

Images de la femme dans la lyrique populaire haïtienne

Maximilien Laroche

Volume 25, Number 3, Winter 1993

Métissages : les littératures de la Caraïbe et du Brésil

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501011ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501011ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

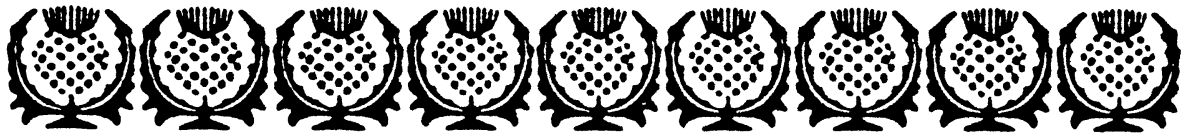
[Explore this journal](#)

Cite this article

Laroche, M. (1993). Images de la femme dans la lyrique populaire haïtienne. *Études littéraires*, 25(3), 9–26. <https://doi.org/10.7202/501011ar>

Article abstract

This article examines the images of the woman (servant, traitor or idol) in popular Haitian song according to the Brazilian model created by Manoel Tosta Berlinck for the samba. This model underlines the close link of the socio-economic foundation of love relations with the image that the man has of the woman. The corpus of works considered is made up of poems written in French and Creole.



IMAGES DE LA FEMME

DANS LA LYRIQUE POPULAIRE HAÏTIENNE

Maximilien Laroche

■ L'image de la femme dans la lyrique populaire haïtienne a fait l'objet de plusieurs études¹. Mais, influencés sans doute par la vogue d'un certain féminisme du Premier-Monde, la plupart des analystes se sont surtout attachés à signaler la misogynie de nos chansonniers, en particulier de Gesner Armand dit Koupe Klwe, qui fait l'unanimité des critiques contre lui.

La thématique érotique du populaire animateur du « Lambi » lui donnait déjà du fil à retordre avec la censure officielle. Maintes fois la préfecture est intervenue pour interdire la diffusion sur les ondes de ses trop suggestives compositions. L'agressivité de ses pointes satiriques contre les femmes ne pouvait que lui aliéner la sympathie des critiques, surtout de ceux qui se piquent d'être progressistes. Pourtant l'acharnement que Koupe met à clouer la femme au pilori devrait attirer l'attention sur cette obsession qui s'apparente à une forme d'angoisse. Et puis le succès de ses chansons, au dedans

comme au dehors d'Haïti, donne à réfléchir. On pourrait, sur la base de cette thématique érotique ou anti-féminine, faire une intéressante comparaison des chansons haïtienne, martiniquaise et guadeloupéenne, de langue créole. « Le Petit Chaperon noir » des Aiglons n'a rien à envier aux compositions de Koupe Klwe.

Ce dernier n'est donc pas un cas isolé. On a d'ailleurs souligné la parenté de son inspiration avec celle de Rodrigue Milien². Et si on délaisse la chanson populaire urbaine de Koupe, de Milien et de Toto Nécessité pour revenir au folklore, on s'aperçoit que cette thématique érotique et anti-féminine de la chanson en Haïti mérite d'être considérée sous un angle plus large qu'on ne le fait d'ordinaire.

La lyrique haïtienne : érotique ou amoureuse ?

Des Haïtiens (Jean Fouchard et Yves L. Auguste)
et des étrangers (Louis Dantin et Léon-François

1 Signalons notamment l'article de Huguette Hérard, « le Thème de la femme dans la musique haïtienne ».

2 Voir l'article de Jules Laventure, L. Raymond et Henriette Saint-Victor.

Hoffmann) se sont posé cette question. J'ai déjà écrit que si nous étions portés à accorder d'entrée de jeu une supériorité esthétique et morale, idéologique donc, à la lyrique amoureuse — sentimentale si l'on préfère —, c'est parce qu'elle fait l'objet d'une théâtralisation plus poussée et bénéficie d'une mise en scène plus sophistiquée. La lyrique érotique, qui met plus crûment en scène les choses et même dévoile la base économique des rapports entre les sexes, par son réalisme, fait désagréablement perdre à la représentation amoureuse son aura de « merveilleux ». Et alors même qu'un chef-d'œuvre comme « Choucouné » d'Oswald Durand réussit parfaitement à représenter de manière équilibrée la tension des forces sentimentales et économiques dans l'idylle amoureuse, le public préférera oublier la partie réaliste de la représentation donnée par le poète pour ne retenir que la partie sentimentale de l'image présentée. Et le succès de ce poème reposera tellement sur cette seule dimension de l'œuvre qu'on en viendra à laisser carrément tomber les strophes qui évoquent la réalité trop crue de l'infidélité vénale des femmes que se complaisent à dépendre Koupe Klwe, Rodrigue Milien et tant de leurs confrères.

Pour la majorité des Haïtiens, le poème d'Oswald Durand s'arrête donc après les deux premières strophes où sont évoquées la beauté de la femme aimée, l'ivresse de connaître un amour partagé et la douleur d'en être privé.

« Choucouné³ »

I

Dèriè gnou gros touff' pingouin,
L'aut'jou, moin contré Choucouné;
Li souri l'heur'li ouè moin.
Moin dit : « Ciel! à la bell'moune » (bis)
Li dit : « Ou trouvé ça, cher? »
P'tits z'ouézeaux ta pé couté nous lan l'air... (bis)
Quand moin songé ça, moins gangnin la peine,
Car dimpi jou-là, dé pieds moin lan chaîne! (bis)

II

Choucoun' cé gnou marabout :
Z'yeux li clairé com'chandelle.
Li gangnin tété doubout...
— Ah! si Choucoun', té fidèle! —
Nous rété causer longtemps,
Jusqu'z'ouézeaux lan bois té paraître contents!...
Pitôt blié ça, cé trop grand la peine,
Car dimpi jou-là, dé pieds moin lan chaîne!

III

P'tits dents Choucoun' blanch' com-laitt,
Bouch' li couleur caïmite :
Li pas gros femm', li grassett' :
Femm' com' ça plai moin tout' d'suite...
Temps passé pas temps jôdi!...
Z'ouézeaux té tendé tout ça li té dit!...
Si yo songé ça, yo doué lan la peine
Car dimpi jou-là, dé pieds moin lan chaîne!

IV

N'allé la caz' manman li;
— Gnou grand'moun' qui bien honnête! —
Sitôt li où moin, li dit :
« Ah! moin content, çilà nette! »
Nous bouè chocolat aux noix...
Est-c' tout ça fini, p'tits z'ouézeaux lan bois?...
— Pitôt blié ça, cé trop grand la peine,
Car dimpi jou-là, dé pieds moin lan chaîne!

3 Je propose en annexe une traduction française de la plupart des poèmes et chansons cités dans cet article.

IMAGES DE LA FEMME DANS LA LYRIQUE POPULAIRE HAÏTIENNE

V

Meubl' prêt, bell' caban' bateau,
Chais' rotin, tabl' rond, dodine,
Dé matelas, gnou port' manteau,
Napp', serviette, rideau mouss'line...
Quinz' jour sèl' ment té rété...
P'tits' z'ouézeaux lan bois, couté moin, couté!...
Z'autre' tout' va comprendre' si moin lan la peine,
Si dimpi jou-là, dé pieds moins lan chaîne!

VI

Gnou p'tit blanc vini rivé :
P'tit barb' roug', bell' figur' rose,
Montr' sous côté, bell' chivé...
— Malheur moin, li qui la cause!
Li trouvé Choucoun' joli,
Li parlé francé, Choucoun' aimé-li...
Pitôt blié ça, cé trop grand la peine.
Choucoun' quitté moin, dé pieds moin lan chaîne!

VII

Ça qui pis trist' lan tout ça,
Ça qui va surprendre' tout' mouné,
Cé pou ouè malgré temps-là,
Moin aimé toujours Choucouné!
— Li va fai' gnou p'tit quatr'on...
P'tits z'ouézeaux gadé! p'tit ventr' li bien rond!...
Pé! fèmin bec z'autr'... cé trop grand la peine :
Dé pieds p'tit Pierr', dé pieds li lan chaîne.

Oswald Durand (1883)

On notera que, dès la deuxième strophe, Oswald Durand lance une plainte qui annonce les récriminations et les sarcasmes de nos bardes populaires : « Ah! si Choucoun', té fidèle! » Aujourd'hui nous préférons oublier certains passages de ce poème. Du moins une forme subtile de censure nous y incite, comme on peut le constater en lisant le texte publié par deux anthologies⁴. Des sept strophes que comporte le texte de Durand, dans les deux cas, on n'en a publié que cinq, en supprimant les stro-

phes V et VII, les plus réalistes, si l'on peut ainsi parler.

Pourtant si Pompilus, qui s'adressait à un public d'étudiants, pouvait prendre prétexte de cela pour couper dans le texte, selon la bonne vieille pratique des auteurs de morceaux choisis, Saint-Louis et Lubin, eux, n'avaient pas cette excuse. Mais on comprend les raisons de leurs coupures à lire les strophes supprimées. Elles nous font tomber de l'idylle romantique dans une désagréable scène de ménage, et pour de vulgaires motifs de gros sous, de standing social, pour ne pas parler d'aliénation culturelle pure et simple. Et malgré cela, la victime de toutes ces infamies ne trouve rien de mieux à faire que de pardonner à sa belle :

Ça qui pis trist' lan tout ça,
Ça qui va surprendre' tout' mouné,
Cé pou ouè malgré temps-là,
Moin aimé toujours Choucouné!
— Li va fai' gnou p'tit quatr'on...

« Choucouné » est un *Opera do malandro* à rebours. Au lieu d'avoir affaire, comme dans la pièce de Chico Buarque⁵, à l'astucieux personnage de Max, qui sait habilement profiter des bouleversements de la conjoncture économique-politique pour se maintenir dans sa position d'exploiteur, Durand nous montre avec petit Pierre une figure du dominé. À l'opposé du *malandro* brésilien, le personnage haïtien est plutôt une victime de la félonie, disons même de la *malandragem*, de Choucouné.

Le poème d'Oswald Durand, mieux connu comme chanson à chanter, ou même à danser,

4 Éditées respectivement par Pradel Pompilus et par Carlos Saint-Louis et Maurice A. Lubin.

5 Voir aussi le film qu'en a tiré Ruy Guerra.

par le grand public haïtien, nous donne une image de la femme assez semblable à celle que présentent Koupe Klwe, Rodrigue Milien et d'autres compositeurs contemporains: traîtresse, plus intéressée à l'argent qu'aux sentiments, aliénée en plus, puisqu'elle n'hésite pas à préférer le riche amant étranger au compatriote amoureux mais pauvre; tout le contraire en somme d'une Béatrice, d'une Laure ou d'une Elvire. Voilà déjà la femme «kolokint» dont parle Gesner Armand.

Le héros mâle des chansons folkloriques anonymes connaît un sort moins triste que l'amant de Choucouné. Yoyo ou Sovè peuvent même faire figure de véritables don Juans qui ont toutes les femmes à leur merci :

«Yoyo»	«Sovè»
Yoyo, se yon bon gason li vann viann nan bout mache anba	Yo bare Sovè sèt fwa nan mache anba, mezanmi
Lè ou mande'l pou senk li ba ou pou dis lè ou mande'l pou dis li ba ou pou kenz lè ou mande'l pou kenz li ba ou pou ven ak tout degi ladan'l	Ewa, ewa! (bis) Ewa, ewa! Yo bare Sovè, woy! Men Sovè, kote ou pase? Nan mache anba m'pase!
Sepandan Yoyo pa bel gason mèzalò Yoyo trè senpatik Sa k' pa konn Yoyo Chache konnen Yoyo.	Men di'm, Sovè, kote ou kache? Nan ravin-nan m'kache! Ewa, ewa! (bis) Ewa, ewa, yo bare Sovè, woy!

Bien sûr, ces deux héros tiennent les femmes par leur connaissance de l'art de faire l'amour, leurs performances érotiques autrement dit. Mais à la vérité, ce n'est là qu'un prétexte commode pour appliquer satiriquement à l'amour les lois du marché.

On aura remarqué que, dans les deux textes, il est question de «mache» (marché). Au sens figuré, bien sûr: il s'agit du sexe de la femme qui, situé en bas («mache anba»), est l'espace où les héros exercent leur savoir-faire. Mais ce marché est aussi le lieu des transactions économiques, au propre et au figuré. La métaphore économique est filée tout au long du texte de la chanson «Yoyo». Il y a profit à négocier avec Yoyo, puisque son offre, que complète une ristourne plus une commission, comble la demande au-delà de ses exigences. Entre la lyrique amoureuse et la lyrique érotique, la différence est d'ordre théâtral, comme on peut le voir. Le «haut» lyrisme amoureux occulte, par une mise en scène appropriée, les ficelles économiques que le «bas» lyrisme érotique expose au grand jour.

Quand on examine un poème comme «Mariana» de Paul Laraque, on s'aperçoit bien du rôle que joue l'illusion théâtrale dans la réception du poème d'amour.

«Mariana»

Mariana dous pasé kann kréól
ay manman son tablèt kakól

Tout tan do'l pa touché tè
ou pa kap di ou amatè
min kou ou pasé pié
sé li ki pi présé

Mariana dous pasé kann kréól
ay manman son tablèt lakól

Vant li fré tankou nannan kók olé
li cho pasé tizon difé
sé jodi ou fi-n bout
Mariana ap di ou chéri pa banm tout.

Dans le cas de «Choucouné», nous avons vu que la réception du texte par le public pouvait

volontairement en occulter certains aspects. Ignorant délibérément la structuration d'un texte, le public jette un voile sur certaines facettes du sens de l'œuvre. En oubliant certains passages, en feignant de tenir pour complète la version censurée, on place les faits représentés dans un autre décor. Ils sont désormais vus selon une autre perspective.

Par contre, dans le poème de Paul Laraque, nous constatons qu'une opération de dévoilement et d'occultation se réalise dans la conscience même des deux personnages représentés. Pour le personnage narrateur, les voiles sont tombés, et le véritable mécanisme des rapports amoureux ainsi que leur signification sont évidents. Mais Mariana, sa partenaire, est encore sous le coup de l'illusion théâtrale que constitue la vision passée, traditionnelle, de ces rapports. L'histoire peut donc se terminer par un « happy end » pour les deux personnages : le narrateur-acteur et Mariana. Ce que le premier sait, mais dont il ne dit mot, l'autre l'ignore. Ce déphasage des connaissances situe chaque personnage dans une position différente sur l'échelle du temps. Et l'acte qu'ils accomplissent ensemble, donc dans le même temps, ils le voient de manière positive quoique sous un angle différent. Pour l'un il y a le plaisir de savoir ce qui est. Pour l'autre, de vivre ce qu'elle croit.

Un modèle brésilien

Pour comprendre le rapport entre ces deux situations : celle où la femme est *malandra*, comme dans « Choucouné », et celle où l'homme ne peut être *malandro* que s'il a une claire conscience de la réalité pendant que la femme, elle, garde des illusions que l'homme n'a plus,

il faut se référer à une étude de Manoel Tosta Berlinck. Celui-ci nous fournit un modèle d'analyse de l'image de la femme. Étudiant la samba comme forme de la culture populaire, il fait des considérations qui me paraissent précieuses pour une comparaison des situations brésilienne et haïtienne et surtout pour une interprétation de la lyrique populaire haïtienne.

Tout d'abord, Berlinck pose comme prémisses que toute image de la femme correspond aussi à une image de l'homme. La femme étant regardée par l'homme, l'image que ce dernier en donne renvoie forcément à son regard et à lui-même comme sujet regardant. Dialectiquement, avec l'image objective que nous considérons, il nous faut voir aussi l'image du sujet qui la construit. À partir des paroles des sambas, Berlinck dégage trois images que les paroliers ont successivement données de la femme : « tres imagens que chamarei de "a domestica", "a piranha" e "a onirica" » (p. 102). En traduction libre, je dirais : les images de femmes « servante », « traîtresse » et « idole ».

De ces trois types on peut aisément retrouver les deux premiers — la servante et la traîtresse — aussi bien dans les chansons folkloriques des campagnes que dans les compositions lyriques, populaires ou érudites, des villes haïtiennes. Les textes haïtiens déjà cités le font bien voir. La « servante » tout autant que la « traîtresse » est la femme que regarde un patriarche, auquel elle est soumise dans le premier cas, qu'elle trahit dans le deuxième cas. Ce rapport de domination que je qualifie de patriarcal, par référence à l'image archétypale du Patriarce latino-américain que nous a représentée García Márquez, n'apparaît pas tellement dans

«Yoyo» et «Sovè». Ces deux textes montrent plutôt des personnages en pleine opération de marketing, se mettant publicitairement en marche en s'offrant comme produits de consommation : «li vann viann [...] / lè ou mande'l pou senk / li ba ou pou dis [...]». Mais déjà, dans «Choucoue», le rapport économique-politique est plus évident, puisqu'il s'agit d'une concurrence entre amants et finalement d'un véritable contrat de vente réciproque. Choucoue s'adapte au plus offrant et ses acheteurs eux-mêmes se font acheter grâce à leur surenchère pour s'offrir comme produits (montre, bel habit, cheveux, utilisation du français...). Enfin, une chanson comme «Anjèlik o⁶!» met à nu les relations de maître-servante par les exigences qui y sont formulées : «Ti fi ki pa konn / lave, pase / ale kay manman ou».

Dans «Loa d'amour» de Paul Laraque, poème écrit en français, la relation maître-servante est encore plus clairement énoncée puisqu'elle est représentée par la figure des relations qui, dans le vodoun, lient un esprit avec la personne qu'il possède. Or on sait qu'en pareil cas on parle d'un fidèle qui «sert» un esprit, lequel est son «mèt-tèt». Dans le vocabulaire imagé de la liturgie vodouesque, on parlera encore du «cheval» (le serviteur, le fidèle) que chevauche l'esprit (le loa).

«Loa d'amour»

à ma négresse

je t'appuie au poteau d'amour
j'ouvre la barrière de tes cuisses
ta tête chancelle comme une tour

sous la tonnelle de la peur
sur les épines du désir
dans l'herbe touffue de la douceur
je t'ai montée comme un loa
Je t'ai clouée à l'arbre de douleur
j'ai hanté ta chair de ma joie
Erzulie maîtresse Erzulie ayez pitié de moi
le vertige du coït te soulève comme une flamme
Papa je te demande pardon
tes yeux chavirent dans l'au-delà

je recueille ta dépouille dans mes bras.

Sans doute faut-il tenir compte, dans la relation vodouesque du loa et de son serviteur, du fait que c'est souvent celui-ci qui appelle l'esprit qui le possèdera. Et on aurait bien raison de dire, dans le cas du vodoun, que Dieu ou les lwa ont besoin des hommes. Mais il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'une relation de dépendance où le ciel commande à la terre. Et le simple fait de représenter le rapport amoureux sous cette forme suprême de la dépendance montre dans quel sens la perspective de l'énonciateur-narrateur est orientée.

Aussi bien en langue haïtienne qu'en français donc, nous retrouvons les images de «servante» ou de «traîtresse». Il est frappant alors de constater que l'image de la femme «idole» est singulièrement absente des œuvres de langue haïtienne et se retrouve surtout dans les textes écrits de langue française, donc dans la poésie érudite des poètes urbains. Cela nous indique comment adapter le modèle brésilien aux textes haïtiens. Berlinck souligne d'abord l'étroite corrélation entre la base socio-économique des rapports amoureux et l'image de la femme que se fait l'homme. Dans un contexte patriar-

6 Voir le texte original et sa traduction française en annexe.

cal, et on pourrait même dire rural, par exemple celui du Brésil esclavagiste, *fazeindeiro*, du siècle passé, il va de soi que la femme ne pouvait qu'être soumise, *domestica*. Mais avec le développement urbain, le contexte nouveau des relations de travail qui s'établissent dans la grande ville industrialisée, à partir des années 30, la femme se rebelle, en pratique sinon en discours. Elle ne se soumet plus aux diktats du patriarcat qui, par nostalgie, la qualifie de « traîtresse » et d'infidèle en attendant de se réfugier carrément, devant l'impossibilité de la ramener dans le droit chemin de ses désirs, dans l'évocation d'une femme abstraite, idéale : l'idole, la « *mulher onirica* ».

En effet, selon Berlinck, les trois images de femme qui apparaissent dans les textes des sambas correspondent à une évolution par étapes des rapports socio-économiques dans la collectivité d'abord et au sein du couple ensuite. Le personnage du *malandro*, l'homme qui s'efforce par mille artifices de maintenir sa domination sur la femme, notamment parce qu'il n'entend pas travailler comme l'exige la condition urbaine, correspond à une période bien précise de l'histoire sociale et économique du Brésil : celle du passage de l'économie de plantation à l'économie industrielle des grands centres urbains. L'apparition de la femme-idole correspond à l'échec confirmé de l'ancien patriarcat des *fazendas*, recyclé en *malandro* des villes. Au moment où il doit admettre l'impossibilité de retrouver dans la femme sa servante d'autrefois, l'homme ne peut plus que se réfugier dans l'évocation compensatoire d'une femme idéale, la « *mulher onirica* », l'idole.

Si nous gardons à l'esprit ce caractère déterminant du contexte socio-économique pour expliquer les représentations de la femme dans la lyrique haïtienne, nous devons, avant toute chose, prendre en considération la situation de diglossie qui, d'emblée, dans le système de signes, dans la langue, dans son choix et par les limites qu'elle impose, inscrit un premier sens. On dit de la diglossie qu'elle est une répartition fonctionnelle des langues en usage dans un espace donné. Cette répartition des fonctions s'exerce aussi bien dans le champ de l'esthétique que dans celui des compétences pratiques. Pour la langue dominée qui n'est pas affectée aux fonctions de représentation prestigieuse mais de communication familière, qui au surplus ne dispose pas d'un appareil, et encore moins d'une tradition de théâtralisation, de mise en scène des sentiments présumés nobles et distingués, le choix est d'avance fixé. À la langue haïtienne le familier, le quotidien, l'érotisme ; au français les sentiments rares et prestigieux.

Mais au-delà de cette division du travail des langues qui résulte de la contrainte imposée par la diglossie, il y a l'influence directe des rapports socio-économiques. Haïti n'a pas connu un développement économique, industriel et urbain comparable à celui du Brésil. Comme n'importe quel pays de la planète, Haïti se trouve située de fait dans la modernité du capitalisme avancé, du village global des communications et du marché planétaire des multinationales, mais ne jouit pas dans ce contexte de la même marge de manœuvre que le Brésil.

À la fin de *l'Opera do malandro*, nous voyons Max, le gangster carioca, épouser la fille d'Otto Strudel, le magnat étranger dont les biens sont

sur le point d'être nationalisés. Le capitalisme brésilien prend la relève de celui des étrangers. En Haïti, la situation est bien différente. Il faudrait essayer de voir à quelle analogie peut se prêter l'économie de sous-traitance et l'industrialisation par usines d'assemblage de pièces pré-fabriquées. Jean-Claude Duvalier prétendait faire d'Haïti un autre Taïwan et son père, semble-t-il, rêvait pour le pays du destin de Porto Rico. Cela peut-il donner la mesure des performances haïtiennes en amour ?

Ne pouvant plus être le patriarche qu'il a été ni le *malandro* qu'il aurait aimé être, l'amoureux haïtien que représentent les poètes lyriques n'a qu'une chance : pouvoir continuer à donner le change. Cela est indirectement suggéré sinon souhaité dans « Mariana » et très directement et explicitement admis dans « Yoyo » : « Sependan Yoyo pa bel gason / mèzalò Yoyo trè senpatik ». Quels peuvent bien être, aux yeux de cet amoureux-vendeur (« li vann viann »), les termes véritables de l'échange qu'il mène en consentant ainsi à ses clientes non seulement une ristourne mais une commission ?

Lè ou mande'l pou senk
li ba ou pou dis
lè ou mande'l pou dis
li ba ou pou ken
[...] ak tout degi ladan'l.

À quoi correspond, dans la perspective marchande qui est celle de la chanson, le sens de l'antithèse « bel gason » - « gason trè senpatik » ?

Valeur marchande / valeur gourmande

L'analyse de la poésie ne saurait se borner à une seule interprétation faite de façon unidi-

rectionnelle. Je le soulignais à propos de l'image religieuse du loa et de son serviteur évoquée dans le poème « Loa d'amour » : il n'y a pas qu'un rapport de domination entre un dieu et celui qui lui rend un culte.

La perspective socio-économique que Berlinck nous invite à adopter doit, pour commencer, être adaptée au contexte spécifique des textes considérés. Dans la lyrique populaire haïtienne, on connaît bien les images de femme servante (« Anjèlik o ! », « Loa d'amour ») et surtout celles de la traîtresse (« Choucounè »...) mais fort peu celles de la femme-idole. Par ailleurs, le patriarcat ne nous est pas étranger. Les romans de Justin Lhérisson, entre autres, le représentent bien dans sa version haïtienne (Colonel Cadet Jacques, Général Beurhomme). On ne peut pas vraiment parler d'un *malandro* haïtien. Il y a bien l'« amatè » dont Zo Salnave nous parle dans « Lola » : « M'pap bat ba kon amatè / k'ap mache fè malè », ou qu'évoque Paul Laraque : « Tout tan do'l pa touche tè / Ou pa kap di ou amatè ». Mais on remarquera que les allusions à ce personnage se font sur le mode négatif du refus de l'identification (« Lola ») ou de l'impossibilité de s'identifier réellement à ce personnage (« Mariana »).

On peut saisir, dans les vers suivants d'une chanson populaire, la raison objective de ce refus ou de cette incapacité de s'identifier à l'« amatè » :

Mwen m'pa banbochè
metiye'm se labourè
[...]
Ti chéri si ou renmen mwen
w'ava fè kekchoz pou mwen.

Le statut socio-économique de l'énonciateur auquel renvoie le mot « labourè » (paysan) explique bien qu'il ne puisse être un « banbochè » (noceur). En Haïti on connaît certains personnages apparentés au *malandro* brésilien : « amatè », « banbochè », « karavachè », « tchoul » (*chulo*), « matcho ». Mais il n'y a pas de possibilité d'identification complète à ce personnage comme au Brésil, où l'image du *malandro* est si populaire que le Panthéon du *candomblé* l'a intégré parmi ses *orixas* sous le nom de « Zé Pèlintra ».

L'économie haïtienne étant demeurée agraire, le personnage du *malandro*, c'est-à-dire l'« amatè », le « chulo » qui est un parasite de l'économie urbaine, demeure exceptionnelle. La figure du patriarce dont le *malandro*, comme le dit Berlinck, est un avatar urbain, a donc connu en Haïti des transformations spécifiques. Parfois dans un sens contraire à celui du personnage brésilien puisqu'au lieu de se faire entretenir comme celui-ci par une prostituée, c'est à lui qu'il arrive d'en entretenir une qui continue en même temps d'exercer sa profession. Il faut examiner dans cette perspective les rapports de El Caucho et de la Niña Estrellita dans *l'Espace d'un cillement* de Jacques Stéphen Alexis — soulignons que l'image que nous donne la fiction alexisienne n'est pas toujours aussi loin de la réalité qu'on pourrait le penser.

Mais parler des amoureux en termes économiques, c'est parler d'une économie libidinale au sens fort des mots, d'un marché de l'amour et d'une valeur marchande des partenaires amoureux. Adapter le modèle socio-économique d'analyse que nous propose Berlinck, c'est donc non seu-

lement l'adapter au contexte propre de l'objet considéré mais à la nature même de cet objet. Il existe une valeur marchande, une cotation en Bourse, pour certains types de femmes (pour des types d'hommes sans aucun doute aussi!) en certains lieux précis — un peu comme pour des produits, selon le point de vente local ou étranger⁷. Dans la pièce de Chico Buarque, Max, parlant de la femme qui l'entretient, l'appelle « negrinha ». On sait à quel prix sont estimées les *mulatas* à la Bourse de l'érotisme brésilien. De même on pourrait parler de la cotation toujours très forte, en Haïti, des prostituées d'origine hispano-américaine.

Parler de l'amour en termes économiques c'est donc déjà en parler en fonction d'un marché qui obéit à des règles spécifiques. Mais le fait d'assimiler aimer à manger renforce ce caractère spécifique. Les transactions auxquelles on renvoie alors ne concernent plus seulement une activité et son espace, ou deux sujets, l'un demandant et l'autre offrant, ni même un sujet par rapport à lui-même, mais encore un sujet confronté à lui-même pour un double objectif. En effet, nous ne mangeons pas seulement pour consommer, ce qui serait simplement vivre, survivre. Nous mangeons aussi pour nous reproduire. Cette deuxième perspective est sensible dans la théorie de l'anthropophagie culturelle d'Oswald de Andrade qui enseigne que nous mangeons pour prendre les forces de l'autre, pour changer, nous transformer en quelque sorte. Et cette transformation est d'ordre quantitatif (le pouvoir, la puissance) autant que qualitatif (la beauté, le plaisir).

7 Voir l'article de Pierre Colère.

On connaît le sens érotique du verbe *comer* (manger), au Brésil comme partout ailleurs en Amérique latine. Les poètes, en Haïti tout comme au Brésil, ont abondamment utilisé ce sens figuré pour parler des relations amoureuses. Et des multiples « jogos frutais » aux « receitas de mulheres », l'amour, pour reprendre un calembour, est « un plat tonique qui n'a pas toujours grand rapport avec l'activité platonique » que d'aucuns voudraient qu'il demeure. Mais, plaçant par là même l'activité amoureuse ni trop haut (la cervelle, le cœur) ni trop bas (le bas ventre, le « mache anba ») mais au centre de notre espace corporel (l'estomac), cette métaphore de l'amour comme repas nous invite à en tirer, dans la perspective même que nous adoptons, le maximum de significations.

Ainsi Affonso Romano de Sant'Anna est tout à fait justifié de parler de *cannibalismo amoroso*. Et il a d'ailleurs fort bien montré, surtout pour le Brésil esclavagiste du siècle passé, combien cette expression pouvait s'employer pour caractériser les rapports du maître blanc et de ses esclaves noirs. Le racisme, le colonialisme, le capitalisme, l'esclavagisme sont des systèmes aussi bien économiques qu'anthropophagiques, au sens le plus fort, premier, du mot. La lutte des classes est une entre-dévoration des classes.

L'anthropophagie culturelle et matérielle, l'économie réelle et symbolique ont partie liée⁸. Nous nous entre-dévorons, oui, mais avant de nous manger, il nous faut nous acheter. Et notre valeur marchande est fixée sur ce marché précis où nous nous trouvons par des

règles qui associent le symbolique au pratique, qui maintiennent le poids de l'Histoire dans la réalité présente et dans nos stratégies de survie ou de reproduction. Voilà pourquoi à la valeur marchande s'ajoute une valeur d'échange. À la cotation de base d'un produit qui est fixée par les règles de fonctionnement du marché s'ajoute une cotation fluctuante qui dépend de la conjoncture de ce marché, et même de la position, à ce moment-là, dans ce marché, des acheteurs et vendeurs concernés.

J'ai souligné plus haut la cécité ou l'oubli volontaire, conscient, des auditeurs / lecteurs actuels de « Choucoue ». Ceux-ci préfèrent ignorer les dernières strophes « réalistes » du poème qui parlent de l'engrossement de l'Haïtienne par un étranger blanc, qui l'abandonne de surcroît, et de la décision de l'amoureux de pardonner à l'infidèle. Cette situation aujourd'hui peut nous paraître anachronique ; du moins, la réalité de la domination étrangère sur Haïti ne s'exerce plus au niveau de la séduction brutale mais au niveau plus « civilisé » de l'amour vénel, donc d'une exploitation acceptée. Il suffit à cet égard de comparer les romans de l'époque de Durand, ceux de Fernand Hibbert en particulier, à des romans actuels, par exemple celui d'Alexis que j'ai déjà mentionné.

La parabole est claire dans *l'Espace d'un cillement* d'Alexis. La Niña Estrellita, en couchant avec les marins yankees, se vend comme le font les gouvernements latino-américains. Il s'agit de prostitution, donc d'une activité théoriquement ou relativement libre, en tout cas consciente. Tandis que le comportement

8 Voir à ce sujet l'article de Jean Pouillon.

des bourgeoises de 1900 que dépeint Hibbert dans ses romans (*les Thazar, Séna*) relève du bovarysme culturel, c'est-à-dire d'une forme d'aliénation. Dans leur folie d'«éclaircir la race», ces dames du temps jadis n'hésitaient pas à aller acheter, à proprement parler, en Allemagne surtout, le premier Aryen venu. L'amour et le commerce empruntaient en ce temps-là des voies identiques. Un Allemand engagé à Hambourg, Paris ou Londres comme simple employé d'une maison de commerce de Port-au-Prince se changeait bien vite en homme de confiance de la maison, pour finir par devenir le gendre du propriétaire haïtien. À la Bourse haïtienne des valeurs amoureuses, l'Allemand était donc haut coté au début du siècle. On peut ainsi comprendre jusqu'à quel point le poème d'Oswald Durand est réaliste dans sa représentation des rapports amoureux. Pourquoi aussi, les choses ayant changé, le public d'aujourd'hui peut se permettre d'oublier une partie du poème. La conjoncture variant, la valeur d'échange devient autre.

Mais il ne faut pas négliger, dans cette fluctuation des prix, la part qui revient à la valeur gourmande. Il n'y a pas en effet que des lois objectives à régler le marché amoureux. Le fait même qu'il s'agisse de transiger à propos, non pas seulement ou tellement d'un objet, mais du plaisir ou encore, comme nous le voyions plus haut, qu'il s'agisse de manger non seulement pour vivre mais pour se reproduire et, partant, pour s'améliorer, est déterminant aussi. Manger est un plaisir en soi mais aussi une valeur qui résulte d'un usage : la cuisine, les manières de

table (Goody, p. 405). Au lieu de simplement nous sustenter et de dévorer, nous pouvons, à l'usage, apprendre à déguster, savourer, goûter. L'anthropophagie peut se changer en art, en gastronomie. La valeur gourmande dès lors est ce qui, au niveau métaréel, fictionnel, esthétique, donne au texte, à la représentation de l'acte d'amour associé au fait de manger, une valeur inscrite au tableau d'une subjectivité individuelle et collective dont il serait illusoire de vouloir retrouver l'équivalence avec des prix réels.

Ainsi on peut, comme je le tente ici à l'aide d'une poétique comparée, saisir les correspondances qui existent entre deux sociétés, deux littératures et leurs visions respectives de l'amour et de la femme. Quand on rapproche les lyriques populaire et savante d'Haïti et du Brésil, on s'aperçoit qu'il existe dans les deux cas une même tradition qui combine les images érotiques et culinaires pour évoquer la femme.

Les poètes brésiliens, surtout ceux qui ont évoqué les négresses esclaves du XIX^e siècle, ont volontiers parlé de déguster l'amour et ont vu la femme comme un fruit. Même après l'ère de l'esclavage, cette habitude s'est maintenue, par exemple dans les paroles des sambas; Alceu Valença, chantant la *tropicana* (la beauté tropicale) fredonne : «Tropicana, eu quero o teu sabor» (brune tropicale, je raffole de ta saveur). Dans les œuvres savantes aussi : Lima Barreto, dans *Vida e morte de Severina*, donne le ton dès les premiers vers de son poème «Jogos frutais». On pourrait même dire plus justement qu'il indique la saveur :

« Jogos frutais »

De fruta é tua textura.
[...]
E de fruta do Nordeste
tua epiderme.
[...]
Es tão elegante quanto
um pé de cana.

Cette tendance culmine dans la célèbre « Receita de mulher » (« Recette de femme »), où Vinícius de Moraes se fait démiurge, créateur pour refaire la femme, la recuisiner plus exactement : il en donne une recette à l'image de son rêve, de ses désirs, de son goût.

« Receita de mulher »

As muito feias que me perdoem
Mas beleza é fundamental. É preciso
Que haja qualquer coisa de flor em tudo isso
Qualquer coisa de dança, qualquer coisa de haute couture
Em tudo isso (ou então
Que a mulher se socialize elegantemente em azul, como na
Republica popular chinesa).

Nous aboutissons ici au point de retournement d'une métaphore : celle de la femme fruit et donc comestible ; à la transformation aussi de l'isotopie culinaire dans la poésie amoureuse. Il n'y a plus en effet de contradiction, comme certains l'ont dit, entre l'image de la femme-fruit (à la mode latino-américaine) et celle de la femme-fleur (à la manière européenne) : les premiers vers du poème de Moraes évoquent le côté fleur de la femme. Mais surtout, de mangeur, le poète s'est mué en créateur, en chef cuisinier, si l'on préfère. Il peut donc préparer la recette de femme idéale, c'est-à-dire recréer l'image de la femme à son goût et en faire un être de chair et d'esprit, à manger et à adorer, comme il la voudrait.

On peut retracer une évolution parallèle de cette tradition érotico-culinaire en Haïti. Pradel Pompilus note qu'Émile Roumer a lancé, vers 1930, un mode d'évocation poétique de la femme qui a fait dire au critique québécois Louis Dantin que l'amour à l'haïtienne était plus un plat tonique que platonique. En effet, Roumer n'hésitait pas à confesser :

Les femmes ont pour moi le goût de quelque chose
Par exemple du lard, du pain chaud et si j'ose
— Je dirai carrément ma façon de juger —
Quelque chose de bon qui se puisse manger.

Mais, remarque toujours Pompilus, ces vers publiés en 1930 font écho à une remarque tout à fait identique de Demesvar Delorme qui, dans son roman *le Damné* (1877), faisait dire à Jacobi, le fiancé de Marthe : « Je vous aime... Comme une omelette au lard quand on a grand faim » (Pompilus et Berrou, p. 78). De tels propos sont dans le ton des images de « Choucouné », de « Mariana » ou de telle chanson populaire. On peut en somme ici aussi parler d'une tradition à laquelle Roumer a obéi tout en la renouvelant. Car, précise Pompilus :

Dans *Poèmes d'Haïti et de France* [1925], Émile Roumer nous avait révélé avec gourmandise que les femmes avaient pour lui le goût de quelque chose qui se puisse manger. Dans ce nouveau recueil [*Poèmes en vers* de 1947], il nous offre une amplification de ce qui n'était que formulé dans le poème « Les femmes ont pour moi », et c'est le poème célèbre et mis en musique « Marabout de mon cœur » (*ibid.*, p. 87).

Pour compléter les remarques de Pompilus, il faut souligner en effet le passage, dans la poétique de Roumer, du sens de la vue, privilégié dans l'esthétique européenne, à une esthétique post-baudelairienne et bien haïtienne où

les correspondances s'établissent entre des sensations inédites. Tout comme le Brésilien Moraes qui opérait un déplacement fondamental en transformant l'image du mangeur en celle du cuisinier, Roumer nous fait passer de l'appétit à assouvir à la dégustation à méditer. Les deux poètes, en déplaçant le point de vue (de l'acte de consommation à celui de création), remplacent l'esthétique de la dévoration par celle de la manducation, métamorphosant le simple mangeur en gastronome et donc en esthète.

Après *Poèmes d'Haïti et de France*, Émile Roumer aurait pu donner à ses *Poèmes en vers* le titre de « Poèmes d'Haïti et du Brésil », tant il est vrai que la correspondance des sensibilités brésilienne et haïtienne est frappante dans ses vers, notamment dans « Marabout de mon cœur » :

Marabout de mon cœur aux seins de mandarine,
tu m'es plus savoureuse que crabe en aubergine.
Tu es un afiba dedans mon calalou,
le doumboeuil de mon pois, mon thé de z'herbe à clou.
Tu es le bœuf salé dont mon cœur est la couane,
l'acassan au sirop qui coule en ma gargane.
Tu es un plat fumant, diondion avec du riz,
des akras croustillants et des thazars bien frits.
Ma fringale d'amour te suit où que tu ailles;
ta fesse est un boumba chargé de victuailles.

Voilà pourquoi le grand poète concrétiste, Haroldo de Campos, a voulu non pas simplement traduire mais transposer ces images dans les termes de la gastronomie et de la culture brésiliennes :

Morena-marabu peitos de tangerina,
bobô de camarão, meu quindim, papa-fina.
Melhor que siri-mole em molho de dendê
minha barba-de-moça, arroz de canjerê.
Mulher que é meu jaba, meu xinxim, minha pinga,
meu travo de pimenta, mel na minha lingua.
Buchada fumegante, sal do meu assado,
sabor de milho verde e mandobi torrado :
minha gula de amor segue per onde passas,
teu gingo que arredonda um zabumba de graças.

Ce dédoublement d'une représentation haïtienne de la femme en une représentation brésilienne montre bien qu'entre les deux visions, la distance n'est pas si grande qu'il pourrait sembler ; l'application aux méringues haïtiennes d'une grille d'analyse inspirée par les sambas brésiliennes le souligne. Mais de cela les danseurs des carnivals, tant de Port-au-Prince que de Rio, étaient déjà convaincus depuis belle lurette. Les premiers n'évoluent-ils pas volontiers sur les airs les plus célèbres des Cariocas ? Et ces derniers ne chantent-ils pas depuis bien longtemps les charmes des « chicas da Martinica » ?

ANNEXE

« Choucouné »

I

Derrière une grosse touffe de pingouins¹
L'autre jour, je rencontrai Choucouné;
Elle sourit quand elle me vit;
Je dis : « Ciel! oh! la belle personne! » (bis)
Elle dit : « Vous le trouvez, cher? »
Les petits oiseaux nous écoutaient dans l'air... (bis)
Quand je songe à cela, j'ai de la peine,
Car depuis ce jour-là, mes deux pieds sont dans les chaînes! (bis)

II

Choucouné, c'est une marabout²;
Ses yeux brillent comme des chandelles.
Elle a des seins droits...
— Ah! si Choucouné avait été fidèle! —
Nous restâmes à causer longtemps,
Au point que les oiseaux dans les bois en parurent contents!...
Plutôt oublier cela, c'est une trop grande peine,
Car depuis ce jour-là, mes deux pieds sont dans les chaînes!

III

Les petites dents de Choucouné sont blanches comme du lait :
Sa bouche est de la couleur de la caïmite³;
Elle n'est pas une grosse femme, elle est grassette :
Les femmes pareilles me plaisent tout de suite...
Le temps passé n'est pas le temps d'aujourd'hui!...
Les oiseaux avaient entendu tout ce qu'elle avait dit!...
S'ils songent à cela, ils doivent être dans la tristesse,
Car depuis ce jour-là, mes deux pieds sont dans les chaînes!

1 Cactus.

2 Haïtienne très brune, à la peau fine et à la chevelure lisse. C'est la malabaraise de Baudelaire.

3 Fruit tropical violacé et juteux, de la grosseur d'une pomme.

IV

Nous allâmes à la case de sa maman ;
— Une vieille qui est bien honnête ! —
Aussitôt qu'elle me vit, elle dit :
« Ah ! je suis contente de celui-là, nettement ! »
Nous bûmes du chocolat aux noix...
Est-ce que tout cela est fini, petits oiseaux qui êtes dans les bois?...
— Plutôt oublier cela, c'est une trop grande peine,
Car depuis ce jour-là, mes deux pieds sont dans les chaînes !

V

Les meubles étaient prêts : beau lit bateau,
Chaise de rotin, table ronde, dodine
Deux matelas, un porte-manteau,
Des nappes, des serviettes, des rideaux de mousseline...
Il ne restait plus que quinze jours...
Petits oiseaux qui êtes dans les bois, écoutez-moi, écoutez!...
Vous aussi vous allez comprendre si je suis dans le chagrin,
Si depuis ce jour-là, mes deux pieds sont dans les chaînes !

VI

Voilà qu'un petit Blanc arrive :
Petite barbe rouge, belle figure rose,
Montre au côté, beaux cheveux...
— Mon malheur, c'est lui qui en est la cause !
Il trouve Choucounne jolie,
Il parle français... Choucounne l'aime...
Plutôt oublier cela, c'est une trop grande peine,
Choucounne me quitte, mes deux pieds sont dans les chaînes !

VII

Le plus triste de tout cela,
Ce qui va surprendre tout le monde,
C'est de voir que, malgré ce contretemps-là,
J'aime toujours Choucounne !
— Elle va faire un petit quarteron⁴ !
Petits oiseaux, regardez ! Son petit ventre est bien rond !
Taisez-vous ! Fermez vos becs ! C'est une trop grande peine :
Les deux pieds de petit Pierre, ses deux pieds sont dans les chaînes.

Oswald Durand

4 Le fils d'une mulâtresse et d'un Blanc, ou d'une Blanche et d'un mulâtre.

« Yoyo »

Yoyo est bien accommodant,
il est traiteur au marché d'en bas.

On achète pour cinq,
il vous en donne pour dix;
pour dix,
il vous en donnera pour quinze;
pour quinze,
il en donnera pour vingt,
et il fera en plus une remise.

Yoyo, c'est vrai, n'est pas bel homme
mais ce qu'il est sympa.
Si vous ne connaissez pas Yoyo,
dépêchez-vous de le rencontrer!

« Mariana »

Mariana, sucre de la canne à sucre!
Seigneur Dieu, quel délice!

Elle n'est pas encore au lit,
Vantez-vous de vos exploits.
Sitôt accolés,
Déjà vous perdez pied.

Mariana, sucre de la canne à sucre!
Seigneur Dieu, quel délice!

Fraîche comme une brise,
Brûlante comme un boucan,
Vous n'en pouvez plus,
Elle vous répète : chéri, pas trop!

Paul Laraque

« Sauveur »

On a surpris Sauveur pour la septième fois
au marché d'en bas, mes amis!

Ohé, ohé!
Ohé, ohé! on a surpris Sauveur, oh!

— Mais Sauveur, par où es-tu passé?
— Par le marché, pardi!

— Mais dis-nous, où étais-tu caché?
— Dans le coin d'en bas, pardi!

Ohé, ohé!
Ohé, ohé! on a surpris Sauveur oh!

IMAGES DE LA FEMME DANS LA LYRIQUE POPULAIRE HAÏTIENNE

« Anjelic o! »

Anjelic o! (bis)
ale kay manman ou!

Ti fi ki pa konn
lave, pase
ale kay manman ou!

Ti fi ki pa konn
dezabiye noun sou
ale kay manman ou!
[...]

Ale kay manman ou, chè! (bis)
ale kay manman ou, ma chè
pou ou pa ban mwen dezagreman.

Angelique, oh!
Retourne chez ta mère!

Une fille qui ne sait
ni laver ni repasser!
Retourne chez ta mère!

Une fille qui ne peut
mettre au lit un mari saoul!
Retourne chez ta mère!
[...]

Retourne chez ta mère, chère!
Retourne chez ta mère, ma chère,
je ne peux m'embarrasser de toi.

« Jeux de fruits »

Tu as le velouté d'un fruit.
[...]
Ta peau
a le goût d'un fruit du Nord-Est.
[...]
Tu es gracile
comme une flèche de canne à sucre.

Lima Barreto

« Recette de femme »

Que celles qui sont très laides me pardonnent
mais la beauté passe avant tout. Il faut
qu'il y ait un peu de fleur dans tout cela
Un peu de danse, un peu de haute couture
dans tout cela (ou alors
que la femme, même col bleu, soit l'élégance
même comme en République populaire de Chine).

Vinicius de Moraes

Références

- ALEXIS, Jacques Stéphen, *l'Espace d'un cillement*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1983 [1959].
- AUGUSTE, Yves L., «L'Amour dans la littérature haïtienne», dans *le Nouvelliste*, 25955 (24-25 décembre 1963), p. 1.
- BERLINCK, Manoel Tosta, «Sossega Leao! Algumas Considerações sobre o samba como forma de cultura popular», dans *Contexto*, 1 (novembre 1976), p. 101-114.
- COLÈRE, Pierre, «Nos Sexes en leurs chaînes», dans *Lakansiel*, 1 (1975), p. 4-11.
- DANTIN, Louis, *Poètes de l'Amérique française*, Montréal / New York / Londres, Louis Carrier et C^{ie} / Les Éditions du Mercure, 1928.
- DURAND, Oswald, «Choucounè», dans *Panorama de la poésie haïtienne*, Carlos Saint-Louis et Maurice A. Lubin éd., Port-au-Prince, Henri Deschamps, 1950, p. 54-55; dans *Poésies choisies*, Pradel Pompilus éd., Port-au-Prince, Imprimerie des Antilles (Les Classiques de la littérature haïtienne), s.d., p. 49-50; et pour la version complète, dans *Anthologie d'un siècle de poésie haïtienne, 1817-1925*, Louis Morneau éd., Paris, Éditions Bossard, 1925, p. 23-28.
- FOUCHARD, Jean, «L'Amour dans la littérature haïtienne», dans *la Relève*, 3, 8 (février 1935), p. 11-20; *ibid.*, 9 (mars 1935), p. 1-6.
- GOODY, Jack, *Cuisines, cuisine et classes*, Paris, Centre Georges Pompidou / Centre de création industrielle, 1984.
- HÉRARD, Huguette, «le Thème de la femme dans la musique haïtienne», dans *les Cahiers de l'INAGHEI*, 2,2 (avril-mai-juin 1982), p. 12-19.
- HIBBERT, Fernand, *Séna*, Port-au-Prince, L'Abeille, 1905.
— — —, *les Tbazar*, Port-au-Prince, L'Abeille, 1907.
- HOFFMANN, Léon-François, «L'Image de la femme dans la poésie haïtienne», dans *Présence africaine*, 34-35 (octobre 1960 - janvier 1961), p. 201.
- LARAQUE, Paul, «Loa d'amour», dans *les Armes quotidiennes / poésie quotidienne*, La Havane, Casa de las Américas, 1979, p. 27.
- LAROCHE, Maximilien (1970), «la Femme», dans *le Miracle et la métamorphose*, Montréal, Éditions du Jour, p. 33-43.
— — — (1978), «la Métaphore du guerrier dans la poésie érotique», dans *l'Image comme écho*, Montréal, Nouvelle Optique, p. 61-93.
— — — (1981), «Scénographie de "Choucounè"», dans *la Littérature haïtienne. Identité, langue, réalité*, Montréal, Leméac, p. 119-122.
- LAVENTURE, Jules, L. RAYMOND et Henriette SAINT-VICTOR, «Rodrigue Milien», dans *Lakansiel*, 5 (mai 1976), p. 11-15.
- LHÉRISSON, Justin, *Œuvres romanesques. La Famille des Pitite-Caille et Zoune chez sa ninnaine*, Paris, Éditions caribéennes, 1978.
- POMPILUS, Pradel et Raphaël BERROU, *Histoire de la littérature haïtienne illustrée par les textes. Deux Poètes indigénistes: Carl Brouard et Émile Roumer*, Port-au-Prince / Paris, Éditions Caraïbes / L'École, 1974.
- POUILLON, Jean, «Manières de tables, manières de lit, manières de langage», dans *la Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 6 (*Destin du cannibalisme*), automne 1972.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de, *O Cannibalismo amoroso*, São Paulo, Brasiliense, 1984.