

***Anacaona* de Jean Metellus ou l'allégorie traumatogène d'un génocide oublié : de l'urgence d'un devoir de mémoire à l'impératif d'une éthique de la réconciliation**

Pierre Suzanne EYENGA ONANA

Université de Yaoundé I – Cameroun

**Résumé:** Si le témoignage scénarisé qui ouvre le drame *Anacaona* interpelle la conscience mondiale sur les enjeux d'un devoir de mémoire, il souligne l'urgence d'oublier et l'impératif de se réconcilier face à un choc traumatique subi par le peuple haïtien cinq siècles plus tôt. Il convient dès lors de questionner le sens profond que revêt chez le sujet haïtien un génocide jamais réparé. En nous adossant sur la sémiotique de la poésie systématisée par A. Ubersfeld, nous scrutons l'herméneutique et les voies éthiques auxquelles conduisent l'imaginaire théâtral de Jean Métellus en vue d'impulser une dynamique d'oubli et de réconciliation qui, seuls, rapprocheraient pacifiquement le colonisateur espagnol d'hier et le colonisé haïtien d'aujourd'hui dans la perspective de hisser la tolérance et le pardon au rang des vertus cardinales qui sédimentent la paix et secrètent un vivre-sens neuf dépouillé de toute rancœur.

**Mots clés:** Haïti, génocide, devoir de mémoire, oubli, sémiotique, réconciliation, éthique de l'être-ensemble

**Abstract:** If the staged testimony that which opens the *Anacaona* drama calls out to the worldwide awareness consciousness on the stakes in the issues of duty of memory, it stresses the urgency to forget and the imperative to become reconciled in the face of the traumatic shock undergone by the Haitian people five centuries earlier. It is therefore advisable from then on to question the deep sense of an ever repaired genocide on Haitian people. By backing ourselves on semiotics of poetry as systematized by A. Ubersfeld, we scrutinize the hermeneutics and ethical ways which lead the Jean Metellus theatrical imagination in order to impulse a dynamics of forgiveness and reconciliation which would move closer and pacifically the Spanish colonizer of yesterday and the colonized Haitian of today with a view to raising tolerance and forgiveness among the cardinal virtues which sediment peace and give ground to a new live-meaning stripped of any rancor.

**Keywords:** Haiti, genocide, duty of memory, forgetfulness, semiotics, reconciliation, ethics of being together

## **Introduction**

Inscrit dans une logique de communication d'après J. Savona et al., « le théâtre est d'abord un lieu social où se passe quelque chose pour des gens assemblés de plein gré<sup>1</sup> ». Conjonction du tryptique *lieu, spectacle* et *texte*, le théâtre apparaît ainsi comme le « lieu de rassemblement où le public, complice, communit avec les comédiens, autour d'une fiction<sup>2</sup> ». En tant que spectacle, il « "donne à voir" des événements plutôt que de les raconter<sup>3</sup> » selon un temps disloqué, puisque le temps de la fiction dépasse, le plus souvent celui de la représentation. Pratique littéraire particulière sous-tendant une pratique artistique autre, nantie d'un caractère à la fois *unique* et *paradoxal* du fait qu'elle articule une double référence, à savoir le "réfèrent scénique" et le "réfèrent dans le monde", la représentation théâtrale s'offre *in sum* comme une combinatoire féconde « à la limite de deux mondes: un monde *réel*, concret qui se voit, un monde *imaginaire* que le public doit construire<sup>4</sup> ». Mais le théâtre est avant tout un "texte" s'offrant sous un aspect double et complémentaire, c'est-à-dire en tant que "signe" et "signifiante". En tant que tels, « il délivre un message intellectuel, il dit quelque chose en relation avec les autres signes ; il agit comme un *stimulus* : le geste d'épouvante d'un comédien induit l'émotion chez le spectateur [...] ; il est un élément dans un ensemble esthétique et, de ce fait, il contribue au plaisir du récepteur comme tel signe pictural, [...] telle phrase d'un poème<sup>5</sup> ». Des trois modalités théâtrales évoquées, seule la dernière cristallise notre regard d'"exégète".

Il apparaît à la lecture d'*Anacaona* que cette pièce s'ouvre par une didascalie<sup>6</sup> qui situe le lecteur dans un espace-temps précis, lequel n'est pas sans rappeler la mémoire haïtienne marquée par un traumatisme oublié : le génocide haïtien. La didascalie révélant à la fois "un message" et une indication des "conditions contextuelles d'un autre message", quel sens revêt cette atrocité génocidaire souvent évoquée mais jamais réparée qui pourtant a fondamentalement changé le visage du sujet haïtien? A quelle(s) fin(s) Jean Metellus destine-t-il cette allégorie *traumatogène* bien des siècles après son déroulement (1492-1502)? Le destine-t-il aux archives complices d'une histoire muselée ou alors le convoque-t-il en vue de susciter un oubli définitif de la part des bourreaux d'hier afin que réparation/réconciliation soit enfin envisagée et pourquoi pas faite sur une table de négociations dont les déclinaisons resteraient elles-mêmes à définir?

Le référentiel de lecture qui nous sert de boussole épistémologique pour répondre à ces préoccupations heuristiques pose les jalons d'une méthode de lecture : la sémiologie du théâtre. Il s'agit notamment de la sémiotique du théâtre stylisée par Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre II*. Pour cette poéticienne, « l'énoncé dans un texte de théâtre, s'il a bien un signifié, n'a pas encore de sens. Il prend un sens quand il devient discours, quand on voit comment il est produit, par et pour qui il est produit, en quel lieu et en quelles circonstances. Pour passer du texte de théâtre au texte représenté, il ne peut s'agir de traduction, ni d'interprétation, mais de production de sens<sup>7</sup> ». De ce point de vue, l'intérêt d'une sémiotique théâtrale est

non pas de donner des sens aux signes comme on pourrait le croire [...] ni même de repérer les signes les plus usuels avec leur sens [...], mais au contraire de montrer l'activité théâtrale

<sup>1</sup> J. Savona et al., *L'Univers du théâtre*, Paris : PUF, 1978, p. 10.

<sup>2</sup> J. Glorieux et al., *Français*, Paris : Foucher, 1995, p.92.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris : Belin, 1996, p. 26.

<sup>6</sup> A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris : Editions sociales, [1977] 1996, pp. 17-18, les didascalies comprennent non seulement les indications scéniques proprement dites, mais les noms des personnages divisant la couche dialoguée, bref tout ce qui dans le texte écrit n'est pas supposé dit par les personnages.

<sup>7</sup> Idem, p. 16. Pour elle, l'énoncé c'est la suite des phrases émises entre deux blancs sémantiques, deux arrêts de la communication ; le *discours*, c'est l'énoncé considéré du point de vue du mécanisme discursif qui le conditionne.

comme constituant des systèmes de signes qui n'offrent de sens que les uns par rapport aux autres. La tâche de la sémiotique théâtrale est moins d'isoler les signes que de construire avec eux des ensembles signifiants et de montrer comment ils s'organisent<sup>8</sup>.

Pour Barthes qui soutient en substance que le texte théâtral s'inscrit dans une logique communicative signifiante, il convient dès lors de l'appréhender comme une catégorie de la littérature en tant que « langage, c'est-à-dire un système de signes: [puisqu'] son être n'est pas dans son message, mais dans ce système<sup>9</sup> ». La représentation théâtrale gagnerait ainsi à être explorée et analysée à la fois comme totalité textuelle et comme articulation des micro-textes aux triple plan discursif, narratif et sémique. C'est cette triade qui fonde la présente communication.

### **I. Le niveau discursif : le théâtre comme texture de la fiction**

A ce niveau d'analyse, la représentation théâtrale est considérée comme un texte, c'est-à-dire un discours ou une série de discours qu'on peut analyser comme une série de configurations de signes sur un plan essentiellement synchronique. Il s'agit ici de la mise en évidence d'unités complexes sur un plan isochrone, le texte étant alors considéré comme une réalité complexe. Nous montrons ici que le texte théâtral articule un mode de communication linguistique qui porte et supporte « les *images photographiques* d'une représentation [permettant] de délimiter un niveau discursif<sup>10</sup> ».

#### **1.1. Le chronotope ou le sens de la duale espace-temps**

Certes, « le théâtre est espace<sup>11</sup> ». Mais du moment où notre lecture de la pièce théâtrale de Jean Métellus se focalise *stricto sensu* sur le texte dramatique, le sens du concept d'*espace théâtral* est aussitôt minoré parce que se révélant aussitôt impertinent dans la perspective de notre tentative herméneutique. L'horizon d'attente de l'espace scruté dans le cadre de cette étude s'inscrit donc au-delà du simple décor mobilisant “regardants” et “regardés” dans le cadre pictural et architectural de l'action, ce d'autant que spectacle et spatialité sont liés.

Au regard de la problématique qui sous-tend notre communication, le décryptage de l'espace rompt avec le scénique pour embrasser le symbolique. Il s'agit dès lors de questionner l'espace référentiel à la source de laquelle s'abreuve le récit théâtral ou l'histoire dramatique, celle qui a partie liée avec l'histoire mémorielle ou événementielle du peuple haïtien, lequel est symboliquement désigné « L'île d'Ayti » dans *Anacaona* (p.6). En effet, l'île d'*Hispaniola* est repérable sur une carte géographique tant elle est située « dans les Grandes Antilles, [et en] occupe la partie occidentale [il s'agit] d'une déformation du nom *Isla española* que lui avait donné son découvreur Christophe Colomb le 6 décembre 1492<sup>12</sup> ». Il convient en outre de souligner que:

« le nom d'Haïti vient d'*Ayiti*, ou terre des hautes montagnes, nom que donnaient à l'île ses premiers habitants, de pacifiques Indiens Taïnos, du groupe des Arawaks. Tous ont disparu tragiquement en quelques années, victimes de la colonisation, européenne (travail forcé, persécutions, maladies) et plus encore de l'invasion des terribles Indiens anthropophages du groupe des *Caraïbes* venus des îles voisines<sup>13</sup> ».

Cette halte historique traduit la volonté de Métellus à situer son drame dans un chronotope réaliste pour mieux révéler l'expressivité du traumatisme multiforme qu'il articule dès l'origine de ce peuple au XV<sup>ème</sup> siècle, suite à sa colonisation par les Espagnols. Dans le

<sup>8</sup>A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 21. La poéticienne relève en outre que « la littérature critique théâtrale parle volontiers d'un “signe” comme représentation ou représentation mimétique d'une réalité autre ».

<sup>9</sup>R. Barthes, *Essais critiques*, Paris : Seuil, 1964, p. 257.

<sup>10</sup>A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, op.cit., p. 34.

<sup>11</sup>Idem, p. 49.

<sup>12</sup>Dans « D'Hispaniola à Haïti », google.com, [https://www.herodote.net/1492\_a\_1804-synthese-17.php], consulté le 15 juin 2016.

<sup>13</sup>Ibidem.

même ordre d'idées, l'affichage de l'organisation administrative interne d'Haïti notamment son découpage en cinq caciquats illustre la volonté du dramaturge d'inscrire son drame dans la mimésis, comme pour faire observer que « le théâtre est toujours mime de quelque chose, l'espace théâtral est toujours mimétique<sup>14</sup> ». Jean Métellus entend ainsi replonger le lecteur (spectateur) dans les interstices du drame survenu dans un l'espace référencé constitué des caciquats d'Hispaniola que sont: le Marien, la Magua, la Maguana, le Xaragua et le Higüey<sup>15</sup>.

S'il convient de souligner que pour les besoins de sa dramaturgie, Métellus n'en reste pas à la pâle reproduction de l'espace en regard, il convient de mentionner qu'il innove effleurant de façon symbolique la mutation substantielle survenue dans les mœurs quotidiennes au sein des divers Caciquats susmentionnés, notamment avec l'arrivée des Espagnols.

S'agissant du *temps de l'histoire théâtralisée*, s'il faut au premier abord dire qu'il rompt avec le postulat classique qui accorde la part belle à la règle des trois unités de Boileau (qu'en un temps qu'en un lieu, un seul fait accompli/ Tienne jusqu'à la fin, le théâtre rempli), il souscrit à la nouvelle donne temporelle du théâtre romantique qui entend rejeter cette contrainte. Jean Métellus opte pour une esthétique du réalisme en travaillant à rendre vraisemblables « l'évolution d'un personnage [Anacaona] ainsi que l'action représentée qui peut se dérouler sur plusieurs mois, voire plusieurs années<sup>16</sup> ». L'allusion au temps de la colonisation et ses affres ainsi qu'aux noms exacts des gouverneurs de caciquats<sup>17</sup> que sont Guakanagarik, Guarionex, Caonabo, Bohéchio puis Anacaona, et Cayacoa, Atabeira étant la déesse-mère du Higüey.

Avant même d'amorcer la scénarisation du personnage éponyme Anacaona, le dramaturge souligne à grands traits le fait marquant qui cristallisera l'attention de son lecteur/spectateur en déclinant les modalisations d'un génocide haïtien oublié: « En 1492, l'île d'Ayiti comportait environ 1 million d'habitants: 10 ans plus tard, il en restait quelques centaines. Les Tainos habitaient le Marien et le Xaragua, ils étaient pacifiques et redoutaient les Caraïbes, peuple guerrier, qui habitait dans le Higüey. La Maguana et la Magua étaient peuplées de Tainos et de Caraïbes » (p. 6). Dans cette didascalie augurale, l'année 1492 correspond aux voyages d'exploration et de conquête impulsés par le de Christophe Colomb et relayés, en 1535, par le gouverneur Nicolas Ovando [également référé par Métellus] replonge le lecteur dans les travers d'une histoire labyrinthique marquée par les soubresauts d'une colonisation atroce et inhumaine très tôt muée en boucherie humaine par les colonisateurs espagnols dont les intérêts économiques demeurent pourtant un secret de Polichinelle: « les espagnols récoltèrent plus de dix tonnes d'or en épuisant les réserves de l'île et en spoliant les quelques objets d'intérêt que contenaient les meubles des caciques<sup>18</sup> ». Le réalisme saisissant de Métellus se lit à la référence aux acteurs de l'histoire réelle d'Haïti dont il ressort par exemple que les Indiens Tainos renvoient à une ethnie amérindienne des grandes Antilles disparue au XVIème siècle. Leur langue est d'origine arawak<sup>19</sup>. Par ailleurs, on notera que les Nitainos également évoqués dans le texte de Métellus sont les nobles des tribus, tandis que le culte de zemis ou cemís rappelle ce sur quoi est centrée la religion Taino.

L'argument religieux fait également partie des composantes qui structurent la mémoire chez Métellus. S'adressant à son confrère juge espagnol Roldadilla, le religieux Frère Buyl fait prévaloir la nécessité de joindre un enjeu religieux à celui déjà évident de l'économie :

<sup>14</sup> A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, op.cit., p. 60.

<sup>15</sup> Ou « Cacicat » partout dans la pièce de Métellus.

<sup>16</sup> C. Klein, et al., *Mieux lire. Mieux écrire. Mieux parler*, Paris : Hachette, 1998, p. 204.

<sup>17</sup> Ou « Cacicat » partout dans la pièce de Jean Métellus.

<sup>18</sup> « Les Tainos ou Tainos », in [<http://www.republique-dominicaine-live.com :republique-dominicaine/divers/tainos.html>] consulté le 23 juin 2016.

<sup>19</sup> « Les Tainos ou Tainos », in [<http://www.republique-dominicaine-live.com.republique-dominicaine/divers :tainos.html>] consulté le 23 juin 2016. Précisons que toutes les informations consécutives à ce peuple sont tirées de cet autre moteur de recherche.

« Même si nous devons procéder à l’extermination presque totale de ces sauvages/Il faut les convertir [...] /notre mission est d’installer partout dans le monde/notre modèle religieux/En imposant même par les armes la certitude de l’Existence d’un seul Dieu,/D’un seul lieu pour l’adorer , l’Eglise catholique » (pp. 83-84). A la Reine Anacaona, il confiera le même impératif: « l’Europe qui a eu la révélation de Notre Seigneur Jésus Christ depuis longtemps, ressent le besoin d’accomplir la parole de l’Evangile Allez et évangélisez, unifiez tous dans la foi et apportez à tous la vraie connaissance de la vraie foi au nom de notre Seigneur qui a donné sa vie pour nous sauver » (p.108).

Au total, le temps de l’histoire situe la trame dramaturgique en regard dans une période de dix ans, 1492-1502, période au cours de laquelle la Mémoire collective se fit témoin oculaire d’un massacre génocidaire que Métellus considère comme occulté. Espace référentiel et temps historique autorisent ainsi de voir dans le théâtre réaliste de l’auteur haïtien une représentation certes ancrée dans la mimésis, mais une scénarisation dramaturgique portée par une écriture révélatrice c’est-à-dire un style tout aussi révélateur d’où de dégagent les effets et reflets de la mémoire scrutée.

## **1.2. La stylisation de la mémoire**

En nous adossant sur l’argument rhétorique, il appert que des informants textuels multiformes concourent à la narration des malheurs génocidaires endurées de longue date par le peuple haïtien tel que scénarisé par Jean Métellus. *Anacaona* s’offre ainsi comme un drame intertextuel poétisé reposant sur des figures de rhétoriques qui révèlent toute la teneur de l’horreur essuyée par les Indiens Tainos et autres Caraïbes.

En tant que *drame intertextuel poétisé*, il faut dire que la particularité de la trame théâtrale de Métellus réside dans le fait pour lui de donner forme et sens à un texte doublement écrit : en prose et en vers libres. Cette originalité participe d’un souci de redéfinition des frontières de la littérature et du genre littéraire en général: elle cesse de s’enfermer dans les carcans d’un style ou d’un genre et s’ouvre au contraire à la générosité voire l’ingéniosité de l’écrivain, lui-même défini comme un homme pluriel, interdisciplinaire, un demiurge indépendant, scandant la puissance de l’art tout court. De la sorte, on relève des passages où le mot vaut l’idée ou le vers, où des phrases entamées s’achèvent dans le vers qui suit, comme dans le cas de l’enjambement :

Caonabo est arrêté/Il a accepté une entrevue avec des Espagnols/Ils étaient dix/Ils lui ont offert des vêtements comme ceux qu’ils/portent/Ils lui ont mis des ornements d’origine céleste, les/menottes/que seuls les souverains d’Espagne portent durant les/grandes cérémonies disaient-ils/Caonabo a tout accepté/Et comme il ne pouvait plus leur échapper/Ils l’ont attaché, mis en croupe / Et sont partis avec lui (p. 65).

Dans cette occurrence, “portent” et “menottes” sont deux mots qui valent pourtant des phrases, le reste du texte étant rédigé dans l’orthodoxie poétique.

S’agissant de l’*intertextualité*, elle procède à la fois de l’évocation du référent biblique et de son insertion dans le texte dramatique par un personnage qui se trouve soumis à la violence verbale des colonisateurs espagnols. Ayant troqué sa camisole de prêtre pacificateur contre celle de colonisateur rusé et ambitieux autant pour convaincre son alter François Roldadilla de l’urgence d’en finir avec les caciquats en éliminant en dernière instance la Reine esseulée Anacaona, que pour la convaincre d’accepter de recevoir Ovando, Frère Buyl n’hésite pas à convoquer l’argument religieux pour parvenir à ses fins. S’adossant sur le livre de la Genèse, il s’emploiera , par ces termes, à convaincre Roldadilla du danger qu’il y aurait à continuer à se montrer impassibles face à la truculence verbale impulsée et incarnée par les poèmes galvaniseurs de la Reine Anacaona:

Au commencement était le verbe/Tout fut par lui/Sans lui rien ne fut/De tout être il était la vie/Et la vie était la lumière des hommes.../Le Verbe était la lumière véritable.../Et le verbe s'est fait chair/ Prenons garde que le sien ne s'incarne/Et ne galvanise l'ardeur de ses frères [...]/Par la puissance du dire/ tout sauvages qu'ils sont, ils ont une connaissance/intuitive du verbe/Il faudra sûrement se débarrasser d'elle (p. 83).

Par ailleurs, mettant en avant le postulat du missionnaire soucieux de l'âme de ses ouailles, Frère Buyl brouille les cartes une fois devant la Reine. Il l'amène notamment à prêter le flanc à de basses flagorneries en la laissant croire que la première vague de colonisateurs assassins ayant en partie ruiné Aytî était mue par l'appât du gain: « Comme Jésus notre Seigneur, ce que nous proposons ce n'est pas l'eau de la source qui peut tarir, c'est une eau vive. "Car quiconque boit de l'eau de la source qu'on voit, aura soif à nouveau, mais qui boira de l'eau que je lui donnerai, n'aura plus jamais soif, l'eau que je lui donnerai deviendra en lui source d'eau jaillissant en vie éternelle" » (p. 109). Cet argument portera du fruit puisque la Reine se laissera entraîner par les boniments de Buyl et se fera brûler vive.

L'écriture du drame haïtien d'Anacaona et de son peuple se donne également à lire par le biais des figures de rhétorique et le style oral qui jalonnent le texte théâtral. Il en est ainsi des figures de la comparaison, de l'anaphore et de l'interrogation rhétorique.

La *comparaison* est le rapprochement, dans un énoncé, de termes ou de notions au moyen de liens explicites relevant de toutes les catégories grammaticales: "comme, tel que, ressembler à, ainsi que, tel que"<sup>20</sup>. Décritant le goût prononcé et l'insatiable appétit des Espagnols pour l'or, le personnage d'Altabeira relève ceci pour le déplorer: « Ces chrétiens cherchent le jour comme le nuit et le nuit/comme le jour/Cette poudre jaune qu'ils adorent/On croirait à les voir la palper qu'ils vont tomber en/pâmoison/Comme nos prêtres inspirés par l'enivrant kohiba/Ces hommes plongent dans la terre comme nos enfants/dans la mer [...] On les croirait entrés dans un rêve ». (p.11).

Figure de répétition relevée en début de séquences (phrases ou vers par exemple), *l'anaphore* renvoie à la reprise d'un même mot, d'un même syntagme et en général de termes ressemblants<sup>21</sup>. Il faut souligner que chez Metellus, cette figure se combine souvent avec l'hypozyxe (reprise ou parallélisme), c'est-à-dire avec la reprise des mêmes structures syntaxiques<sup>22</sup>. Tel est le cas dans l'occurrence qui expose le trouble et l'embarras dans lesquels baigne l'impuissante Reine Anacaona face à l'irréversible invasion espagnole: « O peuple sans repos/ O peuple sans sommeil » (p.34); « Je vois frémir les racines des arbres/ Je vois la plaine se dépeupler » (p. 136). Cette occurrence présente la structure "je vois + verbe + complément d'objets". On pourrait dans la même perspective évoquer ces récriminations d'Altabeira, la confidente d'Anacaona, se lamentant pour les mêmes causes : « Reine de tous les Sambas/Reine des fleurs et Fleur des Reines/[Votre chant servira]/A mettre debout les hommes du pays/A ébranler les vivants/A ressusciter nos fils/A donner la parole aux arbres, aux animaux/A donner une voix aux pierre, aux ruisseaux » (p. 32). Dans cette occurrence, la structure qui prédomine est "A préposition + infinitif + complément d'objet". La quête de paix par Anacaona et ses soucis inhérents à la gouvernance se lisent également aux nombreuses interrogations rhétoriques qui jalonnent le texte dramatique.

*L'interrogation rhétorique* ou « *question rhétorique* ou *question de style* n'appelle même pas de réponse, tant la réaction attendue du public est considérée, même de manière forcée, comme évidente<sup>23</sup> ». Consciente de ce que la posture qu'adopte son compatriote Guakanarîk s'avère très incommode et pourrait dans un future proche leur causer des ennuis

<sup>20</sup> J-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, Paris, Nathan, 2<sup>ème</sup> édition, 2000, pp. 47-48.

<sup>21</sup> Idem, p. 137.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Idem, p. 116.

substantiels à tous les caciquats, Anacaona verse dans un questionnement dont la réponse est probablement «rien de bon pour les peuples et caciquats haïtiens»: «Mais que fait Guakanagarik » (pp.11; 13). Mais après le massacre des populations locales par vingt cavaliers espagnols accompagnés de chiens féroces, la question de style trouve dans le discours d'Anacaona la pleine mesure de son expressivité inquisitrice : « Jusqu'où peut aller l'avidité des Blancs? Qu'exigeront-ils encore après l'or? [...] Nous restera-il un jour assez de mémoire pour ce sang versé? [...] Mais vivre en sous-hommes est-ce vivre? Lutter à armes inégales est-ce une lutte ou un suicide? (p.77).

S'agissant de la langue convoquée pour redire le drame, elle est ancrée dans la culture locale et dominée par une forte influence du style oral au regard des nombreuses évocations aux adages, proverbes et autres aphorismes qui inscrivent le texte dramatique de Métellus dans une dynamique traditionaliste ayant pour toile de fond la culture africaine et l'idéologie créole. On peut ainsi lire dans le texte de nombreux lexèmes locaux traduits en langue française: « le mot "Anacaona" signifie fleur d'or » (p. 8); Caonabo signifie "Seigneur de l'or" (p. 6). Cachiman renvoie à un fruit comestible à chair blanche, d'une saveur remarquable; Kohiba réfère à une sorte de tabac que fumaient les indiens; Zémès désigne le dieu indien, Karbet, une petite maison et Butio, un prêtre de la région des Arawaks; Yocauna, un être immortel; sorte de roi des dieux, éternel et invisible; Arawaks, les Indiens, le mot Arawaks désignant lui-même les mangeurs de farine (p. 17).

Les adages ne sont pas moins significatifs dans *Anacaona*. Ils servent de support linguistique aux locuteurs et atteste de l'ancrage du texte dramatique de Métellus dans un référent culturellement incontournable: la sagesse créole. Dans cette veine, on entendra d'un dialogue entre indiens: « les arbres malades doivent être traités/On n'a jamais abattu un arbre parce que quelques pucerons avaient mangé ses fruits » (p. 20-21); ou encore: «il faut avoir perdu pour savoir gagner » (p. 23).

### **1.3. La parole au théâtre à l'aune du discours des acteurs**

La parole des acteurs se laisse saisir par le biais des nombreux dialogues et tirades véhiculant le malaise haïtien qui hante les esprits et jalonne le texte de Métellus. Les cas ci-après retiendront notre attention: l'aparté, le récit, la stichomythie et la tirade.

S'agissant de "l'aparté", il est l'apanage du discours méditatif d'Altabeira, cette messagère des dieux s'adressant tacitement à un interlocuteur invisible dans la perspective de scruter le sens profond de la prophétie dévoilée à la Scène I de l'Acte I. Seule dans la salle qui doit être le théâtre de la réconciliation hispano-haïtienne, celle qui doit voir scellé le pacte de non-agression entre Espagnols et Haïtiens dans l'Acte IV, Scène II, elle suppute sur la significativité de la prédiction qui s'accomplira deux scènes plus loin : « la victoire changera vite de camp: qu'est-ce que cela signifie ? » (p.152). Par le biais de cette inquisition, Altabeira associe le lecteur au drame futur que trame les visiteurs.

Au théâtre, le "récit" désigne le discours d'un personnage narrant un événement qui s'est produit hors-scène ou qui peut difficilement être représenté techniquement<sup>24</sup>. Dans *Anacaona*, cette technique contribue à relater par la voix du Premier Indien, l'unique victoire de Caonabo sur les Espagnols: « Il a combattu avec dignité/Il n'a décapité que ces deux hommes/Il n'a coupé ni le nez ni les oreilles comme les Espagnols/ont coutume de la faire. Les corps transpercés et vidés/de leur sang ont simplement été brûlés » (p. 37). A la scène V de l'Acte II, le même narrateur reporte avec moins d'enthousiasme l'arrestation de Caonabo par ses adversaires d'hier: « Caonabo est arrêté/Il a accepté une entrevue avec des Espagnols/Ils étaient dix/[...]Ils lui ont remis des ornements d'origine céleste, les/menottes/[...]Et comme il ne pouvait plus leur échapper/ Ils l'ont attaché, mis en croupe: Et sont partis avec lui/Toute la Maguana est debout » (p. 65). On retrouve le récit à la dernière Scène du dernier Acte, le

<sup>24</sup> C. Klein, et al., *Mieux lire. Mieux écrire. Mieux parler*, op.cit., p. 194.

IV, au moment où, prenant le relai de la narration, Yaquimex relate les derniers jours de la Reine Anacaona: « Le Xaragua est en feu/La Reine est pendue/Tous les Indiens ont été passés par les armes ou brûlés/Le lieu de la fête est un immense brasier/Voilà l'œuvre d'Ovando » (p. 153).

Empreinte d'une forte dimension émotionnelle et prenant parfois l'allure d'un duel verbal entre les protagonistes, la "stichomythie" désigne une succession rapide de répliques brèves et correspond bien souvent à un moment de grande intensité<sup>25</sup>. Suite à l'annonce de la mort de Caonabo, Anacaona, inquisitrice, ne cache pas à Altabeira son dépit d'épouse et de consœur:

Altabeira : Les deux se trompent parfois/mais cette fois ils avaient vu juste/Caonabo a fait montre de bravoure/Et il s'est laissé prendre au piège

Anacaona : Oui, il s'est laissé capturer/que dois-je faire maintenant ?

Altabeira : Tu viens de perdre un royaume/Il faut conserver celui-ci

Anacaona : Mais comment ?

Altabeira : Tu dois faire attention à ta beauté, à ta renommée/L'ennemi de l'homme est en lui-même

Deuxième Indien : On annonce partout des mesures pour nous faire/travailler du matin au soir/Bohéchio est mort

Anacaona : O Zémès

Premier Indien : On nous parle surtout des dieux qu'il faut cesser d'adorer/On nous demande d'adorer le christ/Si les chrétiens sont aussi forts et aussi habiles, disent-ils/C'est parce que le Christ les inspire/Nous devons donc nous aussi devenir chrétiens (pp. 66).

La "tirade" caractérise également les répliques d'une Reine Anacaona désormais hésitante et non moins prévenante face au beau discours d'un Ovando rusé. Pour elle, « la paix est dans l'alliance. Mais avec qui s'allier? Quand s'allier? Et pour quoi? » (p. 114). Troublée dans son for intérieur quant à la stratégie la meilleure à adopter face à des Blancs dont on se doute de la sincérité, elle invoque la paix et sollicite l'éclairage d'un interlocuteur malicieux en attisant et titillant sa sensibilité :

les dents de la misère commencent à briller/Dans tous les cacicats (sic) que vos mains ont troués/Dans le Marien où vous régnerez/Et dans la Maguana que vous avez rasée/La chair de nos enfants ne cache même plus leurs os/ Pourquoi donc, chevalier, avoir brûlé l'appétit et la joie ?/Les fruits ne seraient-ils plus exquis ?/[...]/Et les yeux ne sauraient-ils plus voir dans la nature/ les produits qui, d'habitude, égayent le sang et font/sourire? [...] Pleurs, malheurs, douleurs, voilà l'histoire de notre pays/Depuis les onze lunes de votre présence ici /Voulez-vous sincèrement y remédier ?/Eprouvez-vous vraiment un sentiment de gloire à /dépeupler une île qui en échange ne demande que votre amitié? (pp. 141-142).

## II. Le niveau narratif ou l'urgence d'un devoir de mémoire

Il s'agit dans cette partie de: « faire le découpage textuel tel qu'il permette de déterminer un ou plusieurs modes d'articulation de la représentation théâtrale: actes, tableaux, séquences moyennes [dans la mesure où] les signes ont une diachronie déterminant un processus dont on peut tenter de rendre compte ; les signes s'organisent en récits, tel signe a une histoire sur scène, et on peut relever la présence de mythes, autrement dit de "récits"<sup>26</sup> ».

Ecrite en quatre (4) Actes et vingt-cinq (25) scènes, la pièce de Métellus souscrit à bien y regarder à une structuration triadique constituée d'une scène d'exposition, du nœud de l'action ou intrigue, et du dénouement.

<sup>25</sup> C. Klein, et al., *Mieux lire. Mieux écrire. Mieux parler*, Paris : Hachette, 1998, p. 194.

<sup>26</sup> A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, op.cit., p. 34.



## 2.1. La scène d'exposition

« L'exposition se concentre dans les premières scènes de l'Acte I d'*Anacaona* œuvre éponyme, et s'efforce de préciser la situation initiale en renseignant sur le lieu, le temps, les personnages et l'action<sup>27</sup> ». Œuvre d'Altabeira, confidente de la Reine Anacaona, cette s'illustre dans le texte de Métellus comme une mise en garde, une espèce de sonnette d'alarme que ce personnage tire au regard de la générosité débordante d'un cacique naïf et de la posture qu'il adopte très tôt en livrant tous ses secrets de richesse à des inconnus: « le Marien [...]N'a plus son roi Guakanagarik/Guakanagarik a perdu sa lumière en devenant l'ami de/ces hommes, blancs » (p.10). Attirant l'attention de sa patronne sur la menace économique qui pèse désormais sur le caciquat du Marien, elle entrevoit un avenir sombre pour l'ensemble des caciquats voire sa ruine économique et socio-humaine par des chrétiens visiteurs qui envahissent sans cesse Ayti et n'hésitent pas à en éliminer les populations constitutives: « le sang, les larmes submergent le Marien [...]Envahi par des flots de chrétiens enivrés » (p.10).

Altabeira dénonce sous cape le début de la colonisation espagnole d'Ayti amorcée comme un jeu mais doublée de très grands enjeux économiques au fil du temps : « dans le cœur même de la terre/ils cherchent de l'or, de l'or, de l'or/selon eux, remède efficace contre la mort » (p. 10). L'emphase mise sur le lexème "or" dénote la cupidité des visiteurs qui se sentent désormais chez eux et trouvent opérant de se débarrasser au plus tôt du superflu humain qui jonche leur espace vital. Altabeira note pour le déplorer que « Notre roi n'a plus de lumière qu'une nuit sans lune et sans étoiles/Le Marien tout entier gémit et se consume depuis l'arrivée de ces hommes » (p.13).

Victime de son innocence, le naïf roi Guakanagarik assiste impassible à la ruine de son peuple: leurs tueries multiformes restent impunies tandis qu'il continue à les ménager, espérant d'eux un traitement de faveur dans l'optique de rentrer dans leurs bonnes grâces. Altabeira ne déplore pas moins cet état de choses: « Il les regarde/Il assiste impuissant à leurs méfaits sans nombre,/A leurs joutes où parfois ils se tuent, pour un morceau/d'or ou pour une femme. Leur offrant cadeaux et logis, le cacique local, va jusqu'à offrir festins et femmes à des hôtes auto-invités, pervers et pédophiles, qui tuent par plaisir et ne s'en cachent pas du tout. Altabeira décrit également les ressorts de cette amitié vicieuse: « Toutes les petites femelles ont perdu leur bouchon/Et quant aux petits mâles, plaise aux dieux/Que ce que j'entends dire soit aussi faux [...] Ils ont fait cracher la fumée et le feu/par un crocodile noir qu'ils transportent avec eux [...]Et qui vomit des éclairs et de la foudre » (p.13). La figure de l'euphémisme qui traverse d'un bout à l'autre le discours d'Altabeira fait pourtant état des viols de jeunes vierges et des massacres de jeunes mâles, fruits de la barbarie du colonisateur, comme pour préparer le terrain à un génocide encore plus grand que prédit d'ailleurs la confiance à sa patronne dans l'une de ses nombreuses visions: « Ton royaume résistera longtemps/Mais tu périras en croyant charmer [...]Tu auras des esclaves espagnols/Mais la victoire changera vite de camp » (p.15). La même prédiction fera savoir au cacique Caonabo et époux d'Anacaona que « ton courage te perdra » (p.15).

## 2.2. Le nœud dramatique ou intrigue

Considéré comme une crise, l'intrigue définit « l'ensemble des conflits qui gênent la progression de l'action et qui prennent la forme d'obstacles à la volonté des héros<sup>28</sup> ». L'intrigue, dans *Anacaona*, s'articule autour des féroces et impitoyables combats inégaux entre des Espagnols surarmés de fusils et de chiens de chasse et des Nytainos simplement armés d'arcs indigènes, de lances, haches, sagaies et autres flèches empoisonnées. Si pour les

---

<sup>27</sup> C. Klein, et al., op., p. 203.

<sup>28</sup> C. Klein, *Mieux lire. Mieux écrire. Mieux parler*, op.cit., p. 203.

uns l'intérêt de la lutte armée réside dans le désir ardent de rayer de la carte les caciquats et leurs populations, il convient de souligner que pour les autres la défense bec et ongles du patrimoine national participe d'un devoir régalien et légitime, puisqu'il y va de la survie de l'île d'Ayiti. L'ayant compris au sein des caciquats et face au constat établi par un Indien sur scène que: « nos chefs ont cessé d'être nos chefs en donnant des terres à ces étrangers qui nous obligent à travailler pour eux » (p.22), les populations locales répondent favorablement à l'invitation à eux faites par les dieux à conjurer toute oisiveté et à se positionner comme « des combattants et non plus des rêveurs [car]/C'est à défendre la vie que nous sommes condamnés/Les dieux nous l'ont donnée/A nous d'en être dignes » (p.23).

Humiliés sur leurs propres sols, ridiculisés par des visiteurs rusés auxquels pourtant ils ont offert un accueil sincère, généreux et sans calcul, les caciques s'organisent pour répondre honorablement au colonisateur espagnol sous la houlette de Caonabo, le cacique le plus farouche. De leur côté, les Espagnols ne démordent pas et accablent sans gêne leurs agressions inhumaines sur les populations innocentes: vierges capturées, délocalisées; *idem* pour toutes les jeunes femmes ainsi que les jeunes garçons; obligation de fournir de l'or pour tout porteur de pendentif imposé aux populations par les Blancs; désir absolu et avoué d'en finir avec le pays du cacique Caonabo où des « hommes ont perdu leurs femmes qui souffrent d'étranges mutilations/Tandis que [les] garçons sont initiés à d'inquiétantes habitudes/Tout le nord du pays est infesté » (p.29).

Répondant à l'audace et à la fougue meurtrière espagnole, Caonabo travaille à ramener l'espoir dans les caciquats en éliminant les Espagnols les uns après les autres à la fin de l'Acte I. Son slogan fédérateur semble désormais sonner le glas d'une ère de domination sclérosante pour les Nytainos d'Ayiti: « Un seul cacique pour tout le pays/Finie la fête/Debout peuple du Xaragua et de la Maguana/De Higuey et de la Magua/J'aurais dû détruire le Marien en entier/Brûler jusqu'au souvenir de Guakanagarik [...] /Que désormais le sang des Espagnols soit notre/boisson quotidienne » (p.47).

### **2.3. Les péripéties ou coups de théâtre**

L'Acte II connaît de nombreuses péripéties ou retournements inattendus modifiant subitement le déroulement de l'action. Avec de nouveaux acteurs espagnols plus rusés qui entrent en scène, les objectifs de conquête se renouvellent également comme le fait observer Frère Buyl: « ce qu'il faut faire, c'est détruire leurs traditions, leurs/coutumes, les empêcher de contempler leurs pierres sacrées/Bref il s'agit de leur enlever leurs racines les plus/profondes [...] /Il faut une révision totale de ce qui a pu se passer/jusqu'ici[...] L'essentiel de notre travail consiste donc à les défaire/de leur visions » (pp.52-53). L'équation espagnole procède ainsi de la dé-civilisation des populations locales en vue d'une re-civilisation fondée sur l'argument religieux et éducationnel. Il n'est pas sans la Reine Anacaona pour décrypter d'un coup la nouvelle mission espagnole: « Supprimer le passé et châtier notre race/Humilier nos prêtres, offenser nos ancêtres/Brûler toutes les surfaces, effacer toutes les traces/de ce qui fut jadis le nombril de ce peuple/Lié aux destins de dieux paisibles ou irascibles/Timides ou intrépides, aimables ou redoutables/Raser, anéantir/ Voilà le souci de ces conquérants armés de feu et de croix en fer » (p.55).

Face à la bravoure, la témérité voire l'intrépidité de Caonabo, Christophe Colomb suggère aux siens des stratégies fondées sur une logique de flagornerie. Elle s'avère payante et le cacique est capturé au cours d'un simulacre d'entrevue. Si à première vue, cette arrestation illustre la fébrilité des résistances locales face à l'ogre colonial armé d'un dispositif de combat impressionnant, à bien y regarder, il scelle la fin d'une ère où les caciquats faisaient la joie des populations nytainos et caraïbes. Pour preuve, restée pratiquement seule au monde face à une horde d'Espagnols surarmés, Anacaona et les trois caciquats restants sont loin de constituer un foudre de guerre. Et elle le fait bien savoir par le biais de la figure de l'anaphore: « C'est

par le sang qu'ils veulent l'obtenir [l'or]/Par le sang qu'ils veulent nous asservir/Par le sang qu'ils veulent nous convertir » (p.77).

D'ailleurs, le deuxième Indien sur scène relève pour la déplorer la puissance destructrice des Blancs qui, telle une razzia a fait disparaître tous les hommes âgés « de dix-huit ans et plus, tous les nytaïnos, tous les hommes vieux qui les avaient accompagnés [et qui] sont morts en criant Anacaona » (pp.76-77) : « Dix fois vingt fantassins et vingt cavaliers espagnols/accompagnés de chiens féroces/Avec des armes qui tuent de loin/Ont semé la terreur/On ne peut pas compter les morts/Le métal, les chevaux et les dents des molosses/Ont déchiré nos frères[...] /La plaine est jonchée de cadavres » (p.77).

#### **2.4. Le dénouement**

Marqué du sceau de la résolution du conflit annoncé et vécu dans les précédents Actes, le dénouement clôt l'intrigue en réglant le sort des personnages<sup>29</sup>. Mettant aux prises colonisateurs et colonisés, son issue fatale pour l'ensemble de peuple haïtien, notamment pour l'héroïne Anacaona, autorise de voir dans cette œuvre une tragédie. Ainsi, contrairement à l'option pour le suspense qui reste l'apanage du théâtre moderne, dans *Anacaona*, Jean Métellus préfère mettre un terme à l'exposition des faits dont la narration s'est amorcée à l'Acte I.

A l'Acte III, la loi du vainqueur de la guerre fait des vagues. Elle se traduit par l'exploitation à outrance de l'homme nytaïno et caraïbe par les espagnols sous la houlette de Don Christophe Colomb, Grand Amiral de la mer océane. Soucieux de voir illicitement enrichie l'Espagne, ce dernier donne l'ordre d'instaurer un lourd et permanent tribut à tous les habitants de Cibao et de la Vega Real âgés de plus de quatorze ans. Ce tribut consiste à « payer le contenu d'un cascabel [mesure] de Flandres rempli d'or, de trois mois en trois mois » (p.80). Telle est la situation du Higüey, caciquat qui doit sa liberté à la clause de verser des tributs aux Espagnols.

Le dénouement de la pièce de Métellus est également marqué par l'exacerbation de la violence génocidaire. Roldadilla et le religieux Buyl se prévalent de leurs performances criminelles mieux que l'aurait fait Colomb en disposant, grâce à leurs armes et stratégies, de « 100 000 Indiens [...] terrassés en un jour à la bataille de la Vega Real » (p.81). Ils s'enorgueillissent par ailleurs d'avoir fait disparaître en plein mer la caravelle transportant le cacique Caonabo au milieu de ses trente femmes et de deux cents autres Indiens.

Si le rythme des exécutions journalières et la vitesse des disparitions croissent de façon exponentielle, la venue de Noirs Africains dans l'île achève d'illustrer les modalisations d'un génocide programmé resté lettre morte dans la Mémoire Collective, et dont le projet final est la quasi extermination des Indiens. Des préjugés raciaux ressortissant à l'exploitation de l'homme par l'homme voire à la pratique de l'esclavage dévoilent l'autre visage du colonisateur ambitieux qui se donne des arguments pour attirer la Reine Anacaona dans un guet-apens. Elle tombera finalement dans le piège espagnol et sera brûlée vive, laissant par le même temps s'écrouler le dernier bastion du règne des caciquats de l'île d'Ayiti.

Mais on ne sait que « la littérature, de fait, n'est pas que mathésis (champ des savoirs), ou mimésis (technique de représentation du réel), elle est aussi sémiotique (espace verbal ouvert au jeu de signes): on peut dire que la troisième force de la littérature, sa force proprement sémiotique; c'est de jouer les signes plutôt que de les détruire<sup>30</sup> ». De la sorte, elle s'exhibe comme « la somme des réponses possibles aux questions réelles que se pose un homme et, à travers lui, une époque, une civilisation, et, à la limite, l'humanité<sup>31</sup> ».

### **III. Le niveau sémique ou l'impératif d'une réconciliation**

<sup>29</sup> J. Glorieux, *Français*, op.cit., p. 106.

<sup>30</sup> V. Jouve, *La Littérature selon Barthes*, Paris : Seuil, 1981, p. 91.

<sup>31</sup> S. Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*, Paris : Mercure de France, 1966, p. XII.

A chaque signe correspond une organisation d'éléments de sens (signifiés) que l'on peut appeler *sèmes* ou unités minimales de signification. Or, comme le fait observer la poéticienne Anne Ubersfeld, « tous les éléments du spectacle théâtral fonctionnent en relation les uns avec les autres et de façon oppositionnelle pour chacun des personnages et des objets<sup>32</sup> ». Dans le cadre de notre étude, les signes qui entrent en concurrence sémantique en vue de déployer leurs signifiés sont alimentés par le génocide haïtien, trouvant de la sorte un écho favorable dans la dynamique d'extermination par les Espagnols des caciquats qui constituaient l'île d'Ayiti au XV<sup>ème</sup> siècle. Le devoir de *mémoire* imposé par J. Métellus commande alors d'exorciser avant tout l'*oubli* avant de voir poindre une éventuelle *réconciliation*. C'est à la lumière de l'interaction entre les catégories du triptyque fertile "mémoire, oubli et réconciliation" que nous entendons procéder à une herméneutique du texte dramatique de l'écrivain haïtien.

### **3.1. Dire la mémoire pour la réveiller et se révéler à nouveau**

Offert au lecteur sous la forme d'une chronique ou d'un témoignage scénarisé, pour le moins pathétique et non moins interpellateur articulée autour d'un réalisme saisissant, le drame de Métellus articule à l'évidence un traumatisme inqualifiable resté béant dans les esprits en dépit des quatre siècles écoulés après son occurrence. Il souligne l'urgence d'un devoir de mémoire face à un choc subi de longue date par un peuple antillais réduit au néant sur ses propres terres grâce à la prévalence et la supériorité militaires espagnole. C'est donc à dessein que le dramaturge convoque les acteurs de cette époque, le XV<sup>ème</sup> siècle, pour en faire des actants de notre époque. Certes, Christophe Colomb et les autres acteurs majeurs de se réclamant de la couronne d'Espagne sont à ce jour rentrés dans les archives de l'histoire. Mais cela ne saurait pour autant signifier que les héritiers des humiliations subies et des rancœurs multiformes essuyées n'aient pas voix à cet important corpus de l'histoire contemporaine qui les interpelle au premier chef.

Une espèce de forum élargi, réunissant autour d'une table de négociations les colonisateurs d'hier et les colonisés de toujours pourraient consister à évaluer, ne fût-ce qu'en partie, l'ampleur des dégâts causés et des pertes en vie humaines établie, dans la perspective d'envisager d'éventuelles thérapies palliatives allant dans le sens de réparer, de consoler, d'exorciser la douleur, d'adoucir la peine et de reconforter les esprits froissés. Telle semble être l'une des raisons stratégiques pour lesquelles Métellus s'engage, en 1986, (près de 500 ans après), à remettre au jour, un génocide qui semblait oublié mais, qui, à la vérité, demeure d'actualité tant il reste à être réparé par ses instigateurs. Autant admettre qu'en tant qu'arrière des arrières petits-fils des victimes, le démiurge en appelle plus simplement à une prise de conscience de la part des bourreaux d'hier afin qu'une réparation soit enfin évoquée ou reste à figurer dans un hypothétique l'ordre du jour.

### **3.2. Se remémorer du passé pour conjurer l'oubli**

Plus qu'une simple opération de charme visant à provoquer une réparation de la part de la partie accusée, *Anacaona* se définit avant tout comme apôtre de l'oubli allégorie de la mémoire, de la tolérance ou de l'oubli entre parties belligérante. Véritable école de la tolérance, le drame de Métellus donne à lire un personnage éponyme dirigeant certes un caciquat mais sans jamais verser une seule goutte de sang. Au belliqueux Indien Yaquimex qui propose l'option du vice en avançant: « tuons, exterminons, brûlons » (p.114), elle préfère jouer la carte de l'apaisement et de la concession qui entrent en contradiction avec l'élan politique d'un dirigeant menacé de toute part: « Une Reine ne doit pas engloutir son peuple dans un bain de sang » (p.96). Priorisant l'intérêt supérieur de son pays au détriment du sien propre, elle prescrit d'oublier le mal subi malgré tout et ajoute en outre à l'intention de Yaquimex par le biais d'une interrogation rhétorique: « N'y a-t-il pas assez de sujets de

---

<sup>32</sup> A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, op. cit., pp. 34-35.

révolte pour un poète et pour une Reine ?/Et pourtant je vous recommande l'apaisement/encore quelques temps/Je dois sauvegarder la prospérité du pays/veiller au bien-être de chacun/Et enfin comme tout roi préparer des jours meilleurs/ pour mes sujets » (p.97).

Bien plus, en convoquant la figure de l'anaphore afin de confondre son sujet, son option pour l'oubli apparaît comme salutaire pour son peuple d'autant qu'elle est loin d'être un signe de faiblesse mais une marque de réalisme politique, une stratégie pour éviter les crises susceptibles de conduire « à une autre Vega Réal »(p.114): « faut-il livrer bataille à des ennemis plus puissants?/Faut-il mesurer la pierre au métal, la lance à l'épée/les arcs aux canons?/Des hommes armés de flèches et d'orgueil/ [...] / a des chiens furieux et affamés ? (p. 95), Anacaona opte de ne point s'engager dans la voie de la non voie ; elle ne choisit pas la raison de la déraison, elle se s'engage pas dans le sens du non-sens voire de l'insensé.

Par ce faire, elle atteste que l'oubli, à Haïti, a été occulté par une série d'écueils au rang desquels la vengeance et la violence suicidaires. C'est le sens qu'il faut donner à la mort du revanchard Caonabo, lequel a fini par y trépasser avec ses trente femmes. Evitant de sombrer dans les mêmes travers, et dans cette perspective de préconiser l'oubli comme modalité éthique de référence, la Reine fait entendre raison à Yaquimex par le biais de la figure de l'emphase: « Ecoutez bien/Quand la force déploie l'éventail de sa voix et de son charme, exhale ses vapeurs dérégées sur une terre et des hommes exténués/J'arbore les vertus de la sagesse et prodigue l'enseignement de la patience »(p.104). D'ailleurs, c'est elle qui, en épousant Caonabo, le redoutable guerrier de la Maguana, lui impose de ranger sa lance s'il veut conquérir sa main. Avec elle, et autour d'elle, c'est le discours du pardon qui est enseigné et répercuté à ses administrés, de sorte qu'elle a peine à soutenir son époux qui doit combattre l'envahisseur blanc. C'est dans cette optique qu'elle confie à Altabeira par le biais de la figure de la comparaison:« Pour toi, mon peuple, j'ai épousé Caonabo/Lui, le belliqueux, il est maintenant doux comme la/saison des fruits [...] /J'ai imposé la paix, Caonabo ne sème plus la tempête/Dois-je maintenant ranimer en lui le goût de la guerre ?» (p.31). En impulsant cette sorte d'oubli endogène, entre résidants d'Ayiti sous fond de pardon, une première forme de réconciliation naît aussitôt entre eux caciquats au moment de se serrer les coudes pour faire un bloc compact contre les Espagnols. Ils y parviendront dans une moindre mesure avant que les autres ne s'arment plus dignement avant de les soumettre définitivement.

Et même quand l'île est au plus mal face aux assauts étrangers avec notamment ses importantes pertes en vies humaines, Anacaona prête néanmoins le flanc aux boniments de ses bourreaux espagnols. Il leur pardonne leurs élans d'assassins en acceptant même après moult hésitation de donner une réception de Seigneur à Ovando qui dit être investi par la couronne d'Espagne. Véritable artisane de la paix durable, elle révèle à Altabeira: « Je n'ai jamais eu d'esclaves/Mon unique désir est de servir de lien entre caciques/démunis, désarmés/Mon unique désir est de sauvegarder mon pays, de le/repeupler » (p.137).

### **3.3. Oublier le passé pour scruter la réconciliation**

« Le texte de théâtre est une espèce de bistouri, qui nous permet de nous ouvrir nous-mêmes<sup>33</sup> ». A bien relire *Anacaona* le personnage éponyme se positionne comme un modèle d'éthique du vivre-ensemble, philosophie vertueuse qui fonde tout son règne. Ce *modus vivendi* a pour ressort la tolérance et repose sur un ensemble de stratégies visant à pardonner à des voisins cupides devenus dangereux. C'est le sens qu'il faut attribuer à ce mot qu'elle destine une fois de plus à son administré Yaquimex: « Je connais le secret des alliances politiques/ J'ai imposé la paix à toutes les frontières du pays » (p.113). En épousant Caonabo, aucun Caraïbe n'a plus vu son sang versé puisque sans l'oubli il n'y a point de pardon et aucune réconciliation n'est envisageable.

---

<sup>33</sup> Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, p.55, in *Lire le théâtre II*, op. cit., p. 17.

On le sait, dans une pièce de théâtre, l'auteur transmet un message au public par le biais de "la double énonciation théâtrale"<sup>34</sup>. Ledit message est alors relayé par « un metteur en scène, qui dirige des comédiens, interprètes des personnages<sup>35</sup> ». Sans être metteur en scène, le fin mot de Métellus réside toutefois dans le message poignant que délivre la Reine Anacaona, chantre de la réconciliation, avant de rendre l'âme. Elle entrevoit de poser des conditions de dialogue aux espagnols sans lequel elle aura recours à la force, en dernière instance, en vue d'un retour de la paix dans une île infestée d'envahisseurs indésirables. A ses yeux, seule l'échec de cette ultime entrevue la déciderait et la résoudrait à arborer la tunique de la guerrière en vue de combattre elle-même jusqu'au sang l'ogre espagnol. Voici ce qu'elle confie à Yaquimex: « je périrai la première au cri de aya Bombé [...]/une Reine peut-elle envoyer son peuple mourir et rester seule en vie eu milieu d'une Cour elle-même menacée ? » (p.116). Cette question rhétorique dévoile l'instinct grégaire définitoire de sa personnalité elle se positionne comme une virtuelle martyre, une Reine avisée, soucieuse de l'avenir de ses hommes, prête à mourir pour l'honneur et le rayonnement de son nom, pour la gloire caractéristique de son peuple. Ce message fort devrait pouvoir être considéré comme la modalisation de l'éthique de la réconciliation qu'articule le drame d'Anacaona. La posture qu'elle adopte face à la félonie exacerbée de ses hôtes marque les esprits, persuadée de ce que l'oubli appelle la réconciliation. Sans elle, elle reste un leurre.

Invitant Ovando, dignitaire espagnol rusé et cupide, à une prise de conscience face aux crimes et scènes de mort macabres que son peuple n'a cesse de reproduire et de perpétrer avec défiance d'un caciquat à l'autre, l'effet escomptée par la Reine est de bousculer ses manœuvres dilatoires, de le confondre dans ses convictions funestes aux fins de le pousser à se rendre compte que la supercherie de ses hommes est enfin mise à nue, parce que démystifiée, et qu'il conviendrait à l'impératif de la stopper pour scruter ou envisager une éventuelle réconciliation. Les propos intrépides et autres constats véridiques de la Reine Anacaona se révèlent incommodes pour le colonisateur espagnol: « Le pays a perdu sept enfants sur dix en moins de dix lunes [...] /La chair de nos enfants ne cache même plus leurs os [...] /On succombe ici, on dépérit là et d'autres meurent/debout/Certains sont dans les fers et beaucoup déjà sous terre/Lorsque vos frères n'utilisent pas la ruse ils manient : l'épée ou le feu » (p.141), Anacaona négocie une réconciliation factice qu'elle sait hypothétique mais en laquelle elle croit néanmoins, pensant enfin la tenir à portée de main. En mourant brûlée vive sur une croix, elle défie publiquement la mort devant ses tortionnaires afin que survienne l'avènement neuf de la réconciliation, seul gage authentique de rapprochement entre peuples de la terre. Elle leur démontre alors que parvenir au stade de réconciliation peut parfois nécessiter des sacrifices substantiels pouvant eux-mêmes revêtir la forme du martyr. C'est d'ailleurs pourquoi elle nargue les Espagnols en leur faisant observer que sa mort la grandira à tout jamais aux yeux de son peuple, lequel, grâce à elle, se retranchera dans les montagnes uni comme un seul homme, au mépris des caciquats, pour mieux préparer sa vengeance aux côtés des esclaves noirs africains que les Espagnols disent être les enfants du diable auxquels il ne faut pas adresser la parole: « En vous débarrassant de moi, [...] Et vous faites effectivement de moi le grande Dame d'Ayti/[...] Mes enfants me reconnaîtront/Ils se reconnaîtront en moi/En résistant à tous les envahisseurs à venir/Mais les vôtres vous maudiront (p.155).

---

<sup>34</sup> A. Ubersfeld, op.cit., p.265. A l'aide de la thèse des « quatre voix » : celle du scripteur qui s'exprime le plus directement par la didascalie ou instruction de scène, celles des personnages (dialogues, monologues) à qui forment un discours constamment fracturé en deux voix, et la voix implicite du spectateur toujours présente à l'intérieur des trois autres sous la forme d'une reprise positive ou négative du discours dominant, puisque "tout texte théâtral est la réponse à une demande du public".

<sup>35</sup> J. Glorieux, *Français*, op.cit., p. 106.

## Conclusion

Sans avoir quelque prétention visant à nous inscrire en faux contre le postulat de Dario Fo pour qui « le théâtre n'a rien à voir avec la littérature<sup>36</sup> », il convient tout de même de reconnaître qu'en tant que art et genre littéraire, le théâtre procède de la scénographie et se réclame de la sténographie voire la sténo-dramaturgie, en tant qu'il « associe un texte récité à la scène qui en offre [alors] une représentation<sup>37</sup> ». A cet égard, il relève effectivement de la littérature puisqu'il s'exhibe par le biais de la didascalie, à l'instar du roman ou de la poésie, comme « un message et une indication des conditions contextuelles d'un autre message<sup>38</sup> » plus grand. On peut à cet égard avancer que la somme de réponses que suggère par conséquent Jean Métellus dans la perspective de conjurer l'horreur du passé et de postuler la réconciliation participe de « l'impératif de la refondation de notre monde pour l'instauration d'une vie saine, digne de l'homme<sup>39</sup> ». C'est dans ce sens qu'il faut sans doute appréhender la mort d'Anacaona, non pas tant comme l'échec des négociations devant aboutir à la naissance de la paix entre colonisateurs et colonisés d'hier, mais davantage comme l'illustration parfaite que la paix en tant que vertu cardinale reste et demeure une quête permanente pour les hommes. Mais il faut surtout voir dans cette mort, l'urgence de relancer un processus de réconciliation jamais amorcé à Haïti et aujourd'hui impérieux qui relève d'une équation dont la seule inconnue reste la reconnaissance par le(s) colonisateur(s), dans la stricte humilité humaniste, du mal incommensurable commis au colonisé, et la(leur) capacité ou la(leur) volonté affichée à vouloir demander pardon, condition préalable pour scruter la réconciliation.

Car, afin d'oublier les méfaits de l'horreur génocidaire haïtienne non sans expurger la haine enfouie de longue date dans des cœurs endoloris, dans l'optique d'oublier des rancunes qu'elle nourrit, les rancœurs qu'elle sédimente ainsi que les écueils qu'elle alimente et qui entravent la paix et empêchent de la scruter à court, moyen ou long terme, il devient urgent pour les « humains [de muer en] posthumains<sup>40</sup> », de manière à postuler « le nouvel homme nouveau<sup>41</sup> » qu'appelle de tous ses vœux Antoine Robitaille. Voir poindre un tel homme relève de l'impératif catégorique qui commande à tous de se remettre à l'école de l'oubli en vue de reconnaître humblement les torts causés en vue de construire la réconciliation. Toutes choses sans lesquelles l'homme demeurera esclave de son état de nature, faillira dans la définition des enjeux neufs susceptibles de voir éclore un monde nouveau au sein duquel le bien-vivre-ensemble doublé de la volonté et du souci d'être-ensemble dont parle tant Dominique Mvogo, cessent d'être de simples vues de l'esprit mais bel et bien des ressorts opérants et des leviers stratégiques de développement, lesquels impulseront à coup sûr l'émergence de demain.

## Bibliographie

- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris : Seuil, 1964.  
DOUBROVSKY, Serges, *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*, Paris : Mercure de France, 1966.  
FO, Dario, *Le Gai savoir de l'acteur*, Paris : Bordas, 1994.  
GLORIEUX, Jean, et al. *Français*, Paris : Foucher, 1995.  
JOUVE, Vincent, *La Littérature selon Barthes*, Paris : Seuil, 1981.  
KLEIN, Cathérine, et al., *Mieux lire. Mieux écrire. Mieux parler*, Paris : Hachette, 1998.

<sup>36</sup> Dario, Fo, *Le Gai savoir de l'acteur*, Paris : Bordas, 1994, p. 258.

<sup>37</sup> Klein, Cathérine, et al., *Mieux lire. Mieux écrire. Mieux parler*, Paris : Hachette, 1998, p. 189.

<sup>38</sup> A. Ubersfeld, op. cit., p. 254.

<sup>39</sup> Ce dernier postulat est de D. Mvogo, *Le Devoir de solidarité. Pour une éthique de l'être-ensemble*, Yaoundé : PUCAC, 2009, p. 65.

<sup>40</sup> Selon le titre de D. Lecourt, *Humain posthumain*, Paris : PUF, 2003.

<sup>41</sup> D'après le titre d'A. Robitaille, *Le Nouvel homme nouveau*, Montréal : Boréal, 2007.

LECOURT, Dominique, *Humain posthumain*, Paris : PUF, 2003.

MVOGO, Dominique, *Le Devoir de solidarité. Pour une éthique de l'être-ensemble*, Yaoundé, PUCAC, 2009.

ROBITAILLE, Antoine, *Le Nouvel homme nouveau*, Montréal : Boréal, 2007.

ROBRIEUX, Jean-Jacques, *Rhétorique et argumentation*, Paris : Nathan, 2000.

SAVONA, Jeannette, et al., *L'Univers du théâtre*, Paris : PUF, 1978.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris : Editions sociales, 1996.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris : Belin, 1996.