

ANNE BRÜSKE

Université de Ratisbonne

Recréer une mémoire féminine haïtienne
entre *parole de nuit et parole de jour*.
Genre et multimodalité dans
Ayiti. Chants de liberté !

Dans *Ayiti. Chants de liberté !* (2022), la conteuse et autrice québécoise Joujou Turenne raconte l'histoire de son pays natal, Haïti, depuis la colonisation, sous un angle féministe et diasporique. Pour (re)construire une mémoire féminine collective et, en même temps, mettre au grand jour les exploits des personnages historiques afro-descendants ou indigènes et la valeur universelle de l'histoire d'Haïti, elle entremêle des éléments de sa biographie de fille d'exilés avec l'histoire et l'oralité traditionnelle créole.

Joujou Turenne, née en 1961 à Cap-Haïtien en pleine dictature et arrivée enfant à Montréal, est une des représentantes les plus importantes du « néo-conté haïtien »¹. Elle performe ses contes, pour la plupart d'entre eux ancrés dans la tradition orale haïtienne, dans les festivals culturels canadiens et internationaux, mais aussi dans les écoles et les centres d'éducation

1 Selon Sara Del Rossi, « [I]l existe un phénomène relativement récent et associé à la figure du néo-conteur. Ce dernier, contrairement au conteur traditionnel qui apprend les récits oralement, s'appuie sur des sources écrites et s'adresse à un public divers lors de ses spectacles. Souvent, la gestation du néo-conté aboutit non seulement à la performance orale mais aussi à sa publication. » Del Rossi consacre une étude plus poussée à l'œuvre de la « néo-conteuse engagée » J. Turenne. S. Del Rossi, *Où va le kont? Dynamiques transculturelles de l'oralité haïtienne*, Paris, L'Harmattan, 2022, p. 97-98, cf. également 100-147.

spécialisés. En outre, elle a publié de nombreux livres, des recueils de contes, des livres illustrés pour enfants ainsi que des textes transgénérationnels, comme le volume illustré *Joujou Turenne raconte Mandela* (2018)². Raconter des contes est pour elle une forme de transmission du savoir, non seulement intellectuel ou culturel, mais aussi humaniste³. Ainsi, il n'est pas étonnant que *Ayiti* reprenne cette volonté de transmission à différents niveaux, déjà visibles dans ses néo-contes. Ceux-ci se basent d'un côté sur les contes de l'oraliture haïtienne⁴ et, ainsi, sur la « parole de nuit »⁵, un corpus de contes, légendes et chants, qui représentaient le

2 Parmi ses publications comptent *Contes de Joujou* (2010), *Ti Pinge* (2012), *Tortues et les bêtes-à-ailes* (2017), *Conte du caméléon et autres récits qui font du bien* (2024).

3 S. Del Rossi, « Rite de passage et performativité : Le conte oral haïtien en diaspora québécoise », [dans :] M. Roberge, D. Jeffrey (dir.), *Rites et ritualisations*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2018, p. 135–152.

4 Comme le résume Sara Del Rossi, « oraliture », néologisme créé par Ernst Mirville en 1970, « désigne alors tous les moyens de divulgation orale, de génération en génération. En ce sens, elle ne comprend pas seulement les contes et les proverbes, mais aussi des éléments propres à d'autres domaines [...] » (S. Del Rossi, *Où va le kont? Dynamiques transculturelles de l'oraliture haïtienne*, op. cit., p. 16). Maximilien Laroche a repris le terme dans ses recherches sur la tradition orale haïtienne en soulignant que l'oraliture littéraire exerceait une forte influence sur la littérature haïtienne écrite. Cf. M. Laroche Maximilien, *La double scène de la représentation : oraliture et littérature dans la Caraïbe*, Québec, Université Laval, 1991, p. 16. S. Del Rossi, *Où va le kont? Dynamiques transculturelles de l'oraliture haïtienne*, op. cit., p. 17-18.

5 La parole de nuit était prononcée en créole, la langue des esclaves, née du contact entre la population africaine déportée, la population européenne et la population indigène. Souvent pleine de doubles sens et d'opacités, elle permettait aux esclaves de transmettre des éléments culturels africains et afro-caribéens ainsi que de prononcer une critique de la société coloniale, esclavagiste et de plantations. Cf. R. Ludwig (dir.), *Écrire la « parole de nuit » – la nouvelle littérature antillaise. Nouvelles, poèmes et réflexions poétiques*, Paris, Gallimard, 1994, p. 18-25 ainsi que R. Ludwig (dir.), *L'errance et le rire. Un nouveau souffle des littératures antillaises*, Paris, Gallimard, 2022, p. 16-17.

seul moyen de résistance culturelle des esclavagisé·e·s face à l'oppression des « maîtres ». D'un autre côté, ses néo-contes se démarquent du modèle classique du conte oral créole par le choix de langue – presque tous les contes sont performés et publiés en français, même si le créole reste visible en palimpseste – et par la transformation souvent féministe et transculturelle des trames⁶. Dans *Ayiti Joujou Turenne* tente de transmettre l'histoire haïtienne sous un nouvel angle. Puisant dans son savoir-faire de conteuse, elle emporte son audience à la recherche d'une nouvelle parole, une « parole de jour », qui chanterait à la manière d'une grande épopée l'éloge des ancêtres.

Dans ma lecture, je me propose d'analyser *Ayiti* sous l'angle de la récupération de la mémoire collective d'Haïti à travers une oraliture couchée sur papier. Comment cette œuvre recrée-t-elle une mémoire haïtienne ? Comment Joujou Turenne conçoit-elle dans cette publication écrite le rôle de la parole et celui des conteurs et conteuses contemporain·e·s face à la transmission de l'oraliture haïtienne ? Pour répondre à ces questions, je me concentrerai sur l'ancrage autofictionnel du récit, sur la tension qu'il ouvre entre parole de nuit et parole de jour, sur la fonction des différents styles génériques (appartenant tantôt à la littérature écrite, tantôt à l'oraliture) et des modes sémiotiques employés.

Ayiti. Chants de liberté ! Un texte d'oraliture écrite ?

Paru à Montréal en 2022, *Ayiti* va au-delà du simple recueil de contes oraux figés par l'écriture⁷. Ce livre

6 Cf. S. Del Rossi, « Rite de passage et performativité : Le conte oral haïtien en diaspora québécoise », *op. cit.*, p. 136.

7 Il est aussi différent de l'« écriture de la nuit », cernable dans les pu-

illustré relie par un récit à la première personne des éléments lyriques et narratifs appartenant à différents genres littéraires – chants créoles, contes, épisodes autofictionnels et récits historiques – et relevant de différents modes sémiotiques (écriture, parole, image) pour recréer, en guise de séance de tirage de contes, une version à la fois ludique et digne de l'histoire haïtienne⁸. Issu de la tradition de l'oraliture « savante »⁹, le texte remplit les fonctions essentielles de l'oraliture haïtienne du divertissement, de la cohésion sociale et celle de la préservation de la mémoire¹⁰. Il presuppose ainsi une structure dialogique entre la narratrice-conteuse et son public implicite imaginaire.

Le dessein de transmettre la mémoire collective se reflète dans la structure globale du texte. Celui-ci est constitué d'un corpus principal de dix-huit chapitres, de quinze illustrations en couleurs et d'une annexe. Dans les dix-huit « chants », le texte retrace la trajectoire d'Haïti et de sa population dans l'espace et dans le temps. Cinq « contre-chants » (contes, chants, récits historisants) interrompent le récit à la manière du schéma rythmique de point et contrepoint. L'annexe présente une collection de textes hétérogènes, destinés à mieux faire comprendre l'histoire, la culture et la langue d'Haïti à un public vivant en dehors du pays. Elle comporte, entre autres, les sources des citations d'auteurs et autrices caribéen·ne·s ou afro-américain·e·s comme Frantz

blications de Ralph Ludwig, vu qu'il rassemble des épisodes et contes pour ainsi suivre sa « métatrame », celle de l'histoire d'Haïti. Cf. R. Ludwig (dir.), *Écrire la 'parole de nuit' – la nouvelle littérature antillaise. Nouvelles, poèmes et réflexions poétiques*, op. cit., p. 18-20.

8 Cf. M. Lebrun, N. Lacelle et J.-F. Boutin, *La littératie médiatique multimodale*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 3.

9 Cf. E. Mirville, « Le concept d'oraliture », [dans :] *Le Nouvelliste*, 12 mai, 1974, p. 1 ; M. Laroche, *La double scène de la représentation : oraliture et littérature dans la Caraïbe*, 1991, op. cit., p. 16.

10 S. Del Rossi, *Où va le kont? Dynamiques transculturelles de l'oraliture haïtienne*, op. cit., p. 22.

Fanon, Yanick Lahens ou encore Maryse Condé, un glossaire, des documents historiques, et la transcription des chants créoles recueillis pour la publication.

Ayiti développe deux trames principales, l'une en chevêtrée avec l'autre : à un premier niveau, la voix de la narratrice raconte l'histoire haïtienne depuis Christophe Colomb jusqu'à la diasporisation en passant par la colonisation, l'esclavage, la Révolution et l'indépendance haïtiennes. Présenté sur un ton plein de double sens et d'humour, ce panorama historique ne se contente pas de chanter les héros et héroïnes. Il insiste aussi sur le rôle historique des femmes, sur l'union du peuple haïtien malgré sa dispersion et sur Haïti en tant que « lieu symbolique de liberté, d'espoir, et de courage »¹¹. Dans le même élan, la dédicace « Pour les ancêtres de demain... » (*ACL*, [4]) relie l'audience avec la culture ancestrale afro-descendante et indigène de la Caraïbe. À d'autres moments, ce lien aussi bien inter-générationnel que spatial est rehaussé pour souligner l'importance de la diaspora haïtienne contemporaine, dont ce serait le rôle d'être solidaire avec un pays qui se trouve actuellement au bord du gouffre : « Cette union vient aujourd'hui des Haïtiens de la diaspora, mais aussi de tout Afro-descendant » (*ACL*, 98). À un deuxième niveau, métalittéraire, *Ayiti* raccorde l'idée de la transmission et de la recréation d'une mémoire collective avec ses formes de transmission. En effet, le texte consacre plusieurs « chants » à la fonction historique de la tradition orale haïtienne ainsi qu'aux défis que doivent relever les conteurs et conteuses du XXI^e siècle entre (auto-)exotisme et divertissement.

11 J. Turenne, *Ayiti. Chants de liberté !*, Montréal, Planète rebelle, 2022, p. 89. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *ACL*, la pagination suivra le signe abréviatif après la virgule.

Le style générique de l'autofictionnel à l'encontre de la parole de nuit et de la parole de jour

D'emblée, *Ayiti* ancre son récit dans une oralité fictive, présente en palimpseste, rapprochant ainsi le verbe écrit et la parole acoustique. La comptine créole placée en tête du premier chapitre crée une ambiance d'oralité et de multimodalité qui est renforcée ensuite par les formules d'ouverture typiques des contes, telles que « Histoire ! histoire ! raconte ! » ou « Krik ! Krak ! ». C'est dans ce contexte qu'apparaît la voix de la narratrice pour la première fois. Passant du chant à la prose et changeant ainsi de genre littéraire et de mode sémiotique, cette voix introduit un récit autofictionnel qui servira de cadre au discours mémoriel du livre. Ce cadre structure d'une part le récit tout au long du texte, d'autre part il ancre la narratrice-conteuse dans un contexte haïtien. À un niveau individuel, il la présente comme Haïtienne de la diaspora et femme – née en Haïti et élevée à Montréal – ; à un niveau collectif, il la situe comme conteuse porteuse d'une mémoire collective dont c'est la responsabilité de dynamiser les formes de transmission culturelle à l'aune de son époque. Le cadre autofictionnel est particulièrement présent dans le « chant premier » qui sert d'exposition thématique et de point de départ culturel, générique et métalittéraire, et dans les quatre ultimes chants, qui relient l'autofictionnel à la discussion des formes et pratiques de transmission.

De l'autofictionnel à la recréation de la mémoire collective par la parole de jour

Le premier chant invite l'audience à un voyage à travers les genres littéraires : commençant par une

comptine créole, il bascule dans un récit autofictionnel et généalogique relatant les deux naissances de la narratrice pour se tourner, après un passage lyrique, vers une partie de style encyclopédique énumérant les femmes héroïnes d'Haïti. Le chapitre clôt sur une mise en perspective programmatique : « Voici mon humble apport à l'édition de nos mémoires » (ACL, 19).

C'est à travers le récit de sa double naissance – la première, biologique, en Haïti ; la seconde, diasporique, à Montréal – que la narratrice se positionne comme femme haïtienne afro-descendante et artiste. Son récit autofictionnel commence par situer ses lecteurs et lectrices dans le temps et l'espace : « C'était la nuit. Au Cap-Haïtien. Haïti, Caraïbes, *West Indies*, Grandes Antilles » (ACL, 6). Dans le récit tantôt dramatique, tantôt humoristique de sa première naissance, la voix de la narratrice s'auto-construit ensuite comme « fille de la nuit » qui passe « de l'enveloppante obscurité utérine pour glisser dans une douce étreinte de la nuit capoise » (ACL, 7) et qui « depuis cherche la lumière »¹². Par l'autoreprésentation comme « fille de la nuit » à la recherche de la lumière, la narratrice se caractérise comme un être protégé par la nuit « douce » (ACL, 7), elle insiste encore sur sa volonté de s'aventurer vers l'avant, d'atteindre d'autres niveaux de conscience. À travers l'opposition entre nuit et jour, elle anticipe sa réflexion métalittéraire ultérieure sur la relation entre parole de nuit et parole de jour. C'est à ce moment-là que la narratrice dévoile son identité extratextuelle en faisant référence à son nom de scène, « Joujou Turenne, l'Amie du Vent ». Par un acte performatif répété à quatre reprises (« Ainsi, moi [...] », ACL, 7), le récit de la narratrice s'inscrit dans ses

12 « Ainsi donc. /Je suis née la nuit, / Ni à l'aube, / Ni au crépuscule. / La nuit. Au cœur de la nuit. / Je suis née libre.../ [...] / Et depuis je cherche la lumière. » (ACL, 7-10).

lignées généalogiques maternelle et puis paternelle, puis dans la communauté haïtienne dans et en dehors du pays. Elle reprend le motif de la dédicace « pour les ancêtres de demain », se plaçant non comme dernier rejeton d'une lignée, mais plutôt comme un maillon dans une longue chaîne allant vers l'avenir. Ce cadre autofictionnel peut certes faire penser à l'autobiographie européenne traditionnelle écrite, supposant l'unité entre auteur, narrateur et protagoniste et se centrant sur un moment de conversion¹³. Sortant pourtant du patron masculin, il s'inscrit dans une tradition féminine qui présente la protagoniste comme faisant partie d'un tissu social complexe. Il rappelle en outre le kasalà issu de la tradition orale africaine dont la fonction est d'affirmer l'identité individuelle et collective du conteur ou de la conteuse¹⁴. Ainsi, autant la comptine créole que la narration autofictionnelle servent à jaloner le cadre tempo-spatial d'*Ayiti*. Ces stratégies d'autorisation permettent à la narratrice-conteuse d'établir son appartenance culturelle.

Enchaînant avec sa « deuxième naissance » (ACL, 10), la narratrice décrit comment, enfant transplantée à Montréal, l'absence de modèles afro-descendants l'a perturbée:

[J]e suis tout de même tombée dans une profonde confusion lorsque j'ai réalisé que tous ces personnages qui nourrissaient mon imaginaire désormais hybride ne ressemblaient en rien à ce que je voyais chaque matin en me regardant dans le miroir. [...] Où étaient ces gens qui me ressemblaient, qui m'avaient précédée? (ACL, 10)

L'image du « miroir », métaphore classique de la prise de conscience de soi, renvoie aux difficultés d'identification de la jeune Joujou noire dans un contexte culturel québécois à dominance euro-canadienne, voire

13 Cf. Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

14 S. Del Rossi, « Rite de passage et performativité : Le conte oral haïtien en diaspora québécoise », *op. cit.*, p. 142-143.

coloniale (ACL, 11). Dans le reflet de la protagoniste nous pouvons également détecter l'audience implicite du texte: la jeunesse québécoise issue de la diaspora haïtienne, qui, comme la jeune Joujou, ne voit pas reflétée son histoire ni dans la nature septentrionale ni dans les manuels scolaires. Cette seconde naissance dans un ailleurs spatio-culturel conduit le « je » à vouloir combler ce vide, à rassembler « suffisamment de bribes pour raccommoder [s]on histoire d'origine ». Ceci implique, « [e]nfin et surtout, [s]on passage d'une parole de nuit à une parole de jour, en partage avec vous » (ACL, 11). Récupérer son histoire, qui « naît en Afrique comme un conte truffé de péripéties avec des héros et héroïnes plus grands que nature » (ACL, 11) et dont le « second ancrage » sont les Caraïbes (ACL, 14), signifie pour la narratrice-conteuse changer de mode de transmission, passer du discours caché et opaque de la parole de nuit à une parole de jour, publique, transparente et inclusive.

Le regard de la narratrice se tourne ensuite vers ses « terres ancestrales ». Ce changement de perspective se traduit au niveau des styles génériques utilisés : le récit bascule d'abord dans un lyrisme dialogique, pour déboucher sur l'éloge « Femmes d'Ayiti. Héroïnes, guerrières, combattantes, amazones ». Proche d'une entrée encyclopédique par sa présentation graphique et d'un discours public par les louanges pointues des personnages, cette partie énumère des « femmes-villance » (ACL, 14) d'Haïti, oubliées par l'Histoire masculine, par exemple la reine Anacaona ou les protagonistes-femmes de la Révolution haïtienne telles que Victoria Montout, Cécile Fatima ou Marie Sainte Dédé Bazile. Par la présentation de ce tableau historique féminin, la narratrice dépasse l'idée des origines culturelles individuelles et assied son projet de mémoire collective féminine. Ce faisant, elle souligne son agentivité en tant que narratrice-conteuse, « [s]on désir de raconter

[s]oi-même [s]on histoire, nourrie par une grande ligne de femmes ancestrales » (ACL, 18).

Finalement, ce triple ancrage autofictionnel – personnel, généalogique et mémoriel-féministe – permet à la narratrice d'aller au-delà d'une autodéfinition basée sur ses seules terres ancestrales. Ceci devient visible dans ses autodésignations : en se référant à elle-même désormais non seulement comme « fille de la nuit » (ACL, 7-10) mais encore comme « Fille des Vents » ou « Joujou Turenne, l'Amie du Vent », la narratrice accentue son esprit « de liberté, de dignité[,] persévérance, résistance, vaillance » (ACL, 18). Par cet acte performatif, elle persévère dans son effort d'artiste engagée, portée par une relation symbiotique avec le « Vent [...] vecteurs de [s]es trouvailles » et par le souffle énergétisant de la nature :

Je conte, j'écris, je chante, je ris, j'écoute... et le Vent devient vecteur de mes trouvailles.
 Le Vent m'abrite, m'inspire.
 Il me soulève, me porte, m'emporte.
 Le Vent m'habite. (ACL, 18)

De la mission des conteurs et conteuses à une parole plurielle entre jour et nuit

Les réflexions de la narratrice-conteuse ne s'arrêtent pas là. Les ultimes chants (ACL, 15-18) reviennent sur la relation entre parole de nuit et parole de jour et sur la responsabilité des « artistes du verbe » issus de la diaspora. Dans un passage lyrique ouvrant le quinzième chant « Parole de jour, parole de nuit », la narratrice-conteuse définit sa mission artistique. Elle s'y érige comme « Porteuse de l'Aube qui enfante la parole de jour », une parole donc porteuse non seulement de l'histoire haïtienne, mais encore « de l'Histoire avec un grand H / H comme dans Humanité » (ACL, 102). Dans

ce contexte, elle revient sur la dynamique entre la parole de nuit et celle de jour : face aux conditions de vie dévastatrices de l'esclavage, la parole de nuit aurait remplacé la parole de jour, « enfouie dans les cales de bateaux », « évanouie », « muselée », « atrophiée » et « endormie » (ACL, 103). Selon le récit, la parole de nuit, porteuse du merveilleux, des fables et des contes, aurait servi d'espace protecteur, de source de sublimation, de courage et de résistance, ceci toutefois au détriment de la « parole glorieuse de jour » (ACL, 103), outil de la transmission ouverte de la mémoire de personnages historiques :

Sous un couvert ludique, et un humour parfois cinglant, les contes animaliers et contes chantés étaient des textes de résistance. Les personnages oppresseurs devenaient féériques. Le "marronage langagier" façonnait alors des mots que les Marrons savaient décoder. [...] Pourtant, nourrir la parole de nuit, c'était une arme à double tranchant. C'était aussi laisser s'assombrir la parole de jour. Concéder qu'elle s'évanouisse au profit de l'oubli. (ACL, 104)

Expliquant l'absence de grandes épopées propres à l'histoire haïtienne par le joug colonial, le récit constate un déséquilibre dans l'oraliture haïtienne actuelle tendant vers le folklorique plutôt que vers l'héroïque. Cette tendance folklorique est associée au péril d'une vision du conte qui le réduirait au divertissement et à l'(auto-)exotisme (ACL, 109). Ainsi, le récit identifie une « double tâche » pour « nous, conteurs, conteuses, artistes du verbe » : celle « de faire partie de la parole elle-même et d'en être le véhicule » (ACL, 110), c'est-à-dire d'incarner et à la fois de transmettre l'esprit résistant des ancêtres esclavagisé-e-s et marron-ne-s : « Ne serait-il pas regrettable que l'intention des rassemblements nocturnes d'Autrefois, chargés de convictions, de passion et d'Espoir, soit détournée ? » (ACL, 110) Dans un contexte marqué par les séquelles du colonialisme, de l'esclavage et du déplacement diasporique, il relève de la responsabilité des artistes du verbe de faire vivre

la parole de nuit de façon digne, de ranimer la parole de jour et, finalement, de trouver de nouveaux formats et contenus adaptés aux contextes, publics et environnements médiaux diasporiques.

Toutefois, la proposition de la narratrice va au-delà d'une simple coexistence entre parole de nuit et parole de jour. Se tournant de nouveau vers le lyrique, la narratrice-conteuse défend dans une perspective de réconciliation sa propre posture en tant qu'exilée multiple, nomade moderne et « insulaire » (ACL, 110). Recourant de nouveau à l'image du miroir, elle propose d'anticiper l'avenir à travers le prisme du passé et, ainsi, de s'échapper « désormais de ce refuge [de l'imaginaire] / les yeux ouverts virés [sic] vers l'histoire, / celle du passé, certes... / Mais cette fois / avec un miroir / reflétant l'avenir » (ACL, 112). Cette réconciliation, ce regard par ricochet vers l'avenir, a un pouvoir libérateur pour la parole de la conteuse. Celle-ci ne sera désormais plus tirailée entre jour et nuit, mais, plurielle, reflètera les errances de la conteuse (ACL, 110-112). Dans un jeu d'appel et réponse, le récit fait applaudir cette posture de la pluralité « les vieux os » : « Honneur ! Respect ! La société ! / Honneur ! Respect ! / Laissez voltiger nos chants au gré du Vent ! » (ACL, 112) Ainsi, le récit plaide sous l'œil approbateur des ancêtres pour « un équilibre » entre parole de jour et parole de nuit se dévoilant comme un mélange des deux :

Puissent le jour et la nuit résonner tour à tour en un verbe qui rejoindra l'équilibre de tous les dires. [...]—Recevez déjà ces quelques paroles de jour entremêlées de paroles de nuit. (ACL, 113)

La place du conte dans le récit multimodal

Ayiti est donc conçu par la voix de la narratrice-conteuse comme un terrain de rencontre, de transculturation entre parole de nuit et parole de jour. Dans cette logique, le récit enchevêtre différentes

trames génériques. Il reconstitue ainsi, insérée dans un cadre narratif autofictionnel et ponctuée par des éléments lyriques ou de conte, une épopee transgénérique pour les héros et héroïnes haïtien·ne·s. Mais *Ayiti* est aussi un texte multimodal puisque, issu tant de l'oralité que de la scripturalité, il combine différents modes sémiotiques en utilisant des ressources visuelles, verbales, écrites, gestuelles et musicales¹⁵. Ceci devient visible à la surface du texte qui opère en mode verbal par l'écriture, en mode visuel par les illustrations en couleur de l'artiste multimédia Judith Rudd, sensées traduire « en images les émotions-silence » (ACL, 162), et encore en mode acoustique par les éléments d'oralité couchés sur papier. Ce dernier mode acoustique est réalisé dans l'acte de lecture, donc dans l'imagination de l'audience, et suggéré par la transcription des chants et par la version audio de *Ayiti*, publiée en 2024¹⁶.

Quels rôles jouent donc le verbal, l'acoustique et le visuel pour la transmission de la mémoire collective, comment le récit s'en sert-il pour transporter son message ? Les chants et les contes, appartenant à l'oraliture et intégrés par le moyen de l'écriture, ne sont pas que des ornements. Si le cadre autofictionnel du récit sert à relier la perspective individuelle à une mémoire collective historisante, les chants et les contes renvoient à la mémoire culturelle afro-caribéenne de la parole

15 Pour une discussion de la multimodalité cf. M. Lebrun, N. Lacelle et J.-F. Boutin, *La littératie médiatique multimodale*, op. cit., p. 3. Pour la définition de mode sémiotique cf. C. Jewitt, « An introduction to multimodality », [dans :] C. Jewitt (dir.), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, Londres, Routledge, 2009, p. 14-27. Pour l'idée de la combinaison de différents modes dans un événement communicatif cf. T. Van Leeuwen, *Introducing Social Semiotics*, New York, Routledge, 2005. Pour l'aspect de la multimodalité dans le conte oral cf. S. Del Rossi, *Où va le kont? Dynamiques transculturelles de l'oraliture haïtienne*, op. cit., p. 96.

16 J. Turenne, *Ayiti. Chants de liberté !* [version audio], Montréal, Planète rebelle, 2024 ; <https://youtu.be/fuwOAqT9X3I>.

de nuit. À l'instar du récit autofictionnel des deux naissances, ils servent de garant de l'authenticité culturelle. Par leur ton tantôt élogieux, tantôt fabuleux et faussement simple, ils posent les jalons pour l'interprétation du récit entre épopée consacrée à la mémoire afro-descendante féminine et texte autoréférentiel ludique. En outre, les chants et les contes ont une fonction structurante. À la différence du récit autofictionnel qui établit un fil conducteur lié au cadre métadiégétique, les chants marquent les moments de transition dans le récit. Par exemple, les quelques couplets de « Mwen prale o Zanana » ou de « Mèsi bondje », chanson composée par Frantz Casseus, emportent l'audience dans un imaginaire folklorique atemporel pour la replonger ensuite dans un récit historisant. Les formules de l'oralité exercent une fonction structurante similaire à celle des couplets de chants.

Les contes occupent une place particulière puisque, dans une figure de mise-en-abyme, le récit raconte l'histoire de la parole de nuit moyennant les techniques narratives de l'oraliture. Par leur dialoguicité évoquée par le jeu d'appel et de réponse de « Krik ! Krak » ou « Tim Tim ! Bwa chèch ! » (ACL, 40), ils recréent à l'écrit une situation de transmission orale qui se réalise dans l'acte de lecture. À travers cette dialoguicité inhérente au récit se définissent les contours de l'audience « implicite », telle que conçue par le texte même¹⁷. Les encouragements et interjections de l'audience imaginée par la narratrice-conteuse nous renvoient à la conception de la narratrice de son audience cible, d'un public assoiffé d'apprendre l'histoire haïtienne au féminin¹⁸. Sur le plan du contenu, les contes commentent l'histoire

17 W. Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Paris, Mardaga, 1985.

18 Comme nous avons pu le voir, cette audience implicite correspond surtout à la diaspora haïtienne québécoise.

d'Haïti recréée par la narratrice-conteuse depuis leur positionnement ahistorique et atemporel. Celle-ci attribue à deux contes une importance particulière : « Petite grenouille de puits » (ACL, 41-44) et « Crapaud gardien de l'eau » (ACL, 105-107). En effet, ils font partie des cinq « contre-chants » qui rythment le texte en contre-point au récit principal¹⁹. Ces deux fables animalières interrompent le récit historisant pour le remettre en perspective par leur symbolisme et leur métaphoricité. Elles apportent ainsi une métaréflexion allant au-delà du discours mémoriel, accompagnée par un changement de niveau diégétique : du récit de la conteuse on passe à celui d'un de ses personnages. Ce changement se traduit par une présentation visuelle particulière qui supplée les modulations de la voix de la conteuse qui, dans une situation d'oralité réelle, auraient annoncé ce passage. En effet, les « contre-chants » se distinguent par une mise-en-page, une typographie et un cadrage différents du récit principal, alertant les lecteurs et lectrices qu'il s'agit là d'éléments primordiaux à la compréhension du texte.

« Petite grenouille de puits » est inséré comme un récit dans le récit dans le sixième chant, « Puissance des invisibles et des mystères » (ACL, 37-46). Dans ce chapitre, la voix de la narratrice retrace la genèse et les pratiques de la parole de nuit sur les plantations coloniales. Il sert d'exemple pour les fables allégoriques racontées et pour le poids que ces récits pouvaient avoir pour l'audience esclavagisée : « La parole devenait reine, et parfois elle arborait une robe de conte allégorique » (ACL, 40). Introduit par la formule « *Mesye dam, sosyete, Kriiiiiik ! – Kraaaaaak !* » (ACL, 40), le récit raconte l'histoire de la petite grenouille de puits qui, orpheline dans un monde dévasté, vit dans son puits

19 Cf. A. Benítez Rojo: *La isla que se repite*, Barcelone, Casiopea, 1998, p. 32-33.

jusqu'à ce qu'une petite grenouille de mer vienne la convaincre de sortir de son refuge. D'abord timide, la petite grenouille de puits se souvient de l'amour de ses parents, se défend face aux animaux sauvages et apprend à vivre dans la grande mer. Ce conte, caractérisé par ses dialogues et ses couplets de chants intercalés en créole, célèbre la confiance en soi, le courage et les capacités d'adaptation. Le récit de la narratrice relie le conte, qui se clôt sur la proclamation du droit à la défense, avec la pratique de la parole de nuit et érige le conte comme source de courage, de résistance culturelle et de marronage :

Petits et grands, suspendus aux lèvres du conteur [...], savourent le récit et deviennent eux-mêmes les personnages qui, dans le cas de la grenouille, sont glorieux. Comme ça tombe bien ! Les mots du conte résonnent fort et deviennent porteurs d'espoir. [...] Alors, pour connaître la liberté, nous casserons nos chaînes ! Courage ! (ACL, 45)

De manière similaire, « Crapaud gardien de l'eau », inséré dans le « Quinzième chant » (ACL, 102-108), accentue le pouvoir libérateur du conte qui, à l'époque de l'esclavage, pouvait « dénoncer des situations et des gens sans les nommer » et ainsi « apaiser l'insupportable » (ACL, 108). Par sa double fin, il dénonce aussi bien la figure du colonisateur-esclavagiste crapuleux insensible à la souffrance d'autrui que celle de l'artiste du verbe qui, tirant profit de la chute du tyran, monopoliserait la parole au détriment du partage.

Pour conclure : le mode visuel dans le « livre illustré »

C'est par l'écriture qu'*Ayiti* s'attèle à la double tâche de recréer une mémoire haïtienne féminine et de renouveler la tradition de l'oraliture haïtienne entre parole de nuit et parole de jour et entre Haïti et la diaspora. Les analyses précédentes ont pu mettre en évidence

comment ce texte ludique et grave à la fois navigue entre différents espaces (Afrique, Caraïbe, Québec), différents genres et traditions littéraires (autofictionnel, chant, conte), différents niveaux d'abstraction (discours historisant, discours allégorique) et différents modes sémiotiques (verbal, visuel, acoustique).

En guise de conclusion, il convient d'attirer le regard sur un mode jusqu'ici négligé : le visuel. Loin d'être pur ornement, les illustrations dans *Ayiti* participent de la production de sens du texte. Ces illustrations aux couleurs saturées et à la ligne claire entrent en dialogue avec le récit écrit et le récit oral sous-jacent. Ainsi, elles reprennent la dimension autofictionnelle, la dimension historisante, et la dimension mythologique. Il s'agit le plus souvent de représentations rapprochées de personnes humaines – de l'artiste, de personnages historiques comme Sanite Bélair, Catherine Flon, Makandal ou bien Toussaint Louverture et Jean-Jacques Dessalines, de personnages fictifs – et plus rarement de scènes historiques telles que celle de « Bois Caïman » ou de « La célébration de l'indépendance d'Haïti » (ACL, 62, 86). Cette suite d'images peut être lue comme un récit graphique, comme une version visuelle de l'histoire d'Haïti, mettant sous les feux des projecteurs les étapes et personnes à commémorer. Ainsi, ces représentations servent d'ancre visuelle à la mémoire collective à recréer. Toutefois, le style des dessins ajoute une couche de sens supplémentaire. Grâce au calme serein qui émane des couleurs saturées, des contours bien définis et de la position souvent statique de leur sujet, ils plongent lecteurs et lectrices dans une ambiance apaisée, atemporelle, malgré l'histoire violente. Il en est de même de la progression des couleurs d'une image à l'autre, allant de l'ambiance de nuit bleu foncé et violette de « La naissance de Joujou » (ACL, 8-9) vers la clarté du jour dans l'avant-dernière image du tome qui représente une jeune femme devant les collines de

Port-au-Prince ([sans titre] *ACL*, 111). Cette progression semble suivre un mouvement de l'obscurité de la nuit vers la lumière du jour, doublant ainsi le deuxième niveau de réflexion du récit écrit, celui de l'idée de la transition de la parole de nuit à la parole de jour. Finalement, le discours graphique d'*Ayiti* aussi recourt à l'autofictionnel pour structurer le récit : la même représentation de l'artiste, probablement créée à partir d'une photo de scène de la conteuse par l'artiste photographe Yakimo, encadre le texte principal. Le portrait de l'artiste, détail de cette illustration, ouvre le récit tandis que la même représentation en pied, intitulée « Joujou Turenne, l'Amie du Vent », le clôt (*ACL*, 133). Montrant la conteuse en costume de scène, elle fait, elle aussi, référence à l'activité extratextuelle de l'artiste-performeuse en liant le verbe écrit à une situation de performance orale où le verbe se matérialise dans l'acoustique, mais qui repose également sur le visuel et le gestuel. Au même titre, cette mise-en-scène visuelle affirme l'appartenance culturelle de l'artiste, établie d'ores et déjà par le récit autofictionnel. On voit l'artiste vêtue d'un long costume bleu et violet et coiffée d'un turban bleu et rouge, couleurs qui renvoient au drapeau haïtien. En même temps, le personnage se trouve dans un environnement spatial dépourvu de références temporelles qui semble entremêler la réalité canadienne et celle d'Haïti. Alors que la figure se tient debout sur une surface blanche, un champ de neige peut-être, elle semble contempler un paysage tropical de montagnes noires et de ciel orange et violet. Cette lumière particulière fait penser, une fois de plus, à l'aube et, par là-même, à l'autodésignation de la narratrice-conteuse de « Porteuse de l'Aube » (*ACL*, 102), prête à réconcilier parole de nuit et parole de jour.

bibliographie

- Benítez Rojo A., *La isla que se repite*, Barcelone, Casiopea, 1998.
- Del Rossi S., « Rite de passage et performativité : Le conte oral haïtien en diaspora québécoise », [dans :] M. Roberge, D. Jeffrey (dir.), *Rites et ritualisations*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2018.
- Del Rossi S., *Où va le kont? Dynamiques transculturelles de l'oraliture haïtienne*, Paris, L'Harmattan, 2022.
- Jewitt C., « An introduction to multimodality », [dans :] C. Jewitt (dir.), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, Londres, Routledge, 2009.
- Laroche M., *La double scène de la représentation : oraliture et littérature dans la Caraïbe*, Québec, Université Laval, 1991.
- Lebrun M., Lacelle N., Boutin J.-F., *La littératie médiatique multimodale*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2012.
- Lejeune Ph., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- Ludwig R. (dir.), *Écrire la « parole de nuit » – la nouvelle littérature antillaise. Nouvelles, poèmes et réflexions poétiques*, Paris, Gallimard, 1994.
- Ludwig R. (dir.), *L'errance et le rire. Un nouveau souffle des littératures antillaises*, Paris, Gallimard, 2022.
- Iser W., *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Paris, Mardaga, 1985.
- Mirville E., « Le concept d'oraliture », [dans :] *Le Nouvelliste*, 12 mai, 1974.
- Turenne J., *Ayiti. Chants de liberté !*, Montréal, Planète rebelle, 2022.
- Turenne J., *Ayiti. Chants de liberté !* [version audio], Montréal, Planète rebelle, 2024 ; <https://youtu.be/fuwOAqT9X3I>.
- Van Leeuwen T., *Introducing Social Semiotics*, New York, Routledge, 2005.

abstract

Recreating female Haitian memory between *parole de nuit* and *parole de jour*. Genre and multimodality in *Ayiti. Chants de liberté!*

In her illustrated book *Ayiti. Chants de liberté!* (2022), Haitian Canadian artist, storyteller and author Joujou Turenne tells the history of her birth country, Haiti, from a feminist and diasporic perspective. To construct a feminine Haitian collective memory, she interweaves elements of her biography with Haitian history and the art of Haitian oral storytelling, integrating traditional songs and tales that belong to the Haitian oral literature. My contribution proposes reading the text from the perspective of the recuperation and rewriting of Haitian memory from and for the Quebec diaspora. One of the key axes of analysis will be the dynamic tensions between « *parole de nuit* » and « *parole de jour* », between literary genres of different cultural origins, and between semiotic modes of narration.

keywords

oral literature, conte, Haïti, collective memory, Québec, diaspora

mots-clés

oraliture, conte, Haïti, mémoire collective, Québec, diaspora

anne brüske

Anne Brüske (dr. hab., Univ. de Heidelberg) est professeure à l'Université de Ratisbonne, titulaire de la chaire « Dimensions spatiales des processus culturels » au Department of Interdisciplinary Multiscalar Area Studies (DIMAS). Spécialiste des littératures caribéennes, elle est l'autrice de *Zwischen De- und Reterritorialisierung. Raumproduktion zeitgenössischer US-karibischer Diasporaliteraturen* (de Gruyter, 2024) et de nombreux articles sur la transculturation et la production de l'espace. Ses recherches actuelles portent sur les récits graphiques caribéens, notamment dans l'article « Da(ny) goes (auto) graphic. Production de l'espace et intermédialité dans les "romans dessinés et écrits à la main" de Dany Laferrière », *À propos* 10 (2023).

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
Received : 31.12.2024 Accepted : 05.05.2025 Published : 20.12.2025	ÉTUDES	ASJC 1208	
ORCID : 0000-0002-8477-7751			
A. Brüske, « Recréer une mémoire féminine haïtienne entre <i>parole de nuit</i> et <i>parole de jour</i> . Genre et multimodalité dans <i>Ayiti. Chants de liberté !</i> », [dans :] Cahiers ERTA, 2025, nr 44, pp. 131-151. DOI : www.doi.org/10.26881/erta.2025.44.06			
www.czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/ce/index			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).			