

Héros caribéens dans le discours poétique contemporain : images et mythes

Sandra HERNÁNDEZ

(Université de Nantes)

Les mythes inspirés de l'Histoire et de la tradition mythologique orale (réactualisation de mythes anciens) se transforment dans la littérature mais celle-ci également, grâce à la fonction créatrice des mythes qui incite l'homme à la création, souvent à partir d'un mythe fondateur (modèle des héros civilisateurs). Les interprétations nouvelles des mythes démontrent qu'ils sont l'expression d'une adaptation et d'une résistance de l'élément mythique d'après le modèle originel (Lévi-Strauss) et les schémas historiques et culturels desquels il dépend (imaginaire). L'histoire devient collective quand la communauté s'y reconnaît, quand elle nourrit (par le mythe) un imaginaire social. Il s'opère un phénomène de « mythisation » (Mircea Eliade) de l'histoire (mythes anciens ou modernes) et une fois que celle-ci, intégrée à la littérature devient récit, explication, révélation, un processus de thématization, le mythe étant pour la littérature un avant-texte. Une fois thématized (entré en littérature), le mythe interfère avec le symbole dans les structures du texte (mythologisation), d'où les remarques de M. Eliade : « Le Monde se révèle en tant que langage (...) [L'homme] communique avec le Monde parce qu'il utilise le même langage : le symbole »¹.

Pour la Caraïbe, l'intérêt principal porte sur la création de nouveaux mythes qui s'inspire de l'énorme richesse de sa mythologie, du fait de son histoire, son processus de transculturation et de métissages divers. Cette « Intention poétique »² permet, outre l'importance du renouvellement de la création et de la qualité esthétique qui en résulte, d'offrir un reflet plus juste de la réalité caribéenne et d'affirmer une identité nationale et régionale.

Chez le poète, romancier et essayiste martiniquais Édouard Glissant, qui rêve le Mythe d'une nouvelle filiation pour échapper aux principes ethnocentristes de l'Histoire occidentale qui a imposé la légitimité de l'Un (Genèse unique) et l'Épique qui singularise une communauté par rapport à l'autre³, le drame caribéen c'est la perte de la filiation qu'il voudrait compenser par l'adoption légitime du Nègre marron antillais comme l'Ancêtre fondateur. Si celui-ci assume le rôle du mythe, il révèle, préfigure, produit l'histoire. S'il reste absent, demeure le « lancinement d'une trace primordiale », le « désiré historique » qui exprime le malaise à connaître son histoire. Glissant veut démontrer « que le lien primordial entre une perception d'histoire et une ambition de littérature s'esquisse dans le Mythe ». « Le Mythe est le premier donné de la conscience historique » en formation, et la « matière première de l'ouvrage littéraire ». « L'histoire et la littérature se rencontrent d'abord dans le mythe, mais la première comme pressentiment du passé, et la seconde comme mémoire du futur »⁴. Il s'établit alors une nouvelle dialectique entre histoire et mythe (rupture avec le passé, cheminement vers un futur historique) qui s'exprime dans la littérature par une nouvelle conscience, une renaissance.

¹ Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, pp. 177-178.

² Édouard GLISSANT, *L'Intention poétique*, Paris, Le Seuil, 1969.

³ « L'étendue et la filiation », *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 62.

⁴ *Le Discours antillais*, Paris, Le Seuil, 1981, p. 413 ; 150 ; 138.

Pour les écrivains caribéens qui s'intéressent aux rapports entre l'histoire, les mythes et les arts de l'imagination, il s'agit d'une vision différente de l'histoire officielle, confrontée à la discontinuité du passé, alimentée par la source vitale du métissage culturel. Ils recherchent une *native consciousness* (Wilson Harris), qui verrait une réalité magique où la fiction qui la transcenderait serait un art reconstruisant et libérateur. Ils se placent dans la même perspective qu'Édouard Glissant ou Alejo Carpentier qui ont créé leur propre mythe, la Caraïbe, qui représente pour eux un espace mythique personnel, un pays rêvé-réel pour l'un, un réel merveilleux pour l'autre⁵.

Pour aborder le processus de mythisation des figures historiques, nous proposons l'étude de textes poétiques contemporains, dans lesquels l'apparition récurrente des héros nationaux (ou continentaux) tend à les instituer comme mythes de l'histoire caribéenne : de Christophe Colomb à Toussaint Louverture ; le *cimarrón* et la poésie patriotique ; les *orishas* et l'épique révolutionnaire. Cette mythisation et la mythologisation du texte poétique s'intègrent à la revendication nationale (identité culturelle) et à l'appropriation de traditions populaires dans le but de réaffirmer une écriture authentique et pluriculturelle.

Héros et images : de Christophe Colomb à Toussaint Louverture

Dans l'histoire des colonies vue par les poètes contemporains de la Caraïbe, certaines figures historiques emblématiques, encensées ou dénigrées, apparaissent régulièrement. Elles tendent à devenir des mythes tels Toussaint Louverture ou Jean-Jacques Dessalines pour Haïti, ou des contre-mythes comme dans le cas de Christophe Colomb.

A. Les découvreurs et les conquistadors sont maintes fois évoqués dans les fresques poético-historiques sur ces peuples à la recherche d'une genèse. Ils sont représentés par la figure contradictoire de Christophe Colomb, attirant et repoussant à la fois.

a) Chez Édouard Glissant, Colomb apparaît d'abord comme l'incarnation d'un rêve, celui de la découverte, qui va se métamorphosant, allie le rêve, le désir, la peur et l'aventure : « L'imagination crée à l'homme des Indes toujours suscitées / que l'homme dispute au monde »⁶. Commence alors le « Voyage », « ténèbre entre la Demeure et la Connaissance » même si « les Indes sont éternité », le rêve lui ne l'est pas. Le voyage mène au Chaos, à l'invisible, à la folie, à la fièvre jaune. Puis c'est la « Conquête » sanglante, les massacres où la « rupture est consommée ; mais l'homme ne renonce pas au rêve. Il repeuplera ce qu'il a dépeuplé »⁷. Dès le début de son récit épique, avant de nommer C. Colomb, le poète évoque, dans son chant annonciateur, le nom de Toussaint Louverture, « esclave et libérateur d'Haïti », auquel il rendra hommage dans l'avant-dernière section, « Les Héros », qui raconte « l'épopée obscure » de ces Louis Delgrès, Toussaint, Dessalines dont le « lourd combat y fut la seule marque du temps » face à l'histoire officielle qui vénérât d'autres héros tels que Colomb ou Napoléon. L'emploi onomastique dans le langage poétique est révélateur de la position du poète car celui-

⁵ Cf. Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* (1949), *El siglo de las luces* (1962) ; Édouard Glissant, *Pays rêvé, pays réel* (poésie), 1985.

⁶ Édouard GLISSANT, *Les Indes*, Paris, Le Seuil, 1965 (1^{re} éd. 1955), « L'appel », p. 67.

⁷ Ibid., pp. 79, 74, 89.

ci nomme rarement C. Colomb : il s'y réfère par périphrase, par évocation métonymique (ville de Gênes) ou reprend des phrases célèbres de son journal de bord. Il s'adresse à lui comme une entité, un tout, pour ne pas en dégager l'individu, dans le but de contrecarrer l'historiographie coloniale qui en a fait longtemps un héros hors-pair. Dans la dernière partie, « La Relation », le poète achève son recueil sur le « retour à ce rivage, où l'amarre est toujours fixée ». Il ne s'interroge plus sur ces Découvreurs et leur rôle destructeur, dont l'appel doit tarir, et au-delà des avatars de l'Histoire, reste l'Homme qui tente, sans certitude, « la nouvelle traversée! » car « la mer est éternelle »⁸.

b) Chez le poète barbadien, Edward Kamau Brathwaite, l'évocation des conquérants est récurrente, dès sa première trilogie, *The Arrivants* (1967-68-69). En 1992, la figure de C. Colomb, qui « ressuscite comme une métaphore de destruction »⁹, est revenu sous les feux de l'actualité avec le Cinquième Centenaire de la Découverte de l'Amérique, la rencontre ou le choc entre deux mondes. Brathwaite a publié un texte traduit en espagnol dans une revue dont le nom convenait à son propos, *Casa de las Américas* (La Havane). Ce poème de circonstance intitulé *YO, CRISTÓBAL COLÓN, 13 de octubre de 1992*¹⁰ est représentatif de l'œuvre du Barbadien, tant dans le parcours historique qu'il effectue, des époques précolombiennes aux temps présents, que dans l'espace géographique et culturel, sur tous les continents de « l'Imago Mundi » (Amérique et Caraïbe, Afrique, Europe). À partir de la parodie du journal de bord de Colomb, le narrateur à la première personne s'enorgueillit d'une accumulation de faits décalés dans le temps ou dans l'espace. Cette profusion s'associe à la confusion, accentuée par le ton parodique et le goût prononcé pour les déformations graphiques et les distorsions orthographiques, à l'image du contenu (destruction coloniale de l'identité) : « tenemos un pueblo sin raíces arapentes / sin valores aparentes ES ESTO REALMENTE VERDADERO (...) Dis/tracción ... digo/ destrucción (...) la maldición de la palabra. »

Il s'adresse à ceux qui jugent l'histoire ou qui seront jugés, « ustedes », au nom d'un « je Colomb », qui a traversé les siècles et revisite les fantômes de l'histoire : « Anacaona » trahie et assassinée ; « las velas de las carabelas » comme des « mástiles doblándose como cañaverales (...) en la sangre de lucumí ». Il se réfère au génocide des Indiens et à l'esclavage des Africains, deux faits marquants qui ne cessent d'habiter son œuvre et sa conscience. Il réintègre, dans ce contre-discours aux cérémonies officielles du Cinquième Centenaire, les héros du passé, Toussaint Louverture, Geronimo, Emiliano Zapata, les *Maroons* Nanny et Tacky de Jamaïque, les guérilleros et Fidel Castro, faisant fi des frontières géographiques, en pervertissant les étapes chronologiques pour illustrer ce morcellement de l'Histoire dû à la fragmentation coloniale. De même, cela renforce l'idée que les révolutionnaires de ce siècle ont assumé l'héritage des anciens rebelles, indiens ou esclaves noirs. Il mêle dans leur chaos la « X terminación de los arauacos », les Olmèques et les naufragés du Sénégal ancien aux émigrés haïtiens, morts noyés près des côtes de Miami. Il met en scène les millions de déportés pendant la traite négrière,

⁸ Ibid., pp. 111, 125, 123. Louis Delgrès (Martinique) et Ignace (Guadeloupe), officiers rebelles de l'armée française se firent sauter à l'explosif au Matouba en 1802, plutôt que de se rendre au corps expéditionnaire de Bonaparte commandé par Richepanse, venu rétablir l'esclavage après son abolition par la Révolution Française. Cf. les poèmes d'Aimé Césaire (*Mémorial de Louis Delgrès* in *Ferremets*, 1960), Guy Tirolien (*La mort de Delgrès* in *Balles d'or*, 1961) et le roman de Daniel Maximin, *L'Isolé Soleil* (1981) sur ce héros antillais.

⁹ George LAMMING, « Identidad cultural del Caribe », *Casa de las Américas*, La Havane, n° 118, p. 36.

¹⁰ Edward KAMAU BRATHWAITE, *Casa de las Américas*, Avril-Juin, n° 191, 1993, pp. 67-69.

jouant graphiquement avec l'accumulation des chiffres, la répétition de « millones » et surtout de « lágrimas ». Puis il fait allusion à ceux qui, des siècles plus tard, ont réécrit le mythe de Caliban le « sauvage » colonisé, Marcus Garvey (Jamaïque), George Lamming (Barbade), Roberto Fernández Retamar (Cuba) pour le XX^e siècle, Victor Schoelcher (pour l'émancipation en 1848), et à des artistes engagés de la musique caribéenne, « Sparrow el Calipsonero » (Trinidad) et Bob Marley (Jamaïque), ainsi qu'aux anonymes : « & mis hijos & mis hermanos ahora hundidos hundidos en la oscuridad de la Isabela ». Comme le « yo » du poème, « un navegante buscando viajes », le poète recherche la sérénité, « buscando las aguas quietas », dans cette Poétique de la Relation, ce parcours au bilan bien réel que l'on ne peut remettre en cause. Pour Glissant et Brathwaite, il s'agit donc de dépasser les horreurs du passé, tout en étant conscient des enjeux du présent et du futur.

c) L'écrivain haïtien Jean Métellus consacre une partie de son œuvre poétique et théâtrale aux héros de la Caraïbe et de l'Amérique. Dans sa pièce *Anacaona* (1986), le combat retracé sur un ton épico-lyrique de la princesse Anacaona et du vaillant Caonabo y est encensé face à sa contre-partie, la trahison des envahisseurs. Les Indiens rebelles s'allient aux premiers esclaves noirs en fuite dans une fraternité de lutte et d'aspiration à la liberté. « Nous sommes tous fils de la Fleur d'Or », écrivait Jacques Stephen Alexis, dans un conte consacré à l'héroïne indienne (*Romancero aux étoiles*, 1960).

Déjà dans son recueil *Hommes de plein vent* (1981)¹¹, Métellus offre cette image des Indiens rebelles qu'il associe aux héros noirs américains. Le poème « Christophe Colomb » ouvre le recueil, suivi de « Ku Klux Klan », « Malcom X », « Zombis ». Colomb, brûlé par un rêve ambigu comme chez Glissant, ne peut se démarquer de son échec : « Christophe a menti », « il ment encore dans l'intérêt suprême de l'humanité ». Il est mensonge face à ses victimes, le Nègre « né de ces voyages triangulaires », l'Indien vaincu « par un discours trompeur toujours renouvelé », leurs descendants sont ces zombies « qui attendent les nouvelles naissances ». Dans le dernier poème du recueil qui rend hommage aux héros haïtiens, Dessalines, Anacaona, Louverture, Boukman, Métellus situe son discours élogieux au nom de toutes les victimes du colonialisme qui, élevées au rang de mythe, deviennent des figures héroïques et en leur nom, il hisse « le drapeau des Caraïbes ».

Il est intéressant de voir comment on met en valeur le rôle des Indiens jusqu'à leur donner un statut de mère nourricière, de racine fondatrice de la Patrie aux côtés de « Papa Dessalines », le Père fondateur qui a proclamé l'indépendance de Saint-Domingue en 1804, en réclamant le nom d'Haïti d'origine taïno signifiant « terre des hautes montagnes ». Ces artistes veulent restituer la parole disparue de ceux qui sont considérés par les Haïtiens comme les premiers héros nationaux¹².

B. a) Chez le poète martiniquais de la Négritude, Aimé Césaire, dans son fameux *Cahier d'un retour au pays natal*, Toussaint Louverture, le héros de la Révolution Haïtienne (soulèvement des esclaves et guerre d'indépendance, 1791-1804) est l'un des rares noms propres, cité et écrit en lettres majuscules : « (TOUSSAINT, TOUSSAINT LOUVERTURE) ». Le rouge du sang s'oppose à la couleur blanche qui sans cesse occupe le paysage poétique et symbolique dans lequel il apparaît, la parenthèse indiquant l'isolement historique (seul dans sa cellule du Jura enneigé, privé de ses racines) et humain, « emprisonné de blanc », face à « la mort blanche ». Le binôme

¹¹ Jean METELLUS, *Anacaona*, Paris, Hatier, 1986 ; *Hommes de plein vent*, Ivry, Nouvelles du Sud, 1992.

¹² Maximilien LAROCHE, *La Double scène de la représentation*, Québec, GRELCA, 1991, n° 8 (essais).

mort / blanc sont les mots clés de cette évocation de la fin solitaire de la victime, qui devient alors une légende. Toussaint expire dans la blancheur du silence et le rouge, couleur du sang qui retrouve son humanité en étant symbole de vie et de révolte, réapparaît à la fin de cet hommage qui met en scène l'agonie du héros. Par l'emploi du questionnement et de la forme négative renforcée par « point », le poète fait subsister le doute, malgré le désir de résurrection qu'il tente de promouvoir pour son peuple : « cris debout de terre muette/ la splendeur de ce sang n'éclatera-t-elle point ? »¹³ Césaire s'approprie ce fait historique par l'anaphore « ce qui est à moi », car il fait partie de l'histoire du peuple antillais, de même que la misère et l'exploitation auxquelles il fait référence dans le *Cahier*. Il insiste sur la défaite et l'antagonisme Noirs/Blancs : son dessein n'est pas d'encenser mais d'exorciser le mal fait par le Blanc, de réveiller les consciences, de provoquer les lecteurs à partir de faits incontestables avec lesquels ils doivent s'identifier.

b) Le recueil du poète et romancier haïtien René Depestre, *Un Arc-en-ciel pour l'Occident chrétien*, publié en 1967 à Cuba, inclut des odes aux héros fondateurs de la Patrie, aux hommes célèbres qui se sont sacrifiés pour leur peuple, d'où la tendance à une certaine mythisation, tant historique que littéraire. Le style et le verbe élogieux de l'ode (hommage) se doublent des formules de la légende (« il était une fois »), pour mettre en valeur l'héroïsme du personnage et son sacrifice.

Dans l'*Ode à Toussaint Louverture*¹⁴, la vision de Louverture dont s'inspirent en général les poètes caribéens est celle de la légende d'un personnage, devenu mythe *par* son action exemplaire (principe de tout processus mythificateur), et un symbole de lutte et de résistance (devenu mythe *pour* son action exemplaire). Les topiques de l'hommage sont utilisés pour mettre en valeur le personnage : comparé à une étoile qui annonce le printemps, la renaissance, il est en position toujours élevée. Les éléments l'accompagnent : la mer qui le guide, ainsi que les vents et la foudre, « pour donner à ton pays tout le soleil qu'il y a en toi ». Les images clés de la négritude se retrouvent dans celui qui pousse « un cri perçant » avec « la foudre dans chacun de ses pas ». Le poète, qui s'implique dès le début, « L'étoile de Toussaint je vous l'offre », assumant cet engagement de l'intellectuel antillais avec et pour son peuple, rappelle les origines africaines de son héros (références à la médecine traditionnelle et à la magie). Cependant il réaffirme son intégration au Lieu¹⁵ par l'importance du tellurisme des images quand il narre l'épopée haïtienne. La colère nègre qui jaillit du plus profond de l'être et de la mémoire devient cyclone et retrouve son humanité :

« Du fond des corps les cicatrices apprennent
Que les mains à fouet sont mortelles
Que la colère nègre peut avoir des poumons géants
des pulsations de bête fauve à son poignet
Des gestes féconds de cyclone
Et des germinations à hauteur d'homme
Qui terrassent tous les scandales de l'homme ! »

¹³ Aimé CESAIRE, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983 (1^{re} éd. 1939), pp. 25-26.

¹⁴ René DEPESTRE, *Ode à Toussaint Louverture* in *Un Arc-en-ciel pour l'Occident chrétien : poème-mystère vaudou*, Paris, Présence Africaine, 1967, pp. 100-102.

¹⁵ Poétique de l'espace, enracinement identitaire, cf. Glissant, op. cit.

Pour Depestre, la chronologie et le rôle historique véritable de ses personnages importent moins que le symbole qu'on leur a attribué par l'élaboration poético-mythificatrice de l'écriture. Le poète ne fait que suivre une tradition qui avait déjà sa place dans l'imaginaire haïtien grâce à l'oralité populaire. Ici le symbole de la liberté correspond à celui de la révolte du marron, Makandal mais aussi Toussaint ou Dessalines¹⁶, car il finit par signifier tout être rebelle par lequel le peuple se libère et renaît. On peut donc affirmer que la conception d'une mythologie de libération s'est imposée.

Héros et poésie patriotique

Un engagement antillaniste voire américaniste ressort nettement dans les poèmes patriotiques sur les héros de l'indépendance cubaine, portoricaine et dominicaine, que ces derniers soient anonymes comme les esclaves, les Nègres marrons (le *cimarrón* se trouve être à l'origine de nouveaux concepts tels que le *cimarronaje*, c'est-à-dire le marronnage des valeurs dominantes¹⁷), les *mambises*, ou célèbres, les « pères de la Patrie » (indépendances). Ils sont soit reconsidérés dans une vision différente de l'histoire coloniale officielle, soit intégrés dans un contexte politique immédiat, comme la Révolution Cubaine, la lutte actuelle pour l'indépendance de Porto Rico, contre l'impérialisme ou contre une dictature.

A. Le *cimarrón*

a) René Depestre, dans son recueil *Un Arc-en-ciel pour l'Occident chrétien*, rend hommage à Makandal dans la première ode de la section « Les sept piliers de l'innocence ». Le processus de mythisation à partir notamment d'associations telluriques et cosmiques, se trouve renforcé par l'utilisation de la mythologie haïtienne et des images (attributs des loas, divinités du Vaudou) que l'auteur réactualise esthétiquement en les sortant de leur contexte religieux (désacralisation dans le texte littéraire). Pour Depestre, le Vaudou dans la littérature n'est pas uniquement un outil de rénovation de l'inspiration ; il le considère comme facteur de libération nationale¹⁸, comme réaffirmation de l'identité nègre (négritude) et haïtienne. Makandal est identifié au loa Ayizan, épouse de Legba, chef de file de tous les esprits, symbole d'autorité et de puissance, qui donne aux initiés la connaissance des herbes pour les remèdes et la protection¹⁹. Cette association reprend les caractéristiques de Makandal qui fut Nègre marron à la tête d'un soulèvement et était réputé pour sa connaissance des plantes et des poisons (son nom signifie en créole un poison, un talisman). Le poème débute par une prière au loa afin de ramener « Makandal du fond de la mer » et de le faire « monter tout droit » dans la tête : ainsi le

¹⁶ Voir le traitement de Toussaint Louverture quant aux divergences idéologiques : C.L.R. James, *Les Jacobins noirs* (1938), Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* (1949), Jean-Price Mars, *Silhouettes de nègres ou de négrophiles* (1960), Edouard Glissant, *Monsieur Toussaint* (théâtre, 1961), Aimé Césaire, *Toussaint Louverture, la Révolution française et le problème colonial* (1962), *La Tragédie du Roi Christophe* (théâtre, 1970). Cf. *Mythes et images d'Haïti* sous la direction de Daniel-Henri Pageaux ; Bernard Mouralis, *L'image de l'indépendance haïtienne dans la littérature négro-africaine*, Revue de littérature comparée, Paris, n° 3/4, 1974.

¹⁷ René DEPESTRE, *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Chemins d'identité, Robert Laffont, 1980.

¹⁸ Ces religions sont des preuves de la résistance des esclaves à l'oppression et du marronnage (culturel).

¹⁹ Laënnec HURBON, *Les Mystères du Vaudou*, Paris, Gallimard, 1993, p. 113.

souvenir ressuscite le personnage, d'où l'importance de la mémoire ; cela renvoie également au processus de la transe.

La « légende » raconte que Makandal, arrêté (1758) et condamné à être brûlé vif, a réussi à sauter du bûcher et s'est sauvé en se transformant en oiseau (ou mouche) ; il a pu réapparaître sous diverses formes animales et il est devenu un guide pour les esclaves, car il a échappé par son savoir et son pouvoir surnaturel à la répression des colons. C'est pourquoi le poète le définit par des comparaisons avec la faune et la flore et des images empreintes d'un fort tellurisme. Il insiste sur son rôle de premier héros (à entrer dans la légende) : « le premier dans sa lignée végétale », « le premier poison le premier raz-de-marée », « le premier marron de son peuple ». Cette réitération engage le poète à instaurer l'image de Makandal comme héros fondateur d'une Genèse caribéenne, celle de la lutte contre l'opresseur. Une fois ce statut revendiqué, il nommera son héros, « Makandal », mis en anaphore avec « marronnant » qui définit l'essence du personnage et son activité de Nègre révolté :

« Makandal le manchot de son seul bras marronnant le
pouvoir des Blancs
Marronnant leurs puits d'eau potable à grands coups
de poison violent
Marronnant leurs champs de canne à sucre à grands
coups d'incendie
Marronnant leur religion à grands coups de vaudou
Makandal entre les nègres de son temps le premier volcan »²⁰

Makandal est « le frère, le nègre libre, le semeur » ; l'omniprésence sémantique (éloge), spatiale et temporelle, est doublée de l'unicité de l'article défini « le » : il est unique et vit encore dans l'imaginaire du peuple. Il se métamorphose comme dans la légende (mots composés qui illustrent ce don) mais demeure dans les esprits : « le voici avec nous ». Le poème s'achève sur l'emploi d'un « nous » qui semble dépasser la dimension anecdotique d'un Nègre qui dévale « pour la première fois à pas viril de lave les / pentes de la négritude », pour devenir un symbole de lutte et d'annonce de libération future.

À partir de la réélaboration esthétique du mythe d'un personnage historique très populaire dans la tradition orale, le poète se pose trois objectifs : la lutte contre l'oubli et une certaine vision faussée de l'histoire coloniale, la revendication d'un héros fondateur qui participe du statut de mythe littéraire²¹, s'ouvrir par l'exemple à une perspective universelle qui met en valeur son humanisme.

b) Dans l'œuvre du poète Jesús Cos Causse (Santiago de Cuba, 1945), retentit la voix de l'esclave, celle du Nègre marron, des tambours de la Caraïbe qui réunissent tous ses habitants dans une lutte anti-coloniale et anti-impérialiste. Dans son recueil, *Balada de un tambor y otros poemas*²², il entreprend une odyssée à travers les îles - le voyage métaphorique de celui qui part à la recherche de racines et de repères dans cet océan en perpétuelle ébullition. De la grande case aux esclaves *El barracón*, « plantación, tambor y muerte », il passe au *Cimarrón*, « la fuga tuvo la belleza de una leyenda o de una llamarada », puis à sa mort légendaire, telle une promesse de libération : « Lo encontraron... en la rama más alta del flamboyán más / hermoso

²⁰ *Ode à Makandal* in *Un Arc-en-ciel...*, op. cit., p. 97.

²¹ Il l'est également dans les arts plastiques, la musique.

²² Jesús COS CAUSSE, *Balada de un tambor y otros poemas*, La Havane, Unión, 1987.

de la tierra ». Il réunit dans *Palenque*²³ tous les Marrons d'Amérique qui ont alimenté « El fuego con cañas sublevadas », puis dans plusieurs poèmes, il rendra hommage à Cuffy, Fedon, Makandal : « Toca el tambor como si golpeara / con una caña la espalda del amo ».

Le poème *Fermina Lucumí* de Georgina Herrera retrace le marronnage d'une esclave. La canne à sucre, présente également, « los verdes abismos de cañas », rappelle à l'esclave « su desventura » et les tortures, « los bocabajos ». L'apostrophe et les questions posées matérialisent le rapprochement avec le personnage (fictif ou réel), vu comme un symbole de rébellion (celui qui tue le maître) mais aussi comme un être humain (une femme), que la poétesse s'efforce de comprendre, dans une identification avec le passé qui lui permettrait d'interpréter le présent :

« ¿ Qué recuerdo
traído desde su tierra en que era libre
como la luz y el trueno
dio la fuerza a su brazo ?
Válida es la nostalgia que hace poderosa
la mano de una mujer
hasta decapitar a su enemigo.(...)
Lástima
que no exista una foto de sus ojos.
Habrán brillado tanto. »²⁴

Le passage au présent alors que le poème débute en 1843 accentue la contemporanéité du thème de la révolte (de la femme) et du questionnement identitaire, à la recherche de soi mais aussi dans le but de combattre l'oubli : lien identitaire du passé avec le présent.

Dans *Madrigal para cimarrones*, dédié à Miguel Barnet, la poétesse cubaine Nancy Morejón met en scène la tracée²⁵ des Nègres marrons, à la fois pour faire l'éloge de leur épopée²⁶ et comme clin d'oeil complice à l'auteur de *Biografía de un cimarrón* (1966) :

« La cabeza y las manos colgadas, llameantes,
burlando el rastro del Perseguidor.
Los cuerpos sudorosos se lanzan a la manigua húmeda.
Qué belleza tan dura tienen sus corazones.
Sobre sus machetes, como sobre ramales,
anidan palomas y jutías,
y el tiempo de sol,
y el tiempo de luna,
y el tiempo de la voluntad

²³ Le *palenque* était un village de Nègres marrons.

²⁴ *Fermina Lucumí* in *Grande es el tiempo*, La Havane, Unión, 1989, p. 17. *Lucumí* désigne l'origine yoruba.

²⁵ Cf. Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Lettres créoles : tracées antillaises et continentales de la littérature*, Paris, Hatier, 1991.

²⁶ Nancy Morejón a écrit plusieurs poèmes qui mettent en scène la femme noire révoltée et *cimarrona* in *Octubre imprescindible*, La Havane, Unión, 1982 ; *Piedra pulida*, Letras Cubanas, 1986.

haciéndolos renacer como a niños,
como a dulces niños de una libertad ya conquistada. »²⁷

Les adjectifs et les synecdoques qui désignent les parties du corps, renvoient à une image disloquée des *cimarrones*, dans leur fuite éperdue provoquée par la peur du « Perseguidor ». Le recours au singulier et à la majuscule (antonomase) donne une dimension symbolique à l'ennemi (allégorie du système esclavagiste). L'adjectif « llameantes » (flambant / flamboyant, enflammé) en hommage à la rapidité de la fuite, et le verbe « burlando », mettent en valeur la force de l'esclave et son intelligence à défier ses poursuivants. Cette admiration est renforcée par l'exclamation « Qué belleza tan dura tienen sus corazones », laquelle apporte une dimension esthétique au personnage du Marron, source d'inspiration qui trouve ainsi, par-delà son rôle historique, une justification poétique et formelle (le *madrigal* est un éloge). Cet esthétisme revendiqué est accompagné de la beauté du geste, c'est-à-dire la révolte, profonde et authentique puisqu'elle naît du cœur. Leurs armes, « machetes », symboles de lutte et de révolte, leur servent de moyen de survie - indispensables dans la *manigua*, la forêt dense de Cuba - mais aussi à se nourrir ; les machettes se transforment alors en branchages où les colombes font leur nid, où les agoutis se réfugient. Cette métaphore reproduit la symbiose de l'homme poursuivi avec les éléments. Il acquiert, outre cette définition tellurique de sa survie, une dimension cosmogonique par l'assimilation de sa volonté au soleil et à la lune. Le rejet des mots essentiels en fin de vers, « una libertad ya conquistada », renvoie à la résistance du Nègre marron et à l'idée de renaissance. Ils revivent comme de « doux » enfants car ils ont conquis leur liberté et retrouvé leur humanité.

La reprise de ces thèmes communs aux auteurs caribéens, par un travail poétique suggestif et investissant des formes anciennes ou modernes, débouche sur une triple revendication : la renaissance littéraire d'un personnage ancré dans les mémoires mais que l'histoire et la culture officielles ont rejeté du patrimoine national, l'enjeu de la création qui consiste à inscrire un langage dans la tradition, qui s'adapte à un nouveau Lieu, s'ouvrant à la modernité d'une écriture renouvelée.

B. Poésie patriotique

« Quiero morir frente al mar,
con mi fusil encarnado
y un ruiseñor instalando
su canto nunca acabado. »²⁸

a) Ce genre poétique se développe à Cuba au XIX^e siècle dans les milieux indépendantistes, sous l'influence du Romantisme, puis du Modernisme dont le représentant le plus remarquable sera José Martí et ses *Versos sencillos* (1891). Il est illustré, entre autres dans les *décimas* populaires, par l'héroïsme des *mambises*, exalté dans un discours épique qui dénonce la tyrannie coloniale et exacerbe le sentiment patriotique qui s'est déjà forgé chez de nombreux intellectuels créoles. Cette verve nationaliste, apologie des héros indépendantistes²⁹, sera reprise pendant la Révolution Cubaine.

²⁷ Nancy MOREJÓN, *Octubre...*, op. cit., p. 41.

²⁸ Nancy MOREJÓN, *El ruiseñor y la muerte* in *Cuaderno de Granada*, La Havane, Casa de las Américas, p. 3.

²⁹ Au cours des deux guerres d'indépendance de Cuba, 1868-1878, 1895-1898.

Le *mambí*, figure historique comme le *cimarrón*, est un personnage littéraire revendiqué par les auteurs contemporains. Le mot serait d'origine africaine (*congo*, José Luciano Franco) et signifiait « idole, fétiche ». Il s'est appliqué aux Nègres marrons à Saint-Domingue et à Cuba, puis pendant les guerres d'indépendance, il a été employé péjorativement par les soldats espagnols pour désigner les indépendantistes. Roberto Fernández Retamar dans son essai *Caliban* (1971), a interprété le mot *mambí* dans le sens « calibanesque » d'une décolonisation politique, culturelle et anti-impérialiste :

« los independentistas, blancos y negros, hicieron suyo con honor lo que el colonialismo quiso que fuera una injuria. Es la dialéctica de Caliban. Nos llaman *mambí*, nos llaman negro, para ofendernos ; pero nosotros consideramos como un timbre de gloria el honor de considerarnos descendientes de *mambí*, descendientes de negro alzado, cimarrón, independentista, y *nunca* descendientes de esclavista. »³⁰

Alfred Melon, dans son remarquable essai sur la poésie cubaine et le discours de l'identité nationale, donne à la mythification du *mambí* un statut épique, car ce personnage de l'épopée cubaine fait partie du patrimoine. Exalté dans la mémoire collective, il apparaît dans l'expression poétique comme un élément actif de la construction de la nation. La continuité du thème du *mambí* démontre que « le cycle *mambí* réactualisé (...) trouve sa justification dans la constatable adéquation de son message à toutes les grandes circonstances nationales, fomenté, en somme, l'unité historique » et contribue à sauvegarder l'identité nationale³¹. Ce discours idéologique de libération, associé à l'anti-impérialisme, impose comme paradigme unificateur l'histoire passée (la geste exemplaire) et sa relation avec l'auteur contemporain, lequel s'efforce de donner une dimension épique et politique au nouveau combat engagé.

b) Nicolás Guillén, le poète national de Cuba, retrace une des étapes de la construction de l'unité nationale dans *Hacia la esclava Quisqueya*. Le choix du *romance*, forme poétique traditionnelle (Moyen Âge espagnol) prouve qu'il s'inscrit dans la tradition épique. Après avoir mis en valeur la chute du dictateur Fulgencio Batista, le poème s'ouvre sur les espoirs d'un peuple. Les révolutionnaires victorieux sont élevés au rang de héros légendaires de la Patrie au même titre que les indépendantistes d'autrefois (José Martí, Antonio Maceo). La synecdoque qui les désigne (la barbe) fait appel à la complicité du lecteur car cette réalité est proche de son vécu (mémoire collective) et il s'y identifie (mythisation) :

« Brillan en calles y plazas,
llenando plazas y calles,
barbas de ébano fluvial
que sobre los pechos caen
y hacen jóvenes abuelos
de los severos infantiles.
Ya de San Pedro a Dos Ríos
palmas baten los palmares,

que allá donde el sol se mete,
y acá desde donde sale,
lleva Martí su corona
y en puras estrellas arde ;
al cinto lleva Maceo
un machete de diamante :
van juntos como dos alas
en el viento de la tarde. »³²

³⁰ Roberto FERNÁNDEZ RETAMAR, *Calibán*, Casa de las Américas, La Havane, n° 68, sept-oct. 1971.

³¹ Alfred MELON, *Identité nationale ; idéologie, poésie et critique à Cuba (1902-1959)*, La Havane, Casa de las Américas, 1992, pp. 490, 280.

³² Nicolás GUILLÉN, *Hacia la esclava Quisqueya* in *Tengo* (1964), *Obra poética*, Tome II, La Havane, Instituto Cubano del Libro, 1972, p. 136.

Le titre, qui fait référence à la République Dominicaine toujours « esclave » car elle n'est pas libérée de la dictature de Rafael L. Trujillo, est un clin d'œil de l'auteur pour suggérer que la lutte n'est pas exclusive à Cuba. Le poème ne se contente pas de rendre exemplaire la délivrance du peuple par ses nouveaux héros ; il reprend des idées prônées par Martí, « unir y juntar », s'unir pour conformer une seule Amérique, « Nuestra América ». Cette solidarité s'exprime dans la binarité de la forme, dans le jeu des correspondances (San Pedro / Dos Ríos, lieux de mort respectifs de Maceo et Martí ; leurs attributs, « lleva machete/corona ») et la parité sémantique, « van juntos, como dos alas ». L'association de héros blanc (Martí) et noir (Maceo) sert par ailleurs de paradigme au poète métis, dans sa poursuite d'un idéal de fraternité raciale que les deux hommes avaient défendu.

C. Poésie épique : héros et Orishas

a) Les recherches ethnologiques sur la culture cubaine et sa transculturation (Fernando Ortiz) ont favorisé la reconnaissance des racines africaines dans la formation de l'identité nationale. Elles ont fait apprécier les traditions populaires et les survivances culturelles de diverses origines, en particulier hispaniques et africaines. Il s'est opéré depuis les années 60 un véritable regain d'intérêt pour l'expression culturelle populaire, la mythologie inspirée de la tradition sacrée (cosmogonie et rites religieux), en particulier celle de la *Santería*, religion syncrétique à dominante yoruba (ancien Dahomey, Nigeria) et catholique, dont le culte repose sur les *orishas*, divinités de protection, et sur l'esprit des morts.

Miguel Barnet, ethnologue, poète et écrivain, a écrit divers articles sur l'identité nationale et sur la fonction du mythe dans la culture cubaine³³. Il remarque l'importance des valeurs esthétiques que les *orishas*, ces figures de légende, ont acquis aux yeux des artistes cubains. Dans une entrevue dont le titre reprend ses propos, « Yo amo la historia, soy devoto de tradición, no puedo olvidar », il qualifie ces « cultes d'origine africaine » comme faisant partie de l'identité nationale : « Nos identifican con símbolos que ya son características de la expresión nacional. »³⁴

Ce processus d'affirmation identitaire, par le biais de la revalorisation esthétique de l'héritage africain, a débuté par le négritisme et la négritude, pendant lesquels les *orishas* commençaient à apparaître sans la vision méprisante et les préjugés dont ces religions étaient la cible, surtout au XIX^e siècle et au début du XX^e. Depuis les années 50 (Césaire, Depestre) et 60 (Cuba, Puerto Rico, Jamaïque, Barbade, Trinidad), il s'opère une véritable recréation du mythe provenant de la tradition populaire, une réélaboration esthétique et non un simple reflet de la conscience magico-religieuse des peuples de la région. Les *orishas*, loas ou autres divinités d'origine africaine, sont apparus dans certains textes à dimension épique, pour accompagner le portrait de héros ou figures légendaires, comme symboles culturels d'appartenance à une nation, comme éléments mythologiques fonctionnant en tant que supports à la (re)création d'un mythe (thèmes, motifs, images participant du processus de métaphorisation).

³³ Miguel BARNET, *La Fuente viva*, La Havane, Letras Cubanas, 1983.

³⁴ Miguel BARNET, interviewé par Helena Núñez, La Havane, *Revista Unión*, n° 18, janv-mars 1995, p. 6.

b) À Cuba, les représentations des dieux et les légendes de la mythologie d'origine yoruba ont été adaptées à la geste épique révolutionnaire, procédés semblables à la récupération des mythes d'origine gréco-latine dans la littérature occidentale. Pablo Armando Fernández, dans son recueil écrit entre 1960 et 1962, *El Libro de los héroes*³⁵, est le premier à traiter des thèmes de la Révolution par l'intermédiaire de ce discours mythologique. La thématique circonstancielle acquiert alors une dimension mythique qui favorise l'enrichissement esthétique. Grâce au pouvoir de l'imagination et de la parole magique, le poète transforme les événements historiques et leurs figures légendaires en véritables mythes. Il trouve son inspiration dans les éléments populaires et les élève au niveau d'une épique nationale.

Dans le recueil cité, *Los héroes* sont situés dès le départ dans le *monte*, la forêt dans la montagne (ici la Sierra Maestra), dans laquelle Oggún³⁶ le vaillant guerrier puise sa force primitive et son énergie vitale. Il connaît ses secrets et ses mystères car le *monte* est aussi le refuge des dieux. En situant ces « héros » dans les rêves, « desde los sueños », parmi les chants et les fêtes de tambours (« toques ») dans « l'ancienne demeure du monde », en mouvement vers « l'éternité », le poète se place d'emblée dans le temps mythique : « Viven hacia la eternidad los héroes ». Dans le poème suivant, *Nacimiento de Eggo*, on assiste à la naissance mythique d'un nouvel homme, une nouvelle genèse (la Révolution) racontant l'arrivée des guérilleros débarquant sur la côte cubaine :

« Cuentan las bocas muertas que el hombre
vino entre dos luces.
La barca era su cuerpo sus brazos dos
poderosos remos.
Solo, en un estrecho de aguas violentas,
el hombre era una luz, dicen los muertos :
antes de la pasada historia, mucho antes
del tiempo porvenir.
Cuentan que iba hacia el monte. »

L'esprit des morts et des ancêtres (*eggún*) évoque la naissance mythique d'un héros (dépassant la légende) qui a le pouvoir de se métamorphoser, en bateau, lumière, cristal, puis en or et devient finalement le *monte* toujours dans le temps mythique, celui des origines (« antes », avant le passé et l'avenir). Né des eaux (lieu mythique), « nacía sobre las aguas », il est le *monte* puis, « cuando llegó al centro de sí mismo », un arbre immense qui lui-même donnera d'autres arbres qui vont se multiplier (métaphore de l'expansion de la lutte révolutionnaire).

Les poèmes suivants, *La memoria*, *Tiempos*, inscrivent davantage l'épopée, ici appelée « peregrinaje », aller vers son destin, à la source du message des dieux, dans un temps mythique et cyclique qui renouvelle l'homme (réactualisation du mythe). À la fin de cette première partie, les *orishas* interviennent (*Doce*). Les « douze » représentent les révolutionnaires survivants lors du débarquement du bateau *Granma* (1956) au sud-est du pays (Oriente) :

« Duermen en la tierra de los antiguos mitos,
doce presagios de los ríos, doce
augurios de la primavera.

³⁵ Pablo Armando FERNÁNDEZ, *Libro de los héroes* (1964) in *El sueño, la razón*, La Havane, Unión, 1988.

³⁶ Og(g)ún, orisha du fer et du métal, guerrier et chasseur dont la demeure est la forêt.

Cuando despierten serán guerreros
de olvidada tradición. Sus memorias inauguran
el tiempo señalado por los poetas. »

Par la reprise du chiffre des apôtres (syncrétisme), l'homme nouveau (le révolutionnaire) serait alors un nouveau prophète (Jésus), « presagios », « augurios », les apôtres étant ceux qui transmettent le message. Le poète s'inscrit dans le discours mythologique (« mitos », « tradición », « memorias ») : les héros après leur geste légendaire deviendront les figures d'un passé mythique et il incombera aux poètes d'en rappeler la mémoire (rôle du récit épique). Le poète réaffirme son ancrage dans le mythe populaire yoruba en renonçant à d'autres plus anciens et étrangers (« ajenos dioses »), pour trouver une originalité tout en maintenant son discours dans la tradition authentique (le *monte* est la demeure des dieux) :

« Caballos y leones misteriosos en la casa
de Orisha,
doce rayos invisibles que cambian el signo
de los meses.
Cuando despierten crecerán sin tiempo,
múltiples y secretos, como
raíces de la tierra
y asombrarán a los oídos del mercader
y del labriego
y destruirán los templos
que ajenos dioses sostuvieron. »

La légende restera éternelle comme les racines de la terre et circulera de bouche en bouche (tradition orale). Les héros ont détruit un monde ancien pour en construire un nouveau grâce à la Révolution. *Rendición de Eshú* annonce la prochaine victoire du Bien (les héros) sur le Mal, représenté par Eshú. Lié à Elegguá le messager des dieux, *orisha* du destin et des chemins, Eshú s'oppose à celui-ci en ce qu'il incarne les problèmes qui guettent l'avenir des hommes. Il peut vivre dans le *monte*³⁷. Eshú, assumant l'instance narrative (première personne) comme s'il était un personnage réel, demande à son double Elegguá le messager (« avisa ») qui est en fait le poète, de prévenir les *orishas*, « gentes de Ocha » (Regla de Ocha ou *Santería*), de sa disparition prochaine, c'est-à-dire de la victoire du Bien sur le Mal.

Le maître du *monte*, cet homme dont on nous a narré la naissance, entre dans la zone sacrée de la montagne alors qu'il avait débarqué de sa « barque victorieuse », lui, « monte de aguas », qui va guider les hommes. Jamais nommé (puisqu'il représente une entité), il est décrit par l'association d'éléments humains et telluriques ou cosmiques, ce qui renforce son caractère mythique :

« Avisa a los Ibeyi, que su cabeza
ya entra en las regiones áureas,
sus bellos ojos más bellos que la lumbre mayor,
y su oloroso aliento, más transparente
que el aire que corona el monte. »

³⁷ Natalia BOLÍVAR, *Los Orishas en Cuba*, La Havane, Unión, 1990, p. 36. Cf. Eshu, le dieu africain, dans *Une Tempête* d'Aimé Césaire.

Ce portrait fait référence aux dieux jumeaux, les Ibeyi, les seuls *orishas* capables de vaincre le Diable et qui s'utilisent dans la pratique religieuse pour rassembler les êtres humains. Ces caractéristiques s'appliquent au personnage qui vient sauver les hommes contre l'esprit du Mal (Eshú), une façon de suggérer la dictature d'avant la Révolution. L'homme, qui devient parabole car il illustre l'enseignement des dieux sur la terre et des chemins qui y mènent, tel Jésus dans les évangiles, est accueilli par les *orishas*, car il les a libérés des pouvoirs malins de Eshú (« rendición ») :

« Avisa a Oggún,
que cae mi fortaleza,
entre armas y banderas.
Avisa a Obatalá³⁸, que las cadenas
contra las que los dioses no pudieron,
esclavas a su paso se rendían.
Avisa a Elegguá ;
que ni sus llaves ni sus guardias
están seguros.
Acompañen de sonas, gentes de Ocha
la llegada del dueño único del monte
mientras mi muerte alista. »

En intégrant les *orishas* de la mythologie cubaine à l'écriture d'une épique nationale avec quelques références bibliques (syncrétisme), Pablo Armando Fernández fait acte d'une appropriation de traditions populaires longtemps reléguées au rang de folklore. Il rénove également l'inspiration poétique, par un procédé de mythisation qui prend sa source directement dans l'histoire (passé mythifié), la culture (la présence ancestrale) et l'identité cubaines (conscience collective). Il parvient à donner à son texte une double fonction : hommage aux héros nationaux et promotion esthétique d'une mythologie qui doit être reconnue comme authentique (double réception du message), sans compter la réussite formelle du travail d'élaboration poétique nouvelle. Cela nous fait penser à la célèbre phrase de l'écrivain, essayiste et poète cubain José Lezama Lima : « en América hemos tenido que ir de los mitos a la imagen »³⁹.

L'histoire de la Caraïbe (et de l'Amérique), sa perception et sa (ré)écriture, est la source principale de l'inspiration thématique de ces poètes, auteurs également d'essais centrés sur la problématique historique et identitaire de la région. On peut noter dans leur discours unitaire et réunificateur la convergence d'intérêt et l'obsession commune : l'esclavage, la traite, le marronnage, ce dernier étant privilégié pour mettre en avant le concept de résistance dans son expression paroxystique révolutionnaire, la lutte contre le (néo)colonialisme et l'acculturation. Ces résurgences du passé sont encore d'actualité dans les écrits des auteurs caribéens, comme chez Patrick Chamoiseau, dans son roman en hommage à É. Glissant : « Écrire. Je sus ainsi qu'un jour j'écrirais une histoire, cette histoire, pétrie des grands silences de nos histoires mêlées, nos mémoires emmêlées. »⁴⁰ Derek Walcott, lors de la réception du Prix Nobel de Littérature (1992),

³⁸ Obatalá (Oxala) est la divinité du ciel et de la terre (création), de la paix ; sa couleur est le blanc et son emblème la colombe.

³⁹ José LEZAMA LIMA, *Imagen de América Latina in América Latina en su literatura*, coordination de César Fernández Moreno, México, Siglo XX, Unesco, 1972, p. 465.

⁴⁰ Patrick CHAMOISEAU, *L'Esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 1997, p. 132.

a intitulé sa lecture, *The Antilles : Fragments of Epic Memory*. Pour lui, l'art peut rassembler la mémoire éparpillée et conjuguer les mots de l'expression et de la découverte intérieure face à cette fragmentation et cette errance dont parlaient Brathwaite et Glissant : « Antillean art is this restoration of our shattered histories, our shards of vocabulary, our archipelago becoming a synonym for pieces broken off from the original continent (...) Poetry is an island and breaks away from the main. »⁴¹ Ce travail de recomposition identitaire s'effectue autour de « la racine réensouchée »⁴², c'est-à-dire une descente orphique vers soi-même, un retour aux origines qui dépend d'un Détour (réappropriation du passé, de l'espace, subversion de la langue, renversement des valeurs et de l'image de l'Autre).

Dans l'énonciation poétique et la démarche qui l'accompagne (poétique de l'espace), on trouve d'autres facteurs d'unité. Le processus de mythisation, à partir de l'histoire (héros fondateurs, mythes historiques) et de la littérature (mythes littéraires, populaires, de la tradition orale / mythologie sacrée, mythologisation du texte), met en lumière le souci commun de fonder une littérature épique en quête de genèse (le mythe comme récit fondateur), de (re)créer des mythes vivants représentatifs d'un substrat mythique au potentiel imaginaire à exploiter. Le tellurisme exacerbé, la cosmogonisation métaphorisée, ont des fonctions récurrentes dans l'énoncé poétique et par là, assument une fonction structurante et imageante de l'imaginaire et de l'expression poétique. Les jeux esthétiques (métaphorisation), la plurivocité (focalisation, inversion du regard et du langage), la dynamique du mouvement (voyage, errance), les symboles de renaissance (survie, résistance, résurrection), sont des outils formels communs qui renforcent le discours thématique et l'idée d'unité culturelle, prônée par les auteurs eux-mêmes.

BIBLIOGRAPHIE

BARNET Miguel, *La Fuente viva*, La Havane, Letras Cubanas, 1983.

BOLÍVAR Natalia, *Los Orishas en Cuba*, La Havane, Unión, 1990.

BRATHWAITE Edward Kamau, *YO, CRISTÓBAL COLÓN*, Casa de las Américas, Avril-Juin, n° 191, 1993.

BRUNEL Pierre, *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982 ; *Dictionnaire des mythes littéraires* (sous la direction de), Monaco, J. P. Bertrand éditeur, Le Rocher, 1988.

CARPENTIER Alejo, *Visión de América*, Barcelona, Seix Barral, 1999 (inclut des textes, conférences, discours sur la Caraïbe, l'identité et la conscience américaine).

CESAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983 (1939).

COS CAUSSE Jesús, *Balada de un tambor y otros poemas*, La Havane, Unión, 1987.

⁴¹ Derek WALCOTT, in *What the Twilight Says, essays*, Londres, Faber and Faber, 1998. Voir également *The Muse of History* (1974).

⁴² Édouard GLISSANT, *Le Quatrième siècle* (roman), Paris, Le Seuil, 1981, p. 287.

DE GREVE Claude, *Éléments de littérature comparée, Thèmes et mythes*, Paris, Hachette Supérieur, 1995.

DEPESTRE René, *Un Arc-en-ciel pour l'Occident chrétien : poème-mystère vaudou*, Paris, Présence Africaine, 1967 ; essai *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Chemins d'identité, Robert Laffont, 1980.

ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963 ; *Le sacré et le profane*, idem, 1965 (1957) ; *Images et symboles*, idem, 1980 (1952).

FERNÁNDEZ Pablo Armando, *El sueño, la razón*, La Havane, Unión, 1988.

FERNÁNDEZ RETAMAR Roberto, *Calibán*, Casa de las Américas, La Havane, n° 68, sept-oct. 1971 ; *Caliban cannibale*, Paris, François Maspéro, 1973.

GLISSANT Édouard, essais, *L'Intention poétique*, Paris, Le Seuil, 1969 ; *Le Discours antillais*, idem, 1981 ; *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990 ; poésie : *Les Indes*, Paris, Le Seuil, 1965 (1955), *Pays rêvé, pays réel*, idem, 1985.

GUILLÉN Nicolás, *Obra poética*, 2 tomes, La Havane, Instituto Cubano del Libro, 1972.

HARRIS Wilson, *History, Fable and Myth in the Caribbean and Guianas* (1970), *Selected Essays*, Londres, Routledge, édition de A.J.M. Bundy, 1999.

HERRERA Georgina, *Grande es el tiempo*, La Havane, Unión, 1989.

LAROCHE Maximilien, *La Double scène de la représentation, oraliture et littérature dans la Caraïbe*, Québec, GRELCA, 1991, n° 8 (essais).

LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974 (1958), tome 1, chapitre XI (mythes).

LEZAMA LIMA José, « Imagen de América Latina » in *América Latina en su literatura*, coordination et introduction de César Fernández Moreno, México, Siglo XX, Unesco, 1972.

MELON Alfred, *Identité nationale ; idéologie, poésie et critique à Cuba (1902-1959)*, La Havane, Casa de las Américas, 1992.

METELLUS Jean, *Anacaona*, Paris, Hatier, 1986 ; *Hommes de plein vent*, Ivry, Nouvelles du Sud, 1992.

MOREJÓN Nancy, *Octubre imprescindible*, La Havane, Unión, 1982 ; *Piedra pulida*, Letras Cubanas, 1986.

PAGEAUX Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.

WALCOTT Derek, *What the Twilight Says, essays*, Londres, Faber and Faber, 1998.