



fabula
Les Colloques

Fabula / Les Colloques

La dévoration de Ploutos. Comment la littérature et l'art pensent aujourd'hui le postextractivisme ?

Résistances écopoétiques et musicales dans *Les Arbres musiciens* de Jacques Stephen Alexis

Ecopoetic and musical resistance in Jacques Stephen
Alexis' *Les Arbres musiciens*

Marion Coste

fabula
LA RECHERCHE EN LITTÉRATURE



Pour citer cet article

Marion Coste, « Résistances écopoétiques et musicales dans *Les Arbres musiciens* de Jacques Stephen Alexis », *Fabula / Les colloques*, « La terre et son sous-sol. La dévoration de Ploutos. Comment la littérature et l'art pensent aujourd'hui le postextractivisme ? », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document16158.php>, article mis en ligne le 02 Mars 2026, consulté le 20 Avril 2026

Résistances écopoétiques et musicales dans *Les Arbres musiciens* de Jacques Stephen Alexis

Ecopoetic and musical resistance in Jacques Stephen Alexis' *Les Arbres musiciens*

Marion Coste

Les Arbres musiciens (désormais *AM*) est le deuxième roman de Jacques Stephen Alexis, publié en 1957. L'écrivain haïtien y met en scène les ambitions dominatrice des États-Unis d'Amérique sur l'île, durant l'année 1941. En effet, cette année est celle de la seconde campagne anti-superstitieuse, qui vise à éradiquer le vaudou, religion haïtienne fortement ancrée dans les communautés paysannes, et à accaparer les terres des paysans par une compagnie productrice de caoutchouc, la SHADA (société haïtiano-américaine de développement agricole). Ainsi, Ploutos et son comportement écocide sont clairement identifiés à la présence américaine, et dénoncé radicalement depuis le point de vue communiste de l'auteur. Cette dénonciation traverse toute l'œuvre de Jacques Stephen Alexis. Cependant, la particularité de ce roman est qu'il met en scène non pas un personnage résistant, comme Hilarion dans *Compère Général Soleil* (1955) ou El Caucho et la Nina dans *L'espace d'un cillement* (1959), mais toute une communauté, celle des « habitants » (c'est le nom donné aux paysans) d'une commune rurale, Fonds Parisien. La lutte se construit depuis la terre : les paysans ne sont pas communistes, et il n'y a pas, dans ce roman, de personnages syndicalistes portant la bonne parole comme dans *Compère Général Soleil*. La Résistance aux Américains se fait dans le but de défendre la terre, depuis les ressources culturelles paysannes et rurales.

Je souhaite analyser les modalités de cette résistance rurale. Pour cela, je m'attacherai particulièrement à la lecture des usages de la musique : en effet, il me semble que la musique est la ressource culturelle principale des habitants et qu'elle nourrit leurs pratiques de résistance.

Je montrerai comment un trio de personnages ruraux, Miracin, Bois d'Orme et Gonaïbo, permettent de penser les différentes modalités d'une union musicale à la terre haïtienne, dans une optique de résistance à l'extractivisme américain. J'étudierai ensuite les deux derniers chapitres pour voir la manière dont certaines pratiques de résistance sont plus ou moins radicalement disqualifiées, pour

suggérer un mode de résistance que j'associerai au réalisme merveilleux haïtien dont Jacques Stephen Alexis est le théoricien principal.

Pour mon analyse, je m'appuierai sur le concept d'échopoétique, tel qu'il est développé par plusieurs chercheuses de Zonezadir dans « Voix, oralités, vers une échopoétique transculturelle » (Bonvalot, Brézillon, Cazalas, Decaux, Lorin, Suchet, 2021 : p. 38-65). En effet, l'article identifie trois caractéristiques de la voix qui en font un outil efficace pour inscrire l'humain dans son milieu. Deux nous intéresseront particulièrement ici : d'abord, la voix, parce qu'elle met en action le corps, implique un ancrage physique dans l'espace ; ensuite, la production sonore de la voix se mêle aux autres productions sonores du lieu, par ses participants vivants ou non-vivants, et induit ainsi une écoute de ce que les chercheuses appellent des « voix silencieées » (Bonvalot, Brézillon, Cazalas, Decaux, Lorin, Suchet, 2021, p. 65), c'est-à-dire des voix auxquelles on ne porte d'ordinaire pas d'attention. Cette écoute serait alors le fondement d'un lien de solidarité et d'empathie avec les autres participants du lieu, et engagerait des relations d'entre-aide plutôt que d'exploitation. Je ferai régulièrement dans mon article allusion à ces deux effets échopoétiques : l'ancrage par le corps-musicien dans le lieu et l'écoute des autres-qu'humains.

Je m'appuierai dans la seconde partie de mon travail sur le livre de Xavier Garnier, *Eco-poétiques africaines* (Garnier, 2022), pour étudier notamment le motif de la forêt comme espace du sonore et de la résistance.

Des personnages présentés dans des environnements musicaux

Miracin et le coumbite

Les personnages des habitants sont porteurs de la résistance éco-poétique centrale de ce roman : en effet, ils sont les premières victimes humaines de la SHADA, la société haïtiano-américaine de développement agricole, qui a exproprié les paysans locaux au profit d'entreprises exploitant le caoutchouc. La nocivité capitalo-extractiviste de la SHADA, d'une part par la déforestation qu'elle organise, et d'autre part par la mise à mal du fonctionnement traditionnel de l'agriculture haïtienne qu'elle orchestre, a un impact écologique, social et économique durable et profondément négatif pour Haïti, comme le rappellent les historiens Jean-Pierre Bruneau et Robert Cornevin :

En avril 1941, Elie Lescot est élu président. Le 8 décembre, après l'attaque de Pearl Harbour, il déclare la guerre au Japon. Le 12, il fait de même à l'égard de

Fabula / Les Colloques, « La dévoration de Ploutos. Comment la littérature et l'art pensent aujourd'hui le postextractivisme ? », 2026

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

l'Allemagne et de l'Italie. Durant la guerre, par crainte de pénurie de caoutchouc, en raison de l'avance japonaise sur les plantations de Malaisie et d'Indonésie, la SHADA (Société haïtienne américaine de développement agricole) reçoit un crédit de cinq millions de dollars pour entreprendre des plantations de caoutchouc. L'État haïtien concède alors pour un demi-siècle 60 700 ha de forêts. Expropriation de paysans, abattage d'arbres fruitiers, démolition d'habitations, cet ensemble de mesures, véritable désastre écologique, est accompli en pure perte. Le projet est abandonné sans que les paysans soient indemnisés (Bruneau et Cornevin, 1980, p. 68-69).

Miracin est l'un des personnages les plus évoqués parmi les habitants. Il est très respecté, d'abord parce qu'il a combattu par le passé, mais aussi parce qu'il est un « cheval », c'est-à-dire que l'un des loas s'incarne en lui lors des cérémonies vaudou. Il connaît et fait vivre les traditions agraires de Fonds Parisien.

Il incarne à mon sens dans ce roman une résistance terrienne réaliste, c'est-à-dire dans la perspective de Jacques Stephen Alexis proche du marxisme. Cette résistance se traduit par les musiques des tambours, et tout particulièrement par la pratique musicale du *coumbite*. Cette pratique du travail agricole en commun sur fond de tambour est présentée par Jacques Stephen Alexis comme l'espace d'une solidarité de classe.

Le général Miracin congédia familièrement son ami Théagène. Il se proposait d'aller faire un tour aux champs. Le lendemain les paysans devaient lui donner le coup de main traditionnel. Tous les voisins, heureux et fiers, viendraient dès l'heure du déjuc, se mettraient à sarcler, à brûler et à retourner le champ au son de musiques cahotantes et de chants d'éternelle solidarité : « La Sirène Diamant », « La Reine Soleil », « La Pluie d'or »... On mangerait, on boirait, contant cent mille vantardises ! Quand l'ouvrage serait abattu, tout un chacun dirait au revoir à son compère, prévenant la compagnie qu'il avait idée pour sa part de convoquer le *coumbite* fraternel pour ce jeudi-ci, tel mardi ou le vendredi suivant.

Plusieurs champs fumaient aux alentours. Toutes les antiques organisations coopératives traditionnelles haïtiennes étaient au travail pour les semailles de printemps : les sociétés de Guinée aux lois sévères, comme les artels d'entraide. Les veaux faisaient des cabrioles dans les enclos sous le regard placide des vaches et des génisses. Le temps des semailles est aussi le temps de l'amour, c'est ce que disait dans le lointain le rire cascading de la fille de commère Hermance qui, adossée à un grand sablier, écoutait les fadaises que lui contait à l'oreille un grand gaillard aux dents blanches (AM, p. 273).

Les noms de chants font entendre ici une tradition agraire musicale partagée et ancienne. Celle-ci participe d'une solidarité paysanne joyeuse comme le souligne l'évocation de « chant d'éternelle solidarité ». Cette pratique, traditionnellement haïtienne comme il l'est rappelé à plusieurs moments, est aussi un pont vers le communisme, ce que souligne le lexique (« coopératives » et surtout « artels d'entraide », p. 273). La scène galante finale associe cette forme de travail paysan en

musique à une grande douceur de vivre, et montre que la vie sociale s'adosse à celle de la terre, les semailles et la galanterie se retrouvant autour du sème de la fécondation (*AM*, p. 273).

Un élément de l'échopoétique me semble particulièrement convoqué dans les mentions musicales qui entourent Miracin, celle de l'ancrage par le corps dans l'espace naturel. En effet, la musique du *coumbite*, qui est un rythme au tambour, met en branle le corps, soutient l'effort physique. L'autre pratique musicale paysanne est celle de la danse : là encore, la musique engage le corps, et suscite le plaisir d'être là, ensemble et avec la terre.

Ainsi, Miracin, par son rapport à la terre et son usage du musical, me semble proposer une première forme de résistance, celle de l'union paysanne et du lien physique, corporel, avec la terre. Notons pour l'instant que cette relation à la terre, si elle est musicale, est très anthropocentrée : il s'agit d'utiliser la terre pour se nourrir et pour fonder la communauté humaine.

Bois-d'Orme et le vaudou

Bois-d'Orme est le papaloo de Fonds Parisien. Il organise le culte vaudou et interprète les signes des Loas, mais il exerce aussi un rôle social important, puisqu'il rend justice dans le village, toujours de façon à limiter la rancœur et la vengeance et à préserver la bonne entente.

Lui aussi est un personnage associé à la nature par la musique. Voici comment il conclut la réunion des papaloas qui veulent organiser leur résistance à la campagne anti-superstitieuse :

Alors il parla dans le noble dialecte arada. Les papaloas écoutaient, silencieux, ce langage secret que la plupart d'entre eux avaient oublié. Bois-d'Orme disait les horreurs et les merveilles, et les plus vieux acquiesçaient et les jeunes demandaient aux plus vieux ce qui leur avait échappé. Bois-d'Orme avait grandi, son visage était radieux et le langage aux sonorités claires coulait de ses lèvres ainsi que coulent les ruisseaux des bois. [...]

Dans la nuit calme, à la cime d'un arbre voisin, un oiseau musicien chantait dans l'ombre. Sa voix naquit soudain dans le silence, puis roula, grandit sans hâte... La mélodie était rosée, fleurtis, pierreries, lumière. Les sons arpégés coulaient, montaient, fusaient, pétillaient : trois tintements argentins tombant en cadence parfaite, suivis d'un trille plagal de cinquième dominante d'une douceur infinie. Les notes basses fuyaient, précieuses, à travers une sous-dominante tendre et mélancolique jusqu'à la tonique vive, claire, enchantée... L'existence est belle et douce aux forts ! L'espérance robuste navigue à travers les nuits noires, à travers les tempêtes, jusqu'aux nouveaux matins de la vie (*AM*, p. 184-185).

La prise de parole de Bois-d'Orme n'est pas à proprement parlé musicale. Cependant, parce que la langue qu'il utilise n'est pas comprise par tous, l'attention du public se déplace du verbal vers le sonore, et le narrateur mentionne les « sonorités claires » du discours. Il semble que ce personnage reste à la frontière du musical à proprement parler : à d'autres moments, il suscite la musique des paysans en organisant le culte vaudou, mais lui-même ne pratique jamais la musique.

Immédiatement après la description du geste rituel effectué par Bois-d'Orme vient l'évocation de l'oiseau, qui conclut le chapitre. Le lien entre les deux performances sonores n'est pas explicité. Cependant, l'apposition des paragraphes suggère une forme de causalité, et on peut imaginer que l'oiseau répond à Bois-d'Orme. Ce personnage, s'il n'est pas musicien, semble donc capable d'entrer en relation avec la musique de l'oiseau. Le contexte peut permettre d'imaginer que l'oiseau est le médiateur servant l'expression d'un loa, les loas apparaissant peut-être comme des intermédiaires nécessaires à Bois-d'Orme pour se relier à la nature.

On peut proposer une lecture écho-poétique du passage, étant donné l'insistance avec laquelle le vaudou est associé à la nature, ancré dans la terre haïtienne, comme le montre par exemple ce passage :

Le vaudou était l'âme du peuple, sa vraie foi et sa seule ressource. Les Loas étaient amalgamés au corps de la nation, ils fécondaient la terre comme le mâle fertilise sa femelle ! Leur souffle ventait partout, dans les savanes, dans les vallées, dans les plaines et les carrefours, il s'infiltrait partout, par tous les pores des faubourgs, se frayant à travers les quartiers aux maisons blanches, dans toutes les cours, dans tous les foyers, se lissant dans les consciences. La politique, la production, le commerce, l'industrie, l'enseignement, les sports, la culture, les rêves des hommes, tout était influencé par la religion populaire (*AM*, p. 179-180).

Il s'agirait alors de penser le discours-musique de Bois-d'Orme comme une participation à l'expression sonore du lieu par l'ensemble de ses habitants, humains, animaux et non-vivants. En effet, tout communique dans ce passage : la langue de Bois-d'Orme est comparée aux « ruisseaux des bois », quand le chant de l'oiseau est analysé avec les termes techniques de l'analyse musicale tonale (« mélodie », « sons arpégés », « cadence parfaite », « trille plagal de cinquième dominante », « sous-dominante », « tonique »). Ce lexique est ici particulièrement spécialisé : la cadence plagale, par exemple, désigne une façon de créer un effet conclusif en enchaînant le quatrième degré de la gamme et le premier degré ; la tonique désigne le premier degré de la gamme, la « sous-dominante » le quatrième, la « dominante » le cinquième. La cadence parfaite est un autre effet conclusif, qui consiste à enchaîner le cinquième degré et le premier. À aucun moment du livre, une analyse à ce point-là ancrée dans les pratiques tonales, et donc foncièrement humaine de faire de la

musique, n'est proposée pour décrire la musique produite par des humains. On peut donc faire l'hypothèse qu'Alexis souligne ici l'identification de la musique de l'oiseau à celle de l'humain.

Par ailleurs, la mélodie de l'oiseau est « rosée, fleurtis, pierreries, lumière » : elle n'est pas seulement l'expression musicale animale, mais l'expression de la nature toute entière, vivants et non-vivants rassemblés.

Cependant, si Bois-d'Orme parvient à susciter cette musique d'oiseau qui est la musique de la nature entière, il me semble qu'ici, une forme d'intermédiaire perdure, à travers les figures des Loas et du langage. Bois-d'Orme ne produit pas de musique, et c'est peut-être là que réside la fragilité de son lien à la nature, que Gonaïbo dénonce dans la suite du roman, après son entrevue avec le Papaloo :

Bois-d'Orme l'avait déçu. Il se l'était imaginé comme un grand visionnaire, un homme de lumière, un grand enfant qui sentait battre le sang de la terre, qui savait trouver sa voie comme les sources qui s'élancent dans les arcanes de la terre, comme les oiseaux qui rencontrent la proie au bout de leur trajectoire, comme les saisons qui se retrouvent toujours dans le dédale des nuits et des jours... Il avait rencontré un homme prudent, raisonneur, têtu et sénile. Quand on lui parlait des terres menacées, des blancs qui allaient venir, il répondait par des proverbes, par des gloses sur le sanctuaire, plein de restrictions mentales, réticent, abstrait. Que diable ! Un sanctuaire pouvait-il vivre sans la terre ? Un champignon pouvait-il être sans le sol nourricier ? Que serait la terre si elle cessait d'être l'apanage franc d'hommes libres, une épouse couverte de lis qui aime choisir elle-même – contrairement à ce qu'on pourrait croire – ceux qui sont dignes de la marier bellemeent ? Le vieillard semblait englué dans une contemplation mystique de la vie :

- S'il n'y a plus de Remembrance, il n'y aura plus de terre ! ... répétait-il opiniâtrement (*AM*, p. 211).

Ce que reproche ici Gonaïbo à Bois-d'Orme, c'est un rapport à la nature indirect. Les intermédiaires identifiés par l'enfant sont le langage (« proverbes », « gloses ») pensé comme un ensemble de « restrictions mentales », et la « contemplation mystique » : c'est en somme sa non-participation à la vie de la terre que Gonaïbo regrette, lui qui au contraire voit en elle son « épouse » dont on peut sentir « battre le sang », et l'anthropomorphisation rejoint ce phénomène de fusion entre l'humain et la nature. Le mouvement est réciproque, puisque l'humain lui aussi, dans ce passage, se fait nature, comparé aux « sources qui s'élancent dans les arcanes de la terre », aux « oiseaux qui rencontrent la proie au bout de leur trajectoire » et aux « saisons qui se retrouvent toujours dans le dédales des nuits et des jours. »

Gonaïbo et la nature

Venons-en maintenant à Gonaïbo, l'enfant sauvage du roman, qui participe pleinement, et au même titre que les végétaux, les animaux, le vent, l'eau et la terre, à la vie de l'espace qu'il nomme « la lande ».

Aïe ! Il était bien un jeune dieu des prairies, plein de pouvoir et d'enchantement ! Chaque baguette de coudrier, chaque tige herbacée, chaque racine, chaque oignon faisait couler sa sève pour lui ! La rosée fraîche, la salive d'un jeune caïman, la sueur du mancenillier jutaient pour ses philtres et ses nectars (AM, p. 55-56).

Cette euphorie de la participation au monde n'est pas à comprendre comme une forme d'exploitation. Au contraire, Gonaïbo est le protecteur de la lande, notamment lorsqu'il sabote les machines de la SHADA, retardant ainsi la déforestation. Il est toujours à l'écoute des autres participants du lieu, par exemple ici les oiseaux :

De temps en temps, l'oiseau faisait vibrer l'air d'une bordée de notes acidulée. Ce matin, Gonaïbo se sentait une force jeune, calme et réfléchi. Il avait sa flûte aux lèvres et répondait incontinent à chaque trille de l'oiseau. Celui-ci, interdit, se taisait un moment puis reprenait, rageur et cristallin, son ruban d'harmonie. A droite se balançait le parfum des jasmins sauvages, vapeur touffue, fantasque. A gauche un groupe de belles-de-nuit, se refermant, lança à qui mieux mieux des pièces d'artifices d'odeur. [...] Le duo de l'enfant et de l'oiseau se prolongea jusqu'au grand jour. Ils dialoguaient encore lorsque surgit en plein ciel un demi-cercle de *caôs* jacassants (AM, p. 83).

Le début du passage entre à mon sens en résonance avec le chant de l'oiseau qui répondait à Bois-d'Orme. Ici, un dialogue se noue, et Gonaïbo est capable de parler la même langue que l'oiseau, et de relancer son chant. Cette écoute de l'oiseau est complétée par l'écoute des fleurs, puisqu'il sait percevoir le langage des parfums, qui lui permet d'entrer en relation avec les « jasmins sauvages » et « un groupe de belles-de-nuit ». Il est alors parfaitement ancré dans la terre, ce que soulignent les locatifs relatifs « à droite » et « à gauche ». L'écoute des « voix silencieuses » est nettement plus forte chez Gonaïbo que chez le papaloo : ces voix semblent même être les compagnes favorites de l'enfant qui fuit les humains au début du roman.

Ce personnage semble donc réaliser une manière d'être au monde idéale. Cependant, comme le souligne Yolaine Parisot (2018, p. 124) qui explique que ce personnage « relève à bien des égards du mythe », ce que l'identification à « un jeune dieu des prairies » rend particulièrement sensible. C'est ici que réside la faiblesse de Gonaïbo pour penser un nouveau rapport à la terre, en ce début de

roman : c'est un personnage peu ancré dans la réalité, détaché notamment de toute forme de violence sociale et politique.

Échecs des résistances écologiques et espoir du réalisme merveilleux

Je propose ici une lecture écopoétique (avec un h) des deux derniers chapitres.

Chapitre XV

Voyons d'abord la structure générale du chapitre XV, l'avant-dernier : la réunion durant laquelle Edgard, l'ordonnateur militaire de l'avancée de la SHADA, annonce la date de l'expulsion des paysans, se solde par la tentative d'assassinat d'Edgard par l'un des habitants, puis le silence de tous les autres habitants pour protéger leur compère. Ensuite, on assiste à l'agonie de Bois-d'Orme, qui trouve un regain d'énergie pour affronter le sorcier Danger Dossus, affrontement qui se conclut par sa victoire mais la mort des deux hommes. Vient ensuite un court moment d'optimisme des paysans, en musique : le jour de l'expulsion est passé et les bulldozers ne sont pas venus. Les bulldozers viennent ensuite raser le village, dirigé par Edgard, que Miracin assassine avant de se suicider. La fin du roman se conclut sur la fuite enchantée de Gonaïbo et sa compagne Harmonise, qui est la petite fille de Bois-d'Orme, dans la forêt.

Ainsi, on peut déjà constater que deux des personnages qui nous intéressent trouvent la mort dans ce chapitre : Miracin et Bois-d'Orme. Remarquons que leur mort les intègre à une tradition littéraire haïtienne de l'héroïsme mise en valeur par Rafale Lucas dans un article datant de 2006 : les héros haïtiens de la période de l'indigénisme et du marxisme trouvent souvent la mort, du fait même du caractère collectif de leur lutte :

L'aspect collectif et combatif de l'action de nombreux personnages romanesques haïtiens implique souvent la mort des protagonistes à la fin des romans, à cause de l'âpreté de la lutte pour le pouvoir, dans une société où les inégalités et les privilèges sont une source permanente de conflits. Le dénouement tragique est donc prévisible dans le parcours existentiel des héros (Lucas, 2006, p. 398).

Pour notre propos, cette mort est symbolique d'un échec partiel de leur stratégie de défense de la terre. Partiel, parce que leur mort est un geste de résistance, et une forme de triomphe suicidaire, incarnation de la place de l'esprit de résistance, d'après Rafael Lucas toujours, dans la « *psyché* haïtienne » (Lucas, 2006, p. 395).

Vient confirmer cette hypothèse le fait qu'une partie des habitants ont fui dans la forêt, Aristil en tête, et que la force militaire d'Edgard ne parvient jamais à les attraper : l'espace de la forêt apparaît comme un espace de résistance, où les ressources paysannes des habitants prennent toute leur importance et permettent une lutte triomphante contre le pouvoir militaire. On rejoint ici les analyses de Xavier Garnier dans *Écopoétiques africaines* (2022), qui montrent comment la forêt est l'espace de la résistance, à condition de savoir nouer avec elle un lien égalitaire.

La mort de Bois-d'Orme, elle aussi, préserve quelque chose du rapport à la nature du papaloo : d'abord, il défait le sorcier, le mauvais usager de la puissance magique. Ensuite, il transmet à Gonaïbo son pouvoir, et avant de mourir, il effectue un ultime geste magique de passation. Le personnage d'Harmonise, descendante unique du papaloo, incarne aussi cette transmission : au côté de Gonaïbo, elle fera revivre le *hounfort* [sanctuaire] et le culte des Loas, au plus proche de la nature.

Pourtant, la mort de Bois-d'Orme et de Miracin vient aussi, toujours en suivant les analyses de Rafael Lucas, sanctionner la naïveté de leur héroïsme : tous deux, bien que de manière différente, se cramponnent à des systèmes de résistance, la solidarité paysanne et le vaudou, qui se révèlent sans efficacité face au cynisme de la SHADA. Ainsi, les propos généraux de Rafael Lucas sur la littérature haïtienne d'avant 1968 me semblent ici particulièrement adaptés :

Selon nous, la mort finale des protagonistes dans le roman haïtien relève de plusieurs significations. Elle ponctue souvent le parcours de naïveté et d'illusion d'un héros idéaliste poursuivant un Graal personnel dans une jungle politique où la sélection naturelle élimine les candides au bénéfice des cyniques. La politique, à cause de son fonctionnement absolutiste et de l'investissement qu'elle suscite, constitue un espace de danger permanent, où la mort fait le tri entre ceux qui sont victimes des mensonges romantiques et ceux qui survivent grâce à « la vérité » du réalisme opportuniste (Lucas, 2006, p. 400).

Ce qui est surprenant alors, c'est que Gonaïbo ne meurt pas : il semble bien que ce soit lui, surtout, le personnage naïf de ce roman. Pourtant, ce personnage évolue dans ce chapitre : il voit mourir sa couleuvre-amie, symbole de son enfance et de son osmose avec la lande, et il s'unit charnellement à Harmonise. Ces deux éléments préparent son passage à l'âge d'homme et à un réalisme qui ne renonce pas au merveilleux.

Refonder le vivre avec la nature par la musique : dernier chapitre.

Le dernier chapitre se déroule entièrement dans la forêt. Il suit d'abord le personnage de Diogène, qui a mené la campagne anti-superstition et sombré dans la folie. Puis il se concentre sur le couple formé par Harmonise et Gonaïbo, qui apparaissent comme l'espoir d'une humanité nouvelle.

La forêt, dans ce chapitre, devient un personnage agissant. Elle est l'actrice de la malédiction de Diogène, le Haïtien qui a trahit son peuple pour la religion des Américains. Ainsi, il erre dans la forêt dont il entend la musique, mais la musique qu'il entend est encore celle de la liturgie catholique, puisqu'il compare la forêt à un « grand orgue » (*AM*, p. 395), le vent se faisant organiste : « Le vent glacé joue avec sa colonnade d'anches, change clefs et registres, pédale avec furie, multiplie les harmoniques » (*ibid.*). Un peu plus loin, la forêt se fait chœur d'église, avec ses « *Soprani, contralti, mezzo-soprani* [...] commentant le drame de la vie et de la mort » (*ibid.*, p. 397). Diogène entend alors ses remords : « Dans sa vésanie, la forêt est pour Diogène le peuple qu'il a ignoré, le peuple des forces naturelles, les forces desquelles sont nés tous les hommes et tous les dieux » (*AM*, p. 397-398). Il ne faut pas voir dans cette malédiction le simple délire d'un malade : en effet, Diogène et sa mère qui le veille incarnent finalement le merveilleux haïtien, puisque la dernière fois où ils sont mentionnés, Diogène est devenu « fantôme qui court parmi les pins » et sa mère « énorme vampire aux ailes ouvertes » (*ibid.*, p. 399) ».

Gonaïbo et Harmonise entendent quant à eux une autre musique de la « forêt qui chante » (*AM*, p. 394). La forêt leur est amicale :

La grande forêt a désormais balayé toute crainte, toute angoisse, toute tristesse ;
Les arbres les appellent, proposent leur amitié. La voix inimaginable des arbres,
les fastes des orchidées sauvages, la fraîcheur du sol, tout sollicite leur cœur ».
(*AM.*, p. 400)

Pourtant, cet enchantement est aussi un piège, en ce qu'il pourrait les amener à ignorer la violence des hommes. C'est là la leçon que Gonaïbo tire de sa rencontre avec Bois-d'Orme : la merveille des voix de la nature ne doit pas nous amener à un état contemplatif et, somme toute, satisfait : « Ils doivent se faire violence pour échapper à l'enchantement. Ils poursuivent leur route parmi les pins qui dialoguent en musique au-dessus de leurs têtes. Ils marchent et se tiennent fort la main » (*AM*, p. 400). Ne pas céder à la beauté de ces voix musicales est un effort, et même une violence. C'est à ce prix qu'a lieu la fin de l'illusion, et la prise de conscience de l'extractivisme :

Ce qu'ils voient les fait alors tressaillir. De longues blessures sillonnent les troncs des pins et un sang gommeux coule en ruisseaux jusqu'à leurs pieds. Les arbres ne chantent plus, à peine s'ils fredonnent. Ici les hommes sont venus. (AM, p. 400-401)

L'anthropomorphisation de la forêt permet ici de dire l'empathie forte des deux adolescents pour les arbres blessés. Harmonise, petite fille de Bois-d'Orme, cède alors à un réflexe qui la rapproche de son grand-père, et qui pourrait susciter la résignation :

« La peur s'empare d'Harmonise, à contempler ces arbres blessés. Ces arbres ne sont-ils pas divins selon toute apparence ? Qui ose mutiler vivants des dieux » (*ibid.*, p. 401). Gonaïbo refuse cet usage du religieux, proclame sa propre force et engage la résistance, par une union avec le peuple, qu'il trouve en train de décimer les arbres. Les habitants, privés de leur terre, ont dû accepter de s'engager pour la SHADA. En effet, à la toute fin du roman, Gonaïbo appelle Carméleau, un des habitants qui avait fui vers la ville et était revenu travailler pour la SHADA. Ce personnage est celui du réalisme : il rappelle que les hommes doivent manger, et invitent à une résistance qui ne s'arc-boute pas sur ses principes, mais compose avec les réalités sociales du temps, sous peine de se couper du peuple. Finalement, Gonaïbo rejoint les coupeurs d'arbre, répondant ainsi à l'invitation de Carméleau, mais préserve sa capacité à écouter la forêt :

Entourant les épaules d'Harmonise de son bras, Gonaïbo l'entraîne. Les pins ivres fuguent toujours. Toute la forêt chante. Les arbres musiciens s'écroulent de temps en temps mais la voix de la forêt est toujours aussi puissante. La vie commence » (AM, p. 402).

Gonaïbo n'est plus l'enfant sauvage. Il est capable de compromis, et incarne ici une résistance pragmatique, pour qui il est essentiel de ne pas se couper du peuple, y compris quand les besoins de chacun les amènent à des actions écocides. Cette attitude, cynique à bien des égards, est pourtant contrebalancée par la puissance de l'émerveillement qu'a été le partage musical de la forêt : Gonaïbo, dans les bruits des haches, entend la forêt chanter, et a conscience de sa « puissan[ce] ». On peut alors interpréter le verbe « commence », surprenant en cette fin de livre, puisqu'on aurait plutôt attendu « recommence ». Il semblerait bien que par son geste, Gonaïbo fonde la vie même, dans une attitude qui fait la synthèse du réalisme merveilleux : l'écoute musicale et spirituelle du monde ne doit pas amener à une contemplation béate, mais plutôt à un optimisme régénérant, qui fonde, même dans la soumission occasionnelle à un Ploutos écocide, la possibilité d'une résistance écopoétique.

Lors de l'évocation prophétique de la transformation merveilleuse de Diogène et sa mère, est rapidement évoquée une nouvelle sorte d'humanité, qu'on peut comprendre à la lumière de cette dernière phrase :

[...] si jamais les habitants de la forêt qui chante vous disent un jour, dans cent ans, qu'il est un fantôme qui court parmi les pins, sachez que Diogène Osmine ne connaît pas encore le repos, qu'il marche éternellement à la recherche de la paix de son cœur. (*AM*, p. 399).

Le terme « habitant », qui est dans ce livre comme dans la littérature haïtienne de l'époque un synonyme parfait de « paysan », se fait ici polysémique : il désigne aussi une capacité à habiter la forêt, et cette capacité est fondamentalement liée à la capacité d'écoute, puisque la forêt est décrite comme « la forêt qui chante ». Il semble bien que c'est dans cette dimension d'écoute mise en valeur par les approches écopoétiques que s'origine la fondation de la vie, qui « commence » en cette fin de roman parce qu'elle englobe enfin humain et non-humain de la « forêt qui chante ».



Le lyrisme de Jacques Stephen Alexis, qui fait ici la partie « merveilleuse » du réalisme merveilleux, n'est pas naïf. Il se conjugue avec une conscience de classe forte, ancrée dans les convictions communistes de l'auteur. Le vaudou et les croyances populaires associées, évoquées dans le dernier chapitre par le fantôme et le vampire, ne sont pas rejeté par Alexis, comme c'était le cas chez Jacques Roumain par exemple. Le père du Réalisme merveilleux semble ainsi rappeler que pour triompher de Ploutos, notre meilleure chance se trouve dans les richesses, et surtout musicales, des cultures populaires agricoles, qui ont les capacités de résister, à condition, et c'est là le travail peut-être de l'écrivain, de défaire la résignation ou la contemplation béate.

BIBLIOGRAPHIE

Alexis Jacques Stephen, *Les Arbres Musiciens*, Paris, Gallimard, 1957.

Bonvalot Anne-Laure, Brézillon, Héloïse, Cazalas, Inès, Decaux, Sylvie, Lorin, Marie, Suchet, Myriam, « Voix, oralités : vers une écopoétique transculturelle », *Littérature*, vol. 201, n°1, mars 2021, p. 38-65.

Bruneau, Jean-Pierre. et Cornevin, Robert, « Présentation », *Haïti, Saint-Domingue*, Arthaud, 1980. p. 11-128.

Garnier Xavier, *Écopoétiques africaines, une expérience décoloniale des lieux*, Paris, Khartala, 2022.

Lucas Rafaele, « La mise en question de l'héroïsme dans la littérature haïtienne (1960-2000) », dans Sylvie Bouffartigue, Christiane Chaulet Achour, Dominique Fattier et François Moulin Civil, *Présences haïtiennes*, CRTF et CICC, Cergy-Pontoise, 2006 p. 391-420.

Parisot Yolaine, *Regards littéraires haïtiens : cristallisations de la fiction-monde*, Paris, Classiques Garnier, coll. Bibliothèques francophones, 2018.

PLAN

- Des personnages présentés dans des environnements musicaux
 - Miracin et le coumbite
 - Bois-d'Orme et le vaudou
 - Gonaïbo et la nature
- Échecs des résistances écologiques et espoir du réalisme merveilleux
 - Chapitre XV
 - Refonder le vivre avec la nature par la musique : dernier chapitre.

AUTEUR

Marion Coste

[Voir ses autres contributions](#)

CIEF/CELLF, Sorbonne-Université, [cMarion.coste@sorbonne-universite.fr](mailto:Marion.coste@sorbonne-universite.fr)