'un dans l'autre, en un dessin qui aurait pu se répéter à l'infini et dont l'eau renvoyait le multiple reflet »<sup>128</sup> (Part., p. 214). Les propositions subordonnées relatives adjectives et coordonnées insistent sur la caractéristique itérative du symbole. Les trois V peuvent être un indicateur de l'aspect cyclique de la temporalité qui rejoue les commencements précolombiens. En revanche, l'unicité du signe pourrait, quant à elle, dévoiler le figement du temps dans un passé primordial. La nature devient un espace sacré qui est rendu sensible par les nombreuses descriptions de la forêt. La colline aux pétroglyphes présente des affinités avec le texte biblique : « Nous sommes ici sur le Mont Ararat de ce vaste monde. Nous sommes à l'endroit jusqu'où l'Arche parvint [...]. Nous sommes à l'endroit où le démiurge jeta des pierres derrière lui, tel Deucalion, pour donner naissance à une nouvelle génération d'hommes »<sup>129</sup> (Part., p. 274). Le rythme ternaire dû à la répétition du verbe *estamos* (nous sommes) confère une tonalité litannique aux paroles du narrateur. De plus, la prédominance de l'imaginaire de l'Ancien Testament associé à la référence mythologique antique traduit le caractère éminemment sacré du site d'autant plus que les mythes précolombiens cosmogoniques sont aussi évoqués dans le sous-chapitre. La multiculturalité de la temporalité participe, de fait, au processus de mythification des origines. Par ailleurs, le narrateur présente également l'espace végétal comme un *illus tempus*. La forêt vierge est « un monde prénatal » figé « dans un printemps sans date, antérieur à l'ère des hommes »<sup>130</sup> (Part., p. 275). Elle forme un double symbole ; elle est le seuil d'un temps génésique de même qu'elle constitue *in situ* un univers mythique des commencements par sa présence originelle au monde. L'accessibilité codifiée des profondeurs de la forêt vierge rappelle le projet culturel de Carpentier consistant à rendre ses lettres de noblesse au patrimoine caribéen. En ce sens, les mots de Georges Puisse sont éclairants car « le continent latino-américain affirme son Identité à travers une conception du temps et de l'espace qui renoue avec le sacré et qui résume le patrimoine tellurique et humain traditionnels »<sup>131</sup> car l'universitaire met en lumière les deux tendances qui

<sup>128</sup> « tres letras V superpuestas verticalmente, de tal modo que una penetraba dentro de la otra, una sirviendo de vaso a la segunda, en un diseño que hubiera podido repetirse hasta el infinito, pero que sólo se multiplicaba aquí al reflejarse en las aguas » (Pas., p. 195)

<sup>129</sup> « Estamos aquí en el Monte Ararat de este vasto mundo. Estamos donde llegó el Arca y encalló con sordo embate [...]. Estamos donde el demiurgo arrojó piedras a sus espaldas, como Deucalión, para dar nacimiento a una nueva generación humana. » (Pas., p. 248)

<sup>130</sup> « mundo de lo prenatal » ; « una primavera sin fecha, anterior a los tiempos humanos » (Pas., p. 249)

<sup>131</sup> Georges Puisse, *Structures anthropocosmiques de l'univers d'Alejo Carpentier*, op. cit., p. 58

concourent à l'instauration d'un temps mythique en même temps que le caractère universel des commencements.

À l'inverse, le recueil haïtien n'instaure pas de rupture temporelle dans l'espace textuel. Sur le plan générique, le conte construit un horizon d'attente beaucoup plus propice au développement du mythe que celui présenté par le récit de voyage. En effet, dès le prologue du *Romancero aux étoiles*, le merveilleux s'installe avec la découverte d'un vieillard extraordinaire, Vieux-Vent Caraïbe, décrit comme une « lumineuse cascade de fils impalpables » (Rom., p. 10). Il est vrai que le merveilleux dans sa capacité à exprimer une surnature forme une catégorie particulièrement apte à signifier le mythique. Dans *Aspects du mythe*, Mircea Eliade montre que la mythologie est l'expression du « temps fabuleux des commencements » et qu'elle décrit « l'irruption du sacré »<sup>132</sup>. Autrement dit, elle traduit une apparition inexplicable autrement que par le recours à l'extraordinaire d'où les points de contacts entre merveilleux et expression mythique. De plus, l'oralité centrale dans les deux types de narrations manifeste également leur proximité. L'article consacré à ces deux genres dans le *Dictionnaire des mythes littéraires* use d'une métaphore familiale pour souligner la continuité entre le mythe et le conte allant jusqu'à énoncer que « le conte est l'enfant du mythe »<sup>133</sup>. L'affinité entre le genre merveilleux et le mythe favorise alors grandement l'instauration d'un temps primordial, hors du réel. Certains marqueurs spatio-temporels contribuent au développement d'un *illus tempus* comme « depuis un temps que nul ne peut dire », « au long des âges » ou bien encore « nos âges anciens » (Rom., p. 11-12). Du reste, Vieux-Vent Caraïbe incarne lui-même une figure mythique. La voix anonyme du « prologue » désigne le conteur patriarche par une longue périphrase qui met en avant son appartenance à un monde des commencements : « ce vieux recors, le plus vieux témoin de nos âges anciens, des chimères, des luttes et des merveilles de tous les peuples haïtiens, nos ancêtres les Ciboneys, nos aïeux les Chemès et les Caraïbes, nos pères nègres et zambos, ce vieux birbe » (Rom., p. 12). L'indéfinition des chronotopes relevés ainsi que la structure superlative de supériorité mettant l'accent sur l'ancienneté du personnage situent le recueil dans une époque très reculée qui ressemble à un mythe. De plus, l'accumulation de compléments pour le superlatif relatif *le plus vieux témoin* le souligne aussi. Le personnage est décrit comme antérieur aux peuples précolombiens ; le passage fait ainsi du conteur une sorte de voix primordiale et omni temporelle provenant des tréfonds de l'humanité. L'onomastique fournit également des clés de lecture car son nom porte la marque de son expérience du temps avec l'adjectif *vieux*. En ce qui concerne le vent, l'élément semble

---

<sup>132</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 17

<sup>133</sup> Bernadette Bricout, "Conte et mythe", dans Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 263

indiquer une forme d'atemporalité à la manière d'un fil transhistorique d'autant plus que pour Yolaine Parisot, « la brise relie les différents aspects du réel entre eux »<sup>134</sup>. À la faveur du projet romanesque de l'auteur qui consiste à légitimer un passé culturel haïtien en montrant la filiation entre peuples amérindiens et africains, le symbolisme du vent analysé par l'universitaire paraît très pertinent pour interpréter l'onomastique du conteur fictionnel. Le vent indique alors que le personnage est un relais entre les différentes racines mythologiques du patrimoine haïtien. En conséquence, la stature mythique du protagoniste, au seuil de l'ouvrage, construit de fait un horizon d'attente dans lequel prédomine une atmosphère mythique alimentée au fil des contes.

## 2. *Un archétype précolombien comme expression du métissage*

Le métissage en tant que processus culturel du mélange s'effectue de plusieurs manières dans les narrations choisies, de façon extrafictionnelle comme vu précédemment avec la multiplicité de références culturelles ou de façon intrafictionnelle ce dont témoigne l'importance des personnages aux filiations multiples. L'une des innovations majeures apportée à la figure de l'Amérindien est l'introduction des figures aux multiples origines. Le résultat du métissage pourrait alors constituer un archétype renouvelé de l'indigène. Au regard de la constitution d'un mythe littéraire caribéen, la représentation de personnages métis le fait advenir comme un nouveau mytheme. D'un point de vue formel, la prépondérance de protagonistes aux origines variées illustre une sorte de « modèle idéal »<sup>135</sup> traduisant une valeur fascinante pour les vestiges des civilisations amérindiennes. Symboliquement, le métissage permet d'actualiser l'image mythique<sup>136</sup> indigène par l'ancrage dans le contexte socio-culturel caribéen. Autrement dit, dépeindre un archétype métis refléterait peut-être plus efficacement la mentalité collective caribéenne. Le substantif dépréciatif *métis* désignait étymologiquement les enfants issus de l'union d'une Amérindienne et d'un Espagnol, or, depuis le XX<sup>e</sup> siècle, il dénote « un moyen de caractériser et favoriser la multiplication des contacts, des échanges et des mélanges dans le monde contemporain »<sup>137</sup>. Premièrement, le propos sera consacré à la peinture de personnage métis en tant qu'« images modèles »<sup>138</sup> ; puis, il portera sur la présence équivoque de l'Amérindien natif.

### a. Des personnages métis archétypaux

---

<sup>134</sup> Yolaine Parisot, *Regards littéraires haïtiens : cristallisations de la fiction-monde*, op. cit., p. 122

<sup>135</sup> Régis Boyer, "Archétypes", art. cit., p. 155

<sup>136</sup> André Dabezies, "Des mythes primitifs aux mythes littéraires", art. cit., p. 1185

<sup>137</sup> Laurier Turgeon, « Les mots pour dire les mélanges : jeux et enjeux d'un lexique » in *Revue germanique internationale*, n° 21, CNRS Éditions, 2004, p. 59

<sup>138</sup> Régis Boyer, "Archétypes", art. cit., p. 156

La peinture des civilisations amérindiennes développe une attention particulière à la représentation des protagonistes métis présentés comme des prototypes symboliques de l'humanité caribéenne à l'image du personnage de Rosario dans *Los Pasos perdidos*. Le narrateur l'observe et mentionne des traits physiques qu'il interprète comme stéréotypiques de différentes populations : « Plusieurs races évidemment se rencontraient dans cette femme, Indienne par les cheveux et les pommettes, méditerranéenne par le front et le nez, noire par la rondeur solide des épaules »<sup>139</sup> (Part., p. 110). Les trois « races » distinguées par le *je* narrant selon un rythme ternaire construit au moyen de parallélismes syntaxiques est sensible dans l'édition originale. Elles correspondent aux populations majoritairement présentes dans la région caribéenne ; elles favorisent alors la création de l'illusion référentielle en renvoyant le lecteur à la réalité ethnique de l'espace représenté. La protagoniste symbolise un être modèle caribéen qui aspire à l'allégorie étant donné la triple filiation dont Rosario est le produit. L'idée d'une allégorie du continent américain est également alimentée par ses connaissances de la forêt vierge (Part., p. 113). En outre, l'apparence physique hétéroclite qui fait de Rosario un symbole s'accompagne d'une tendance à l'atemporalité comme l'indique le vêtement anachronique du personnage : « avec une combinaison compliquée de jours, de fronces et de rubans, écrus et bleus »<sup>140</sup> (Part, p. 112). Il ressemble d'ailleurs plus à un costume daté qu'à un simple habit avec à l'énumération ternaire des éléments. De plus, le narrateur ne situe pas précisément le temps auquel la femme peut être rattachée bien qu'il souligne analogiquement deux origines possibles : l'époque romantique ainsi que le monde du spectacle, la tenue « tenant à la fois de la boîte à couture romantique et du coffret de prestidigitateur »<sup>141</sup> (Part, p. 112). De fait, le symbolisme du personnage ainsi que l'absence d'une identification diachronique précise construisent la dimension archétypale du protagoniste métis d'autant plus que lors du premier échange, Rosario exerce un pouvoir captivant sur le narrateur qui « ne saurait dire pourquoi cette femme [lui] parut très belle, soudain »<sup>142</sup> (Part, p. 113). L'impossibilité langagière d'identifier la cause de ses sentiments manifeste textuellement l'attraction. L'idéalisation de la femme métisse participe, de fait, amplement à son caractère paradigmatique. Par ailleurs, les productions critiques sur Rosario soulignent également son incorporation totale à la sphère mythique. George Puisse l'identifie à « un nouveau

---

<sup>139</sup> « Era evidente que varias razas se encontraban mezcladas en esa mujer, india por el pelo y los pómulos, mediterránea por la frente y la nariz, negra por la sólida redondez de los hombros y una peculiar anchura de la cadera » (Pas, p. 101)

<sup>140</sup> « con aquello intrincada combinación de calados, fruncidos y cintas, en crudo y azul » (Pas., p. 103)

<sup>141</sup> « con algo de costumero romántico y de arca de prestidigitator » (Pas., p. 103)

<sup>142</sup> « No sabría decir por qué esa mujer [le] pareció muy bella, de pronto » (Pas., p. 104)

symbole de la Femme »<sup>143</sup>, une figure maternelle universelle, interprétation partagée par d'autres membres de la communauté scientifique.

Le recueil de Jacques Stephen-Alexis comporte également de nombreuses allusions à la réalité métisse de l'île haïtienne dont deux types d'archétypes se distinguent. Les contes « La chronique d'un faux amour » et « Le sous-lieutenant enchanté » évoquent des personnages dits « grimauds » : « ce nègre grimaud, gorille à la peau de brique » pour le premier et « un officier « grimaud » » pour le second (Rom. p. 136 & 192). Une note de l'auteur explique que l'adjectif désigne un individu métis dont la chevelure est claire. Les deux occurrences sont dépréciatives, ce qui est illustré plus particulièrement par l'analogie avec le singe, dans le premier cas, tandis que, dans le second, l'emploi de guillemets indique que le narrateur se distancie de ce terme. Le doublement du motif de même que l'utilisation de l'adjectif pour décrire différents protagonistes antipathiques assurent une continuité formelle qui est également visible dans les autres romans de l'auteur. Le métis « grimaud » tend alors à figurer un personnage modèle dont la valeur est répulsive. À l'inverse, le traitement des figures féminines métisses diffère comme le prouve encore le conte « Le sous-lieutenant enchanté » au seuil duquel Vieux-Vent Caraïbe indique qu'elles sont nommées « onéga » (Rom., p. 179) où l'emploi de guillemets suggèrent que le terme pourrait être un néologisme. Néanmoins, la distance ne semble pas s'accompagner comme précédemment d'une connotation péjorative justement car elles sont identifiées comme « les Haïtiennes de sang indien, qui ressemblent quelque peu à La Fleur d'Or » (Rom., p. 179). De fait, sur un plan analogique, les femmes métisses incarnent le patrimoine amérindien. Le rapport symbolique mis en avant par la narration traduit un sentiment d'enchantement. La valeur fascinante des métisses se trouve exemplifiée par l'appartenance de la protagoniste aux peuples « Viens-Vien », « des groupes de chemès au sang presque pur » (Rom., p. 180) qui sont aussi décrits comme des symboles mythiques hybrides de la terre haïtienne. Il apparaît *in fine* que les femmes issues de plusieurs filiations dans les deux textes constituent des symboles identitaires dotés d'un pouvoir d'attraction d'où leur structure archétypale. Du reste, l'insertion de personnages hybrides au cœur des narrations inspire également des « effets de réel » favorables à l'identification du lectorat caribéen. Toutefois, au regard de la représentation de l'Amérindien, l'attention aux figures métisses symboliques actualise<sup>144</sup> le potentiel mythique des espaces haïtiens et latino-américains. De fait, l'aspect favorise la construction d'un mythe littéraire de l'Amérindien si l'on se réfère

---

<sup>143</sup> Georges Puisset, *Structures anthropocosmiques de l'univers d'Alejo Carpentier*, op. cit., p. 63

<sup>144</sup> André Dabéziés, "Des mythes primitifs aux mythes littéraires", art. cit., p. 1185

aux critères mis en lumière par André Dabezies dans l'article « Des mythes primitifs aux mythes littéraires ».

b. La présence équivoque de l'Amérindien

Par conséquent, la place de l'Amérindien reste assez équivoque dans les deux récits où il construit un arrière-plan symbolique des origines de la région caribéenne. L'enjeu est très sensible dans *Los Pasos Perdidos* car les civilisations amérindiennes sont peu individualisées. En effet, les peuples autochtones sont désignés par le syntagme nominal *los Indios* (les Indiens) qui présentent une trentaine d'occurrences concentrées principalement à l'intérieur du quatrième et du cinquième chapitres. L'article indéfini pluriel *los* restreint l'extension du substantif *Indios* en désignant l'ensemble de la classe en question d'où la généralité du propos. Le narrateur ne porte pas son attention sur des individus particuliers seulement des groupes d'Amérindiens qui font l'objet d'une forme de prétérition descriptive. Ainsi, leur existence ambiguë traduit une présence sourde symptomatique de l'identité originelle de l'espace latino-américain *a fortiori* de la forêt amazonienne où ils évoluent. Les mentions des éléments culturels amérindiens abondent également en ce sens, notamment lors de l'escapade sur la colline aux pétroglyphes car le site constitue des vestiges civilisationnels porteurs de symboles mythiques comme les oiseaux (Pas., p. 246-247), animal-totem de la civilisation figurée. D'un point de vue anthropologique, les Amérindiens ne sont pas rendus familiers du lectorat, ils semblent reléguer à leur altérité propre.

*Le Romancero aux étoiles* ne reflète pas exactement la même tendance notamment parce que certains personnages amérindiens sont individualisés Anacaona, Caonabo et Vieux-Vent Caraïbe principalement, or ce n'est pas le cas dans tous les contes composant le recueil. Le conteur est institué figure tutélaire de l'ouvrage parce qu'il est omniprésent. D'une part, il est un locuteur essentiel du récit cadre. D'autre part, il est acteur de certains contes narrés. En effet, il est narrateur-personnage dans « le Dit de La Fleur d'Or » et « La Rouille des ans ». De fait, l'ubiquité du conteur contribue à la survivance d'un univers de référence mythique lié à la culture taïno. L'imaginaire folklorique amérindien est substantiel dans le recueil car il nourrit certaines matières diégétiques explicitement comme « Le Dit de la Fleur d'or » et « Le sous-lieutenant enchanté ». L'influence peut également être plus symbolique voire allusive dans « La romance du petit viseur » avec l'oiseau coloré qui évoque métaphoriquement les cultures indigènes, sur lequel l'étude reviendra précisément. De même, « La Rouille des Ans » informe que les plus anciennes voix reflètent « l'écho des montagnes » (Rom., p. 255). L'expression citée s'interprète figurativement comme une désignation des populations originelles notamment parce que précédemment dans le recueil le conteur établit l'ethnie Viens-Vien au cœur des montagnes.

Cependant, le projet auctorial consiste à dresser un panorama des légendes caribéennes au regard du double apport culturel majeur chemès et africain. L'esthétique métisse atténue l'influence de la culture amérindienne sans pour autant la minorer d'où l'impression oxymorique d'une présence voilée. Néanmoins, l'ambition de l'œuvre est singulière comme l'énonce Elisabeth Mudimbe-Boyi : « tous ces contes sont soutenus par un même désir : sauvegarder à tout prix une tradition, une sagesse, un mode de vie dans lequel le rêve le dispute à la réalité »<sup>145</sup>. En conséquence, le peu d'examens des réalités quotidiennes amérindiennes, dont nous retiendrons la danse et le chant pour le texte haïtien et des travaux de vannerie pour la narration cubaine, participe aussi à l'aspect fantomatique de ces peuples qui sont saisis grâce à leur irradiation symbolique.

### 3. *La mythification du personnage littéraire de l'Amérindien ou un nouveau rapport à l'altérité*

La présence ambivalente des personnages amérindiens dans les récits interroge le rapport à l'altérité. Plus précisément, la posture des romanciers qui eux-mêmes ne sont pas amérindiens incite à analyser la manière dont est envisagée l'Autre. L'approche distanciée de l'imaginaire culturel européen se double de nouvelles perspectives mises en avant par les récits. La mythification des personnages littéraires indigènes, métis ou non, tend également à symboliser la prise en compte de l'altérité à la faveur de la défense de la condition amérindienne. Ainsi, le mouvement de retour aux origines mythiques de l'espace caribéen paraît doublement motivé. Pour étudier les affinités entre l'appréhension de l'Autre et la tendance mythique des textes étudiés, le propos se concentrera sur la perception de la différence, puis sur la visée pédagogique des deux approches.

#### a. Percevoir la différence

L'inconnu est célébré dans les narrations choisies, ce qu'illustre premièrement la profondeur de la fascination pour l'objet mythique. Les deux ouvrages suggèrent que l'altérité est saisie dans ses potentialités de ressemblance avec d'autres cultures dont nous avons déjà étudié les modalités. Les personnages amérindiens s'apparentent aux figures de l'autrui selon la distinction terminologique opérée par Marc Guillaume dans *Figures de l'altérité* où l'autrui consiste en une altérité dite relative<sup>146</sup> c'est-à-dire que les différences ne sont pas radicales. En mythifiant la culture amérindienne de sorte qu'elle représente l'héritage de la culture haïtienne, Jacques-Stephen Alexis identifie des composantes communes. De fait, l'altérité représentée par les civilisations amérindiennes est amoindrie

---

<sup>145</sup> Elisabeth Mudimbe-Boyi, *L'œuvre romanesque de Jacques-Stephen Alexis : une écriture poétique, un engagement politique*, op. cit., p. 59

<sup>146</sup> Jean Baudrillard et Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, Paris, France, Éditions Descartes, 1992, p. 10

comme le montre la désignation périphrastique du peuple haïtien qui scande l'ensemble de l'œuvre du romancier : « les bons Tomas d'Haïti ». Le mot *toma* signifie homme selon la note écrite par l'auteur dans *Compère Général Soleil* (p. 97). De fait, aucune distinction n'est établie en fonction des origines car l'autre n'est pas mentionné comme tel. L'altérité est finalement dissoute au profit d'une perspective anthropologique. De la même manière, le style très symbolique du *Romancero aux étoiles* ne facilite pas la reconnaissance des référents amérindiens d'où leur veine mystique. Certains éléments d'ordre lexicologiques ou onomastiques permettent toutefois l'identification de la matière arawak comme l'emploi de la désignation périphrastique « Quisqueya la Belle » pour évoquer Haïti (Rom., p. 74 & 75) car le nom propre *Quisqueya* signifie « Haïti » en arawak. L'emploi du nom étranger « catchapica » (Rom., p. 22) présentent des ressemblances avec la phonologie arawakienne notamment avec la prédominance de consonnes occlusives et la présence de la fricative chuintante sourde. L'anglicisme *hurricane* (Rom., p. 11), par exemple, permet de mieux apprécier la souche amérindienne que ne l'aurait fait le nom français *ouragan*. L'étymologie des substantifs anglais et français évoqués est le terme taïno *huracan* parvenu jusqu'aux langues européennes par la médiation de l'espagnol<sup>147</sup> comme l'explique l'article « Les emprunts linguistiques français aux langues d'Amérique » de Christiane Gandossi-Villain. La ressemblance plus marquée du substantif *hurricane* avec son étymon arawak justifie peut-être l'anglicisme étant donné qu'il a subi moins de modifications orthographiques que le terme *ouragan*. De plus, quelques sonorités espagnoles rappellent métaphoriquement la Conquête du Nouveau Monde ainsi que l'héritage linguistique qui en a découlé tel le juron « Caramba ! » (Rom., p. 10) ou bien le substantif « cabizcha » (Rom., p. 32) dont une note indique l'origine ibérique. La matière amérindienne est finalement omniprésente dans le recueil selon différentes modalités : l'allusion, le symbole, des éléments lexicologiques ou encore la présence explicite dans certains contes. En conséquence, la manière dont Jacques-Stephen Alexis rend l'altérité amérindienne sensible participe également à la faire advenir comme mythe car elle constitue une culture primordiale aux origines du patrimoine haïtien que l'auteur cherche à transmettre. À ce propos, Philippe Décius dans la production « Contes et réalités haïtiennes » pour la revue *Europe* justifie l'intérêt de l'auteur pour l'Amérindien dans le recueil comme une ambition d'arriver à « un contrat culturel »<sup>148</sup> entre les différentes altérités présentes sur le territoire haïtien.

---

<sup>147</sup> Christiane Gandossi-Villain, « Les emprunts linguistiques du français aux langues d'Amérique : contribution à l'étude des termes de relations ou de voyage (depuis 1500) », in Marie-José Dalbera-Stefanag & Marie-Rose Simoni-Aurembou (éds.) *La langue française : vecteur d'échanges culturels*, Québec, 2008, p. 49

<sup>148</sup> Philippe Décius, « Contes et réalités haïtiennes » in *Europe*, Paris, n° 571, janvier 1971, p. 59

La posture de Carpentier est plus équivoque. L'article de Corinne Mence-Caster remarque deux tendances : un discours contraint qui est en fait une approche critique pour détruire la vision européenne de l'Amérique latine d'où la perception européanisante du narrateur des sociétés amérindiennes. La seconde traduit une approche plus libre de l'altérité qui consiste à légitimer l'identité du continent latino-américain<sup>149</sup>. Le deuxième point suggère une perspective commune entre Alejo Carpentier et Jacques-Stephen Alexis. L'universitaire montre que les nombreuses allusions aux mythes cosmogoniques tant européens qu'amérindiens révèlent une altérité limitée car les mythes amérindiens comportent des ressemblances avec ceux occidentaux, ce qui informe sur l'universalité des cosmogonies. Les jeux de l'auteur avec les différents préconstruits culturels est sensible dans certaines pensées du narrateur qui révèlent alors les conséquences de la projection des désirs voire des peurs occidentales sur l'altérité amérindienne :

Je suis étonné une fois de plus par la gravité des problèmes qui se posent dans ces contrées aussi inconnues que les blanches *Terrae incognitae* des anciens cartographes, où les gens de « là-bas » ne voient que des sauriens, des vampires, des serpents à la morsure foudroyante, et des danses d'Indiens. [...] L'histoire de ma vie est pauvre en périls affrontés, si l'on excepte la tempête près des rapides. Mais en revanche mon intelligence a trouvé partout à s'exercer ; elle a trouvé partout des sujets de méditations, des formes d'art, de poésie, des mythes, plus capables de me faire comprendre l'homme que les centaines de livres écrits dans les bibliothèques par des hommes qui se vantent de connaître l'Homme.<sup>150</sup> (Part., p. 280)

Le passage souligne la profonde méconnaissance des cultures amérindiennes de manière dépréciative avec l'utilisation de l'adverbe locatif *allà* (traduit la-bàs) qui signale un ton méprisant. De plus, le redoublement de connecteurs logiques exprimant l'opposition insiste sur la dépréciation en créant une dichotomie entre la vision européenne fantasmagorique et l'expérience que le narrateur est en train de vivre au contact des ethnies locales. La fin du passage fonctionne de manière explicite comme une négation de la primitivité attribuée aux peuples indigènes. L'universitaire précédemment citée évoque « un jeu de réversibilité des catégories de la Civilisation et de la Barbarie »<sup>151</sup> dans l'appréhension de l'altérité. Le renversement apparaît clairement dans l'exemple car la culture amérindienne est dite plus compétente anthropologiquement que la culture européenne très encadrée et normée. La

---

<sup>149</sup> Corinne Mence-Caster, "Le mythe comme langage de l'autre", *art. cit.*, p. 133-144

<sup>150</sup> « Una vez más me asombro ante la gravedad de los problemas planteados en estas comarcas, tan desconocidas, como las blancas Terras Incógnitas de los antiguos cartógrafos, en donde los hombres de allá sólo ven saurios, vampiros, serpientes de mordida fulminante y danza de indios. (...) Pobre es mi historia en cuanto a peligros arrostrados —si se deja de lado la tormenta en los raudales. Pero, en cambio, he encontrado en todas artes la solicitud inteligente, el motivo de meditación, formas de arte, de poesías, mitos, más instructivos para comprender al hombre que cientos libros escritos en las bibliotecas por hombres jactanciosos de conocer al Hombre. » (Pas., p. 252)

<sup>151</sup> Corinne Mence-Caster, "Le mythe comme langage de l'autre", *art. cit.*, p. 142

subversion des postulats occidentaux confère une forme de primauté à l'Autre car le patrimoine amérindien est décrit incomparable, ce dont témoigne l'emploi d'une structure superlative de supériorité dont le complément n'est pas exprimé ainsi que le déterminant de la totalité *todas* traduit par l'adverbe *partout* exprimant le même sémantisme. De fait, le narrateur subvertit la hiérarchisation traditionnelle des cultures où l'Occident règne en maître. La rencontre avec les civilisations autochtones rend compte d'un rapport renouvelé à la différence qui pourrait se rapprocher de l'exotisme ségalien en tant que célébration du Divers.

b. Une visée pédagogique et didactique

Le rapport à l'altérité est également conçu selon une visée pédagogique qui rend plus saisissante la mythification des civilisations indigènes. Le choix générique du conte symbolise en lui-même la vocation didactique du *Romancero aux étoiles*. Toutefois, leur structure symbolique suggère une prise de position en faveur de la condition des Amérindiens dont les nombreux symboles contribuent à la perspective didactique à l'image du chantefable « La Romance du Petit-Viseur ». L'intrigue du conte est sommaire : un chasseur nommé Petit-Viseur rencontre l'Oiseau de Dieu dans la forêt, il le chasse, le cuisine, puis le déguste malgré les exhortations de l'animal. Chaque péripétie présente un ensemble de vers chanté par l'oiseau multicolore. La fin figure un retournement de situation au profit de l'animal car il s'extirpe des tripes du chasseur et il reprend la place occupée dans la nature. Selon la critique, le conte est une reprise de topoï spécifiquement caribéen concernant les oiseaux merveilleux<sup>152</sup>. L'oiseau se rapproche du phénix comme le prouve sa capacité à renaître. Plus largement, le conte semble représenter l'opposition dominant-dominé. L'oiseau étant un symbole important des cultures précolombiennes, son inscription dans le texte métaphorise l'extermination injuste des ethnies amérindiennes. Par ailleurs, le chant retranscrit typographiquement par l'usage de l'italique est le mode d'expression de l'animal ; or la capacité à chanter caractérise le peuple arawak dans d'autres contes. Néanmoins, la renaissance peut se lire selon l'angle du projet romanesque de Jacques-Stephen Alexis. En ce sens, la réapparition de l'oiseau suggère une réactualisation de la mémoire culturelle des premiers habitants d'Haïti en raison de la prédominance de signes qui informe sur l'orientation du recueil de même qu'elle crée un style qui ressort à celui du mythe.

Le texte *Los Pasos perdidos* présente également une fonction didactique. L'une des ambitions romanesques de Carpentier est d'invalidier les prétentions occidentales sur le

---

<sup>152</sup> Raymond Relouzat, *Tradition orale et imaginaire créole*, Cayenne, Ibis Rouge, 1998, p. 32

Nouveau Monde comme nous avons vu. Dans cette perspective, la culture amérindienne en tant que symbole originel de l'identité latino-américaine se trouve mythifiée. Cependant, l'initiation du narrateur à un autre système de représentations est déconstruite dans le dernier chapitre comme l'indiquent plusieurs retournements de situations. Tout d'abord, son établissement à *Santa-Monica de los Venados* s'interrompt brusquement lorsque des pilotes de ligne arrivent inopinément pour ramener le narrateur chez lui. Bien que l'évènement cristallise la tension narrative, sa motivation dans l'intrigue porte à s'interroger. En effet, la venue des pilotes est justifiée par l'inquiétude des proches du narrateur craignant qu'il ne soit « prisonnier peut-être d'Indiens sanguinaires »<sup>153</sup> (Part., p. 311). Le retournement procède d'un effet d'ironie tragique car le narrateur, à ce moment du récit, s'est détaché des stéréotypes occidentaux comme en témoigne sa frénésie créatrice : « loin [...] de l'ennui interminable des polémiques artistiques, j'invente de la musique avec une facilité qui m'étonne »<sup>154</sup> (Part., p. 296). Pourtant, la vision occidentale des civilisations autochtones soi-disant agressives le rattrape et l'oblige à retourner aux États-Unis. L'ultime renversement confère également une dimension tragique à l'ensemble du roman car le narrateur ne peut retrouver le sceau de l'entrée dans les terres de l'Adelantado à cause d'une montée des eaux. Ainsi, la *diégèse* marque la faillite du narrateur condamné à vivre dans son propre monde. Le roman montre l'échec de la transculturation soit l'impossibilité pour le narrateur à se faire « caméléon »<sup>155</sup> car ses propres codes culturels le rattrapent et l'empêchent de s'intégrer à nouveau à la culture amérindienne. La visée didactique s'exprime surtout au moyen des rebondissements inattendus de l'intrigue qui indiquent figurativement la débâcle du modèle européen, justement parce qu'ils montrent l'invalidité du savoir sur l'espace caribéen.

En somme, la peinture des civilisations amérindiennes dévoile des représentations de l'Amérindien où le symbolisme prime d'où sa composante mythique. La « saturation symbolique »<sup>156</sup> comme l'appelle Philippe Sellier induit la création d'un mythe littéraire de l'Amérindien. En tant que personnage littéraire, il apparaît comme le dépositaire de l'identité originelle du bassin caribéen. Plus précisément, le rapport à l'imaginaire

<sup>153</sup> « tal vez prisionero de Indios sanguinarios » (Pas., p. 282)

<sup>154</sup> « lejos (...) del inacabable aburrimento de las polémicas de arte, invento música con facilidad que me asombra » (Pas., p. 268)

<sup>155</sup> Afef Benessaïeh, *Amériques transculturelles - Transcultural Americas*, Canada, Presses de l'Université d'Ottawa, 2010, p. 54

<sup>156</sup> Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? » in *Littérature*, vol. 55, n° 3, 1984, p. 118

occidental permet de situer les choix d'écriture des deux auteurs dans une perspective postcoloniale due à leur prise de position contre la conquête du Nouveau Monde. Le mytheme du paradis qui conditionne la Caraïbe dans les représentations collectives européennes est discrédité à cause de son exotisme colonial. La posture des auteurs cherche de fait à critiquer en filigrane la violence de la Découverte du Nouveau Monde au moyen de symboles et de réécritures de l'Histoire orientées en faveur de la condition indigène. Ainsi, le développement d'un contre discours constitue la pierre angulaire de l'irradiation<sup>157</sup> mythique des civilisations amérindiennes. Toutefois, la posture de rejet des auteurs se double d'un réinvestissement d'éléments constitutifs du patrimoine culturel européen. Les narrations se distinguent par leur hybridité culturelle, ce qui n'empêche pas les romanciers de se détacher aussi de l'imaginaire européen car des *topoi* littéraires sont déconstruits. L'opposition entre nature et culture est travaillée afin d'élaborer un assemblage intertextuel d'où l'éloignement de la réalité ethnographique au profit du poétique. À l'aune de la transculturation, la dimension syncrétique du personnage de l'Amérindien le dote de nouveaux signifiés qui l'érige en symbole du patrimoine culturel caribéen. En ce sens, les protagonistes précolombiens forment des archétypes. Ils se distinguent comme nouveau paradigme mythique comme le montre précisément la prédominance du métissage *in situ* les narrations ainsi que la redéfinition du rapport à l'altérité amérindienne qui exprime une célébration des différences. Ainsi, les éléments énoncés permettent de cerner l'empreinte du mythe dans les récits étudiés. Il s'agit maintenant de questionner la dimension proprement littéraire du mythe de l'Amérindien construit dans des textes profondément marqués par le réalisme merveilleux qui pourrait constituer un mode d'expression particulièrement efficace, l'écriture constituant le signifiant du mythe littéraire pour Roland Barthes dans *Mythologies*<sup>158</sup>.

---

<sup>157</sup> Daniel-Henri Pageaux, « Mythes », dans *La Littérature générale et comparée*, Armand Colin, « Coursus », 1994, p. 101

<sup>158</sup> Roland Barthes, *Mythologies* [1954], Points, 2012, p. 243

## II. Le réalisme merveilleux : une esthétique propice à l'expression d'un mythe littéraire de l'Amérindien

Après avoir démontré que la représentation de l'Amérindien s'intègre dans un dispositif littéraire et politique qui favorise sa mythification et son irradiation, nous nous concentrerons sur les choix d'écriture permettant la naissance du mythe littéraire à la faveur du réalisme merveilleux dont l'expression a été forgé par Jacques Stephen Alexis dans sa célèbre conférence tenue à la Sorbonne en 1956 « Du réalisme merveilleux des Haïtiens ». Quant à Alejo Carpentier, quelques années plus tôt, il a défini ce qu'il appelle *le real maravilloso* dans le « Prologue » du roman *El reino de este mundo* (1949). L'auteur est par ailleurs très souvent classé dans la catégorie du réalisme magique dans les histoires littéraires latino-américaines. Il importe de définir toutes ces notions qui ont pour les deux dernières fait l'objet d'une confusion dans la critique littéraire. Premièrement, le réel merveilleux n'est pas une catégorie esthétique, Alejo Carpentier l'a expérimenté pour la première fois lors d'un voyage en Haïti dont il retranscrit ses expériences dans le « Prologue » évoqué. Pour Carpentier, le merveilleux est constitutif de la réalité de la nature latino-américaine dans laquelle il apparaît à l'état brut. En revanche, pour être perçu, il présuppose une foi selon les propos de l'auteur. Ainsi, le référent culturel teinte la perception du réel. Sa théorie est également construite sur une critique du surréalisme dont les expériences artistiques lui semblent artificielles. De plus, l'auteur élabore la notion du *real maravilloso* en réaction à l'étiquette « réalisme magique » appliquée aux auteurs latino-américains dès les années 40. Franz Roh a employé pour la première fois l'expression réalisme magique pour qualifier de nouvelles tendances picturales post expressionnistes. En Europe, dans les années suivantes, le réalisme magique se développe également en littérature chez des auteurs tels que Bontempelli ou Kafka. La critique hispano-américaine s'empare de l'expression pour caractériser les auteurs du *boom* littéraire des années quarante sous l'impulsion de Jorge Luis Borges. En conséquence, le réalisme magique désigne des œuvres dans lesquelles la perception du réel est mêlée à des éléments surnaturels. C'est pourquoi, les œuvres de Carpentier ont pu être classées de cette manière. Jacques Stephen Alexis propose quant à lui le réalisme merveilleux comme une posture auctoriale orientée socialement dans le but « d'avoir une conscience des problèmes précis, concrets actuels et des drames réels que confrontent les masses »<sup>159</sup>. Le réalisme merveilleux consiste également à célébrer les beautés de la terre haïtienne comme ses misères dans un but

---

<sup>159</sup> Jacques Stephen Alexis, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », art. cit., p. 91-112.

universel qui consiste à atteindre « la vérité profonde de la vie »<sup>160</sup>. Le réalisme merveilleux est donc coloré par des perspectives identitaires et culturelles afin de légitimer le patrimoine haïtien par nature syncrétique car il est fondé sur trois apports africain, amérindien et français qui sont fondamentaux pour l'auteur. Charles W. Scheel dans l'ouvrage *Réalisme magique et réalisme merveilleux : des théories aux poétiques*, propose plutôt d'utiliser l'expression *réalisme merveilleux* défini par Alexis et plus tard par la critique Irlema Chiampi pour caractériser les œuvres de Carpentier. L'universitaire montre également le manque d'éléments littéraires pour caractériser les théories des deux auteurs comme des esthétiques. Il en vient également à distinguer réalisme magique et réalisme merveilleux en les redéfinissant en tant que modes narratifs qui se caractérisent tout deux par la fusion d'un code réaliste et d'un code de l'imaginaire. La différence structurelle réside dans les natures différentes du second code. Il se compose d'éléments surnaturels pour le réalisme magique tandis que pour le réalisme merveilleux il se fonde sur le mystère. De plus, l'exaltation caractérise l'attitude de l'auteur réaliste merveilleux, ce qui crée le caractère poétique de l'écriture selon Scheel<sup>161</sup>. De fait, le réalisme merveilleux se double de revendications identitaires que nous avons déjà abordées dans la première partie. Le caractère plus strictement littéraire nous intéresse particulièrement car le réalisme merveilleux semble constituer un mode narratif favorable à l'méergence d'un mythe littéraire de l'Amérindien. Pour creuser cette question, le propos se divisera en trois temps. Le premier sera consacré à l'analyse de la transfiguration du réel grâce au merveilleux qui vise à l'élaboration d'un style baroque. Puis, le second consistera à mettre en évidence une poétique de l'illusion qui approfondit la mythification de l'Indien. Enfin, l'enjeu sera de caractériser le rapport au temps dans sa relation avec la création du mythe littéraire de l'Amérindien.

### ***A. La construction d'un style baroque grâce au merveilleux et à la transfiguration du réel***

La spécificité du *Partage des eaux* et du *Romancero aux étoiles* repose sur l'inscription d'éléments réalistes sur les civilisations amérindiennes auxquels les auteurs confèrent un caractère mystérieux qui confine au mythique car selon Pierre Brunel dans *Mythocritique*, « la disposition mentale favorable au mythe est l'humeur interrogante »<sup>162</sup>. La

---

<sup>160</sup> *Ibid.*

<sup>161</sup> Charles W. Scheel et Daniel-Henri Pageaux, *Réalisme magique et réalisme merveilleux: des théories aux poétiques*, Paris, l'Harmattan, 2005, p. 101-120

<sup>162</sup> Pierre Brunel, *Mythocritique : théorie et parcours*, Paris, Presses universitaires de France, "Écriture", 1992, p. 18

représentation du réel fait alors l'objet d'une transfiguration par l'insertion d'éléments d'ordre merveilleux. L'expression littéraire du réel merveilleux repose pour Carpentier sur une écriture qui se veut baroque, ce qu'il développe dans une conférence nommée « le Baroque et le réel merveilleux » dont l'ouvrage *Réalisme magique et réalisme merveilleux : des théories aux poétiques* nous livre quelques extraits. De fait, la représentation des spécificités de la terre latino-américaine n'est envisageable que grâce au « style baroque [qui] est le seul habilité à transcrire cette réalité multiple et non identifiée en termes susceptibles de lui donner une existence, une définition, car seule la prose baroque peut faire éprouver « la sensation de la couleur », de la densité, du poids, de la taille, de la texture de l'aspect de l'objet décrit »<sup>163</sup> selon Georges Puisse. Par conséquent, l'objectif est d'analyser la manière dont s'opère littérairement la transfiguration de la réalité dans les deux textes afin d'évaluer comment elle participe à l'élaboration d'un mythe littéraire de l'Amérindien. Le premier temps vise à s'interroger sur les portées d'une représentation mythique des Indiens dans deux genres différents ; le deuxième se concentre plus spécifiquement sur le caractère baroque des narrations tandis que le troisième s'attache à étudier la prédominance de l'analogie comme une représentation dynamique de l'Amérindien et son espace.

1. *Les effets d'une représentation mythique de l'Amérindien dans deux configurations narratives différentes*

La représentation de l'Amérindien est mythique due au caractère très symbolique des narrations. Néanmoins, *Le Romancero aux étoiles* et *Los Pasos perdidos* s'inscrivent dans deux genres distincts où l'empreinte du mythe n'est pas exactement du même ordre. Nous avons déjà montré que l'oralité propre au genre du conte favorisait le basculement vers le mythe, nous pouvons donc nous intéresser plus spécifiquement aux différences génériques ainsi qu'à leurs incidences sur la construction d'un mythe littéraire de l'Amérindien. Dans l'article consacré à cette notion, Philippe Sellier affirme que les textes narratifs sont les plus efficaces<sup>164</sup> pour développer un mythe littéraire car le mythe est un récit dont la visée explicative se développe de manière allégorique. Plus spécifiquement, un mythe constitue une interprétation symbolique de phénomènes vérifiables ou non. De plus les figures historiques peuvent également faire l'objet de mythification selon le critique. En ce sens, le conte en tant que genre par excellence merveilleux illustre la plasticité de la figure de l'Amérindien comme le montre le « Dit d'Anne aux long cils » avec le personnage féminin surnaturel qui s'apparente à un esprit ancestral haïtien lié à la cosmogonie. Le personnage incarne l'âme de la nature haïtienne comme le rappelle *in fine* le jeune conteur pour qui

---

<sup>163</sup> Georges Puisse, *Structures anthropocosmiques de l'univers d'Alejo Carpentier, op. cit.*, p. 115

<sup>164</sup> Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », art. cit., p. 112-126

« Anne aux longs cils [...] vivra toujours dans la succulence et le jaune de chrome des abricots, dans la fruitée perlière, la glace frileuse des ananas, dans le pétilllement des zestes et le rire aigu des jus de citron » (Rom., p. 74). Néanmoins, elle n'est pas décrite au moyen de stéréotypes traditionnellement attachés à l'Indien. Sa caractérisation relève plutôt d'une totale fantasmagorie à partir de laquelle il est possible de déduire figurativement l'ascendance amérindienne de la protagoniste. En effet, le personnage semble provenir d'une temporalité mythique *in illo tempore* car sa naissance est indéterminée comme le montre la quête du plus jeune narrateur qui consiste à interroger différents protagonistes afin d'élucider le mystère de la filiation d'Anne aux longs cils (Rom., p. 52-53). Quant à la spécificité amérindienne à proprement dite, elle tient au symbolisme du personnage en tant qu'entité originelle fondamentale au fonctionnement naturel de l'île. Ses actions permettent d'entretenir un âge d'or mythique qui ressemble beaucoup à l'atmosphère euphorique dans laquelle évolue la civilisation taïno avant l'arrivée des envahisseurs dans « le Dit de la Fleur d'Or ». La prolifération de la nature établit cette affinité d'autant plus qu'elle le fruit des actions magiques du personnage Anne comme le montre les propositions de registre merveilleux : « Elle partit chercher les nuages » ou encore « L'Anne aux longs cils conduisaient la parade de belles-eaux » (Rom., p. 69). Le personnage s'apparente alors à une divinité de la nature car elle a toute puissance sur les éléments naturels avec sa position syntaxique de sujet tandis que les éléments sont des objets dans les phrases citées. De plus, sa supposée disparition dans le conte laisse place à une atmosphère de désolation comme le montre la description macabre d'éléments naturels personnifiés : « Fracturés, le cou tranché, les abricotiers géants gisaient sur le ventre retourné des plaines » (Rom., p. 62) où l'emploi ternaire de participes passés crée une allitération en [e] qui accentue l'idée de saccage. Par ailleurs, la structure même du conte dévoile des points de contact avec celle du mythe notamment avec l'organisation répétitive du texte car dans le texte, les dernières lignes du conte citées précédemment constituent une répétition *stricto sensu* de l'ouverture du récit. Du reste, la visée explicative du récit se concentre sur le passage du temps et plus particulièrement la succession des saisons et des mois en ce qu'ils apportent au développement de la terre haïtienne. La charge symbolique du conte se matérialise surtout lorsque le conteur retranscrit des propos attribués au personnage principal dans lesquels les différents mois sont évoqués au moyen de personnifications : « Janvier vint sous la forme d'un lumineux chevalier », « Février arriva les mains dans les poches » ou encore « Avril fut un artificier furieux » (Rom., p. 64-67). Les traits humains donnés à ces concepts temporels abstraits illustrent le registre foncièrement merveilleux du texte. De fait, l'usage du conte merveilleux pour expliquer l'ordre naturel des choses au moyen de symboles établit une continuité nette avec le mythe d'autant plus que « les deux genres [...] sont

complémentaires et peuvent coexister comme les deux pôles d'un espace qui inclut des récits hybrides et des « formes intermédiaires »<sup>165</sup>.

À l'inverse, le récit de voyage est tenu par plus de contraintes notamment parce qu'il se donne comme une expérience vécue. De fait, il suppose « une réalité décrite » bien que le réel fasse l'objet d'un traitement subjectif de la part de l'auteur<sup>166</sup> selon les propos d'Odile Gannier dans son ouvrage consacré à la littérature de voyage. En conséquence, le rapport à la réalité n'est absolument pas du même ordre que celui du conte à l'image du roman *Los pasos perdidos* qui témoigne d'une référentialité plus importante car l'auteur se fonde sur sa propre expérience de la forêt vénézuélienne comme le rappelle la note explicative à la fin du texte. Néanmoins, le caractère éminemment poétique permet à l'auteur de distiller des éléments merveilleux qui contribuent à la mythification des civilisations amérindiennes. En ce sens, l'épisode de la visite de *Santa Monica de los Venados* est symbolique car après avoir découvert l'organisation de la cité fondée par *l'Adelantado*, le narrateur observe des signes tracés au sommet de la paroi d'un rocher dont l'évocation dépasse le cadre référentiel pour atteindre au mytique par son caractère grandiose. En effet, il s'imagine que les signes ont été tracés par « des artisans qui auraient été hissés à portée de leur travail par un échafaudage impossible à élever à leur stade de civilisation matérielle »<sup>167</sup> (Part., p. 262). Le narrateur suggère une explication surnaturelle à la présence des pétroglyphes car il souligne que la civilisation amérindienne ne disposait pas des ressources matérielles suffisantes pour inscrire les signes à une telle hauteur. Il entretient alors un doute sur l'origine des signes. De fait, le mystère entourant les dessins ancestraux colore le récit de merveilleux car le surnaturel est supposé comme seule explication possible à ces apparitions. Néanmoins, le narrateur retranscrit ensuite une variante du mythe judéo chrétien du Déluge pour justifier la présence des gravures. Plus précisément, le canevas est le même pour les deux systèmes de représentations, seuls des éléments de détail changent comme « un rat à la place de la colombe, et un épi de maïs à la place de la branche d'olivier » (Part., p. 262). La référence au mythe cosmogonique que le narrateur nomme le « Déluge Universel » (« Diluvio Universal » dans le texte original) établit une continuité entre l'altérité amérindienne et l'imaginaire collectif occidental car l'origine mythologique du monde est ostensiblement la même pour les deux univers culturels. De fait, les ressemblances entre les mythologies donnent une image moins plastique de la civilisation amérindienne que celle élaborée par Jacques Stephen Alexis car Alejo Carpentier ménage

---

<sup>165</sup> Bernadette Bricout, "Conte et mythe", art. cit., p. 364-365.

<sup>166</sup> Odile Gannier, *La littérature de voyage*, Paris, Ellipses, "Thèmes & Études", 2001, p. 5-6

<sup>167</sup> « artesanos que hubieran sido hizados hasta el nivel de su tarea por un andamiaje imposible en tales tránsitos de su cultura material » (Pas., p. 237-238)

une proximité entre les systèmes de représentation tandis que l'auteur haïtien développe une totale fantasmagorie. De plus, le rapport plus strict au réel dans le cadre du récit de voyage engendre un apport plus important de références aux réalités ethnographiques des tribus évoluant dans la forêt amazonienne dont nous avons déjà étudié quelques exemples. Fabrice Parisot souligne la spécificité du texte quand il conclue que « le roman oscille entre pure imagination et récit de voyage à valeur documentaire »<sup>168</sup>. Ainsi, les disparités génériques entre les textes établissent deux rapports au réel distincts qui conditionnent la représentation de l'Amérindien ainsi que le processus de mythification.

## 2. *Des narrations baroques : la « luxuriance du réel tropical » et le mélange*

Dans la conférence « Le Baroque et le réel merveilleux », Alejo Carpentier exploite le baroque pour démontrer qu'il est un style propice à la retranscription littéraire du réel merveilleux. Il fonde sa conception du baroque sur le concept de baroque développé par Eugenio d'Ors dans les années trente. Pour l'auteur catalan, le baroque ne se limite pas à un mouvement esthétique temporellement borné. Au contraire, il est défini comme un état d'esprit, une mentalité propre à un groupe culturel<sup>169</sup>. Dans sa reformulation des théories carpentériennes, Charles W. Scheel montre que l'auteur cubain considère que le continent sud-américain est par essence baroque dû aux syncrétismes qui l'ont engendré<sup>170</sup>. À la faveur de la représentation de l'Amérindien métis que nous avons déjà étudié, la réflexion de Carpentier est intéressante car le mélange reflète la substance de la culture latino-américaine. Par ailleurs, nous avons déjà abordé le fait que Jacques Stephen Alexis soit également très concerné par les questions de métissage car, pour lui, le patrimoine culturel haïtien se fonde sur la réunion de trois apports fondamentaux : africain, amérindien et français<sup>171</sup>. Du point de vue plus strictement littéraire, il convient d'étudier le style des deux auteurs qui ont en commun une ampleur poétique, une tendance à l'assemblage et à l'exagération qui favorisent alors la transfiguration du réel tout en donnant une allure baroque à leurs écritures. Tout d'abord, les nombreuses références à d'autres univers culturels que celui des civilisations amérindiennes dont nous avons étudié un certain nombre jusqu'à présent concourent grandement au caractère baroque du style car les textes sont syncrétiques de diverses influences, ce qui les fait paraître culturellement hybrides. En outre, les passages descriptifs ont une place de choix dans les esthétiques baroques élaborées par Alejo Carpentier et Jacques Stephen Alexis car elles informent sur une

---

<sup>168</sup> Fabrice Parisot, « L'imaginaire des grands espaces américains : monde minéral, univers fluvial et cosmos végétal dans *Los pasos perdidos* d'Alejo Carpentier », in *Babel, Littératures plurielles*, n° 39, 2019, p. 12.

<sup>169</sup> Eugenio d'Ors, *Du baroque*, trad. Agathe Rouart-Valéry et Frédéric Dassas, Paris, Gallimard, 2000, 208 p.

<sup>170</sup> Charles W. Scheel et Daniel-Henri Pageaux, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, *op. cit.*, p. 45

<sup>171</sup> Jacques Stephen Alexis, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *art. cit.*, p. 96

représentation littéraire du monde. Plus particulièrement, elles sont des parties attendues et nécessaires dans tous les récits mais plus particulièrement dans la littérature de voyage étant donné qu'elle a une fonction de témoignage des choses observées par le voyageur<sup>172</sup>. Dans les deux textes, la dominante textuelle est d'ordre descriptif à l'image des nombreux paysages observés par le narrateur dans *Los Pasos Perdidos*. La transfiguration du réel s'opère alors par l'attention accrue au gigantisme de la terre latino-américaine. Les paysages sont démesurés comme le montre les quinze occurrences de l'adjectif *inmenso* (immense) qui détermine des éléments terrestres à partir du troisième chapitre dans lequel le narrateur commence son voyage. L'exubérance de la forêt s'accompagne d'un gigantisme de la faune avec les pluies de papillon qui s'abattent sur le village Puerto Anunciacion :

Quand le nuage fut sur nous, il commença à pleuvoir des papillons sur les toits, dans les récipients, sur nos épaules. C'étaient de petits papillons, d'un amarante foncé, striés de violet, qui s'étaient élevés derrière la forêt vierge immense, effrayés peut-être, rejetés après une multiplication vertigineuse, par quelque cataclysme, par quelque terrible évènement, sans témoin ni histoire. L'Adelantado me dit que ces passages de papillons n'étaient pas nouveaux dans la région ; quand ils se produisaient, il était difficile que l'on vît le soleil de toute la journée<sup>173</sup>. (Part., p. 180)

Le passage concourt au caractère mythique voire surnaturel de l'espace américain car l'auteur entretient un écho avec le mythe judéo-chrétien des plaies de l'Égypte notamment le passage sur les pluies de grenouilles. La mention du thème-titre<sup>174</sup> selon les termes employés par Philippe Hamon s'effectue par ancrage car les papillons sont évoqués dès le début de la pause descriptive motivée par l'apparition de la pluie d'insectes et qui est marquée textuellement par le passage à l'imparfait. La pluie d'animaux contribue au caractère démesuré du continent latino-américain car il est le fruit d'évènements météorologiques extrêmes comme le suppose la retranscription des paroles de l'Adelantado qui insistent sur l'intensité et sur le caractère répétitif du phénomène. De plus, l'énumération ternaire de compléments circonstanciels de lieu dans la première phrase du passage révèle également l'abondance de cette pluie. Néanmoins, les conditions extrêmes de la forêt vierge s'accompagnent de l'exubérance de la faune tropicale comme le montre la description des papillons qui est introduite par l'auxiliaire *ser* ( ou le présentatif *c'étaient* dans la traduction). L'aspectualisation du syntagme *papillon* s'effectue avec plusieurs procédés comme l'adjectif épithète *petits* ainsi que deux appositions soit le syntagme

---

<sup>172</sup> Odile Gannier, *La littérature de voyage, op. cit.*, p. 8

<sup>173</sup> « Cuando la nube estuvo sobre nosotros, comenzaron a llover mariposas sobre los techos, en las vasijas, sobre nuestros hombros. Eran mariposas pequeñas, de un amaranto profundo, estriadas de violado, que se habían levantado por miríadas y miríadas, en algún ignoto lugar del continente, detrás de selva inmensa, acaso espantadas, arrojadas, luego de una multiplicación vertiginosa, por algún cataclismo, por algún suceso tremendo, sin testigos ni historia. » (Pas., p. 163)

<sup>174</sup> Vincent Jouve, *Poétique du roman*, 5e édition, Paris, Armand Colin, "Cursus", 2020, p. 55

nominal *d'un amarante foncé* ainsi que l'adjectif *striés* accompagné de son complément *de violet*. Le narrateur évoque d'abord les propriétés de l'animal décrit notamment sa couleur assez voyante qui rappelle la tropicalité de la forêt. La suite de la phrase se concentre sur la puissance de cet espace comme le montre la mise en situation des insectes avec la mention du lieu d'où ils proviennent et les causes probables de leur multiplication. L'accumulation d'éléments composites qui caractérise la deuxième phrase révèle l'ampleur de la syntaxe carpentérienne fondée sur la profusion, ce qui alimente largement le gigantisme de la nature latino-américaine. Ainsi, l'exagération rapproche la réalité décrite du genre merveilleux sans pour autant être un texte par essence fantasmagorique. Par ailleurs, dans l'article « L'imaginaire des grands espaces américains : monde minéral, univers fluvial et cosmos végétal dans *Los Pasos Perdidos* d'Alejo Carpentier », Fabrice Parisot distingue trois types de paysages différents qui sont tous caractérisés par leur immensité. Il note surtout une opposition entre l'infiniment grand et l'infiniment petit<sup>175</sup> sur laquelle nous allons nous arrêter car elle semble participer à la mythification du réel américain. En effet, la remise en question du narrateur lorsqu'il observe le paysage de la cordillère des Andes au troisième chapitre emblématise l'exubérance du tellurisme latino-américain : « Lorsque [...] les volcans apparurent notre prestige des hommes cessa comme avait cessé depuis longtemps le prestige de la végétation. Nous étions des êtres infirmes, muets, au visage glacé sur une haute lande »<sup>176</sup> (Part., p. 107). La découverte des volcans engendre un regard sur la petitesse de l'homme qu'il met en parallèle avec l'absence de végétation grâce à la conjonction de subordination *como* (*comme* dans la traduction) afin d'attirer l'attention du lecteur sur l'exceptionnalité du paysage minéral. Les trois attributs du sujet *nous* dans la seconde phrase insistent sur la fragilité de l'homme confronté à des paysages de cette ampleur. L'opposition entre l'infiniment petit et l'infiniment grand montre toute la virtuosité de l'auteur car elle rend les paysages minéraux beaucoup plus saisissants tout en leur conférant une coloration mythique avec leurs dimensions disproportionnées.

L'écriture alexisienne témoigne également d'une richesse descriptive qui confine au baroque car elle se fonde sur un régime hyperbolique. Néanmoins, le choix générique contraint l'ampleur des descriptions car le conte est une forme brève. Dans le recueil, les passages descriptifs sont souvent construits au moyen d'accumulations à l'instar de la première évocation du lieutenant Wheelbarrow dans « le Sous-lieutenant enchanté ». La description est motivée par l'attitude du conteur qui fait appel à ses souvenirs :

---

<sup>175</sup> Fabrice Parisot, « L'imaginaire des grands espaces américains : monde minéral, univers fluvial et cosmos végétal dans *Los Pasos Perdidos* d'Alejo Carpentier », art. cit., p. 2-3

<sup>176</sup> « Cuando [...] aparecieron los volcanes, cesó nuestro prestigio humano, como había cesado, hacía tiempo, el prestigio de lo vegetal. Éramos seres ínfimos, mudos, de caras yertas, en un páramo » (Pas., p. 97)

Il me semble voir ses yeux un peu glauques, changeants, amers, filigranés de sang, son nez bossu, recourbé, inquiet, braqué vers des lèvres trop minces et son menton en galoche. Quant à sa chevelure, je me la figure telle une brosse roussâtre, hirsute, bouclée, planant ainsi qu'une auréole au-dessus d'un corps dégingandé (Rom., p. 183).

Les quelques lignes citées témoignent de l'usage de deux accumulations qui donnent une image plutôt dépréciative du personnage. La richesse de la première montre l'ampleur du style d'Alexis car la description du protagoniste s'établit par la juxtaposition de syntagmes nominaux mobilisant chacun une partie du visage. Cependant, deux d'entre eux font l'objet d'une riche expansion au moyen d'adjectifs épithètes *glauques*, *changeants*, *amers*, *bossu*, *recourbé* et *inquiets* et de participes passés employés comme adjectifs et accompagnés d'un syntagme prépositionnel comme complément tels « filigranés de sang » et « braqué vers des lèvres trop minces ». L'accumulation permet à l'auteur de condenser son propos tout en ne négligeant pas la précision de la description. De plus, l'auteur haïtien joue avec le concept d'aspectualisation élaboré par Philippe Hamon<sup>177</sup> car il le fonde sur deux plans, le premier consiste à attirer l'attention du lecteur sur l'aspect physique du personnage comme le montre les adjectifs épithètes *minces*, *bossu*, *roussâtre* ou même *bouclée*. En revanche, le second relève du domaine figuré pour informer métaphoriquement sur la personnalité du personnage avec des adjectifs épithètes tels que *amers*, *glauques* ou *inquiet*. De ce fait, la description s'éloigne du domaine tangible sans pour autant basculer dans le mytique. Toutefois, l'évocation symbolique donne au personnage un aspect mystérieux qui est entretenu par le conteur. Ainsi, les deux plans construisent l'aspect poétique de l'écriture alexisienne bien que le protagoniste américain soit décrit de manière négative à l'inverse des personnages amérindiens dont les portraits sont laudatifs. Par ailleurs, les interventions du conteur qui sont sensibles par l'emploi de la première personne du singulier rendent la description dynamique car il partage son imagination au lecteur. Un enjeu *méta* narratif se dévoile également dans le passage car le conteur fait apparaître les mécanismes qui guide sa narration avec l'emploi impersonnel du verbe *sembler* dont Vieux-Vent Caraïbe est le sujet réel et l'emploi pronominal du verbe *figurer*. L'extrait dépasse le cadre de l'objet décrit comme le montre les deux figures d'analogie que le conteur emploie lorsqu'il présente la chevelure du lieutenant. La comparaison introduite par l'adjectif *telle* et dont le comparant est le substantif *brosse* ainsi que la métaphore avec l'auréole donnent une image symbolique de l'élément décrit selon l'opération de mise en relation identifiée par Philippe Hamon<sup>178</sup>. Du reste, la fonction de cette description péjorative est sémiotique<sup>179</sup> car elle permet de

---

<sup>177</sup> Vincent Jouve, *Poétique du roman, op. cit.*, p. 56

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 56

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 57

mesurer emblématiquement l'évolution positive du personnage lorsqu'il aura rencontré la jeune métisse amérindienne. La transfiguration du réel s'opère grâce à l'insertion de passages descriptifs baroques par leur caractère hyperbolique et dont l'orientation symbolique rend sensible le réalisme merveilleux car le réel est déterminé par le mystère. Lorsqu'il évoque le réel merveilleux dans le « Prologue » au *Royaume de ce monde*, Carpentier l'assimile à une « amplification des catégories de la réalité »<sup>180</sup> selon la traduction de Charles Scheel, ce que les deux auteurs rendent sensible grâce à un style poétique et luxuriant dans lequel la proximité avec la réalité favorise le développement du mythe littéraire si l'on se fonde sur la définition du mythe en tant que récit imaginaire mais supposé réel.

### 3. *La prédominance de l'analogie : une représentation dynamique de l'Amérindien*

La prédominance d'images dynamise la représentation de l'Amérindien et elle rend également sensible le caractère baroque du style des deux auteurs. Dans les textes, l'omniprésence de l'analogie ou « le foisonnement métaphorique »<sup>181</sup> semblent alors favoriser la transformation de la réalité décrite tout en illustrant les théories du réalisme merveilleux. Plus précisément, dans l'article « Le réalisme merveilleux dans la flaque », Régis Antoine souligne d'une part que le corps est un élément privilégié des textes réalistes merveilleux et d'autre part, il identifie certains procédés d'écriture comme typiques de l'écriture baroque recherchée par Alexis et Carpentier comme les métaphores, les adjectifs qualifiants ou encore l'exagération<sup>182</sup>. Ainsi, nous nous demanderons en quoi le style hyperbolique et métaphorique des romanciers étudiés favorise la construction de personnages et d'espaces amérindiens mythiques. Dans le *Romancero aux étoiles*, la richesse de la description corporelle d'Anacaona participe à la transformation du personnage historique en personnage mythique. La progression à thèmes dérivés du passage attire l'attention du lecteur sur les différentes parties du corps du personnage à partir desquelles le conteur poétise au moyen de nombreuses figures d'analogie comme des comparaisons : « comme de belles cannes créoles » pour les jambes, « comme des oiseaux tièdes et respirants » pour les pieds ou encore « tels les songes inachevés » pour les yeux (Rom., p. 159-160). Dans les quelques exemples cités, les comparants sont de divers types car l'auteur emploie un aliment typique de la culture antillaise, la canne à sucre, la faune et un concept abstrait pour construire les comparaisons. De fait, l'exceptionnalité d'Anacaona apparaît

---

<sup>180</sup> Alejo Carpentier, " *De lo real maravilloso americano* " dans *Tientos y diferencias*, Paris, Gallimard, 1984, p. 96. Certains passages sont traduits par Charles W. Scheel dans *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, *op. cit.*, p. 45

<sup>181</sup> Yolaine Parisot, *Regards littéraires haïtiens: cristallisations de la fiction-monde*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>182</sup> Régis Antoine, « Le Réalisme merveilleux dans la flaque », in Marie-Clotilde Jacquey (dir.), *Notre Librairie*, janvier-avril, vol. 133, 1998, p. 65

grâce à l'évocation d'une corporalité polymorphique qui amplifie le symbolisme du personnage d'où le rapprochement avec le mythe plutôt qu'avec l'Histoire. « La langue fleurie et imagée »<sup>183</sup> pour reprendre l'expression d'Élisabeth Mudimbe-Boyi teinte le passage d'érotisme lorsque le conteur s'attache à décrire des membres plus intimes à l'image de ces métaphores relevées : « Sa croupe était un nard, deux œufs du délice suspendus dans l'espace, double croche musicienne, petits soleils gémellaires aux lentes libérations » (Rom., p. 159). Le lien analogique s'établit au moyen d'une structure attributive avec l'emploi de la copule d'équivalence *être*. Le style très figuratif de l'auteur est sensible avec l'accumulation qui lui permet encore de réunir plusieurs variétés de comparants comme la faune, la musique et les astres. Le dernier est particulièrement intéressant car il donne au personnage une apparence cosmogonique notamment avec l'emploi du syntagme *soleils gémellaires* et le substantif *libérations* qui est un terme propre à l'astronomie. Le conteur approfondit la composante mythique du personnage car il lui attribue métaphoriquement le pouvoir d'améliorer les éléments naturels lorsqu'il narre son union symbolique qui concourt également à l'érotisme du texte. Il affirme qu'Anacaona lui permet de « deven[ir] ce que nul vent ne pourra plus être, une palpitation fraîche et parfumée qui couvrait, englobait, et frisait la Caraïbe tout entière ! » (Rom., p. 159). L'emploi de la négation partielle composée des adverbes *ne* et *plus* de même que la ponctuation forte montre l'exceptionnalité du personnage tandis que les expansions nominales du substantif *palpitation* illustrent la puissance de son pouvoir cosmique avec les deux adjectifs épithètes *fraîche* et *parfumée* ainsi que l'enchaînement ternaire des verbes *couvrir*, *englober* et *friser in situ* la proposition subordonnée relative introduite par *qui*. La pratique généreuse de l'analogie assimile Anacaona à un personnage divin. De fait, l'imagination de l'auteur joue avec la plasticité du personnage jusqu'à le sacraliser d'où la mythification du personnage. Dans *Le Dictionnaire des mythes littéraires*, Nicole Ferrier-Caverivière analyse les motivations qui soutiennent la transformation d'un personnage historique en personnage mythique comme « une rupture avec la trame du temps ou avec la normalité des comportements humains ». Elle note également l'apparition d'une aura mystérieuse qui « fait échapper aux prises de la science et de la pure intelligence »<sup>184</sup>. Les éléments relevés caractérisent finalement l'exceptionnalité ainsi que le caractère insaisissable de la cacique. En outre, les traits attribués à la protagoniste permettent également de la rapprocher figurativement de la terre haïtienne comme si elle symbolisait cet espace avec les éléments descriptifs cités ainsi

---

<sup>183</sup> Élisabeth Mudimbe-Boyi, *L'œuvre romanesque de Jacques-Stephen Alexis: une écriture poétique, un engagement politique*, op. cit., p. 76

<sup>184</sup> Nicole Ferrier-Caverivière, « Figures historiques et figures mythiques » dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 604

la périphrase *Fleur d'Or* la désignant qui est la traduction française du nom propre *Haïti*. L'association alimente certes le caractère mythique de la représentation de l'Amérindienne mais, il est important de noter qu'elle se fonde sur un *topos* de la littérature antillaise où la femme symbolise la fertilité de la terre comme le rappelle Elvire Maurouard dans l'ouvrage *Haïti, le pays hanté*<sup>185</sup>.

Le style baroque de Carpentier est également marqué par une pratique conséquente de l'analogie que Corinne Mence-Caster formule comme « la suspension de la fonction de dénotation objectale au profit de la dénotation figurative »<sup>186</sup> dans l'article « Le mythe comme langage de l'autre ». L'auteur l'utilise beaucoup pour rendre plus prodigieux les paysages démesurés de la forêt amazonienne selon ce que Philippe Hamon nomme la mise en relation<sup>187</sup>. Lorsque le narrateur-personnage découvre les montagnes composant la cordillère des Andes, il les décrit au moyen d'une comparaison effrayante introduite par *como* (*tel* dans la traduction) car il les assimile à « d'immenses haches noires au tranchant levé contre le vent qui se glissait dans les défilés avec un mugissement interminable »<sup>188</sup> (Part., p. 105). Le rapprochement du paysage minéral avec une arme rustique assimile symboliquement l'espace amazonien à un temps reculé. Le signifié du comparant, quant à lui, insiste sur le caractère inquiétant et surnaturel de la nature vierge comme le montre le substantif *tranchant* complété par une proposition subordonnée relative dans laquelle le substantif *mugissement* bestialise le son provoqué par la rencontre du vent avec le sommet de la montagne. Les adjectifs épithètes *immenses, noires, interminable* contribuent également à rendre le paysage terrible car ils insistent sur la force gigantesque de cet espace. L'emploi de procédés analogiques permet alors à l'auteur de faire apparaître le merveilleux derrière le réel. L'analogie constitue un moyen littéraire efficace pour transformer la réalité qui est la finalité du *real maravilloso* dans le « Prologue » du *Reino de este mundo* tout en incluant la description du laid comme l'une de ses composantes. Par ailleurs, le paysage végétal observé par le narrateur lors de la traversée de l'Orénoque procède du même effet effrayant lorsque le protagoniste compare la forêt à un « rempart interminable d'arbres dressés tronc à tronc jusqu'à la limite du courant, sans un passage visible, sans une fissure, sans une brèche »<sup>189</sup> (Part., p. 213). La figure d'analogie introduite par *como* (*comme* dans la traduction) assimile la forêt amazonienne à une prison démesurée surtout avec l'adjectif épithète

---

<sup>185</sup> Elvire Maurouard, *Haïti, le pays hanté*, Matoury, Guyane, Ibis Rouge, 2006, p. 110

<sup>186</sup> Corinne Mence-Caster, "Le mythe comme langage de l'autre", art. cit., p. 134.

<sup>187</sup> Vincent Jouve, *Poétique du roman, op. cit.*, p. 51

<sup>188</sup> « como inmensas hachas negras, de filos parados contra el viento que se colaba por los desfiladeros con un bramido inacabable. » (Pas., p. 96)

<sup>189</sup> « como una inacabable muralla de árboles erguidos, tronco a tronco, hasta el lindero de la corriente, sin un paso aparente, sin una hendedura, sin una grieta. » (Pas., p. 194)

*interminable* et l'énumération ternaire d'éléments introduits par l'adverbe de négation lexicale *sans* (*sin* dans le texte original). En conséquence, la comparaison crée une atmosphère oppressante tout en rappelant le gigantisme de l'espace latino-américain. Le régime hyperbolique avec lequel Alejo Carpentier représente la nature contribue à transformer les lieux décrits en une topographie imaginaire qui est propice au mythe par sa ressemblance avec le réel. Il est vrai que la représentation de l'homme amérindien est plus discrète chez Carpentier que chez Jacques Stephen Alexis. En effet, l'auteur cubain s'attache plus à la représentation de leur espace qu'il subvertit en un lieu mythique rappelant les Âges ancestraux de l'humanité où la nature était partout souveraine. La transfiguration du réel établit alors de nombreuses affinités avec le mythe. Néanmoins, les poétiques atypiques des récits qui font la part belle à l'illusion semblent aussi alimenter le mythe littéraire de l'Amérindien se dégageant des deux textes.

### ***B. L'élaboration d'une poétique de l'illusion qui soutient la transformation en mythe***

Le réalisme merveilleux se définit comme la fusion de deux codes antithétiques, l'un qui ressort au mystère tandis que le second appartient au réel comme l'expliquent Charles W. Scheel et Daniel-Henri Pageaux dans leur ouvrage sur la question. Plus précisément, les chercheurs énoncent que « le réalisme merveilleux est un mode narratif caractérisé par la fusion, dans le récit, d'éléments réalistes, et d'une vision du monde soulignant son mystère. Cette fusion a lieu en permanence, dans le creuset d'un style narratif hautement poétisé, exprimant l'exaltation de l'auteur »<sup>190</sup>. C'est pourquoi la représentation de l'Amérindien dans les deux récits est assortie d'une transfiguration du réel au moyen d'éléments merveilleux qui concourent à rapprocher la figure de l'Amérindien du mythe. C'est justement la capacité du mythe à révéler les mystères de la vie qui le différencie de la légende selon Mircéa Éliade<sup>191</sup>. Cependant, « le cortège d'étrange, de fantastique, de rêve de demi-jour, de mystère et de merveilleux »<sup>192</sup> ou bien « l'altération inattendue de la réalité »<sup>193</sup> pour reprendre les mots de Jacques Stephen Alexis et de Carpentier respectivement créent également à une poétique qui fait la part belle à l'illusion. Il convient alors d'en étudier les modalités en ce qu'elle permet d'exalter la composante mythique de la représentation de l'Amérindien. Tout d'abord, nous nous attacherons à étudier la

---

<sup>190</sup> Charles W. Scheel et Daniel-Henri Pageaux, *Réalisme magique et réalisme merveilleux: des théories aux poétiques*, op. cit., p. 152

<sup>191</sup> Mircéa Éliade, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 13

<sup>192</sup> Jacques Stephen Alexis, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », art. cit., p. 105

<sup>193</sup> Alejo Carpentier, "Le réel merveilleux en Amérique" dans *Chroniques*, op. cit., p. 344

superposition des plans et de la réalité et du mythe puis, nous nous intéresserons à l'influence de l'onirisme dans les deux narrations. Enfin, nous nous questionnerons sur la place accordée à l'animisme qui attire l'attention du lecteur sur l'ancestralité et la sacralité de l'espace amérindien.

### 1. *La superposition des plans de la réalité et du mytique*

La large place accordée au merveilleux contribue à orienter les narrations vers l'imaginaire tout en ne négligeant pas totalement l'illusion référentielle d'où l'idée d'un réel transfiguré. Cependant, les récits font également état d'une superposition entre le plan de la réalité et celui du mytique. De fait, la coexistence des deux niveaux *in situ* les textes alimente l'originalité du style de l'auteur haïtien et du romancier cubain. Corinne Mence-Caster dans son article sur Carpentier préfère parler d'une « métalepse ontologique par laquelle les plans du réel et mytique se trouvent irrémédiablement confondus »<sup>194</sup>. Les auteurs jouent avec les deux catégories mentionnées plus haut, ce qui pourrait aussi créer « un effet d'étrangeté » analysé par Daniel-Henri Pageaux dans l'article « Quête d'identité américaine et poétique de l'étrangeté chez Alejo Carpentier ». Les nombreuses références mythologiques provenant de différentes cultures montrent explicitement le jeu avec la référentialité car les auteurs intègrent des mythèmes d'origines variées à leur narration. En outre, la dynamique entre le réel et le mytique sensible dans de nombreux extraits dans *Los Pasos Perdidos* participe également à montrer que l'espace amazonien est un berceau mythologique. Autrement dit, le mythe prend le relais de descriptions aux accents réalistes dans l'ouvrage de Carpentier comme dans le sous-chapitre XX où le narrateur découvre la nature amazonienne :

L'aube est bien moins belle, dans la Forêt Vierge, si nous pensons aux couleurs, que le crépuscule. Sur un sol d'où s'exhale une humidité millénaire, sur l'eau qui divise les terres, sur une végétation qui s'enveloppe de brume, l'aube s'insinue dans la grisaille de pluie, dans une clarté indécise qui ne fait jamais augurer la limpidité du jour. Il faudra attendre plusieurs heures avant que le soleil, déjà haut, libéré par les cimes touffues, puisse jeter franchement un rayon lumineux sur l'étendue infinie des arbres. Cependant, l'aube ramène toujours la joie intime, atavique, d'ancêtres qui, pendant des milliers d'années, virent quotidiennement dans le petit jour la fin de leurs terreurs nocturnes, le recul des rugissements, l'éloignement des ombres, la confusion des spectres, la mise en déroute du mal.<sup>195</sup>  
(Part., p. 219-220)

---

<sup>194</sup> Corinne Mence-Caster, "Le mythe comme langage de l'autre", art. cit., p. 139

<sup>195</sup> « El amanecer de la selva es mucho menos hermoso, si en colores pensamos, que el crepúsculo. Sobre un suelo que exhala una humedad milenaria, sobre el agua que divide las tierras, sobre una vegetación que se envuelve en neblinas, el amanecer se insinúa con grisallas de lluvia, en una claridad indecisa que nunca parece augurar un día despejado. Habrá que esperar varias horas antes de que el sol, alto ya, liberado por las copas, pueda arrojar un rayo de franca luz por sobre la infinitas arbodelas. Y, sin embargo, el amanecer de la selva renueva siempre el júbilo entrañado, atávico, llevado en venas propias, de ancestros que, durante milenios,

La pause descriptive est motivée par la curiosité du personnage qui se familiarise avec ce nouveau lieu qui est en tout point opposé à la métropole de New-York où il habite au début de l'œuvre. Pour étudier la description qui débute de manière réaliste, nous nous fonderons sur les caractéristiques formelles formulées par Philippe Hamon<sup>196</sup>. L'extrait cité est inséré par ancrage car le « thème-titre » est mentionné dès le début du moment descriptif comme le montre le syntagme *l'aube* qui est, par ailleurs, sujet de trois propositions principales sur les quatre phrases citées. La description de l'aube est également dynamique avec l'emploi de verbes de mouvement tel que *s'insinuer*, *jeter* ou encore *ramener*. Cependant, Alejo Carpentier semble moins approfondir l'aspectualisation que la mise en situation de l'objet décrit. En effet, la qualité principale attribuée à l'aube est sa beauté. Cependant, elle est d'emblée mise en relation avec celle du crépuscule comme le montre l'usage d'un comparatif d'infériorité qui ordonne le degré de beauté des deux phénomènes journaliers. Cela d'autant plus que l'adverbe *bien* (*mucho* dans le texte original) a une fonction intensive pour insister sur la différence des deux éléments. Néanmoins, la mise en situation de l'aube dans le passage illustre toute la richesse baroque du style carpentérien fondée sur l'accumulation. L'auteur décrit également les potentialités de l'élément avec les cinq compléments circonstanciels de lieu de la deuxième phrase dont les trois premiers, antéposés, sont introduits par la préposition *sur* (*sobre*) tandis que les derniers, postposés, sont insérés grâce à la préposition *dans* (*en*). La répartition des compléments de part et d'autre de la proposition « l'aube s'insinue » confère ainsi à l'écriture de Carpentier une ampleur poétique. De plus, les éléments paysagers évoqués dans ces compléments circonstanciels de lieu font eux-mêmes l'objet d'une expansion au moyen de quatre propositions subordonnées relatives adjectives qui apportent des informations complémentaires sur l'espace tout en faisant basculer la description dans le domaine du mythique. Plus particulièrement, l'auteur évoque l'humidité avec l'adjectif épithète *millénaire* qui rappelle alors la dimension ancestrale de la forêt vierge. En outre, la proposition relative adjective « qui divise les terres » dont l'antécédent est le substantif *eau* suggère le symbolisme de cet élément selon le mythe cosmogonique de la Genèse notamment avec le choix du verbe *dividir* (traduit par *diviser*). Alejo Carpentier insère des références culturelles avec lesquelles il joue d'où l'idée d'une poétique baroque du mélange. Ainsi, la fin du passage éclaire la fonction sémiotique et plus particulièrement la fonction symbolique de la description. De fait, le morceau descriptif ne se limite pas à l'objet décrit et son espace, elle dépasse ce cadre pour illustrer l'empreinte mythique du territoire latino-américain qui est perçue par le narrateur. La

---

vieron en cada madrugada et término de sus espantos nocturnos, el retroceso de los rugidos, el despeje de las sombras, la confusión de los espectros, el deslinde de lo malévolo. » (Pas., p. 199-200)

<sup>196</sup> Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op. cit., p. 51-57.

dernière phrase en est particulièrement représentative grâce à l'évocation d'un passé ancestral avec l'emploi de l'adjectif *atavique* épithète du substantif *joie*, ce qui insiste sur la continuité temporelle entre une époque très reculée et le présent du narrateur. L'auteur exploite également l'opposition symbolique entre le jour et la nuit afin de développer l'idée d'un *continuum* entre les époques comme en témoigne l'accumulation de compléments d'objets directs pour justifier l'aspect inquiétant de la nuit dans nos imaginaires. La description permet alors d'évoquer les temps ancestraux d'où la majesté et le prestige de l'espace décrit. Daniel-Henri Pageaux préfère considérer l'exemplarité comme une manière de transformer le lieu en « une référence première et constante : un principe d'explication du monde, une histoire seconde qu'on appellera mythe »<sup>197</sup>. D'autres éléments descriptifs présentent un lien analogique avec la mythologie telle l'évocation des nuages « gonflés d'eau comme les premiers chapitres de la Genèse ». Le narrateur mythifie même les éléments naturels lorsqu'il souligne que « Ces nuages (...) étaient arrêtés dans le ciel, semblables à eux-mêmes depuis les temps immémoriaux où ils avaient présidé la séparation des eaux et les mystères des premières confluences »<sup>198</sup> (Part., p. 225). Deux références bibliques sont notables car elles renvoient explicitement au mythe cosmogonique judéo-chrétien d'où la sacralisation de la nature latino-américaine. De plus, les termes *immémoriaux*, *mystères* ou bien l'adjectif *premières* situent également la description dans une temporalité mythique. En conséquence, les choix d'écriture de Carpentier mettent l'accent sur le poids du mythe dans le texte qui se dévoile sous couverts d'éléments plus réalistes. Corinne Mence-Caster a là encore des mots significatifs lorsqu'elle énonce que :

Dans *Los pasos perdidos*, la focalisation sur les mythes les plus prégnants de l'imaginaire occidental [...] pose d'emblée le problème des rapports entre « mythe » et « réalité », entre « fiction » et « réel », entre fonction propre et fonction figurale. Dans ce roman, la présence obsédante du discours mythique a pour objet premier d'en rappeler le caractère performatif : Alejo Carpentier cherche ainsi à manifester que c'est le discours du mythe qui a fait le réel américain<sup>199</sup>

L'auteur mythifie ainsi le berceau des civilisations amérindiennes car il l'associe à des éléments mythologiques permettant alors de dépasser le champ du réel tout en entretenant le caractère poétique du texte.

*Le Romancero aux étoiles* témoigne aussi d'un mélange entre les plans référentiel et imaginaire, ce que Elisabeth Mudimbe-Boyi nomme une « fusion entre deux mondes :

<sup>197</sup> Daniel-Henri Pageaux, "Quête d'identité américaine et poétique de l'étrangeté chez Alejo Carpentier", art. cit., p. 74.

<sup>198</sup> « ricas en agua como los primeros capítulos del Génesis » ; « Esas nubes [...] estaban detenidas en el espacio, como edificadas en el cielo, semejantes a sí mismas, desde los tiempos inmemoriales en que presidieran la separación de las aguas y el misterio de las primeras confluencias » (Pas., p. 204)

<sup>199</sup> Corinne Mence-Caster, "Le mythe comme langage de l'autre", art. cit., p. 137

l'irréel et le réel »<sup>200</sup> lorsqu'elle analyse le style alexisien. Le processus est particulièrement visible dans le conte « Le sous-lieutenant enchanté » qui est donné d'emblée comme un « espace mythique »<sup>201</sup> car le conteur questionne l'existence du peuple amérindien Viens-Viens avant de narrer l'histoire :

Vous le savez aussi, on raconte qu'en haut des montagnes auraient survécu des groupes de chemès au sang presque pur, les Vien-Viens, comme on les appelle... Dans quelle mesure on n'exagère pas, il est difficile de le savoir, mais en tout cas je connais une troublante histoire à ce propos ; si elle était vraie, comme je le pense, il faudrait croire aux Vien-Viens. (Rom, p. 181)

L'emploi de trois tournures impersonnelles construites avec le pronom de rang 3 illustre le caractère mythique de la tribu amérindienne en question qui est rattachée aux traditions orales haïtiennes sur lesquelles le conteur insiste prenant à parti son neveu. La présence réelle de ce peuple est également mise en question comment le montre l'emploi du conditionnel passé dans la première phrase. Cependant, le conteur cherche à affirmer logiquement l'existence du peuple en invoquant l'histoire du lieutenant Wheelbarrow comme le montre le basculement pronominal avec l'insertion d'un *je* qui s'oppose au *on*. La conjonction de coordination *mais* insiste d'ailleurs sur cette opposition qui indique que le conteur s'éloigne du *consensus* qui veut que la tribu Vien-Viens soit mythique en supposant son existence au moyen d'une hypothèse accompagnée de l'obligation impersonnelle. Ainsi, le jeu sur la véracité de l'existence d'Amérindiens est alimenté le rapprochement du mythe et de la réalité. Les analyses de Yolaine Parisot sont intéressantes de ce point de vue car elle souligne que l'écriture d'Alexis « reflète une vision baroque du monde hésitant entre réalité et illusion »<sup>202</sup> que l'on peut déceler derrière le questionnement sur la croyance. Par ailleurs, à l'intérieur même de la *diégèse*, une proximité du même ordre contribue à donner une image mythique des civilisations chemès. En effet, la situation initiale du conte est réaliste étant donné qu'elle narre le départ du lieutenant pour Haïti et son voyage. De même, l'une des premières péripéties a aussi vocation au réalisme puisqu'il s'agit de la rancœur des personnages haïtiens dirigée à l'encontre du protagoniste américain. Néanmoins, la fin du conte vient ébranler la prétention au réalisme du texte car le sous-lieutenant vit une aventure merveilleuse avec la protagoniste amérindienne dont la plasticité confine au mythe. Le conteur assimile la métisse à une « Sienhi des eaux, Sirène ou Baleine, Viens-Vien ou déesse » (Rom., p. 205). La diversité des éléments invoquées lui donne un air polymorphique et vague car son apparence est incertaine tout en étant assimilée à une divinité. La fin du conte est également indéterminée d'où la ressemblance

---

<sup>200</sup> Élisabeth Mudimbe-Boyi, *L'œuvre romanesque de Jacques-Stephen Alexis*, op. cit., p. 87

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 86

<sup>202</sup> Yolaine Parisot, *Regards littéraires haïtiens : cristallisations de la fiction-monde*, op. cit., p. 123

accrue avec le mythe car le conteur avoue que « nul ne saura vraisemblablement jamais » (Rom., p. 205). Le conte se trouve *in fine* subverti en un mythe dès que le personnage principal décide de rester avec la jeune amérindienne rencontrée. Le cadre spatial aussi acquiert une coloration mythique plus importante car à ce moment-là du récit, l'auteur attire l'attention du lecteur sur les « immémoriales splendeurs de la terre haïtienne » (Rom., p. 206). La flore est démesurée avec la double injonction du personnage amérindien : « Regarde mes verts troupeaux qui se bousculent à l'infini, regarde mes eaux bleues qui montent jusqu'au plus grand bassin, l'azur du ciel » (Rom., p. 206). Tout comme l'œuvre de Carpentier, la seconde proposition est un écho au mythe de la Genèse car les eaux et le ciel se rassemblent. En conséquence, la présence de l'Amérindien dans le texte contribue à lui conférer un caractère mythique comme le montre la nature grandiose qui se dévoile aux yeux de l'Américain. Le rapprochement voire la subversion en mythe conforte l'idée selon laquelle les contes sont « un voyage au pays de la fantaisie et du rêve, un voyage par-delà le temps réel, pour faire revivre l'espace merveilleux où se meut encore la figure de « la Fleur d'Or » dans toute sa splendeur ; un voyage aussi vers le pays du rêve qui est le Royaume des Songes<sup>203</sup> »<sup>204</sup>.

## 2. L'influence de l'onirisme : la représentation d'un réel confus

L'esthétique du réalisme merveilleux se fonde sur l'indétermination du réel, ce que la critique a nommé « mystère ». Les romanciers développent une poétique de l'illusion à laquelle semble participer la tendance onirique du *Romancero aux étoiles*. L'objectif consiste à s'interroger plus précisément sur l'idée de confusion entraînée par l'inscription du rêve dans la narration en ce qu'elle favorise la construction d'un mythe littéraire de l'Amérindien car l'insertion de songes dans les textes poussent à questionner l'existence des civilisations amérindiennes dans l'espace romanesque. Certains contes présentent un canevas onirique comme le « Dit de La Fleur d'Or » car la poétesse amérindienne élabore son plan pacifiste grâce à un songe aux accents fantasmagoriques que décrit longuement le conteur. La cacique endormie exécute les danses traditionnelles représentatives de la culture taïno que l'auteur nomme figurativement « La Danse des Sommeils » ou encore « le Rêve des Joies Anciennes » (Rom., p. 164-165). L'emploi de majuscules symbolise l'importance de l'imagination pour le romancier qui invente des concepts pour « recréer l'esprit de ces traditions »<sup>205</sup> comme le souligne Élisabeth Mudimbe-Boyi. Du reste, pendant son rêve Anacaona revit la bataille de la *Vega Real*. L'évènement historique est alors transposé au domaine onirique et par extension imaginaire participant ainsi à la « sacralisation des

<sup>203</sup> Référence au cadre spatial du conte « Le Roi des songes » dans le *Romancero aux étoiles*.

<sup>204</sup> Élisabeth Mudimbe-Boyi, *L'œuvre romanesque de Jacques-Stephen Alexis, op. cit.*, p. 92

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 55

premiers faits historiques »<sup>206</sup> relevée par l'universitaire citée en vue d'approfondir le lien entre merveilleux et mythique sur lequel elle s'interroge. Par ailleurs, « Le sous-lieutenant enchanté » est également marqué par l'onirisme car le conteur suggère que les rencontres nocturnes entre l'Américain et la métisse sont un rêve car l'homme est endormi avant la première confrontation qui le plonge dans « une rêverie sans fond » (Rom., p. 197), puis il est en proie à des hallucinations où il entend la voix de la jeune amérindienne. Vieux-Vent Caraïbe formule d'ailleurs avec une question directe l'illusion vécue par le personnage : « Était-il la proie d'un de ces étranges mirages que semblaient recéler ce pays dont la terre elle-même semblait magique ? ... » (Rom., p. 202). La portée totale de l'interrogation ainsi que l'emploi de points de suspension indiquent que la question n'appelle pas vraiment de réponse. Néanmoins, sa motivation repose sur l'évocation des mystères de la terre haïtienne avec les deux propositions relatives enchâssées qui déterminent respectivement les substantifs *mirages* et *pays*. De fait, la composante onirique du conte cité donne l'impression que l'espace fictionnel est recouvert par un voile d'irréalité qui questionne l'existence des personnages amérindiens d'où leur teneur mythique. L'onirisme compose également l'intrigue loufoque du « Royaume des Songes » dont le titre est symptomatique. L'un des protagonistes principaux, le Roi des songes, qui cherche à éliminer les « ennemis du Rêve » tient des propos sur la confusion entre le réel et l'onirique lorsqu'il souligne que « Le Rêve se mêlera alors à la réalité. L'union des contraires sera réalisée, ce qui semblait inconciliable apparaîtra alors comme le revers et l'avvers d'une même médaille » (Rom., p. 248). Dans une perspective *méta* littéraire, la seconde proposition définit le réalisme merveilleux tel qu'il est pratiqué par l'auteur dont les productions romanesques allient des intrigues réalistes à des éléments merveilleux voire fantasmagoriques pour souligner le mystère dans lequel baigne la réalité. Par conséquent, il apparaît que l'influence de l'onirisme dans le recueil donne la primauté à l'imaginaire en rendant confus le réel *in situ* l'espace fictionnel. Jacques-Stephen Alexis construit alors une poétique de l'illusion fondée sur le mélange de différents niveaux de réel lequel encourage les processus de mythification que nous avons déjà identifiés précédemment.

À l'inverse, l'élaboration d'une poétique de l'illusion dans *Los Pasos Perdidos* ne se fonde pas sur l'onirisme. Alejo Carpentier insiste plus sur l'importance des souvenirs au regard de la temporalité passée, ce que nous étudierons dans un prochain développement. De plus, l'auteur est plus sensible aux sensations vécues par le narrateur personnage dans les différents espaces visités d'où le regard admiratif porté sur les civilisations amérindiennes. De fait, il peut être intéressant de mettre en parallèle ce qu'éprouve le

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 31

narrateur avec les indices qui concourent à faire de l'espace amazonien un lieu mythique afin d'évaluer comment l'auteur matérialise le fabuleux dans la *diégèse*. Lorsque le narrateur assiste à ce qu'il nomme la Naissance de la Musique, il est obnubilé par le personnage énigmatique exécutant un rite funéraire qui lui provoque « une révélation » (Part., p. 248). La retranscription de la scène du chant incantatoire du Sorcier donne l'impression que le personnage assiste à une cérémonie digne d'un mythe car « C'est quelque chose qui se place bien au-delà du langage et qui cependant est encore très loin du chant. Quelque chose qui ignore la vocalise, mais est déjà plus que le mot. »<sup>207</sup> (Part., p. 248). L'usage du pronom indéfini *algo* (*quelque chose*) marque l'altérité des incantations auxquelles il assiste. En outre, la coordination de deux propositions relatives adjectives dans chacune des deux phrases montre les tentatives du narrateur pour identifier ce qu'il entend en essayant de le rapprocher de sons connus. La mise en relation des différents éléments donne une idée imprécise du contenu de la cérémonie amérindienne qui reste alors mystérieuse et indéchiffrable. Cependant, l'interprétation qu'en donne le narrateur rapproche explicitement ce moment du mythe car pour lui il s'agit « d'une crise déchirante de fureur imprécatoire qui est, déjà, la vérité profonde de toute tragédie, tentative primordiale de lutte contre les puissances de destruction qui se mettent en travers du calcul des hommes »<sup>208</sup> (Part., p. 248). L'emploi des substantifs *verdad* et *intento* (*vérité* et *tentative*) montre que le personnage conçoit la cérémonie comme une explication du phénomène naturel qu'est la mort. Par ailleurs, l'adjectif épithète *primordial* rapproche le rite des temps primitifs tandis que les deux présents de narration cristallisent la tension dramatique de la scène. Les différents procédés relevés ainsi que l'impossibilité pour le narrateur d'identifier précisément l'évènement rendent sensible « l'éclairage métaphysique »<sup>209</sup> du texte, qui, pour Philippe Sellier est une caractéristique indéniable du mythe littéraire. Par conséquent, les deux auteurs représentent différemment la confusion du réel dans la fiction. Tandis qu'Alejo Carpentier se concentre sur la présence vivante des mythes en Amérique latine et ses effets sur le personnage principal, Jacques Stephen Alexis utilise l'onirisme pour rendre l'existence des peuples amérindiens mythique.

### 3. Une nature vivante et sacrée : l'influence de l'animisme

La représentation du réel merveilleux américain et de la nature haïtienne est tributaire du concept d'animisme qui est très présent dans les religions amérindiennes au

<sup>207</sup> « Es algo situado mucho más allá del lenguaje, y que, sin embargo, está muy lejos aún del canto. Algo que ignora la vocalización, pero es ya algo más que palabra » (Pas., p. 225)

<sup>208</sup> « un furor imprecatorio que es ya la verdad profunda de toda tragedia – intento primordial de lucha contra las potencias de aniquilamento que se atraviesan en los cálculos del hombre–. » (Pas., p. 225)

<sup>209</sup> Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », art. cit., p. 124

regard de leur panthéon divin, ce qu'explique Henri Lehmann dans *Les civilisations précolombiennes*<sup>210</sup>. L'insertion de motifs animistes donne l'impression d'une nature vivante et dynamique en même temps qu'elle fait l'objet d'une sacralisation d'où son importance pour le mythe littéraire de l'Amérindien. Ainsi, l'esthétique du réalisme merveilleux en tant que « transcription d'un être au monde caribéen »<sup>211</sup> pour reprendre les propos de Yolaine Parisot est alors propice à l'intégration d'une pensée animiste issue des cultures amérindiennes. D'ailleurs, pour Régis Antoine le réalisme merveilleux procède d'une « perception indigène du monde »<sup>212</sup>. Le recueil à l'étude ainsi que les autres romans de Jacques Stephen Alexis sont exemplaires de ce point de vue surtout avec la place accordée au vaudou « qui implique d'emblée un espace mythique qui renvoie aussi à l'Afrique »<sup>213</sup>. Dans *Le Romancero aux étoiles*, *Compère Général Soleil* et *Les Arbres Musiciens*, les éléments naturels sont représentés sous des traits humains comme le fleuve Artibonite que nous avons déjà abordé ou bien la divinité aquatique du « Dit de Bouqui et Malice ». De surcroît, le conteur, Vieux-Vent Caraïbe, dans le recueil est l'incarnation vivante du vent. Le « Dit d'Anne aux longs cils » est aussi extrêmement symbolique de l'esprit des traditions amérindiennes car la protagoniste est la « fille d'une anémone de la mer océane et d'une mouette » tandis qu'un autre protagoniste fabuleux incarne un « colosse des montagnes de Cahos » (Rom., p. 51). Les motifs animistes transmettent également l'exaltation avec laquelle l'auteur évoque son pays comme le montre la tonalité enjouée du conte qui se fonde sur un rythme accumulatif notamment lorsque le conteur s'amuse à énumérer pendant une page et demie les différentes catégories composant le peuple haïtien en les rattachant analogiquement à la nature comme « les paysans aux odeurs de feuillage » ou bien « les jeunes filles aux cuisses herbeuses » ou encore « les *papaloas*<sup>214</sup> aux barbes verdoyantes » (Rom., p. 52). L'auteur établit de la sorte une continuité entre l'humain et la nature qui évoque symboliquement la nature de certaines divinités amérindiennes d'où l'atmosphère mythique du conte. Jacques-Stephen Alexis pousse l'animisme à son paroxysme car il dote d'une âme un concept aussi intangible que le temps qui est matérialisée par les personnifications successives des mois que nous avons déjà analysées. Par ailleurs, la faune est aussi vivante que la flore comme le montre les personnages de « La Rouille des Ans », des crapauds qui chantent et discutent des effets du temps à la manière d'humains. La terre haïtienne est alors rendue vivante par la tendance animiste qui produit aussi du merveilleux. Du reste, l'insertion d'un oiseau exceptionnel dans « La Romance du Petit-Visseur » renvoie

<sup>210</sup> Henri Lehmann, *Les civilisations précolombiennes*, Paris, P.U.F, 2017, 130 p.

<sup>211</sup> Yolaine Parisot, *Regards littéraires haïtiens : cristallisation de la fiction-monde*, op. cit., p. 68

<sup>212</sup> Régis Antoine, « Le Réalisme merveilleux dans la flaque », art. cit., p. 65

<sup>213</sup> Élisabeth Mudimbe-Boyi, *L'œuvre romanesque de Jacques-Stephen Alexis*, op. cit., p. 89

<sup>214</sup> Prêtres de la religion vaudou

également aux mythologies amérindiennes en partie car Vieux-Vent Caraïbe le nomme « l'Oiseau de Dieu », ce qui ménage un lien évident avec le divin. Néanmoins, la description de l'animal montre également l'inspiration culturelle d'Alexis :

Quel oiseau que celui-là ! Minuscule arc-en-ciel de couleurs radiantes qui tintinnabulaient l'une contre l'autre. Au bout de l'aigrette fine de sa tête tremblait un petit bouquet d'étoiles qui scintillaient à des kilomètres. Les ailes étaient frangées d'un plumeau d'or léger aux barbillons aussi impalpables que la lumière. Quant à la queue, elle tombait comme la fameuse cascade des Trois-Rivières, aussi argentée, aussi tumultueuse, tellement éblouissante que les gens disaient que pour contempler l'Oiseau de Dieu il fallait des lunettes. (Rom., p. 220)

L'ensemble du passage insiste sur l'exceptionnalité de l'oiseau qui a tout d'une créature mythique et sacrée avec la progression à thèmes dérivés qui attire l'attention sur chaque partie du corps. Le régime hyperbolique du passage va également dans ce sens surtout avec le groupe prépositionnel *à des kilomètres* et la touche humoristique finale pour insister sur son éclat. Les couleurs alimentent aussi la sacralité de l'animal car elles se concentrent sur sa magnificence grâce à l'adjectif épithète *radiantes*, la couleur dorée et le comparatif d'égalité qui établit une équivalence entre la lumière et les ailes de l'oiseau. En outre, la comparaison de la queue avec les Trois-Rivières, qui est un cours d'eau haïtien, inscrit explicitement l'animal dans le patrimoine culturel en même temps que l'emploi de la figure insiste sur sa majesté. D'ailleurs, le rythme ternaire d'intensifs construit sur l'usage de deux autres comparatifs d'égalité et de la locution conjonctive *tellement ... que* dans la dernière phrase corrobore l'exceptionnalité de la créature. Dans le recueil, Jacques-Stephen sacralise l'espace haïtien avec l'insertion des motifs animistes qui font écho aux mythologies amérindiennes et vaudou et d'autres qui vivifient la nature. De fait, le mythe littéraire de l'Amérindien se fonde sur une perception orientée culturellement qui met moins l'accent sur la réalité visible d'où l'analyse de Yolaine Parisot qui considère le réalisme merveilleux comme « une poétique oculaire » qui « reflète une vision du monde hésitant entre réalité et illusion »<sup>215</sup>.

La pensée animiste anime aussi le texte d'Alejo Carpentier et elle participe au dynamisme du réel américain bien qu'elle ne soit pas matérialisée sous des traits anthropomorphiques comme dans le recueil. La nature apparaît comme une entité vivante à de multiples reprises comme le montre Fabrice Parisot dans l'article « L'imaginaire des grands espaces américains » qui s'intéresse à la démesure des paysages représentés lorsqu'il affirme que la forêt est « tout un univers de reflets et d'illusions que découvre le

---

<sup>215</sup> Yolaine Parisot, *Regards littéraires haïtiens : cristallisation de la fiction-monde*, op. cit., p. 120

protagoniste »<sup>216</sup>. La forêt apparaît comme un microcosme répondant à ses propres règles d'où le rapport avec l'animisme. La fin du roman réaffirme *in extremis* les potentialités du végétal lorsque que le narrateur ne peut retrouver l'entrée secrète menant à la ville fondée par l'Adelantado au cœur de la forêt vierge à cause de la crue de l'Orénoque. Le narrateur porte un regard réflexif sur les pouvoirs de la nature face à l'impuissance de l'humain quand il avoue que « [l'homme] commet un jour l'erreur irréparable de redéfaire la route, croyant que l'exceptionnel peut l'être deux fois »<sup>217</sup> (Part., p. 362). La proposition reflète l'échec du narrateur qui le formule à la troisième personne et au présent dans un but de généralisation. L'impossibilité du narrateur de retourner à *Santa Monica de los Venados* illustre le caractère sacré de cet espace finalement accessible qu'aux élus. La toute fin du roman va dans ce sens étant donné que le fleuve décroît faisant réapparaître la marque de la porte dans laquelle le narrateur décide de ne pas s'engager (Part., p.370-371). Les épreuves initiatiques vécues par le personnage concourent également à transformer l'espace végétal en un microcosme autonome. Par ailleurs, avant même d'avoir pénétré la forêt vierge l'auteur sous-entend que la nature est un être vivant tout en entretenant un écho avec la culture amérindienne :

La forêt avait un maître : un génie qui sautait sur un pied, et il ne fallait rien prendre sans payer de ce qui poussait à l'ombre des arbres. Quand on pénétrait dans le sous-bois pour y chercher la pousse, le champignon, la liane qui guérissait, il fallait saluer et demander la permission de déposer des pièces d'argent entre les racines d'un vieux tronc. Et il fallait, en sortant, se tourner avec déférence, car des millions d'yeux surveillaient nos gestes, des demeures d'écorces et de feuilles<sup>218</sup> (Part., p. 113)

L'évocation du fonctionnement de la forêt la fait apparaître comme un lieu sacré avec les occurrences d'obligation personnelle avec le verbe *deber* (devoir) et impersonnelle avec la structure *haber que* (il faut). Ces emplois informent sur les marques de respect à exécuter pour s'approprier les richesses terrestres dont certaines peuvent faire penser à des rites religieux amérindiens. Une âme régit la forêt, le génie, qui est une référence antique, et qui prouve le mélange culturel opéré par l'auteur. Le passage montre également la capacité fabuliste du narrateur qui devient lui-même un créateur de mythes selon les analyses de Benito Pelegrín dans sa monographie du roman<sup>219</sup>. Du reste, l'influence métaphysique du passage avec la mention des gardiens de la forêt avec le syntagme *des millions d'yeux* crée

<sup>216</sup> Fabrice Parisot, « L'imaginaire des grands espaces américains », art. cit., p. 7

<sup>217</sup> « Un día comete el irreparable error de desandar lo andado, creyendo que lo exceptional pueda serlo dos veces » (Pas., p. 327)

<sup>218</sup> « El bosque tenía un dueño, que era un genio que brincaba sobre un solo pie, y nada de lo que creciera a la sombra de los árboles debía tomarse sin pago. Al entrar en la espesura para buscar el retoño, el hongo o la liana que curaban, había que saludar y depositar monedas entre las raíces de un tronco anciano, pidiendo permiso. Y había que volverse deferentemente al salir, y saludar de nuevo, pues millones de ojos vigilaban nuestros gestos des las cortezas y las frondas. » (Pas., p. 104)

<sup>219</sup> Benito Pelegrín, *Alejo Carpentier, écrire, décrire l'Amérique: partage des eaux et des cultures*, op. cit., p. 145

aussi la sacralité qui se dégage de l'espace végétal ; or pour Mircéa Éliade, un mythe se définit comme une « irruption du sacré »<sup>220</sup>, idée que l'on retrouve dans les deux textes à l'étude. Ainsi, la perception de l'espace végétal procède d'une imagerie qui a partie liée avec le sacré et le patrimoine culturel amérindien. Selon les théories de l'auteur, percevoir le réel merveilleux américain présuppose une foi<sup>221</sup> d'où peut-être la tendance du texte à dévoiler un espace mythique sacralisé et reposant sur le mystère. La représentation des oiseaux, « des majestés de l'air », constitue un autre motif animiste car l'auteur ménage des rapports explicites à la mythologie amérindienne avec l'énumération « Oiseau-Tonnerre, Aigle-Rosée, Oiseaux-Soleils, Condors-Messagers, Perroquets-Bolides lancés sur le vaste Orénoque, zentzontles et quetzals, tous présidés par la grande triade des serpents à plumes : Quetzalcoatl, Gucumatz et Cuculcan... »<sup>222</sup> (Part., p. 358). Le narrateur balaye les différentes espèces présentes sur le territoire visité sauf que leur dénomination les rend *a fortiori* mythique avec d'une part l'emploi de majuscules qui font basculer le propos vers le symbolique. D'autre part, l'association du nom de l'espèce avec un élément connotant figurativement la qualité de l'animal constitue un pastiche des traditions indiennes d'autant plus qu'Alejo Carpentier rattache les animaux à leurs origines mythiques en mentionnant les trois divinités précolombiennes. La nature vivante ainsi que le rapport à la mythologie locale rappellent l'ancestralité de la terre latino-américaine que le narrateur transforme en un lieu mythique, ce que le jeu sur le temps permet également de mettre en lumière.

### ***C. La subversion du temps pour exprimer le mythe littéraire de l'Amérindien***

La construction du mythe littéraire de l'Amérindien se fonde sur un rapport au temps particulier dans les deux œuvres à l'étude. Nous avons déjà analysé le retour aux origines ; or la représentation du temps apparaît beaucoup plus complexe car l'espace qu'il soit haïtien ou américain, devient la conjonction de plusieurs temporalités qui brouillent les frontières du réel. En ce sens, le développement d'une poétique de l'illusion qui joue avec le caractère linéaire du temps s'inscrit de plain-pied dans le réalisme merveilleux en tant qu'esthétique permettant « l'expression de l'essence [...] du Nouveau-Monde »<sup>223</sup> car les auteurs proposent d'embrasser l'ensemble des spécificités culturelles et historiques du

<sup>220</sup> Mircea Éliade, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 13

<sup>221</sup> Alejo Carpentier, "De lo real maravilloso americano", dans *Tientos y diferencias*, op. cit., p. 96.

<sup>222</sup> « majestades del aire » ; « Pájaro-Trueno, Águila-Rocío, Pájaros-Soles, Cóndores-Mensajeros, Guacamayos-Bóolidos lanzado sobre el vasto Orinoco, zentzontles y quetzales, todos presidios por la gran triada de las serpientes emplumadas : Quetzalcóalt, Gucumatz y Culcán. » (Pas., p. 323-324)

<sup>223</sup> Élisabeth Mudimbe-Boyi, *L'œuvre romanesque de Jacques-Stephen Alexis*, op. cit., p. 30

territoire au-delà de leurs bornes temporelles respectives. Dans cette optique, la définition que donne René Depestre du réel merveilleux dans *Le Métier à métisser* est très constructive :

La notion de réel merveilleux est la négation poétique et romanesque des circonstances historiques de la conquête coloniale. C'est l'antithèse artistique de la *realpolitik* qui aura été à l'œuvre aux Amériques à partir de l'aventure de Christophe Colomb. C'est son inverse, que j'appelle aussi la *realutopie* des humiliés et des offensés<sup>224</sup>.

De fait, la vision du temps que nous essaierons de cerner semble impliquer la déconstruction de l'Histoire au profit du mythe. L'objectif consiste alors à étudier la représentation du temps dans les deux récits afin de mettre en évidence son rôle dans la construction du mythe littéraire. Le propos s'intéressera d'abord à la prédominance de la nostalgie et du souvenir qui dévoile un regard mélancolique sur le passé, puis, il se concentrera sur le mélange des temporalités au sein d'un même espace pour questionner le rapport à l'Histoire.

### 1. *La nostalgie et du souvenir ou l'expression d'un regard mélancolique sur le passé*

La représentation de l'Amérindien se fonde sur une vision nostalgique du temps passé qui est matérialisée par l'importance du souvenir dans les deux narrations. La critique s'accorde sur le fait que le thème des souvenirs et de la nostalgie est obsédant dans *Los pasos perdidos*. Toutefois, la visée du développement consiste à analyser la manière dont l'inscription des deux thèmes contribue à la création d'un mythe littéraire de l'Amérindien. Le voyage entrepris par le narrateur est également une quête intérieure pendant laquelle il renoue avec ses souvenirs et surtout avec sa langue maternelle l'espagnol. Dès son arrivée dans la capitale latino-américaine provenant d'un autre temps, des bribes de poésie lui reviennent en mémoire. Le moment clé de ce retour est motivé par des éléments hétéroclites typiques du syncrétisme latino-américain. En effet, juste avant le retour de ses souvenirs le narrateur explique côtoyer des éléments issus de la culture européenne et latino-américaine comme des « gravures de métis dansant la *marinera* », une exécution de l'empereur Maximilien du Mexique, « une vieille édition des « Incas » de Marmontel dont les illustrations avaient quelque chose de l'esthétique maçonnique de « La Flûte Enchantée » et il entend chanter la chanson folklorique *Malbrough s'en va t-en guerre* (Part., p. 66). De plus, la visite d'un cimetière ainsi que les détonations dues à un entraînement militaire motivent également la remontée des souvenirs que le narrateur formule en ces termes : « Je répétais ces vers ; depuis mon arrivée, ils revenaient par lambeaux à ma mémoire qui enfin avaient

---

<sup>224</sup> René Depestre, *Le métier à métisser : essai*, Paris, Stock, 1998, p. 112

pu les reconstituer »<sup>225</sup> (Part., p. 67) où l'adverbe *enfin* (*por fin* dans le texte original) marque bien la finalité du processus de remémoration. Benito Pelegrín associe le retour des souvenirs à l'Amérique lorsqu'il écrit à juste titre que « Ce passé, qui individualise humainement un personnage sans nom, surgit de la sorte par fragments au fur et à mesure que le musicien prend un contact de plus en plus étroit avec la terre-langue matricielle »<sup>226</sup>. Finalement, la mémoire individuelle est stimulée par l'originalité propre du continent américain qui s'exprime également avec la tendance du narrateur à le percevoir grâce aux mythes. Alejo Carpentier construit le mythe littéraire de l'Amérindien en se fondant sur la prédominance du passé sous différentes formes comme les souvenirs des racines identitaires ou bien l'ancestralité du lieu qui indique la « présence faustienne de l'Indien »<sup>227</sup> tout en gardant à l'esprit les spécificités culturelles de l'Amérique latine. C'est peut-être pour cette raison que Georges Puisse souligne que l'expérience du voyage est construite sur la superposition de la mémoire collective avec la mémoire individuelle. Le critique insiste sur le fait que le narrateur serait un élément unificateur permettant de configurer « l'espace de la création »<sup>228</sup>. L'épaisseur psychologique du narrateur révèle alors un attrait pour le passé qui culmine dans ses descriptions des paysages mythiques et des mœurs amérindiennes qui *in fine* cherchent à faire revivre les premiers habitants du continent tout en mobilisant sa propre mémoire personnelle. Néanmoins, les souvenirs cachent également un sentiment nostalgique pour le mode de vie amérindien avec lequel il s'est familiarisé comme le montre plus spécifiquement la fin du roman. Le narrateur est contraint de rejoindre New-York mais il reste captivé par son expérience vécue dans la forêt vierge d'où son intense désir d'y retourner. La nostalgie apparaît avec les contrastes établis par le protagoniste entre le mode de vie urbain et celui qu'il a découvert : « Comme j'ai pris l'habitude de marcher selon le rythme de ma respiration, je m'étonne de découvrir que les hommes qui m'entourent vont, viennent et se croisent sur le large trottoir, sur un rythme étranger à leurs volontés organiques »<sup>229</sup>. Le verbe *asombrarse* (traduit par *s'étonner*) introduit le contraste car il semble confronté à une forme d'altérité. Le rythme ternaire des trois verbes de mouvements coordonnés mime figurativement le caractère effréné de la marche des Newyorkais. De plus, le narrateur musicologue est sensible aux différences de rythme et l'un d'eux ne correspond

<sup>225</sup> « estampas de zambos bailando la marinera » ; « una vieja edición de Los Incas de Marmontel, cuyas ilustraciones tenían algo de la estética masónica de *La Flauta Mágica*. » ; Repetía y volvía a repetir estos versos que me regresaban a jirones desde la llegada y por fin se habían reconstruido en mi memoria » (Pas., p. 61-62)

<sup>226</sup> Benito Pelegrín, *Alejo Carpentier, écrire, décrire l'Amérique*, op. cit., p. 22

<sup>227</sup> Alejo Carpentier, "Le réel merveilleux en Amérique", dans *Chroniques*, op. cit., p. 344

<sup>228</sup> Georges Puisse, *Structures anthropocosmiques de l'univers d'Alejo Carpentier*, op. cit., p. 57

<sup>229</sup> « Como he adquirido la costumbre de andar al ritmo de mi respiración, me asombro al descubrir que los hombres que me rodean, van, vienen, se cruzan, sobre la ancha acera llevando un ritmo ajeno a sus voluntades orgánicas » (Pas., p. 302)

pas à la nature qui est induite par le syntagme *leurs volontés organiques*. Il est alors de nouveau confronté à des hommes en inadéquation avec leur nature intrinsèque. Les apprentissages de la forêt vierge paraissent alors préférables à la société automatisée d'où l'idée de nostalgie. Dans une même optique, les souvenirs de *Rosario* qui ponctuent la fin du récit procède du même effet, c'est-à-dire que la nostalgie révèle la supériorité de l'état de nature. Le personnage avoue se diriger à Central Parks pour s'imprégner des végétaux et y trouver de l'apaisement lorsque « le souvenir de Rosario s'enfonce dans [sa] chair telle une douleur intolérable »<sup>230</sup> où il associe les plantes qu'il a sous les yeux à des souvenirs plus précis sur sa vie dans la forêt avec sa compagne à ses côtés (Part., p. 344). La critique voit le protagoniste féminin comme un archétype de la femme indigène qui symbolise la nature. Les mots de George Puisset sont éloquentes quand il assimile la protagoniste à un « prolongement de l'environnement » et d'une « excroissance du milieu naturel »<sup>231</sup> dans ses analyses. En conséquence, le sentiment nostalgique affirme l'intérêt et la profondeur des valeurs indigènes représentées dans le roman tout en accentuant leurs pouvoirs de fascination.

L'expression de la nostalgie et du souvenir s'exprime sur le même plan dans *Le Romancero aux étoiles* car dans les deux cas ce sont les narrateurs homodiégétiques, Vieux-Vent Caraïbe et le narrateur anonyme de Carpentier qui les prennent en charge dans une visée de témoignage. Cependant, les souvenirs du conteur sont complètement fabuleux bien que parfois raccrochés à un évènement historique comme dans « Le Dit de la Fleur d'or » où les deux éléments à l'étude sont des thèmes structurants. Dans le récit cadre où Vieux-Vent Caraïbe et son neveu échangent sur les contes qu'ils se narrent l'un à l'autre, les deux thématiques ont déjà leur place comme le montre le contraste entre le passé et le futur formulé par l'ancêtre merveilleux : « Ce que mes yeux ont vu, ce que mon cœur a éprouvé, jamais personne ne le reverra, ne le connaîtra en présence d'une simple femme ! » (Rom., p. 156). L'usage du passé composé dans les propositions subordonnées puis du futur dans les propositions principales établit l'opposition entre les deux temporalités de même que la négation partielle construite avec le pronom indéfini *personne* et l'adverbe *ne*. De plus, le redoublement de propositions qu'elles soient subordonnées périphrastiques ou principales crée un effet d'insistance qui accentue le sentiment nostalgique. Le conteur continue dans cette optique lorsqu'il constate la perte des richesses naturelles de l'île due aux envahisseurs. Pour marquer le caractère dépassé d'une vie fondée sur la profusion, le personnage emploie de nombreuses occurrences d'imparfait de description dont l'aspect

<sup>230</sup> « el recuerdo de Rosario se encaja en mi carne como un dolor intolerable » (Pas., p. 312)

<sup>231</sup> Georges Puisset, *Structures anthropocosmiques de l'univers d'Alejo Carpentier*, op. cit., p. 56

sécant n'indique pas de bornes temporelles précises. C'est l'emploi du présent qui marque la rupture avec ce mode de vie surtout dans la phrase conclusive : « Ah ! La joie est morte en Quisqueya la Belle ! » (Rom., p. 158). Elle souligne toute l'affectivité du locuteur avec l'interjection et la modalité exclamative dont on trouve une dizaine d'occurrences dans l'ensemble du passage s'étalant sur deux pages. En outre, la présence de la copule d'équivalence *être* et l'adjectif *morte* attribut du sujet *la joie* posent un constat dépréciatif sur la temporalité présente. L'inscription de souvenirs nostalgiques dans le début du conte construit un discours élogieux de la civilisation amérindienne qui permet *a fortiori* d'alimenter la mythification grâce à la hiérarchisation des temporalités.

## 2. *Un espace caribéen multi temporel qui questionne le rapport à l'Histoire*

La région caribéenne telle qu'elle est représentée dans les deux œuvres tend à synthétiser différents moments historiques. Néanmoins, les romanciers représentent également les temps mythiques des commencements comme nous l'avons déjà vu. De fait, le mélange de différentes temporalités qui induit une perception cyclique du temps interroge l'historicité de ces moments. L'Histoire et le mythe se côtoient dans les récits et le propos vise à étudier ce rapport afin de peut-être mettre en lumière une remise en question de l'Histoire au profit de son concurrent fabuleux, le mythe. Selon Élisabeth Mudimbe-Boyi, « Le réalisme merveilleux se propose d'embrasser toute la réalité haïtienne. L'auteur la saisit et la présente [...] avec son intelligence qui interprète les représentations mythiques de l'Histoire »<sup>232</sup>. Le dernier point est intéressant car il fait référence à la transfiguration d'un événement historique en mythe dans le « Dit de la Fleur d'Or », par exemple, où nous avons déjà analysé la mythification du personnage historique, Anacaona. L'évènement représenté perd alors son historicité car il devient le symbole de l'oppression du peuple haïtien. De surcroît, Jacques Stephen Alexis l'utilise pour justifier d'autres moments historiques forts pour Haïti comme le montre la fin du conte cité où Anacaona revient symboliquement pendant la bataille de Vertières. Le conteur affirme avoir vu « de [ses] yeux La Fleur d'Or voler et danser au-devant des bataillons fanatisés de l'empereur Dessalines » (Rom., p. 177). La fascination du conteur pour le personnage mythique qu'est devenue la cacique teinte finalement sa perception. De plus, les renvois ménagés par l'auteur entre les différents évènements historiques procède bien d'une représentation cyclique du temps à l'image du passage cité où deux évènements passés se superposent. L'universitaire spécialiste de Jacques Stephen Alexis formule également le rapport entre les différentes temporalités comme « le souci [de l'auteur] d'entrevoir le passé de son

---

<sup>232</sup> Élisabeth Mudimbe-Boyi, *L'œuvre romanesque de Jacques-Stephen Alexis, op. cit.*, p. 37

peuple à travers le présent »<sup>233</sup> d'où l'importance de l'identité collective dans le recueil. Son analyse du jeu sur les temporalités est également remarquable car :

[Il] ouvre la possibilité d'une antithèse temporelle qui peut faire éclater les structures socio-historiques dans lesquelles est compris un peuple d'exploités. Le temps ainsi circonscrit est donc avant tout un temps imaginaire, celui d'une promesse qui annoncerait la synthèse harmonieuse d'un futur<sup>234</sup>.

Anacaona qui est décrite à juste titre par Odile Gannier comme « l'âme de la résistance haïtienne »<sup>235</sup> acquiert le statut de mythe à des fins explicatives que nous détaillerons plus précisément plus tard. Du reste, un phénomène similaire se produit également à la fin du « Sous-lieutenant enchanté » mais l'effet produit n'est pas du même ordre. Une superposition entre le mythe et l'Histoire apparaît car le personnage qui a rejoint la tribu mythique des Vien-Viens « fut capturé par les « marines » yankees » pendant la révolte menée par Charlemagne Péralte (Rom., p. 212). L'intégration d'un motif relatif à l'imaginaire à un événement historique remet en question son historicité tout en subvertissant la qualité mythique du peuple amérindien en une composante légendaire. Le processus est inversé car là où le mythe éclairait l'Histoire dans l'exemple précédent, c'est ici l'Histoire qui fait du conte une légende. L'attitude du conteur est significative de ce point de vue car il ne prend pas totalement en charge certains éléments diégétiques avec l'emploi des propositions « D'aucuns disent », « Le maréchal [...] m'a enfin raconté » ou bien « Plusieurs vieux paysans [...] m'ont raconté avoir vu le lieutenant ». Le conteur compose son histoire en intégrant d'autres subjectivités qui font également de l'histoire aux accents de mythe racontée jusque-là une légende. Néanmoins, bien que la conclusion du conte bascule dans la légende dû au recours à l'Histoire qui questionne fictionnellement la véracité des faits, la narration présente des potentialités explicatives propres au mythe qui feront l'objet de la partie suivante. De fait, le retournement opéré par l'auteur illustre ainsi toute la puissance créatrice de son écriture qui joue avec l'imaginaire.

La terre américaine dans l'œuvre d'Alejo Carpentier constitue un lieu dans lequel plusieurs espace-temps mythiques ou non se fondent. À ce propos, Georges Puisset souligne significativement que « le continent latino-américain affirme son Identité à travers une conception du temps et de l'espace qui renoue avec le sacré et qui résume le patrimoine tellurique et humain traditionnels »<sup>236</sup> car il montre que la mythification de l'Amérique vise à délivrer un savoir sur le monde. Plus précisément, la critique a analysé le voyage dans la

---

<sup>233</sup> *Idem.*

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 88

<sup>235</sup> Odile Gannier, *Les derniers Indiens des Caraïbes : Image, mythe et réalité*, *op. cit.*, p. 117

<sup>236</sup> Georges Puisset, *Structures anthropocosmiques de l'univers d'Alejo Carpentier*, *op. cit.*, p. 58

forêt comme une remontée progressive des époques<sup>237</sup> dû à l'architecture des différentes villes visitées. Le narrateur porte lui-même un regard réflexif sur le temps avant de monter dans l'avion qui le ramènera chez lui :

C'est-à-dire que les cinquante-huit siècles qui séparent le quatrième chapitre de la Genèse de l'année en cours, pour les gens de « là-bas », peuvent être franchis en cent quatre-vingt minutes ; que l'on peut dans ce laps de temps revenir à l'époque que certains identifient avec le présent [...] en survolant des villes qui appartiennent aujourd'hui encore au Moyen-Âge, à la Conquête, à la Colonie ou au Romantisme.<sup>238</sup> (Part., p. 312)

Il révèle une conception cyclique du temps puisqu'il est possible de faire des va-et-vient entre différentes époques symbolisées par des lieux précis comme le montre l'énumération de moments historiques dans laquelle la mention de la « Genèse » fait référence au paysages bruts découverts au cœur de la forêt vierge. De plus, le calcul précis de l'écart séculaire entre l'époque du narrateur et celle dans laquelle s'intègre *Santa Monica de Los Venados* insiste bien sur la coprésence de plusieurs âges en l'occurrence le temps mythique des commencements avec le temps historique. Dans cette optique, Claude Fell dans l'article « Alejo Carpentier au carrefour du mythe et de l'Histoire » affirme que « le mythe représente l'avènement et la consécration d'un rituel dans un univers où l'Histoire n'est pas vécue comme linéaire et irréversible mais comme réitérative et circulaire »<sup>239</sup>. La forêt vierge rejoue les temps ancestraux, ce que le narrateur ne manque pas de souligner quand il réfléchit au temps passé en terres amazoniennes : « j'ai vécu en réalité, dans un incroyable élargissement du temps, six étonnantes et immenses semaines qui ont échappé à la chronologie de ce pays »<sup>240</sup> (Part., p. 320). Les nombreuses expansions nominales créent l'aspect poétique du propos qui met en lumière l'inutilité de la mesure temporelle au cœur de la forêt vierge *a contrario* de sa culture occidentale. Il emploie également la périphrase « La Vallée du Temps suspendu »<sup>241</sup> (Part., p. 368) pour désigner l'endroit où il a vécu comme si le temps n'avait plus lieu d'être dans la forêt tropicale. La coexistence d'un lieu, où l'époque semble figée accentuant ainsi la mythification de l'espace, avec le temps du narrateur matérialise la cyclicité tout en érigeant la temporalité mythique comme valeur de référence par opposition aux contingences déceptives dans lesquelles le narrateur se trouve

---

<sup>237</sup> Benito Pelegrín, *Alejo Carpentier, écrire, décrire l'Amérique, op. cit.*, p. 19-20

<sup>238</sup> « Es decir, que los cincuenta y ocho siglos que median entre el cuarto capítulo del Génesis y la cifra del año que transcurre para los de *allá*, pueden cruzarse en ciento ochenta minutos, regresándose a la época que algunos identifican con el presente [...] por sobre ciudades que son hoy en este día, del Medioevo, de la Conquista, de la Colonia o del Romantismo. » (Pas., p. 283)

<sup>239</sup> Claude Fell, "Alejo Carpentier au carrefour du mythe et de l'histoire" in. Carmen Vasquez (dir.), *Alejo Carpentier et « Los pasos perdidos »*, Paris, Indigo & Côté-femmes, 2002, p. 45

<sup>240</sup> « he vivido la pasmosa dilatación de seis semanas que escaparon a las cronologías de este clima. » (Pas., p. 289)

<sup>241</sup> « el Valle del Tiempo Detenido » (Pas., p. 333)

bloqué. Toutefois, la remise en question de l'Histoire est beaucoup moins importante car l'auteur s'attache plutôt à dévaloriser le présent grâce à la représentation du passé. De fait, les comportements du narrateur et du lieutenant dans « Le sous-lieutenant enchanté » questionnent car les deux protagonistes cherchent à fuir leur présent grâce à la remontée vers les origines. Dans les deux cas, la temporalité du mythe se fait le relais de celle du présent à des fins de réappropriation de soi et de quête de liberté établissant ainsi le passé comme un remède au présent interrogeant ainsi la finalité du mythe littéraire de l'Amérindien sur laquelle nous nous interrogerons dans la troisième partie.

En résumé, le réalisme merveilleux permettent de construire le mythe littéraire de l'Amérindien dans les deux textes. Tout d'abord, le recours ponctuel au registre merveilleux vise à transfigurer le réel afin de « capturer le mystère caché dans la réalité »<sup>242</sup>. Alejo Carpentier et Jacques Stephen Alexis le traduisent par une écriture baroque fondée sur le mélange, la luxuriance et la pratique généreuse de l'analogie afin de matérialiser la composante mythique de leur narration. Le mélange entre le merveilleux et le réel propre à mode narratif du réalisme merveilleux vise également à l'élaboration d'une poétique de l'illusion fortement marquée par l'indétermination. Son principal effet est de soutenir la mythification de l'Amérindien grâce à l'existence de deux plans *a priori* antithétiques celui du mythe et celui du réel avec lesquels les auteurs jouent pour accentuer l'aura mystérieuse dans laquelle baigne les civilisations amérindiennes. De plus, la présence affirmée de l'onirisme dans le *Romancero aux étoiles* vise également à brouiller les frontières entre l'imaginaire et le réel tandis qu'Alejo Carpentier se concentre sur la présence vivante des mythes en Amérique latine et ses effets sur le narrateur qui les perçoit pour opérer la mythification de l'espace et des personnages amérindiens. Ainsi, la pensée animiste qui parcourt les deux textes vise, d'une part, à orienter culturellement les narrations et, d'autre part, à représenter le dynamisme de la nature caribéenne tout en ménageant des échos avec la mythologie amérindienne. La construction des deux textes révèle par ailleurs une production cyclique temps qui donne la primauté à la temporalité passée comme le montre la présence récurrente de souvenirs nostalgiques. En conséquence, la coexistence de différentes périodes historiques sous la forme de références ponctuelles avec la temporalité mythique illustre justement le caractère réitératif du temps en montrant la portée du mythe sur l'Histoire, ce qui se traduit chez Alexis comme une remise en cause de l'historicité propre de certains événements. L'ensemble des éléments relevés constitue l'expression du

---

<sup>242</sup> Elisabeth Mudimbe-Boyi, *L'œuvre romanesque de Jacques-Stephen Alexis*, op. cit., p. 30

mythe littéraire de l'Amérindien, il convient alors maintenant de se concentrer sur sa portée et ses effets de significations.

### III. Le mythe littéraire de l'Amérindien ou la construction d'un symbole de l'identité culturelle caribéenne

Les approches d'Alejo Carpentier et de Jacques Stephen Alexis dévoilent une représentation de l'Amérindien aux prises de l'identité nationale tout en élaborant une perception mythique de la première civilisation des Caraïbes. Dans cette perspective, l'esthétique du réalisme merveilleux constitue une forme poétique originale pour transformer la représentation de l'Indien en un mythe littéraire à propos duquel nous pouvons interroger ses éventuels objectifs recherchés par les romanciers. La potentialité du mythe réside dans sa puissance d'irradiation et dans ses effets de signification afin de répondre à un questionnement d'ordre ontologique ou bien cosmogonique dans le cas particulier des mythes des origines<sup>243</sup>. Néanmoins, la production d'un mythe littéraire ne vise pas à raconter<sup>244</sup> selon la critique ; la notion se situe plutôt « à la croisée de deux processus complémentaires : la conservation d'un scénario et sa transformation où se lisent le travail et les choix de l'écrivain »<sup>245</sup> que nous avons essayé de cerner dans les deux parties précédentes. De fait, il apparaît que la figure de l'Indien est fortement teintée par des revendications identitaires tout en présentant une importante charge symbolique. Le mythe littéraire est alors construit aux prises de l'actualité du contexte intellectuel dans lequel baigne les deux auteurs. Dans les régions colonisées, les années d'après-guerre constituent une période d'affranchissement à laquelle n'échappe pas l'espace caribéen d'où le poids de l'identité collective surtout dans le texte haïtien. Les années quarante et cinquante transforment la Caraïbe qui devient le carrefour privilégié des échanges culturels et artistiques entre l'Europe et l'Amérique<sup>246</sup> d'après Yolaine Parisot dans l'introduction de *Regards littéraires haïtiens : cristallisation de la fiction-monde*. Par conséquent, la sensibilité des auteurs pour le retour aux origines mythiques témoigne d'une véritable recherche d'authenticité pour cerner l'originalité culturelle caribéenne en plein moment d'échanges mondiaux. C'est pourquoi, l'enjeu de cette dernière partie consiste à analyser dans quelle mesure le mythe littéraire de l'Amérindien symbolise l'identité culturelle caribéenne. Afin de mettre en évidence les différentes motivations de la construction d'un mythe de l'Indien dans la littérature, le propos s'organisera en trois points dont le premier analysera la

---

<sup>243</sup> Mircea Éliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, "folio Essais", 1997, p. 35

<sup>244</sup> Frédéric Monneyron et Joël Thomas, *Mythes et littérature*, Paris, P.U.F, "Que sais-je ?", 2019, p. 61

<sup>245</sup> Daniel-Henri Pageaux, "Mythes", dans *La Littérature générale et comparée*, Armand Colin, "Cursus", 1994, p. 100.

<sup>246</sup> Yolaine Parisot, *Regards littéraires haïtiens: cristallisations de la fiction-monde*, *op. cit.*, p. 19

recherche d'une mémoire collective interculturelle. Puis, l'analyse se concentrera sur les questionnements anthropologiques et éthiques que le mythe littéraire porte. Toutefois, dans un troisième temps, nous nous intéresserons à la représentation idéalisée de l'Amérindien en tant qu'expression d'un mythe personnel.

### ***A. Le développement d'une mémoire collective caribéenne et interculturelle***

La Caraïbe en tant que région insulaire regroupe différentes cultures qui se ressemblent certes mais qui présentent également quelques disparités. Les patrimoines haïtiens, cubains et latino-américains ne peuvent être confondus pourtant, les deux auteurs étudiés ménagent de nombreux points communs dans la construction du mythe littéraire de l'Amérindien. Christian Lerat livre à ce propos une analyse intéressante du « dilemme central auquel se trouve confrontée l'aire caraïbe » car elle témoigne d'« une conscience croissante de la nécessité de regrouper ses forces afin de mieux répondre à de communes attentes » et d'« un sentiment non moins fort de rester tributaires d'héritages qui font la richesse de cette Caraïbe plurielle mais parfois aussi sa difficulté à se faire entendre dans le concert international »<sup>247</sup>. En ce sens, l'objectif du propos consiste à mettre en lumière le dialogue entre l'originalité culturelle et les tentatives de généralisation qui émane du mythe littéraire. Ainsi, au regard de l'importance du passé telle qu'elle est déployée dans les textes, l'analyse vise aussi à montrer que les romanciers œuvrent au développement d'une mémoire collective interculturelle. Le propos se partagera alors en deux points, nous considérerons d'abord la polymorphie de la figure de l'Indien comme une recherche de valeurs identitaires communes. Puis, nous demanderons si le mythe littéraire n'encourage pas le dépassement des concepts d'*haïtianité* et d'*américanité* auxquels sont rattachés Jacques-Stephen Alexis et Alejo Carpentier au profit d'une posture plus englobante.

#### *1. L'Indien, un être de papier polymorphique pour mettre en évidence des valeurs culturelles communes*

L'influence du métissage dans les narrations cubaine et haïtienne conditionne la représentation de l'Amérindien étant donné que plusieurs cultures se mélangent. Cela démontre assurément de la richesse d'un patrimoine tributaires de diverses influences en raison de son histoire. Cependant, les productions des deux auteurs donnent une image polymorphique de l'Indien et de son espace dont les potentialités symboliques semblent affirmer des valeurs culturelles qui seraient communes à l'ensemble de la Caraïbe. En ce sens, la mixité d'imaginaires qui composent *Le Romancero aux étoiles* est particulièrement

---

<sup>247</sup> Christian Lerat, *Le monde caraïbe : défis et dynamiques*, Pessac, France, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, t.1, 2005, p. 9

représentative car l'auteur intègre des contes aux motifs amérindiens, africains ou bien issus de son imagination sans faire apparaître explicitement l'origine de ses sources. Pour Yolaine Parisot, « la réflexion sur l'universel » est une tendance des fictions haïtiennes modernes et contemporaine car elle permet aux auteurs d'élaborer « un être au monde propre à affronter « l'incommensurabilité culturelle » »<sup>248</sup>. Plus particulièrement, l'universitaire formule efficacement la coloration des narrations quand elle affirme :

Articulant l'historique au poétique, l'imaginaire transcende donc la restriction géographique et, de fait, les littératures caribéennes n'ont de cesse de penser à nouveaux frais l'inscription de problématiques identitaires et mémorielles, la question des héritages linguistiques formels et culturels, et de leur hybridation, celle de l'authenticité, de l'originalité et de l'universel<sup>249</sup>

En ce sens, la fin du « Dit de la Fleur d'or » montre une tendance à la généralisation car « [Elle] dansa sur le bûcher et chanta le plus beau poème de la Caraïbe. Elle mourut comme meurt un grand Samba, comme nous devons tous apprendre à mourir. » (Rom., p. 176). Le superlatif relatif de supériorité est intéressant car son complément « de la Caraïbe » indique une première tentative d'extension du propos car l'exceptionnalité de l'héroïne dépasse le cadre strictement national qui lui était réservé jusqu'alors. Ce premier élargissement est suivi d'un second marqué textuellement par le pronom totalisant *tous* qui engage un processus réflexif propre au genre du conte et adressé au lectorat. Dans la seconde phrase, le polyptote sur le verbe *mourir* rend également sensible la généralisation parce que la première occurrence au passé simple désigne le personnage, puis la deuxième au présent est inséré dans une comparaison dont le comparant est un élément culturel haïtien. Enfin, la troisième occurrence à l'infinitif située dans la seconde comparaison témoigne d'un élargissement moins circonscrit à la culture haïtienne. Les dialogues entre Vieux-Vent Caraïbe et le jeune conteur montrent également une volonté de sauvegarder le patrimoine qui peut s'apparenter à un rejet de l'idée de progrès comme le souligne le neveu dans l'introduction du « Dit d'Anne aux longs cils » :

Mais vous avez dit que nous semblions oublier, dans la plaine et sur les côtes, le vieil art de jadis et de toujours, bref que nous négligeons la fantaisie... Moi aussi je m'essaie à raconter les belles histoires, selon vos leçons. Vous me direz si c'était ainsi que l'on faisait naguère. (Rom., p. 45)

Le passage affirme la volonté de garder vivante la culture qui s'accompagne d'un éloge du passé sensible avec l'adjectif épithète *belle* qui caractérise le substantif *histoires* mais aussi avec l'attitude du locuteur. Les verbes *oublier* et *négliger* dans la première phrase peuvent

---

<sup>248</sup> Yolaine Parisot, *Regards littéraires haïtiens*, op. cit., p. 26

<sup>249</sup> Yolaine Parisot, « Une histoire littéraire peut-elle être intersectionnelle ? », dans Jean-Marc Moura, Jean-Claude Laborie et Sylvie Parizet (dir.), *Vers une histoire littéraire transatlantique*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 183-184.

faire référence à l'acculturation dont ont été victimes de nombreux peuples caribéens dû à la colonisation. Avec les syntagmes *la plaine* et *les côtes*, le neveu semble évoquer Haïti mais ce pourrait également être une autre île composant les Antilles en raison de leur actualisation avec un article défini qui particularise uniquement la classe de l'objet décrit. De plus, la deuxième phrase nuance la première car le locuteur rappelle le besoin des traditions. Le pronom tonique en début de phrase marque l'opposition en indiquant l'ambition du jeune conteur de lutter contre l'oubli du patrimoine culturel. Cela se double d'une permanence du savoir-faire ancien incarné par Vieux-Vent Caraïbe avec l'adverbe *aussi* ou bien la référence à ses apprentissages dans le groupe *selon vos leçons*. La dernière phrase va dans ce sens car elle insiste sur la dialectique maître-élève que nous avons déjà abordée car le conteur recherche l'évaluation de son pair plus expérimenté avec l'interrogative indirecte de portée totale introduite par l'adverbe *si*. L'exemple montre toute l'importance de la mémoire culturelle pour mettre en place « un appel vivant et vibrant pour un retour aux sources [...] [qui] se veut un recours à la culture traditionnelle pour la revitaliser afin de mieux la sauvegarder »<sup>250</sup>. Élisabeth Mudimbe-Boyi insiste beaucoup sur l'idée d'une culture ouverte qui puisse s'enrichir au contact de nouveaux éléments, ce qu'elle interprète comme la leçon du dernier conte « La Rouille des Ans » sur lequel nous pouvons également nous pencher. Le questionnement que se pose Vieux-Vent Caraïbe symptomatise le désir de faire évoluer la tradition lorsqu'« [il] se demande si, dans [ses] Dits, [ses] Romances et [ses] Contes chantés, [il] n'[a] pas négligé certaines choses tout à fait nouvelles qui méritent d'être chantées... Qu'on les néglige et le vieil art perdra de jour en jour de son intérêt » (Rom. p. 251-252). Le passage interpelle à cause de son indétermination marquée par le pronom *on* et le déterminant indéfini dans le syntagme *certaines choses*. Le conteur évoque un élément d'une importance capitale pour la culture sans pour autant l'expliciter d'où l'idée d'un « universalisme comme tentation »<sup>251</sup>. De plus, l'emploi d'un futur gnomique dans la seconde phrase affirme les potentialités du conteur qui maîtrise un savoir extra temporel. De fait, le temps utilisé confère un caractère prophétique au propos qui expose les risques de l'oubli des traditions. Le canevas du conte repose sur la rencontre d'un crapaud roux qui explique au conteur le cycle de la vie. La place du conte est stratégique car dans le dialogue final entre les deux *composes*, Vieux-Vent Caraïbe donne la relève au plus jeune qui a enrichi l'échange avec des récits plus fantaisistes comme le « Dit d'Anne aux longs cils ». Ainsi, Jacques-Stephen Alexis met en avant le caractère fondamental de la mémoire du passé de manière didactique grâce à l'unité du

<sup>250</sup> Élisabeth Mudimbe-Boyi, *L'œuvre romanesque de Jacques-Stephen Alexis: une écriture poétique, un engagement politique*, op. cit., p. 117.

<sup>251</sup> Yolaine Parisot, *Regards littéraires haïtiens*, op. cit., p. 26

recueil. À ce propos, Yolaine Parisot dit de l'artiste haïtien qu'il est celui « qui doit révéler, dessiller, enseigner un autre regard ». Elle analyse alors le roman comme « le lieu d'une révélation ».<sup>252</sup> De fait, l'hybridité du recueil ainsi que les procédés d'universalisation ont une visée réflexive qui invite à légitimer la culture haïtienne ainsi que l'ensemble des patrimoines qui fonde la richesse culturelle de la région caribéenne. L'auteur célèbre également l'imagination comme le montre d'une part ses innovations quant à la représentation de l'Amérindien que nous avons déjà étudié de même que les propos du conteur sur le royaume des rêves. En effet, il le désigne comme un espace commun à tous les Hommes, « un pays dont nous sommes tous citoyens » qu'il caractérise par l'usage de plusieurs occurrences du pronom de rang 4 dans la suite du texte (Rom., p. 225). L'élaboration du mythe littéraire autour de la figure de l'Indien alors que l'auteur ne l'est pas lui-même permet alors d'exalter la culture en même temps que des valeurs partagées par l'humanité sur lesquelles nous reviendrons plus en détails.

De la même manière, le mythe littéraire incarne la tentative d'Alejo Carpentier d'affirmer la nécessité de la mémoire sans pour autant se concentrer exclusivement sur l'Amérique latine. L'auteur juxtapose différents imaginaires tout en priorisant les valeurs culturelles latino-américaines d'où la présence énigmatique de l'Amérindien dans le paysage caribéen. En ce sens, le rapport compliqué du narrateur avec sa culture originelle symptomatise le jeu entre les cultures pour mettre en évidence le rôle primordial de la mémoire. Le périple ainsi que les réflexions du narrateur sur ce qu'il a observé et vécu en Amérique latine fonde la mythification de l'Amérindien. Néanmoins, le voyage est également le moment d'une quête intérieure qui expose le rôle de la culture sur l'identité. Au fur et à mesure de son avancée dans la forêt le narrateur se découvre comme nous l'avons vu avec la remontée des souvenirs et ses changements corporels. Dans la ville de *Santa Monica de los Venados*, une forte inspiration créatrice saisit le musicologue frustré du début du roman car « Au milieu de la pluie qui tombe sans cesse, [il] écri[t] dans une impatience joyeuse, comme sous une poussée d'énergie [...] Quand [il] s'endormir[a] ce soir, les premières ébauches du Thrène auront empli tout le *Cahier de... Appartenant à...* »<sup>253</sup> (Part., p. 296). L'oxymore *jubilosa impaciencia* (traduit par *impatience joyeuse*) ainsi que la comparaison mettent l'accent sur le dynamisme du personnage au contact d'un monde qui lui était inconnu jusqu'alors. L'attention descriptive du narrateur qui se concentre sur les mœurs du peuple guidé par l'Adelantado motive alors sa capacité à créer lui-même de la

---

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 109

<sup>253</sup> « En medio de la lluvia que cae sin tregua, escrib[e] con jubilosa impaciencia, como impulsado por un brote de energía interior [...] Cuando [s]e duerma esta noche, los primeros estadis del Treno habrían llenado todo el *Cuaderno de... Perteneciente a...* » (Pas., p. 268)

musique *a fortiori* de la culture. En outre, le type de musique qu'il compose est fortement lié au nouvel espace dans lequel il évolue. En effet, lorsqu'il conçoit son projet, il a l'ambition de créer « une sorte de verbe-genèse » ou « une expression musicale qui fût capable de surgir de la parole nue, de la parole antérieure à la genèse »<sup>254</sup> (Part., p. 286-287). De fait, l'importance de la mémoire se matérialise de deux manières différentes dans le roman, d'une part avec ce que le narrateur perçoit comme les paysages d'avant la Création et d'autre part, avec sa capacité créatrice. Toutefois, l'œuvre du narrateur n'est pas cantonnée à la culture américaine étant donné qu'elle est métisse d'influences hétéroclites comme l'Antiquité, le latin ou bien encore les musiciens de l'école viennoise. Pendant la création du thrène, le narrateur se demande également quelle langue choisir parmi celles connues : « Par mon père je savais l'allemand. Avec Ruth, je parlais anglais, langue de mes études secondaires ; souvent le français avec Mouche ; l'espagnol de mon Epitomé de Grammaire [...] avec Rosario. Mais cette dernière langue était aussi celle de la « Vie des Saints » que ma mère m'avait tant lu. »<sup>255</sup> (Part., p. 292). L'usage de l'asyndète montre que chaque langue est rattachée à son utilité propre ; or, l'espagnol qu'il parle au moment de son voyage avec sa compagne symbolise à plus grande mesure le retour aux origines. Du reste, la réflexion du narrateur sur sa mère dans la dernière phrase motive sa composition musicale dans la suite du récit. Finalement, le mélange de différents univers culturels affiche la recherche d'un universalisme d'autant plus que l'auteur emploie ce procédé dans l'ensemble du récit comme le montre l'influence des mythes judéo-chrétiens sur l'espace caribéen. Par exemple, lors des funérailles du père de Rosario, le narrateur dit de la protagoniste métisse que « La gorge déchirée par les sanglots, elle parlait de grands malheurs, de la fin du monde, du Jugement Dernier, d'expiation et de fléaux »<sup>256</sup> (Part., p. 175). Les premiers termes de l'énumération sont plutôt vagues car ils ne sont pas rattachés à une cosmogonie particulière *a contrario* de la mention du Jugement dernier qui élargit la portée du propos. De fait, l'interprétation du narrateur rattache la culture de la femme aux origines indiennes au système de représentation occidental. La superposition de grands mythes comme Ulysse, Sisyphe et Prométhée sur la culture amérindienne procède du même effet en cela qu'elle vise « à formuler une ontologie de l'Amérique et à atteindre son essence comme entité

---

<sup>254</sup> « Aquello sería como un verbogénesis » ; « una expresión musical que surgiera de la palabra desnuda, de la palabra anterior a la música » (Pas., p. 259-260)

<sup>255</sup> « Sabía el alemán, por mi padre. Con Ruth hablaba el inglés, idioma de mis estudios secundarios ; con Mouche, a menudo el francés ; el español de mi Epítome de Gramática [...] con Rosario. Pero este último idioma era también el de las Vidas de Santos, empastadas en terciopelo morado, que tanto me había leído mi madre » (Pas., p. 265)

<sup>256</sup> « Con la garganta rajada por los sollozos hablaba de grandes desgracias, del fin del mundo, des Juicio Final, de plagas y expiaciones » (Pas., p. 159)

culturelle en communication avec l'universel »<sup>257</sup>. L'universalisme qui anime le texte est alors semblable à celui du *Romancero aux étoiles* car ils invitent tous deux à percevoir la Caraïbe comme un ensemble afin de faire reconnaître sa valeur culturelle au même titre que celles de l'Occident. À ce propos, le but de la théorisation du *real maravilloso* réside bien dans l'élaboration d'une identité propre à l'Amérique latine notamment quand Alejo Carpentier conclue le « Prologue » au *Royaume de ce monde* en affirmant que le continent latino-américain est une chronique du réel merveilleux<sup>258</sup>. Certains universitaires qui se sont penchés sur l'œuvre carpentérienne mettent également en valeur les revendications identitaires comme Michèle Guicharnaud-Tollis dans l'article « Alejo Carpentier entre la Havane et Paris, l'américanité en questions » qui souligne que « cette mue souhaitée d'un art local ou national en art universel s'accompagne de l'attachement profond à la tradition, à la source même des plus identitaires de ses traits originaux »<sup>259</sup>. *In fine*, l'élaboration de l'identité américaine passe par des liens constants avec d'autres univers culturels qui participent à la création de sa spécificité propre. Toutefois, l'hybridité culturelle mise en évidence dans les textes pourrait également voiler l'altérité de la culture amérindienne d'où son caractère polymorphique dans les textes. Ainsi, la composante du métissage qui fonde le mythe littéraire de l'Amérindien vise finalement à coller au plus près du patrimoine représenté au moment où les auteurs s'intéressent à cette figure.

## 2. Entre haïtianité et américanité : l'ambition d'une « caribanité » ?

Les auteurs stipulent leur appartenance identitaire dans leurs œuvres tout en participant à un mouvement national. C'est pourquoi la critique a parlé d'*haïtianité* pour Jacques Stephen Alexis et d'*américanité* pour Alejo Carpentier ; or les deux écrivains font aussi partie de la Caraïbe qui est aussi perçue comme « un palimpseste mémoriel »<sup>260</sup>. Les nombreux points communs mis en évidence pour la mythification de l'Amérindien invitent alors à se demander plus largement si les postures auctoriales participent à la formation d'une *caribanité* permettant ainsi l'unification des valeurs identitaires sur lesquelles le mythe littéraire de l'Indien repose. Les auteurs s'attachent à la représentation de l'Amérindien alors qu'ils ne sont pas originaires de cette culture mais d'autres qui ont partie liées avec celle-ci surtout dans le cas de Jacques Stephen Alexis. La façon dont ils sont concernés par l'identité amérindienne semble alors conditionner l'orientation du mythe littéraire. Par exemple, dans le *Romancero aux étoiles*, l'auteur haïtien reste tout de même très attaché à sa

<sup>257</sup> Claude Fell, "Alejo Carpentier au carrefour du mythe et de l'histoire" in. Carmen Vasquez (dir.), *Alejo Carpentier et « Los pasos perdidos »*, Paris, Indigo & Côté-femmes, 2002, p. 46

<sup>258</sup> Alejo Carpentier, "De lo real maravilloso americano" in *Tientos y diferencias*, op. cit., p. 99

<sup>259</sup> Michèle Guicharnaud-Tollis, « Carpentier entre la Havane et Paris, l'américanité en questions », art. cit., p. 34.

<sup>260</sup> Yolaine Parisot, *Regards littéraires haïtiens*, op. cit., p. 135

nation bien qu'il témoigne d'une volonté universalisante dont le but serait d'émouvoir selon l'étude de Maximilien Laroche<sup>261</sup>. Le rapport à l'altérité symptomatise les questionnements identitaires incarné par l'Amérindien par le biais du personnage allégorique Vieux-Vent Caraïbe car la structure du texte dévoile « un dédoublement du narrateur qui demeure présent comme individu mais qui affirme parler comme l'Autre, au nom de l'Autre »<sup>262</sup>. Autrement dit, le personnage raconte l'altérité en même temps qu'il en fait partie lui-même symboliquement avec son rôle de narrateur homodiégétique. Vieux-Vent Caraïbe est primordial pour le recueil car il reflète aussi une recherche d'unité. En effet, il lie les narrations tout en incitant à adopter un regard réflexif sur chacun des récits grâce au dialogue qu'il mène avec son jeune interlocuteur. De fait, les deux *composes* incarnent l'âme du patrimoine caribéen avec les histoires issues d'imaginaires différents ainsi que leur expérience de l'espace comme l'énonce Vieux-Vent Caraïbe :

Certes, je passe dans les villes, mais je suis toujours resté un habitant des mornes et des campagnes... En traversant ces grandes cités, j'ai vu des choses qui m'ont plu, mais j'ai aussi senti une étrange âcreté dans l'air... Je n'ai pas beaucoup voyagé, quoique me baladant sans cesse d'île en île jusqu'au continent, aussi j'ai toujours hésité à en parler. Je connais seulement le vieil art, je conte et me contente de conter ce que je sais... (Rom., p. 251)

La mention des différents lieux fait écho à la topographie caribéenne surtout la référence à l'insularité de la région. Le passage matérialise l'importance de la perception avec les verbes *voir* et *sentir* car elle conditionne l'intérêt du conteur en s'inscrivant dans l'opposition traditionnelle entre la ville et la campagne que l'on retrouve également chez Carpentier. Le contraste est rendu plus sensible par l'emploi des adverbes *toujours* et *mais* qui indiquent la préférence du personnage. Dans la mesure où le personnage est une allégorie du folklore, ses goûts se justifient facilement par le fait que les lieux naturels et moins urbanisés dans les deux récits constituent le berceau des traditions. La tournure restrictive avec l'adverbe *seulement* et le polyptote du verbe *conter* dans la dernière phrase étaye cette idée car le personnage restreint ses connaissances au « vieil art ». La coloration identitaire du mythe littéraire se développe grâce à la perception qui est à juste titre pour Yolaine Parisot « le lieu de légitimation d'un savoir autre qu'occidental, au moment même où elle fonde une conscience du monde »<sup>263</sup>. Du reste, l'humilité du conteur exprimée avec la locution concessive *quoique* insiste sur son rapport avec l'ensemble de la région caribéenne. En ce sens, le rôle du personnage indique que la réhabilitation des civilisations amérindiennes ne se restreint pas à la nation haïtienne. Par ailleurs, l'implication de l'auteur se mesure aussi

---

<sup>261</sup> Maximilien Laroche, « *Le Romancero aux étoiles* » et *l'œuvre romanesque de Jacques Stephen Alexis*, op. cit., p.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 22

<sup>263</sup> Yolaine Parisot, *Regards littéraires haïtiens*, op. cit., p. 108

dans sa recherche de communication avec le lectorat que Maximilien Laroche analyse en relevant l'usage de la litote en tant que « procédé de collaboration ou de participation qui fait de la communication véritablement un échange ou mieux encore une mise en commun des énergies du locuteur et de son interlocuteur »<sup>264</sup>. Dans le cadre de la représentation de l'Amérindien, la litote permet de traduire la vision du monde de l'auteur qu'il cherche à transmettre à l'image de cet extrait qui ouvre « Le sous-lieutenant enchanté » : « Le peuple chemès a péri, mais il n'a pas tout à fait disparu, un grand peuple ne meurt jamais... » (Rom., p. 179). En affirmant que le peuple amérindien n'a pas complètement disparu, la figure suggère que cette civilisation possède encore une présence signifiante et symbolique. L'auteur qui considère l'Amérindien comme les ancêtres des Haïtiens sous-entend alors que le leg reste vivant. La manière dont Jacques Stephen Alexis rend sensible l'altérité amérindienne au lectorat grâce à la contextualisation vise alors à signifier les raisons qui en font un héritage séculaire. Ainsi, le mythe littéraire résonne plus largement d'où l'idée d'une caribanité.

Alejo Carpentier est également très concerné par l'identité latino-américaine. Daniel-Henri Pageaux synthétise efficacement le projet carpentérien lorsqu'il écrit que « [Carpentier] exploite l'idée, capitale à ses yeux, de « mise en relation » d'époques différentes, de contenus culturels différents, de surimpressions d'espaces et de temps pour en arriver à cette nouvelle proposition identitaire »<sup>265</sup>. Néanmoins, la posture de l'auteur face à l'altérité amérindienne questionne plus que précédemment. Pour Corinne Mence-Caster, il s'agit d'une altérité relative car le roman fait état d'une convergence entre les mythes européen et amérindiens<sup>266</sup>. L'épisode de la colline aux pétroglyphes en est particulièrement explicite car le narrateur découvre des similitudes entre les deux cultures, ce que l'universitaire nomme « un dialogue interculturel »<sup>267</sup>. Le narrateur qui se trouve sur les terres de l'Oiseau évoque des éléments mythologiques propres aux cultures amérindiennes puis il se fait « une opinion facile sur la difficulté probable de trouver, dans les cosmogonies de ces gens, quelque mythe qui coïncide avec les nôtres »<sup>268</sup> (Part., p. 273). La perception du narrateur oriente son rapport à l'altérité amérindienne qui apparaît alors fondamentalement différente avec l'emploi du déterminant démonstratif *ces* qui marque un éloignement. Néanmoins, la modalisation de l'énoncé nuance l'idée exprimée car le *je*

<sup>264</sup> Maximilien Laroche, « *Le Romancero aux étoiles* » et *l'œuvre romanesque de Jacques Stephen Alexis*, op. cit., p. 22

<sup>265</sup> Daniel-Henri Pageaux, "Quête d'identité américaine et poétique de l'étrangeté chez Alejo Carpentier", art. cit., p. 68.

<sup>266</sup> Corinne Mence-Caster, "Le mythe comme langage de l'autre", art. cit., p. 143.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 142

<sup>268</sup> « alguna fácil opinión acerca de la probable dificultad de hallar, en las cosmogonías de estas gentes, algún mito coincidente con los nuestros » (Pas., p. 247)

*narrant* se distancie du *je narré* avec les adjectifs épithètes *facile* et *probable* qui dévoilent le regard réflexif porté par celui qui raconte le voyage. La suite du texte va effectivement dans le sens d'une altérité somme toute proche de l'Europe avec l'évocation du mythe du robot dans le *Popol Vuh* qui pointe du doigt les troubles de la société urbaine du milieu du XX<sup>e</sup> siècle car pour le narrateur « c'est la seule cosmogonie qui ait deviné la menace de la machine »<sup>269</sup>. Son hypothèse permet de conférer plus d'importance à l'identité culturelle que l'auteur cherche à créer avec l'usage du présentatif et de la copule d'équivalence au présent. Plus précisément, le mythe du robot est retranscrit dans *Los Pasos perdidos* comme « un chapitre initial de la Création, dans lequel on voit les objets et outils inventés par l'homme, et utilisés à l'aide du feu, se révolter contre lui, et lui donner la mort »<sup>270</sup> (Pas., p. 273). Le personnage n'insiste pas sur l'ascendance amérindienne du mythe car il ne mentionne que son caractère génésique avec le syntagme *la Création* qui renvoie à différents systèmes mythologiques. L'évocation de l'altérité tend à la réhabiliter car elle a le pouvoir de critiquer subrepticement la civilisation occidentale en remettant en cause le pouvoir créateur de l'homme avec la présence de l'agent dans le passage. De fait, le rapport à l'Autre lie les deux univers culturels pour mieux mettre en valeur l'identité amérindienne. Le mythe littéraire élaboré dans le texte constitue ainsi à un outil critique afin d'appuyer le projet d'affirmation identitaire. La posture de Carpentier semble alors plus circonscrite que celle de Jacques Stephen Alexis.

Cependant, l'élaboration du mythe littéraire cherche aussi à affirmer et à créer une identité à des peuples qui en ont été privés en raison de situations de domination. Néanmoins, les auteurs prennent en compte l'apport des civilisations qui ont été en contact avec les Amérindiens. Dans cette perspective, la volonté créatrice qui émane des textes concourent à une posture moins nationale que caribéenne, ce que l'analyse de l'Indien comme un symbole d'inspiration poétique dans l'ouvrage d'Odile Gannier met en valeur car elle énonce que :

Le digne fils de la Caraïbe, ce n'est pas tant cet Indien emplumé, romantique et dolent, attendant son sort avec résignation, mais cet Indien en esprit qui a la volonté de recréer cet espace caraïbe, d'un foisonnement intarissable, d'une gaieté bravant les difficultés, d'une exubérance communicative et d'une richesse musicale, artistique, littéraire, profondément originale ; l'héritier paré de ces plumes chatoyantes peut alors se réclamer de la Caraïbe, symbolique et vigoureuse<sup>271</sup>

---

<sup>269</sup> « es la única cosmogonía que haya presentido la amenaza de la máquina » (Pas., p. 247)

<sup>270</sup> « un capítulo inicial de la Creación, en que los objetos y enseres inventados por el hombre, y usados con ayuda del fuego, se rebelan contra él y le dan muerte » (Pas., p. 247-248)

<sup>271</sup> Odile Gannier, *Les derniers Indiens des Caraïbes : Image, mythe et réalité*, op. cit., p. 462.

L'universitaire établit un contraste entre deux types de représentation dont la deuxième décrit significativement l'Amérindien tel qu'il apparaît dans les deux textes. L'Indien symbolise alors l'origine culturelle de l'espace caribéen qui avait pu être niée pendant la colonisation. De fait, le mythe littéraire reflète l'originalité des deux auteurs qui s'inscrivent dans le même champ littéraire. L'Indien en esprit se manifeste dans les deux œuvres notamment avec l'oiseau dans « La Romance du Petit viseur » qui se conclue sur une affirmation d'éternité : « Il y aura toujours des oiseaux, neveu ! ... » (Rom., p. 224). L'emploi d'une structure impersonnelle, du futur simple ainsi que de l'adverbe *toujours* signalent un haut degré de certitude. Ainsi, l'intervention *in fine* du conteur légendaire affiche une teinte en clair-obscur qui n'indique pas un sens littéral explicite car le substantif *oiseau* fait l'objet d'une syllepse qui accentue la résonance symbolique attribué à l'animal dans l'ensemble de la narration. En conséquence, le message d'espoir qui conclue le texte sonne comme une affirmation identitaire. De même, lorsque le narrateur de *Los Pasos perdidos* se trouve sur les Terres de l'Oiseau, il s'attache à observer les animaux qui se présentent à ses yeux puis il fait un « détour par le savoir mythique » qui constitue « une démarche heuristique »<sup>272</sup> pour Rafael Lucas dans l'article « Le mythe et la marge chez Alejo Carpentier ». En effet, le narrateur évoque ensuite les dieux mythologiques ainsi que le rôle des plumes : « L'Indien à profil d'oiseau a placé ses civilisations sous l'invocation de l'oiseau. Le dieu volant, le dieu oiseau, le serpent emplumé, se trouvent au centre de leurs mythologies, et tout ce qui est beau pour lui s'orne de plumes »<sup>273</sup>. La mythologie se fait principe d'explication de l'ordre des choses dans les propos du protagoniste avec le zeugma introduit par *et* car il associe symboliquement les dieux porteurs de plumes à la beauté. Dans la suite du texte, le narrateur mentionne de nombreux objets ornés de plumes qui sont soit des objets d'art, des parures ou bien des symboles de pouvoir (Part., p. 273). Le rapport entre les mythes et l'emploi des plumes dans certaines tribus amérindiennes donne une autre image de ce stéréotype justement parce qu'Alejo Carpentier le rattache à une explication sur son utilité. L'exemple démontre ainsi de la potentialité créatrice et novatrice du mythe littéraire de l'Amérindien dans *Los Pasos perdidos*. En ce sens, Daniel-Henri Pageaux nomme le projet poétique de Carpentier le « complexe d'Ithaque » pour mettre en valeur la visée créatrice de ses œuvres. Le critique se fonde plus particulièrement sur le concept de littérature de fondation élaboré par l'auteur Octavio Paz qui est « l'expression d'une nouvelle situation politique et culturelle ». Il cherche même à l'approfondir quand il rajoute que les textes

---

<sup>272</sup> Rafaël Lucas, « Le mythe et la marge chez Alejo Carpentier », dans Jean Lamore (dir.), *Espaces d'Alejo Carpentier*, op. cit., p. 172.

<sup>273</sup> « el indio con perfil de ave puso sus civilizaciones bajo la advocación del ave. El dios volante, el dios pájaro, la serpiente emplumada, están en el centro de sus mitologías, y todo cuanto es bello para él se adorna de plumas » (Pas., p. 247)

sont l'expression d'une « rupture fondatrice, par le dépassement de l'idée d'invention au profit d'une quête et d'une affirmation identitaire et par la volonté de constituer les archives poétiques qui manquent encore à un espace culturel défini »<sup>274</sup> tout en soulignant le rôle majeur de l'écriture mythique dans la mise en œuvre de cette démarche. L'ampleur du dispositif créateur ainsi que ses résonances culturelles et identitaires concourent de fait à une posture plus centrée sur la région caribéenne. Du reste, les différents apports qui composent le recueil et le roman complexifient la construction de l'identité qui s'apparente beaucoup plus au concept du rhizome développé par Édouard Glissant dans *l'Introduction à une Poétique du divers*. Bien que les textes ne se concentrent pas exclusivement sur la figure de l'Amérindien, le dialogue entre les cultures alimente sa richesse tout en indiquant que les premiers habitants constituent la pierre angulaire de l'identité caribéenne. Finalement grâce au mythe littéraire, les œuvres apportent un renouveau sensible grâce aux innovations apportées à l'image de l'Indien. De ce point de vue, l'étude de Maximilien Laroche sur le motif de l'éclatement dans le recueil haïtien est très intéressante car il est une manifestation littéraire de l'intention de changer l'ordre du monde à l'instar de celle du personnage éponyme Tatez'o'Flando à la fin du conte<sup>275</sup>. Grâce à la recherche d'universalité qui vise à sortir de l'acculturation et la constitution d'une identité culturelle caribéenne permise par la représentation de l'Amérindien, le mythe acquiert une nouvelle potentialité, celle de satisfaire un devoir de mémoire interculturel en ancrant le patrimoine dans un passé reconstruit grâce à la littérature. Néanmoins, le mythe littéraire repose également sur des prolongements qui invitent à réfléchir sur l'Homme.

### ***B. Un mythe littéraire vecteur de questionnements anthropologiques et éthiques***

L'élaboration du mythe littéraire de l'Amérindien recoupe des revendications identitaires considérables qui informent sur une portée plus large du mythe. Toutefois, la surcharge symbolique dans la représentation des peuples précolombiens semble aussi viser à une étude de l'Homme. Dans les nations anciennement colonisées, le rôle de l'auteur touche d'autres champs d'action notamment le politique comme le met en lumière Édouard Glissant dans *Le Discours antillais* : « La parole de l'artiste antillais ne provient donc pas de l'obsession de chanter son être intime ; cet intime est inséparable du devenir de la

---

<sup>274</sup> Daniel-Henri Pageaux, "Quête d'identité américaine et poétique de l'étrangeté chez Alejo Carpentier", art. cit., p. 73-74.

<sup>275</sup> Maximilien Laroche, « *Le Romancero aux étoiles* » et l'œuvre romanesque de Jacques Stephen Alexis, op. cit., p. 24

communauté.[...] C'est pourquoi [l'artiste] est à lui-même un ethnologue, un historien, un linguiste, un peintre de fresques, un architecte »<sup>276</sup>. L'auteur est alors un membre actif de la société ce que démontrent également Jacques Stephen Alexis et Alejo Carpentier dans leurs écrits métalittéraires. Plus particulièrement, dans le cas de l'auteur haïtien, la littérature est investie d'un idéal social. Ainsi, la visée esthétique de leurs œuvres s'accompagne d'autres projets comme la construction identitaire mais aussi de réflexions sur l'humanité. De fait, nous étudierons le mythe littéraire comme un vecteur de questionnement anthropologiques et éthiques. Le propos se concentrera d'abord sur la recherche d'un nouvel humanisme puis sur l'hymne à la liberté qui émane de la mythification de l'Amérindien.

### 1. *La recherche d'un nouvel humanisme*

Le mythe littéraire de l'Amérindien symptomatise la recherche d'un nouvel humanisme grâce à la célébration du réel propre à l'esthétique du réalisme merveilleux. Les rapports entre les personnages interrogent la notion d'humanité tout en proposant de renouveler certaines valeurs comme l'amour dans *Los Pasos perdidos*. Le narrateur côtoie trois femmes dont les différences sont exacerbées dans le roman car elles incarnent chacune un caractère différent. La triade traduit aussi « une vision polarisée de la femme » dans l'article « Ruth et Mouche : dans l'atelier de l'écrivain » écrit par Luisa Campuzano. La critique note que les trois personnages incarnent une dichotomie territorialisée car Ruth et Mouche s'intègrent à l'espace clivant de la société tandis que Rosario reflète un lieu naturel et idyllique<sup>277</sup>. Dans cette perspective, le lien du narrateur-personnage avec la femme métisse représentent un nouvel idéal centré sur des valeurs primordiales. Le personnage évoque sa relation comme une « simple et paisible harmonie »<sup>278</sup> (Part., p. 299) avec les deux adjectifs épithètes connotant une relation débarrassée des contrats sociaux, ce dont témoigne également le refus d'un mariage religieux *in situ* la forêt vierge. Leur histoire s'inscrit dans une forme de primitivité sur laquelle nous nous sommes déjà penchés mais qui invite à considérer la primauté de la nature car le personnage féminin pousse le narrateur à se libérer des contraintes civilisationnelles tel qu'il l'affirme :

Le plus surprenant est que je perçois à mon tour, maintenant que je ne me soucie jamais de l'heure, les diverses valeurs des espaces de temps, la dilatation de certains matins, la chute lente d'un crépuscule ; je suis ébahi de voir tout ce que contiennent certains moments de cette symphonie que

---

<sup>276</sup> Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, "Folio", 1981, p. 759.

<sup>277</sup> Luisa Campuzano, "Ruth et Mouche : dans l'atelier de l'écrivain", dans Fabrice Parisot (dir.) Alejo Carpentier à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, *op. cit.*, p. 67

<sup>278</sup> « la placida y simple armonía de mi vida » (Pas., p. 271)

nous sommes en train de lire à l'envers, de droite à gauche, contre la clé de sol, en remontant aux mesures de la Genèse.<sup>279</sup> (Part., p. 244)

La métaphore filée de la musique comme rythme du monde qui démarre plus tôt dans le sous-chapitre est sensible dans l'extrait avec l'isotopie musicale composée des substantifs *symphonies*, *clé de sol* et *mesures*. Les marques de modalisation du discours avec la locution *à mon tour* et l'adverbe *maintenant* montrent que le contact avec l'Amérindienne transforme la perception du personnage qui devient plus sensible à son environnement extérieur. L'union des deux protagonistes donne une image moins sociale du sentiment amoureux car il est ancré dans la nature d'où le caractère primitiviste du texte. L'expression de l'amour s'inscrit dans la même veine car elle se fonde sur un rapport naturel et élémentaire « aux plaisirs du corps »<sup>280</sup> (Part., p. 242) *a contrario* de la routine hebdomadaire que le narrateur avoue partager avec Ruth au début du roman. En somme, le texte oppose différentes visions afin de glorifier celles qui s'accordent avec la liberté.

Dans *Le Romancero aux étoiles*, le mythe littéraire témoigne d'intentions explicatives qui s'apparentent à des problématiques anthropologiques. Le texte théorique « Où va le roman ? » montre la préoccupation de l'auteur sur l'Homme que nous essaierons également de cerner dans le recueil :

Quelle belle et grande chose toutefois de constater que la race des hommes forme une collectivité unique, un grand organisme vivant dont toutes les parties entrent en compétition pour le triomphe de la beauté, de la vérité, de la justice et de l'humanisme. En art comme en Histoire, l'initiative change sans cesse de main et à un certain moment les peuples en retard devront se battre pour rattraper les peuples les plus avancés, [...]. Ce jour-là l'Humanité aura atteint l'âge adulte et les perspectives s'estomperont et échapperont à l'analyse contemporaine<sup>281</sup>

Le message d'espoir transmis dans ces quelques mots illustre la posture de l'auteur et il justifie la tentative de redéfinition de certaines valeurs humaines dans les contes. Chacun d'entre eux dévoile des interactions parfois problématiques entre les personnages dont le contenu réflexif reflète l'humanisme recherché par Jacques Stephen Alexis. La perspective didactique des narrations constitue par ailleurs, l'un des codes d'un genre qui par nature vise à instruire et à faire réfléchir. Par exemple, le conte « Talez'o'Flando » questionne explicitement les relations familiales et celles entre hommes et femmes. De surcroît, le récit constitue pour Maximilien Laroche « l'élucidation de mystère même de la condition

---

<sup>279</sup> « Lo sorprendente est que -ahora que nunca me preocupa la hora- percibo a mi vez los distintos valores de los lapsos, la dilatación de algunas mañanas, la parsimoniosa elaboración de un crepúsculo, atónito ante todo lo que cabe en ciertos tiempos de esta sinfonía que estamos leyendo al revés, de derecha a izquierda, contra la clave de *sol*, retrocediendo hacia las compases del Génesis » (Pas., p. 221)

<sup>280</sup> « el gusto del cuerpo » (Pas., p. 220)

<sup>281</sup> Jacques-Stephen Alexis, « Où va le roman ? », art. cit., p. 94.

humaine »<sup>282</sup>. Au seuil du conte, Vieux-Vent Caraïbe accuse l'humanité d'immatunité pour redéfinir le sentiment amoureux : « L'amour est aveugle, irrationnel, inexplicable et défiera toujours l'analyse entend-on souvent répéter... Moi, Vieux-Vent Caraïbe, je crois que c'est la race des hommes qui n'a pas encore atteint l'âge de raison... » (Rom., p. 79). Une opposition entre l'avis du narrateur et le consensus collectif apparaît dans les quelques lignes citées avec le passage de la troisième personne indéfinie au pronom tonique de premier rang qui la marque explicitement. Le désaccord attire l'attention sur la responsabilité de l'homme et non sur le caractère incontrôlable du sentiment. La suite du passage va aussi dans ce sens car le protagoniste approfondit la critique des Hommes en déconstruisant l'idée de progrès lorsqu'il conclut en s'adressant au lectorat qu'« à bien des égards vous êtes encore prélogiques, mystiques, animaux raisonneurs mais pas encore raisonnables... Je remarque bien que cela commence à changer mais vous n'y êtes pas encore, sachez-le !... » (Rom., p. 80). D'une part, l'emploi ternaire d'attribut du sujet donne un air primitif à l'humanité tandis que d'autre part, le polyptote sur l'adjectif *raisonneur* avec le changement de suffixe indique une forme de capacité d'évolution que la dernière phrase approfondit. L'*éthos* du conteur s'affirme avec autorité notamment avec l'usage de la modalité exclamative ainsi que l'occurrence d'impératif. Néanmoins, il se dote également d'un didactisme incitant au changement car il nuance son propos dans les deux phrases au moyen d'une double occurrence de la conjonction de coordination *mais*. Il indique aussi que le processus n'est pas fermé parce qu'il reste atteignable avec la répétition de l'adverbe *encore*. La recherche d'une nouvelle forme d'humanisme transparaît dans ces quelques lignes car l'auteur prône un changement d'ordre anthropologique.

La mise en scène d'interactions problématiques entre les personnages reflète certaines valeurs humaines tout en véhiculant un message d'espoir qui jette un regard serein sur le futur. Finalement, le retour aux origines ressemble à un « refus de prendre le tragique » car les contes constituent des « chants d'espoir lucides »<sup>283</sup>. « Le Dit de Bouqui et Malice » est exemplaire de ce point de vue bien qu'il ne s'inscrive pas dans les traditions amérindiennes mais africaines. Sa position de premier conte lui confère un statut symbolique car il donne le ton au reste du recueil. Il met en scène deux amis qui se rendent coupables d'anthropophagie à cause d'une ruse de Malice qui consiste à cuisiner la mère de Bouqui pourtant le conteur conclue la narration en ces termes : « Tel est l'homme ! ... Tous ils recherchent la même chose, la joie, le bonheur et n'arrivent jamais à les trouver à notre époque... [...] L'amble de la vie est cruel et enchanté, mais petit à petit les choses

---

<sup>282</sup> Maximilien Laroche, « *Le Romancero aux étoiles* » et l'œuvre romanesque de Jacques Stephen Alexis, *op. cit.*, p. 55

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 23

changent » (Rom., p. 42-43). Le présent déceptif marqué textuellement par l'apparition du déterminant possessif de rang 4 montre l'implication de l'auteur dans son texte et procède même d'un effet polyphonique dans un but de dénonciation. Toutefois, le pronom totalisant englobe l'humanité sans pour autant se restreindre au cadre haïtien. La constatation dépréciative comme dans l'exemple précédent s'accompagne d'un élan vers l'avenir que l'oxymore « cruel et enchanté » matérialise ainsi que la locution *petit à petit* marquant, de fait, une progression. La fin de « Tatez'o-Flando » concourt à la même idée car après l'évocation de violences conjugales qui se soldent sur la disparition du protagoniste responsable, Vieux-Vent Caraïbe énonce des considérations anthropologiques en guise de morale :

Pauvres humains. Chacun vit, souffre et meurt dans son secret et tout votre malheur vient de ce que nul ne fait l'effort de comprendre et de soulager l'autre. Et cependant je crois que l'homme et la femme devraient avoir moyen de sortir de leur misère s'ils avaient vraiment cherché, et toute cette vilaine fable de TATEZ'O-FLANDO n'aurait jamais existé. (Rom., p. 97)

La conclusion du récit débute par un apitoiement sur la condition humaine qui évolue en une forme d'appel à l'amélioration. L'adjectif épithète *pauvre* de même que l'énumération ternaire des verbes *vivre, souffrir* et *mourir* construisent le caractère tragique de la condition humaine ; or Jacques Stephen Alexis semble surtout critiquer l'individualisme de l'Homme avec la proposition négative clôturant la première phrase. Au regard du courant de pensée marxiste duquel il se réclame dans ses écrits théoriques et qui est très sensible dans le roman *Compère Général Soleil*, il oppose l'individuel au collectif, lui qui parle de l'Homme comme « une collectivité unique » et « un grand organisme vivant »<sup>284</sup>. De fait, dans le passage, l'auteur ne se laisse pas gagner par le pathétique, au contraire il recherche une porte de sortie avec la seconde phrase qui présente un connecteur logique marquant l'opposition. Le choix des temps dans le système hypothétique montre aussi que le changement est réalisable. L'auteur qui pousse le peuple à l'action dans la conférence « Du réalisme merveilleux des Haïtiens » semble reproduire le même effet au moyen de la mythification des peuples amérindiens. De plus, le message optimiste se double d'un appel pacifiste essentiellement dans le « Dit de la Fleur d'Or ». Le rapport à la paix est d'autant plus remarquable dans la narration car pour Alexis, le rôle du romancier consiste à « bâtir des histoires qui appellent un monde meilleur, un monde débarrassé de la haine et de la terreur, un monde fait pour les humbles »<sup>285</sup>. En dépit du fait que « les Hommes refusent le don du cœur à ceux qui n'ont pas la même apparence qu'eux » (Rom., p. 155), le récit expose

---

<sup>284</sup> Expressions reprises de la citation du texte « Où va le roman ? » cité précédemment.

<sup>285</sup> Jacques-Stephen Alexis, « Où va le roman », art. cit, p. 84

la tentative de la cacique pour contrer les envahisseurs sans brutalité. Par exemple, le long rêve de la protagoniste rejoue certains moments de l'invasion espagnole comme la capture du guerrier Caonabo :

Dans ses yeux apparut soudain le terrible Caonabo accueillant les conquistadores qui venaient demander la paix. On vit le Cacique de la Maison d'Or accepter les soi-disant bracelets royaux que les Espagnols prétendaient lui offrir en hommage. On lui passe les menottes, les bras derrière le dos. Il était emporté prisonnier sur le dos d'un cheval ! ... (Rom., p. 169)

Le passage critique la duplicité de l'ennemi avec l'adjectif *soi-disant* et le verbe *prétendre* qui remettent en cause la sincérité des cavaliers. La prise en charge du récit par un personnage d'ascendance amérindienne montre également l'altérité de cette civilisation étant donné qu'il transmet l'ignorance des menottes traduite ironiquement par la périphrase *bracelets royaux*. Le procédé énonciatif cristallise, de fait, la tension narrative car il retarde la mention précise de l'objet en question qui s'avère ne pas être un simple bijou. La ruse déshéroïse également le personnage mythique, *Caonabo*, qui est un grand et farouche guerrier dans l'imaginaire haïtien bien que l'adjectif épithète *terrible* au début de l'extrait le rappelle néanmoins. Malgré le stratagème sournois élaboré par l'ennemi, la cheffe amérindienne conçoit tout de même le projet de proposer l'apaisement et la réconciliation dans un discours que « la reine termina en psalmodiant un poème de Guerre qui appelait à la paix. » (Rom., p. 171). La représentation de la civilisation taïno repose sur l'inscription de l'art, d'où le mode énonciatif du poème pour décrire les paroles du personnage. La mention de la guerre se comprend dans la mesure où les Amérindiens témoignent dans le récit d'une volonté de se défendre contre l'invasion espagnole. La phrase exprime la réponse favorable de la cacique à la fausse proposition de paix. La sincérité du personnage transparait dans la qualité de son accueil de ses ennemis que le conteur retranscrit comme exceptionnel car « Anacaona offrit aux conquistadores qu'elle recevait, à la noblesse indienne et à l'immense peuple rassemblé de tels spectacles que jamais notre terre ne peut en perdre la mémoire. » (Rom., p. 175) surtout avec la structure intensive *tels...que*. La pièce *Anacaona* de Métellus repose sur la même volonté de pacifisme à la différence que le personnage est mis en scène comme une héroïne tragique. Ainsi, dans le recueil, le mythe littéraire de l'Amérindien symptomatise une redéfinition des valeurs humaines grâce à la représentation des interactions entre les personnages ainsi qu'une forme d'optimisme dans la condition humaine qui s'exprime plus particulièrement comme une recherche d'apaisement dans « le Dit de la Fleur d'Or ». En revanche, l'œuvre de Carpentier propose une autre version de rapports sociaux plus centrés sur l'état de nature en réaction à ceux de l'Occident. Toutefois, dans les deux cas, la mythification des personnages amérindiens révèle des prolongements anthropologiques.

## 2. Le mythe littéraire de l'Amérindien comme moyen de libération

Le mythe littéraire paraît symboliser un moyen de libération incarné par l'espace naturel latino-américain dans *Los Pasos perdidos* qui établit la liberté comme valeur structurelle du roman. Les analyses de George Puisset nourrissent cette hypothèse car il affirme que :

« la nostalgie adamique » des « origines » ou du « primordial n'est pas [...] une simple occasion d'assouvir une pulsion primaire de retour au Paradis Perdu, de fusion dans un monde édénique ou dans un état naturel « pré-initiatique ». Elle correspond certes à un désir de ressourcement mais pour mieux « re-naître à l'esprit », en « homme véritable », en « initié » capable de comprendre et de définir le monde comme Adam avant la chute<sup>286</sup>.

L'initiation vécue par le narrateur dans la forêt vierge apparaît en fait comme le moteur de sa libération qui, au regard de la fin du roman échoue ; or une réussite sur le plan spirituel et intellectuel reste notable. Les idées de renaissance ainsi que de découverte de valeurs essentielles que la citation véhicule participent grandement à l'émancipation intellectuelle du protagoniste. Dans la première partie de la narration qui se passe à New-York, le maître-mot qui guide le quotidien du personnage est l'inassouvissement car « Il y avait de grandes lacunes de semaines et de semaines dans la chronique de [s]a vie ; des périodes qui ne [lui] laissaient aucun souvenir valable, aucune trace d'exceptionnelle sensation, aucune émotion durable »<sup>287</sup> (Part., p. 16). L'impression de vide rendue dans cette phrase est remarquable car elle est marquée d'une part par la négation de portée totale dans la proposition relative ayant pour antécédant le substantif *temporadas* (traduit par *périodes*). D'autre part, la répétition assortie de la coordination du nom *semanas* (semaines) rend sensible le caractère ennuyant de la vie décrite ainsi que la lassitude de l'énonciateur qui apparaît aussi avec l'énumération dans la proposition principale et l'accumulation ternaire dans la relative. Au seuil du roman, Alejo Carpentier présente alors au lectorat un personnage complètement aliéné par sa propre vie d'où la présence en filigrane du mythe de Sisyphe. De fait, son évolution au contact de la terre et des peuples amazoniens est alors d'autant plus impressionnante. En effet, le personnage acquiert une forme de liberté intellectuelle qui se manifeste explicitement dans sa capacité à analyser et à interpréter les éléments qui l'entourent tout en les mettant en corrélation avec son propre système de représentation comme le montre ses réflexions sur la naissance de la musique à laquelle il a assisté une vingtaine de pages plus tôt et dont il livre son expérience dans le sous-chapitre XXVI après une critique d'un savoir trop livresque à son goût :

---

<sup>286</sup> Georges Puisset, *Structures anthropocosmiques de l'univers d'Alejo Carpentier*, op. cit., p. 77

<sup>287</sup> « Había grande lagunas de semanas y semanas en la crónica de mi propio existir ; temporadas que no me dejaban un recuerdo válido, la huella de una sensación excepcional, una emoción duradera » (Pas., p. 15-16)

Moi « j'ai vu » en revanche comment le mot s'acheminait vers le chant sans y parvenir. J'ai vu comment la répétition d'un même monosyllabe engendrait un rythme certain ; j'ai vu, dans le jeu de la voix réelle et de la voix feinte qui obligeait le rebouteur à alterner deux hauteurs de tons, comment d'une pratique extramusical pouvait surgir un thème musical. Je pense aux sottises dites par ceux qui ont soutenu que l'homme préhistorique trouve la musique dans son désir d'imiter la beauté du gazouillis des oiseaux, comme si le trille de ces derniers avait un sens musical et esthétique pour celui qui l'entend sans cesse dans la forêt au milieu d'un concert de rumeurs, de mugissements, de plongeurs, de fuites, de cris, de choses qui tombent, d'eaux qui jaillissent, interprété par le chasseur telle une sorte de code sonore dont la compréhension est un des rôles essentiels de son métier.<sup>288</sup>

(Part., p. 268)

Le long passage mérite d'être examiné de près car il relève significativement le processus d'affranchissement du narrateur. Les occurrences de verbes de perception manifestent la capacité d'analyse du protagoniste avec la triple répétition de *he visto* (j'ai vu) et *pienso* (je pense). La présence du pronom tonique *yo* dans le texte source (moi) marque l'opposition avec un savoir beaucoup moins empirique que celui qu'il délivre dans le passage avec les verbes relevés. Le personnage matérialise le processus de détachement lorsqu'il qualifie de façon dépréciative les hypothèses auxquelles il adhérerait au début du roman au moyen du substantif *sottises* (*tonterías*) étant donné que sa thèse sur l'origine de la musique se fondait sur l'idée d'imitation, ce qu'il nomme « [s]a théorie ingénieuse du mimétisme-magico-rythmique »<sup>289</sup> (Part., p. 32). L'analyse du personnage semble également dépasser le cadre de la musique car elle suggère une apologie en faveur des mœurs amérindiennes. Le passage invite à relativiser la supposée primitivité des Amérindiens qui sont nommés « les hommes préhistoriques » lorsque le narrateur évoque son ancien système de représentation. Cette dénomination évolue dans la suite de son propos car après l'énumération des différents sons composant son lieu d'habitation le personnage précise son propos en soulignant la qualité de chasseur de ces tribus dans la proposition participiale qui clôt la citation. Il souligne surtout que les bruits ne permettent pas de susciter une émotion esthétique mais qu'ils font l'objet d'une réflexion de la part du sujet qui les écoute. Les substantifs *código* (*code*) et *entendimiento* (*compréhension*) comprennent un sème qui dénote de capacités cognitives et intellectuelles tandis que le nom *oficio* (*métier*) recoupe un autre sème qui, lui, effleure l'idée de développement civilisationnel. Par conséquent, le choix des mots médité par l'auteur

<sup>288</sup> « Yo, en cambio, *he visto* cómo la palabra emprendía su camino hacia el canto, sin llegar a él ; he visto cómo la repetición de un mismo monosílabo originaba un ritmo cierto ; he visto, en el juego de la voz real y de la voz fingida que obligaba al ensalmador a alternar dos alturas de tono, cómo podía originarse un tema musical de una práctica extramusical. Pienso en las tonterías dichas por quienes llegaron a sostener que el hombre prehistórico halló la música en el afán de imitar la belleza del gorjeo de los pájaros -como si el trino del ave tuviese un sentido musical-estético para quien le oye constantemente en la selva, dentro de un concierto de ruidos, ronquidos, chapuzones, fugas, gritos, cosas que caen, aguas que brotan, interpretado por el cazador como una suerte de código sonoro cuyo entendimiento es parte principal del oficio. » (Pas., p. 243)

<sup>289</sup> « [su] ingeniosa teoría del mimetismo-mágico-rítmico » (Pas., p. 29)

permet d'aller à l'encontre du cliché de primitivité. Le passage illustre alors l'émancipation intellectuelle du protagoniste permise par son expérience de l'altérité amérindienne qu'il invite à considérer.

Toutefois, le récit interpelle car une forme de pessimisme le détermine en raison de la représentation des civilisations amérindiennes qui témoigne d'un autre rapport à la liberté peut-être plus problématique. *A contrario* du « Dit de la Fleur d'Or » dans *Le Romancero aux étoiles* dont les caciques sont amérindiens, la tribu majoritairement représentée dans *Los Pasos perdidos* n'est pas entière autonome étant donné que leur chef est ancien chercheur d'or. Néanmoins, *l'Adelantado* ne profite pas de sa position hiérarchique pour asservir les Amérindiens comme cela a pu se faire pendant la Conquête du Nouveau Monde. Au contraire, il est recueilli blessé par une peuplade qui le soigne au sein de laquelle « sa longue convalescence le rend solidaire des privations et des peines des hommes qui l'entourent [...] Peu à peu *l'Adelantado* s'intéresse à la vie qui se développe favorablement »<sup>290</sup> (Part., p. 259). Le personnage en raison de ses blessures et de son contact au sein de la population amérindienne se trouve transformé avec sa position syntaxique d'objet ainsi que l'aspect progressif porté par le verbe *ir* (aller) accompagné du gérondif. Le traducteur a choisi de rendre cet effet en utilisant l'adverbe *peu à peu*, peut-être un peu moins saisissant. Ainsi, le personnage commence à agir pour la prospérité et le développement de la communauté lorsqu'il troque de l'or en ville afin d'améliorer la qualité de vie de la tribu d'où son rôle de chef. Bien que l'exemple de *l'Adelantado* démontre d'une vision équivoque de la liberté, un autre cas, lui, évoque clairement une situation de domination dont les Amérindiens sont les principaux acteurs. Au moment de la découverte des instruments de musique précolombiens, le narrateur découvre dans un « trou boueux » des détenus à l'aspect repoussant qui, pour *l'Adelantado* « sont prisonniers des autres qui se considèrent comme la race supérieure, seule maîtresse légitime de la forêt »<sup>291</sup> (Part., p. 246). La citation symbolise une forme de pessimisme sur la condition humaine en raison de l'emprise du pouvoir sur une altérité considérée comme sous-développée. De plus, le personnage retarde l'évocation des Amérindiens en mentionnant la maîtrise de leur espace dans la dernière partie de la phrase, ce qui produit un effet de généralisation. La description des captifs quelques lignes avant se concentre sur leur caractère antérieur à l'humanité étant donné qu'ils ressemblent à « deux fœtus vivants, à barbe blanche »<sup>292</sup> (Part., p. 245). De fait, leur aspect produit un effet redoutable sur le narrateur qui avoue éprouver « une sorte de

---

<sup>290</sup> « Su large convalecencia lo hace solidario de las penurias y trabajos de esos hombres que lo rodean. [...] Adelantado se va interesando por la vida que aquí prospera » (Pas., p. 259)

<sup>291</sup> « cautivos de los otros que se tienen por la raza superior, única dueña legítima de la selva » (Pas., p. 223)

<sup>292</sup> « dos fetos vivientes, con barbas blancas » (Pas., p. 223)

vertige devant la possibilité d'échelons encore inférieurs [...] à la pensée que puissent exister quelque part des captifs de ces captifs, élevés à leur tour au rang d'espèce supérieure, nantie d'autorité et de prestige »<sup>293</sup> (Part., p. 246). D'une part, la monstrosité de ces créatures pourtant humaines agit défavorablement sur le personnage. D'autre part, sa réflexion témoigne d'une forme de cyclicité dans les rapports de domination qui alimente alors le message pessimiste sur la liberté. Néanmoins, l'effroi du narrateur qui vient de voir « les choses les plus horribles que [s]es yeux aient pu contempler »<sup>294</sup> (Part., p. 245) s'apparente également à une épreuve initiatique en vue de la renaissance spirituelle dont parle George Puisselet dans *Les structure anthropocosmiques de l'univers d'Alejo Carpentier*.

Le mythe littéraire de l'Amérindien dans l'œuvre de Jacques Stephen Alexis établit, quant à lui, la liberté comme un idéal possible à atteindre, qui au regard de la situation du peuple haïtien au moment de l'écriture du texte, accentue la charge symbolique. Le canevas de nombreux des contes symbolise une tentative d'affranchissement assortie d'une forme de résistance à l'image de « La romance du petit-viseur » où l'éclatement final du personnage antagoniste permet à l'oiseau de se libérer dans « un grand éclat de rire » (Rom, p. 224). Le motif du rire qui caractérise l'animal manifeste son invulnérabilité étant donné qu'à la suite de son échappée « [il] s'envola dret vers la forêt, filant sur le même filao où il était perché la veille » (Rom, p. 224). Ainsi, le retour à sa place initiale contribue à rendre l'oiseau intouchable. Dans de précédentes analyses, nous avons déjà démontré que la créature magique symbolise l'âme des traditions amérindiennes. Dans cette optique, la libération de l'oiseau accentue la volonté de l'auteur de faire perdurer l'héritage du patrimoine culturel amérindien. Du point de vue de la recherche de liberté, le conte sur Anacaona fait du concept un idéal que le passé a aussi exemplifié. La fin du conte en est particulièrement éclairante notamment avec les parallèles ménagés par l'auteur entre des situations qui ont apporté la libération du peuple contre l'oppression. L'art de tisser des liens corrélatifs entre les différents moments de l'Histoire haïtienne vise finalement à transmettre un message essentiellement optimiste, ce qui différencie la posture alexisienne de celle d'Alejo Carpentier beaucoup plus énigmatique. Par ailleurs, le conte « le Sous-Lieutenant enchanté » constitue aussi un affranchissement car la quête initiale du personnage se trouve contrecarrée par sa rencontre avec l'Amérindienne qui l'intègre à son peuple. Il découvre alors une terre mythique dont nous avons déjà analysé les composantes. Par conséquent, le mouvement symbolique du protagoniste démontre encore de l'ambition

---

<sup>293</sup> « Siento una suerte de vértigo ante la posibilidad de otros escalafones de retroceso [...] Que puedan existir, en parte, cautivos de esos cautivos, erigidos a su vez en especie superior, predilecta y autorizada » (Pas., p. 223)

<sup>294</sup> « las más horribles cosas que mis ojos hayan conocido » (Pas., p. 223)

du recueil. Selon, la critique la recherche de liberté dépasse le cadre fictionnel car elle caractérise la posture auctorial de Jacques Stephen Alexis dont « le recueil constitue aussi un plaidoyer pour l'imagination et la liberté créatrice [...] c'est là un refus de tout canon absolu dans le monde de la création »<sup>295</sup>. De fait, le mythe littéraire de l'Amérindien dans les deux textes incarne une volonté d'affranchissement bien que les auteurs ne la manifestent pas totalement de la même manière. Toutefois, la peinture de l'Amérindien ainsi que les procédés de mythification semblent aussi exprimer un fantasme qui cristallise l'imaginaire des deux romanciers.

### ***C. La représentation de l'Amérindien, l'expression d'un « mythe personnel » ?***

Pour Philippe Sellier, l'une des principales différences entre un mythe et un mythe littéraire réside dans le fait que les œuvres soient produites par « des personnalités singulières »<sup>296</sup> impliquant de fait un imaginaire plus individuel bien qu'en communication avec le système de représentation collectif. Plus spécifiquement, les auteurs de l'ouvrage *Mythes et littérature* mesurent l'implication de l'imaginaire personnel des écrivains car « l'élaboration littéraire [du mythe] porte justement sur le choix de ces mythes, sur leur traduction, sur leur modification, par rapport à des colorations spécifiques de l'œuvre »<sup>297</sup>. Le développement de la mythocritique et de la mythanalyse réunies sous le terme de mythodologie crée par Gilbert Durand<sup>298</sup> s'inspire de la psychocritique surtout du concept de mythe personnel que Charles Mauron a forgé<sup>299</sup> en tant que manifestation construite de l'inconscient de l'écrivain ou plus précisément « l'expression de la personnalité inconsciente de l'écrivain »<sup>300</sup>. C'est pourquoi, au regard de la forte inscription de perspectives identitaires dans les deux œuvres, nous nous demanderons si la représentation de l'Amérindien ne serait pas l'expression d'un mythe personnel qui produirait alors une vision fantasmée des populations amérindiennes. L'analyse s'organisera en trois temps, le premier consistera à s'interroger sur l'idéalisation de l'Indien et ses rapports avec l'approche extérieure des auteurs. Puis, nous analyserons l'écriture de l'archaïque comme une expérience euphorique. Enfin, le dernier point permettra de questionner l'opposition entre nature et culture en vue d'évaluer la position des textes par rapport à ce clivage.

---

<sup>295</sup> Élisabeth Mudimbe-Boyi, *L'œuvre romanesque de Jacques-Stephen Alexis*, op. cit., p. 87

<sup>296</sup> Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », art. cit., p. 115.

<sup>297</sup> Frédéric Monneyron et Joël Thomas, *Mythes et littérature*, Paris, P.U.F, "Que sais-je ?", 2019, p. 71

<sup>298</sup> Frédéric Monneyron, « Gilbert Durand et l'étude des mythes » in *Sociétés*, vol. 123, n° 1, 2014, p. 46.

<sup>299</sup> Pierre Brunel, *Mythocritique : théorie et parcours*, op. cit., p. 41.

<sup>300</sup> Daniel-Henri Pageaux, "Mythes", dans *La Littérature générale et comparée*, op. cit., p. 110

1. *L'influence de l'approche extérieure des auteurs, une représentation idéalisée de l'Amérindien?*

L'approche extérieure d'Alejo Carpentier et de Jacques Stephen Alexis paraît tout de même conditionner la représentation de l'Amérindien en l'orientant vers une forme d'idéalisation. Dans le panorama des littératures caribéennes, un certain nombre d'écrivains antillais et latino-américain ne s'intéressent pas du tout aux origines indiennes bien que des problématiques identitaires ponctuent leurs œuvres comme les œuvres de Maryse Condé qu'Odile Gannier sélectionne pour montrer l'exclusion de l'Amérindien au profit de la condition africaine<sup>301</sup>. De fait, la représentation puis la transformation en mythe littéraire d'un peuple que les auteurs ont connu à travers des écrits ethnographiques, historiques voire littéraires questionne à la lumière du rôle qui lui ait alloué pour la construction de l'identité caribéenne. Dans cette optique, nous nous demanderons dans quelle mesure le mythe littéraire de l'Amérindien relève d'une forme d'idéalisation. Les mots de Yolaine Parisot sont une fois encore éloquentes car elle écrit que la création d'un « espace littéraire original [est] propre à figurer l'histoire et « le pays rêvé »<sup>302</sup>. La qualité homodiégétique du narrateur dans le *Romancero aux étoiles* révèle la subjectivité du conteur car les contes où il est personnage s'apparentent à des témoignages personnels à l'image du « Dit de la Fleur d'Or ». En effet, le conteur avoue son amour pour la cacique dès les premières lignes du récit d'où l'exceptionnalité accrue de l'Amérindienne puisque « Jamais [il] n'[a] retrouvé une autre qui valait [sa] non-pareille » (Rom., p. 155). L'implication personnelle du conteur colore le conte et surtout sa perception de la femme amérindienne, celle qu'il appelle « la grande reine » (Rom., p. 157). L'orientation de la perception se mesure aussi avec la charge affective venant du narrateur lorsqu'il évoque son pays comme le montre l'élan patriotique : « Honneur à Ahity la Belle ! ... » (Rom., p. 157) avec la modalité exclamative. De plus, la conversion de l'adjectif *belle* en un substantif désignant sa terre manifeste textuellement la subjectivité du conteur qui idéalise ses pairs taïnos. L'évènement merveilleux où la cacique vole à la tête d'un groupe d'oiseaux dévoile également une perception conditionnée par les sentiments du narrateur :

Ce à quoi j'assistai me remplit d'amour, d'un amour si débordant que je crus en mourir. Chacun des mouvements de ses bras avait une telle splendeur, une telle grâce dans l'envol, ses hanches ondulaient avec une telle souplesse, ses jambes ramaient l'air avec une telle perfection que c'était presque cruel, presque inhumain d'atteindre à une telle beauté ! (Rom., p. 175)

---

<sup>301</sup> Odile Gannier, *Les derniers Indiens des Caraïbes*, op. cit., p. 457

<sup>302</sup> Yolaine Parisot, *Regards littéraires haïtiens*, op. cit., p. 138

L'intensité du propos montre que l'affection de Vieux-Vent Caraïbe produit une image hyperbolique du personnage. De nombreux procédés d'intensification sont sensibles dans l'extrait comme l'épanode du substantif *amour* qui est répété de manière contiguë en vue de qualifier sa puissance au moyen de la structure intensive *si...que*. De plus, l'évocation de la mort dans la suite de la phrase constitue également une hyperbole. Les cinq occurrences de l'adjectif *tel* accompagnées de la conjonction de la subordination *que* participent aussi au régime hyperbolique de l'extrait car l'énumération des éléments corporels forme un *adynaton*. La gradation des adjectifs *cruel* et *inhumain* intensifie encore l'exagération d'autant plus qu'ils sont associés de manière oxymorique à la beauté. L'élan avec lequel le narrateur évoque ses souvenirs produit alors une représentation idéalisée de l'Amérindienne car il exprime sa subjectivité au moyen de l'exagération dans le passage. Du reste, l'univers merveilleux du recueil qui n'évoque pas les contacts belliqueux entre les Amérindiens et les Africains lors de l'introduction de cette population dans l'espace caribéen<sup>303</sup> induit également l'idée d'une idéalisation de la condition précolombienne. L'admiration pour les civilisations indigènes comme nous venons de le voir avec la protagoniste Anacaona, conduit ainsi à une forme d'enchantement qui concourt à la mythification mais qui s'éloigne de la réalité ethnographique renforçant, de fait, l'aspect « polysémique »<sup>304</sup> de la représentation de l'Indien. Néanmoins, le caractère de témoignage fictif illustre aussi un devoir de mémoire de l'évènement historique conté car Vieux-Vent Caraïbe rappelle plusieurs fois dans le recueil l'importance du patrimoine comme nous l'avons vu.

De la même manière, le choix d'un récit à la première personne pour *Los Pasos perdidos* conditionne la représentation de l'Amérindien car le narrateur exprime sa subjectivité. André Siganos qui étudie le roman dans le cadre de son ouvrage *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque* énonce à juste titre que « le narrateur ne cesse de projeter sur ce qu'il admire ses propres fantasmes culturels, [...] [il] s'acharne à comparer aux plus anciens des mythes et des rites les spectacles qu'il reçoit pourtant comme un don prodigieux de l'Origine »<sup>305</sup>. La citation est doublement intéressante car l'auteur souligne l'influence de la perception particulière du narrateur et il met en avant un paradoxe qui anime le roman sur lequel nous nous pencherons beaucoup plus dans le dernier développement. Toutefois, la superposition de la subjectivité du narrateur avec l'originalité de l'espace caribéen ne produit pas une idéalisation aussi éclatante que le conte de Jacques Stephen Alexis. Dans le

<sup>303</sup> Lucien Abenon, *La Caraïbe et son histoire : Ses contacts avec le monde extérieur*, Matoury, Guyane, Ibis Rouge, 2001, p. 67

<sup>304</sup> Odile Gannier, *Les derniers Indiens des Caraïbes*, *op. cit.*, p. 14

<sup>305</sup> André Siganos, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, Paris, Presses universitaires de France, "Écriture", 1999, p. 179

cas de Carpentier, le procédé est plus subtil comme lors de la découverte du premier village amérindien où le narrateur cherche des comparants dans sa culture sans en trouver qui puissent exprimer l'essence du lieu qui se dévoile alors à lui :

Là-bas derrière les arbres gigantesques, se dressaient des masses de rochers noirs [...], présence réelle de monuments fabuleux. Ma mémoire devait évoquer le monde de Bosch, les Babels imaginaires des peintres du fantastique, des illustrateurs les plus hallucinés de tentations de saints, pour trouver quelque chose de semblable à ce que je contemplais. Même quand je trouvais une analogie, je devais aussitôt y renoncer à cause des proportions.<sup>306</sup> (Part., p. 231)

Le paysage qu'il a sous les yeux semble intraduisible comme le montre la recherche de références culturelles issues de son système de représentation que le personnage juxtapose. L'énumération alimente l'exceptionnalité du lieu car rien ne peut lui être comparable comme le montre les deux emplois d'obligations personnelles avec le verbe *devoir* (*tenir que* dans le texte original) qui insistent sur la tentative déçue du protagoniste. L'impuissance du narrateur à traduire l'originalité de l'espace caribéen révèle alors une forme d'idéalisation car l'endroit paraît exagérément exceptionnel tout en signalant sa profonde méconnaissance de l'altérité amérindienne. La culture européenne semble alors impropre à exprimer les caractéristiques du Nouveau Monde. À cet égard, la coloration du récit prend la suite de la critique acerbe de l'Europe que l'auteur mène lorsqu'il définit le réel merveilleux dans le « Prologue » au *Royaume de ce monde*. Les analyses de Charles W. Scheel et Daniel-Henri Pageaux sur la notion vont également dans le sens d'une appropriation de l'espace représenté car ils énoncent que « Si l'intention de Carpentier est de chercher à minimiser ou ridiculiser les épisodes glorifiés dans nos livres d'histoire, son argumentation se retourne contre lui, car les événements de l'histoire haïtienne ou américaine, [...], semblent magnifiés davantage »<sup>307</sup>. La réflexion des universitaires est remarquable dans la mesure où ils révèlent les impasses théoriques du réel merveilleux en notant un mouvement dialectique sur la déconsidération du patrimoine occidental qui produit une sorte de surconsidération de la culture latino-américaine. En ce sens, l'invention de concepts à laquelle s'adonne le narrateur afin de retranscrire la forêt vierge manifeste textuellement une vision du monde particulière car il se positionne en tant que créateur en pratiquant un langage adamique, lui, qui nomme le paysage minéral évoqué plus haut « la Capitale des

---

<sup>306</sup> « Allá, detrás de los árboles gigantescos, se alzaban una moles de roca negra [...] que eran presencia y verdad de monumentos fabulosos. Tenía mi memoria que irse al mundo del Bosco, a las Babeles imaginarias de los pintores de lo fantástico, de los más alucinados ilustradores de tentaciones de santos, para hallar algo semejante a lo que estaba contemplando. Y aun cuando encontraba una analogía, tenía que renunciar a ella, al punto, por una cuestión de proporciones » (Pas., p. 210)

<sup>307</sup> Charles W. Scheel et Daniel-Henri Pageaux, *Réalisme magique et réalisme merveilleux: des théories aux poétiques*, op. cit., p. 49-50

Formes »<sup>308</sup>. Dans la description qui suit la périphrase citée, le personnage file l'analogie en désignant les éléments par le substantif *formes* (*formas* dans la version originale) dont la conversion en nom propre indique la recherche de conceptualisation. Par conséquent, les caractéristiques structurelles et énonciatives qui sont orientées vers une perception individualisée *a fortiori* subjective idéalisent la peinture de l'Amérindien d'où sa dimension fortement plastique que s'attache à décortiquer Odile Gannier dans *Les Derniers Indiens des Caraïbes : images, mythes, réalités*.

## 2. *Écrire l'archaïque, une expérience euphorique*

La mythification du leitmotiv des origines passe par un regard laudatif porté sur l'Indien. Dans cette optique, l'éloge du passé précolombien témoigne de la fascination<sup>309</sup> des romanciers qu'il convient d'interroger à la lumière des revendications identitaires des textes car elle participe à la création d'images symboliques idéales<sup>310</sup>. Les deux récits s'accordent sur ce point : l'archaïque symbolise une vie exemplaire aspirant au *locus amœnus*. Autrement dit, « les commencements paraissent toujours garants d'un mode de vie idéal ou au moins, plus proche de la perfection »<sup>311</sup> pour reprendre les paroles d'Odile Gannier. Bien que les textes se détachent de l'exotisme colonial qui fait de la Caraïbe, l'avatar du Paradis, les origines caribéennes sont présentées comme un symbole de fascination. L'adoption d'une posture élogieuse semble alors indiquer un mythe personnel à l'image du *Romancero aux étoiles* qui exprime un engouement profond pour l'imaginaire folklorique haïtien. Cet attrait est manifeste dans les dialogues dynamiques entre les deux conteurs notamment parce qu'ils provoquent à chaque fois une nouvelle narration dépositaire du passé. Le mouvement de retour au patrimoine légendaire nourrit l'ambiance mythique du recueil en même temps qu'il constitue une véritable glorification de ce patrimoine car il encourage l'exaltation des légendes qui le compose. Vieux-Vent Caraïbe en tant que figure du mentor enseigne au jeune compose comment conter : « « ... Bravo, fiston ! me dit Vieux-Vent Caraïbe.... Exerce-toi, travaille, et peut-être feras-tu encore mieux quelque jour ! ... » » (Rom., p. 75). La succession ternaire d'énoncés injonctifs évolue du présent au futur simple d'où l'aspect didactique de l'échange entre les deux protagonistes. La relation maître-élève représentée dans le récit cadre apporte plus de profondeur à l'évocation des origines culturelles haïtiennes car elle a partie liée avec l'importance de la transmission. L'enthousiasme intense signifiée par les deux modalités exclamatives dévoile une forme

---

<sup>308</sup> « La Capital de las Formas » (Pas., p. 210)

<sup>309</sup> André Dabezies, "Des mythes primitifs aux mythes littéraires", dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 1178

<sup>310</sup> *Idem*.

<sup>311</sup> Odile Gannier, *Les derniers Indiens des Caraïbes : Image, mythe et réalité*, op. cit., p. 132

d'exaltation de la capacité à créer voire à recréer les légendes d'un temps révolu. En outre, Vieux-Vent Caraïbe pratique également une frénésie créatrice et euphorique aux accents métalittéraires au début du recueil. En effet, il pratique une « Danse des Joies Anciennes » dont les mouvements permettent de faire renaître le mythe d'Anacaona. Au moyen d'une métaphore *in praesentia*, l'auteur établit une analogie entre les membres du corps et la légende convoquée : « Les spirales de ses bras, les serpentins de sa barbe ; les sifflets de sa voix dessinèrent pour moi les sambas d'Anacaona la Grande » (Rom., p. 13) où l'emploi du verbe *dessiner* sert de pivot au trope littéraire. Le syntagme nominal sujet composé d'une accumulation ternaire de même que les verbes *tourbillonner* et *papilloter* mentionnés quelques lignes plus loin ritualisent de manière dynamique la pratique du conte comme si finalement le conteur vivait lui-même le mythe raconté. Le passage peut, par ailleurs, entretenir un écho avec des rituels indigènes décrits par Mircea Eliade dans *Aspects du mythe* où le philosophe évoque des pratiques sacrées visant à actualiser les mythes cosmogoniques pour éprouver à nouveau l'acte créateur originel<sup>312</sup>. Par conséquent, célébrer la matière archaïque revient à louer « le prestige magique des origines »<sup>313</sup>. En outre, le phénomène est redoublé par la réflexivité des dialogues entre Vieux-Vent Caraïbe et son neveu inexpérimenté car l'euphorie de l'acte poétique pourrait tout à fait être ressentie par le romancier lui-même pour qui l'œuvre littéraire est un « témoignage de l'esprit, du cœur, et des sens, un témoignage total »<sup>314</sup>. De plus, l'exaltation auctoriale constitue l'un des codes du réalisme merveilleux relevés par Charles W. Scheel et Daniel-Henri Pageaux<sup>315</sup>. Ainsi, l'esthétique dont se réclame les textes suggère structurellement une approche subjective.

Le procédé est similaire dans le roman de Carpentier car la joie du narrateur anonyme à côtoyer les civilisations indigènes encourage un éloge de l'archaïsme. Plus précisément, le personnage principal se complaît dans une forme de régression à un stade civilisationnel antérieur notamment lorsqu'il évoque les cadres de pensées de Rosario et surtout la manière dont elle se dénomme. La périphrase « Tu mujer » (Ta femme) donne une impression d'archaïsme d'autant plus que dix-sept occurrences sont dénombrables à partir du quatrième chapitre. La protagoniste se désigne de manière métonymique par sa féminité pour indiquer sa position au sein du couple formé avec le narrateur. La partition genrée originelle entre homme et femme nourrit l'éloge d'une civilisation primaire car elle supplante d'autres désignations. Pour le narrateur, le syntagme « exprime la vérité

---

<sup>312</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 37

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 35

<sup>314</sup> Jacques-Stephen Alexis, « Où va le roman » in *Présence Africaine*, XIII, avril-mai 1957, p. 96

<sup>315</sup> Charles W. et Daniel-Henri Pageaux, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, op. cit., p. 105

première de la « matrice » »<sup>316</sup>. Les mots du personnage résonnent de manière cosmogonique d'où la mythification de l'espace amazonien. Par ailleurs, au cours de son initiation, le narrateur tente de ne plus projeter son système de représentations sur la nouvelle altérité rencontrée ; or il le formule d'une façon qui rend les habitants de *Santa Monica de los Venados* primitifs. Il s'invite en vain à ne plus faire fonctionner son intelligence : « Je ne suis pas ici pour penser. Je ne dois pas penser. Avant tout sentir et voir »<sup>317</sup> (Part., p. 283) avec l'emploi redoublé de la négation absolue et du verbe *pensar* (penser). En revanche, sa corporalité s'adapte intégralement au milieu indigène : « mon corps est maintenant souple et précis ; ses muscles sont ajustés exactement à sa structure »<sup>318</sup> (Part., p. 282). Les deux propositions montrent qu'il est plus en adéquation avec la nature issue d'un âge antérieur avec les deux négations totales indiquant une volonté de changement. Le contact avec l'archaïque lui procurera aussi un sentiment de plénitude car il n'arrivera à composer son thrène qu'au cœur de la forêt. Cependant, les phénomènes relevés traduisent certes une tentative d'intégration ; or, elle ne pourra aboutir complètement, ce que le dénouement de l'intrigue confirmera. En outre, le narrateur exalte son expérience des civilisations amérindiennes parce qu'elle prend une valeur de refuge comme le montre l'opposition entre tradition et modernité est structurelle dans le récit. En effet, la société technologique nord-américaine est dévaluée dans la première partie du roman ; il s'agit de « l'ère de l'Homme-Néant, où les âmes ne se vend[ent] pas au Diable, mais au Comptable ou au Garde-Chiourme »<sup>319</sup> (Part., p. 17). Pourtant les sensations de mal-être du narrateur analysées en termes psychanalytiques par Georges Puisset dans *Structures anthropocosmiques de l'univers d'Alejo Carpentier* se résorbent au contact des civilisations amérindiennes, ce que nous avons également évoqué dans la partie précédente. L'universitaire réfléchit sur la manière dont s'effectue la renaissance du personnage dans ce nouveau milieu culturel. L'exemple de l'évolution physique cité plus haut en témoigne car le narrateur compare le nouvel état de son corps à l'ancien : « La mauvaise graisse qui m'encombrait, la peau blanche et flasque, les terreurs, les angoisses sans motifs, les pressentiments de malheurs futurs, les appréhensions, les palpitations du plexus solaire ont disparu »<sup>320</sup> (Part., p. 282). La description dépasse le domaine corporel, elle est orientée de manière plus symbolique en reprenant le *topos* qui fait du corps la manifestation concrète

<sup>316</sup> « Tiene la verdad primera de esa *matriz* » (Pas., p. 220)

<sup>317</sup> « Pero no debo pensar demasiado. No estoy aquí para pensar » (Pas., p. 255)

<sup>318</sup> « mi cuerpo se ha vuelto escueto, preciso, de músculos ceñidos a la estructura. » (Pas., p. 255)

<sup>319</sup> « la era del Hombre-Avispa, del Hombre-Ninguno, en que las almas no se vendían al Diablo, sino al Contable o al Cómitre » (Pas., p. 16)

<sup>320</sup> « Las malas grasas que yo traía, la piel blanca y flácida, los sobresaltos, las angustias inmotivadas, los presentimientos de desgracias por ocurrir, las aprensiones, los latidos del plexo solar, han desaparecido » (Pas., p. 255-256)

du sensible. La dimension dépréciative domine car différentes catégories grammaticales comme les adjectifs *mauvais* et *flasque*, le verbe *s'encombrer*, les substantifs *terreurs*, *angoisses*, *malheurs* et *appréhensions* l'exprime. Le constat du changement corporel suit de quelques pages la décision du narrateur « de ne pas retourner « là-bas » »<sup>321</sup> (Part., p. 265) où la locution adverbiale locative (également sensible dans le texte original) annonce le désintéressement total du protagoniste pour le lieu dont il provient. Par ailleurs, il rejette explicitement sa société : « Je vais me soustraire au destin de Sisyphe que le monde d'où je viens m'a imposé »<sup>322</sup> (Part., p. 265) avec une allusion au mythe antique et le pronom personnel complément d'objet indirect *me* qui insistent significativement sur une aliénation dont le protagoniste cherche à s'affranchir. Du reste, sur le plan actanciel, le malaise du narrateur dans son univers justifie l'intérêt porté aux origines. La société archaïque constitue l'exact opposé de la civilisation technocrate car elle est beaucoup plus propice à l'épanouissement, ce que le récit ne manque pas de souligner en établissant un antagonisme entre les deux mondes. La rétrospection propre à tous les récits à la première personne tend également à corroborer la vision idéalisée du monde précolombien car une continuité entre le *je* narrateur et le *je* narré s'établit. De plus, la construction d'une dichotomie entre tradition et modernité oriente le texte vers une fascination mythique à l'égard des peuples indigènes. En conséquence, le mythe littéraire de l'Indien construit sur « déplacement régressif de l'imagination vers des âges de plus en plus reculé de l'humanité jusqu'à atteindre celui du Mythe »<sup>323</sup> dévoile aussi la fascination des auteurs pour les peuples indigènes. Le recours à la littérature permet alors de la mettre en forme fictionnellement d'où la production d'une peinture plus au moins idéalisée.

### 3. *L'opposition nature et culture : la cristallisation du clivage ou une tentative de dépassement ?*

Le jeu sur l'opposition entre nature et culture qui émane principalement du récit de Carpentier traduirait également une vision fantasmée des civilisations amérindiennes, ce qui ferait apparaître un mythe personnel derrière le mythe littéraire. *A contrario*, *Le Romancero aux étoiles* qui dévoile pourtant une idéalisation de la condition indigène se concentre moins sur l'opposition entre nature et culture que sur celle plus temporelle entre tradition et modernité dans un but de sauvegarde du patrimoine sur laquelle nous nous sommes déjà arrêtés. Pour le roman carpentérien, Daniel-Henri Pageaux suggère la coloration subjective du texte quand il soutient qu' « à l'expérience initiatique du

<sup>321</sup> « de no regresar *allá* » (Pas., p. 240-241)

<sup>322</sup> « Voy a sustraerme al destino de Sísifo que me impuso el mundo de donde vengo » (Pas., p. 241)

<sup>323</sup> André Siganos, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, Paris, Presses universitaires de France, "Écriture", 1999, p. 25

personnage correspond l'expérience poétique du romancier qui parlera de « révélation »<sup>324</sup> dans l'article « Jorge Amado, Alejo Carpentier : fictions et mythologies atlantiques ». À première vue, comme nous l'avons analysé le récit fait la part belle au sentiment d'adéquation avec la terre caribéenne. Cependant, la prédominance des références culturelles occidentales interroge quant à l'expression de cette opposition car le texte ne semble pas la dépasser mais plutôt inscrire sa dualité comme une caractéristique structurelle du roman. D'un côté, le narrateur projette ses contenus culturels sur l'altérité qui se dévoile à lui comme le montre son acclimatation limitée aux mœurs amérindiennes. En effet, le personnage devient beaucoup moins actif dans la ville *Santa Monica de los Venados* lorsqu'il se met à composer frénétiquement le *Prométhée enchaîné* qui apparaît comme une injonction personnelle dans la phrase : « Je dois l'écrire et l'écrirai, quoi qu'il en soit : même à la seule fin de me prouver que je n'étais pas vide »<sup>325</sup> (Part., p. 301). Le protagoniste formule une obligation stricte avec le polyptote du verbe *écrire* construit sur le passage de l'infinitif au futur. Le contact avec la nature amazonienne alimente certes la puissance créatrice du protagoniste cependant, il ne l'empêche pas de s'éloigner de la nouvelle altérité rencontrée car il se replie sur lui-même (Part., p. 293). L'ambivalence du personnage a été analysée en termes d'imposture par Jean-Pierre Paute dans l'article « Figures de l'imposture dans l'univers d'Alejo Carpentier » car l'universitaire met au jour une « triple imposture » dans le cas du personnage principal. Nous retiendrons surtout celle de la forêt étant donné que le personnage manifeste un attachement pour l'espace amazonien alors qu'il ne cesse de « garder les yeux sur le monde moderne »<sup>326</sup> comme le souligne le chercheur. L'ambiguïté du narrateur invite alors à penser que le roman cristallise l'opposition entre nature et culture. De plus, dans cette optique, le chercheur en vient même à caractériser la nature latino-américaine comme substantiellement duelle<sup>327</sup>. Toutefois, le récit exalte également la capacité des peuples amérindiens à s'adapter au climat tropical comme le montre la perception éminemment positive du narrateur dans un long passage descriptif :

La souveraine précision avec laquelle [l'Indien] perçait de flèches les poissons de l'étang ; la belle prestance de danseur de cet autre quand il embouchait la sarbacane ; la technique disciplinée du groupe d'hommes, qui recouvrait de fibres végétales la charpente d'une case commune, me révélaient

---

<sup>324</sup> Daniel-Henri Pageaux, « Jorge Amado, Alejo Carpentier : fictions et mythologies atlantiques » in Jean-Claude Laborie, Jean-Marc Moura, Sylvie Parizet (dir.), *Vers une histoire littéraire transatlantique*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 53

<sup>325</sup> « Debo escribirlo y lo escribiré, sea como sea ; aunque fuera para demostrarme que no estaba vacío » (Pas., p. 272)

<sup>326</sup> Jean-Pierre Paute, « Figures de l'imposture dans l'univers d'Alejo Carpentier », dans Fabrice Parisot (dir.), *Alejo Carpentier à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 176

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 183

la présence d'un être humain passé maître dans tous les métiers auxquelles l'obligeait le théâtre de son existence. [...] Par ailleurs, le développement des corps s'était accompli en fonction de l'utilité. Les doigts, instruments faits pour saisir, étaient rudes et forts ; les jambes instruments faits pour marcher, avaient des chevilles solides. Il n'y avait pas ici, en tout cas, de vains métiers, comme ceux que j'avais exercés tant d'années.<sup>328</sup> (Part., p. 233-234)

Les extraits témoignent de l'adéquation de l'Amérindien avec la nature en raison de travaux centrés sur l'utilité pour la communauté avec la mention des différents métiers. La perception du narrateur se fonde sur la louange avec l'emploi des adjectifs laudatifs en position d'épithètes *souveraine, belle, disciplinée* qui modalisent son discours. La juxtaposition des différentes activités qui constituent un long sujet retarde le prédicat et de fait, insiste sur la mise en valeur de l'Indien. Dans cette optique, le statut d'objet du narrateur tandis que les métiers amérindiens sont sujets procède du même effet. Le mouvement de la description symbolise aussi l'éloge de la tribu qui est en accord à la nature car après les activités, elle se concentre sur le physique des indigènes. En ce sens, l'évocation des différentes parties du corps du point de vue de leur fonction est particulièrement notable avec la répétition de la structure *instrumentos para* (traduite uniquement par le substantif *instruments*) où la préposition indique textuellement la finalité. La dernière proposition vise encore à mettre en valeur la symbiose avec le milieu naturel comme le montre la forme impersonnelle négative et la comparaison dont le comparant établit une opposition entre le monde urbanisé et l'espace végétal. La figure analogique souligne également les dissemblances civilisationnelles entre les deux cultures au profit de l'Amérindien mais elle signale aussi le regard impressionné porté sur l'altérité. De fait, elle conduit à l'expression d'une vision fantasmée qui est déjà en germe plus tôt dans le roman. Lors d'une première découverte du mode de vie primaire des habitants de Puerto Anunciacion le narrateur prend position en leur faveur en hiérarchisant les cultures :

[I]l se perpétuait chez [eux] cependant un certain animisme, une conscience de très vieilles traditions, un vivant souvenir de certains mythes qui révélaient en somme la présence d'une culture plus honnête et plus valable, que celle que nous avions laissée « là-bas ». Il était plus intéressant pour

---

<sup>328</sup> « La sobrena precisión con que éste flechaba peces en el remanso, la prestancia de coreógrafo con que el otro embocaba la cerbatana, la concertad técnica de aquel grupo que iba recubriendo de fibras el maderamen de una casa común, me revelaban ma presencia de un ser humano llegado a maestro en la totalidad de oficios propiciados por el teatro de su existencia. [...] Por lo demás, el desarrollo de los cuerpos estaba cumplido en función du utilidad. Los dedos, instrumentos para asir, eran fuertes y ásperos ; las piernas, instrumentos para andat, eran de sólidos tobillos. Cada cual llevaba su esqueleto dentro, envuelto en carnes eficientes. Por lo menos, aquí no había oficios inútiles, como los que yo hubiera desempeñado durante tantos años » (Pas., p. 212)

un peuple de conserver le souvenir de La Chanson de Roland que d'avoir l'eau chaude à domicile<sup>329</sup>.  
(Part., p. 166-167)

L'énumération des caractéristiques entraîne la prise de position pour la culture amérindienne construite au moyen de trois occurrences du comparatif de supériorité. La désignation *là-bas* pour caractériser l'origine du narrateur vise à l'inverse à décrire sa propre culture avec l'emploi de l'italique dans le texte source qui indique que le locuteur ne prend pas vraiment à son compte l'expression. Les deux propositions impersonnelles dont le sujet grammatical *il* est sémantiquement vide mettent l'accent sur les traditions indiennes qui constituent le sujet logique de la phrase. Les deux métaphores issues du système de représentation du narrateur matérialisent la vision du personnage car l'une sert d'une part à représenter un stade civilisationnel antérieur où le folklore a toute son importance avec la chanson médiévale alors que d'autre part, la seconde indique le développement technologique avec l'eau chaude. L'opposition entre les deux stades civilisationnels se trouve alors accrue ce qu'André Siganos formule quand il écrit que « c'est bien parce que l'écrivain est conscient de son impossibilité à ne pas convoquer la Culture face au monde des origines qu'il ne peut que s'en défendre en montrant leur incompatibilité. »<sup>330</sup> car il souligne l'ambiguïté sur laquelle repose le récit. En conséquence, la décrédibilisation de la culture dite civilisée alors qu'elle reste prégnante dans *Los Pasos perdidos* exprime alors une idéalisation de la condition indigène d'où la construction d'un mythe personnel fondé sur une vision des peuples amérindiens à travers le prisme du système culturel européen.

En somme, le développement du mythe littéraire permet de transformer la représentation de l'Amérindien en un symbole de l'identité culturelle caribéenne grâce aux potentialités herméneutiques attribuées à cette figure dans les deux textes. La mythification ainsi que l'attention aux origines encouragent le développement de questionnements mémoriels qui dépassent les cadre nationaux auxquels les romanciers sont respectivement rattachés. En ce sens, le mythe permet d'édifier des valeurs culturelles communes bien que l'Indien apparaisse comme une figure polymorphique avec la prégnance de l'universalisation dans les récits qui invite à reconsidérer les concepts d'« haïtianité » et d'« américanité » au profit d'une posture plus caribéenne. C'est pourquoi le mythe littéraire

---

<sup>329</sup> « pervivía en ellos un cierto animismo, una conciencia de muy viejas tradiciones, un recuerdo vivo de ciertos mitos que eran, en suma, presencia de una cultura más honrada y válida, proplamente, que la que se nos había quedado *allá*. Para un pueblo era más interesante conservar la memoria de la Canción de Rolando que tener agua caliente a domicilio. » (Pas., p. 152)

<sup>330</sup> André Siganos, *Mythe et écriture, op. cit.*, p. 180

de l'Amérindien symbolise la recherche d'une mémoire collective interculturelle. Cependant, il traduit également des problématiques moins identitaires qu'anthropologiques avec, d'une part, l'expression d'un humanisme qui redéfinit certaines valeurs humaines et d'autre part, la quête d'affranchissement et de liberté qui prend le contre-pieds de l'acte colonial. Néanmoins, l'insistance de Jacques Stephen Alexis et Alejo Carpentier sur les revendications identitaires et culturelles dévoile une perception polarisée et *a fortiori* magnifiée de l'altérité représentée d'où le recours au concept de mythe personnel. L'approche extérieure des auteurs qui s'exprime à travers leurs choix génériques propres colore d'abord les œuvres de subjectivité en raison de l'implication des personnages principaux en faveur de la condition indigène. De surcroît, l'écriture de l'archaïque révèle une expérience euphorique qui nourrit l'appropriation des civilisations amérindiennes. En conséquence, le clivage entre nature et culture sensible dans le texte carpentérien en raison de son importance structurale révèle également une vision exaltée qui démontre du poids de la culture européenne sur la représentation de l'altérité.

## Conclusion générale

La représentation de l'Amérindien dans *Le Romancero aux étoiles* et *Los pasos perdidos* permet finalement l'émergence d'un mythe littéraire centré sur des valeurs culturelles et identitaires caribéennes. La peinture des civilisations précolombiennes se fonde, d'une part, sur une critique de l'acte de colonisation en cela que les textes rejettent certains mythes sur lequel le mythe de l'Amérindien issu de la Conquête du Nouveau Monde est fondé. D'autre part, l'approche de Jacques-Stephen Alexis et d'Alejo Carpentier témoigne d'une ambiguïté car ils rejettent une partie des stéréotypes attribués à l'Indien tout en réinvestissant d'autres d'où sa qualité transculturelle. Dans le cas particulier de l'auteur cubain, la pratique généreuse de l'intertextualité démontre de l'influence de l'imaginaire occidental sur sa production littéraire. Malgré son ambiguïté, le rapport au système européen témoigne d'une peinture de l'Amérindien tributaire de revendications identitaires qui engendrent la naissance d'un nouvel archétype en raison de la forte charge symbolique des textes et des innovations dont les œuvres témoignent. Les caractéristiques principales qui développent un remodelage du scénario mythique européen sont le métissage, la redéfinition du rapport à l'altérité et la remontée aux origines qui reflètent tous trois la recherche de proximité avec la réalité de l'espace représenté. De fait, les procédés visant à construire une figure mythique s'inscrivent dans des réflexions actuelles au contexte postcolonial dans lequel s'inscrivent les auteurs. L'actualité suppose alors le mythe littéraire car il se différencie du mythe ethno-religieux grâce au lien entre l'élément représenté et l'époque de l'écrivain<sup>331</sup>. Néanmoins, la création du mythe littéraire s'effectue aussi à la faveur du réalisme merveilleux en tant que « configuration narrative »<sup>332</sup> composant la littérarité de l'Amérindien et de son espace tout en entretenant une aura de mystère. Ainsi, le mythe littéraire repose sur un style baroque lui-même caractérisé par la prédominance du registre merveilleux ainsi que la transfiguration du réel. L'écriture particulière des deux auteurs concourt, de fait, à une poétique de l'illusion qui brouille les frontières du mythe et du réel, ce qui accentue la mythification. De plus, l'inscription des civilisations amérindiennes dans les récits révèle une conception cyclique du temps qui permet de les rapprocher du mythe en interrogeant le rapport à l'Histoire. Toutefois, la représentation de l'Amérindien en tant que mythe littéraire permet aussi d'examiner des potentialités herméneutiques qui s'inscrivent dans le champ littéraire caribéen. En se

---

<sup>331</sup> Daniel-Henri Pageaux, « Mythes », dans *La Littérature générale et comparée*, Armand Colin, « Cours », 1994, p. 96

<sup>332</sup> Charles W. Scheel, Daniel-Henri Pageaux, *Réalisme magique et réalisme merveilleux : des théories aux poétiques*, Paris Budapest Torino, l'Harmattan, 2005, p. 101

fondant sur la définition du mythe comme « fable explicative »<sup>333</sup>, il apparaît que les scénarios mythiques élaborés dans les narrations établissent l'Amérindien en un symbole de l'identité culturelle caribéenne. La vocation des textes à créer une mémoire collective interculturelle le démontre grâce à l'universalisation et au dépassement des postures d'*haïtianité* et d'*américanité*. Dans cette optique, la portée du mythe littéraire invite à penser à nouveaux frais l'Homme, ce dont témoigne la recherche d'un nouvel humanisme ainsi que la quête d'une liberté symptomatique de la condition indigène. Cependant, le rayonnement de l'Amérindien indique le développement d'un mythe personnel qui s'exprime plus particulièrement avec l'idéalisation ainsi que l'appropriation de la culture représentée dans laquelle l'approche extérieure des auteurs joue un rôle. L'exaltation des beautés et des richesses des civilisations précolombiennes participe d'une vision fantasmée car la remontée aux origines rend compte d'une expérience euphorique qui conduit à la prégnance de la culture sur la nature dans *Los Pasos perdidos*. En conséquence, le mythe littéraire de l'Indien tel qu'il se dégage des récits choisis informe sur le poids de l'imaginaire occidental sur la représentation qui cherche à s'en éloigner en investissant le personnage amérindien de revendications identitaires afin de réaffirmer la culture des premiers hommes caribéens. Afin d'évaluer de manière plus englobante les potentialités littéraires, politiques et herméneutiques dont la figure de l'Amérindien est investie, l'étude d'un mythe littéraire caribéen pourrait concentrer plus d'œuvres antillaises et latino-américaines. Plus précisément, une analyse d'ouvrages de genres différents et où la représentation de l'Amérindien est plus ou moins prégnante que dans les récits de Carpentier et de Jacques-Stephen Alexis pourrait mettre au jour des dissemblances ou bien des tendances communes d'auteurs ayant une approche semblable des civilisations amérindiennes.

---

<sup>333</sup> Daniel-Henri Pageaux, « Mythes », dans *La Littérature générale et comparée, op. cit.*, p. 100

# Bibliographie

## I- Corpus à l'étude

### A- Corpus primaire

- ALEXIS, Jacques-Stephen, *Romancero aux étoiles* [1960], Gallimard, « L'imaginaire », 1988, 271 p.
- CARPENTIER, Alejo, *Le partage des eaux* [*Los pasos perdidos*, 1953], traduit par René L. F. Durand, Gallimard, « Folio », 1956, 374 p. ; *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza Ed, « Biblioteca Carpentier », 1999, 280 p.

### B- Corpus secondaire

- ALEXIS, Jacques-Stephen, *Compère Général Soleil* [1955], Gallimard, « L'imaginaire », 1982, 350 p. ; *Les Arbres musiciens* [1957], Gallimard, « L'imaginaire », 1997, 406 p.
- CARPENTIER, Alejo. *Le Royaume de ce monde* [*El reino de este mundo*, 1949] , traduit par René L. F. Durand, Gallimard, « Folio », 1980, 184 p.
- CENDRARS, Blaise, *Moravagine*, Grasset, « Les cahiers rouges », 1926, 242 p.
- METELLUS, Jean, *Anacaona* [1986], Hatier International, « Monde Noir », 2002, 141 p.
- MONTAIGNE, Michel [de], « Des Cannibales », in *Essais* [1588] de Michel de Montaigne, vol. I, Gallimard, « Folio », 2012, p. 392-410 ; « Des Coches », in *Essais de Michel de Montaigne*, vol. III, Gallimard, « Folio », 2012, p. 167-193.
- ROUMAIN, Jacques, *Gouverneurs de la rosée* [1944], Zulma, 2013, 224 p.

## II- Critique sur les auteurs du corpus à l'étude :

### A- Sur Alejo Carpentier

- BELROSE, Maurice, « Le Venezuela dans *Los pasos perdidos* et *La consagración de la primavera*: omniprésence du réel merveilleux », dans LAMORE Jean (dir.), *Espaces d'Alejo Carpentier*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, "Maison des pays ibériques et ibéro-américains", 2008, pp. 209-222.
- CAMPUZANO, Luisa, « Ruth et Mouche : dans l'atelier de l'écrivain », traduit par PARISOT Fabrice, dans PARISOT Fabrice (dir.), *Alejo Carpentier à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, "Recherches Amériques latines", 2012, pp. 67-79

- CARPENTIER, Alejo, *Chroniques*, Gallimard, 1984, 512 p.
- FELL Claude, "Alejo Carpentier au carrefour du mythe et de l'histoire" in. VASQUEZ Carmen (dir.), *Alejo Carpentier et « Los pasos perdidos »*, Paris, Indigo & Côté-femmes, 2002, pp. 43-59
- GONZÁLEZ ESTÉVEZ, Varinia, « Carpentier : como en otro viaje a la semilla. Cultura grecolatina en su obra literaria », dans LAMORE Jean (dir.), *Espaces d'Alejo Carpentier*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, "Maison des pays ibériques et ibéro-américains", 2008, pp. 327-335
- GUICHARNAUD-TOLLIS, Michèle, « Carpentier entre la Havane et Paris, l'américanité en question », dans PARISOT Fabrice (dir.), *Alejo Carpentier à l'aube du XXIe siècle*, Paris, L'Harmattan, "Recherches Amériques latines", 2012, pp. 25-34
- LASSUS, Jean-Marie, et Marie-Pierre Lassus, *Synthèse sur « Le partage des eaux », Alejo Carpentier*, Nantes, Éditions du temps, 2002, 183 p.
- LUCAS, Rafaël, « Le mythe et la marge chez Alejo Carpentier » dans LAMORE Jean (dir.) *Espaces d'Alejo Carpentier*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, "Maison des pays ibériques et ibéro-américains", 2008, pp. 169-181
- MATEO PALMER, Margarita, « El mito americano en *Los Pasos Perdidos* », dans LAMORE Jean (dir.), *Espaces d'Alejo Carpentier*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, "Maison des pays ibériques et ibéro-américains", 2008, pp. 111-132
- MENCE-CASTER, Corinne, « Le mythe comme langage de l'autre », dans LAMORE Jean (dir.) *Espaces d'Alejo Carpentier*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, "Maison des pays ibériques et ibéro-américains", 2008, pp. 133-144
- PAGEAUX, Daniel-Henri, « Jorge Amado, Alejo Carpentier : fictions et mythologies atlantiques » dans MOURA Jean-Marc, LABORIE Jean-Claude et PARIZET Sylvie (dir.), *Vers une histoire littéraire transatlantique*, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 51-61 ; « Quête d'identité américaine et poétique de l'étrangeté chez Alejo Carpentier », dans BIJON Béatrice, CLAVARON Yves (dir.), *La production de l'étrangeté dans les littératures postcoloniales*, Paris, Champion, "Colloques, congrès et conférences sur la littérature comparée", 2009, pp. 65-76
- PARISOT, Fabrice, « L'imaginaire des grands espaces américains : monde minéral, univers fluvial et cosmos végétal dans *Los pasos perdidos* d'Alejo Carpentier » in *Babel*, 2019, vol. 39, pp. 15-32

- PAUTE, Jean-Pierre, « Figures de l'imposture dans l'univers d'Alejo Carpentier », dans PARISOT, Fabrice (dir.), *Alejo Carpentier à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, "Recherches Amériques latines", 2012, pp. 175-183
- PELEGRIN, Benito, *Alejo Carpentier, écrire, décrire l'Amérique: partage des eaux et des cultures*, Ellipses, 2002, 204 p.
- PUISSET, Georges, *Structures anthropocosmiques de l'univers d'Alejo Carpentier*, Montpellier, Centre d'études et de recherches sociocritiques - Université Paul-Valéry, 1987, 408 p.

*B- Sur Jacques-Stephen Alexis*

- ANTOINE Régis, « Le Réalisme merveilleux dans la flaque », in JACQUEY Marie-Clotilde (dir.), *Notre Librairie*, janvier-avril, vol. 133, 1998, pp. 64-72 ; *Rayonnants écrivains de la Caraïbe*, Maisonneuve et Larose, 1998, 292 p.
- BERNARD, Philippe, *Rêve et littérature romanesque en Haïti*, l'Harmattan, 2003, 340 p.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane, *Les francophonies littéraires*, Presses universitaires de Vincennes, 2016, 184 p.
- COMBE, Dominique, *Littératures francophones: questions, débats et polémiques*, P.U.F, 2019, 244 p.
- DÉCIUS, Philippe, « Contes et réalités haïtiennes » in *Europe*, Paris, n°571, janvier 1971, pp. 49-63 (rajouter les autres articles lus)
- JACQUEY, Marie-Clothilde (dir.), « *Littérature haïtienne: Des origines à 1960* » in *Notre Librairie*, octobre-décembre 1997, vol. 132, n°1, 167 p.
- LAROCHE, Maximilien, « *Le Romancero aux étoiles* » et *l'œuvre romanesque de Jacques Stephen Alexis*, Fernand Nathan, « Classiques du monde », 1978, 77 p.
- LECONTE, Frantz Antoine, *Le vodou en Haïti: les mythes revisités*, Paris, Éditions du Cygne, "Mémoires du Sud", 2009, p. 49
- MAUROUARD, Elvire, *Haïti, le pays hanté*, Matoury Guyane, Ibis Rouge, 2006, 165 p.
- MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, P.U.F, 2013, 208 p.
- MUDIMBE-BOYI, Élisabeth, *L'œuvre romanesque de Jacques-Stephen Alexis: une écriture poétique, un engagement politique*, Humanitas, 1992, 136 p.
- PARISOT, Yolaine, *Regards littéraires haïtiens: cristallisations de la fiction-monde*, Paris, Classiques Garnier, 2018, 385 p.
- RELOUZAT, Raymond, *Tradition orale et imaginaire créole*, Cayenne, Ibis Rouge, 1998, 228 p.

### III- Critique générale

#### A- Le réalisme magique et le réalisme merveilleux

- ALEXIS, Jacques Stephen, « Prolégomènes à un manifeste du Réalisme merveilleux des Haïtiens », n° spécial 1<sup>er</sup> Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs, Paris, *Présence Africaine* 8-10, 1956, p. 245-271.
- ALEXIS, Jacques-Stephen, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », in *Présence Africaine*, n° 8- 9-10, juin-novembre 1956, p. 265-270.
- CARPENTIER, Alejo, « De lo real maravilloso americano », in *Tientos y diferencias*, Montevideo, 1973, p. 102-121.
- GARNIER, Xavier, « Le Réalisme magique: genre à part entière ou “auberge latino-américaine” » in GARNIER, Xavier (dir.), *Le réalisme merveilleux*, Paris, Montréal, l’Harmattan, 1998, pp. 9-19.
- SCHEEL, Charles ; PAGEAUX, Daniel-Henri, *Réalisme magique et réalisme merveilleux: des théories aux poétiques*, Paris Budapest Torino, l’Harmattan, 2005, 258 p.
- WEIGESBERGER, Jean, *Le Réalisme magique – Roman Peinture Cinéma, Bruxelles, L’Âge d’homme*, 1987, 301 p.

#### B- Sur les notions de mythe et de mythe littéraire :

- BARTHES, Roland, *Mythologies* [1954-1956], Points, 2012, 272 p.
- BENEJAM-BONTEMPS, Marie-Josette, "L’Âge d’or", dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1994, pp. 51-56
- BOYER, Régis, « Archétypes », dans BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1994, pp. 152-159
- BRICOUT, Bernadette, « Conte et mythe », dans BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1994, pp. 360-373
- BRUNEL, Pierre, *Mythocritique: théorie et parcours*, Paris, Presses universitaires de France, « Écriture », 1992, 296 p.
- CAILLOIS, Roger, *Le mythe et l’homme*, Gallimard, 1987, 188 p.

- DABEZIES, André, « Des mythes primitifs aux mythes littéraires » dans BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1994, pp. 1177-1186
- ÉLIADÉ, Mircea, *Aspects du mythe* [1963], Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1997, 250 p. ; *Mythes, rêves et mystères* [1957], Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2013, 279 p.
- FERRIER-CAVERIVIÈRE, Nicole, « Figures historiques et figures mythiques » dans BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1994, pp. 603-611
- GRAZIANI, Françoise, "Découvertes", dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1994, pp. 411-419
- HUBNER, Patrick, « Utopie et mythe » dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1994, pp.1432-1441
- JOËL, Thomas ; MONNEYRON, Frédéric, *Mythes et littérature*, Paris, P.U.F, 2019, 128 p.
- LAURETTE, Célestine, « Du mythe littéraire aux images actuelles dans la société antillaise : Les noirs dans le regard des Blancs », dans Lucien Abénon (dir.), *La Caraïbe et son histoire : ses contacts avec le monde extérieur*, Ibis Rouge, Matoury Guyane, 2001, pp. 183-192
- MONNEYRON, Frédéric, « Gilbert Durand et l'étude des mythes », in *Sociétés*, vol. 123, n° 1, 2014, p. 41-49.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, « Mythes » dans *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, « Cursus », 1994, pp. 95-112
- SELLIER, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », in *Littérature*, vol. 55, n° 3, 1984, pp. 112-126
- SIGANOS, André, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 238 p.

C- Histoire et littérature sur les Amérindiens :

- ABENON, Lucien, *La Caraïbe et son histoire : ses contacts avec le monde extérieur*, Matoury Guyane, Ibis Rouge, 2001, 199 p.

- EVE-ROUPERT, Catherine, *Histoire d'Haïti : la première république noire du Nouveau Monde*, Paris, Perrin, 2011, 389 p.
- FERRO, Marc, *Histoire des colonisations*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1994, 624 p.
- GANNIER, Odile, *Les derniers Indiens des Caraïbes : Image, mythe et réalité*, Matoury Guyane, Ibis Rouge, 2003, 520 p.
- GOMEZ, Thomas, *L'invention de l'Amérique* [1996], Paris, Flammarion, 2014, 383 p.
- LANGUE, Frédérique, *Histoire du Venezuela : de la conquête à nos jours*, Paris, Harmattan, 1999, 397 p.
- LEHMANN, Henri, *Les civilisations précolombiennes*, Paris, P.U.F, « Quadrige », 2017, 140 p.
- LERAT, Christian (dir.), *Le monde caraïbe : défis et dynamiques, Vision identitaires, diasporas, configurations culturelles*, Pessac, France, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2005, 581 p ; *Le monde caraïbe : échanges transatlantiques et horizons post-coloniaux*, Pessac, France, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2003, 306 p.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Tristes Tropiques* [1995], Pocket, 2001, 512 p.
- STOLER, Ann Laura ; COOPER, Frederick, *Repenser le colonialisme*, Paris, Payot et Rivages, 2013, 192 p.
- TODOROV, Tzvetan, *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre* [1982], Paris, Éditions du Seuil, 1991, 278 p.

*D- Ouvrages sur le postcolonialisme et les études culturelles*

- BENESSAIEH, Afef, *Amériques transculturelles* [Transcultural Americas], Presses de l'Université d'Ottawa, 2010, 261 p.
- BHABHA, Homi K., *Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale*, traduit par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007, 414 p.
- GLISSANT, Édouard, *Le discours antillais* [1980], Paris, Gallimard, « Folio », 1997, 837 p.
- MAXIMIN, Colette, *Littératures caribéennes comparées*, Paris, Khartala, « Lettres du sud », 1996, 424 p.

- PARISOT, Yolaine, « Une histoire littéraire peut-elle être intersectionnelle ? », dans MOURA Jean-Marc, LABORIE Jean-Claude et PARIZET Sylvie (dir.), *Vers une histoire littéraire transatlantique*, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 181-195.
- TURGEON Laurier, « Les mots pour dire les métissages : jeux et enjeux d'un lexique » in *Revue germanique internationale*, n° 21, CNRS Éditions, 2004, pp. 53-69

*E- Théorie littéraire :*

- ALEXIS, Jacques-Stephen, « Où va le roman ? » in *Présence Africaine*, n°13, avril-mai 1957, p. 81-101
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, 488 p.
- BARTHES, Roland ; HAMON, Philippe ; BOOTH, Wayne C. ; KASER, Wolfgang, *Poétique du récit*, Éditions du Seuil, « Points », 1977, 192 p.
- GANNIER, Odile, *La littérature de voyage* [2001], Paris, Ellipses, « Thèmes & études », 2016, 128p.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction* [1991], Éditions du Seuil, « Points », 2004, 240 p. ; *Figures I* [1966], Seuil, « Points », 1976, 288 p. ; *Figures II* [1969], Seuil, « Points », 2015, 304 p ; *Figures III* [1972], Seuil, « Points », 2019, 400 p. ; *Seuils*, Paris, Seuil, "Points", 2002, 432 p.
- HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Hachette Supérieur, 1994, 256 p. ; *La description littéraire: anthologie de textes théoriques et critiques*, Macula, 1991, 288 p.
- JOUVE, Vincent, *Poétique du roman* [1999], Armand Colin, 2020, 256 p.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte* [1928], Points, 2015, 256 p.

*F- Autres :*

- BAUDRILLARD, Jean et MARC Guillaume, *Figures de l'altérité*, Paris, Éditions Descartes, 176 p.
- FAUCHEREAU Serge, *Avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle*, Flammarion, 2016, 587 p.
- GANDOSSI-VILLAIN, Christiane, « Les emprunts linguistiques du français aux langues d'Amérique : contribution à l'étude des termes de relations ou de voyage (depuis 1500) », dans DALBERA-STEFANAG Marie-José & SIMONI-AUREMBOU Marie-Rose (éds.) *La langue française : vecteur d'échanges culturels*, Québec, 2008, pp. 41-54

- ORS, Eugenio d', *Du baroque*, traduit par Agathe Rouart-Valéry et Frédéric Dassas, Paris, Gallimard, 2000, 208 p.

# Table des matières

|  |           |
|--|-----------|
| INTRODUCTION GÉNÉRALE .....  | 1         |
| <b>I. LA PEINTURE MYTHIQUE D'UN PEUPLE ANÉANTI PAR LA CONQUÊTE DU NOUVEAU MONDE.....</b>   | <b>8</b>  |
| <b>A. LA DÉCONSTRUCTION DE L'IMAGINAIRE OCCIDENTAL SUR L'ESPACE CARIBÉEN : UNE CRITIQUE SYMBOLIQUE DE LA VIOLENCE COLONIALE.....</b> | <b>9</b>  |
| 1. Les conséquences dramatiques de la Conquête encouragent le rejet du mythe de l'abondance.....                                     | 10        |
| 2. L'espace caribéen comme paradis, une imposture dénoncée par les récits.....   | 13        |
| 3. Le massacre des Amérindiens comme l'origine des maux de l'espace caribéen : une dénonciation de l'hégémonie européenne.....       | 16        |
| <b>B. LE RÉINVESTISSEMENT DE L'IMAGINAIRE EUROPÉEN : UNE REPRÉSENTATION SYNCRÉTIQUE DE L'AMÉRINDIEN.....</b>                         | <b>20</b> |
| 1. L'intertextualité comme moteur de la poéticité.....   | 22        |
| 2. La réutilisation d'une imagerie stéréotypée.....  | 26        |
| 3. La réputation du personnage amérindien : le traitement du cliché de sauvagerie .....  | 33        |
| <b>C. LA CRÉATION D'UN NOUVEL ARCHÉTYPE AMÉRINDIEN MYTHIQUE .....</b>  | <b>40</b> |
| 1. Écrire les origines : l'instauration d'une temporalité mythique.....  | 41        |
| 2. Un archétype précolombien comme expression du métissage .....   | 44        |
| 3. La mythification du personnage littéraire de l'Amérindien ou un nouveau rapport à l'altérité .....                                | 48        |
| <b>II. LE RÉALISME MERVEILLEUX : UNE ESTHÉTIQUE PROPICE À L'EXPRESSION D'UN MYTHE LITTÉRAIRE DE L'AMÉRINDIEN .....</b>               | <b>54</b> |
| <b>A. LA CONSTRUCTION D'UN STYLE BAROQUE GRÂCE AU MERVEILLEUX ET À LA TRANSFIGURATION DU RÉEL .....</b>                              | <b>55</b> |
| 1. Les effets d'une représentation mythique de l'Amérindien dans deux configurations narratives différentes.....                     | 56        |
| 2. Des narrations baroques : la « luxuriance du réel tropical » et le mélange.....   | 59        |
| 3. La prédominance de l'analogie : une représentation dynamique de l'Amérindien.....   | 63        |
| <b>B. L'ÉLABORATION D'UNE POÉTIQUE DE L'ILLUSION QUI SOUTIENT LA TRANSFORMATION EN MYTHE.....</b>                                    | <b>66</b> |
| 1. La superposition des plans de la réalité et du mythique .....   | 67        |
| 2. L'influence de l'onirisme : la représentation d'un réel confus .....  | 71        |
| 3. Une nature vivante et sacrée : l'influence de l'animisme .....  | 73        |
| <b>C. LA SUBVERSION DU TEMPS POUR EXPRIMER LE MYTHE LITTÉRAIRE DE L'AMÉRINDIEN .....</b>   | <b>77</b> |
| 1. La nostalgie et du souvenir ou l'expression d'un regard mélancolique sur le passé.....  | 78        |
| 2. Un espace caribéen multi temporel qui questionne le rapport à l'Histoire.....   | 81        |

|  |            |
|--|------------|
| <b>III. LE MYTHE LITTÉRAIRE DE L'AMÉRINDIEN OU LA CONSTRUCTION D'UN SYMBOLE DE L'IDENTITÉ CULTURELLE CARIBÉENNE.....</b> | <b>86</b>  |
| <b>A. LE DÉVELOPPEMENT D'UNE MÉMOIRE COLLECTIVE CARIBÉENNE ET INTERCULTURELLE .....</b>                                  | <b>87</b>  |
| 1. <i>L'Indien, un être de papier polymorphe pour mettre en évidence des valeurs culturelles communes.....</i>           | 87         |
| 2. <i>Entre haïtianité et américanité : l'ambition d'une « caribanité » ?.....</i>                                       | 92         |
| <b>B. UN MYTHE LITTÉRAIRE VECTEUR DE QUESTIONNEMENTS ANTHROPOLOGIQUES ET ÉTHIQUES .....</b>                              | <b>97</b>  |
| 1. <i>La recherche d'un nouvel humanisme.....</i>  | 98         |
| 2. <i>Le mythe littéraire de l'Amérindien comme moyen de libération .....</i>  | 103        |
| <b>C. LA REPRÉSENTATION DE L'AMÉRINDIEN, L'EXPRESSION D'UN « MYTHE PERSONNEL » ?.....</b>                                | <b>107</b> |
| 1. <i>L'influence de l'approche extérieure des auteurs, une représentation idéalisée de l'Amérindien?.....</i>           | 108        |
| 2. <i>Écrire l'archaïque, une expérience euphorique.....</i>   | 111        |
| 3. <i>L'opposition nature et culture : la cristallisation du clivage ou une tentative de dépassement ? .....</i>         | 114        |
| <b>CONCLUSION GÉNÉRALE.....</b>  | <b>119</b> |
| <b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>   | <b>121</b> |
| <b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>  | <b>129</b> |