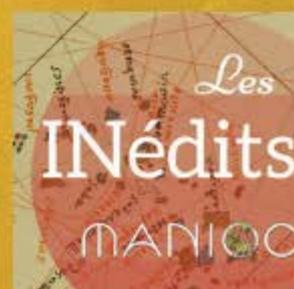


Jean-Durosier Desrivières

*Intention et invention  
chez Georges Castera fils*

Etude de six compositions poétiques d'expression française

Essai



*A Jacques Gourgues.*

*En mémoire de Max Dominique.*

# **Sommaire**

## **Remarques préliminaires**

## **Marge en avant**

### **Première partie : Situation de la poésie castérienne**

- I- Georges Castera fils, poète et critique
- II- Descriptif des six compositions considérées

### **Deuxième partie : Théorie et pratique d'écriture**

- I- Analyse et évolution des titres
- II- Sensation et savoir dans la poésie de Castera
- III- Réflexion et réflexivité dans la poésie de Castera

### **Troisième partie : Une poétique de l'ambivalence**

- I- Répétition et réduction de la parole poétique
- II- Tension et distraction de la parole poétique
- III- Expression immédiate et connaissance médiante du réel

## **Conclusion**

## **Chronologie biographique**

## **Annexes**

## **Bibliographie**

## Remarques préliminaires

Nous signalons au lecteur que nous utilisons essentiellement la méthode anglo-saxonne pour les renvois, c'est-à-dire qu'ils font quasiment corps au texte : il faut donc tenir compte de la bibliographie à la fin de l'ouvrage, pour plus de précisions concernant de nombreuses références. Nous le prions également de retenir que les abréviations suivantes sont adoptées au fil du texte de cet essai :

- *A I, A II, A III, A IV, A V, A VI, A VII* : Annexes I à VII, en fin d'ouvrage.
- *Br.* : *Brûler.*
- *L1, L2, L3, L4, L5* : *Les cinq lettres.*
- *L.R.A.* : *Le retour à l'arbre.*
- *Q.P.* : *Quasi parlando.*
- *R.M.* : *Ratures d'un miroir.*
- *V.O.* : *Voix de tête.*

## Marge en avant

L'œuvre colossale et le talent incontestable de Blaise Cendrars (1887-1961) lui ont valu une jouissance de notoriété dès son vivant. Néanmoins, jusqu'à ce qu'il soit frappé d'hémiplégie, aucun grand hommage national ne lui a été rendu ni par la Suisse, son pays d'origine, ni par la France, sa seconde patrie, pour laquelle il a sacrifié pendant la première grande guerre européenne – dite aussi mondiale – sa main droite, pour devenir un excellent écrivain de la main gauche ; aucun grand prix littéraire n'a récompensé la force, la vitalité, l'ingéniosité et la dignité de son travail littéraire non plus. Quand Malraux se précipite en 1958 pour lui remettre la cravate de commandeur de la Légion d'honneur, il était déjà grabataire ; puis, surviendra *in extremis*, quelques jours avant le 21 janvier 1961, la date fatidique de la mort du « bouurlingueur » : le Grand Prix littéraire de la Ville de Paris. Et moi qui ai fréquenté l'auteur de façon assidue, à force de me promener dans ses propres écrits et ceux rédigés à son sujet, moi qui suis convaincu de son tempérament bien trempé, je le verrais bien lâcher un bon « Merde ! » face à toutes ces glorioles tardives, s'il avait conservé toute son énergie et toute sa lucidité.

Où je veux en venir ? Au poète haïtien Georges Castera fils et son œuvre bien sûr : à cette mise à l'honneur tout au long des années 2012 et 2013, à la fausse polémique qu'a suscitée l'acceptation du poète, accompagné d'autres écrivains, de se faire décorer par le pouvoir en place. Et dans un pays comme Haïti où l'on cultive assidûment le sens de la démesure, chacun y allait, après la cérémonie du 7 juin 2012 dans l'arrière-cour du palais national, de son cortège de superlatifs, au point d'évoquer « la geste » du poète Anthony Phelps qui a refusé cette mise à l'honneur par le président Marthely, avec pour grief, le fait que celui-ci tolère sur le territoire haïtien l'ancien dictateur Jean-Claude Duvalier, champion du non respect des droits de l'homme, qui demeure encore impuni. Du coup, tous les autres écrivains ayant accepté la distinction de ce gouvernement, semblent passer pour des inconséquents, voire des amnésiques, des traîtres, aux yeux de certains. Qu'on se le dise une fois pour toutes : la position réfléchie du poète Phelps est tout à fait légitime et respectable ; mais je ne vois guère en quoi l'on a cherché à en faire une caution de discrédit des autres écrivains, incluant Castera.

Sans trop vouloir recréer la polémique, il m'est loisible de croire que de nombreux intellectuels haïtiens, y compris ceux qui vivent à l'étranger tout particulièrement, souffrent trop souvent d'un grand déficit de nuances quand il s'agit d'aborder quelques questions internes et quotidiennes, propres au courant de la vie politique et culturelle en Haïti : je pense essentiellement au rapport de l'artiste avec le pouvoir. Je refuse de m'embarrasser d'une légion d'arguments, ici. Je dirai tout simplement : autant que je sache, peu importe les tendances d'autoritarisme – auxquelles nous restons vigilants – qui se développent au sein du pouvoir de Marthely en Haïti, nous ne vivons pas sous un régime dictatorial, un régime tortionnaire, chasseur de créateurs. Ceci étant dit : les autorités politiques, de bonne ou de mauvaise intention, par stratégie ou par franche conviction, sont libres d'honorer les fous et les saltimbanques de la République, lesquels sont libres, de leur côté, d'accepter les honneurs ou non.

Et je ne voudrais point détourner le lecteur de mon but ultime : attirer l'attention sur une œuvre poétique exceptionnelle – celle de Georges Castera fils – qui ne peut, pour sa crédibilité d'ailleurs, se détacher de la grandeur et des faiblesses de son auteur. Cet essai qui résulte d'un travail universitaire entrepris en 2001 est donc une autre forme d'hommage rendu au poète. Dans ce travail, légèrement revu, corrigé et augmenté, je tente de soumettre à l'analyse six compositions poétiques d'expression française du poète, lesquelles

représentaient à l'époque l'ensemble de son œuvre : *Le retour à l'arbre*, *Ratures d'un miroir*, *Les cinq lettres*, *Quasi parlando*, *Voix de tête* et *Brûler*.

Le texte castérien, selon moi, est un lieu où le projet du poète est consubstantiellement lié à la création. En conséquence, l'on décèle une certaine incapacité à séparer, dans les compositions considérées, poésie de philosophie, d'Histoire, de discours critique ou de théorie littéraire. Voici mon hypothèse ainsi posée. Dès lors, guidé essentiellement par l'approche thématique qui exige une forte sensibilité du lecteur au texte, il ne me reste qu'à élucider cette hypothèse par une démonstration concluante. Aussi, je me propose dans le cadre de ma lecture critique de considérer un croisement de démarches analytiques précises et pertinentes, pouvant être utiles et efficaces à l'approche des œuvres, dans une perspective méthodologique qui mobilise les connaissances linguistique et sémiotique, tout en tenant compte bien sûr de l'évolution historique des compositions.

Eclairé également par les travaux et réflexions de Gérard Genette, Umberto Eco, Michael Riffaterre et Jean-Michel Maulpoix, je pense pouvoir élaborer une critique opérante de cette poésie dans un mouvement de pensée qui propose trois grands moments au lecteur. Dans un premier temps, il sera question de la situation de Georges Castera fils, de ses compositions, dans le champ culturel haïtien, et de la description sommaire de celles-ci, en essayant de faire état des *épitextes* (d'autres écrits libres du poète) qui serviront de base aux analyses. Dans un second temps, sera pris en compte, un examen des structures et des thèmes en examinant les titres, perçus comme écho de contenu ; cet examen me permettra d'aboutir à quelques questions de fond relatives au sujet et à l'objet poétiques. Enfin, à partir de l'étude des procédés stylistiques, je tenterai d'éclairer une poétique distinctive de l'œuvre du poète et le rapport de sa création au réel.

Certes, dans cet essai qui présente l'étude d'une grande partie de la poésie d'expression française de Georges Castera fils, je ne prétends nullement à des analyses exhaustives ; de même, mon intention n'est point d'affirmer, au terme de ma lecture, des conclusions indiscutables, car « la critique gagne à se tenir pour inachevée [...], faisant en sorte que toute lecture reste une lecture *non prévenue* » [Starobinski, *L'œil vivant II, La relation critique*, 1970 : 13] Il ne me reste qu'à espérer que cet ouvrage contribuera à renforcer de façon significative le répertoire des textes critiques sur l'œuvre de ce poète majeur de la littérature haïtienne.

**Jean-Durosier Desrivières**  
*Chemin de la petite rocade,*  
*Trinité, Martinique, le 22 mars 2013*

**Première partie**  
**Situation de la poésie castérienne**

# Chapitre I

## Georges Castera fils, poète et critique

### 1- Georges Castera et ses compositions

Le jeune poète Georges Castera fils laisse Haïti, son pays natal, en 1956 et part pour l'Espagne afin d'effectuer des études de médecine. Il se retrouvera bientôt en situation d'exilé, à cause de l'établissement du régime dictatorial du Dr. François Duvalier, et renoncera à l'art d'Hippocrate au profit de la littérature. Après avoir vécu douze ans en Europe, le poète passera aux Etats-Unis, plus précisément à New-York, où il mènera une vie de militant politique intense. Il retournera au pays natal après la chute de Jean-Claude Duvalier en 1986.

Les premiers textes poétiques de Castera paraissent précisément en 1956 – l'année de son départ – dans les numéros 27 et 31 d'*Optique*, revue littéraire et culturelle d'Haïti. Dans son « Art poétique » de jeunesse, le poète définit le poème comme « RYTHMES et RIRES à l'excès / [...] / Et le rythme est à la mesure des foules », écrit-il [*Optique* N° 27, 1956 : 5, 8]. Mme Aline Bélance, dans le numéro 29 de la même revue, nous permet de prendre connaissance des conceptions artistiques du jeune poète-dessinateur, consignées dans ses « Parfums Incroyables », album d'aphorismes et de dessins qui était resté jusqu'ici inédit :

« Nous mettrons l'art dans la rue »

« Mon art ne finira pas dans un musée, il finira dans le cœur de l'homme ».

Et Mme Bélance d'ajouter à la fin de son article : « Il se pourrait bien que Castera, avec ses thèses sur l'art et ses preuves à l'appui se révèle comme un balayeur pour les impuissants du métier » [Aline Bélance, *Optique* N°29, 1956 : 7].

Le poète commence à écrire à la fois en français et en créole. Et c'est en exil qu'il publie ses premiers recueils de poèmes qui sont pratiquement tous d'expression créole : *Klou gagit* (1965) paraît en Espagne, *Bwa mitan* et *Panzou* (1970) sont publiés à New-York et ils seront tous les trois repris dans *Konbèlann* (1976) qui constitue un recueil de recueils du poète, militant et défenseur de la langue et de l'écriture créole : les deux annexes à la fin du livre – écrites également en créole – en témoignent. Dominique FATTIER, professeur et spécialiste de la langue créole, à l'université Cergy-Pontoise, a consacré une belle étude à la première annexe, intitulée : « Une offre de discours politique en créole haïtien : la première annexe de *Konbèlann*, de Georges Castera fils ». Ce texte peut être lu dans *Langage et politique* qui regroupe douze études rassemblées et présentées par André-Marcel d'Ans [D'Ans, 1995 : 181, 214].

Parallèlement aux textes créoles, le poète continue à écrire en français dans la revue *Nouvelle Optique* (1971) éditée au Canada : nous retenons un poème à caractère théorique : « A partir d'un débat sur les nouvelles directions de la poésie haïtienne » (voir *A I*) ; nous nous étendrons plus loin sur celui-ci. Et, en collaboration avec le peintre-dessinateur Bernard Wah, il compose *Le retour à l'arbre* (1974). L'écriture poétique se lit en français et, selon Castera, l'œuvre dans son intégralité s'attestait comme « un moment d'enthousiasme pour un renouveau de l'art en Haïti » (*A III*).

Après *Le retour à l'arbre* il va falloir attendre encore longtemps avant de lire une œuvre d'expression française de l'auteur. Entre temps le noyau communiste des éditions INIP (Idées Nouvelles Idées Proletariennes), installé à New-York, édite les œuvres créoles du poète, qui collabore avec le groupe : *Jak Roumen* (1977), *Biswit leta* (1978), *Zèb atè* (1980), *Trip fronmi* (1984), *Pye pou pye* (1986), *Dan zòrèy* (1986).

De retour en Haïti Castera fait paraître, toujours en créole, *Gate priyè* (1990). Mais à partir de 1992 il étonne tous ceux qui jusque-là ne voyaient en lui qu'un poète d'expression créole : il publie coup sur coup, à compte d'auteur, *Ratures d'un miroir* et *Les cinq lettres*. Depuis lors il continue à diffuser ses œuvres en assumant avec plus de conviction son statut de poète bilingue : en 1993 paraissent *A wòd pòte*, recueil créole (R. cr. ci-après), et *Quasi parlando*, recueil français (R. fr. ci-après). Suivront, *Rèl* en 1995 (R. cr.), *Voix de tête* en 1996 (R. fr.), *Alarive lèzanfan* en 1998 (R. cr.), *Brûler* en 1999 (R. fr.), *Filalang* en 2000 (R. cr.), *Jòf* en 2001 (R. cr.), etc.

L'auteur ne revêt pas uniquement l'habit d'un créateur, il se fait aussi critique. Et il est quasiment impossible d'approcher l'œuvre de Georges Castera fils sans considérer cette autre dimension de l'écrivain qu'il représente.

## 2- Pour comprendre la poésie de Castera

Voici l'un des rares écrivains haïtiens à parler de ses œuvres aussi bien qu'il évalue celles des autres, qu'il interroge des faits culturels et littéraires relatifs tant au champ géographique dans lequel s'inscrivent ses productions qu'à des frontières élargies. En 1989, c'est dans un contexte de fin de dictature, de transitions démocratiques et de promesses de renouveau culturel que Castera introduit la rubrique « Culture – Arts – Littérature » du premier numéro de la revue *Chemins Critiques* (vol. 1) dont il est membre fondateur :

*Comment donc penser ce renouveau ?*

*Tout d'abord, en essayant d'approfondir le concept de culture de façon à fonder la problématique du champ culturel dans une perspective nouvelle. Il faudra commencer, selon nous, à briser la polarité abusive culture africaine / culture française comme explication de la genèse de la culture haïtienne. La culture ne doit pas se limiter à légitimer un fonds, une matrice. Elle fait aussi partie du quotidien et c'est ce quotidien, dans ses différences, qui doit être objet d'étude. [Chemins Critiques, vol. 1, n° 1, 1989 : 88]*

Il convient de souligner que le quotidien peut être aussi bien objet d'étude sociologique, anthropologique, philosophique que poétique. Il reste donc à trouver sa trace et son économie dans la poésie castérienne.

Le poète ne se réclame d'aucune génération, d'aucune école littéraire : « en tant qu'écrivain, je me suis toujours senti seul. Je n'ai pas eu la chance d'avancer dans un mouvement d'ensemble. Jeune, je fréquentais des écrivains beaucoup plus âgés que moi. Et aujourd'hui, moins jeune forcément, tout en moi est encore fulgurance, promesse de découvrir la haute mer. » (*A III*) Toutefois, il a écrit un ensemble d'articles critiques, dignes d'intérêt, qui affirment implicitement ou explicitement à la fois ses conceptions de l'art, son parti-pris pour certaines tendances littéraires et certains poètes en qui il se reconnaît. Citons à titre d'exemple son article « L'écrivain haïtien : quelques considérations » [*Ibero-Americana* Nr 1, 1991 : 89-107], dans lequel il balaie des pseudos avant-gardistes, qu'ils soient du *spiralisme*

(mouvement lancé en 1968, regroupant René Philoctète, Frankétienne et Jean Claude Fignolé) ou du *pluréalisme* (invention de Gérard Dougé), mouvements aspirant à devenir des écoles littéraires avec des créateurs en panne de théorie convaincante ; sa lecture de la poésie « moderne » de Saint-Aude, mal comprise par les orthodoxes de la littérature haïtienne : « Clément Magloire Saint-Aude, homme déchiré au-delà des phrases » [*Chemins Critiques*, 1989 : 137, 146] ; sa présentation, « Sous le voile déchiré », aux deux numéros de *Conjonction* qu'il a lui-même préparés et qui sont titrés : « Surréalisme et révolte en Haïti » (*Conjonction*, 1992 : 9-14) et son article interrogatif : « Surréalisme en Haïti ? » [*Notre Librairie*, 1997 : 90-97] qui débouche sur la confirmation de l'influence de ce courant littéraire, qui n'a pourtant pas fait école, sur un bon nombre d'écrivains haïtiens, lui notamment. Dans une telle perspective nous pensons qu'une bonne saisie des articles, des entretiens et des poèmes à caractère théorique du poète-critique, non consignés dans des recueils, pourraient aider à l'analyse de sa poésie.

En ce qui nous concerne, nous privilégierons le poème théorique de l'auteur, « A partir d'un débat sur les nouvelles directions de la poésie haïtienne », qui, bien qu'il s'écarte de plus de deux décennies de sa production française, nous semble encore valable pour éclairer sa poétique. L'indice le plus probant qui nous autorise à qualifier le texte de théorique est la formulation du titre. En effet, le terme « débat » laisse supposer un texte argumentatif ou un article critique, donc de la prose ; et l'on pourrait même, d'après le syntagme « les nouvelles directions », préjuger un bilan suivi d'une certaine disposition. Mais à bien lire le texte, l'on constate qu'il s'agit sans aucun doute d'un poème en vers libres, non ponctué : une sorte d'art poétique.

L'écriture et sa pratique demeurent les thèmes majeurs du texte. Dès l'ouverture du poème la réflexion et le questionnement se fait sentir sous un mode à la fois humoristique et offensif propre à la poésie castérienne :

*entrebâille ce rien  
ce supplice de mots  
qu'on interroge à coups de gomme (A I)*

Les deux thèmes se trouvent intrinsèquement liés à la question sociopolitique et économique disséminée dans tout l'espace du poème et explicitée par une citation en lettres capitales de Karl Marx, incorporée au texte presque à sa fin :

*MA METHODE ANALYTIQUE NE PART PAS  
DE L'HOMME  
MAIS DE LA PERIODE SOCIALE ECONOMIQUE-  
MENT DONNEE...*

En résumé, le texte de Castera, loin de s'adresser d'abord aux poètes haïtiens, semble plutôt concerner l'auteur lui-même en tant que créateur engagé. D'ailleurs c'est l'une des caractéristiques fondamentales de presque tout manifeste ou art poétique, d'être marqué au départ par le fait d'autodestination.

Nous considérerons également deux entretiens avec le poète : l'un réalisé par M. Charles H. Rowell pour la revue *Callaloo* en 1992 – la revue n'a publié qu'une infime partie de cet entretien dont nous disposons, grâce à notre auteur, la quasi-totalité (*A III*) – et l'autre par Rodney Saint-Eloi pour le quotidien *Le Nouvelliste* en 1993 : « Etre poète, c'est habiter la mort... » (*A IV*). Ce dernier préluait la vente signature de trois recueils français du poète : *Ratures d'un miroir*, *Les cinq lettres*, *Quasi parlando*.

Les trois *épitextes* sus-indiqués (le poème théorique et les deux interviews), ajoutés aux *péritextes* (diverses informations – titre, préface, notice biographique, etc. – qui gravitent autour des six compositions retenues) des œuvres du corpus, vont nous servir d'opérateurs en vue d'une réévaluation satisfaisante de la textualité de l'œuvre poétique d'expression française du poète. Il s'agira donc pour nous de discerner, au-delà de l'examen sommaire de la structure interne de chaque composition, basé sur l'interprétation des titres, les jeux intertextuels entre les compositions elles-mêmes et la fonctionnalité des éléments *paratextuels* dans l'économie de leurs rapports aux textes, et de les interpréter au mieux.

## **Chapitre II**

### **Descriptif des six compositions considérées**

L'ensemble des titres constituant notre corpus, décrit ci-dessous, représente une grande part des compositions d'expression française de Georges Castera fils. Nous écartons ici, par rigueur méthodologique, presque tous les poèmes français de l'auteur, surtout de circonstance, publiés dans diverses revues connues ou ignorées et qui ne sont nullement repris dans ses recueils. Néanmoins, nous nous réservons le droit, à chaque fois que l'opportunité s'offrira à nous, de corroborer nos analyses par certaines illustrations pertinentes qui peuvent émerger de ce fonds-là.

#### ***Le retour à l'arbre (1974)***

L'énoncé du titre, par la typographie recherchée en page de titre, suggère une double lecture : *Le retour à l'ar* – à ajouter le “t” – et *Le retour à l'arbre*. La quatrième de couverture nous offre deux notices biographiques illustrées par les portraits photographiques des auteurs. L'œuvre, non paginée, se présente sous une forme hybride, dessin-poésie, comme si l'un était le prolongement de l'autre : écriture-image-écriture. Bernard Wah assure le texte graphique et Georges Castera l'écriture poétique : vers libres, marqués d'une forte économie de ponctuation ; mise en scène singulière de quelques signes linguistiques et diacritiques à travers plusieurs pages. Le jeu au sens artistique plein, sans être neutre pour autant, demeure, paraît-il, le thème central de l'œuvre.

#### ***Ratures d'un miroir (1992)***

Dépourvu de renseignements biographiques, *Ratures d'un miroir* est un recueil de 36 poèmes, tous titrés, brefs pour la majorité et même très brefs pour certains. Ces derniers sont caractérisés sur le plan formel par le vers libre, l'emploi de la minuscule en début de vers, l'absence quasi totale de ponctuation, sinon toujours à la fin. Trois poèmes de l'ensemble s'adressent à des destinataires dont le prénom ou le pseudonyme de chacun est précisé en tête du texte qui lui est dédié : « Bois mon sang », à *Lobo Dyabavradra* (pseudonyme du célèbre comédien haïtien Marcel Casséus, grand diseur des textes de Georges) ; « La vie à sec », pour *Yvane* ; « Contexte », à *Bénérita*, pour ses sept ans. Enfin, le poète choisit d'écrire exclusivement au recto portant les chiffres impairs des pages ; alors que le verso se veut, lui, tout à fait immaculé. Une tentative de définition du sujet et de l'objet poétiques constituerait la problématique fondamentale du recueil.

#### ***Les cinq lettres (1992)***

*Les cinq lettres* est une mince plaquette présentée sous forme d'une chemise distinguée dont la couverture porte le titre de l'œuvre, le nom et un dessin de l'auteur ; et à l'intérieur l'on découvre cinq feuilles doubles d'agréable qualité, détachées, non paginées, représentant chacune une lettre-poème suivant cet ordre : « La lettre sous la langue », « Lettre du sixième sens », « La lettre sur mer », « Lettre de loin » et « Lettre d'octobre ». Ces pseudos-lettres sont caractérisées par le vers libre, le découpage en strophes irrégulières – sauf

la dernière qui va d'un trait, d'un jet, l'emploi de la majuscule au début de certains vers et la ponctuation observée uniquement à la fin. Une fois de plus l'écriture se lit au recto, tandis qu'aux versos des premières pages de « La lettre sous la langue » et de « La lettre de loin » le blanc-silence s'amenuise par deux dessins signés G. C. Ici, le lyrisme un peu personnel nous semble être empreint d'une dénonciation de réalités, de situations sociopolitiques.

### ***Quasi parlando (1993)***

Tout comme *Ratures d'un miroir* et *Les cinq lettres*, *Quasi parlando* a sa quatrième de couverture muette, donc privée de notice biographique. Ce recueil compte 75 poèmes titrés – le double de *Ratures d'un miroir* – qui s'étendent sur la double face des pages – contrairement à *Ratures d'un miroir*. L'on retrouve le vers libre, la minuscule en début de vers et l'emploi très réducteur de la ponctuation. En dépit de cette forte négation, l'on remarquera tout de même une présence significative du point d'interrogation. Sur l'ensemble, six poèmes sont dédiés : « Nous disons fleur... », à *Régine et Syto* ; « Encoches du témoin », à *Magalie et Hervé Denis* ; « Motion de censure », à *Daniel Michaud* ; « Avis de recherche », à *Hélène et Anthony [Phelps]* ; « Vocifération », à *Elisabeth Brun* ; « Jacmel », au professeur *Jean-Claude*. Avec ce recueil, la poésie serait perçue par le poète comme un chant-dit, un chant presque parlé, charriant des revendications sociales.

### ***Voix de tête (1996)***

*Voix de tête* paraît avec, en page de couverture, l'image d'un homme debout et de profil, tel un penseur, dans un vaste espace obscur ; un tracé suggérant un œil semble dévoiler l'emplacement de son cerveau ; à quelque hauteur de sa tête s'observe le motif d'un trou de serrure : dessin en noir et blanc signé Radi, l'un des pseudonymes de Castera. En quatrième de couverture nous découvrons une bonne notice biographique suivie d'un *promotional statement* (un énoncé ou un discours de promotion de vente), signé de l'éditeur Rodney Saint Eloi, éclairant les problématiques qu'enfante l'œuvre. Ce recueil compte 60 poèmes titrés, tous dédiés par l'auteur à la mémoire de Georges Castera père. Signes particuliers de cette composition : un guillemet renversé indiquant le titre d'un poème (« Guillemets ») ; une citation de Lénine constituant la première strophe de « La vie vivante », poème à deux strophes ; une citation du « général-dictateur Henri Namphy » formant le tercet placé au milieu d'un poème à trois strophes : « Le deuil exigible ». Le poète interpellerait de manière flagrante, avec *Voix de tête*, la pensée sociopolitique dans la poésie.

### ***Brûler (1999)***

La page de couverture de cette dernière parution de Castera offre une graphie mimétique répondant à la sémantique et l'illusion performative du verbe *Brûler*. Une petite notice biographique soutenue par le portrait photographique de l'auteur précède, en quatrième de couverture, l'introduction à un article de dictionnaire du verbe « brûler » qui « part dans tous les sens », quitte à ce que certaines entrées de l'article commencent à se consumer par le bas. La brochure est composée de 46 poèmes titrés dont plusieurs, phénomène nouveau, s'étendent sur plus de deux pages. Chaque fragment d'un poème-étendu, sur une page, donne une impression d'autonomie sur celle-ci. Ce qui permet de saisir la composition comme un ensemble de textes brefs, voire très brefs pour la majorité. Autre fait nouveau : le poète décline le point final. Dans ce dernier recueil, toutes les inquiétudes – manifestes à travers

plus d'une vingtaine de points d'interrogation – et exigences du poète s'éprouveraient en une seule passion : la parole poétique, « beauté intransigeante », de « nature subversive », à deux doigts de l'érotisme.

La description de chaque ouvrage nous a permis d'identifier rapidement les principales caractéristiques de l'ensemble sur le plan de la (re)présentation et d'effleurer les grands thèmes qu'il génère. Il reste maintenant à analyser cet ensemble dans un processus de mise en œuvre – ou de mise en livre – et à en dégager la cohérence des contenus en faisant confronter thèmes et structures.

**Deuxième partie**  
**Théorie et pratique d'écriture**

# Chapitre I

## Analyse et évolution des titres

### 1- Diachronie et synchronie des compositions

Pour comprendre la coïncidence de *l'intentio operis* (l'intention de l'œuvre) et de *l'intentio auctoris* (l'intention de l'auteur), il n'est pas fortuit, dans le cas de la poésie de Castera, de partir d'une étude évolutive ou diachronique aboutissant à une connaissance concordante ou synchronique des compositions dans l'optique des publications. Et nous insistons sur la notion de « composition », désignant de manière beaucoup plus significative l'œuvre littéraire dans un processus de création, contrairement au terme « recueil » qui dénoterait davantage l'idée d'assemblage de pièces hétérogènes, quitte à en forger un thème englobant parfois. Le vocable « composition » évoque l'image d'une construction élaborée de morceaux répondant à un projet. Ce qui sous-entend la démarche et /ou le cheminement d'un sujet vers l'accomplissement d'objets ou de créations littéraires brèves et diverses (poèmes) qui s'agencent et se manifestent finalement et matériellement au public sous forme de livre, dans une cohérence textuelle. Il convient donc pour nous de retracer plus ou moins ce parcours, des « avant-textes » aux textes (les compositions), qui fait sens quant aux finalités, dans le cadre de la poésie castérienne.

*Le retour à l'arbre* (1974) est une composition singulière, qui répond à un projet original et ambitieux. Conçu et paru en exil, l'auteur raconte l'aventure du livre dans son entretien avec M. C. H. Rowell :

*Le retour à l'arbre est un projet qui m'avait été proposé par le peintre et dessinateur Bernard Wah. Il avait d'abord commencé une série de dessins à la plume et il voulait à tout prix faire un livre avec moi. Nous nous sommes mis d'accord sur la langue et pour qu'il n'y ait pas non plus d'un côté des dessins et de l'autre un texte d'accompagnement. J'ai écrit les poèmes, j'en ai limité exprès le nombre, puis Bernard a composé le livre mot par mot, dessin par dessin. [...] Au fur et à mesure que j'analysais les dessins, je sentais qu'ils étaient porteurs de certaines obsessions tels que le cercle, la roue, la ligne droite, le fusil, les arbres. Alors j'ai dialogué librement à ma façon, en apportant des éléments biographiques sur lui et sur moi. J'ai pu dénoncer ainsi cette situation d'enfermement qui existait alors. (A III)*

L'ouvrage affirme en quatrième de couverture que plusieurs des œuvres du poète sont inédites : nous supposons que ce sont des textes français. L'écriture de l'œuvre s'achève en une formule symbolique et problématique :



La composition d'expression française qui suivra *Le retour à l'arbre* dix huit ans plus tard, reprendra la problématique des « ratures » : *Ratures d'un miroir* (1992).

De 1989 à 1992, le poète publie un ensemble de poèmes en français dans les revues *Chemins Critiques* et *Conjonction*. Ces textes sont repris de façon sélective dans les compositions ultérieures. Les cinq poèmes titrés parus dans le volume 1, du numéro 1 de *Chemins Critiques* (mars 1989) seront ainsi distribués : « A la criée publique » dans *Ratures d'un miroir* (1992) ; « Lettre du sixième sens » et « Lettre d'octobre » dans *Les cinq lettres* (1992) ; « Je n'ai pas choisi... » dans *Quasi parlando* (1993) ; « Première réponse » dans *Voix de tête* (1996).

En 1990, sa publication créole *Gate priyè* annonce *Voix de tête*, *Ratures d'un miroir* et *Quasi parlando* – l'ordre dans lequel les titres sont présentés mérite ici d'être pris en compte pour comprendre la conclusion qu'on en tirera – et dans le volume 1, du numéro 4 de *Chemins Critiques*, paraît « Mise en demeure » qu'on lira dans *Quasi parlando*. Alors que le volume 2 du numéro 3 de *Chemins Critiques* (mai 1992) compte six titres préfigurant *Quasi parlando* (« Encoches du témoin », « Nous disons fleur... » – deux titres non dédiés, alors qu'ils le seront dans le recueil, « Un mot te dira », « Rapport d'écoute », « A perte de vue » et « Do à la clé »), le lecteur est surpris de voir paraître d'abord *Ratures d'un miroir*, en août 1992, avec l'annonce de la parution prochaine de *Voix de tête*. Parallèlement on pouvait lire aussi dans les numéros 193 et 194 de *Conjonction* : « Surréalisme et révolte en Haïti » (avril-mai-juin 1992) deux titres qui figureront dans *Ratures d'un miroir* : « Haute maîtrise » et « Terre brûlée » ; trois titres consignés plus tard dans *Voix de tête* : « Signal », « Matière du rêve » et « Certitude » ; un titre bientôt dans *Quasi parlando* : « Pagnation ».

Quand cette dernière composition paraît en 1993, elle n'annonce rien et ne dresse même pas la liste des ouvrages déjà publiés par l'auteur ; tandis que dans la même année paraissent *A wòd pòte* (R. Cr.) annonçant une fois de plus *Voix de tête* et *Paroles vives*, cassette audio prédisant, sur 47 poèmes dits par le poète Anthony Phelps, 13 poèmes à figurer dans la composition annoncée et un poème, « A la manière d'un rendez-vous », qui figurera dans *Brûler* (1999). Enfin, la dernière annonce de parution de *Voix de tête* se retrouve consignée dans *Rèl*, recueil créole publié en 1995.

Cette esquisse chronologique de l'élaboration des compositions permet de montrer et d'affirmer que l'auteur ne se lance point de manière aveugle dans l'aventure de la publication de ses textes français. Chaque composition porte un projet propre à elle. Et celui-ci ne se perçoit pas exclusivement au niveau de l'écriture, des signes linguistiques, mais aussi dans le choix du support, de la mise en espace, des graphies, du *péritexte* en somme. L'exemple du *Retour à l'arbre*, de *Voix de tête* et de *Brûler* (voir le chapitre « Descriptif des six compositions considérées ») est assez convaincant. Concernant *Voix de tête* l'auteur déclare trois ans avant l'existence matérielle du livre et sa présentation au public :

*Je voulais faire paraître Voix de tête en même temps que Gate priyè. Ça n'a jamais été publié vu que le CIDHICA a donné priorité à d'autres textes. J'avais aussi envoyé aux Editions CIDHICA Ratures d'un miroir qui est resté en souffrance. J'ai donc décidé de publier à compte d'auteur mes poèmes français. (A IV)*

Il y a là quelque chose de curieux : pourquoi cette décision de publier à compte d'auteur certaines œuvres et laisser en attente, pendant longtemps, une autre (*Voix de tête*) qui apparaissait en toute évidence prioritaire ? Nous pourrions simplement déduire un signe de respect symptomatique vis-à-vis de certaines créations. D'autant plus que, dans ce cas, la composition sera publiée enfin de compte, tout comme *Brûler*, par une maison d'éditions (Mémoire) qui semble répondre au désir et / ou à la visée de l'auteur.

Les œuvres du poète se suivent, chacune confinée dans son autonomie, dans sa distinction, sans grand souci d'une chronologie : « La chronologie est une / fausse grammaire » (« L'acte possessif », *V.O.*, p. 68), dit-t-il. Aucune composition ne ressemble tout à fait à une autre ; néanmoins il est possible de dégager une constante de l'ensemble. En ce sens, l'énoncé des titres des compositions peut se révéler un aspect important dont il faut tenir compte. Les titres se présentent comme un premier écho de contenu qu'on ne saurait négliger. Theodor Adorno faisait remarquer, avec justesse, dans ses *Notes sur la littérature*, que « le titre reproduit le paradoxe de l'œuvre d'art, qui s'y résume. Le titre est le microcosme de l'œuvre, ajoute-t-il, le lieu de l'aporie de la littérature elle-même » [Adorno, 1984 : 240]. Käte Hamburger de son côté affirme un parti-pris dans *Logique des genres littéraires* : « Dans le genre lyrique, le titre a une fonction beaucoup plus importante que dans le genre fictionnel », déclare-t-il [Hamburger, 1986 : 235]. Nous essaierons donc de soumettre les titres de notre corpus à une analyse dans laquelle nous ferons intervenir des signes *péritextuels* et *intertextuels* significatifs qui justifieront nos interprétations.

## 2- Essais de définition du sujet et de l'objet poétiques

Si nous écartons *Les cinq lettres* qui exige qu'on s'arrête un peu sur son articulation – ce que nous ferons plus loin, nous pouvons avancer que tous les titres de notre corpus sont des *titres thématiques*, au sens où ils portent sur le contenu des textes : ils évoquent chacun l'objet de l'œuvre. Et nous ajouterons sans équivoques que ce sont des *titres thématiques* de type métaphorique doublé d'une problématique, nécessitant en conséquence un juste examen en vue d'une interprétation crédible. Ainsi, la dimension symbolique de ceux-ci nous pousse à croire qu'« un titre peut référer aussi bien au sujet qu'à l'objet » [Hamburger, 1986 : 236].

Considérons notre premier titre : *Le retour à l'arbre*. La double lecture qu'inspire la page de titre, *Le retour à l'art / Le retour à l'arbre* (voir le chapitre « Descriptif des six compositions considérées »), renforce la valeur symbolique du *lexème* « arbre » dans le syntagme titulaire de la page de couverture. Sur cette dernière, le premier terme, « retour », concorde avec un élément de la graphie : l'esquisse d'une grande roue. Celle-ci donne l'air de tourner avec un cortège de squelettes agitant leurs bras comme des branches sèches. Ainsi la couverture du livre affiche l'image du cycle de la mort, confirmée à l'intérieur de l'œuvre :

*ici c'est par routine  
qu'on va à la mort  
et non par erreur*

Et *le retour à l'arbre* devient un retour aux choses sacrées comme *l'art*, capable d'engendrer la vie. Car l'arbre dans la culture vaudoue est honoré comme symbole du centre de la vie, au sens où il est lié à l'existence humaine, lui communiquant son énergie. Le poète avoue : « C'est peut-être la rare fois où je pars de façon consciente de certains mythes populaires. » (A III) En résumé, le titre et la graphie de la page de couverture constituent un couple oxymorique dévoilant la problématique qui travaille le cœur de l'œuvre : l'arbre de la réalité prescrit la mort et l'arbre symbolique postule la vie.

Le titre *Ratures d'un miroir* n'est pas moins problématique et continue en quelque sorte à faire état de certaines préoccupations du poète. Le premier élément du syntagme, « ratures », concerne directement l'écriture dans une perspective de retour sur elle-même : il suffit de recourir aux *sèmes*, « correction », « rectification », pour s'en rendre compte :

*c'est à force de ratures  
de fulgurance que la poésie met en échec  
la part la moins généreuse du réel* (« Attraction du sens », *R.M.*, p. 13).

Toutefois l'association du premier terme, « ratures », avec le second, « miroir », clé de la métaphore, crée une difficulté qu'il faut tenter de surmonter. Il semble qu'ici, le poète joue sur un *sème* fondamental : « réflexion ». Le propre du miroir est de réfléchir, de donner des reflets tantôt adéquats, tantôt inadéquats. Donc le titre, de manière globale, traduirait un sujet-pensant, réfléchissant, et par extension l'ensemble des textes poétiques du recueil, dans lequel le poète dit et se dit dans l'incertitude (« ratures ») : « Le miroir est considéré plutôt ici comme l'impossibilité de la traversée... » (A IV). En somme, « les miroirs sont des concepts / inachevés » (« Juin déjà... », *R.M.*, p. 67).

*Les cinq lettres*, contrairement aux autres titres, se rapproche apparemment du *rhématique*, au sens où il porte une indication générique : ce livre regroupe cinq lettres. Cependant, quand nous ouvrons celui-ci, nous constatons que les textes ne relèvent guère d'un art épistolaire classique (voir le chapitre « Descriptif des six compositions considérées »). Donc, l'indice générique « lettres » est quasiment faux. De plus, l'article défini (« les ») tire le titre vers le *thématique* et le terme « cinq » ne correspond qu'au nombre de textes que compte l'œuvre. Bref, l'ambiguïté est réduite au profit du *thématique*.

*Les cinq lettres est une série de lettres (poèmes) adressées à des camarades. [...] Quant au titre, ça peut se lire aussi comme une référence aux voyelles de Rimbaud, déclare le poète. [...] Cinq lettres présentées dans leur succession, ça peut signifier aussi le mot de Cambronne (M.E.R.D.E). (A IV)*

Cette dernière note du poète témoignerait d'un humour entretenant un dégoût de la réalité ambiante, traduit dans l'œuvre. Car il présente la dernière lettre, en chute, comme « témoin oculaire d'un temps / qui n'est pas à son dernier repas / de cannibales ».

« Quasi parlando », c'est aussi le titre de l'avant dernier poème du recueil intitulé de la même manière. Il y a là une certaine mise en abyme de l'œuvre.

*[Ce titre] fait partie du vocabulaire musical. Je l'ai pris dans une partition de Beethoven, déclare Georges. Il signifie le moment où le chant est presque parlé. (A IV)*

Ceci montre que la poésie castérienne, en dépit des variations thématiques que propose chaque titre, demeure égale à elle-même dans l'élargissement des thèmes et des

problématiques. En effet, dans *Le retour à l'arbre*, le poète semblait revendiquer déjà la poésie comme un chant-dit, un chant irrégulier, saccadé :

*je n'aime pas le linge d'armoire  
la propreté du chant  
je cherche le rythme  
menotté (L.R.A.)*

Et trois ans avant, il écrivait dans son poème « A partir d'un débat... » : « un homme qui souffre ne peut pas être lyrique / son drapeau n'est pas assez lisible » (*A I*). S'il est propre, le chant, ce n'est qu'aux « Clameurs » et aux « Revendications » (*Q.P.* pp. 29 et 56). Il est créé pour « parler l'écrit ».

Le chant passe évidemment par la voix, qui émane parfois directement de la tête : *Voix de tête*. La page de couverture de l'ouvrage qui porte ce titre est à elle toute seule un poème, énigmatique : le dessin d'un « penseur » au cerveau oculaire surmonté d'un trou de serrure, le tout jeté dans l'obscurité (voir le chapitre « Descriptif des six compositions considérées »). Le pseudonyme du dessinateur – Georges Castera fils – est assez significatif : Radi, terme créole dont l'équivalent français est « impertinent » ou « effronté ». La dédicace *in memoriam* de l'œuvre entière permet au poète d'exhiber une filiation intellectuelle à celui qui l'a sans doute initié très tôt aux lectures de Marx et Engels, et de Lénine : « *A la mémoire de mon père* », plus le syndicaliste Georges Castera, son « alter ego », que le médecin suppose-t-on (comme nous le savons, le dédicataire est en quelque sorte responsable de l'œuvre). Le sujet des poèmes se fait alors l'organe d'une parole (*Voix*) pensée et pensante (*de tête*), dans le secret de l'art. A nous de trouver la clé du poème :

*instrument  
de percussion du quotidien  
[...]  
la pièce à conviction  
de procès à venir (« Litige », V.O., p. 23).*

*Voix de tête* ne se démarque pas non plus de la réalité sociale environnante, dégradante. Aussi, le poète, par le poème, se projette dans un temps de justice, un temps de « procès à venir ».

Poésie chant-dit, poésie voix de tête, mais aussi poésie parole-vive, au plus haut point de la combustion et de la passion : c'est ce que suggère *Brûler*. Titre combien singulier, au sens premier du terme, par rapport aux autres. Le mot titulaire, par sa nature grammaticale – verbe (*verbum*, parole) employé à l'infinitif, semble postuler la poésie comme possibilité infinie : la parole poétique serait mise à l'épreuve, le point final désormais mis de côté, le langage poussé indéfiniment, jusqu'à l'expérience des limites. Et la graphie de la couverture élargit davantage la perspective sous un mode performatif : l'œuvre – le livre symbolisant tout le contenu – serait une masse de « Pages jaunes » qui se consume pour reconquérir sa blancheur, sa pureté :

*le néant nous lessive  
pour nous livrer à l'éloquence  
édentée du poème  
  
le temps rature nos draps les  
plus rétifs (« Pages jaunes », Br. p. 57)*

Serait-ce le signe d'une forte maturation ? Quoi qu'il en soit, l'on peut entrevoir une quête de quintessence menée par le poète ; il met cap droit sur l'absolu :

*l'absolu  
ce qui manque le plus  
aux mots inaccessibles  
du quotidien (« Stridence », Br. p. 72).*

Le poète ne dort plus : « rebelle sans trêve », il négocie sa perte dans l'aventure du langage (« A suivre », « Vibrations », Br. pp. 18 et 84).

Ce tour d'interprétation des titres nous conduit aux confrontations entre le sujet et l'objet dans la poésie de Castera, il nous oriente particulièrement vers une tentative de définition typique de chacune de ces deux instances contraintes à un rapport conflictuel. A ce propos, Jean-Michel Maulpoix nous apporte un éclairage pertinent dans son essai *Du lyrisme* :

*Le sujet est celui qui connaît ou qui perçoit. L'objet est la chose connue ou perçue. Ainsi peut-on dire que l'objet à la fois « s'expose et s'oppose au sujet ». Il s'expose « en tant qu'il est donné comme perception ». Il s'oppose « en tant qu'il paraît offrir une stabilité, un ordre, bref une « réalité » que, de toute évidence, ne possède le sujet. » [...] Mais l'objet est aussi la cause d'un sentiment ou le but d'une recherche. Ce qui agit sur le sujet, ou ce que le sujet convoite. [Maulpoix, 2000 : 252, 253]*

La réalité quotidienne dans ce qu'elle a de plus sinistre et surprenante, de plus simpliste et insignifiante, paraît être ce qui fait obstacle au sujet du poème castérien – rappelons qu'objet vient du latin *Objectum*, signifiant ce qui se dresse devant soi, ce qui fait obstacle. Cette réalité sensible ou non est ce qui influe continuellement sur le poète qui, « sur la langue des négations », « arrive aminci de subjectivité » (*A I*). Le lyrisme n'est donc plus « contraint à l'émoi central » [Maulpoix : 252] ; car nous retrouvons le « moi lapidé par moins » (*L.R.A.*) au profit d'un autre ordre sensible, d'un « je »

*(je n'est qu'un préalable  
d'espace et de temps) (« courrier du moi(s) », Br. p. 74)*

qui « joue le je » dans un espace-objet construit, différent de l'univers carcéral de la réalité quotidienne : « l'espace libre des mots » (« Ce que parler veut dire », Br. p. 83).

Après observation et réflexion, le poète finit par déduire que « l'homme n'a plus d'espace pour dire l'homme / qu'il fut avant le mot », parce que « le mot est un prologue du mot » (*A I*). Le sujet tend alors vers son effacement, en s'associant à l'espace-mot qu'il se crée lui-même dans le parti pris des choses. Si le poème castérien est le lieu où l'objet fait son apparition, ce n'est que pour participer en fin de compte à un projet qui engage le langage. Celui-ci peut relever à la fois de la sensation et du savoir.

## Chapitre II

# Sensation et savoir dans la poésie de Castera

### 1- Du langage politique au langage poétique

Si l'écriture est « un acte de solidarité historique [...], le rapport entre la création et la société, [...] le langage littéraire transformé par sa destination sociale », comme l'affirme Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* [Barthes, 1953 / 1972 : 23], il y a donc pour elle l'option de véhiculer un langage politique. Nous ne disons pas discours, mais bien langage, tout en rappelant que le discours est le plus souvent entendu comme un message émanant d'une suite d'énoncés dénotatifs, c'est-à-dire qu'il faut entendre au premier degré ; alors que le langage est un type d'expression constituant une sorte de code second, prise en charge par la langue (système de signes graphiques ou vocaux). L'originalité du langage littéraire réside dans l'agencement insolite des signes par le scripteur, le poète ici. Marqué par l'équivoque ou la polysémie, le langage littéraire étonne ou éblouit l'éventuel lecteur qui lui est sensible.

Tout cela nous autoriserait à situer le garant de ce langage, s'agissant du sujet de la poésie castérienne, à la limite de l'intuition et d'une conscience aiguë du réel – d'une connaissance pratique. Dans un tel contexte, le critique haïtien Jean-Claude Charles, auteur de *Quelle fiction faire ? Que faire ?*, perçoit une certaine vérité que couve l'œuvre d'expression créole de Castera, laquelle nous découvrons également dans sa poésie d'expression française : « l'universelle articulation du littéraire et du politique » [Charles, 1999 : 41]. Et le poète dira :

*Il n'y a pas lieu de concevoir un art de l'écrit (roman, poésie, théâtre...) qui prétende être neutre, qui prétende ne rien dire aux hommes, se donnant comme énoncé de mots vides de sens. (A III)*

La parole politique stipule une réflexion active d'un sujet historique sur le social. Elle est l'une des amorces fondamentales de la parole poétique chez Castera. Et dans la théorie littéraire du poète, le principe veut qu'il fasse la somme des « papiers qui disent » et de « ceux qui effacent » pour exposer « la surcharge idéologique » (*A I*), pour dénoncer l'« espace mensonger », « l'incertitude du pays aphone » (*LI*). Toutes les œuvres du poète, d'un degré à un autre, scande à coups d'éloquences essoufflées et de symboles : « à bas la parole neutre » (*A I*).

Du *Retour à l'arbre* à *Brûler*, la double articulation poésie-politique ne cesse de travailler l'écriture castérienne. Elle est preuve d'un engagement qui se renouvelle en s'interrogeant de composition en composition. Le sujet politique se présente sous une double figure :

- a) Poète-subjectif, le « je » prend en charge le dit politique et semble le personnaliser : « je viens de la foule / de son discours boulimique / de ses bonds en spirales » (« Vocifération », *Q.P.*, p. 78).
- b) Critique-objectif, le sujet énonciateur se comporte comme un sujet d'énonciation théorique ; son langage se confine au pôle-objet et prend un caractère sentencieux propre au « je » *gnomique* : « le capitalisme n'est pas éleveur / de colombes » (« Je ne dirai pas bonjour », *R.M.*, p. 73).

Le temps historique présent – répétition du passé – paraît un élément générateur dans la poésie castérienne. Symbolisé par « le mouvement griffé de la roue » en tant que reprise du même cycle d'enfermements et d'atrocités, dans *Le retour à l'arbre*, il constitue l'arrière-plan du langage politique :

*on nous met en demeure  
de signer [( singer )]*<sup>1</sup>

*d'avoir en noyé atterré rejoint a  
vec du sable noir le galion qui va  
qui vient comme un singe dans  
ses ficelles de glas*

La parole épouse une structure close, manifeste à travers les signes diacritiques et les textes graphiques (bulles, courbes, cercles, roues, etc.), qui renvoie à la situation dont elle fait état : l'ombre qui vient « d'un temps menotté » (« Guillemets », *V.O.*, p. 28). Face aux obstacles de la réalité, elle s'imprègne de violence par ratés et ratures. Ratures qui expliquent ses difficultés à s'exhiber comme parole évidente, mais non moins vraie. La théorie veut que « les mots pris dans une activité dialectique » soient aveuglés dans le texte (*A I*). *Ratures d'un miroir* montre ainsi « la parole bouchée » (« Contexte », p. 49), et ne demeurent que les aspirations du poète : « des miroirs gravés par le rêve / pour marquer / [...] la trace de la parole dans l'action » (« Pour miroir seul », *R.M.*, p. 71).

Le langage politique est aussi cri ou chant de révolte, un chant qui frise la parole agissante, traduisant parfois la colère insupportable et étouffée du sujet : « j'ai longtemps parlé avec les poings / serrés / pour ne pas crier avec / l'horizon qui fait naufrage » (*LI*). Voici l'affiche métaphorique d'un autre aspect de la théorie du poète :

*celui dont le texte est promis à la lecture des yeux  
il est absurde de lui demander de chanter comme  
une porte ouverte  
FERMEZ LA PORTE S.V.P.  
au suivant* (A I)

Cette réflexion poétisée éclaire tout l'esprit du contenu de *Quasi parlando* qui, dans le poème « Le poète dans sa langue », pose « le poème de la fin / comme un débat » (p. 51). Le poème devient donc le lieu où le sujet discute de la réalité sociopolitique, « au sens large » et au quotidien, sans prétendre à des dénouements clairs et précis. Il suffit de s'en remettre aux divers titres, combien évocateurs, pour comprendre ce trait : « Choses courantes », « Droit de cité », « Motion de censure », « Motion », « Etape »... Il importe d'être très attentif aux titres des poèmes castériens qui créent déjà l'impact du politique – « Litige », « La ratière est une affaire d'État », etc. (*V.O.*) – s'intensifiant ou s'altérant dans l'extension du poème lui-même, qui remplit le politique d'une charge expressive : « l'élongation du poème nous divise / [...] j'ai tout restitué à la parole » (« Écran fiction », *Br.* p. 65). Ni la parole dérisoire, purement énigmatique, ni la parole dogmatique, simplement la parole vraie. Le poète n'est pas un *magister* dont la fonction est de dicter ; néanmoins, conscient de son inscription dans l'Histoire, il fait entendre sa voix, parce qu'« il ne faut jamais laisser aux morts / l'initiative de la lumière » (« La station debout », *V.O.*, p. 57).

<sup>1</sup> Le signifiant « singer » est plutôt encadré de deux signes graphiques compacts et concaves dans le texte ; les signes diacritiques que nous utilisons ici n'en donnent qu'un aperçu.

Sa vigilance vis-à-vis des faits historiques, par exemple, l'incite à souligner, à mettre en poésie, adroitement ou de façon abrupte et ironique les accents graves de certains gestes ou propos démagogiques :

*« La cérémonie du jour revêt un caractère à la fois expiatoire et propitiatoire. » (« Le deuil exigible », V.O., p. 63).*

Cette citation, extraite d'un discours du « général-dictateur haïtien Henri Namphy », se transforme par le poète en un tercet placé entre la strophe initiale et la strophe finale du poème titré « Le deuil exigible » (V.O., p. 63). La décantation du signifiant « caractère », par le détachement de la première syllabe « ca- », lui permet de suggérer l'antithèse « cérémonie / ca(s) », en jouant sur le(s) sens négatif(s) du nouveau signifiant suggéré : au cérémonial s'oppose le malheur, le désastre (« cas »), le véritable « caractère » de la « cérémonie », évoquant déjà la gravité. En disposant la citation de telle sorte que les trois termes, « cas – expiatoire – propitiatoire », marquent la fin des vers, le poète ne fait que renforcer le paradigme de l'affliction que suscite le titre (« Le deuil »). Au fait, le tercet est une catastrophe entre deux strophes ; symbolisant le désastre provoqué au pays (Haïti) par des acteurs identiques à l'auteur originel de l'extrait (le général-dictateur), le tercet est placé au centre du poème tel un mort-vivant dans un tombeau.

La voix du poète n'en appelle qu'à celles des pères nourriciers, tant sur le plan intellectuel que politique, bien que morts. Leurs voix de tête pensante viennent s'installer subtilement, indubitablement dans le poème. *Voix de tête* prouve ce second aspect de façon péremptoire par cette première strophe de « La vie vivante » qui est au fait une citation de Lénine :

*« Les concepts humains ne sont pas immobiles mais se meuvent perpétuellement s'écoulent l'un dans l'autre sans quoi ils ne reflètent pas la vie vivante. »*

La poésie est, dans cette perspective, perçue comme frontière entre une pensée matérialiste, au sens de Marx<sup>2</sup>, et une imagination fertile :

*Je n'ai jamais eu la conscience  
enjambée par aucun dieu  
la matière toujours  
la matière première  
comme la fulgurance du jour (« La première gamme », V.O., p. 25)*

« La « pensée » est préparée, installée peu à peu par le hasard des mots » [Barthes, 1953 / 1972 : 36] – à entendre ce hasard comme bonheur – dans le poème castérien. Les mots inventés ou puisés dans les livres – « Prends les livres en otage / pour ne pas te voiler d'incohérence » (L4) – sont sans aucun doute restitués à « la vie qui détermine la conscience » ; ces mots qui, même « morts », ne finissent pas de dire l'homme cherchant à atteindre le bien-être par le déploiement de l'intelligence et du cœur :

<sup>2</sup> **Matérialisme dialectique** : philosophie marxiste qui, liant une conception matérialiste du monde et l'héritage de la dialectique de HEGEL, voit dans l'univers un tout matériel dont la dynamique est assurée par le jeu de contradictions internes. Cf. Le Petit Larousse.

*accède aux gestes  
par l'inquiétude de la raison  
accède au désir qui bâtit le jour maudit  
pour quelques mots brûlés (« Échardes », Br. p. 37).*

Avec *Brûler* tout le langage, disons mieux, tous les langages du poète sont éprouvés dans la coupelle de la langue et de l'invention. C'est, dirait-on jusque là, une excellente synthèse dans l'étape de la création : le carrefour où le langage poétique, par sur-revendication de l'absolu, dépasse le langage politique, pour mieux le révolutionner. Le « besoin de regrouper en interrogation [...] / le badigeon du dernier souffle » (« Abstractionnement vôtre », Br. p. 24) se fait sentir par surplus de points d'interrogation (?) dans la composition. Celle-ci reprend de manière plus incisive, plus indivise et érotique, la logique du sensible et de l'intelligible qui caractérise l'ensemble de la poésie castérienne.

## 2- Du logique et du sensible

L'ordre ou le régime politique n'est qu'un état du langage poétique qui fait l'objet de notre étude : il ne suffit pas à l'organisation de l'œuvre, ni à l'aboutissement de son projet et de celui de l'auteur. Il y a dans l'écriture Castera une manière profonde et expérimentale de pénétrer le monde du conceptuel via le sensible, vice versa : elle se résume au *mot(if) désir*. Le *désir* serait donc le principe premier ou le moteur qui actionne toute l'écriture castérienne. Il se fait *lien* et *liant* dans la dialectique de la sensation et du savoir. Tout comme les surréalistes, le poète aurait assumé cet élément structurant du texte dans une sorte de conscience lucide, au point que la pratique littéraire s'associerait à une pratique érotique, pleine de réalité sexuelle :

*beauté  
ô lascive syntaxe du foudroiement (« Mesure du cri », Q.P., p. 84).*

L'érotisme – « la poésie mise au service de la pratique amoureuse », selon Guy F. Paul Laraque [Laraque, *Sur la poésie*, 1993 : 187] – se lit dans tout le système linguistique et énonciatif que constitue le poème castérien, tant à travers le *thème* qu'à travers le travail formel et la mise en scène du texte. Il n'y aurait aucune inconvenance à intituler le segment de cette étude : « La *sexualité* de Georges ». Nous entendons par ce néologisme – *sexualité* – le lien étroit, souvent inaliénable, qui existe entre le littéraire et le sexuel dans le texte castérien : le texte fait constamment signe au sexe et aux sens – les cinq, voire un sixième, émissaire de la totalité, de la fusion de tous les sens. En conséquence, nous utilisons l'adjectif *sexuel* pour souligner des phénomènes linguistiques et langagiers relatifs au champ sémantique de la sexualité, dans le poème castérien, et lié à une écriture du corps ou des sens, laquelle peut révéler plein d'autres réalités. « La poésie est un acte d'amour physique » (*A III*), déclare le poète.

Et bien maladroit serait le lecteur qui chercherait à cloisonner l'écriture castérienne dans des catégories tranchées telles que poésie politique, poésie philosophique, poésie érotique ou amoureuse, et tant d'autres : cette poésie n'est qu'un champ d'expériences infinies où le sujet est perpétuellement aux prises avec le monde. Les questions les plus sérieuses, les plus profondes, notamment celles d'ordre existentiel, se posent ici en interaction avec l'évidence des phénomènes et des sentiments les plus palpitants :

*l'homme qui se retourne du côté gauche*

*pour féconder son ombre  
serait-ce moi aussi ?* (« Encoches du témoin », *Q.P.*, p. 25)

L'inquiétude se refuse d'être une interrogation sèche. Questionner son être au monde, c'est d'abord être sensible à son reflet, « son ombre », ce qu'on figure ou préfigure. Le doute sur l'existence et la vie, dans presque toutes les compositions, se pose en même tant qu'une connaissance du tangible lié au plaisir éprouvé ou retrouvé par le « poète lessivé du logos » (« Nous sommes montés ensemble... », *V.O.*, p. 37). Dans *Brûler*, quelques mots du poète crépitent ainsi :

*je sais je crois savoir  
sachant la mer toujours plus belle  
dans le vent halluciné  
mon corps se détache  
en pure scandale d'amidon  
et va vers toi* (« Signe particulier, *Br.* p. 17).

Il n'y a pas lieu ici de penser et d'imaginer le sens ou l'essence des choses en altérant sa sensibilité aux éléments cosmiques (air, terre, eau, feu). L'être indicible, insaisissable, se surprend violemment dans le texte castérien en relation avec les sens (corporels), par le bonheur des sens, au moins dicibles, et « par l'inquiétude de la raison ».

*toute violence nous foudroie  
nous rend à la terre du savoir  
nous rend à l'ordre nouveau  
de la boue pensive* (« Le rejet de la vue », *Q.P.*, p. 5)

A défaut de saisir l'être dans sa substance, le poète le cherche dans l'existence quotidienne, dans sa condition d'homme – « la boue pensive » – passager, mortel, doté de connaissance éphémère, à travers ses mille postures :

*et l'homme du carré  
dont les baisers deviennent  
des feuilles qui oblitèrent  
les arguments de sages  
à court d'arguments ?* (« Encoches du témoin », *Q.P.*, p. 25)

La pensée et le savoir se mêlent d'érotisme de façon obscure : cet « homme du carré », projection du sujet sans doute, ne serait-il pas lui-même un sage-frondeur, un témoin – le Radi, l'effronté de *Voix de tête* – se servant du pré-texte de l'expérience sexuelle (« baisers ») transformée en poésie (« feuilles ») pour narguer la fausse raison des hommes « sages » (ou pseudos-sages) du « dur pays qui fait métier / de solitude », où « la mort entaille » (*Q.P.*, p. 25) ?

L'érotisme est rarement gratuit et isolé dans la poésie de Castera. De même que la pensée n'y est jamais dogmatique et stérile : « il faudra penser à enlever les soutanes au moins de la / pensée » (*A I*). L'un alimente l'autre mutuellement : le poète fait couler l'obscurité conceptuelle de la philosophie dans l'obscurité formelle de la poésie, érotique et érotisée. Quand le sujet emprunte la voix du philosophe pour définir la mobilité continue « des concepts humains » (voir plus haut, citation de Lénine), par exemple, c'est aussi pour s'y confondre, dans son geste amoureux, sa geste amoureuse : « comme eux [les concepts] mon amour j'ai coulé / en toi toute une éternité » (« La vie vivante », *V.O.*, p. 31). Dans ce cas

précis, la pensée se dénude pour revêtir l'amour qui la rend désirable en retour. Philosophie et poésie « aident à *changer la vie* », dirait Guy F. LARAQUE.

Certaines compositions, comme *Le retour à l'arbre*, parlent peu d'amour, de la femme ou de choses sensuelles, mais il ne demeure pas moins vrai que le *désir* y soit présent. Puisque « nous sommes des premiers matins/ du désir dans l'espace libre des mots » (« Ce que parler veut dire », Br. p. 83). Le désir est en symbiose avec le texte. Il ne réside pas exclusivement dans des signes *sexuels*. Il est manifeste dans le choix des mots, leur autonomie et leur agencement, de sorte que le texte devienne lui-même, à travers chaque mot, objet de séduction et de désir, une « lascive syntaxe » :

*beauté  
ô gymnase !  
seulement pour la beauté  
du mot* (« Dire cela », R.M., p. 65).

Le mot s'offre nu – « gymnase » – mais non sans mystère. Sa nudité ne s'exhibe que pour émerveiller, pour dire le monde et l'imprévisible, mal ou non encore formulé : « la nudité des mots fondent l'épilogue / de ma langue » (« Partenaires quadraturés... », R.M., p. 29), dit le poète. « Qu'est-ce qu'en effet un poète, se demande Jean-Pierre Richard dans *L'univers imaginaire de Mallarmé*, sinon un homme doté d'une sensibilité particulière aux choses et aux mots » [Richard, 1961 : 21]. Ce sont les mots qui détiennent le pouvoir de dévoiler, selon l'« Ordre du jour », la Femme : « ô femme à ciel ouvert » (Br. p. 54).

La beauté féminine dans le texte castérien joue un rôle d'interface entre le langage et le savoir, entre la jouissance et la connaissance : « ta beauté est l'autre rive où mes mains / brûlent de toucher la conscience saccadée du poème » (« A moi l'identité », R.M., p. 25). La femme, séduisante, est le prétexte qui favorise le désir d'approfondir le poème. Le plus souvent présente, par tutoiement ou par métonymie, sans être présentée, elle est le nerf de l'imaginaire castérien et la raison d'être de l'espace *sexuel*. Dans son article « Eloge du regard », paru dans le N° 62 de la revue *Littérature*, André Lucrèce évoque « le poète [qui] devant la femme n'hésite pas à dire sa quête de divine lumière » [Lucrèce, 1986 : 12], de jours nouveaux :

*regarde-toi dans le creux de ma main  
quand armés du seul mot de liberté  
l'heure rouge se lève dans nos yeux*  
(« Tout nous arrive par effraction... », Q.P., p.37)

Par l'image de la femme, « A coup sûr », tout revit et « l'amour prend la langue / pour quelque chose qui se mange / se parle convulsivement » (Br. p. 50).

L'image du corps féminin, saisie du regard, se traduit en mots : « C'est du regard que surgit le poème qui s'épanouit dans l'esprit, embrase l'être, puis confie l'image à la pensée et à l'imagination, dont surgit, subtil et profond le langage poétique déjà contenu (en germe) dans le regard » [Lucrèce]. La nudité éblouissante de la femme regardée, sollicitée, se fusionne à l'écriture :

*te voici dévêtue dévoilée dévolue  
violente par nuées et brassées  
au plus haut de l'écriture* (« Te voici dévêtue dévoilée dévolue », R.M., p. 83).

Objet de désir par excellence, elle est celle par qui, consciemment ou inconsciemment, le poème se réalise ; celle sur qui la poésie se façonne et se fait convoiter :

*ô poésie  
je laissai tomber ma cire sur ton  
ventre cosmique* (« Pour consultation ultérieure », *Br.* p. 70).

Le corps dans la poésie castérienne est après tout le poème incarné par les mots, et immunisé par la femme :

*[...] je suis à côté des mots  
dans l'opacité de ton corps  
[...]  
les mots dormaient dans mon lit*  
(« Fragments impalpables », *Br.* pp. 45 et 46)

Il suffit au poète de placer la violence des mots à la pointe extrême des seins de la créature féminine (« Tout nous arrive par effraction... », *Q.P.*, p. 37), d'écrire en langue morte le dénouement de sa chevelure écrasée par ses rêves à lui (« Est-ce le poème... ? », *V.O.*, p. 35), de chercher encore sur sa bouche l'image qui frappe les miroirs au dos (« On lira ceci sur ton sourire », *Br.* p. 11), de brûler entre ses lèvres, bien qu'elle soit ailleurs (*L.R.A.*), d'avoir l'âge charnel de ses yeux (« Excès de lumière », *R.M.*, p. 75), pour que ces mots de l'auteur de *Fureur et mystère* deviennent aussi vrai qu'un aphorisme castérien : « Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir » [Char, 1967 : 73].

Le texte poétique garde toujours un aspect érotique, même dans ses thèmes les plus énergiques, tragiques. Et si l'on se fie aux mots des *Lectures du désir* de Raymond Jean, on peut donc « lire le désir dans tous les détours, les systèmes d'écarts » du langage poétique d'un poète [Jean, 1977 : 26]. En somme, il paraît que, chez Castera notamment, c'est toute l'invention poétique qui est imprimée de désir :

*des filles nues à leurs fenêtres  
poussaient comme de l'herbe  
- elles font de la pubisité -* (« L'ombre du poème à tes pieds », *Br.* p. 76).

« *Pubisité* » : voilà un vocable tout neuf qui correspond bien au besoin de forcer la langue à dire plus qu'elle ne veut et peut dire. Un simple glissement phonétique pousse le lecteur à lire *publicité*. Le mot, créé sous la base d'une paronomase (*pubisité* / *publicité*), en plus de suggérer l'idée de réclame, en expose l'objet : le *pubis*, le sexe. Raymond Jean, citant Roland Barthes, confirme que « le néologisme est un acte érotique » [Jean, 1977 : 25].

Toute « L'ombre du poème à tes pieds » traduit les diverses inquiétudes quotidiennes et les sensibilités du sujet en un lieu où « l'horizon » est sa « raison murmurante » et sa « maison chimérique », « entre barbares et barbelés » (p. 75). Le poème continue :

*et des murs lacérés de ma prison  
insulaire  
entre phrases publicitaires  
et peurs domestiquées  
on nous fait un destin sur mesure* (p. 76)

Le sexuel est aussitôt mis en parallèle ou en corrélation avec la situation tragique à laquelle fait face le sujet dans son espace réel journalier, espace pénitentiaire où tout dépérit, même la parole des hommes, « beau parler des prétoires » (p. 75), « phrases publicitaires ». Voyez le lien entre les « phrases *publicitaires* » des hommes, vides de sens et de véritable savoir, et « la *pubisité* » des filles : double gratuité. Puis, en chute :

*le poète dans un ultime sursaut  
ordonne : ô beautés faites éjaculer  
les anges (p. 76)*

Le tragique est en fin de compte renversé par l'érotique pour le salut de la création. *Eros* (l'amour, la vie), par la puissance du langage, la dialectique de la souffrance et de la jouissance, l'emporte sur *Thanatos* (la mort, le néant). Le texte castérien nous apprend que c'est toute la pratique d'écriture, ou encore tout l'art littéraire, qui constitue un acte érotique. Et le désir d'en parler, sous un ton grave et / ou diésé, se signifie dans l'écriture même.

# Chapitre III

## Réflexion et réflexivité dans la poésie de Castera

### 1- L'acte d'écrire et l'écrit comme thèmes d'écriture

S'il est un phénomène qui ne saurait se dérober à la vigilance de l'éventuel lecteur qui jetterait un juste regard dans n'importe quelle composition de Castera, c'est celui du poème comme écriture du poème. Le texte poétique se veut la garantie réflexive d'une trace indélébile de la perception et de l'intention, d'un mouvement irrépressible de l'imagination et de la main, du désir furieux d'écrire du sujet par qui le poème advient.

*qui vient boire  
(b)oire et (v)oire  
juste une lettre gommée (A I).*

L'obsession du sujet à dire l'acte d'écrire et les chemins par où surgit l'écriture hante l'œuvre poétique de toutes parts, et témoigne d'une nécessité de lier de manière intrinsèque la pensée et la création :

*en poésie qui frappe par l'épée  
périt par l'épure (A I).*

Les deux extraits ci-dessus ne sont qu'expression des démarches théoriques, poétisées, du poète qui expose l'importance du travail d'épuration, de retranchement des *signifiants*, via le gommage, conduisant à la discrétion ou au quasi mutisme du poème devenu « l'épure ». Parce que, « amputée vois-tu de son silence / ma phrase perdrait toute trace d'accidents » (L.R.A.). Il y a ici de la réflexion dans la création.

Les signes sont nombreux dans la poésie castérienne, traduisant le poème se décrivant, se mettant en scène en son propre espace, faisant semblant parfois d'ignorer le sujet. Ils se condensent tantôt en des modes d'expression métonymiques innombrables, reflétés par des mots-miroirs : « mot », « papier », « encre », « parole », « phrase », « rythme », « feuille »...

*je ne sortirai pas des mots  
le songe est transparence de la solitude  
et le papier propice au plaisir (« Juin déjà », R.M., p. 67)*

Tantôt en des termes génériques ou métaphoriques : « poème », « poésie », « écriture », « langue », « langage »...

*pourquoi  
frapper d'interdit  
l'aube cérébrale qui se lève  
la poésie qui vous parle du bout des ongles ? (« Litige », V.O., p. 23)*

L'interrogation réflexive de l'écriture du poème prend parfois une forme beaucoup plus active, dans le dynamisme du thème *rature* :

*c'est à force de ratures  
de fulgurance que la poésie met en échec  
la part la moins généreuse du réel* (« Attraction du sens », *R.M.*, p. 13).

Ce thème peut se réitérer par un lexique propre au poète gommant le papier, « cherchant dans l'encre / flux et reflux d'une dernière rature » (*V.O.*, p. 24), ou dans l'entrebâillement des sens du poème : « entrebâille ce rien / ce supplice de mots / qu'on interroge à coups de gomme » (*A I*).

La poésie étant « le langage même des transgressions du langage, est [...] toujours révolutionnaire », dit R. Barthes<sup>1</sup>. L'acte de « gommer », de « biffer », de « rétrécir », de revenir constamment sur la valeur et la place des mots qui disent le monde et des stratégies d'écriture, l'est tout aussi bien pour le poète qui crie : « Toute révolte commence par le gommage » (« Guillemets », *V.O.*, p. 28). Signifier dans le poème le retour de l'écriture sur elle-même répond à un certain besoin de laisser entrevoir un motif. Chaque motif révélé par la relation réflexive du poème contribue à renforcer le projet que porte chaque œuvre représentant chacune un pan de l'intention globale de l'ensemble de la poésie qui s'interroge – sur son procès sans doute, qui interroge. L'une des préoccupations fondamentales de l'écriture castérienne est donc de questionner le monde en se questionnant :

*questionne les questions  
et réponds au silence  
au chantage de la mort  
avec des mots de révolté* (« Déclat », *Q.P.*, p. 26).

Le gommage peut être aussi l'effacement ou la destruction du sujet qui favorise l'émergence du poème dans une structure en miroir significative :

*je m'abîme aux mots  
à l'extrême beauté du papier  
informel* (« Gommage », *Q.P.*, p. 27).

Au moment même où le texte signifie le geste du « je » s'abîmant dans « l'espace libre des mots », se dispersant sur le papier déstructuré, il fonde la structure qui y correspond : *la mise en abyme*. Rappelons que « (je n'est qu'un préalable / d'espace et de temps) » (*Br.* p. 74), ce qui écarte la possibilité d'une double mise en abyme authentique du sujet et du poème. Donc, le poème – le texte, ce tissu de mots – est tout dans sa mise en page ; il est achèvement objectif d'une réalité inachevée, (in)dépendamment du sujet qui le veut, pour que la poésie, que disons-nous, pour que la beauté soit à travers *la question du livre*. Dans *L'écriture et la différence*, Jacques Derrida indique, à propos de cette question précisément, que « l'écriture s'écrit mais s'abîme aussi dans sa propre représentation » [Derrida, *Seuil*, 1967 : 100]. Ainsi, l'acte d'écrire et l'écrit constituent par cette ruse artistique qui consiste à écrire dans le poème sur le poème, un acte de langage rebelle et de rebelle.

Le poète signifie un certain mépris pour le « moi », « car tout le moi est foutre » (*L.R.A.*), dit-il. Il ne se contente que du dire et exige à l'écriture d'être attentif à ce dire, même

<sup>1</sup> Roland Barthes, in *L'arbre du crime*, œuvres complètes de Sade, vol., XV-XVI, Paris, Cercle du livre précieux, 1966. Cité par Jean-Claude Charles, in *Quelle fiction faire ? Que faire ?*, Port-au-Prince, Ed. Mémoire, 1999, pp. 46 et 47.

quand « dire est déjà trop dire » (LI). Dans cette perspective le sujet se confond au poème, objet de lui-même. Ne comptent que les mots :

*Visiblement partisan de l'hérédité  
des mots  
si les mots sont l'évidence de la lumière*

(« L'espoir est une pratique », *V.O.*, p. 49).

Le « mot » est l'un des signifiants les plus répétés dans la poésie castérienne. Il légitime dans le poème le rapport du texte avec lui-même ou le processus, réel et imaginaire, de sa productivité :

*j'ai appris d'autres mots  
pour élargir l'espace abîmé  
du poème  
d'autres mots*

*qui sont les mêmes mots* (« Tu as placé ton visage », *Q.P.*, p. 65).

Le poème castérien maintient à bout de souffle un langage réflexif et réfléchi, une perpétuelle et *douloureuse interrogation sur sa propre possibilité* :

*mais qui prendra la défense du poème  
en dérive  
sur ma table ?* (« Figure », *Br.* p. 20)

Certains aspects de cette expérience rappellent sans doute le poète « Edmond Jabès et la question du livre » [Derrida, *Seuil*, 1967 : 99-116]. Sauf que notre poète, lui, se désavoue, refusant d'être le sujet du poème, contrairement au créateur « juif ». Cependant tout ceci est à saisir comme disposition, feinte. Car nous savons qu'à l'origine de l'œuvre existe une intelligence, une conscience, qui s'amuse *vraiment* et assume *sérieusement* un *rôle*, au sens vrai et dramatique des termes. Nous pouvons toujours n'être juge que de l'œuvre, puisqu'il n'y a qu'elle en tant qu'objet concret et froid qui s'impose à nous. Néanmoins les signes sont là, peu importe quelques artifices de l'auteur pour nous en détourner, nous indiquant le double jeu d'un « je » distancé de l'œuvre et d'un autre ayant emprise sur elle : un face-à-face persistant, créant une tension constante entre un sujet-créateur et un sujet-théoricien, prenant souvent l'allure d'un colin-maillard.

## **2- Le sujet-créateur face au sujet-théoricien**

Nous faisons face dans l'écriture castérienne à un phénomène de dédoublement complexe du sujet. Celui-ci se laisse percevoir comme une instance-duelle particulière (Sujet-créateur, sujet-théoricien). D'où la possibilité de saisir cette poésie à la fois comme création et connaissance critique. En effet, la coexistence de ses deux formes du sujet implique la coïncidence de deux voix qu'il faut nécessairement chercher à distinguer : celle qui porte l'expression en un lieu et celle qui, dans le même lieu, réfléchit sur celle-ci. Il paraît en toute logique que la seconde voix signale un retour de la première sur elle-même : le travail de réflexion du sujet suppose donc, une fois de plus, une relation réflexive, c'est-à-dire de réflexivité.

Presque une grande somme de la poésie moderne est marquée, sous une forme ou une autre, par la pensée matérialiste ; qu'elle vienne de Marx, du marxisme ou de ses avatars. De nombreux poètes modernes, dans leur souci de *transformer le monde* ou de *changer la vie* par le langage, mettent à l'écart l'homme en tant que garant d'un lyrisme caractérisé continuellement par des effusions nombrilistes. Il n'y a que le monde et les choses qui comptent. Cette mise au point est nécessaire pour comprendre l'insertion, par le poète, de la citation de Marx dans son poème à caractère théorique, « A partir d'un débat sur les nouvelles directions de la poésie haïtienne » (voir *A I*) :

MA METHODE ANALYTIQUE NE PART PAS  
DE L'HOMME  
MAIS DE LA PERIODE SOCIALE ECONOMIQUE-  
MENT DONNEE... (A I)

L'extrait, contextualisé, c'est-à-dire poétisé, n'est pas sans rapport avec l'ensemble de la poésie castérienne qui se réclame de la modernité et surtout d'une double fonction critique et poétique. Il est important de partir de là pour bien appréhender cette idée du sujet « aminci de subjectivité », refusant le lyrisme mou, « l'émoi central ». Parce qu'« un homme qui souffre ne peut pas être lyrique », clame le poète. Ne pas être lyrique, c'est l'être autrement, par une certaine façon d'assurer la dialectique du cœur sensible au monde et de la connaissance matérielle du monde. Le « je » castérien demeure en quelque sorte lucide et hors de la pure vanité. Il est le garant d'un créateur vigilant : un créateur énonçant dans le texte des principes de sa création.

Quand le sujet dit « je joue le je » (*L.R.A.*), par exemple, il faudrait d'abord entendre l'expression d'un créateur conscient du caractère ludique, symbolique et onirique, de sa création, et de sa dé-responsabilité vis-à-vis du « je » qui aurait tendance à laisser apparaître la parole qu'il porte comme quelque chose d'extrêmement personnel, intime : « Si personnel soit-il, le sujet lyrique se voit contraint, sinon de se dépersonnaliser, du moins de traduire sa propre expérience en traits généraux et universels. » [Maulpoix : 376] « Je » est en ce sens un « postulat » qui traduit le recul du sujet par rapport aux réalités ou aux choses qu'il dévoile. En posant, après tout, le « je » comme condition d'émergence du poème dans le poème-même, le sujet trahit du coup son intention à vouloir théoriser, à dire la marche de l'écriture.

Il est à remarquer que la conception du « je » jouant le « je » est posée par le poète dans sa première composition d'expression française (*Le retour à l'ar/bre*) et sera reprise sous d'autres formes dans les compositions suivantes ; dans *Brûler* particulièrement, le « je » se conçoit dans une perspective *cadastrophique* (*Br.* p. 74) : « (je n'est qu'un préalable / d'espace et de temps) ». Ce qui montre, jusque-là, que le poète ne renonce pas à sa vision du sujet dans le poème, peu importe les nuances de forme et de sens. Ce qui montre aussi une ténacité de son sens critique : s'analyser en disant et en se disant. C'est peut être une manière de prouver, comme le formule Francis Ponge dans *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel*, que « le plus grand artiste est celui qui arrête sa manie critique le plus tard, le plus loin sur le chemin de la folie » [Ponge, Hermann, 1984 : 95], la poésie.

« Je » est un signe double, confus. Ainsi, nous constaterons désormais dans la poésie castérienne un sujet, le sujet-créateur, jouant la subjectivité, et son double, le sujet-théoricien, qui peut se détacher de lui en se comportant parfois comme un sujet d'énonciation théorique, c'est-à-dire tout à fait objectif : le « je » *gnomique* (voir plus haut « Du langage politique au langage poétique », 2<sup>e</sup> paragraphe). Le sujet lyrique « se « concentre » et se « vaporise », personnel et impersonnel à la fois » [Maulpoix : 377], dirait Baudelaire. Cette dualité complexe remarquée dans la poésie castérienne permet d'observer un regard critique du sujet sur lui-même autant de l'œuvre sur elle-même :

*mes papiers en feu*  
*le vrai langage vit d'espace*  
*de passion* (« Figure », *Br.* p. 20).

Dans cet extrait du poème « Figure », qui parle ? Le poète dirait-on ? ou le sujet ? Parle-t-il en qualité de créateur ou de critique ? Il y a certainement deux réponses possibles : l'existence du poème en tant que création implique inévitablement un créateur – on peut l'appeler poète ou sujet – et, d'une façon ou d'une autre, il est le premier responsable de l'énoncé du poème ; mais dans cet espace-crédation – ce poème – (comme presque partout dans les textes castériens), il y a aussi une autre voix qui semble énoncer une théorie littéraire prenant en compte les conditions (« espace », « passion ») du caractère éthique (« le vrai ») de l'expression (« langage ») de la création poétique en général : nous ne pouvons nous empêcher de l'assimiler à celle du critique. Le sujet est en conséquence une « Figure » ambiguë, et l'œuvre en garde nécessairement la trace.

Si l'œuvre parle continuellement d'elle-même, c'est forcément parce qu'il existe un sujet-critique vivant une relation réflexive constante en elle. L'instance du sujet est, disons-nous, marquée par l'ambiguïté. Et, cette ambiguïté que nous retrouvons à ce niveau dans le texte de Castera semble s'étendre à presque toutes les structures de la création du poète, au point que celle-ci nous paraît déboucher sur une poétique spécifique : une poétique de l'ambivalence qui accouple fort bien l'intention de l'œuvre et l'intention de l'auteur.

**Troisième partie**  
**Une poétique de l'ambivalence**

# Chapitre I

## Répétition et réduction de la parole poétique

### 1- Des figures pour dire, redire et dédire

L'écriture castérienne flotte entre le persuasif et l'énigmatique, l'éloquence et le silence :

*Je n'appartiens pas au temps des grammairiens  
mais à celui de l'éloquence  
étouffée (« Certitude », V.O., p. 36),*

Cette clameur du poète traduit la « Certitude » du paradoxe de l'emphase césairienne et de l'épure mallarméenne ou saint-audienne dont témoigne toute sa poésie. Il est vrai que l'on ne retrouve plus dans les œuvres de maturité du poète le caractère prolix que revêtaient les textes de ses premiers envols poétiques. Néanmoins, demeure une tendance, et même un principe, à amplifier le texte de redondances éblouissantes :

*sur la bouche ouverte des mots  
(gâchette de la répétition  
être deux fois  
pour alourdir l'être) (A I).*

Cette propriété du texte castérien à répéter et à se répéter s'associe étrangement à l'ellipse, figure majeure de l'œuvre, tant à travers le thème qu'à travers les structures.

Pour dire et redire, le poète passe en revue presque toutes les figures de répétition possibles et nécessaires. L'anadiplose et l'épanadiplose, l'anaphore et l'épanalepse, la dérivation, la paronomase, l'anagramme, sont les plus sollicitées. Il n'y a aucun intérêt à exhiber ici une panoplie d'exemples, juste pour prouver la pertinence de notre propos. Nous pensons qu'il est plutôt préférable de mettre l'accent sur quelques cas qui nous semblent assez significatifs et opératoires dans l'œuvre.

Dans *Le retour à l'ar/bre* nous relevons, par exemple, ces deux vers : « on nous met en demeure de / signer [( singer )] ». Cette anagramme (« singer ») reprend un thème fondamental de la composition, « le retour » du même, par reprise, par imitation absurde. Les deux signes font écho, ou font signes tout simplement, à d'autres vers précédents, dont trois au début de la composition : « en signant collectivement / ma solitaire congélation / l'outil du désastre » et plus loin : « parlez-moi du singe de Darwin ». « Singer » renoue donc « signer » par simple permutation de phonèmes ; en ce sens il redit et dédit « signer », en y ajoutant d'autres sens, des sens contraires : *contresigner* ou *signer contre*, car singer c'est refaire ce qui a été déjà fait, donc contrefaire. Le poète, par l'anagramme, l'ordre nouveau du mot et de l'écriture, dénonce la situation de l'homme (« le singe de Darwin ») contraint (*mis en demeure*) à signer, de manière cyclique, contre lui-même, sa propre (con)damnation : « comme un singe dans / ses ficelles de glas » (L.R.A.). Dans ce contexte, il suffit au poète de « rétrécir / raturer », « même si mal logé / dans la compréhension » (L.R.A.), pour que le même *signe* se répète dans un nouvel ordre, en vue de redire le drame social et humain. Etre mis en demeure de *singer*, c'est surtout être obligé dans un espace-temps carcéral – le mur graphique encerclant le signifiant « [(singer)] » amplifie le sens pénitentiaire –, de

« potencefoudre », à ne parler que par *signes*, c'est-à-dire dans un code secret : parler une langue sous la langue, un langage subversif. Voilà un sens fort du *Retour à l'art*.

La première des *Cinq lettres*, « La lettre sous la langue », débute ainsi :

*Je t'écris pour te dire  
que je vis à fleur d'encre  
dans une ville de béton armé*

On saute un vers et : « Dire est déjà trop dire ». L'épanadiplose – répétition d'un élément identique au début d'un membre d'une structure et à la fin du membre suivant – permet de mettre la parole poétique en avant au détriment de l'ellipse qui intervient comme thème plus loin : « Déjà l'ellipse / ma main coupée en deux / il faut trancher » (*LI*). A la fin de la dernière lettre, « La lettre d'octobre », le poète continue à suggérer une préférence pour cette microstructure :

*Ah ! comment veux-tu que je mette  
tous ces mots dans une lettre  
— témoin oculaire d'un temps  
qui n'est pas à son dernier repas  
de cannibales ?*

Mais il ne demeure pas moins vrai qu'au départ comme à l'arrivée, même en se reprenant, c'est le souffle du dire et son bondissement qui prédominent. Dire ou ne pas dire, redire ou dédire, c'est là tout le sens de la « main coupée en deux », la main hésitante.

Cette hésitation gouverne toute l'œuvre castérienne ; parce que « nous marchons dans l'obscurité des mots / dans l'avant-jour des mots » (« Partenaires quadraturés... », *R.M.*, p. 29). La répétition liée à l'occultation et la réduction, montre les possibilités d'émergence du langage poétique dans un univers social peuplé d'impossibilités : « On tire lamentablement dans ma rue / Dire est déjà trop dire ». Entre « tire » et « dire », la différence ne tient qu'à une lettre. La paronomase (« tire » / « dire ») doublée de l'épanadiplose (« Dire... dire ») dévoile ainsi le drame sociopolitique associé au drame de l'écriture. Quand l'anadiplose – répétition d'un élément identique à la fin d'un membre d'une structure et au début du membre suivant – se met de la partie, c'est pour dire « la démence des corps / des corps non encore chavirés » sous des « tirs austères » (« La vie à sec », *R.M.*, p. 39). Les figures de répétition transforment l'ensemble de la poésie castérienne en caisse de résonances, pour exprimer quasiment les mêmes réalités absurdes et désespérantes ici.

Le poète avance dans l'écriture en « être » chancelant, alourdi par le poids des mots, leur écho et leur carence, tributaires d'une période sociale économiquement donnée : « la table est vide / et vide le ventre de l'écriture » (« Contexte », *R.M.*, p. 49). L'écriture dit son manque, sa famine, en s'alimentant paradoxalement d'excédent de mots pour le dire. Dans ce cas, l'on se demande, qui peut comprendre à fond la langue du poète ? Le poète,

*imaginant le poème de la fin  
comme un débat  
[...]  
je fais le geste qui prélude  
au bond  
l'inaudible en moi se débat (« Le poète dans sa langue », *Q.P.*, p. 51).*

La dérivation (« débat » / « se débat ») présente l'imperceptible, l'insensible, l'insaisissable en perpétuel conflit chez le poète qui cherche dans « l'encre », sa maison en

« catastrophe » ou en « cadastrophe », « flux et reflux d'une dernière rature », en vue d'une réduction ou d'un surcharge. Les figures de répétition, tout en créant une musique à la fois grave, harmonieuse et singulière au cœur de la poésie de Castera, montrent en dissimulant, disent en taisant, à travers toutes sortes d'écarts, le projet de l'œuvre qui s'abroge éloquentement dans la structure du silence : l'ellipse.

## 2- L'ellipse : économie ou stratégie textuelle ?

*« je suis du nombre  
encombré d'éclipses  
d'ellipses »*

L.R.A.

Le poète, dans l'interview accordée au quotidien *Le Nouvelliste*, répondant à une question de Rodney Saint-Eloi sur son dire elliptique, déclare ceci :

*L'écriture est elliptique. Non par stratégie ou par coquetterie, mais simplement par tempérament.*

*Je parle peu et j'observe beaucoup. D'où la densité des textes. Je dois dire aussi que cette manière elliptique est une réaction à une forme de poésie bavarde qui a existé dans les années 40-50 (A IV).*

De cette génération de poètes bavards dont parle Castera, il faudra incontestablement écarter une figure qui, par l'éclat de son langage complètement dépouillé, semble le marquer de façon résolue : Clément Magloire Saint-Aude<sup>2</sup>, « Feutré, ouaté, loué, au ras des pôles... » [Saint-Aude, Jean-Michel Place, 1998 : 34]. Face à l'œuvre phare de ce mangeur d'absolu, Castera reconnaît en s'exclamant : « Combien fulgurante reste pour de nombreuses générations de poètes haïtiens cette aventure poétique qui donne au papier pouvoir d'infini sur nous et sur les choses » [Saint-Aude : 23]

Il importe de considérer le terme « tempérament », consigné dans l'extrait de l'interview précédent, utilisé par le poète, l'opposant semble-t-il à « stratégie », dans la perspective de sa pratique d'écriture. La notion renvoie à une qualité naturelle ou personnelle du poète. Or l'emploi personnalisé d'une figure ou d'une structure, témoigne du style propre à l'écrivain. Le style, selon Roland Barthes, est « une nécessité qui noue l'humeur de l'écrivain à son langage », il est *d'origine biologique et psychologique*, explique-t-il dans *Le degré zéro de l'écriture* [Barthes : 23]. Ainsi, il n'y aurait presque rien d'authentique dans l'affirmation du poète. Au-delà de toutes les considérations, l'écriture, marquée par le style qu'elle porte, est forcément liée au tempérament de l'écrivain, puisqu'elle est continuellement influencée par le biologique, le biographique, le psychique.

Pour ce qui est de l'opposition entre « tempérament » et « stratégie », l'œuvre semble ne pas trop s'accorder à ce point de vue contradictoire du poète. Qu'est-ce qu'une stratégie d'écriture, c'est-à-dire textuelle, sinon une manière d'organiser, même en supprimant, les

<sup>2</sup> Poète et journaliste, né à Port-au-Prince le 2 avril 1912 et mort le 28 mai 1971. Il a publié, parmi d'autres, deux recueils marquants : *Dialogue de mes lampes* (1941, rééd. 1957, 1970) et *Déchu* (1956).

signes linguistiques en vue d'aboutir à un effet de langage. Le poète (re)connaît cela quelque part. Dans un autre discours, sur *Le retour à l'arbre*, il parle tout autrement :

*Tenez ! le livre commence par une ellipse du pronom personnel « je » :*

*arriverai au dénouement  
de phrases recluses  
au crachement...*

*Mais à la fin du livre, le dessinateur dessine un grand « je » en forme de clé placé devant toute la strophe :*



*Vous voyez, en même temps qu'il y a clé, il y a interdiction. On a trouvé la clé, mais il n'y a pas de sortie. Ici se lit toute la métaphore du mouvement révolutionnaire dans ses difficultés pour émerger (A III).*

L'ellipse représente donc, non une volonté souveraine de ne pas dire, mais plutôt l'intention nécessaire de ne pas tout dire, de laisser entrevoir ou entrapercevoir, de suggérer. Elle est à la fois syntaxique, graphique, spatiale et somme toute intentionnelle :

*que dire du poème à l'affût  
d'un cri*

*autre*

*paraphe du coup de feu  
matinal*

*lieu*

*du criaillement ludique*

*lieu*

*des mutations de la langue ?*

(« Fragments impalpables », *Br.* p. 47)

Ici, l'ellipse fracasse le cri du poème, « phrase mutilée » (*L2*), et réduit la répétition par ratés, ratures et ruptures : du « cri » au « criaillement ludique » et d'un « lieu » à un autre « lieu », que d'espaces manqués, fragmentant le texte au point de le rendre fugace, *impalpable*. La figure participe ainsi à une stratégie textuelle. En conséquence, le discours du poète nous apparaît comme des propos spontanés d'un *auteur empirique* – qui *ne sait pas qu'il sait* – et non *modèle*. Empruntons les mots d'Umberto Eco dans *Les limites de l'interprétation*, pour signaler que « l'auteur modèle est celui qui, en tant que stratégie textuelle, tend à produire un certain lecteur modèle » ; tandis que l'auteur empirique se situe à la périphérie du texte ou de l'œuvre (en tant que livre), c'est la personne que l'on peut rencontrer dans la vie réelle. [Eco, Grasset, 1992 : 41, 137-151]. Ainsi, en ce qui concerne la déclaration du poète, il faudrait de préférence y voir une perception nuancée au lieu

d'entendre une opposition inopérante entre deux notions déterminantes – tempérament et stratégie – et essentiellement liées à l'aventure de l'écriture du poème.

L'écriture étant sous-tendue au principe du non-dit, les mots se répartissent alors sur la page à des degrés expérimentés, jusqu'à l'oubli d'un phonème ou d'une ponctuation, à l'ignorance de la linéarité ou de l'alignement, au ratement de l'emplacement ou au saut inattendu, créant le blanc absolu ou « la marge interstrophique déchiquetée, altérant ainsi la régularité » [Castera, in Conjonction N°193, 1992 : 13] :

*Le pouls ou la clé ?  
Tout répugne à la fleur  
Je fais un violent usage des mo(r)ts  
Étrange sa*

*ut*

*du même au pire  
dans le beau vitrail  
d'une fourmi*

*morte. (« Roman », V.O., p. 40).*

Quoi donc tout cela – ces distributions, ces suppressions et toutes ces sortes d'astuces formelles pour produire le texte – si ce n'est de l'économie et / ou de la stratégie textuelle (voir plus loin « Une symbolique de la violence et de l'humour », pour une analyse plus détaillée de l'extrait). C'est en respectant tous les détours et toutes les tournures qu'épouse la microstructure que le texte devient dense et réduit à son sens d'étonnement et d'impact.

L'ellipse donne aussi à s'engouffrer dans des abîmes linéaires initiant les mots du quotidien et de la rue au parler vibratoire du silence, sur toute la ligne :

*Je tombe dans \_\_\_\_\_  
les rues grimpent sur mes genoux  
Les \_\_\_\_\_  
n'ont rien vu.                      Qui ?  
La poésie ne tire jamais à blanc.*

*(« Aller simple », V.O., p. 66).*

Dans le texte castérien, le silence est vraiment un moment, une limite et surtout une qualité de la parole. Quand « il est interdit de parler aux mots / avec des mots » (« Procès », *Q.P.*, p. 60), il ne reste que l'épargne du silence : « car le silence a ses propres mots / trop lourds à prononcer » (« Bois mon sang », *R.M.*, p. 37), il est « une langue difficile / que j'apprends sur les lèvres du poème » (*A I*), affirme le sujet-théoricien.

*Faire résonner le silence, lui prêter une langue, en tirer parti, tel est le propos de la poésie dont la merveille commence à la vision du silence. [Maulpoix : 416]*

Dans l'espace réel, « mensonger » et violent, où le poète est contraint de (sur)vivre, il paraît que l'on reconnaît si bien l'efficacité du non-dit, de la parole « sous la langue », que « même le silence est puni de mort » (« Au souffle des marées basses », *V.O.*, p. 73). Pourtant, le poète ne vit que dans la tension de dire, de redire et de (se) taire : son éloquence se mesure, en dépit de tout, à la violence de son silence. Tous les poèmes castériens s'édifient sur la base de cette tension-là.

# Chapitre II

## Tension et distraction de la parole poétique

### 1- Des combinaisons intransitives et extensibles

Le vers libre étant l'une des marques fondamentales de la poésie moderne et contemporaine, nous assistons dès lors à tous les écarts possibles, et presque inconcevables quelquefois, à travers les œuvres. La poésie castérienne, par exemple, est le lieu de tous les désordres syntaxiques et prosodiques. Enjambement, rejet et contre-rejet, ces faits poétiques qui sont repérables dans les vers réguliers, s'ajoutant à l'« inconséquence », deviennent insaisissables ou peu saisissables dans le texte castérien. L'inconséquence est, selon Jean Cohen, ce type d'écart qui consiste à coordonner deux idées, deux propositions, ou deux termes, qui n'ont apparemment aucun rapport entre eux. Dès lors, les mots en liberté « semblent avoir perdu leurs indices de connexion syntaxique » [Cohen, *Structure du langage poétique*, 1966 : 61, 176]. Chez Castera, l'ordre arbitraire des mots attribue à chaque poème un rythme instable et singulier. Passant d'un vers à l'autre ou d'une strophe à l'autre, le lecteur attentif du poème castérien ne fait que buter le plus souvent sur des combinaisons où les relations entre les termes sont apparemment absentes. Ici, c'est ce rapport entre vers et strophe que nous tenterons d'éclairer, dans la perspective d'une relation intransitive où, à tous les niveaux, se pose la question de la coordination ; d'autant plus que la ponctuation est quasiment inexistante dans cette poésie : « Je n'appartiens pas au temps des grammairiens », prévient le poète.

Quoi qu'on en dise, le texte poétique de Castera observe un ordre, ne serait-ce que celui du désordre. Le regroupement des vers en strophe n'est point quelque chose de régulier dans cette poésie. Aucune constante véritable au niveau du choix d'un type de strophe donnée. Il est impossible de déterminer chez le poète une catégorie strophique de prédilection, puisqu'il joue sur presque tous les registres – du monostique à la strophe étendue et / ou zigzagante – que lui favorisent à la fois sa liberté et celle du vers, refusant semble-t-il de se laisser incorporer parfois. Dans ce cas, la relation vers-strophe se joue davantage sur une base fonctionnelle au lieu d'un fondement organique.

Le texte castérien, ce tissu de signes disposés de manière tyrannique, se donne souvent à lire, mis à part certains poèmes brefs et d'autres très brefs, comme une prose hachée. Pour éviter d'alourdir ce segment de notre étude nous nous contenterons d'analyser, à partir d'un choix tout à fait arbitraire, un exemple assez concluant, en faisant quelques clins d'œil à d'autres morceaux. La difficulté à faire le tour de toutes les compositions tient au fait que les fragments que nous voudrions utiliser sont relativement longs.

Voici un premier extrait d'un poème à peine court :

*ô mon amour  
je suis puni par la nuit  
qui crache des balles  
dans mes mains*

*les choses errantes ne sont pas  
à leurs places  
il faut cacher les syllabes étouffer  
les rumeurs qui peuvent*

*venir de l'infini  
aussi bien que d'une allumette  
alors que ton visage repasse les éclipses  
de la stupeur et de la peur  
entre persiennes et feuilles volantes  
jusqu'à l'ossature des distances  
cependant je déchiffre  
tes cris tes fanfares intimes  
qui prennent naissance au matin  
quand le soleil a grand peine de se lever  
tout habillé d'oiseaux morts*  
[...] (« Règles du jeu », *Q.P.*, p. 32)

Le poème « Règles du jeu » se compose de quatre strophes : un quatrain, une « stance » de quinze vers – le poème frise l'élégie – et deux huitains. Le texte débute sous le signe de l'invocation : « ô mon amour ». Le quatrain introductif, si l'on essaie de restituer la ponctuation, peut se lire en une phrase ou un verset : *Ô mon amour ! je suis puni par la nuit qui crache des balles dans mes mains*. Le texte est construit au départ sur un réseau d'images. Toutefois un thème se laisse plus ou moins saisir déjà : la nuit tragique.

En passant de la première strophe à la deuxième, ample et bondissante, on fait face à l'immixtion d'un ensemble de propositions apparemment non liées, quant à la sémantique ; de vers marqués de découpes irrégulières, d'enjambements et de contre-rejet, quant à la « prosodie » : « les choses errantes ne sont pas / à leurs places » (enjambement) ; « étouffer / les rumeurs qui peuvent » (contre-rejet), « venir de l'infini » (enjambement). En dépit de l'usage fait des connecteurs logiques et des conjonctions de coordination (« aussi bien que », « alors que », « cependant », « quand »), l'impertinence demeure apparente au niveau des liens sémantiques devant exister entre les éléments évoqués dans la strophe : c'est sans doute parce que tout se dit en images.

S'il y a plus ou moins relation entre termes ou vers ici, il l'est donc moins entre thèmes, sinon qu'elle doit se lire dans le fonctionnement éclaté même du texte, en une sorte d'associations libres, conformes à la nature des vers, et partant de conjectures. Ici, malgré les dispositions asymétriques des vers, la strophe tient bien debout sur l'axe syntagmatique et peut se lire, si l'on essaie de relier les vers et restituer la ponctuation et les majuscules, comme un paragraphe ou un verset cohérent et rythmé (nous n'explorerons pas la rythmique ici, pour éviter toute confusion avec le texte original) :

*Les choses errantes ne sont pas à leurs places. Il faut cacher les syllabes, étouffer les rumeurs qui peuvent venir de l'infini, aussi bien que d'une allumette ; alors que ton visage repasse les éclipses de la stupeur et de la peur, entre persiennes et feuilles volantes, jusqu'à l'ossature des distances. Cependant je déchiffre tes cris, tes fanfares intimes, qui prennent naissance au matin, quand le jour a grand peine de se lever, tout habillé d'oiseaux morts.*

A partir de cette restitution, il apparaît que le texte, du point de vue formel, vacille entre l'intransitivité et l'extensibilité, entre le souffle et la scansion : la strophe, constituée de vers brisés, couve un langage grammaticalement correct et flexible pour la voix intelligente qui voudrait le porter. Cependant, la strophe qui suit, porte atteinte à la syntaxe dès le premier vers :

*à quelle fin cette musique de ton sommeil  
qui indique  
des routes à suivre  
ne menant à nulle escale*

*sinon aux images de la terre  
sinon aux formes abstraites de l'eau  
à nos siestes à nos sueurs qui  
ont odeur d'abattoirs*

La locution « à quelle fin » est sûrement un complément mal situé. Mais une fois antéposé, la strophe, constituée de vers brisés et marquée par l'écho des prépositions (« à », « aux »), ignore sa véritable place et le prédicat qui le commande. Dès lors, il donne l'air de passer pour un embrayeur et gêne peu le dynamisme et la normativité de l'expression. Et le poème continue :

*mon amour mon amour  
je mange tes cheveux  
pour mieux imaginer  
dans l'efflorescence de ma ville  
à tout instant paroles et promesse  
de paroles  
ta nudité errante cédant le pas  
aux voix hautes du poème.*

Enfin, l'on peut conjecturer que dans le poème s'enchevêtrent trois thèmes fondamentaux : drame sociopolitique (*la nuit crachant des balles...*), malaise de l'écriture (« cacher les syllabes »...) et érotisme (« ta nudité errante »). Ainsi, les lois (« Règles ») régissant la création (« jeu ») étant issues de trois ordres troublants, le poème cherche l'équilibre dans des inconséquences formelles et sémantiques.

Cette variabilité fonctionnelle entre combinaison intransitive et combinaison extensible témoigne notamment d'un mal de récit chez le poète. Prenons par exemple *Les cinq lettres* : toutes les lettres sont divisées en strophes irrégulières, sauf la dernière, « Lettre d'octobre », qui va d'un seul jet. Dans la première lettre, « La lettre sous la langue », il est dit ceci :

*et puisqu'il te faut un récit court  
celui des fous derrière la porte  
des lapsus  
[...]  
je t'écris pour t'apprendre  
que j'ai longtemps parlé avec les poings  
serrés*

« Des lapsus », des écarts : là encore il faut entendre l'ellipse. Elle travaille à la désarticulation de la prose au profit de la poésie : c'est ainsi que la lettre devient poème ou une entre-deux. Dans la dernière lettre, à cette requête : « Ecris-moi raconte-moi ta vie » Le poète répond : « mais comment raconter / Les mots sont fous », et la lettre-poème poursuit son cours, bondissant et rebondissant sans marges interstrophiques.

Le problème est donc pointé du doigt par le poète même : il ne sait pas bien raconter, il ne sait parler qu'« avec des phrases mal parties » (*L5*), sans liens ; des phrases en éclats, *mutilées*, pour exprimer, face au dérèglement de la réalité, sa colère essoufflée (*parler avec les poings serrés*). Mais lorsqu'ils se réunissent, les bouts de phrases – les vers – donnent l'impression d'un enchaînement nécessaire qui, malgré les disjonctions linéaires injustifiées, ne demande qu'une voix pour justifier sa cohésion :

Il commençait à faire nuit...

*Phrase banale en somme  
s'il n'y avait pas les voitures-prisons  
les voitures piégées pour tuer le temps  
les voitures-aubélistiques  
les voitures-témoins  
les voitures-intestins  
les voitures-lance-voitures  
les voitures-léopards dans l'ambiguïté*

(« La ratière est une affaire d'État », *V.O.*, p. 32).

*Ambiguïté*, le mot vient à point nommer, et nous permet de désigner ce flottement de l'écriture entre poésie et narration. L'énonciation du récit à peine entreprise, le vers l'interrompt par son *abruption*, orientant « le trop dire », « l'infatigable énumération » (« Le passant qui se souvient », *R.M.*, p. 57). Mais rien n'empêche à la « Phrase banale », narrative, de se poser désormais comme phrase-vers, phrase-strophe, ce par quoi commence et s'impose le poème : son point d'émergence. Point de phrases ou de vers parasites dans le poème castérien ; tout renvoie à un point. Celui-ci peut se situer à n'importe quel coin de l'espace du poème, et même éclaté, il suffit de le trouver, le décrypter, le restituer et le rattacher à l'harmonie de l'expression :

*l'élongation du poème nous divise  
[...]  
j'ai tout restitué à la parole* (« Écran fiction », *Br.* p. 66).

Tandis que Magloire Saint-Aude, comme l'affirme Castera lui-même, faisait de sa prose, chronique brève du quotidien port-au-princien, l'aliment de son poème étréci, Castera, lui, cherche, semble-t-il, à synthétiser en un même lieu les deux expériences. Ce qui donnera comme effet : un langage à la fois désarticulé et élastique, témoin et produit de toutes les tensions du contexte sociopolitique d'où il se dégage. De ce fait, ce langage traduit, à travers ses structures, une symbolique distinctive. Laquelle ?

## **2- Une symbolique de la violence et de l'humour**

L'œuvre poétique de Castera, en s'insérant dans une histoire – celle d'un pays, Haïti, bouleversé indéfiniment, depuis son indépendance (1804) à nos jours, par des luttes sociopolitiques sanglantes, se trouve automatiquement en interaction avec elle. Autrement dit, la constitution de l'œuvre est en quelque sorte déterminée par l'histoire qui l'a vue prendre naissance : « la loi interne de l'œuvre [offre] l'abrégé symbolique de la loi collective du moment et du milieu culturel au sein desquels elle a été produite. » [Starobinski, *La relation critique*, Gallimard, 1970 : 19] Dans cet ordre d'idées, des structures comme l'ellipse et les figures de répétition, les agencements démesurés et flexibles, l'énumération persistante et les images provocantes, constituent dans l'écriture castérienne un système de représentation se rapportant au contexte socioculturel qui a conditionné l'imaginaire du poète.

*se sont ligués contre nous  
les fronts de résistance des dogmes  
les aboiements de prétoires  
les raisons débiles  
les ricanements constitutionnels  
les notions silencieuses et licencieuses*

*toutes les lois carnivores  
les sales besoins individualistes  
toutes les peurs sédentaires bibliques*  
[Castera, *Chemins critiques*, 1990 : 159, 160]

Le langage poétique de Castera dénonce un monde absurde et violent en se montrant plus absurde et plus violent que lui : « ma violence est au seuil / « je » en feux de position » (*A I*). Qu'est ce qui peut se mesurer au pouvoir du poète apte à transformer indifféremment la défaite en victoire et la victoire en défaite ? L'œuvre castérienne, comme la plupart des grandes œuvres modernes, déclare sa relation au monde de terreur qui l'enserme sur le mode d'un refus brutal :

*J'ai pris tous les risques  
sans drapeau blanc  
jusqu'à la cime des mots (L3)*  
  
*j'arrive vers vous  
par un chemin qui gueule* (« Je ne dirai pas bonjour », *R.M.*, p. 73).

Nous avons donc affaire à un langage de la riposte, un langage de résistance et de malice. Cette violence se voudrait même une « Poétique » :

*Maintenant j'écris en dérive violente  
l'image poétique  
entre pouce et index* (« Poétique », *V.O.*, p. 42)

Et le poète en donne une démonstration performative :

*Je fais un violent usage des mo(r)ts  
Étrange sa  
ut* (« Roman », *V.O.*, p. 40)

Violence, et humour, voilà ce que veulent traduire les signes, de par leur altération, leur déploiement et leur mise en scène, dans cette œuvre.

Une symbolique de la violence et de l'humour suppose un système de représentation linguistique, basée sur une rhétorique mitigée, qui anime la dialectique d'une expression brutale, excessive, des émotions, de la pensée et d'un ensemble de réalités données, et la démonstration curieuse, divertissante, de ladite expression, telle qu'elle se poserait, en dépit d'un semblant de manque de sérieux, comme une certaine autorité de la pensée. Dans cette logique, ce qui fait toujours lien, il faut incessamment le rappeler, c'est le *désir*, dans tous les sens du terme :

*nous sommes des premiers matins  
du désir dans l'espace libre des mots* (« Ce que parler veut dire », *Br.* p. 83)

On badine avec les mots les plus graves dans le poème castérien, on en invente même, pour imposer une autre vision du monde et des choses. Rappelons la sérieuse citation de Lénine, définissant « les concepts », qui, découpée en vers, devenant la première strophe de « La vie vivante », se mêle étrangement de volupté (Voir Deuxième partie, Ch. II. 2- Le logique et le sensible, 3<sup>e</sup> paragraphe). Relevons quelques expressions insolites, peuplées de néologismes qui à la fois violent la langue et la rendent spirituelle : retour à « l'ordre / de la rientise », « transcender son chien / potencefoudre / se foutre de qui & / jamais présent /

jamais » (*L.R.A.*) ; « Moua », « occidenté à l'air / import-export » (*V.O.*, p. 29) ; « des filles » « font de la pubisité », en écho aux « phrases publicitaires » de « l'homme », vides de véritable savoir (*Br.* p. 76) ; « je catastrophe », créant promptement une paronomase à l'autre innovation, « je cadastrophe » (*Br.* p. 74) ; « partenaires quadraturés de gestes / quotidiens », « pardon est-ce ici que la vie s'ensilence ? » (*R.M.*, p. 29, 71). Enfin, « celui qui ne crie pas assez / n'entend pas la voix du silence / c'est à mourir de rire ! » (*L2*)

Et quand nous revenons aux vers extraits du poème « Roman », le poète nous prouve de façon plus spectaculaire que la création est tension et divertissement perpétuels, par l'opération de l'ellipse et d'autres artifices :

*Je fais un violent usage des mo(r)ts*  
*Étrange sa*  
*Ut*

Les trois vers peuvent être ainsi considérés : le premier serait l'énoncé d'un principe d'écriture basé sur une posture offensive, avec un début d'application par agglutination de deux signes en un (« mo(r)ts » = mots / morts) ; les deux autres vers représenteraient l'application achevée du principe. Tout est basé ici à la fois sur un éclatement et un enrichissement de connotations sublimes. Le signifiant « saut », par segmentation de graphèmes, donne deux couples phonétiques – « sa », « ut », phonétiquement [yt] – qui deviennent chacun à son tour un signifiant. Ces derniers, par leur mise en espace, font que « saut » ne dise plus le fait mais le montre. Aussitôt, il faudrait lire : « Étrange ça / ut », sachant que « sa » connote le pronom démonstratif (*ça*) indiquant le « saut », visible, et « ut » renvoyant à *do* (note de musique) qui peut aussi se lire *dos*.

Le bond une fois réalisé par le procédé textuel, performatif, sus-indiqué, la seule chose qui paraît importante à saisir, est sa suspension (*do / dos*), sa valeur et sa fonction. Le poème pourrait se réécrire :

*Aride veux-tu dire*  
*inconcevable alphabet du clan*  
*Le pouls ou la clé ?*  
*Tout répugne à la fleur*  
*Je fais un violent usage des mo(r)ts*  
*Étrange ça*  
*do(s)*  
*du même au pire*  
*dans le beau vitrail*  
*d'une fourmi*

*morte.* (« Roman », *V.O.*, p. 40.)

Ainsi, en guise de réponse(s) à la question : « Le pouls ou la clé ? », nous pouvons conjecturer deux interprétations : 1°) vu que la poésie castérienne est entendue comme un chant saccadé (violent), la *Voix de tête* qui le porte, pour se préserver, doit par conséquent s'infléchir – le changement de ton ou de hauteur se verrait comme un « saut » – en observant la *clef* d'« ut », rappelant de la sorte un titre de *Quasi parlando*, « Do à la clé », l'*ut* ou le *do* étant la première note de la gamme majeure sans accidents ; 2°) les *mots* étant considérés comme *morts*, inaptes à dire l'indicible, les utiliser violemment, c'est donc les faire revivre au poème bondissant, cadre sensible de l'imaginaire (« beau vitrail ») du sujet laborieux, économe (« fourmi ») et effacé (« morte »), lequel, ayant son *pouls* (son « saut » ou son bond) entravé, subira « du même au pire », en s'exécutant au verso (*dos*) de la langue, une chute poétique, mortelle ou accidentelle, favorable à la jouissance esthétique :

*le poète dans un ultime sursaut*  
*ordonne : ô beautés faites éjaculer*  
*les anges* (« L'ombre du poème à tes pieds », Br. p. 75).

Jouissance divine aussi ! selon l'ordre du créateur.

« Roman » traduit une véritable mise en abyme du sujet et du poème-objet. Celui-ci est réellement « aride », c'est à dire dénudé, au sens elliptique et érotique du terme. Le poète nous livre le poème telle une gymnastique stylistique moderne et passionnée, dans l'« inconcevable alphabet du clan ». Ainsi, le poème, ou « la fleur », s'affirme comme « beauté intransigeante / dure entre les dents » (« Nature subversive », Br. p. 30).

De tout cela, on déduira enfin que la « poétique » de la violence se soumet à une autre poétique : celle de l'ambivalence. La violence du texte est en corrélation au phrasé récréatif de l'écriture qui impose parfois silence au lecteur, incapable lui-même de dire le dire, demeurant jouissance et connaissance pour la vue et pour la vie, pour l'esprit. Néanmoins, cette écriture, aussi loin qu'elle puisse porter sa valeur symbolique, à travers une certaine rhétorique, s'ancre profondément dans le réel.

# Chapitre III

## Expression immédiate & Connaissance médiata du réel

### 1- Exposition et transposition du réel

La poésie que nous étudions ne s'inspire pas du réel, mais s'enracine en lui, pour le transformer. Ce réel est de l'ordre du quotidien, il est toujours actuel dans le poème, « à force d'actualité, seule source éternelle de la poésie, en dehors de toute école ou Académie », selon Cendrars [*L'Homme foudroyé*, Folio : 199-200]. Car la voix qui le dit ou le formule suppose une double fonction d'actualisation : une fonction d'immédiateté immanente au mot dans le genre lyrique (la poésie) et une autre spécifique au texte castérien qui se ressource des scènes les plus immédiates et des actualités. Aussi, dans un même temps, l'expression lyrique du réel nous serait présentée comme une donnée immédiate de celui-ci de par une certaine façon spontanée de dire et une connaissance médiata, puisque l'expression nous dévie subtilement ou brusquement de ce réel au fil de l'agencement des signes qui le disent dans l'éparpillement de leur (s) sens, conforté par des images.

En considérant d'abord le premier aspect, le poème devient « la parole bourdonnante / dans son usage immédiat » (« Excès de lumière », *R.M.*, p. 75.). Presque chaque poème de Castera s'exhiberait comme un curieux procès-verbal, « un instrument de percussion du quotidien et de répercussion des jours sans festin ni destin » (« Litige », *V.O.*, p. 23), un sondage éclairé du climat sociopolitique menaçant qui enveloppe le pays – Haïti – parce qu'« on tire lamentablement dans ma rue » (*LI*), « on tire à bout portant », « on tire à visage découvert » (« Droit de cité », *Q.P.*, p. 28), et que « – chaque minute est minute de mort – » (« Motion de censure », *Q.P.*, p. 48.). Par ailleurs : « je me souviens à peine de l'enfant que j'étais, dans ses corridors où les portes s'ouvraient toutes seules sur le scandale » (« A la manière d'un rendez-vous », *Br.* p. 8.).

Le texte poétique, découpé d'images insolites, étale en vrac tous les forfaits et les « clameurs » de la ville (Port-au-Prince), dans le « mouvement de la rue / qui se repeuple de voix désobéissantes » (« Mouvement », *R.M.*, p. 19), celles des hommes constituant la foule qui cherche à « Faire masse » : « foule aux banderoles rouges / foule sans domicile fixe » (« Faire masse », *R.M.*, p. 15). L'aspect revendicatif et perquisitionniste de la poésie castérienne s'éclaire à la limite de l'implicite et de l'explicite, de l'imprécis et du précis, du symbolique et du réel, du chant et du dit. Il est impossible au chant poétique d'être mélodique ou foncièrement lyrique, parce que le sujet cherche à placer le récit syncopé des infractions quotidiennes sur une portée de formes brisées et un registre de tons et de thèmes variés.

Dès l'ouverture de *Voix de tête* :

*Les cadavres sont pleins de violence  
de bifurcation allusive  
Le vent cagoule dedans.* (« Autour », *V.O.*, p. 7)

Et en clausule :

*Ici*  
*la nudité à portée de parole*  
*la mer fétide fanée*  
[...]  
*Même le silence est puni de mort*  
*Ici.* (« Au souffle des marées basses », *V.O.*, p. 73)

La voix se fait le véhicule du regard observateur du sujet-créateur, conscience imprégnée de réalités et de sensibilités : « Je parle peu et j'observe beaucoup » (*A IV*), avoue le poète. Son écriture se veut donc langage du regard et de l'esprit, avec effet d'arrêt sur image : un langage de l'instant, dense, qui dénonce de manière fugace le vécu générateur, le réel choquant, émouvant et antipathique, par une étrange harmonie de *médiation* et d'*imminence*.

L'imminence favorise l'aspect communicationnel de l'objet-référent – « Les cadavres », par exemple – tandis que la médiation implique le *complexe de sens* de ce dernier dans sa mise en relation au cadre référentiel créé – « [...] Le vent cagoule dedans ». Dans ce cas, l'imminence est un effet de réel, car l'écriture est tout à fait incapable de rendre compte du réel dans son instance absolue – la réalité concrète des « cadavres » par exemple. Cette approche repose particulièrement sur une certaine façon de relater des faits journaliers et / ou instantanés en utilisant un discours figuré côtoyant un discours journalistique ou « positif » :

*Ce matin*  
*les fleurs ont joué aux dés*  
*sur le trottoir*  
*A côté il y avait du sang*  
*les passants n'ont rien dit* (« Litige », *V.O.*, p. 22)

Et

*Ce matin encore les rues ont collecté*  
*des lots d'ossements*  
*– si la radio le dit*  
*c'est vrai* – (« C'est le printemps », *V.O.*, p. 51).

Le *lecteur modèle* reconnaît, à partir de certains signes – « trottoir », « sang », « passants » ; « les rues », « lots d'ossements », « la radio » –, le langage témoin des nouvelles quotidiennes (premier degré), s'alliant à celui de l'imaginaire, manifeste par la métaphore et la personnification (« les fleurs ont joué aux dés », « les rues ont collecté »), qui après tout le subjugué en devenant un langage témoin allusif (second degré). Il y a singulièrement, en un même temps et en un même lieu, jeu d'alternance entre une phase immédiate et une phase médiante de l'expression qui nous livre le réel sous un contenant artistique énigmatique :

*L'ART JETTE SES CLÉS TRÈS LOIN POUR NOUS RENDRE*  
*PLUS PROCHE DANS L'ÉPHÉMÈRE ET LE QUOTIDIEN.*  
[*Conjonction*, 1992 : 110]

L'exposition du réel chez Castera n'est donc que son apparition imminente et apparemment évidente dans l'écriture ; néanmoins le fait que cette dernière soit poésie, plus précisément poème, « lieu / des mutations de la langue » (Br. p. 47.), l'oblige à jouer, par

transposition inévitable du réel, sur un double système de présentation et de représentation. De ce fait, il y a diffraction du réel une fois déplacé de l'espace-monde (tangibile) pour passer à l'espace littéraire (imaginaire). Enfin, il convient de signaler que le phénomène d'exposition et de transposition du réel, tel que nous l'avons décrit dans la poésie de Castera, varie d'une composition à une autre. Car le réel est aussi traité dans chaque composition en fonction de la thématique et /ou de la problématique dominante(s), répondant au projet spécifique de l'œuvre et de l'auteur, à chacune des publications.

Quoi qu'il en soit, tout ce que nous pouvons savoir du réel dans la poésie moderne, notamment celle de Castera, ne peut être appréhendé que de manière fragmentaire et fragmentée, et par hypothèses de surcroît. La connaissance du réel dans la poésie castérienne implique spécialement une relation et un savoir en tant qu'expériences du sujet et du lecteur vis-à-vis du monde et du poème. Ici, le savoir n'est point dans l'expression apparente des choses, mais dans son secret, son envers : l'ombre du poème. Ce qui est exprimé n'est pas ce qui doit être forcément su. De même, ce qui est montré, aussi évident qu'il puisse paraître, ne doit se concevoir le plus souvent que dans l'ordonnance et la perversion des signes. C'est là qu'il faut trouver les indices qui lient l'univers poétique au monde réel et qui les séparent tout autant.

## 2- Indices de lien et de rupture avec le réel

La parole poétique, bien que marquée par l'actualisation, introduit coûte que coûte l'objet de son discours dans un espace-temps fictif. Le principe ne change pas, s'agissant de l'objet-référent du poème castérien. Sauf qu'ici l'ancrage du sujet dans le réel, par l'importance accordée aux faits quotidiens, et l'aspect communicationnel de l'objet-référent tendent à actualiser de manière distincte l'énoncé littéraire. Ainsi, tout en étant fondamentalement une parole médiante par rapport au réel, certains indices textuels rendent ce dernier doublement immédiat, le plus souvent sans décalage, dans la transcription des coordonnées du réel : « l'espace, le temps et le rapport aux autres consciences ». En évoquant les indices, nous pensons spécialement aux *embrayeurs* ou *déictiques* (adverbe, pronom démonstratif,...) favorisant le cadrage spatio-temporel des réalités évoqués dans le poème.

Les déictiques matérialisent dans le texte le fait que l'on soit lié au réel directement et que la situation du sujet soit marquée dans son énoncé :

*Ce matin encore les rues ont collecté  
des lots d'ossements (V.O., p. 51).*

Et puis :

*ici c'est par routine  
qu'on va à la mort  
et non par erreur (L.R.A.).*

Les adjectifs et les pronoms possessifs, inclusifs (*notre = mon + ton*) ou exclusifs (*notre = mon + leur*), peuvent aussi jouer le rôle de déictiques, établissant un rapport étroit, intime, entre le poète et l'objet :

*chaque matin je vois partir  
dans un silence de survie*

*notre chant de certitude* (« Chaque matin je vois... », *R.M.*, p. 51)

*dans mon pays*  
*les chemins se suicident*  
*dans la mer* (« À suivre », *Br.* p. 84)

Dans le processus d'actualisation du poème castérien, il faudra aussi considérer l'emploi de l'article défini, impliquant la « notoriété » de l'objet désigné dans le temps et l'espace quotidiens :

*Les cadavres sont pleins de violence* (*V.O.*, p. 7)  
*La mort devient le jeu facile* (« L'enveloppe ouverte », *V.O.*, p. 46)  
*les poètes ne dorment plus* (« À suivre », *Br.* p. 84).

La modalité assertive des énoncés pose ainsi une valeur de vérité à la parole du poète. Cette valeur de vérité, en dépit d'un plus grand doute que cela susciterait, peut être assumée directement par le *jeu des personnes*. Dans ce cas, la transcription immédiate de l'objet-référent s'organise tantôt autour du *tu*, tantôt autour du *je* ou du *nous* (inclusif ou exclusif) :

*quelquefois entre le jour*  
*et la nuit déchiquetée*  
*j'habite en solitaire*  
*— dans la mort —*  
*ce dur pays qui fait métier*  
*de solitude* (« Encoches du témoin », *Q.P.*, p. 25).

Au terme de « Première réponse », le poète prend acte : « nous sommes depuis longtemps / interdits de printemps » (*V.O.*, p. 17).

L'on comprendra bien que les indices ne suffisent pas à eux-seuls pour rendre compte globalement de la réalité spatio-temporel des objets dans la poésie castérienne. Il est nécessaire de les rattacher aux thèmes dominants relatifs à l'espace *éphémère* (« ville », « pays », « rue ») et au temps *menaçant* (« jour », « nuit ») : « Le temps menace la ville [...] absolue dans l'éphémère », « abrutie dans le mal vivre du poème » (*L3*).

Les signes jouent assez bien leur rôle dans cette poésie, en nous donnant l'impression, par l'emploi des termes traduisant le rapprochement, que le réel est à notre portée, étalé sous nos yeux, quand il n'est au fait qu'illusion textuelle. Aussi réaliste que puisse paraître le texte castérien quelquefois, il donne toujours à croire au bout du compte que les mots ou les suites de mots n'introduisent que des images qui font « écran » entre le monde réel, hors-texte, et un (ou des) monde(s) possible(s), reflété(s) par le texte, parce que « l'élongation du poème nous divise » (« Ecran fiction », *Br.* p. 65). Comment ne pas donner raison au critique Max Dominique qui constate finalement que « le poème castérien, s'il s'inscrit dans le quotidien, au plus dru de la conjoncture, ne se laisse pas épuiser par elle. » [Dominique, *Esquisses Critiques*, Mémoire / CIDIHCA, 1999 : 235] Il s'agit fondamentalement d'une poésie qui entretient sa conciliation avec le réel dans la distinction la plus parfaite.

## Conclusion

Entre la période initiale de notre étude universitaire – l’année 2001 – et la date de publication de cet essai, Georges Castera fils a publié deux autres compositions poétiques importantes d’expression française – *Le trou du souffleur* (2006) et *Choses de mer sur blessures d’encre* (2010) – dont nous tiendrons compte dans notre prochain essai littéraire – *Erection et mouillage de l’encre* – consacré essentiellement à l’ensemble de son œuvre d’expression française. D’une certaine manière, cet ensemble poétique ne s’écarte nullement de cette idée globale que nous en faisons et que nous reformulons ici : la poésie castérienne est un espace où se confrontent fonction poétique et fonction critique ou théorique.

Cette écriture négocie avec le réel, le ludique, le conceptuel, l’ônirisme et l’imaginaire à la fois. Elle s’assume, à travers les six compositions étudiées, en tant qu’illusion irréprochable, avec un trop plein de mémoire lui rappelant son dû au vécu quotidien, aux infractions de l’actualité, de la réalité, et la nécessité de dénoncer tout cela : le poète déplace la parole bondissante et contestataire de la rue de son monde, pour l’élever, à son insu sans doute, à son plus haut point de l’univers imaginaire. La sphère de cette parole poétique, érotique et érotisée, réfléchie et réflexive, ignorant encore ses frontières, dévoile une manière du poète d’être indécis vis-à-vis du choix à faire entre penser et imaginer, dire et (se) taire ou dédire – dédire dans le dire même. Et cette ambivalence intentionnelle qui marque son invention poétique se présente telle une forme de relation imprévisible et mystérieuse entre les mots et les choses – abstraites ou concrètes.

En tentant de faire correspondre constamment, de façon lisible ou subtile, l’expression de la théorie de la création à la création elle-même, dans la création-même, de faire coïncider sujet-créditeur et sujet-théoricien en un même lieu, n’y aurait-il pas là un obstacle à la spécificité du genre qu’est la poésie ? La démarche du poète – qui diffère peu ou prou de celle d’un René Char, misant plutôt sur une poésie théorique intégrale quelquefois, une poésie composée nettement d’aphorismes – paraît osée et le pari réussi dans son œuvre d’expression française, dans la mesure où le symbolique, le rêve et la musique du verbe finissent par l’emporter sur tout le reste au bout du compte. Mais il reste à savoir si une telle audace rencontre toujours l’assentiment du lecteur. Et aussi, s’il est possible de retrouver cette même expérience audacieuse dans sa poésie d’expression créole. Si oui, passe-t-elle pour une réussite ? Voilà autant de questions qui méritent bien d’être posées, débattues et éclairées sérieusement.

Pour l’instant, nous nous contentons de constater une réduction, un amollissement progressif de la pensée politique dans les dernières compositions poétiques du poète (*Brûler*, *Le trou du souffleur* et *Choses de mer sur blessures d’encre*), au regard des autres compositions étudiées. L’aphorisme, figure de pensée privilégiée par Castera pour afficher sa figure de critique dans le poème, recule à pas lent. Mais l’œuvre du poète et le poète lui-même ne demeurent pas moins singuliers. Il y a aussi lieu de se demander si cette singularité ne serait que jeu apparent jusque-là : Georges Castera fils, serait-il réellement inclassable dans le champ littéraire haïtien ? Cette autre question exige selon nous une vraie réponse.

# **Chronologie biographique**

## Esquisse biographique de Georges Castera fils

- **15 septembre 1903** : naissance à Jacmel, Haïti, de Georges Castera père qui deviendra médecin.
- **7 janvier 1910** : naissance à Port-au-Prince d'Irène Aubry.
- **1933** : union de Georges Castera père et d'Irène Aubry ; naissance de Micheline Castera.
- **25 novembre 1934** : naissance de Claudette Castera.
- **27 décembre 1936** : naissance de Georges Castera fils, à la ruelle Roy, à Port-au-Prince.
- **27 octobre 1937** : naissance à Pétion-Ville des jumeaux Franck (décédé après sept mois) et May Castera ; devenue Docteur en médecine, celle-ci épousera Jean Ehrhart, chercheur au CNRS.
- **25 janvier 1943** : naissance à Pétion-Ville de Geneviève Castera qui deviendra Docteur en psychologie et épousera Ralph Fabinger, Docteur en médecine.
- **1946** : la révolte des étudiants contre le gouvernement d'Elie Lescot, connue sous le nom des « 5 glorieuses de janvier 1946 » ; Georges Castera fils prendra part aux manifestations des cinq jours de révolte menée par Jacques-Stephen Alexis, Gérard Bloncourt, René Depestre et tant d'autres.
- **29 mai 1947** : naissance à Pétion-Ville de Nathalie Castera qui deviendra traductrice, puis diplomate, et portera le nom de Hahn Castera.
- **10 janvier 1948** : fondation du syndicat des médecins haïtiens dont Georges Castera père fut le président ; il fait figure de médecin, de mécène et d'ami auprès de divers citoyens haïtiens.
- **1953-1955** : après avoir fréquenté le Petit Séminaire, Collège Saint-Martial, Georges Castera fils quitte Haïti à l'âge de 17 ans, envoyé par ses parents en France pour compléter ses études. Il est placé en pension chez M. et Mme Marin à Montpellier. Admis au Lycée de Montpellier avec le statut de mineur émancipé sous le tutorat de Mme Hazan. C'est dans ce lycée qu'il découvre les poètes surréalistes et aussi ceux de la négritude. Puis il retourne à Port-au-Prince et fréquente alors l'école Franck Dévieux et passe son bac à Port-au-Prince.
- **1956** : Georges Castera fils est présenté par le romancier Jacques-Stephen Alexis au monde intellectuel du « Cabri littéraire » organisé par Morisseau-Leroy dans son théâtre en plein air au Morne Hercule. Y étaient présents le Dr. Georges Castera père, Jean Price-Mars, René et Aline Bélance, Paul Laraque, le journaliste Georges Petit, Emile Saint-Lot et Félix Morisseau-Leroy.

Les premiers textes poétiques de Georges Castera fils paraissent en 1956 dans les numéros 27 et 31 d'*Optique*, revue littéraire et culturelle d'Haïti. La même année (1956), il laisse Haïti, à l'âge de 20 ans, pour aller faire des études de médecine à Madrid. Il a également vécu comme étudiant à Cadix. Il restera en Espagne jusqu'en 1968 : attiré davantage par la poésie, il ne terminera jamais ses études de médecine.

- **22 octobre 1957** : arrivé au pouvoir du Dr François Duvalier (Papa Doc) qui deviendra un dictateur qui se proclame président à vie en juin 1964.
- **28 juillet 1969** : décès de Georges Castera père le 28 juillet 1969. Au cours de la même année Georges Castera fils laisse l'Europe pour les Etats-Unis et se retrouve plus précisément à New-York où il est à la fois militant, poète et ouvrier.
- **21 avril 1971** : décès de Papa Doc et proclamation de Jean-Claude Duvalier (Baby Doc) comme président à vie.
- **16 mars 1973** : Georges Castera fils épouse à New-York Yvane Elie, née le 5 janvier 1953. Elle avait alors 20 ans et étudiait la sociologie. Les deux ont participé à des activités politiques contre le régime des Duvalier et ont collaboré dans la troupe *Kouidor* avec Syto Cavé, Hervé Denis, etc.
- **1986** : Jean-Claude Duvalier est chassé du pouvoir en février 1986. Georges Castera fils retourne en Haïti, vit depuis à Pétion-Ville, à l'Hôtel Ifé, appartenant à ses parents, et continue à s'occuper de la poésie. Quant à sa femme, connue de son nom « vanyan » (*de combat*) Yannick Etienne dans son secteur, elle s'adonne jusqu'à nos jours à une vie de militante syndicaliste et du mouvement progressiste haïtien.
- **1<sup>er</sup> mai 2005** : décès à Paris de Micheline Castera, Docteur en sociologie.
- **2006** : Georges Castera fils reçoit le Prix Carbet de la Caraïbe pour sa composition poétique *Le trou du souffleur* et son anthologie *L'encre est ma demeure*.
- **2007** : il reçoit l'Ordre National Honneur et Mérite, par l'État haïtien.
- **2012** : Le Festival Étonnants Voyageurs en Haïti (1<sup>er</sup>-4 février) adopte le titre « L'encre est ma demeure » de Georges Castera fils comme thème de son édition, rendant ainsi hommage à celui qui est également l'écrivain d'honneur de la 18<sup>ème</sup> édition de Livres en Folie (Port-au-Prince, le 7 juin 2012). A l'occasion de celle-ci, le poète sera décoré au grade de Commandeur par le président haïtien Michel Joseph Marthely.

# **Annexes**

## - Annexe I -

**Billet inédit (dactylographié) du poète indigéniste haïtien, Antonio Vieux (1904), adressé au docteur Georges Castera. Nous reproduisons ici la forme telle quelle, sans le paraphe bien entendu, qui fut doublé du prénom et du nom tapés.**

Port-au-Prince, le 14 Mai 1956.

Dr. Georges Castera  
En ville.

Mon cher Docteur et Ami,

Voudrais-tu bien être assez aimable pour présenter mes félicitations à ton fils ?

D'après ce que j'ai lu il n'est pas défendu de dire qu'un poète nous est né, – et qu'il soit sorti de l'homme que je connais, c'est un miracle que j'attribue à ...Mme. Georges Castera.

Affectueusement,  
Antonio Vieux

## - Annexe II -

**Texte de Georges CASTERA fils, paru dans la rubrique « Pages littéraires » de la revue *Nouvelle Optique*, vol. 1, N° 1, janvier 1971 (p. 85-92) :**

### **A PARTIR D'UN DEBAT SUR LES NOUVELLES DIRECTIONS DE LA POESIE HAITIENNE**

entrebâille ce rien  
ce supplice de mots  
qu'on interroge à coups de gomme  
mouvement de papier  
bouclier pour toutes  
réponses à l'impossible

à l'horizon du "comme"

aucune phrase jamais  
tardive à l'entrée du silence  
libre est le temps initial  
subversive est la beauté et par  
pelletées de phrases et par pelletées d'écume

sur la langue des négations  
j'arrive aminci de subjectivité  
taciturne – mais l'os d'écume jauni  
– entre les dents de notre amour  
souviens-toi de –

ma violence est au seuil  
"je" en feux de position  
pour dire la ruine  
du temps viscéral  
la matrice d'une goutte  
où se fait libre  
de toute signification  
le possible qui se casse le dos

---

repose avant d'écrire repu  
ta plume de paon blessé  
de mille flaques d'yeux ouverts  
sur le dormir de ta géométrie  
(tout ceci vois-tu ma chère  
entre les lignes pour disparaître  
à tous les temps de la conjugaison)  
merci de ton adieu  
qui hache pour sûr  
en moi cette route qui meurt  
de toutes ses dents tombées  
en moi tombées

mot quand même suture de mon centre  
de mon ordre sensible  
et de mon épaisseur d'amant

"si" c'est l'étreinte

d'une langue possible

---

je négocie ma perte

le hasard doit être fatigué  
d'être le nœud sec  
de chaque mot  
sur la bouche ouverte des mots  
                  (gâchette de la répétition  
                  être deux fois  
                  pour alourdir l'être)  
phraséologie d'une chambre  
close ou rien ne se passe  
puisque l'homme n'a plus d'espace pour dire l'homme  
qu'il fut avant le mot

le mot est un prologue du mot  
et comme le geste répété du comme  
la grande industrie de ton rire  
marchant à l'électricité de mes doigts

si je pouvais encore dormir  
sous l'étreinte de ton baiser  
mais la gymnastique de ton refus  
scie  
    je saute par dessus ma tête

---

c'est qu'il fait nuit  
noire  
sous ma loupe de papier  
et qu'il fait papier  
dans l'épaisseur de mon savoir  
comment peut-on avoir peur  
de tes larmes qui assassinent

sur mesure ?  
pour te voir  
j'ai fait un grand trou de lune  
dans ma solitude  
le mot hurle  
cheval de terre  
haute  
et crime à la roue du mot  
écartèlement et boue  
debout  
debout pour rien  
jusqu'au fond de tes larmes  
je sens la terrible escrime de la foudre  
écriture masturbée  
par le vent que soulève  
le mot amour  
dérisoire impossible

vos papiers  
lesquels ?  
ceux qui disent  
ou ceux qui effacent  
ou bien la somme des deux  
la surcharge idéologique  
un homme qui souffre ne peut pas être lyrique  
son drapeau n'est pas assez lisible

---

je n'ai plus besoin d'abat-jour  
pour regarder la tristesse des lézards  
celui dont le texte est promis à la lecture des yeux  
il est absurde de lui demander de chanter comme  
une porte ouverte  
FERMEZ LA PORTE S.V.P.  
au suivant

la toux invisible troisième  
au goulot de tout  
qui vient boire  
(b)oire et (v)oire  
juste une lettre gommée  
le postulat est un crime d'ivrogne  
le pléonasme est forcément nécessaire quand je parle  
de tes yeux  
qui se ferment au discours de mon visage  
devant les cathédrales qui tombent  
il faudra penser à enlever les soutanes au moins de la  
pensée  
le coup de vitriol de la nuit

sur ma peau intérieure  
celle qui ne peut résister au coude à coude  
du sens et de la réalité

cécité de l'ailleurs

en poésie qui frappe par l'épée  
périt par l'épure

le papier submerge

ma part de gouffre  
est en crue sur tes lèvres  
ton nom devient le squelette de mon encre

---

l'adjectif est aussi un mal  
c'est la clarté matricielle d'un texte explicatif  
qui veut faire passer le sensible coûte que coûte  
encéphalogramme rouge  
de l'homme circulaire  
lumière marchandise  
idéogrammes des arènes ou nous  
tombons face au soleil  
à commencer par l'aventure utérine  
qui nous fait oiseau puant aux cent détours  
de la mort  
ligoté par le nombril  
et puis braqué dans notre propre encre  
telle une pieuvre (après on s'étonne que nous  
soyons écrivains) dont on défait le nœud énigmatique  
pour se souvenir d'avoir touché  
la crosse du vent

---

poésie la mort au ralenti  
mais il y a aussi les mots tracteurs  
H<sub>2</sub>O contingence  
praxis  
pollution énumérant la vie  
à petite dose de nonchaloir  
écluse "à suivre"  
à bas la parole neutre  
les mots pris dans une activité dialectique  
il faut les aveugler dans le texte  
leur enlever leur monnaie d'évidence certes  
mais comment ?  
dans tes yeux lecteur je dénombre  
la quantité de peurs pianotées sur le clavier des mots

MA METHODE ANALYTIQUE NE PART PAS  
DE L'HOMME  
MAIS DE LA PERIODE SOCIALE ECONOMIQUE-  
MENT DONNEE...  
(K. Marx)

calme des requins dans l'eau calme  
le mot déserte le mot  
le silence est une langue difficile  
que j'apprends sur les lèvres du poème

toute grammaire est une querelle de personne  
or la nuit déchire notre bouche  
la mort la grande échevelée  
qui met la vie d'autrui  
en transe de curés fous

---

l'image a-t-elle fini de dire ?  
l'homme enfourche la transe des  
labyrinthes  
le charbon choc  
le masque de mon sommeil  
sur l'épaule du jour

maintenant à l'intersection d'un mot  
poésie en gros plan de vide délirant

de cocaïne et de cheveux à jeun

merveilleuse complice de tous les jeux bizarres du  
néant mais quand même  
j'avance la mécanique du virus TERRE.

---

### - Annexe III -

**Lettre manuscrite et inédite du poète, peintre et critique haïtien, Jean-Richard Laforest (1940), destinée à Georges Castera fils. Celle-ci compte trois pages, numérotées sans doute, si l'on se fie au chiffre "3" en tête de la troisième page. En voici une esquisse formelle, frappée et sans ladite numérotation :**

Montréal, 9 sept. 1969.

Cher Georges Castera,

Anthony Phelps m'a passé vos dessins et vos poèmes.  
Je connaissais déjà de vous certaines choses publiées  
dans le *Nouvelliste*, qui m'avaient frappé d'une  
gifle de fraîcheur, de nouveauté. Cette lecture m'avait  
apporté la révélation d'un poète et le besoin d'entendre  
cette voix d'un coup essentielle pour moi, qui la mettais  
debout à côté de celles de S<sup>t</sup> Aude, Bélance, Dépestre,  
Lenoir<sup>5</sup> et Brière. C'est pourquoi je vous saluais déjà  
dans un petit poème malhabile de mes " Insoupçonné..."

Maintenant vos dessins m'ont conquis. Leur  
humour est toujours précieux. Si vous connaissez intime-  
ment l'absurde, – par un rétablissement toujours généreux  
le coup de cravache de la vie lui tord les pieds, (à notre  
plus grand profit). J'ai donc été heureux de me trouver  
soulevé devant vos dessins par la force d'une joie. Il y a  
dans le cœur de tout cela une énergie indomptable. Je  
penserai longtemps au cri du pendu sentant un oiseau  
frapper sa corde. Ainsi, aussi, ce merveilleux de votre  
bougie plantée en plein briquet, qui me rappelle quelque'un  
– et pourquoi ne serait-ce pas André Breton ? – car ici  
quelque chose se dit comme une connaissance nouvelle.  
"Le vrai discours au dos du beau discours" écrivait  
dans un poème ancien notre ami Claude Innocent.  
Vous avez quelque chose à nous dire, et ce n'est pas aussi

<sup>5</sup> Pseudonyme de Paul Laraque, poète haïtien, né en 1920.

courant qu'on le dit. Voyez-vous, je crois de "vos énigmes" gagneraient à ce qu'on les expose de façon plus publique. C'est ma joie qui voudrait se partager. Pourrions-nous mettre deux ou trois de vos dessins dans un numéro de notre revue ?

Quant à votre poème à votre père<sup>6</sup>, j'en aime énormément le ton général, ces nouveaux rapports entre les mots (toujours audacieux) que vous savez créer. Il y a un verbe qui se joue sur de larges ressources : dans ce poème de multiple facettes. Le monde qui est regardé vraiment dans un "rétroviser des fourmis". J'entends un "frisson nouveau". Il me faut en souligner la justesse et l'honnêteté. J'aimerais plaider entièrement sa cause devant le Comité de Rédaction *Nouvelle Optique*. Voilà, pour nous, un chant de nécessité.

En ce qui touche vos poèmes en créole, vous me trouverez peu bavard. C'est que la question de la poésie créole est plus large que ce que je saurais dire aujourd'hui à propos de vos poèmes uniquement. Elle touche un problème général que je n'ai pas encore débrouillé. Je vous salue en tout cas de pouvoir être "bilingue" de cette façon-là. Nous en reparlerons une autre fois de manière plus spécifique. Pour le moment, quelque chose de vos poèmes m'a plu : c'est, enfin, que vos poèmes ne cèdent pas au "folklorisme" et qu'ils sont des choses d'authenticité. Vous vous rangez à côté de nos créateurs populaires par ce fait là.

Croyez, en attendant, que vous m'avez touché de manière droite et forte. La prochaine fois, je vous ferai avoir quelques uns de mes poèmes, quoique la poésie pour moi prend de moins en moins d'importance. Il est difficile de "chanter" au milieu de ce brasier et du drame de notre pays. Mais n'est-ce pas moi qui me range sur une fausse position de départ. Car s'agissait-il vraiment de "chanter" ?

Bien à vous.

JeanRichard.

---

<sup>6</sup> Il s'agit, sans doute, du poème « Jusqu'au cœur des essais ! », en hommage à son feu père. Voir l'Annexe suivante (page VII). Signalons que le Dr. G. Castera est décédé en 1969.

## - Annexe IV -

**Quelques extraits d'une longue interview (1989-1992 ?) que Georges Castera avait accordée à M. Charles H. Rowell pour la revue *Callaloo*, Vol. XV, n° 2. Le poète nous a confié presque l'intégralité de cet entretien dont seulement une infime partie a été publiée dans le magazine susmentionné.**

**Q. Vous êtes haïtien de naissance mais vous avez vécu pendant longtemps en dehors de votre pays d'origine. Vous avez vécu pendant plus de 12 ans en Europe, puis pendant quelques temps aux U. S. A. Ensuite vous êtes retourné en Haïti ou vous êtes à présent établi. Quelle est, pour votre vie personnelle, l'importance de cette période d'exil ?**

**R.** Ce que vous appelez, Monsieur Rowell, ma période d'exil, pour moi une période vécue loin du pays, de ma ville, ne représente pas moins une période de grande fécondité puisque tous mes livres ont paru à l'étranger entre 1965 et 1986. Cela laisse déjà entrevoir la complexité du phénomène.

Maintenant pour répondre à votre question, il me faudrait d'abord faire la différence entre exil individuel et exil collectif. Moi, j'ai laissé Haïti pour faire des études de médecine à Madrid. C'est au fil des années que je suis devenu en situation d'exilé. Il faut se rappeler aussi ce que l'exil de milliers de travailleurs, d'intellectuels de haut niveau a représenté pour le gouvernement des Duvalier : une stratégie de la mise à distance des opposants. Et l'Europe pendant longtemps fut considérée par le régime comme un lieu de haute contamination idéologique. Est-ce pourquoi tous les étudiants haïtiens en Europe étaient taxés par Duvalier de communistes. Dans cette situation d'exil collectif forcé, ils finirent par s'organiser. Vous comprendrez bien que dans une telle perspective, il m'était impossible de considérer l'exil de manière catastrophique, voire comme une fatalité.

L'exil, donc, a représenté pour moi, non seulement un voyage obligé vers la connaissance, mais aussi une école politique.

Une particularité de mes poèmes en créole, c'est qu'ils partent, "parlent" de l'intérieur du pays. Ce qui laisse entendre que je ne me suis jamais considéré pendant cette époque comme un écrivain du dehors. Par mon refus d'accepter comme un fait accompli ce qui se passait en Haïti, je dois vous dire que je me suis toujours senti très près du peuple haïtien, de ses malheurs, de ses luttes et de ses espérances. Il m'arrivait même de croire que je représentais un moment de la mémoire collective et, par ma poésie, j'apportais au plus haut point de combustion à mes compatriotes cette volonté de résistance. Il va sans dire que nous avions par ailleurs la solidarité militante de milliers de camarades américains et latino-américains.

Un autre avantage de ce long séjour à l'étranger, c'est qu'il m'a permis en effet d'apprendre un grand nombre de choses, notamment sur le mouvement révolutionnaire international, sur le mouvement théâtral français, espagnol, américain et latino-américain. Bref, de connaître des manifestations culturelles dont les retombées livresques nous parviennent habituellement en Haïti avec un retard effarant.

**Q. Est-ce que l'exil a des implications particulières pour l'écrivain haïtien ? Comme condition, l'exil a-t-il créé une littérature singulière ? Si tel est le cas, en quoi cette littérature est-elle différente de celle des écrivains qui sont restés**

**en Haïti ? Vous êtes bien placé pour répondre à ces questions parce que vous êtes à la fois un écrivain et un artiste qui a vécu aussi bien en Haïti qu'en dehors d'Haïti.**

- R.** [...] à première vue, je crois que l'exil a représenté, et représente pour les uns une période d'approfondissement de leur travail. En d'autres termes, ils n'ont fait que continuer leur trajectoire dans de meilleures conditions, en ayant la possibilité de trouver d'autres lecteurs, haïtiens et étrangers.

Pour d'autres, l'exil représente incontestablement leur milieu d'émergence en tant qu'individu, et en tant qu'écrivain ou poète. Etant nés en terre étrangère, à Miami, New-York ou Montréal, c'est Haïti – pays imaginaire ou imaginé – qui, le temps aidant, s'exile à leurs regards. Aussi vivent-ils un nationalisme littéraire de commande qui n'arrange pas les choses. D'où ces conflits d'identité dont parle la presse quelquefois.

Avec seulement comme cadre de références les Etats-Unis d'Amérique, le Canada, la France ou certains pays de l'Afrique, ces écrivains devront forcément produire, à la longue, des œuvres particulières, nous faisant déboucher un jour, il me semble, sur des formes nouvelles d'expression d'une grande beauté. Il faut seulement attendre.

Ceci dit, il est à signaler également une situation irréversible depuis les années 87-88. En effet, de plus en plus d'écrivains haïtiens qui travaillaient à l'étranger commencent à vivre leur situation de transition en terre étrangère comme une situation permanente. Ils font de plus en plus le choix conscient de rester à l'étranger. Ce qui représente pour eux, j'imagine, une espèce d'assurance-maladie, une espèce d'assurance-vieillesse. Et Haïti, avec l'insécurité qui y règne de façon de plus en plus intense, cesse de figurer déjà dans leur calendrier de vacances. Cela aussi aura plus tard des conséquences sur les œuvres futures de ces écrivains. Là encore, il suffit d'attendre.

**Q. Peut-on considérer l'exil pour votre génération comme une sorte de rite d'initiation ?**

- R.** Ma génération ? Voilà une grande question, car je me suis justement toujours demandé ce qu'était ma génération. Au moins, quand j'étais écolier, j'avais un point de repère. Mais en tant qu'écrivain, je me suis toujours senti seul. Je n'ai pas eu la chance d'avancer dans un mouvement d'ensemble. Jeune, je fréquentais des écrivains beaucoup plus âgés que moi. Et aujourd'hui, moins jeune forcément, tout en moi est encore fulgurance, promesse de découvrir la haute mer. Alors ?

Voyez-vous, je n'arrive pas à me sentir daté.

Maintenant pour ce qui est du problème du rite d'initiation, il faut se reporter au système d'exploitation dans lequel nous vivons. Plusieurs générations d'Haïtiens ont été obligés de fuir dans des conditions d'extrême détresse vers des pays comme les Etats-Unis et le Canada pour trouver du travail. Au début, ils étaient habilement invités par des appels d'offre, car il n'y avait pas encore la grande crise d'aujourd'hui. Puis après, il a fallu déchanter... Le système d'exploitation montrait ses dents ensanglantées. Pour ces victimes soumises, sans doute, l'exil apparaît comme un rite d'initiation. Initiation à la politique de l'impérialisme, certes. Ils sont déroutés parce qu'un beau jour ils découvrent à leurs dépens que le "paradis" c'est l'enfer même. Mais pour nous qui sommes partis avec déjà l'envie de mordre, il n'y a pas initiation mais plutôt confirmation.

**Q. Il y a plusieurs dimensions dans vos œuvres et dans votre vie personnelle. Est-ce que cette diversité se reflète dans votre caractère ? Est-ce qu'il y a une "manière Castera" de faire les choses en peinture, en poésie ?**

**R.** Je crois qu'il y a une manière de faire qui est propre à chaque écrivain, à chaque peintre ou dessinateur. C'est ce qu'on n'a pas cessé d'appeler par commodité de langage, un style. C'est-à-dire un tempo, un ton, une constellation de thèmes, une manière de structurer la pensée pour qu'elle "donne à voir" ; une manière de dire, de donner la réplique, de dialoguer. Indéniablement cette manière, originale donc, fait dire d'un auteur que c'est lui et pas un autre. La signature dans ce cas, n'est pas cet artifice graphique ajouté au bas d'un texte, la vraie signature est dans le texte. C'est le texte lui-même.

En ce sens là, il y a une manière ou des manières Castera, car l'art est un processus qui est lié à la vie vivante, donc changeante, de l'artiste. Mais les lecteurs sont plus habilités à répondre à votre question, car eux, ils ont l'avantage du recul. N'ont-ils pas la surprise d'être brûlés par le feu du langage au moment où ils s'y attendent le moins ?

**Q. Pouvez-vous parler de votre background (famille, éducation, etc.), et de ce que vous lui devez en tant que poète et artiste ?**

**R.** Je crois que l'équilibre qui a toujours existé entre mes parents, une certaine idée de bonheur, m'a permis d'avoir une grande assurance dans la vie. Et cela a sans doute aussi marqué ma poésie.

Vous savez, M. Rowell, mon père fut pour un grand nombre d'écrivains haïtiens à la fois un médecin, un mécène, un critique et un camarade. Et je crois c'est pour ces qualités que le poète Magloire Saint-Aude en fait un personnage, le docteur Georges Kaste, dans *Parias*. Mon père fut l'ami de Philippe-Thoby Marcelin, de Jacques Roumain, des poètes Anthony Lespès, René Bélance, Roussan Camille, Jean Brière, Paul Laraque, Morisseau-Leroy, etc. Il fut aussi l'ami de René Philoctète, Jean-Richard Laforest, etc.

A ma naissance, j'ai donc simplement hérité de la plupart de ses amitiés. Syndicaliste, mon père fut le président du syndicat des médecins haïtiens fondé le 10 janvier 1948. C'est grâce à lui que j'ai découvert très jeune le matérialisme dialectique et historique avant même de laisser le pays. Son grand amour des enfants me vaut aujourd'hui la surprise de rencontrer des gens qui s'adressent à moi comme si j'étais leur frère. Loin d'être un mélomane, il m'a pourtant encouragé à découvrir le jazz comme expression nouvelle, originale, différente. Je crois que c'est là en partie ce que je lui dois. Aussi, ce n'est point un hasard si j'ai écrit, par amitié et camaraderie, deux longs poèmes : un en français de cinq pages, « Jusqu'au cœur des essais ! » ; et un autre non moins long en créole intitulé « Ti Pap », à sa mort.

Quant à ma mère, j'ai écrit pour elle « Fèt dè Mè » qui est un long poème autobiographique sur ma jeunesse, sur Port-au-Prince et sur l'amour filial. Ce poème, par son titre, se rattache à la tradition très haïtienne qui consiste à dire, ou à écrire des poèmes pour la fête des mères. Mais la similitude s'arrête là.

J'ai écrit quelque part :

*Je fus pourtant un jeune bonheur  
sans chien de garde.*

C'est bien vrai, car j'ai toujours refusé d'être un fils à papa, en essayant de voler de mes propres ailes. Peut-être est-ce là déjà l'image de l'oiseau qui se détache de l'arbre au lever du soleil ?

- Q. Quels étaient à vos débuts les écrivains, antillais ou autres, que vous preniez comme modèles, qui vous inspiraient ?**
- R.** Quand j'ai commencé à écrire, j'étais encore un écolier. Aussi mes premiers modèles sont les poètes qui figuraient au programme. D'abord Villon, Ronsard, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud.

« Ô que ma quille éclate ! Ô que j'aïlle à la mer ! »

(Rimbaud)

A partir de là, je fais le grand saut périlleux, j'abandonne la rime et je commence à lire Eluard, Aragon, Breton, Prévert. Les surréalistes, quoi !

C'est en lisant les surréalistes que j'ai découvert la poésie de Césaire. Et de là, j'ai commencé à lire les poètes de la négritude dans l'*Anthologie de la poésie nègre et malgache* de L. S. Senghor. A l'époque, j'étais ébloui tant par la force de revendication de l'ensemble que par l'exigence de rigueur. Ces sortes de textes ne s'inscrivaient pas encore dans une école artificielle, essoufflée. Ils étaient ancrés dans le combat anti-colonial des étudiants africains que j'avais connus à Montpellier et à Paris vers 1954.

- Q. Est-ce que les poètes de la Négritude, Césaire, Damas ou Senghor par exemple, ont eu une quelconque influence sur votre art ?**
- R.** J'aimais à l'époque (1954...) tous les textes poétiques de Césaire. Incontestablement c'est le poète qui a le plus marqué la première manière de beaucoup de jeunes poètes haïtiens. Je connaissais par cœur certains textes de Damas, et j'aimais particulièrement les poèmes « Femme noire » et « New-York » de Senghor. *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire demeure un texte d'une grande force d'évocation, susceptible de hanter pendant longtemps encore le paysage antillais.

- Q. Aux Etats-Unis nous savons très peu sur le rôle que Haïti a joué dans la littérature du début de ce siècle. Vous êtes un intellectuel haïtien. Si vous aviez à présenter cette partie de l'histoire littéraire haïtienne à des lecteurs étrangers non spécialistes, que leur diriez-vous ? Quelle est, par exemple, la signification du « négrisme » ou « indigénisme » ? [...]**

- R.** Je vous confesserai, M. Rowell, que ces questions ne m'intéressent pas trop. Elles appartiennent au passé littéraire de mon pays ou au passé d'autres pays du continent. Même si l'indigénisme est une question qui a occupé ici une grande place, elle demande un développement que je ne suis pas en mesure de faire dans un entretien<sup>7</sup>. Il faudrait tout reprendre à zéro, à commencer par les périodisations fantaisistes entre *Revue Indigène* et Indigénisme. Il faudrait faire ensuite la différence entre ce qu'on a appelé l'Ecole Indigène et le Mouvement indigéniste, comme récupération politique de tout cela. C'est le travail d'une équipe !

Sur l'indigénisme il y a des noms, des dates. Il existe des énoncés truffés de lieux-communs, mais il nous manque une étude sérieuse.

D'abord, ne prenons pas la partie pour le tout. [...]

<sup>7</sup> Cf. CASTERA, Georges, « L'indigénisme haïtien, un point de vue contradictoire », in *Notre Librairie*, n° 132, octobre – décembre 1997, p. 76-89.

**Q. Qu'est-ce que l'haïtianité ? Comment caractérisez-vous l'ethos haïtien ?**

**R.** Au risque de me tromper, il y a bien une spécificité haïtienne qui est d'ordre économique, politique, idéologique et culturelle. Toute formation sociale est d'ailleurs spécifique. Alors, est-ce cela qu'on appelle haïtianité ?

Tout ce que je sais, c'est que nous avons à construire un pays. Nous sommes un grand peuple. Le dire aussi crûment n'est point vanité, mais plutôt une certitude.

**Q. Vous avez commencé dès 1956 à publier vos poèmes et dessins dans *Optique*. Aline Bélance commentant alors votre art dans la même revue écrivit : « J'ai passé des heures à déchiffrer mille dessins comme on se met à table devant un dictionnaire d'idées ». Quelle réaction avez-vous devant cette affirmation ? Est-ce que ces mots d'Aline Bélance constituent une bonne introduction à votre univers esthétique ?**

**R.** Aline Bélance, première femme du poète René Bélance, était très dure comme critique. J'ai donc été très surpris et très touché par son article. Mais j'ai accepté cet hommage la tête froide, sans me laisser griser. Attitude dont je ne me suis jamais départi depuis. Cet article m'a valu certes des inimitiés passagères, vu que Mme Bélance terminait son article en déclarant sans détour aux artistes haïtiens qu'« il se pourrait bien que Castera, avec ses thèses sur l'art et ses preuves à l'appui, se révèle comme un balayeur menaçant pour les impuissants du métier ».

A cette époque, le dessin n'était pas très en vogue en Haïti. Plus qu'un art considéré comme mineur par rapport à la peinture, il s'agissait d'un art presque inconnu ici. Bien sûr, les peintres faisaient des croquis au crayon, à la craie ou au charbon avant de peindre. Max Pinchinat, peintre moderne, donnait des cours de dessin au Foyer des Arts Plastiques. Depuis les années 40, il existait même déjà des dessinateurs qui illustraient des livres pour enfants. Le plus connu de tous s'appelait Georges Ramponeau. Un homme d'une grande gentillesse ! Quand j'étais gosse, en revenant de l'école vers midi je m'arrêtais à son atelier à la rue des Miracles pour lui dire un petit bonjour. Je faisais semblant de m'intéresser à son travail, mais espiègle et turbulent, je me mettais alors à courir dans son atelier dans tous les sens. Ce jeu dura au moins trois ans. Monsieur Ramponeau n'avait jamais cessé d'en rire affectueusement.

Dans le domaine du dessin moderne, abstrait ou non figuratif, on ne connaissait que Lucien Price. Et encore ! Car le mot d'ordre demandait qu'on peigne pour les touristes. Price, en avance sur son époque, était donc malheureusement mis au rancart.

Est-ce que le texte d'Aline Bélance constitue une bonne introduction ? Oui et non ! Oui, si on se réfère à mes premiers dessins. Non, si on tient compte de tout ce que j'ai fait à partir de 1971, par exemple. En tout cas, il est heureux de constater qu'en 1989 le dessin n'est plus considéré comme un art désuet et qu'il existe de grands dessinateurs haïtiens. Citons pêle-mêle Bernard Wah, Antilhomme, Ronald Mevs, Tiga, Davertige, Philippe Dodard et quelques autres.

**Q. Dans le même article paru dans le numéro 29 d'*Optique* datant de juillet 1956, Aline Bélance écrivait : « il dessine en poésie ». Quelle relation entretenez-vous entre vos deux formes d'art privilégiées : la poésie et le dessin ?**

**R.** Moi, j'entrevois six ou sept types de relation que j'entretiens entre le dessin et ma poésie, mais peut-être qu'il y en a d'autres. Si je me réfère à mes habitudes, qui sont aussi celles d'autres écrivains, par exemple, il existe entre mes poèmes et le

dessin une relation qu'on peut qualifier d'extériorité. Il s'agit alors de dessins que je fais à côté d'un poème en chantier à partir de taches, de mots rayés. Ici, les dessins jouent seulement un rôle de support au même titre que la boule de papier froissé, le verre vide ou la tasse de café qui se trouvent sur ma table de travail. Ce sont des objets que sollicite mon regard ou la main, comme supports ou comme moyens d'évasion. Ce sont des prolongements du corps, des espèces de bras fantômes pour utiliser un terme médical significatif.

Parfois, il existe aussi une interrelation, plus profonde, entre mes dessins et ma poésie. Je dirais une relation de parenté thématique. Les rêveries de la verticalité (thèmes de l'arbre, de la bougie ou de l'araignée suspendue au bout de son fil) ; les rêveries de l'horizontalité qui renvoient au thème de l'oiseau, par exemple, peuvent se retrouver et dans ma poésie et dans mes dessins. Naturellement, en poésie, les thèmes n'apparaissent pas aussi librement. Ils font partie d'une structure interne, d'une charpente complexe ou un mot contamine (terme médical) un autre.

Une troisième possibilité renvoie évidemment à la disposition spatiale des mots sur la feuille de papier, sans toutefois aboutir au calligramme apollinarien. Dans certains cas, le fait de déplacer le titre de sa place habituelle crée un espace, autrement dessiné.

Quant à la remarque de Mme Bélance, elle se rapporte plutôt à la prégnance de la vision graphique sur l'élément sonore, dans certains poèmes. Autrement dit, certains poèmes s'adressent davantage à l'œil qu'à l'oreille.

Dans les années 60, à Madrid, j'ai écrit des poèmes graphiques en français, dont l'un avec des bulles comme dans une bande dessinée. Le premier poème de cette série s'intitulait « Poème-photo ». Puis, il y a les poèmes graphiques qu'on trouve dans mon recueil *Konbèlann* sous le titre *Langaj* (Langage), et où j'utilise les signes diacritiques (interrogations, exclamations, tirets, parenthèses, etc.) comme éléments graphiques intégrés au poème. Mais ces explorations sont postérieures à la remarque d'Aline Bélance, puisqu'elles datent des années 70.

Pour ma part, M. Rowell, je trouve votre question intéressante et elle reste ouverte. Elle peut sans doute permettre, par exemple, de mieux réfléchir sur la poésie d'un Franck Etienne... En tout cas, votre question me permet de signaler en passant tout le travail que nos critiques littéraires ont à faire pour vraiment lire un texte moderne, car leur caractère d'innovation, leur caractère ludique et leur humour dépassent souvent les préoccupations habituelles du champ critique qui cherche plutôt dans tout écrivain haïtien un "engagement", une conscience raciale, un populisme...

Il faut que la réflexion sur la littérature en Haïti cesse d'apparaître comme l'exégèse des lieux communs. Il nous faut surtout des idées originales, neuves, osées.

- Q. Votre poésie est parsemée d'arbres. Vous avez même publié un recueil de poèmes sous le titre de *Le retour à l'arbre*. Vous semblez investir l'arbre d'une signification spéciale. Est-ce que l'arbre représente pour vous un symbole particulier, une métaphore particulière ? Est-ce que, comme Xavier Orville dans *Délice et le fromager*, ou Aimé Césaire dans *Moi, laminier*, vous utilisez la végétation tropicale comme personnage dans votre œuvre plutôt que comme décor ?**
- R.** En effet, on dénombre plusieurs occurrences du mot arbre ou pyebwa dans ma poésie. L'arbre, en outre, représente un lexème polysémique. L'arbre interroge des

connotations de purification, de solitude, d'adhérence au sol ; des connotations d'horizontalité, de verticalité, de largesse, de liberté, de force, de vitalité.

Contrairement à Césaire, je n'utilise aucun mot savant. En français, j'emploie le terme générique arbre, le trouvant assez plein de toute sa sève. Et autour de l'arbre s'organise tout un réseau lexical : oiseau, foudre, corde, nœud, mer, barque, poils, mort, essaim, insectes (le plus souvent l'araignée et la guêpe), reptiles (en général les mots anolis, lézard, couleuvre) et que sais-je encore ?

Par contre, en créole, je parle explicitement de manguier, d'avocatier, de bayahonde (*Prosopis Juliflora*), etc. A quoi tient cette particularité, me demanderez-vous ? Eh bien, peut-être à la langue, à la proximité, du créole par rapport au lecteur. Je cours moins le risque d'être accusé d'exotisme.

La végétation tropicale ne m'intéresse pas comme telle. L'arbre est présent en tant qu'image et non pas en tant que personnage. D'ailleurs, en poésie, il est difficile de parler de personnages ; les personnages ont un nom, une façon d'agir, ils ont le temps de prendre forme ; bref, ils ont une épaisseur, ils se laissent identifier et le plus souvent le narrateur les identifie pour nous. Par contre, en poésie, il serait à mon avis plutôt question de voix, de croisement de voix... Bien sûr, il existe dans l'histoire de la poésie des poèmes dialogués. Plus près de notre époque moderne, nous songeons au poète Paul Verlaine dans son poème « Colloque Sentimental ». Et moi, il m'est arrivé d'écrire des poèmes questions-réponses. [...]

**Q. Serait-on justifié en assumant que votre poésie se met en question elle-même tout en questionnant le monde ? Votre emploi d'une diction qu'on pourrait qualifier de grammaticale (par exemple des mots comme "parenthèses", "phrase", "verbe", etc.) attire l'attention du lecteur sur l'artifice de vos poèmes aussi bien que sur la réalité qu'ils désignent. Pourriez-vous parler de votre technique poétique ?**

**R.** Oui, elle se met en question et elle questionne. Il y a de la dérision, de la déraison chez moi. Je cabre, je joue et je frappe. Mais cette espièglerie est d'autant plus salubre qu'on a une formation politique.

Votre remarque est très juste et je puis dire que vous êtes le premier à mettre le doigt sur cette particularité. Aussi je trouve votre question pertinente. Il y a dans ma poésie une métaphore linguistique qui englobe des mots tels que parenthèse, grammaire ; puis la liste s'allonge en passant de lettre, marge, écriture, rature, langage, phrase, mot, murmure, poème, point, temps (grammatical) à guillemets, etc.

Maintenant si nous nous arrêtons à la parenthèse qui est l'un des mots qui a frappé votre attention, disons que je la considère à la fois comme l'équivalent de la prison ou de la chambre d'étudiant. Et comme un lieu de questionnement à partir duquel une voix off peut intervenir. Il peut s'agir aussi d'un événement extérieur au poème. Par exemple, dans un poème écrit entre 1965 et 1971, je dis à quelqu'un :

« Fermez la porte s'il vous plaît ! »

Cette interruption brusque, tout en cassant net le rythme en introduisant, comme je le disais, un élément extérieur, me permet de montrer avant tout au lecteur que le poème au lieu d'être pure inspiration est au contraire un travail

douloureux : il nous faut arracher aux mots des mots et du silence. Etrange condition que celle du poète ! [...]

**Q. Pourriez-vous parler de la forme de *Le retour à l'arbre* ?**

**R. *Le retour à l'arbre*** est un projet qui m'avait été proposé par le peintre et dessinateur Bernard Wah. Il avait d'abord commencé une série de dessins à la plume et il voulait à tout prix faire un livre avec moi. Nous nous sommes mis d'accord sur la langue et pour qu'il n'y ait pas non plus d'un côté des dessins et de l'autre un texte d'accompagnement. J'ai écrit les poèmes, j'en ai limité exprès le nombre, puis Bernard a composé le livre mot par mot, dessin par dessin. Il allait chez l'imprimeur pour superviser le travail.

Au fur et à mesure que j'analysais les dessins, je sentais qu'ils étaient porteurs de certaines obsessions tels que le cercle, la roue, la ligne droite, le fusil, les arbres. Alors j'ai dialogué librement à ma façon, en apportant des éléments biographiques sur lui et sur moi. J'ai pu dénoncer ainsi cette situation d'enfermement qui existait alors. Le mérite de Bernard c'est d'avoir osé cohabiter avec moi sous le même arbre, au nom de l'art, à un moment où d'autres me fuyaient à cause de mes idées. Chez lui, ce n'est pas de la bravoure, mais de l'amitié.

Ce livre donc peut se lire comme un retour à l'ar/bre, à l'art. Comme un moment d'enthousiasme pour un renouveau de l'art en Haïti. Bernard Wah était très sensible à l'aspect travail chez les artistes. A la publication du livre, on a même dit que c'était le plus beau livre haïtien. Elliptique, minutieux, d'un prix excessif, sorti en plein "mouvement créole" à New-York, le livre n'obtient pas le succès de vente escompté.

Du point de vue formel, c'est un livre où l'imaginaire haïtien se donne à lire très fortement. C'est peut-être la rare fois où je pars de façon consciente de certains mythes populaires. Celui de l'œuf qui peut, soit se transformer en robe de mariée, soit se transformer en cercueil le vendredi saint.

Il y a dans ce livre aussi une démarche dialectique en spirale :

la même tête reprise  
par la bouche du mouvement  
l'avalement du thème quoi  
bouche bée  
le doigt sur la bouche  
l'escargot et l'arbre  
le gratin d'adieu

A travers le livre on constate la présence constante de l'entrecroisement de la ligne droite et du cercle. C'est un livre où il est question de prisons et de morts, de la mort omniprésente derrière les barreaux ou dans un tourbillon en pleine mer. Il y a justement un dessin de Bernard qui rappelle à la fois la cale d'un navire négrier et le mouvement circulaire de l'eau. Il faut dire que l'ensemble est très travaillé. Tenez ! le livre commence par une ellipse du pronom personnel « je » :

arriverai au dénouement  
de phrases recluses  
au crachement...

Mais à la fin du livre, le dessinateur dessine un grand « je » en forme de clé placé devant toute la strophe :



Vous voyez, en même temps qu'il y a clé, il y a interdiction. On a trouvé la clé, mais il n'y a pas de sortie. Ici se lit toute la métaphore du mouvement révolutionnaire dans ses difficultés pour émerger. Bernard comprenait cela.

**Q. Dans *Le retour à l'arbre*, vous avez écrit : « Je joue le je ». Est-ce que le fait d'écrire de la poésie en créole est une façon de jouer le "je" ?**

**R.** Eh oui, c'est aussi une façon de jouer le "je". Vu que le travail sur la langue créole, différent, n'en est pas moins nécessaire. Car même si on admet que le créole est une langue plus imagée que le français, l'anglais ou l'espagnol, il n'existe pas de langue naturellement poétique qu'il suffirait de recopier. La poésie a une histoire. Il faut apprendre à casser les miroirs du réel et habiter l'ambiguïté d'un espace à la fois feu, eau, air, terre. Le poème est une forme qu'il faut apprendre à maîtriser. Il m'a fallu travailler la forme poème pour éviter d'imiter Oswald Durand ou Morisseau-Leroy. J'ai du apprendre à faire des images, des allitérations, en tenant compte de mon propre imaginaire.

En créole haïtien, vous savez, le poète n'a pas vraiment de modèles à suivre. Nous sommes les pionniers. N'oublions pas que la langue créole dans son corpus littéraire oral comprend seulement les contes, les contes-devinettes, les jeux de mots d'écoliers [...]

**Q. La plupart de vos écrits sont en créole. Je trouve que cela crée un problème parce que ça limite automatiquement votre public. Bien entendu vous avez choisi d'écrire en créole, prenant donc ce risque. Comment justifiez-vous cela ?**

**R.** Le problème du public que vous soulevez renvoie aussi bien à celui de l'édition en Haïti qu'au rapport de l'écrivain et de ses lecteurs. En dehors de toute question de choix de langue, l'écrivain n'a pas beaucoup de lecteurs chez nous. Personnellement je ne me suis jamais demandé pourquoi j'écrivais en créole. Puisqu'il existe deux langues en Haïti, pourquoi ne pas écrire en créole ? Depuis mon jeune âge le débat pour le créole est aussi mon combat. Comme vous savez, la plupart de mes livres ont été écrits en créole durant mon séjour en France, en Espagne et aux Etats-Unis. Le créole a en Haïti ses lecteurs réels et ses lecteurs potentiels. Et il en est de même pour le français. Certes la pratique de l'écrit est hégémonique au français. Mais cela vient en partie du fait que la résistance au créole langue écrite sort d'en bas, c'est-à-dire de gens qui ne s'expriment qu'en créole (mais comme réponse mimétique de ce qu'on pense dans les hauteurs de l'appareil d'Etat). [...]

**Q. Est-ce que vous pensez que l'artiste (poète, peintre, romancier, sculpteur ou autre) a une fonction à remplir, un rôle particulier à jouer dans sa société ?**

**Doit-il considérer son art comme une fin en soi, ou alors comme un moyen à travers lequel il assumerait des responsabilités sociales et politiques ?**

- R. Il n'y a pas lieu de concevoir un art de l'écrit (roman, poésie, théâtre...) qui prétende être neutre, qui prétende ne rien dire aux hommes, se donnant comme énoncé de mots vides de sens. Au contraire, les formes expressives, les formes sensibles ont la faculté de frapper l'imagination, d'émouvoir, d'orienter, de dénoncer et de créer des liens. Pour moi il n'y aurait vraiment aucun intérêt à s'étendre sur un tel débat s'il n'était pas nécessaire une fois de plus de comprendre certaines choses qui font encore obstacle.

Vous voyez, M. Rowell, en Haïti, pour prendre le contre-pied de la théorie de l'art pour l'art, on a souvent parlé, par opposition, dans les milieux progressistes d'un art engagé, la particularité de cet art consistant à porter un message. Notons ici en passant que l'on fait totalement abstraction de l'élément formel, ce qui déjà en art constitue une lacune grave. Et peu à peu cette notion de message a fait son petit bonhomme de chemin, tant et si bien que c'est devenu un lieu-commun aussi bien à droite qu'à gauche... Aujourd'hui, il s'agit de mettre cette notion en question si on veut partir d'un point de vue matérialiste, mais en ayant bien en vue que l'art continue à garder son caractère idéologique et / ou politique en dépit de la complexité de la forme artistique, de son originalité ou même des vœux cachés ou dévoilés par l'écrivain dans le texte ou ailleurs.

Bref, pour en venir à cette notion de message, que peut-on lui reprocher ?

On peut d'abord lui reprocher de prétendre qu'il n'existe qu'un seul sens. (Et il faudrait se demander si "sens" est synonyme de message ?). Ensuite, on peut reprocher à cette notion de laisser croire au caractère éternel, inchangé et interchangeable de ce sens une fois pour toutes. Or nous savons que les lecteurs d'un poème ou d'un roman donnent du sens en retour aux textes qu'ils lisent. Sinon, comment expliquer cette pluralité d'interprétations qui peut exister, même sur un malheureux petit poème ? [...]

Maintenant, pour répondre à votre dernière question, je dirai en effet que le poète, dans son rapport aux mots, est souvent tenté dans son exaltation de considérer l'art comme une fin en soi. Au point que dans un tout premier moment, il ne vit que pour, et par son art, s'enfermant dans une grande solitude, car la poésie est un acte d'amour physique. En tant que tel, elle sollicite notre corps de façon absolue. Ecrire est une chose bien douloureuse parfois !

Mais après tout, dans sa finalité, je crois que l'art est fondamentalement utilitaire. On n'écrit pas que pour soi, on écrit aussi pour autrui. On écrit pour témoigner, prendre part, répondre aux autres projets d'écriture, et je dirais même qu'on écrit dans une perspective de questionnement continu ou de dialogue. En ce qui me concerne, le questionnement, comme vous l'aurez remarqué, tient une grande place. En ces jours de grands malheurs pour mon pays, je crois que cette démarche est la plus saine. Elle a au moins l'avantage de nous écarter des sentiers battus.

Ceci dit, M. Rowell, je trouve dans tout ça l'expression légitime d'une parole haïtienne qu'il s'agit de travailler sans relâche. Non pas sous le mode de la répétition, mais sous celui de l'exploration.

Pour que les voix débiles, impures ne deviennent une imposture légalisée, c'est à juste titre que la vraie poésie doit être rétablie à sa place première. Je ne tiens pas à plaire aux auteurs de manuels de littérature. Moi, je n'écris pas pour l'appareil scolaire. Mais j'écris pour les écoliers, ainsi que pour les travailleurs et les intellectuels. D'où la très grande liberté de mon écriture en opposition aux poncifs,

à la morale bêtifiante et hypocrite ou de la racaille politique. Face à cette dernière, l'insolence est la tenue de rigueur de tout poète qui se respecte.

Après avoir été long et peut être fastidieux, j'ajouterai que j'écris pour tenter de durer. L'art subvertit le silence de la mort.

---

## - Annexe V -

Entretien avec Georges Castera, réalisé par Rodney Saint-Eloi, paru dans *Le Nouvelliste* (quotidien haïtien) du 12 mars 1993, dans la rubrique « Culture » :

*Georges Castera*

### « Être poète, c'est habiter la mort... »

Le poète Georges Castera signe ce jeudi 13 mai aux Ateliers Jérôme ses trois derniers recueils de poèmes : *Ratures d'un miroir*, *Les cinq lettres*, *Quasi parlando*. Fête de la poésie, fête des mots ; le poète réinvente l'angoisse, rature les miroirs et donne à son chant une « prise sur le monde ». Notre rédacteur Rodney Saint Eloi a rencontré Georges Castera... Parole s'articulant autour du sang, de la mort, de la poésie... Lisez Castera mais lisez surtout les poèmes !

Le Nouvelliste – **Georges Castera a publié trois (3) recueils de poèmes en français *Ratures d'un Miroir* (Août 1992), *Les cinq Lettres* (octobre 1992), *Quasi parlando* (avril 1993). Tu viens de casser la perception suivant laquelle Castera, c'est le poète d'expression créole...**

Georges Castera – **En 1990, j'ai d'abord publié *Gate priyè*, recueil de poèmes écrits en créole. Mais mes premiers poèmes ont paru en créole et en français dans la revue *Optique* en 1956. Je voulais faire paraître *Voix de tête* en même temps que *Gate priyè*. Ça n'a jamais été publié vu que le CIDHICA a donné priorité à d'autres textes. J'avais aussi envoyé aux Editions CIDHICA *Ratures d'un Miroir* qui est resté en souffrance. J'ai donc décidé de publier à compte d'auteur mes poèmes français. Pour mes trois (3) derniers recueils, il ne s'agit pas d'une trilogie. Ils sont tous trois autonomes.**

L.N. – **Il y a nécessairement certaines constantes surtout au niveau de cette écriture qui se veut non référentielle.**

G.C. – **En effet, chez tout poète, il y a des thèmes qui reviennent. Il y a des inquiétudes qui traversent l'ensemble de l'œuvre. Mais il y a quand même une thématique propre à chaque recueil.**

L.N. – **Je voudrais d'abord parler de l'écriture. De ce dire résolument elliptique.**

G.C. – L’écriture est elliptique. Non par stratégie ou par coquetterie, mais simplement par tempérament.

Je parle peu et j’observe beaucoup. D’où la densité des textes. Je dois dire aussi que cette manière elliptique est une réaction à une forme de poésie bavarde qui a existé dans les années 40-50.

L.N. – Il y a une grande différence entre Castera, poète d’expression créole et Castera poète d’expression française. Le poète créolophone est très référentiel tandis que le poète francophone est franchement non référentiel.

G.C. – Cette question revient à tous les coups. Elle est obsessionnelle. Mais je crois que ma poésie créole attache beaucoup d’importance à la forme. Dès le départ – mes cinq (5) premiers poèmes créoles – je me suis démarqué de la tendance qui existait d’avant en priorisant l’image poétique créole qui est différente de l’image poétique en français. J’ai surtout évité de reprendre les comparaisons déjà existantes dans la langue créole du genre *frèt kou nen chen*. Pour les proverbes, je ne les ai pas repris mais je les crée moi-même (Voir *Tanbou ti bout la bout* in *Konbèlann*).

Dans *Konbèlann*, il y a un recueil *Langaj* dans lequel j’ai essayé de faire des poèmes graphiques. C’est là une expérience formelle qui dépasse les textes français.

L.N. – Quand on lit Castera, poète créole, on est frappé par le choix lexical. Des termes comme *gren’n labapen...* la mémoire du pays, ses traditions, ses pratiques symboliques sont indexées. Certains vont jusqu’à penser que l’itinéraire de Castera va de l’indigénisme au surréalisme.

G.C. – Je n’ai jamais été indigéniste pour la bonne et simple raison que j’ai commencé à écrire avec une certaine maîtrise durant mes études au Lycée de Montpellier au début des années 50. J’ai surtout pris connaissance des textes de poètes surréalistes, de poètes de la négritude, de poètes latino-américains. C’est a posteriori que j’ai pris contact avec les textes des poètes dits indigénistes. Quoique je rencontrais de façon quotidienne chez moi Philippe Thoby Marcelin, Morisseau Leroy, Franck Fouché... La démarche des indigénistes est de nommer. Or je ne nomme pas... Je ne cherche pas à faire de la couleur locale. J’utilise les mots pour leur charge imaginaire, c’est à dire, ludique, onirique, symbolique. C’est cet aspect symbolique qui fait la différence entre mes poèmes écrits en français et mes écrits en créole. Quand j’utilise par exemple dans des poèmes en français *Anolis*, je l’utilise pour sa charge métonymique. Dans ce mot, il y a annelé et lit (de la rivière). Ce mot est beaucoup plus riche que le mot français lézard. Mais je n’utilise pas onolis pour faire haïtien.

L.N. – Revenons maintenant à la thématique, *Ratures d’un Miroir*. Dans la thématique du miroir, on pense à Mallarmé, à Eluard...

G.C. – Je dois dire qu’il y a, à mon sens, une différence entre vocabulaire et thématique. Un thème n’est pas forcément porté par un lexique précis. Quand Mallarmé se réfère au miroir, c’est un foyer lumineux. Il y a aussi le problème de la verticalité de la lumière... Chez moi, le miroir est tantôt miroir de poche, tantôt miroir-rature, ce sont des « miroirs piégés » p. 59.

Le miroir est considéré plutôt ici comme l’impossibilité de la traversée... “l’opacité jusqu’à l’arrière-cour des miroirs” p. 57. C’est aussi l’angoisse du poète. Le miroir n’est pas regardé. Il est différé, enterré même.

L.N. – Dans ce miroir, le poète se regarde. Il se cherche une identité. Mais la foule aussi “ à grande averse de vocables” cherche tout aussi bien son inscription. Doit on lire le recueil comme introspection de ce « je »poétique ou comme tentative de retrouver l’autre, la foule...

G.C. – « Les miroirs sont des concepts inachevés » (p. 67). Le miroir, ici, n’est pas un référent. Le recueil ne doit pas se lire comme introspection mais plutôt comme tentative de définition pour le poète. Il va de « suicides ratés » en « suicides ratés ». L’un de mes derniers poèmes inédits se termine ainsi.

« Le vent jouait déjà l’aventure de la vitre cassée dans mes bras ».

Ceci pour dire qu’il y a des constances au niveau de mon œuvre.

Quant à la foule, elle est présente. Elle est la solution à la solitude du poète. Elle est signe d’espoir. Elle lutte avec ses banderoles rouges.

L.N. – Avec *Les cinq lettres*, ce n’est plus le suicide raté, ni le sang, ni les ratures...

G.C. – *Les cinq lettres* est une série de lettres (poèmes) adressées à des camarades. La quatrième lettre Lettre de loin reprend le titre de certains pamphlets de Lénine regroupés sous le titre de Lettres de loin. Ce texte à l’évidence est beaucoup plus lyrique et semble plus spontané que les deux autres. Quant au titre, ça peut se lire aussi comme une référence aux voyelles de Rimbaud.

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles / Je dirai quelques jour vos naissances latentes : ... Cinq lettres présentées dans leur succession, ça peut signifier aussi le mot de Cambronne (M.E.R.D.E).

L.N. – *Quasi parlando*, ce recueil est tout à fait particulier. J’ai compté plus de soixante (60) mots qui renvoient à la pratique d’écriture. Le poète, dans l’ivresse des mots, se construit un monde fait de murmures, de silence... Puis pourquoi ce titre ?

G.C. – D’abord ma poésie a toujours été traversée par une métaphore linguistique (écriture, mot, parenthèse, ellipse, marge, rature, syntaxe...). Quant au titre, il fait partie du vocabulaire musical. Je l’ai pris dans une partition de Beethoven. Il signifie le moment où le chant est presque parlé :

« Ah ! Je perds la voix  
jusqu’à l’agacement  
jusqu’à la déchirure »

L.N. – Pourquoi cet entêtement ? Pourquoi la poésie ?

G.C. – Vis-à-vis de la langue créole, j’ai toujours senti que j’avais une responsabilité. Essayer de la faire passer de l’oralité à l’écriture et non pas de l’oralité à l’écrit (ce qui serait une simple transcription).

Vis-à-vis de la langue française, c’est une relation intime entre un individu et un médium sensible.

L.N. – Etre poète, ça veut dire quoi ?

G.C. – Etre poète, c’est habiter avec la mort. La mort des mots. La mort d’un pays. La mort de l’auteur, peut-être !

---

## - Annexe VI -

Poème inédit, de Georges Castera, à l'occasion du décès de la femme de Paul Laraque.

### LE POÈTE EST TRISTE

à Paul Laraque

On me dit  
"le poète est triste"  
Oh ! l'effroi  
devant la chambre vide  
qui ne respire plus  
L'amour parti  
sans même un mouchoir  
pour l'adieu des bras  
Les draps glacés décharnés  
les nuits blanches et trop longues  
sans une tasse de café ou de thé  
le poète voudrait encore une fois  
le pur recommencement  
des chemins de mer  
telles des langues nouvelles  
de l'enfance échevelée  
mais tout est fermé  
dans une brume de papier où  
marche celle qui à ses côtés  
s'est enfermée à deux tours  
dans l'éternité des  
mots  
Voilà sa robe qui s'ébroue  
à la lumière espiègle des étoiles  
du bout du monde  
sa robe qui s'en va en pétales de jour  
et le poète voit des ombres tristes  
dans sa langue  
tous les mots ensevelis  
sous la cendre des mégots  
Ah ! le sommeil s'est pendu  
à la lampe du poète  
Mais bien vite, bien vite pourtant  
il faut toujours attendre celle qu'on aime  
au réveil du poème  
et nommer un amour à profusion

même si le corps n'a plus de phrases douces  
même si les yeux n'ont plus un vol d'oiseaux  
et qu'on sait l'arbre mortel.

Georges Castera

---

## **-Annexe VII-**

**Billet manuscrit et inédit, non daté, du poète Davertige (Villard Denis), du groupe Haïti Littéraire, à Georges Castera. En voici une esquisse formelle :**

Cher poète,

Je suis passé hier soir.

J'ai beaucoup regretté de  
ne pas vous avoir trouvé.

Je repasserai demain  
matin pour vous saluer.

J'ai eu votre adresse par  
Hervé Télémaque<sup>8</sup>. Je suis  
de passage ici pour quel-  
ques heures.

Davertige

---

<sup>8</sup> Peintre moderne haïtien contemporain vivant en France depuis quelque temps.

# **Bibliographie**

# I- Œuvres, textes et discours de Georges Castera.

## 1- Poésie en français

- *Le retour à l'arbre*, New-york, Calfou Nouvelle Orientation, 1974, texte graphique de Bernard Wah. Non paginé.
- *Ratures d'un miroir*, Port-au-Prince, Imp. Le Natal, août 1992, 90 p.
- *Les cinq lettres*, Port-au-Prince, Imp. Le Natal, octobre 1992, non paginé ; rééditions, Montréal, Mémoire d'encrier, 2012, 50 p.
- *Quasi parlando*, Port-au-Prince, Imp. Le Natal, 1993, 93 p.
- *Paroles vives*, cassette audio, poèmes dits par Anthony Phelps, Les Productions Caliban, 1993.
- *Voix de tête*, Port-au-Prince, Ed. Mémoire, 1996, 80 p.
- *Brûler*, Port-au-Prince, Ed. Mémoire, 1999, 88 p.
- *Le Trou du souffleur*. Préface de Jean-Durosier DESRIVIERES ; dessins de Georges Castera, Paris, Ed. Caractères, 2006. Prix Carbet 2006, 104 p.
- *L'Encre est ma demeure*. Anthologie établie et préfacée par Lyonel Trouillot, Arles, Actes Sud, 2006, 91 p.
- *Le cœur sur la main* (poésie jeunesse). Illustrations Mance Lanctôt. Coll. L'arbre du voyageur. Montréal, Ed. Mémoire d'encrier, 2009, 64 p.
- *Choses de mer sur blessures d'encre*, Montréal, Ed. CIDIHCA, 2010, 68 p.

## Poèmes publiés dans des revues

- « Art poétique » et autres poèmes, in *Optique*, n° 27, Port-au-Prince, mai 1956, pp. 5-7, 53-57.
- « En manière de réponse à une toubabesse » et autres poèmes, in *Optique*, n° 31, Port-au-Prince, septembre 1956, p. 57-67.
- « L'air libre », in *Europe*, n° 501, janvier 1971, pp.70, 71.
- « A partir d'un débat sur les nouvelles directions de la poésie haïtienne » et « L'air libre », in *Nouvelle Optique*, vol. 1, n° 1, Montréal, janvier 1971, p.85-93, pp. 93 et 94.
- « Je n'ai pas choisi... » et autres poèmes, in *Chemins Critiques*, vol. 1, n° 1, mars 1989, p. 109-117.
- « Mécanisme de mise à feu » et autres poèmes, in *Chemins Critiques* vol. 1, n° 4, juillet 1990, p. 159-161.
- « Encoches du témoin » et autres poèmes, in *Chemins Critiques*, vol. 2, n° 3, mai 1992, p.177-182.
- « Signal » et autres poèmes, in *Conjonction*, revue franco-haïtienne, N° 193 et 194, Port-au-Prince, avril-mai-juin 1992.
- « Pour constat », in *Droits de l'homme. Utopie Défi Réalités*. Les créateurs haïtiens 1948-1998, Conception-coordination Bernard Hadjadj, représentant de l'UNESCO en Haïti, 1998, p. 55.
- « Entre barques et bois mort », in *Cultura*, hors-série, Port-au-Prince, mars 1998, p. 14.
- « A bientôt mémoire », in *Cultura*, hors-série, Port-au-Prince, août 1998, p. 8.
- Cinq poèmes in *Vers Schmuggel / Mots de passe* (Gedichte / Poèmes), édition franco-allemande. Heidelberg, Wunderhorn, 2003, p. 62-73.

- « Certitude » et autres poèmes, in *Anthologie de la littérature haïtienne: Un siècle de poésie, 1901-2001*. Georges Castera, Claude Pierre, Rodney Saint-Éloi et Lyonel Trouillot. Montréal, Mémoire d'encrier, 2003, p. 157-161.
- « Aux "Rendez-vous des folles"... Café des veuves joyeuses » et autres poèmes, in *Figures d'Haïti, 35 poètes pour notre temps*. Jacques Rancourt. Paris, Le Temps des Cerises, 2005, p. 78-81.
- « Un pays sur parole », in *Riveneuve Continents*, Revue des littératures de langue française. Paris, Riveneuve éditions, Numéro 2, Printemps 2005, p. 121-124.
- « Le Temps d'un homme » (à la mémoire d'Hervé Denis), in *Conjonction*, revue franco-haïtienne, N° 212, Port-au-Prince, 2005, p. 91-95.
- « Passage des quatre vents », « Message posthume » et « L'Absolu absolument », in *Nouvelle Revue Française* N° 576, Paris, janvier 2006, p. 166-168.
- « Avant que l'aube s'empoussièrè », in *Une journée haïtienne*, textes réunis par Thomas C. Spear. Montréal, Mémoire d'encrier / Paris, Présence africaine, 2007, p. 223-225.
- « En temps réel » et autres poèmes, in *Haïti parmi les vivants*. Actes sud / Le Point, 2010, p. 67-74.
- « Insularité du poème » et « Quelque part », in *Bacchanales : « Ce qu'île dit »*, revue de la Maison de la poésie Rhône-Alpes, N° 46 – Octobre 2010, pp. 55, 56.

## 2- Poésie en créole

- *Konbèlann* (Anthologie réunissant *Klou gagit*, Espagne, 1965 ; *Télé-dyòl*, 1964-1965 ; *Boua Mitàn*, New-York, 1970 ; *Panzou*, New-York, 1970 ; *Tanbou Ti Bout-la Bout*, 1970 ; *Plon gayé*, 1970-1974 ; *Koulé krazé (Langaj)*, 1970-1974), Montréal, Ed. Nouvelle Optique, 1976, 194 p. ; suivi de deux annexes : « Anèks 1 », p. I-XVI et « Anèks 2 », p. XVIII-XXXI.
- *Jak Roumen*, Miami, Ed. A Contre-Courant, 1977.
- *Biswit leta*, New-York, Ed. INIP (Idées Nouvelles, Idées Prolétariennes), 1978, 34 p.
- *Zèb atè*, New-York, Ed. INIP, 1980, 64 p.
- *Trip fronmi*, New-York, Ed. INIP, 1984, 95 p.
- *Pye pou pye*, New-York, Ed. INIP, 1986, 83 p.
- *Dan zorèy*, New-York, Ed. INIP, 1986, 48 p.
- *Gate priyè*, Miami, Ed. A Contre-Courant, 1990, 58 p.
- *A wòd pòte*, Miami, Ed. A Contre-Courant, 1993, 93 p.
- *Rèl*, Miami, Ed. A Contre-Courant, 1995, 66 p.
- « Jodi 8 mas la », in *Cultura*, vol. 3, n° 1-2, Port-au-Prince, janvier-février 1997.
- *Alarive lèzanfan*, Port-au-Prince / Montréal, Ed. Mémoire / Planète rebelle, coll. Enfants d'Haïti, 1998, 46 p.
- *Filalang*, Les Cayes (Haïti), Ed. Dawill / Georges Castera, mai 2000, 31 p.
- *Jòf*, Port-au-Prince, Ed. Mémoire, janvier 2001, 84 p.
- *Blengendeng bleng !* (Anthologie réunissant *Gate priyè*, *A wòd pòte*, *Rèl* et *Filalang*.) Port-au-Prince, Ed. Presses Nationales d'Haïti, 2006, 280 p.
- *Bow !* Montréal, Ed. Mémoire d'encrier, 2007, 70 p.
- *Gout pa gout*, Montréal, Ed. Mémoire d'encrier, 2012, 70 p.
- *Pwenba*. Port-au-Prince, Ed. Atelier Jeudi Soir, 2012.
- *Rabouch* (Anthologie). Port-au-Prince, Ed. Presses Nationales d'Haïti, 2012.

### 3- Articles, critiques et entretiens

- « L'expérience de la nuit et l'expérience du jour dans *Compère général soleil* », in *Europe*, n° 501, janvier 1971, p. 71-81.
- « Culture – Arts – Littérature » (introduction à la partie), in *Chemins Critiques*, vol. 1, n° 1, mars 1989, p. 87-90.
- « Clément Magloire Saint-Aude, homme déchiré au-delà des phrases », in *Chemins Critiques*, Vol. 1, n° 2, août 1989, p. 137-146 ; suivi d'une « Bibliographie succincte », p. 147-150.
- « Entretien de Georges Castera avec le peintre, dessinateur et sculpteur Ronald Mevs », in *Chemins Critiques*, vol. 1, n° 2, août 1989, p.167-174.
- « Entretien de Georges Castera avec Genevieve et Gaylord Esper, architectes », in *Chemins Critiques*, vol. 1, n° 3, 1989, p. 75-82.
- « L'écrivain haïtien : quelques considérations », in *Ibero-Americana*, 15. Jahrgang 1991, Nr. 1 (42), p. 89-107 (sans lieu d'édition).
- Entretien avec Georges Castera, in *Callaloo* : « Haïti : the litterature and culture », part. 1, vol. 15, n° 2, printemps 1992, p. 528-530.
- « Sous le voile déchiré » (présentation), in *Conjonction* (revue franco-haïtienne de l'Institut français d'Haïti), n° 193, avril-mai-juin 1992, p. 9-14.
- « Etre poète, c'est habiter la mort... », in *Le Nouvelliste*, Port-au-Prince, 12 mai 1993 ; entretien avec G. Castera, réalisé par Rodney Saint-Eloi.
- « Billet au poète Yanick Jean », in *Le Nouvelliste*, Port-au-Prince, 26 décembre 1995.
- « L'indigénisme haïtien, un point de vue contradictoire », in *Notre Librairie*, n° 132, octobre-décembre 1997, p. 76-89.
- « Surréalisme en Haïti ? », in *Notre Librairie*, n° 132, octobre-décembre 1997, p. 90-97.
- « Ecrire en créole : Entretien avec Georges Castera », propos recueillis par Rodney Saint-Eloi, in *Notre Librairie*, n° 133, janvier-avril 1998, p. 96-100.
- « Lire *A fonds perdu* », in *Boutures*, vol. 1, n° 2, Port-au-Prince, Ed. Mémoire, février 2000, p. 31-34 ; suivi d'une copie de *A fonds perdu*, de Philippe Thoby-Marcelin.
- « Poètes contemporain de la Roumanie », in *Boutures*, vol. 1, N° 3, septembre 2000, Port-au-Prince, Ed. Mémoire, pp. 8-11.
- « De la difficulté d'écrire en créole », in *Notre Librairie*, N° 143, janvier-mars 2001, pp. 6-13.

## II- Ecrits sur Georges Castera.

### 1- Critique et réception

#### Articles anonymes :

- « Au "Cabrit littéraire" », in *Indépendance*, bi-hebdomadaire, Port-au-Prince, 11 mai 1956.
- « Dessinateur aussi... », in *Le Nouvelliste*, Port-au-Prince, 6 et 7 août 1956.
- « Un bilinguisme original » (*Le retour à l'arbre*), in *Haïti-Observateur*, Miami, 20-27 décembre 1974, p. 14.

- « La littérature haïtienne d'expression créole élargit son champ en se renouvelant ! » (*Gate priyè*), in *Le Nouvelliste*, Port-au-Prince, 12 mars 1991.
- « *Gate priyè* de Georges Castera », in *Clarté*, magazine haïtienne d'information, vol. 1, n° 3, 13-26 juin 1991, p. 7.
- « *Quasi parlando*, de Georges Castera », in *Le Nouvelliste*, Port-au-Prince, 26 avril 1993.
- « De flamme femme » (*Brûler*), in *Boutures*, vol. 1, n° 2, Port-au-Prince, Ed. Mémoire, février 2000, p. 52.

### Articles signés :

BALMIR, Lucien, « La route de départ est pavée de promesses », in *Optique*, n° 27, Port-au-Prince, mai 1956, p. 50-52.

BATRAVILLE, Dominique, « Ibéro-américaine de Georges Castera », in *Cultura*, vol. 1, n° 3, Port-au-Prince, novembre / décembre 1992. « La voix multiple du poète Castera », in *Le Nouvelliste*, Port-au-Prince, 14-16 mai 1993, p. 3. « L'œil de Castera sur la beauté féminine », in *Le Nouvelliste*, Port-au-Prince, 1<sup>er</sup> juillet 1993.

BELANCE, Aline, « « Les Parfums Incroyables » », in *Optique*, n° 29, Port-au-Prince, juillet 1956, p. 5-9.

CHARLES, Jean-Claude, *Quelle fiction faire ? Que faire ?*, Port-au-Prince, Ed. Mémoire, août 1999, p. 40-48.

DOMINIQUE, Max, « Castera : critique et poésie », in *Conjonction*, n° 180, 1998, p. 78-109. Article repris par l'auteur dans ses *Esquisses Critiques*, Port-au-Prince / Montréal, Ed. Mémoire / CIDIHCA, 1999, p. 237-238. « Castera, retour d'exil », *Esquisses Critiques*, ibid., p. 239-249.

EDOUARD, Willems, « La voie troublée du miroir » (*Voix de Tête*), in *Cultura*, vol. 3, n° 5 et 6, Port-au-Prince, 1996, p. 11.

FATTIER, Dominique, « Une offre de discours politique en créole haïtien : la première annexe de *Konbèlann*, de Georges Castera fils », in *Langage et politique*, douze études rassemblées et présentées par André-Marcel d'Ans, CIRELFA, Agence de coopération culturelle et technique, Langue et développement : collection dirigée par Robert Chaudenson, 1995, p. 181-214.

FOUAD, André, « *A wòd pòte* de Georges Castera : Poésie au cœur du réel ! », in *La Tribune*, n° 7, octobre 1994.

LAMOTHE, Louis, « Georges Castera », in *Los mayores poetas latinoamericanos de 1850-1950*, Libros Mex, Mexico, D. F., 1959, p. 293-296.

LAVENTURE, Jules, « Lecture en désordre de *Konbèlann* », in *Lakansyèl*, Brooklyn, New-York, 6 août 1976, pp. 24 et 25.

SAINT-ELOI, Rodney, « Une façon incisive de dire », « En considérant le dernier recueil de Castera : *Gate priyè* », in *Le Nouvelliste*, Port-au-Prince, 15 mai 1991, pp. 1 et 12. « Le miroir comme impossibilité de la traversée » (*Ratures d'un miroir* de Georges Castera), in *Cultura*, vol. 1, n° 4 et 5, Port-au-Prince, janvier / avril 1993. « La chanson des rues », Notes de lecture : *Voix de tête*, in *Cultura*, vol. 2, n° 1, Port-au-Prince, juin 1996, p. 7.

TROUILLOT, Lyonel, « La nuit, le corps, la poésie », in *Bon signe*, journal bi-mensuel, 17-30 juin 1993, p. 9. « *Pye pou pye*, le chant du prolétaire », in *Haïti Libérée*, Port-au-Prince, 13-15 décembre 1986, pp. 1 et 5. « La lettre secrète », Notes de lecture : *Les cinq lettres* de Georges Castera, in *Notre Librairie*, n° 133, janvier-avril 1998, p. 101.

ZEPHYR, Lemète, « L'obsession des mots : un accouchement en deux temps », in *Cultura*, vol. 1, n° 4 et 5, Port-au-Prince, janvier / avril 1993. « Parenté entre musique et poésie... » (Notes sur *A wòd pòte* de Georges Castera), in *L'union*, Port-au-Prince, 19 janvier 1995.

## **2- Conférences et témoignages**

BANBOU, Pyè, « Woumble sou lakilti nan Ottawa-Kanada », 4<sup>e</sup> série, in *Haïti en marche*, vol. 7, n° 42, Miami, 1<sup>er</sup> décembre 1993, p. 19.

KOUKOUROUJ, Kaptenn, « Literati kreyòl », in *Haïti en marche*, vol. 7, n° 9, Miami, 14 avril 1993.

METELLUS, Jean Yves, « Problématique de la production créole en Haïti » (“Vendredi littéraire”), in *Le Nouvelliste*, Port-au-Prince, 16-19 janvier 1996.

SAINT-ELOI, Rodney, « Prix Carbet de la Caraïbe 1995 à Emile Ollivier, Mention spéciale à Georges Castera » (pour son recueil intitulé *Rèl*), in *Le Nouvelliste*, Port-au-Prince, 1995.

SATYRE, Joubert, « Jeudi soir au Batofou : le 60<sup>e</sup> anniversaire d'Anthony Phelps pour célébrer l'amitié et la poésie », in *L'union*, Port-au-Prince, 27-29 août 1988.

ZEPHIR, Lemète, « Conférence de Georges Castera sur « L'écriture poétique créole » », in *Le Nouvelliste*, Port-au-Prince, 26 juin 1991.

## **III- Textes sur la littérature et la société haïtienne.**

### **1- Œuvres**

CHARLES, Etzer, *Le pouvoir politique en Haïti de 1957 à nos jours*, Paris, ACCT et Karthala, 1994.

CHARLES, Jean-Claude, *Quelle fiction faire ? Que faire ?*, Port-au-Prince, Ed. Mémoire, août 1999.

DEITA (Mercedes Foucard Guignard), *Mon pays inconnu*, Port-au-Prince, Imprimeur II, 1997.

DELINCE, Kern, *Les forces politiques en Haïti*, Paris, Ed. Karthala, 1993. *Quelle armée pour Haïti*, Paris, Karthala et HSI, 1994.

DEPESTRE, René, *Pour la révolution pour la poésie*, Ottawa, Léméac, 1974. *Le métier à métisser*, Paris, Stock, 1998.

DOMINIQUE, Max, *Esquisses Critiques*, Port-au-Prince / Montréal, Ed. Mémoire / CIDIHCA, 1999. *L'arme de la critique littéraire : littérature et idéologie en Haïti*, Montréal, CIDIHCA, 1988.

DUMAS, Pierre-Raymond, *Panorama de la littérature haïtienne de la diaspora*, Tome I, Port-au-Prince, L'Imprimeur II, 1996.

HOFFMANN, Léon-François, *Littérature d'Haïti*, Vanves, EDICEF, coll. Universités Francophones, 1995.

LAHENS, Yanick, *L'exil : Entre l'ancrage et la fuite, l'écrivain haïtien*, Port-au-Prince, Ed. Henri Deschamps, 1990.

LARAQUE, Guy F., *Sur la Poésie*, Port-au-Prince, Ed. Henri Deschamps, 1993.

LAROCHE, Maximilien, *L'avènement de la littérature haïtienne*, Sainte-Foy, Canada, GRELCA, coll. Essais, n° 3, 1987. *La littérature haïtienne. Identité, langue, réalité*, Ottawa, Léméac, 1981.

MICHEL, Jean-Claude, *Les écrivains noirs et le surréalisme*, Québec, Ed. Naaman, 1982.

SOUFFRANT, Claude, *Sociologie prospective d'Haïti*, Montréal, CIDIHCA, 1995. *Littérature et société en Haïti*, Port-au-Prince, Ed. Henri Deschamps, 1991.

TROUILLOT, Lyonel, *L'intellectuel haïtien et la tentation de l'occident* (Éléments de réflexion), Conférence prononcée le 29 avril 1999 à l'auditorium de la Bibliothèque Haïtienne des Pères du Saint-Esprit, Port-au-Prince, Presses des Ateliers de la Bibliothèque Haïtienne des Pères du Saint-Esprit, mai 1999.

## **2- Articles et revues**

*Conjonction* : « Surréalisme et révolte en Haïti », n° 193-194, avril-mai-juin 1992, 142 p.

*Cultura* : « Les enjeux de la mémoire », hors série, Port-au-Prince, août 1998.

LAROCHE, Maximilien, « Violence et langage dans les littératures d'Haïti et des Antilles françaises », in *Présence francophone*, Sherbrooke, P. Q., printemps 1978, p. 111-121.

MORISSEAU, Roland, « La poésie haïtienne en exil », in *Notre Librairie*, n° 73, janvier-mars 1984, p. 95-99.

*Notre Librairie* : « Cinq ans de littératures, 1991-1995 », n° 128, octobre-décembre 1996.  
« Littérature haïtienne, des origines à 1960 », n° 132, octobre-décembre 1997. « Littérature haïtienne, de 1960 à nos jours », n° 133, janvier-avril 1998.

ROUMAIN, Jacques, « La poésie est une arme », in *Lakansyèl*, Brooklyn, New-York, 2 juillet 1975, pp. 26 et 27 ; repris dans *Cultura*, vol. 3, n° 5 et 6, Port-au-Prince, 1996, p. 6.

TROUILLOT, Lyonel, « Surréalisme et révolte en Haïti », à propos de *Conjonction*, n° 193-194, in *Cultura*, vol. 1, n° 2, septembre / octobre 1992, p. 13.

#### **IV- Ouvrages généraux : théorie et critique.**

ADAM, Jean-Michel, *Linguistique textuelle*, Paris, Nathan / HER, 1999.

AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1993.

BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1937.

BACRY, Patrick, *Les figures de styles*, Paris, Belin, coll. Sujets, 1992.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 ; réédition, 1972.

- *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.

- *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.

- *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1982.

BAYLON, Christian et FABRE, Paul, *Initiation à la linguistique*, Paris, Nathan, 1990.

BERGEZ, Daniel..., *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, 1990.

CAMPA, Laurence, *La poétique de la poésie*, Paris, SEDES, coll. Campus Lettres, 1998.

COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, G. Flammarion, 1966.

COMBE, Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, 1992.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

- *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1993.

DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

DESSONS, Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Bordas, 1991.

- *Introduction à la poétique*, Paris, Nathan / HER, 2000.

DUCROT, Oswald, *Qu'est-ce que le structuralisme ? I. le Structuralisme en linguistique*, Paris, Seuil, 1968.

- ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Ed. Grasset et Fasquelle, 1992, pour la traduction française.
- FARCY, Gérard-Denis, *Lexique de la critique*, Paris, PUF, 1991.
- FONTAINE, David, *La poétique*, Paris, Nathan, coll. 128, 1993.
- FROMILHAGUE, Catherine, *Les figures de style*, Paris, Nathan, coll. 128, 1995.
- FROMILHAGUE, Catherine – SANCIER-CHATEAU, A., *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Dunod, 1996.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « poétique », 1987.  
 - *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.  
 - *Esthétique et poétique* (textes réunis et présentés par), Paris, Seuil, septembre 1992.
- HAMBURGER, Käte, « Les fondements linguistiques » et « Le genre lyrique », *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, coll. Poétique, avril 1986, pour la traduction française, pp. 29-66 et 207-256.
- JAKOBSON, Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977.
- JAUSS, Hans Robert, « Petite apologie de l'expérience esthétique », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 135-172 ; préface de Jean Starobinski.
- KLINKENBERG, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Paris, coll. « Points Essais », 1996.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, DUNOD, 1993.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, J. Corti, 2000.  
 - *La poésie comme l'amour*, Essai sur la relation lyrique, Paris, Mercure de France, 1998.
- MAUREL, Anne, *La critique*, Paris, Hachette Supérieur, 1994.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme* (Anthologie historique du langage), Paris, Verdier, 1982.
- MOLINIE, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.
- RASTIER, François, *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989.  
*Textes et sens* (études publiées par), Institut National de la Langue Française, 1996.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955.  
 - *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964.  
 - *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.  
 - *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954.
- RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

- RIFFATERRE, Michael, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.  
 - *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, mars 1983, pour la traduction française.
- SARFATI, Georges-Elia, *Eléments d'analyse du discours*, Paris, Nathan (coll. 128), 1997.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.
- SCHOTT-BOURGET, Véronique, *Approches de la linguistique*, Paris, Nathan, coll. 128, 1994.
- STAROBINSKI, Jean, *La relation critique*, Paris, Gallimard, coll. Le chemin, 1991.
- TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.  
 - *Littérature et signification*, Paris, Librairie Larousse, coll. « Langue et Langage, 1967.
- VAILLANT, Alain, *La poésie*, Paris, Nathan, coll. 128, 1992.

## **V- Ouvrages cités et autres œuvres.**

- ADORNO, Théodor W., *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984.
- APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.
- BERGSON, Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1987.
- BRETON, André, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.
- CESAIRE, Aimé, *Les armes miraculeuses*, Paris, Gallimard, 1970.
- CHAR, René, *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, 1967.
- ELUARD, Paul, *Capitale de la douleur*, suivi de *L'amour la poésie*, Paris, Gallimard, 1926 / 1929, 1966 pour la préface.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- GONTARD, Marc, *Violence du texte* (La littérature marocaine de langue française), Paris / Rabat, L'Harmattan et SMER, 1981.
- JEAN, Raymond, *Lectures du désir*, Paris, Seuil, 1977.
- LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1926.

MARX / ENGELS, *L'idéologie allemande*, Les intégrales de philo / Nathan, 1996.

ONFRAY, Michel, *Politique du rebelle*, Paris, Ed. Grasset et Fasquelle, 1997.

PICON, Gaëtan, *L'écrivain et son ombre*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1953.

PONGE, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999.

- *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel*, Paris, Hermann, 1984

#### REVUES :

- *Carbet* : « Esthétique antillaise ? », Revue Martiniquaise de Sciences Humaines et de Littérature, 3<sup>e</sup> trimestre 1986, N° 5.
- *Littérature* : « Poétiques et poésie », Paris, Larousse, octobre 1979, N°35.
- *Littérature* : « Les manifestes », Paris, Larousse, octobre 1980, N° 39.
- *Littérature* : « Pratiques du symbole », Paris, Larousse, décembre, 1980, N° 40.
- *Littérature* : « Le réel implicite », Paris, Larousse, mai 1986, N° 62.
- *Portulan* : « Esthétique noire ? », Littératures, sociétés, cultures, des Caraïbes et des Amériques noires, octobre 2000.

SAINT-AUDE, Clément Magloire, *Dialogue de mes lampes et autres textes, Œuvre complète*, Paris, Jean Michel Place, 1998.

SEBBAG, Georges, *Le surréalisme*, Paris, Nathan, coll. 128, 1994.

SOLLERS, Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968.

TROTSKY, Léon, *Littérature et révolution*, Paris, Union générale d'éditions, 1971.

---