

Université de Montréal

**La construction de l'imaginaire du retour dans
Pays sans chapeau et *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière**

Par Émilie Corneau

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts (M.A.)
en Littératures de langue française

Août 2016

© Émilie Corneau, 2016

RÉSUMÉ

À travers ce qu'il nomme son « Autobiographie américaine » constitué de dix romans, Dany Laferrière a créé un univers multiforme traitant de l'enfance, de l'adolescence, de la dictature, du départ et du retour au pays natal. Les deux œuvres à l'étude, soit *Pays sans chapeau* et *L'Énigme du retour*, explorent le thème du retour au pays natal par le biais d'un narrateur-personnage dont les ethoï discursifs, c'est-à-dire les images de soi créées dans et par le discours, se multiplient. Alors qu'ils redécouvrent le pays, les narrateurs se présentent par exemple comme lecteur, fils, écrivain, voyageur, membre d'une communauté d'exilés, reporter, étranger, etc. La mouvance identitaire des narrateurs permet de lier les romans au genre autofictionnel et d'étudier le traitement des lieux et de l'expérience du retour dans les deux cas. De plus, lorsque les narrateurs se présentent aux lecteurs en tant qu'écrivain, leur bagage littéraire se dévoile et leur vision du pays s'enrichit de leur mémoire littéraire.

Nous proposons donc, dans le mémoire qui suit, d'étudier les stratégies de représentation du pays natal et d'interroger la possibilité de retour des narrateurs. Pour ce faire, nous tenterons dans le premier chapitre de faire ressortir et de définir les ethoï discursifs qui nous paraissent centraux dans les deux romans. Puis, nous développerons l'identité narrative d'écrivain afin d'explorer la mémoire littéraire des narrateurs en étudiant les intertextes implicites et explicites. Dans le dernier chapitre, nous mettrons de l'avant la possibilité de retour au pays par le biais de l'écriture.

MOTS-CLÉS : Dany Laferrière; retour au pays; intertextualité; autofiction; roman haïtien contemporain.

ABSTRACT

Through what he names his "American autobiography" formed by ten novels, Dany Laferrière creates a multifaceted universe dealing with childhood, adolescence, dictatorship, the departure and the return to one's native land. Both *Pays sans chapeau* and *L'Énigme du retour* explore the theme of the return to one's native land by using a character-narrator whose discursive ethoses, that is the images of oneself created within and by a discourse, are multiplied. While they are rediscovering the country, the narrators present themselves for instance as the reader, the son, the writer, the traveler, the member of an exiled community, the reporter, the stranger, etc. The identitarian mobility of the narrators allows us to connect those novels with the autofiction genre, as well as the study of the settings and the experience of returns in both cases. Furthermore, when the narrators present themselves to the readers as a writer, their literary knowledge is revealed and their vision of the country is enriched by their literary memories.

In this thesis, we propose to study the strategies of representation of one's native land and to question the possibility of the narrators' return. To do so, we will attempt to bring out and to define the discursive ethoses that appear crucial in the novels. Then, we will develop the narrative identity of the writer in order to explore the narrators' literary memories by studying the implicit and the explicit intertexts. Finally, we will bring forward the possibility of returning to one's native land by writing.

KEYWORDS: Dany Laferrière; return to one's native land; intertextuality; autofiction; contemporary haitian novel.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	1
Chapitre I : Le personnage-narrateur et sa multiplication d'ethoi discursifs	13
1.1 L'ethos discursif et l'identité narrative.....	13
1.2 Le retour du fils prodigue vs le retour d'une communauté d'exilés.....	20
1.3 Le personnage-écrivain porteur d'une voix collective.....	29
Chapitre II : Une approche intertextuelle pour écrire le retour	42
2.1 La bibliothèque imaginaire comme héritage.....	42
2.1.1 La mise en scène du lecteur.....	44
2.2 Dante et Homère dans <i>Pays sans chapeau</i>	47
2.2.1 Les scribes « de la matière divine ».....	48
2.2.2 Le voyage au « pays sans chapeau ».....	51
2.2.3 Le voyage odysseén intérieur.....	54
2.2.4 Sur les traces d'Ulysse.....	57
2.3 V.S Naipaul et Aimé Césaire dans <i>L'Énigme du retour</i>	59
2.3.1 L'arrivée et le retour comme moteurs de création.....	60
2.3.2 Les cérémonies intimes des narrateurs.....	63
2.3.3 La figure de Césaire en filigrane.....	67
2.4 L'écrivain primitif ou le poète de l'ordinaire.....	72
Chapitre III : L'écriture comme seul retour possible?	74
3.1 Un étranger dans son propre pays.....	74
3.1.1 La réappropriation du corps.....	75
3.1.2 Le temps de l'exilé.....	79
3.1.3 De l'étranger au voyageur.....	84
3.2 L'intermédialité pour modeler le réel.....	86
3.2.1 Un regard cinématographique sur le monde.....	88
3.2.2 La leçon des peintres.....	91
3.2.3 Le surnaturel au quotidien.....	98
3.3 Les retours imaginaires mis en parallèle.....	101
3.3.1 Entre pays réel et pays rêvé.....	102
3.3.2 La « vie sphérique ».....	104
Conclusion	107
Bibliographie	112

REMERCIEMENTS

Je voudrais d'abord remercier chaleureusement ma directrice, Christiane Ndiaye, pour son écoute et ses précieux conseils tout au long de l'écriture de ce mémoire. Un merci tout spécial à mes amis (vous saurez vous reconnaître) et à ma famille pour m'avoir écouté déblatérer sur mon sujet de maîtrise et pour m'avoir rassuré quand il le fallait. Surtout, mille mercis à mon amour de m'avoir permis de terminer ma rédaction malgré la (belle!) folie de ses dernières années.

INTRODUCTION

Entre 1985 et 2000, Dany Laferrière a créé dix romans qui sont rassemblés sous le titre « Autobiographie américaine », incluant des récits sur l'enfance, l'adolescence, la dictature, le départ et le retour au pays. Parmi ceux-ci, le roman *Pays sans chapeau* (1996) expose le retour du narrateur-personnage au pays natal auquel fait écho le roman *L'Énigme du retour* (2009) qui développe le même thème. Bien qu'il ne fasse pas partie de l'« Autobiographie américaine », *L'Énigme du retour* reprend plusieurs éléments des récits antérieurs tout en abordant d'autres enjeux de l'écriture du retour. Ainsi, ces deux romans se superposent et interrogent à travers deux voix narratives distinctes les difficultés du quotidien liées au retour au pays.

Les textes à l'étude présentent au lecteur un narrateur commun, Vieux Os ou Dany Laferrière, vivant l'expérience du retour à la terre d'origine de deux manières distinctes. Dans *Pays sans chapeau*, Vieux Os a quarante-trois ans et il revient auprès de sa mère et de sa tante après avoir vécu vingt ans en exil. Le fils tant attendu s'adonne alors à l'écriture en même temps qu'il redécouvre les lieux et les gens de son passé. Peu à peu, il s'aperçoit qu'Haïti est devenu un cimetière où les morts se promènent au grand jour, ce qui le motive à mener une enquête à ce sujet. Du côté de *L'Énigme du retour*, le protagoniste dans la cinquantaine revient au pays suite à l'annonce de la mort de son père. Le roman se scinde en deux, la première partie relatant les préparatifs de départ et se situant à Montréal et à New York et la deuxième racontant son retour au pays. Ces récits de retour peuvent se lire en parallèle plutôt qu'en continuité, puisque le narrateur ne tient pas compte d'une chronologie exacte. Un passage de

Pays sans chapeau confirme au lecteur que le père de Vieux Os est décédé douze ans plus tôt, soit lorsque Vieux Os avait trente-et-un ans.¹ La date où le narrateur reçoit l'annonce du décès de son père au début de *L'Énigme du retour* n'est pas précisée, à l'instar du moment du départ plus loin dans le roman. Ainsi, les récits s'entrecroisent sans établir les dates précises des événements qui relieraient les deux retours dans le temps, ce qui permet de relater deux expériences distinctes par la vision des deux narrateurs-personnages ayant une approche, une vision du monde et des intérêts différents.

Ces deux narrateurs ont cependant des traits communs qui en font des personnages semi-biographiques. En effet, les deux romans mettent en scène un narrateur ayant vécu l'exil sous le régime de Duvalier fils, comme son père l'avait vécu avant lui sous Duvalier père. Ce sont des faits biographiques qui ont été confirmés par l'auteur. Faudrait-il dès lors lire le texte comme une autobiographie, au sens classique du terme en lien avec les éléments biographiques de la vie réelle de l'écrivain? Philippe Lejeune donne la définition suivante de l'autobiographie : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »² En observant les romans à l'étude, il ressort que la subjectivité et l'introspection font partie intégrante du récit. Pourtant, les narrateurs ne présentent pas un retour rétrospectif sur des événements ou émotions liés au passé. Au contraire, les narrateurs-personnages se placent dans l'immédiateté de l'action et de la narration. Ils sont dans le présent du retour au pays et ils entrent de plain-pied dans le récit de la vie quotidienne et dans

¹ Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Montréal, éd. du Boréal, 2006 [1996], p. 243. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (PSC), suivi du numéro de la page.

² Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, éd. du Seuil, 1975, p. 14.

³ Philippe Gasparini, *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, éd. du Seuil, 2008, p. 28.

⁴ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, éd. du Seuil, 1975, p. 14. Les éditions de La Parole Métèque,

des réflexions qui émergent de ce qui les entourent et de ce qu'ils vivent et ce, sans souci de cohérence ou de chronologie. Lejeune donne aussi comme balise le pacte autobiographique mis en place par le discours de l'auteur-narrateur-personnage, qui donnerait des indices de véracité pour amener le lecteur à adhérer au discours présenté comme véridique que propose le genre autobiographique. Il est toutefois clair que le pacte avancé par Philippe Lejeune n'est pas opérant dans le cas de Laferrière, qui s'est même défendu dans maintes entrevues d'avoir signé un pacte quelconque avec le lecteur. Cependant, l'identité narrative de l'écrivain, endossée par les narrateurs à plusieurs reprises lors de leur récit de retour, peut créer une certaine confusion sur le rapport entre l'auteur, le narrateur et le personnage.

Il apparaît donc que le « je » laferrien se rattache davantage au genre de l'autofiction, et l'impression d'immédiateté qui se dégage des récits du quotidien des narrateurs rejoint ce que Philippe Gasparini écrit, dans son ouvrage *Autofiction, une aventure du langage*, lorsqu'il résume l'histoire de l'invention du terme par Serge Doubrovsky :

Pour Doubrovsky, l'autobiographie, qu'il nomme autofiction, ne préexiste pas au texte. Elle ne puise pas dans un stock de souvenirs qu'il suffirait de recopier, ou même de transcrire. Elle s'élabore par le travail d'écriture. Ce sont les mots qui engendrent les souvenirs et non l'inverse. Le langage lui dicte sa vie.³

En effet, la place de l'imaginaire est primordiale dans les deux romans de notre corpus même si certains éléments biographiques s'y retrouvent. Le pays retrouvé, tout comme les réactions des narrateurs de retour, ne peuvent exister que dans ce « monde inventé avec des choses vraies »⁴. De plus, dans le cas de *Pays sans chapeau*, le voyage du narrateur dans l'au-delà ne laisse aucun doute sur la part d'invention du roman, et la définition de l' « autofiction

³ Philippe Gasparini, *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, éd. du Seuil, 2008, p. 28.

⁴ Ghila Sroka, *Conversations avec Dany Laferrière : interviews*, Montréal, Les éditions de La Parole Métèque, 2010, p. 150.

fantastique » par Vincent Colonna lance une piste de réflexion intéressante pour l'étude de l'autofiction :

L'écrivain est au centre du texte comme dans une autobiographie (c'est le héros), mais il transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréaliste, indifférente à la vraisemblance. Le double projeté devient un personnage hors norme, un pur héros de fiction, dont il ne viendrait à personne l'idée d'en tirer une image de l'auteur. À la différence de la posture biographique, celle-ci ne se limite pas à accommoder l'existence, elle l'invente; l'écart entre la vie et l'écrit est irréductible, la confusion impossible, la fiction de soi totale.⁵

Le narrateur de *Pays sans chapeau* se retrouve en effet dans un univers mystérieux où les morts côtoient les vivants et où il est possible pour un écrivain de franchir la barrière séparant les morts et les divinités du vaudou des vivants. Ce contexte ne laisse aucune ambiguïté quant à la véracité des propos avancés par l'écrivain. À l'instar du narrateur de *La Divine Comédie*, considéré par Colonna comme un exemple d'autofiction fantastique⁶, Vieux Os dévoile les rouages fictionnels faisant partie de son récit imaginaire du retour.

Ainsi, les deux textes autofictionnels du corpus, dans lesquels les narrateurs multiplient les images d'eux-mêmes mettant de l'avant leur pluralité identitaire, soulèvent diverses questions auxquelles nous tenterons de répondre à travers ce mémoire. L'imaginaire traditionnel du retour, convoqué par la mémoire littéraire du narrateur dans les deux textes, est-il repris par le protagoniste, ou les romans tendent-ils plutôt à s'en éloigner? Le retour est-il possible pour ce voyageur et sa génération d'exilés? La fiction serait-elle le seul moyen de se trouver une place au pays natal, ou faudrait-il passer par la mort pour revenir à la terre d'origine? Comment la transformation de l'ethos discursif permet-elle de construire l'imaginaire du retour?

⁵ Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram, 2004, p. 74.

⁶ *Ibid.*, p. 33.

Nous avançons l'hypothèse que la pluralité des identités narratives des « je » narrant permet de mettre de l'avant des points de vue diversifiés sur le pays retrouvé et de retravailler l'imaginaire du retour. De plus, il nous apparaît que grâce à la construction d'un ethos discursif d'écrivain, central dans les deux romans, les narrateurs exposent leur bagage littéraire et entrent en dialogue avec celui-ci en tant que lecteurs et qu'écrivains. Ainsi, la mémoire individuelle et littéraire des protagonistes cohabitent et s'enrichissent. Le narrateur de *Pays sans chapeau* se place dans une lignée d'écrivains consacrés pour mener à bien son entreprise littéraire, tandis que le narrateur de *L'Énigme du retour* se lance dans une quête plus personnelle en lien avec l'héritage et la filiation avec le(s) père(s), familial, littéraire et fondateurs de la nation. Nous tenterons dans ce mémoire d'interroger la place qu'occupe chacun des narrateurs dans le pays retrouvé et comment le statut particulier de celui qui revient teinte son regard sur le pays et le peuple.

Un engouement pour les romans de Laferrière se fait voir depuis quelques années, l'écrivain ayant d'abord gagné le prix Médicis pour *L'Énigme du retour*, puis, s'étant illustré mondialement grâce à sa nomination comme membre de l'Académie française. Ainsi, de nombreuses études ont été produites sur son œuvre dans les dernières années, notamment sur *Pays sans chapeau*, mais, étant plus récent, le roman *L'Énigme du retour* n'a pas encore fait l'objet de beaucoup d'analyses dans le milieu littéraire. Nous procédons ici à un bref survol des études en lien avec notre corpus, dont quatre études portent sur *Pays sans chapeau*, trois études traitent de *L'Énigme du retour* et deux études mettent en parallèle les deux romans. Les études abordent généralement la question de l'exil, de l'écriture migrante, de l'entre-deux identitaire, de la mort et de l'intertextualité.

Dans son article sur *Pays sans chapeau*, Katell Colin-Thébaudeau propose une étude thématique et formelle du motif de l'exil. Après avoir mis l'accent sur l'omniprésence des réflexions entourant l'exil dans la littérature haïtienne diasporique, l'auteure se penche sur l'expérience personnelle de Laferrière, qui l'a conduit à l'écriture de son « Autobiographie américaine ». Ainsi, Colin-Thébaudeau s'emploie à démontrer que la « parole poétique et la pratique discursive n'existent que par et pour cette mémoire d'exilé, qu'il s'agit d'épuiser »⁷. Elle termine son article en soulevant l'achèvement du cheminement d'exilé que représente le retour au pays dans *Pays sans chapeau* et donc, l'épuisement du thème de l'exil qu'elle juge central dans l'univers laferrien. En guise de conclusion, elle avance l'hypothèse de l'absence de matériau pour des récits futurs.

Pour sa part, Nathalie Courcy traite de la multiplication des identités dans *Pays sans chapeau* et de la porosité entre pays réel et pays rêvé. Dans cette étude narratologique, Courcy fait le découpage des chapitres alternant entre pays réel et pays rêvé pour en dégager une vision d'ensemble et montrer le caractère fragmentaire du pays que dépeint le narrateur, à l'image de son identité hétérogène. Selon l'auteure, l'ouverture des frontières entre pays réel et pays rêvé, en plus des constants changements de lieu effectués par le narrateur, mènent Vieux Os à s'identifier comme voyageur. De plus, elle constate que Laferrière « accumule les stratégies pour confondre le réel et le rêvé, l'intérieur et l'extérieur, le fictif et le biographique ».⁸ L'auteure effleure aussi la question de l'autofiction, mais elle mise plutôt sur

⁷ Katell Colin-Thébaudeau, « Dany Laferrière exilé au "Pays sans chapeau" », *Tangence* [En ligne], num. 71, hiver 2003, p. 63-71, consulté le 5 mai 2016, adresse URL : <http://id.erudit.org/iderudit/008551ar>.

⁸ Nathalie Courcy, « La traversée du *Pays sans chapeau* : (Con)fusion des mondes, vérités multiples et identités plurielles », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n°1, 2006, p. 225-238, consulté le 11 août 2016, adresse URL : <http://id.erudit.org/iderudit/016721ar>.

la présentation de l'œuvre comme univers multiforme et empreint d'ambiguïtés à travers la forme, le narrateur et le genre.

L'article d'Anne-Gaëlle Saliot met en parallèle les romans du départ (*Le cri des oiseaux fous*) et du retour (*Pays sans chapeau*) et introduit le thème du retour par le biais du *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire que l'auteure place comme inaugural d'un « genre prolifique de la littérature des Caraïbes : l'écriture de l'arrachement et du retour au pays »⁹. Malgré qu'elle soit consciente des réticences de Laferrière d'être ainsi catégorisé, Saliot utilise le contexte de l'écriture de l'exil pour catégoriser l'écriture de Laferrière, même si elle préconisera le terme d'errance. Afin d'aborder la question du retour, Saliot utilise l'image de rabordaille¹⁰ employée dans un poème de Césaire et elle repense le statut du narrateur-écrivain à partir de cette idée pour conclure que « plus que des récits d'exil, Laferrière narre une quête de soi agitée, où la fiction se mêle au documentaire »¹¹. Elle fait ensuite la transition vers l'autofiction qu'elle conçoit comme un genre hybride entre fiction fantastique et documentaire. Dans sa conclusion, Saliot met l'accent sur l'importance de « la pluralité, l'hybridité, le dédoublement »¹² pour parler de l'écriture de Laferrière.

Dans la partie intitulée « Un *nekya* vaudou. *Pays sans chapeau* de Dany Laferrière », Piotr Sadkowski fait aussi le rapprochement entre *Pays sans chapeau* et *Le cri des oiseaux fous* en mettant l'accent sur l'intertexte homérique présent dans *Le cri des oiseaux fous*. Puis,

⁹ Anne-Gaëlle Saliot, « *Le cri des oiseaux fous* et *Pays sans chapeau* de Dany Laferrière : départ, retour, rabordaille », dans Nadève Ménard (dir.), *Écrits d'Haïti : Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*, Paris, éd. Karthala, 2011, p. 42.

¹⁰ Selon Saliot, le mot « rabordaille » désigne « l'homme en situation de retour qui se retrouve comme un enfant. Elle suggère la collision des temporalités ». *Ibid.*, p. 424.

¹¹ *Ibid.*, p. 429.

¹² *Ibid.*, p. 434.

Sadkowski s'intéresse à la figure de Legba¹³ qui apparaît devant le narrateur dans *Le cri des oiseaux fous* juste avant son départ, pour ensuite revenir dans *Pays sans chapeau* afin d'accompagner le protagoniste dans sa redécouverte du pays natal. Il souligne que dans « le roman laferrien, la figure du loa [être surnaturel], qui connote parallèlement la migration et la communication, allégorise une poétique polyphonique, nomade, transculturelle et en même temps fortement travaillée par l'imaginaire haïtien »¹⁴. Il souligne ensuite que le narrateur-écrivain se présente avec sa machine à écrire, symbole de son entre-deux culturel et faisant le lien entre Montréal et Haïti. Après avoir montré l'importance accordée à la sonorité et à la langue créole dans le texte, l'auteur évoque brièvement le lien entre le texte et la peinture primitive.

Parmi les études sur *L'Énigme du retour*, il faut noter l'article d'Antony Soron intitulé « De l'obstacle à la transparence : *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière ou la réponse limpide de l'écriture vibrante »¹⁵. L'auteur met d'abord en parallèle *L'Énigme du retour* et *Pays sans chapeau* pour montrer comment Laferrière a épuré l'intrigue de *L'Énigme du retour* « afin qu'elle demeure essentiellement poétique »¹⁶. De plus, il souligne que la forme du roman en vers libres permet un regard poétique sur les lieux et un langage qui s'éloigne de l'éloquence politique malgré qu'il traite de problèmes liés au pays et de son histoire tragique. Soron constate aussi le besoin de mouvance du poète qui se sert de son écriture comme lien

¹³ L'auteur présente Legba, divinité vaudou, comme étant « protecteur des voyageurs, maître du mouvement, des barrières et des carrefours ». Piotr Sadkowski, *Récits odysseens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France*, Toruń, Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2011, p. 92.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ Antony Soron, « De l'obstacle à la transparence : *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière ou la réponse limpide de l'écriture vibrante », dans Sylvie Brodziak (dir.), *Haïti : enjeux d'écriture*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2013.

¹⁶ *Ibid.*, p. 150.

entre les lieux et les contraires¹⁷. La dernière partie de l'étude traite du lien avec Aimé Césaire et le *Cahier d'un retour au pays natal*. L'auteur explique que le narrateur revient aux sources poétiques, c'est-à-dire à Césaire, et établit un dialogue avec ce père de substitution dans la première partie de *L'Énigme du retour*. Puis, après avoir donné des exemples liant les deux textes dans leur forme, Soron évoque la rupture avec la figure de Césaire pour entamer un retour personnel. Pour conclure, l'auteur avance l'hypothèse que l'énigme entourant le retour n'avait pas été résolue dans *Pays sans chapeau* et que le lien avec le *Cahier* et la poésie permet à Laferrière d'exploiter différemment le thème du retour.

Deux écrits sur *L'Énigme du retour* se retrouvent dans l'ouvrage *Le roman migrant au Québec et en Scandinavie*. D'abord, dans son article « Peut-on en finir avec le roman migrant? La réponse de Dany Laferrière en lecteur »¹⁸, Nicoletta Armentano se penche sur l'intertextualité à l'œuvre dans *L'Énigme du retour* en se concentrant sur les références au *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire en plus du traitement de la figure du poète lui-même. L'auteure interroge la notion d'écriture migrante. En effet, l'auteure questionne la pertinence de prôner une posture de lecteur pour revisiter les lieux communs liés à l'écriture migrante et au traitement du retour au pays. Pour sa part, Anne Caumartin propose plutôt dans son essai¹⁹ d'interroger le traitement de la mémoire liée au lieu dans *L'Énigme du retour* en s'attardant sur les ancrages géographiques et les « surgissements de ce que l'on pourrait

¹⁷ Il explique que le « regard du poète est comme habité par cette curiosité de la chose qui bouge, qui transporte, qui déplace, qui s'éloigne ». *Ibid.*, p. 155.

¹⁸ Nicoletta Armentano, « Peut-on en finir avec le roman migrant? La réponse de Dany Laferrière en lecteur » dans Svante Lindberg (dir.), *Le roman migrant au Québec et en Scandinavie*, Frankfurt am Main, éd. Peter Lang, 2013, p. 35 à 51.

¹⁹ Anne Caumartin, « La mémoire par clichés dans *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière » dans Svante Lindberg, (dir.), *Le roman migrant au Québec et en Scandinavie*, Frankfurt am Main, éd. Peter Lang, 2013, p. 53 à 61.

nommer les souvenirs topographiques »²⁰ chez le personnage. Elle fait aussi une parenthèse sur le lien intertextuel qui lie le roman de Laferrière avec *L'Énigme de l'arrivée* de V.S. Naipaul. Caumartin conclut sur l'importance de se tourner vers l'avenir pour le protagoniste, ce qui expliquerait son refus d'habiter pleinement les lieux retrouvés.

Pour clore ce survol des études sur notre corpus, nous souhaitons présenter deux études qui comparent les deux romans de notre corpus. En premier lieu, l'article d'Anne-Marie Miraglia, « Le retour à la terre et l'absence du père dans *Pays sans chapeau* et *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière », débute par l'inscription dans les deux romans du thème de la mort comme moteur du retour. Miraglia met en lien le départ, lié à l'exil et donc, à la peur de la mort, et ces retours au pays motivés par la mort d'un proche. Elle intègre aussi l'idée d'une génération d'exilés de retour au pays et le dilemme de la génération future face à l'appel du départ, deux aspects sur lesquels nous reviendrons dans le premier chapitre du présent mémoire. Plus généralement, l'auteure effleure le rapport qu'entretient le narrateur avec Césaire et le *Cahier* en soulevant les nombreuses évocations du poète martiniquais se superposant aux images du père du narrateur. En guise de conclusion, l'auteure évoque la possibilité que le narrateur soit venu mourir à la place de son père au pays natal et qu'il y ait dans l'écriture du retour et « au-delà des affirmations d'affranchissement identitaire de l'auteur, l'attachement corporel aux paroles des ancêtres »²¹.

²⁰*Ibid.*, p. 53.

²¹ Anne-Marie Miraglia, « Le retour à la terre et l'absence du père dans *Pays sans chapeau* et *L'énigme du retour* de Dany Laferrière », *Voix et images*, vol. 36, n°2, hiver 2011, p. 81-92, consulté le 11 août 2016, adresse URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1002444ar>.

En deuxième lieu, Laure Martin, dans son mémoire sur *Pays sans chapeau* et *L'Énigme du retour*²², étudie d'abord la construction de l'espace temporel et spatial des narrateurs. L'auteure détaille les espaces parcourus par les protagonistes dans les deux romans et souligne que l'écriture peut se voir comme un refuge pour les narrateurs ayant de la difficulté à habiter le monde. Elle s'intéresse aussi à l'ancrage historique et biographique du récit pour explorer le rapport au temps et à la mémoire des personnages. Puis, elle présente la construction de la figure de l'écrivain dans les deux cas et l'impossibilité de retour autre que par le biais de l'écriture, qu'elle perçoit comme un « espoir de réconciliation avec un monde perçu de fait comme discontinu et fragmenté »²³ dans sa conclusion.

Malgré qu'ils constatent l'entre-deux identitaire des narrateurs, les auteurs mentionnés omettent de souligner la pluralité des identités narratives endossées par les narrateurs et mettent souvent l'accent sur le personnage-écrivain. L'accent est aussi souvent mis sur l'expérience exilique et, bien souvent, le personnage-narrateur est confondu avec l'auteur réel qu'est Dany Laferrière. Nous nous intéresserons à explorer davantage le déploiement de l'intertextualité dans les deux romans en mettant de l'avant la mémoire littéraire des narrateurs-personnages. En outre, nous nous arrêterons sur certains procédés qui relèvent de l'intermédialité, aspect qui n'a pas été beaucoup abordé dans les études sur le corpus mais qui nous apparaît important pour décrire les multiples filtres à travers lesquels les narrateurs observent et décrivent le pays retrouvé.

²² Laure Martin, *Figures du narrateur et représentation du monde dans deux romans de Dany Laferrière : Pays sans chapeau et L'Énigme du retour*, mémoire de maîtrise, Grenoble, Université Stendhal, 2010-2011, 117 p.

²³ *Ibid.*, p. 106.

Nous adopterons donc la démarche suivante. Dans le premier chapitre, nous proposons de définir les notions d'ethos discursif et d'identité narrative afin d'identifier les multiples ethoi discursifs construits par les narrateurs à travers leur récit du retour. Nous chercherons ensuite à mieux définir les contours des ethoi discursifs qui nous apparaissent centraux dans les deux romans et de montrer en quoi ces identités narratives mouvantes permettent de brosser un portrait diversifié des lieux et des habitants.

Le deuxième chapitre nous permettra d'explorer les intertextes implicites et explicites présents dans les deux romans qui façonnent la mémoire littéraire des narrateurs. Ainsi, nous verrons qu'en se présentant comme lecteur et écrivain, les narrateurs introduisent leur bagage littéraire et se placent par rapport à ceux-ci. Nous étudierons d'abord les rapports intertextuels avec Dante et Homère dans *Pays sans chapeau* pour montrer comment Vieux Os se place dans une lignée d'auteurs consacrés. Puis, nous développerons les liens entre *L'Énigme de l'arrivée* de V.S. Naipaul et *L'Énigme du retour* pour ensuite nous attarder à la figure d'Aimé Césaire et la place occupée par *Cahier d'un retour au pays natal* dans *L'Énigme du retour*.

Finalement, dans le troisième chapitre, nous interrogerons la possibilité du retour au pays par le biais de l'écriture. Il s'agira en premier lieu de cerner comment les narrateurs, malgré leur position d'étrangers dans leur propre pays sans cesse rappelée par les gens qu'ils côtoient, réussiront à s'affranchir de ce statut en reprenant la route vers des terres inconnues. Nous mettrons ensuite de l'avant le lien étroit qui lie l'ethos discursif du voyageur et celui d'écrivain dans les deux romans. En troisième lieu, nous dégagerons les stratégies employées dans le texte pour représenter le réel sous différents angles en nous basant sur le concept d'intermédialité. Nous nous concentrerons plus précisément sur le lien avec le cinéma et la

peinture primitive haïtienne. En terminant, nous analyserons les spécificités des deux retours imaginaires en nous concentrant sur l'étude des excipit.

Chapitre I. Le personnage-narrateur et sa multiplication d'ethoi discursifs

1.1 L'ethos discursif et l'identité narrative

La notion d'ethos discursif développée par Ruth Amossy nous servira de base pour analyser le personnage-écrivain dans le contexte de l'autofiction. Dans son ouvrage intitulé *La présentation de soi : ethos et identité verbale*, Amossy propose un survol historique lié à la naissance du terme. Elle souligne que les « Anciens désignaient par le terme d'*ethos* la construction d'une image de soi destinée à garantir le succès de l'entreprise oratoire. »²⁴ L'application de cette notion au texte littéraire fait ressortir l'artifice calculé de la fictionnalisation de soi dans le récit d'un narrateur-personnage autofictionnel. Les deux romans de retour mettent en scène un personnage qui multiplie les images de lui-même et des autres pour créer une vision variée des lieux et de son entreprise littéraire. En effet, l'ethos discursif de celui-ci, c'est-à-dire la création d'une image de soi dans et par le discours, pour faire adhérer le lecteur dans ce cas littéraire, est très mouvant et évolue à travers les deux récits. Il ne s'agit pas d'un héros typique qui revient au pays pour tenter d'agir sur celui-ci, comme c'est le cas dans les textes de la génération d'écrivains caribéens comme Aimé Césaire²⁵ et Jacques Roumain²⁶, par exemple. Au contraire, le protagoniste dévoile méthodiquement ses multiples facettes en se présentant au lecteur tantôt comme écrivain primitif (en lien avec la peinture primitive), tantôt comme fils d'une mère très protectrice qui est placée en avant-plan dans ces passages ; il peut simplement être Vieux Os (surnom donné par sa grand-mère et qui renvoie à l'enfance), membre d'une communauté d'exilés, voyageur,

²⁴ Ruth Amossy, *La présentation de soi : ethos et identité verbale*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 10.

²⁵ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Montréal, coéd. Présence Africaine (1983) et Guérin littérature (1990), [1939].

²⁶ Jacques Roumain, *Gouverneurs de la rosée*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2007 [1944].

ami revenu, reporter, oncle, étranger dans son propre pays, « je » qui s’efface pour donner la parole à l’autre, etc. Tous ces statuts forment une mosaïque d’ethoï discursifs permettant d’exposer une certaine vision du monde, de se placer par rapport à ce qu’il relate ou encore de laisser la place aux autres. Régine Robin dans *Le Golem de l’écriture*²⁷ avance que l’identité est un leurre et que le « je » n’est plus une valeur absolue, donc que l’identité ne peut qu’être plurielle. La multiplication d’identités narratives mise de l’avant dans les deux récits permet d’étudier le corpus en lien avec le genre autofictionnel et la notion d’ethos, puisque l’écriture laferrienne brouille les frontières entre le réel et le rêvé (ou la fiction) en créant un personnage-narrateur aux multiples facettes.

Dans son ouvrage sur la présentation de soi, Amosy s’intéresse également à la construction d’un ethos collectif en présentant cette notion comme étant « à la fois action (il [l’ethos collectif] construit une réalité sociale) et persuasion : il cherche à mobiliser l’auditoire en l’amenant à adhérer à une certaine image de la collectivité. »²⁸ Cette notion sera utile afin d’approfondir notre réflexion sur le personnage-écrivain de *L’Énigme du retour*, qui se présente, à travers son discours, comme un membre d’une communauté d’exilés. En même temps qu’il s’efface pour observer et prendre des notes sur son environnement, le narrateur tente aussi de trouver sa place dans ce « fleuve humain »²⁹. Afin de faire adhérer le lecteur à l’image qu’il crée de sa génération, le personnage adopte la position du narrateur générationnel, notion qui est évoquée par Laferrière alors qu’il se distancie du personnage-écrivain de son récit :

²⁷ Régine Robin, *Le Golem de l’écriture : de l’autofiction au cybersoi*, Montréal, éditions XYZ, 2005.

²⁸ Ruth Amosy, *Images de soi dans le discours. La construction de l’ethos*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 155.

²⁹ Dany Laferrière, *L’Énigme du retour*, Montréal, éd. du Boréal, 2009, p. 83. Dorénavant désigné à l’aide du sigle (*ÉDR*), suivi du numéro de la page.

Non seulement le narrateur de cet ouvrage n'est pas moi, mais *il y a intérêt* à ce que ce ne soit pas moi. C'est un narrateur générationnel : l'aventure que je raconte est arrivée à beaucoup de gens que j'ai connus, et plus largement à un bon cinquième de la population haïtienne qui a subi la dictature des deux Duvalier [...]. C'est toute une foule qui, depuis à peu près trente ans, parcourt le monde. J'ai voulu parler d'une situation générale en partant de mon expérience.³⁰

Ce statut permet au narrateur de mettre l'accent sur cette nouvelle réalité de la société haïtienne et de la raconter à partir de sa propre expérience. Cette stratégie permet de renchérir sur l'idée d'une génération d'exilés et ainsi, créer un narrateur générationnel, témoin d'un phénomène commun, malgré le caractère unique de son histoire. Nous verrons que ce souci de faire émerger une expérience collective à partir d'une expérience individuelle ne se manifeste pas de la même façon dans les deux romans, puisque le narrateur de *Pays sans chapeau* est d'abord présenté comme un jeune homme qui reprend sa vie là où il l'avait laissée. Malgré cela, l'entreprise littéraire dans laquelle se lance Vieux Os à la fin du roman, soit de rehausser l'image du vaudou aux yeux des lecteurs, laisse percevoir la volonté du personnage de produire un nouveau discours sur cet aspect de la culture haïtienne. De plus, par les proverbes placés en exergue de chaque partie et les récits collectifs haïtiens parsemés à travers *Pays sans chapeau*, le personnage-narrateur se laisse imprégner par la culture populaire et la fait découvrir aux lecteurs. De cette façon, Vieux Os se place par rapport à la communauté qu'il dépeint et il crée un ethos collectif à partir de cette expérience de retrouvailles avec le pays.

À la notion d'ethos discursif s'ajoute celle d'identité narrative théorisée par Paul Ricœur dans le troisième tome de *Temps et récit*, qu'il explique de la façon suivante :

À la différence de l'identité abstraite du même, l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie. Le sujet apparaît alors constituée à la fois comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie,

³⁰ Dany Laferrière, *D'encre et d'exil 9. Insulaires*, Rencontres internationales des écritures de l'exil, Paris, Bibliothèque publique d'information-centre Pompidou, 2010, p. 28, 29.

selon le vœu de Proust. Comme l'analyse littéraire de l'autobiographie le vérifie, l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées.³¹

Dans l'extrait ci-haut, Ricœur utilise le genre autobiographique pour exemplifier la construction d'une identité narrative en littérature. De son côté, alors qu'il présente l'œuvre de Serge Doubrovsky, Philippe Gasparini reprend cette idée, en soulignant que « notre mémoire ne sélectionne que les faits susceptibles de nourrir notre identité narrative »³², afin de mettre en évidence la construction littéraire d'une image de soi travaillée dans les récits dits autobiographiques, ainsi que le caractère subjectif d'une telle entreprise littéraire. De plus, Ricœur renchérit sur la notion d'identité narrative en l'appliquant autant à la communauté qu'à l'individu, puisque, selon lui, « individu et communauté se constituent dans leur identité en recevant tels récits qui deviennent pour l'un comme pour l'autre leur histoire effective »³³. Autrement dit, « un sujet se reconnaît dans l'histoire qu'il se raconte à lui-même sur lui-même »³⁴. L'identité narrative d'une communauté rejoint donc la notion d'ethos collectif en ce qui concerne la construction d'une image ou d'une histoire dans et par le langage.

Ainsi présentée, la notion d'identité narrative peut se transposer dans le cadre d'une étude sur l'autofiction et la construction d'ethoï discursifs. La pluralité identitaire du personnage-narrateur à l'étude se constitue par le recours à une identité narrative qui cumule des ethoï discursifs variables. La vision de Régine Robin sur « la polyphonie du sujet » et le brouillage des frontières rejoint aussi la pratique d'écriture de Laferrière et enrichit la notion d'identité narrative :

³¹ Paul Ricœur, *Temps et récit, tome III*, Paris, éd. du Seuil, 1985, p. 355, 356.

³² Philippe Gasparini, *Autofiction, une aventure de langage*, Paris, éd. du Seuil, 2008, p. 101.

³³ Paul Ricœur, *op. cit.*, p.356.

³⁴ *Ibid.*, p. 357.

Fictif, parce que le texte contemporain en particulier, qu'il s'agisse de récit, de roman, d'autobiographie ou d'autofiction, s'acharne à brouiller les marques et les repères, à raffiner sur la polyphonie du sujet, sur son éparpillement, sur son incapacité à s'encadrer sur sa propre image par toutes sortes de procédés d'écriture, de mises en texte qui vont du double à la ventriloquie en passant par les effets de voix : voix du dedans, voix du dehors, voix actuelles, voix anciennes, voix familières, voix étrangères, voix qui racontent des histoires, voix qui associent, etc.³⁵

De cette façon, le narrateur n'instaure aucun pacte de vérité avec le lecteur, mais il l'accompagne plutôt dans sa propre entreprise littéraire multiforme, se faisant guide à sa façon à travers une multiplication de points de vue et de discours.

L'ouverture de *Pays sans chapeau* portant le titre « Un écrivain primitif » propose d'entrer dans l'univers littéraire de Vieux Os, un narrateur-écrivain qui revient à Haïti pour écrire dans son pays retrouvé. Après ce court texte d'ouverture, le roman est organisé selon une alternance presque systématique, à une exception près, entre des parties portant les titres de « Pays réel » et de « Pays rêvé ». De plus, la première et la dernière partie se font écho et encadrent le récit, tous deux ayant pour titre « Un écrivain primitif » et évoquant des moteurs de création en lien avec la nouvelle position du narrateur dans le monde. Le pays réel construit par Vieux Os se dévoile dans des passages courts chapeautés d'un titre simple évoquant souvent un objet ou une action ; par exemple, la valise, le temps, le taxi, la colline, la nouvelle maison, le café. Ainsi, le narrateur effectue ce qui pourrait être comparable à un arrêt sur image dans un langage cinématographique pour englober ce qu'il décrit. Ces tableaux forment un bassin d'images et d'émotions, créant un ensemble hétérogène et représentant la vie quotidienne en partant du particulier pour élargir le champ de vision. Ce procédé est aussi employé dans *L'Énigme du retour*, comme le confirme l'extrait d'entrevue plus haut. Dans ces parties, le personnage endosse principalement le rôle du fils revenu chez sa mère, avant de

³⁵ Régine Robin, *op. cit.*, p. 23.

reprendre sa place au sein de son groupe d'amis. En parallèle, les parties « Pays rêvé » laissent entendre les réflexions du personnage-écrivain qui expose son point de vue sur l'écriture pendant qu'il se représente en train d'écrire. Les deux parties deviendront un tout à la fin du roman, se fondant l'une dans l'autre et abolissant les frontières entre le réel et le fictif. Par sa forme et ces procédés employés, le récit pourrait se lire comme une représentation de l'écriture autofictionnelle.

Le récit est donc introduit par la voix de l'écrivain revenu cherchant à se redéfinir. Cette partie se termine sur une sorte d'épiphanie de l'écrivain en action : « Voilà, c'est ça, j'ai trouvé. Je suis un écrivain primitif. » (*PSC*, 14) Cette appellation sera développée à la fin de ce travail, puisqu'elle constitue un élément-clé pour comprendre la construction identitaire du protagoniste. Le premier « tableau » du roman plonge le lecteur dans l'urgence d'écrire du personnage, alors que celui-ci offre un condensé sensoriel pour décrire sa nouvelle situation physique et mentale. Le trop-plein décrit se retrouve dans la description en elle-même et la soif d'exister dans son pays natal de Vieux Os se fait alors pleinement sentir par le biais d'une description synesthésique. La répétition anaphorique du syntagme « Je suis chez moi » (*PSC*, 11) à trois reprises met l'accent sur le retour et l'immersion complète dans l'univers foisonnant que devient le pays natal. Vieux Os décrit d'abord sa situation géographique générale : « Je suis chez moi, pas trop loin de l'équateur [...]. » (*PSC*, 11) Puis, il se recentre sur sa vision restreinte et ses sens : « Je suis chez moi dans cette musique de mouches vertes travaillant au corps ce chien mort, juste à quelques mètres du manguier. » (*PSC*, p. 11) Il finit en élargissant son champ d'intérêt jusqu'aux habitants avec lesquels il se trouve maintenant : « Je suis chez moi avec cette racaille qui s'entredévore comme des chiens enragés. » (*PSC*, 11) Le personnage-écrivain laisse alors le lecteur entrer pleinement dans son paysage intérieur par

ce préambule et annonce déjà sa façon de travailler la matière première de son écriture, c'est-à-dire ce que son regard capte. Avec insistance, il campe son personnage dans un décor constituant le moteur de son écriture. La métaphore suivante amplifie l'urgence décrite par le narrateur d'imprégner son écriture de la nature du pays : « Subitement, je lève la Remington à bout de bras vers le ciel net et dur du midi. » (*PSC*, 13) Après s'être comparé à un sismographe, Vieux Os se sert de son instrument de mesure, soit la Remington, pour capter son environnement. Le narrateur s'emploie ainsi à commenter sa pratique d'écriture et à se construire une identité narrative qui évoluera dans le récit. Plus tard, l'ethos de l'écrivain se fondera avec celui de reporter, alors que Vieux Os cherchera à comprendre comment son pays est devenu un immense cimetière où les morts-vivants se promènent au grand jour. Dans les parties « Pays réel », Vieux Os reprend d'abord son rôle de fils pour ensuite se promener dans la ville et devenir flâneur et observateur des lieux. Puis, il retrouvera ses amis laissés derrière vingt ans plus tôt et redeviendra le membre d'un trio amical avec comme point central une femme. Dans la deuxième partie de ce chapitre, nous développerons l'ethos discursif du fils prodigue et son évolution dans le récit pour ensuite nous recentrer sur la construction de l'ethos du personnage-écrivain dans la troisième partie.

Le deuxième retour au pays imaginé dans *L'Énigme du retour* prend une forme différente. Le récit est séparé en deux parties, la première étant plus courte que la seconde. Le départ de Montréal et la transition à travers les préparatifs et le voyage de retour sont d'abord présentés. Puis, la deuxième partie entre dans le cœur du récit, c'est-à-dire le moment du retour au pays. Les deux parties se déroulent dans des temps et des lieux distincts et le lecteur ne sait pas combien de temps s'est écoulé entre l'annonce de la mort du père et le retour du narrateur dans la deuxième partie. Les préparatifs de départ constituent une sorte de rituel qui

initie le retour. Le narrateur commence par construire l'ethos du voyageur errant dans l'espace vague du Québec : « J'ai pris la route tôt ce matin. / Sans destination. / Comme ma vie à partir de maintenant. » (*ÉDR*, 13) Puis, il revient à Montréal pour devenir flâneur du soir dans un bar avant de rentrer se ressourcer dans un bain chaud. Il fait ensuite le récit de son arrivée à Montréal par le biais de ses premiers carnets. Il expose sa routine quotidienne à Montréal à travers les cafés qu'il fréquente, les entrevues qu'il accorde aux journalistes et les courtes notes écrites sur un bout de papier. Le départ de l'appartement constitue un moment charnière avant de se retrouver dans un train vers Toronto et New York. Là-bas, il assiste aux funérailles et apprend la présence d'une valise dans un coffre à la banque, seul héritage du père auquel il n'aura pas accès. Pour finir, il s'arrêtera chez un ami écrivain ayant vécu l'exil à Montréal. Suite à cet enchaînement d'actions et de détours, le protagoniste peut faire face à la réalité et revenir à sa terre natale. Dans la deuxième partie, l'ethos discursif d'écrivain prendra une place importante, en plus de celle de voyageur, de lecteur et de mentor. Le rituel du retour avec la mère et la tante dans *Pays sans chapeau* est remplacé dans ce cas par une approche plus personnelle du personnage-narrateur.

1.2 Le retour du fils prodigue vs le retour d'une communauté d'exilés

Nous chercherons dans cette partie à dégager les identités multiples du protagoniste pour relever celles qui se démarquent le plus dans les deux récits. Afin de cerner les ethoï discursifs qui permettent au narrateur de se présenter au lecteur, nous proposerons d'abord un inventaire de ces ethoï pour ensuite en analyser l'impact dans le récit. De ce regroupement, nous ferons ressortir les identités narratives qui nous apparaissent comme les plus pertinentes dans l'ensemble des deux récits.

Au début de *Pays sans chapeau*, Vieux Os revient de plain-pied dans un univers haïtien longuement rêvé comme si rien n'avait changé depuis son départ. Il reprend son rôle de fils dans un pays sans homme, tout en écrivant ses sensations et ses réflexions. Il s'installe dans la maison de sa mère pour s'adonner à l'écriture et il aspire à la position d' « écrivain primitif ». Plusieurs ethoï discursifs sont perceptibles à travers le discours du narrateur (le fils prodigue, l'ami revenu, l'amoureux) et malgré qu'ils soient différents, ils se regroupent tous et permettent au protagoniste d'essayer de reprendre ses différents rôles d'avant son départ. Il revient d'abord par le biais de l'écriture, ce qui le place en retrait du reste du monde. De cette manière, il se met en scène pour construire son propre récit personnel de retour au pays et même s'il se dit alors complètement présent dans son pays, le lien avec les autres sera secondaire. La deuxième étape le mènera vers sa famille et ses amis dans les parties « Pays réel ». En effet, avant d'accepter la mission qui lui est conférée par J.-B. Romain et Lucrèce, Vieux Os revient chez lui en exposant sa vie d'avant à travers les gens qui le reconnaissent. Il relate par le biais de ces personnages la réalité des gens restés au pays sous le régime de Duvalier. Au début du récit, Vieux Os se laisse guider par sa mère dans la ville et découvre le quotidien de celle-ci. Puis, il discute avec ses amis retrouvés et à la fin, il reprend son rôle de pèlerin et utilise cette expérience de voyage comme moteur de l'écriture. Le voyageur n'est jamais loin et cet ethos va de pair avec celui d'écrivain.

Dans les parties « Pays réel », il prendra la position de l'enfant-prodigue à plusieurs reprises, ce qui est d'abord visible dans l'extrait qui suit : « Elles font une petite danse autour de moi en battant des mains et en chantant : 'IL EST REVENU!' » (*PSC*, 34). Cette scène vient clore la première partie « Pays réel » et elle est située dans la courte partie ayant pour titre « La prière ». Le caractère messianique du retour de Vieux Os est ici mis de l'avant et

l'identité narrative du protagoniste prend alors une connotation presque religieuse. Sa mère et sa tante célèbrent son retour inespéré et elles prendront soin de lui durant son séjour à la maison familiale. Vieux Os devient alors un personnage idéalisé par ses proches dans ce pays que les pères ont déserté. Il se fait aussi mettre en garde contre un mal invisible par des gens qu'il rencontre dans la ville. De plus, certains personnages lui vouent une confiance aveugle, ce qui alimente l'ethos de fils prodigue. Par exemple, une mendicante rencontrée dans la rue veut lui donner la main de sa fille et elle lui dit : « -Ça me rassurerait grandement de la voir avec vous, monsieur. -Quoi! Mais vous ne me connaissez pas, madame. -Mon cœur me dit, monsieur, que vous êtes quelqu'un de bien. [...] Je veux que vous la sauviez... » (*PSC*, 80, 81) Puis, plus tard, le voisin de sa mère qui le rencontre pour la première fois lui dit avec enthousiasme : « -Vraiment, vous nous faites honneur... quelle culture! [...] On a terriblement besoin d'hommes comme vous. » (*PSC*, 106) Il se dégage de ces passages une sorte de foi aveugle en cet étranger qui serait venu les sauver et qui mériterait d'être mis en garde contre des dangers qu'il ne décèle pas. Ces rencontres hasardeuses permettent de construire un personnage mythique autour de Vieux Os par le biais du discours de l'autre, même si le personnage n'endosse jamais ce rôle.

Une fois le retour physique dans la ville effectué, le narrateur reprend contact avec ses amis d'adolescence. Les passages avec Philippe, Manu et Antoinette le feront redescendre sur terre par leur regard lucide et tranché sur la condition actuelle du pays et sur la question de l'exil. Le narrateur se souvient des adolescents idéalistes qu'ils étaient alors qu'ils croyaient encore pouvoir changer les choses. Vingt ans plus tard, il est devenu aux yeux de ses amis un voyageur ayant quitté son pays et il ne peut que les écouter et constater l'effet du temps sur leur vie. À l'intérieur de ce cercle amical, Vieux Os endosse l'ethos discursif du voyageur.

Étant le seul qui a quitté son pays, il ne peut que représenter l'ailleurs et le voyage. À cause de ce décalage, Vieux Os sera presque dépassé par les paroles de Philippe qui lui dit : « Des gens qui reviennent de l'étranger. Ils ont perdu le rythme. C'est comme une danse, tu sais. Le moindre faux pas est mortel. Trop vite, c'est pas bon. Trop lentement, non plus. Tu comprends? –Non.» (*PSC*, 172) Puis, Vieux Os s'expliquera en pensée : « L'affaire c'est que je ne veux pas comprendre. Pas si vite. Je ne veux pas accepter tout de suite cet ordre des choses. » (*PSC*, 172) Malgré qu'il soit perçu comme un étranger, il gardera toujours sa place d'observateur, de voyageur et d'écrivain. Quand Philippe lui demande s'il est revenu pour « changer les choses » (*PSC*, 171), Vieux Os lui répond qu'il n'est qu'un voyeur et Philippe se radoucit aussitôt, comprenant que son ami ne se fait pas d'illusion quant à la portée de ses gestes. Avec les moyens qu'il a, Vieux Os, en se mettant en scène dans son pays natal, crée son propre rythme et avec l'aide de ses amis, il reprend contact à sa manière avec une réalité nouvelle et mouvante. À travers cette quête personnelle de réappropriation du lieu, il construit une image de son pays et de ses habitants.

Le fait d'être choisi par Legba pour visiter le pays des morts le place aussi dans une position de privilégié. Après s'être laissé convaincre par les dieux, il est laissé à lui-même pour choisir son propre chemin et traverser le pays des morts et des esprits avant de revenir dans le pays réel. Après avoir repris des forces, il se remettra à l'écriture et il discutera de son projet avec le professeur J.-B. Romain. Allant droit au but, celui-ci lui donne une mission : « - Eh bien, notre réputation est au plus bas. Et nous demandons à tous les fils d'Haïti de faire un effort supplémentaire pour remettre à l'honneur nos racines et nos dieux... » (*PSC*, 269) Après son départ, Vieux Os se rend compte qu'il s'agissait en fait d'un autre dieu vaudou, Damballah, ayant pris les traits du professeur pour le convaincre d'écrire sur son univers. Ce

n'est d'ailleurs pas le seul dieu qui l'aura accompagné durant le récit, ce qui, une fois de plus, le met à l'écart du reste des vivants et le rapproche du personnage-type du voyageur de retour au pays, c'est-à-dire d'Ulysse. En effet, les allusions intertextuelles à ce moment du récit abondent, entre autres par des références à Dante et à Homère; c'est pourquoi une partie du prochain chapitre y sera consacré. Il nous importait néanmoins de montrer ici que le personnage-écrivain se place dans une lignée d'auteurs consacrés et s'emploie ainsi à créer une identité narrative calculée, lui permettant d'établir des faits par rapport à son expérience. Pourtant, après toute cette aventure, Vieux Os doute de la pertinence de son nouveau savoir et remet en question l'importance d'écrire sur des dieux qui ne sont pas mieux que les hommes dans leurs actions. Il ne va donc pas rehausser l'image de ceux-ci, mais bien dire la vérité sur ce qu'il a vu et ressenti en démystifiant les esprits de l'au-delà. Le narrateur demande alors au professeur s'il sera seul pour s'occuper d'un tel projet et celui-ci le rassure en lui disant qu'il recevra de l'assistance.³⁶ Cette aide évoquée ne correspond pas seulement aux dieux qui l'ont guidé, mais surtout aux pairs de Vieux Os, toujours présents dans le récit alors que celui-ci rédige son manuscrit. Une fois de plus, le réel s'entremêle au rêvé sans barrière et les hiérarchies s'écroulent, mettant tout le monde sur un pied d'égalité, mort comme vivant, dieu comme mortel. Le retour du « fils prodigue » aura servi de prétexte pour faire entendre les autres.

Le personnage de Vieux Os se démarque donc de ceux qui l'ont précédé tel que le personnage de Manuel dans *Gouverneurs de la rosée*, pour donner un exemple de retour au pays natal tiré d'un roman devenu un classique de la littérature caribéenne. Dans le cas de *Pays sans chapeau*, le texte reprend la figure du fils revenu au pays natal, mais celui-ci

³⁶ Dany Laferrière, *op. cit.*, p. 270.

s'empresse d'écrire sur le pays retrouvé plutôt que d'intervenir physiquement pour changer le sort de son peuple. L'article de Martin Munro, dans la revue *Small Axe* intitulé « Master of the new : Tradition and intertextuality in Dany Laferrière's Pays sans chapeau », propose l'étude intertextuelle de *Pays sans chapeau* en lien avec le classique de Jacques Roumain, *Gouverneurs de la rosée*. Munro constate les éléments suivants : « the Pays sans chapeau/Gouverneurs de la rosée intertext is characterized by ludic parody and ideological discord. Ultimately, I argue that this is due to Laferrière's deep mistrust of the Indigenist ethnological tradition in Haiti, of which Roumain was a founding figure. »³⁷ Munro débute par la démonstration du lien entre les images désolantes liées au pays comme l'assèchement et le déboisement. Puis, il fait la comparaison entre le personnage de Manuel et de Vieux Os. En effet, l'exil de Manuel à Cuba l'a changé, comme c'est le cas de Vieux Os ayant vécu à Montréal, mais le retour de Manuel permettra de faire avancer la situation de l'assèchement par le travail collectif, comme l'indique déjà le titre où le mot « Gouverneurs » est au pluriel. Le lien entre les deux personnages est observable dans la première moitié du récit dans laquelle le personnage de Vieux Os, à l'instar de Manuel, est idéalisé et presque vu comme une figure prophétique. Pourtant, la quête de Vieux Os se terminera de manière très différente de celle de Manuel, comme le souligne la conclusion de Munro, indiquant qu'au contraire de Manuel, dont le martyr mènera au renforcement d'une communauté rurale, Vieux Os n'amène aucune aide à la société haïtienne. Il ne vit pas de transformation cathartique. En fait, sa chance de vivre cette transformation, soit dans son passage au « pays sans chapeau », se termine en désappointements et dans l'absurdité. Le ton épique de Roumain ne se retrouve pas

³⁷ Munro, Martin. « Master of the new: Tradition and intertextuality in Dany Laferrière's Pays sans chapeau », *Small Axe*, vol. 9, n° 2, septembre 2005, p. 178.

chez Vieux Os, personnage de la postmodernité, qui, sans incarner la réaffirmation d'une identité collective, se situe plutôt du côté de l'auto-ironisation.

De plus, dans le cas de *Pays sans chapeau*, la collectivité ne s'emploie pas à marginaliser le personnage revenu. Il n'y a pas de séparation entre l'individu et la communauté, même dans les moments d'écriture, puisqu'il entre alors complètement dans son pays retrouvé et qu'il fait entendre les personnages qui l'entourent. Il lui faudra tout de même redécouvrir les lieux, les visages et surtout les usages et les croyances haïtiennes. Dans une étude sur la diaspora postcoloniale, Carmen Husti-Laboye souligne à ce propos que « [s]uite à la révélation de la différence et à la découverte de la représentation du lieu natal comme artefact, les personnages des romans semblent libre de s'auto-définir »³⁸. De cette façon, Vieux Os reprend contact avec une réalité autre que celle de ses souvenirs et il est à ce moment libre de se réinventer, mais surtout, de construire un récit à partir de cette vision renouvelée du pays. Le pays natal n'est pas non plus un lieu étrange ou hostile, comme c'est le cas dans certains romans mettant en scène le même type de personnage dans la littérature francophone. Le lieu lui était hostile lors de son départ précipité, mais à son retour, il retrouve l'enfance, les amis, la famille, la découverte, une liberté nouvelle, etc. Même si Vieux Os revient dans un univers mystérieux, où la séparation entre la vie et la mort ne s'opère plus, remettant ainsi en question les bases mêmes de la vision du monde occidentale, celui-ci accepte les règles du jeu et s'ouvre à ce monde pour en découvrir les lois et les limites. Il ne juge pas les gens qui viennent lui parler de leur théorie sur les morts-vivants qui se promènent

³⁸ Carmen Husti-Laboye, *La diaspora postcoloniale en France*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2009, p. 135.

au grand jour. Au contraire, à travers les histoires racontées, il retrouve l'imaginaire de son pays, l'inventivité du peuple et de la culture populaire.

Afin de reprendre l'idée de personnage-type qu'est devenu dans l'imaginaire littéraire celui qui revient au pays, nous nous arrêterons aussi sur un article traitant de *L'Énigme du retour* dans lequel Nicoletta Armentano étudie l'intertextualité à travers le rapport du narrateur avec la figure de Césaire. L'auteur postule que le roman interroge les clichés « liés au récit de retour au pays du migrant »³⁹ en utilisant la figure de Césaire pour détourner les discours sur l'après-exil. Dans le deuxième chapitre de ce mémoire, nous interrogerons les conclusions de l'étude intertextuelle d'Armentano, mais nous en évoquons déjà les bases pour introduire l'idée que l'étude des clichés peut s'étendre au-delà du discours autour du retour. En effet, ce procédé est utilisé tout au long du texte, par exemple à travers le legs du narrateur à son neveu, ou encore dans la première partie du récit alors que le personnage vit son deuil. Pourtant, en incluant l'autre dans son discours et en prenant en charge le rôle de narrateur générationnel, le personnage-voyageur déplace le cliché et le questionne. Ce procédé est courant dans l'univers laferrien et mérite une attention particulière dans l'étude de l'élaboration de l'imaginaire du retour.

Au départ, dans *L'Énigme du retour*, l'identité narrative de l'exilé est développée. D'une part, à l'opposé du narrateur de *Pays sans chapeau*, le personnage décrit au présent son quotidien à Montréal avant d'effectuer le retour au pays. Sa situation d'exilé apparaît alors clairement au lecteur. D'autre part, il présente à travers son récit plusieurs personnages d'exilés, dont la figure du père, superposée à celle de Césaire, en plus de son ami Rodney

³⁹ Nicoletta Armentano, *op. cit.*, p. 39.

Saint-Éloi, qui se trouve dans la même situation que lui. Ceux-ci forment un bassin de figures d'exilés rappelant qu'il s'agit d'une expérience vécue par des générations d'Haïtiens. À son retour au pays, le personnage retrouve les gens laissés derrière et se rend compte de l'ampleur de leur perte et de leur condition. En parallèle, le narrateur tente de se reconstruire à travers cette redécouverte et il décrira ce sentiment de la manière suivante : « De retour dans le Sud après toutes ces années / je me retrouve dans la situation de quelqu'un / qui doit réapprendre ce qu'il sait déjà / mais dont il a dû se défaire en chemin. » (*ÉDR*, 123) Ce qu'il décrit représente une réalité vécue par tous les exilés qui reprennent contact avec leur passé. La posture du narrateur générationnel se développe tout au long du récit et traduit le point de vue du narrateur sur la situation de son pays. La conscience de ne pas être seul amène le protagoniste à inclure un ethos collectif dans le récit, ce qui laisse entendre une multitude de discours à travers l'écriture du narrateur. Plusieurs indices de cette prise de conscience se trouvent dans le texte, notamment dans l'extrait qui suit : « Comme une volée d'oiseaux fous / nous sommes partis presque en même temps. / Nous éparpillant partout sur la planète. / Et là, maintenant, trente ans plus tard, / ma génération amorce le retour. » (*ÉDR*, 161)

La voix narrative de *L'Énigme du retour* est plus méditative non seulement à cause de la forme du texte, mais aussi dans les observations du narrateur. L'ethos discursif de celui-ci s'oriente vers la sagesse de l'âge plutôt que vers la curiosité presque naïve de Vieux Os. Le narrateur fait état d'un phénomène plus vaste que sa seule personne dans ce récit d'exilé de retour au pays natal. Il englobe une génération entière et il se campe dans une réalité collective en étant conscient de vivre une expérience commune. Alors qu'il revient au pays, il se place parmi les exilés : « Cette foule ruminant la chair fraîche et naïve / de tous ces exilés qui espèrent retrouver / dans cette énergie les années d'absence. / Je ne suis ni le premier ni le

dernier. » (ÉDR, 83) L'idée déjà évoquée par Vieux Os dans *Pays sans chapeau* que les années d'absence ne comptent pas est ici remise de l'avant. L'extrait présente les Haïtiens restés au pays comme des êtres aguerris en parallèle avec cette « chair fraîche et naïve » des revenants qui errent à la recherche de repères. Les morts-vivants de *Pays sans chapeau* prennent alors une autre forme et la séparation entre les vivants et les morts est frappante. Le narrateur explique même que son nom ne lui appartient plus depuis son départ, ayant été légué à son neveu : « Le fils de ma sœur se prénomme Dany. / On ne savait pas si tu allais revenir, m'a dit ma sœur. / Celui qui va en exil perd sa place. » (ÉDR, 105) De plus, dans l'extrait, le narrateur parle de son expérience à l'étranger pour ensuite clore son idée dans une phrase qui englobe tous les exilés. Ce procédé récurrent permet de construire un ethos collectif autour de ceux qui reviennent en formulant plusieurs constats qui, s'accumulant, forment une image subjective du sujet observé. L'image collective figée associée aux exilés se reconstruit à travers le discours du narrateur générationnel, qui s'emploie en parallèle à multiplier ses identités narratives pour se réinventer et déplacer ainsi le stéréotype de l'exilé.

1.3 Le personnage-écrivain porteur d'une voix collective

Les ouvrages portant sur la littérature québécoise contemporaine dégagent une forte tendance vers les récits mettant en scène des personnages-écrivains, autant dans les récits de soi que dans les romans fictionnels. L'essai d'André Belleau, *Le Romancier fictif* (1980), consolide cette observation en étudiant les diverses représentations de l'écrivain dans un corpus québécois varié. L'émergence du genre autofictionnel au Québec autour de 1980 emploie aussi la figure du personnage-écrivain. Dans son essai sur l'écrivain imaginaire qui développe certains aspects du travail de Belleau, Roseline Tremblay propose quelques

réflexions théoriques sur cette figure de l'écrivain fictif se situant dans l'approche sociocritique. Dans son introduction, elle souligne les éléments suivants à ce sujet :

Qu'il soit réel ou fictif, l'écrivain, depuis le XIXe siècle, préside à sa propre littérature. [...] L'écrivain, malgré son émancipation au XIXe siècle, vit toujours dans la marginalité et cette situation se reflète dans le traitement de l'écrivain par l'écrivain. La pléthore des représentations le révèle plutôt malmené, jugé, condamné.⁴⁰

Elle étudie ensuite les nombreux récits où se retrouvent des personnages-écrivains pour en dégager les principales caractéristiques et les regrouper, puis établir à partir de ces observations un portrait-robot du personnage-type de l'écrivain. Parmi ces figures, elle s'attarde sur la catégorie du « porte-parole velléitaire »⁴¹. Dans les cas relevés, le porte-parole, « une fois qu'il a accepté la mission du discours collectif, lorsqu'il devient un écrivain auquel le public s'identifie, le défi devient alors de conserver le contrôle du sens et de l'évolution d'une œuvre dont le public s'empare. »⁴² Certains traits du porte-parole se retrouvent chez les narrateurs à l'étude.

L'autofiction permet la construction d'une figure de l'écrivain qui peut s'avérer mouvante à travers l'évolution du récit et cette identité narrative se crée de toutes pièces dans l'écriture-même, alors que le personnage se dévoile et raconte son histoire. Dans son ouvrage sur l'autofiction, Gasparini s'interroge au sujet du « Je auctorial » et fait la remarque suivante : « À la phase radicale de la destitution du sujet a succédé, dès le début des années soixante-dix, une période d'expérimentation du Je auctorial, conçu non comme l'origine d'un texte mais comme le produit de son écriture. »⁴³ Cette vision de l'écrivain qui se construit par l'écriture s'accorde avec la notion d'ethos discursif, puisque l'image de l'écrivain est projetée dans

⁴⁰ Roseline Tremblay, *L'Écrivain imaginaire : essai sur le roman québécois, 1960-1995*, Montréal, Hurtubise, 2004, p. 25.

⁴¹ *Ibid.*, p. 235 à 290.

⁴² *Ibid.*, p. 236.

⁴³ Philippe Gasparini, *op.cit.*, p. 227.

l'écriture et qu'elle s'adapte aux situations qui sont dépeintes par ce même écrivain. Ainsi, il convient de s'attarder sur les différents procédés employés par le narrateur pour raconter son histoire, autrement dit se raconter lui-même, tout en adoptant des positions différentes par rapport à son sujet d'écriture.

Les deux romans à l'étude usent d'un narrateur-écrivain pour raconter ces deux retours distincts. L'ethos discursif lié au métier d'écrivain se construit différemment dans les deux univers fictifs. La pratique autofictionnelle permet de multiplier les identités narratives et la question de l'écriture reste souvent centrale, notamment dans le cas de *Pays sans chapeau* et de *L'Énigme du retour*. Comme l'avance André Belleau, le personnage-écrivain « saisi dans le jeu de ses relations avec les autres couches et aspects du roman, constitue une sorte de point nodal qui est en même temps un excellent poste d'observation du texte et du contexte. »⁴⁴ Ainsi, malgré que le rôle des narrateurs change à mesure qu'ils reprennent racine dans leur pays retrouvé, les commentaires littéraires et les allusions à l'écriture ou au milieu littéraire abondent et viennent ponctuer ce voyage du dedans.

Afin d'étudier les effets dans les textes d'une narration prise en charge par un personnage-écrivain, nous aurons recours à certains aspects des concepts de métatextualité et de métafiction développés en grande partie par la critique littéraire anglophone. Le concept de métatextualité « traduit le renvoi d'un texte à son artifice littéraire »⁴⁵ et se manifeste, selon Genette, par le commentaire d'un texte vis-à-vis d'un second texte. Ainsi, plusieurs procédés textuels repérables sont employés afin de mettre l'accent sur la création elle-même et sur son élaboration. Ces procédés textuels varient et peuvent être reçus différemment selon le lecteur

⁴⁴ André Belleau, *Le romancier fictif*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1980, p. 15.

⁴⁵ Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction, théorie et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 9.

qui les interprète. Par exemple, il peut s'en dégager une vision de l'écriture et du métier d'écrivain. Dans les récits qui nous intéressent, plusieurs manifestations métatextuelles surgissent et nous en ferons état dans le présent chapitre afin d'en dégager les effets sur la construction des récits de retour.

Dans *Pays sans chapeau*, l'ethos discursif de l'écrivain prend une place importante dans les parties « Pays rêvé ». En effet, le narrateur se présente à plusieurs reprises dans une position d'écrivain en train de travailler assis à une table. Cette mise en scène recentre le roman sur le présent de l'écriture et sur le rêve initial du personnage, soit d'écrire dans son pays natal. Le lecteur se voit dès lors plongé dans la représentation fictive de l'acte d'écrire, en même temps que le narrateur-écrivain construit le récit et commente sa façon de travailler. D'entrée de jeu, Vieux Os amorce sa narration alors qu'il écrit dans ce pays retrouvé. Les allusions à l'écriture vont de pair avec la représentation des lieux et des événements décrits dans les parties « Pays réel ». Les techniques autoréflexives employées par le narrateur-écrivain rappellent au lecteur le jeu de vraisemblance mis en œuvre dans certaines parties. Comme l'avance Jean-Marie Schaeffer dans ses travaux sur les métalepses, l'intrusion de l'écrivain dans le texte, « en court-circuitant la frontière entre le monde de la narration et le monde du narré, [elle] met l'accent sur le fait que dans le récit de fiction, contrairement au récit factuel, le monde narré est ontologiquement dépendant de l'acte de narration qui l'engendre ».⁴⁶ La première partie, « Un écrivain primitif », met en place cet échange entre le narrateur-écrivain et le lecteur, en l'introduisant dans son univers d'écriture. Ce chapitre se

⁴⁶ John Pier & Jean-Marie Schaeffer, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, p. 14.

situe en-dehors de la diégèse principale. Il s'agit d'un métarécit englobant et engendrant le récit principal.

Par la suite, le récit de son quotidien ainsi que de son voyage au pays des esprits sera entrecoupé par des réflexions sur l'acte d'écriture. Lorsqu'il accepte de se rendre au « pays sans chapeau », Vieux Os s'autoproclame reporter et accepte de se placer dans une lignée d'auteurs ayant visité l'au-delà. Le rôle de l'écrivain prend alors une plus grande ampleur et le narrateur accepte cette tâche avec l'espoir d'en revenir avec une image flamboyante des dieux vaudous. Sa lecture de Dante lui permet d'appréhender ce moment, mais sa vision sera différente de celle du poète. L'écrivain est parmi les siens pour représenter le pays natal. Le monde littéraire devient aussi réel et tangible que le monde habité par les personnages décrits. Ainsi, le narrateur se laisse guider par sa mère lors des promenades dans la ville, puis, par des dieux vaudous qui prennent des formes différentes pour l'approcher. De cette façon, le personnage-écrivain se fond dans son écriture, autant que dans le lieu où il se transpose et sa liberté est presque totale. L'ethos de l'écrivain évolue dans cette autofiction qui fait se chevaucher les frontières du réel et de la fiction. À la fin du roman, les parties « Pays rêvé » ne traitent pas du présent de l'écriture, mais vont plutôt rejoindre les parties « Pays réel » pour faire cohabiter tous les éléments du récit.

Au début du récit, le personnage crée une identité narrative dans un lieu et un temps précis, puis, il se compare à une machine faisant son travail mécaniquement. Une voisine parle de l'écriture comme d'une maladie à laquelle il n'y a aucun remède. Les deux descriptions associent l'écriture à une sorte de fatalité ou à un automatisme. De plus, Vieux Os se compare à un sismographe, c'est-à-dire un instrument de mesure qui capte les mouvements du sol.

Cette représentation du travail de l'écrivain sera reprise dans *L'Énigme du retour* : « Je recommence à écrire comme / d'autres recommencent à fumer. » (*ÉDR*, 23) Le bien-être tiré de l'acte d'écrire décrit par Vieux Os dans *Pays sans chapeau* est transformé dans l'extrait ci-haut par une comparaison à connotation négative, comme si le fait d'écrire était une addiction néfaste. Vieux Os présente l'écriture comme une pratique simple, qui se fait dans le bouillonnement de la réalité physique de l'écrivain. Il s'agit manifestement d'un artifice qui fait entrer le lecteur dans un univers qui semble chargé de banalités transposés sur papier au hasard. En décidant d'ouvrir le récit en se mettant en scène, le narrateur crée une sorte de pacte avec le lecteur : « J'écris tout ce que je vois, tout ce que j'entends, tout ce que je sens. » (*PSC*, 13) Il en fera de même dans *L'Énigme du retour* en évoquant sa soif de tout noter. Malgré la volonté du narrateur d'exposer le caractère non réfléchi d'une narration spontanée, la forme même du récit rappelle le travail de construction à l'œuvre.

La posture du narrateur permet de mettre en lumière les personnages autour de lui. L'écrivain observe ce qui l'entoure et fait entendre la voix des autres personnages. De cette façon, le roman devient polyphonique et dépeint un univers riche et nuancé. En observant le paratexte, il devient clair que la voix du narrateur n'est pas la seule à s'élever dans le roman, comme l'affirme Laferrière dans un entretien :

J'ai placé des dictons au début des chapitres parce qu'ils représentent la parole unanime. J'ai voulu dire que je ne suis pas seul dans ce livre. Il y a une parole populaire qui m'a formé, qui a d'ailleurs donné son titre à ce livre- le titre n'est pas de moi, il est du peuple haïtien. Les proverbes sont la présence, la parole du peuple haïtien dans le livre.⁴⁷

⁴⁷ Ghila Sroka, *op cit.*, p. 65.

En plus de cette voix en filigrane, Vieux Os s'efface dans les parties « Pays réel » pour laisser entendre les habitants de la ville et les protagonistes qui l'entourent dans son quotidien comme sa mère, sa tante et ses amis. *Pays sans chapeau* comporte de nombreux dialogues qui donnent l'illusion du présent de l'écriture. Le dialogue permet de faire un arrêt dans le temps du récit, tout en faisant avancer l'histoire par les nouvelles visions du monde qui se présentent au lecteur. Dès le premier chapitre, la voix de la voisine se fait entendre pendant l'acte d'écriture pour commenter la situation : « J'entends la voisine expliquer à ma mère qu'elle connaît ce genre de maladie. » (*PSC*, 13) Puis, plus tard : « J'entends ma mère raconter à la voisine avoir vu un bizango [...]. » (*PSC*, 46) De cette façon, le narrateur expose déjà une interférence du discours de l'autre dans son écriture et rappelle au lecteur le matériau premier de la narration. Malgré que ces échanges laissent la place à l'autre, c'est tout de même le narrateur du récit qui choisit d'exposer cette discussion plutôt qu'une autre. Le personnage-écrivain fait de même dans *L'Énigme du retour*, ce qui permet de compléter le tableau des lieux. Par exemple, le neveu prend une place importante dans le discours sur la génération future. Dans ces moments d'intimité avec son neveu, le narrateur laisse entendre le discours de celui-ci, pour ensuite se placer par rapport à cette expérience et montrer en quoi leur destin se croise. De plus, le personnage-écrivain dépeint une expérience qui le dépasse, il se fait narrateur générationnel, en exposant une situation vécue par plusieurs personnes.

Plus tard dans le roman, le rôle du personnage-écrivain change alors que la nouvelle situation de son pays se révèle à lui par le biais de plusieurs personnages. D'abord, il se présente en train d'écrire accompagné de ses morts l'observant :

Ils sont là tout autour de moi, les morts. Mes morts. Tous ceux qui m'ont accompagné durant ce long voyage. Ils sont là, maintenant, à côté de moi, tout près de cette table bancale qui me sert de bureau, à l'ombre du vieux manguier perclus de maladies qui

me protège du redoutable soleil de midi. Ils sont là, je le sais, ils sont tous là à me regarder travailler à ce livre. Je sais qu'ils m'observent. Je le sens. Leurs visages me frôlent la nuque. Ils se penchent avec curiosité par-dessus mon épaule. Ils se demandent, légèrement inquiets, comment je vais les présenter au monde, ce que je dirai d'eux, eux qui n'ont jamais quitté cette terre désolée, qui sont nés et morts dans la même ville, Petit-Goâve, qui n'ont connu que ces montagnes chauves et ces anophèles gorgés de malaria. (*PSC*, 37)

Cette situation d'écriture lui confère le pouvoir d'exprimer ce qu'ils ne peuvent plus dire eux-mêmes puisqu'ayant cessés de vivre, ils ne peuvent plus se raconter. Il devient un porte-parole de cette situation si différente de la sienne. Le retour au pays permet de retrouver ceux qui sont restés derrière, de les rassembler dans le présent de l'écriture et de les faire revivre dans un monde fictif. Ils sont présents physiquement pour rappeler à l'écrivain le rôle important qui lui est conféré. Après cette description, il se recentre sur les motivations de son écriture en répétant sa position géographique :

Je suis là, devant cette table bancale, sous ce manguier, à tenter de parler une fois de plus de mon rapport avec ce terrible pays, de ce qu'il est devenu, de ce que je suis devenu, de ce que nous sommes tous devenus, de ce mouvement incessant qui peut bien être trompeur et donner l'illusion d'une inquiétante immobilité. (*PSC*, 37,38)

Dans l'extrait ci-haut, le narrateur recentre le regard sur sa situation d'écriture après avoir fait allusion à ceux qui façonnent son écriture à leur manière. La répétition du lieu de travail à partir d'images fixes comme la table bancale et le manguier sert de point d'ancrage à l'écrivain, qui s' imagine et se met en scène à cet endroit. L'emploi du verbe « tenter » n'est pas anodin puisqu'il expose les doutes de l'écrivain par rapport à son travail. À ce moment, le narrateur fait un arrêt dans le temps du récit pour commenter son travail et remettre en doute la possibilité de ce qu'il s'efforce de faire une fois de plus. La définition du « porte-parole velléitaire » évoquée plus tôt dans cette partie correspond à l'image projetée du narrateur-écrivain. Le « mouvement incessant » correspond au rapport que l'écrivain entretient avec son pays à travers l'écriture, puisqu'il y revient toujours. L'« inquiétante immobilité » qui est

ensuite exposée s'amplifie par le retour constant vers la position de l'auteur en train d'écrire à sa table de travail sur un sujet maintes fois abordé.

Dans les autres parties « Pays rêvé », le sujet de l'écriture du narrateur-écrivain se concrétise par des discussions avec sa mère et avec des spécialistes sur les morts-vivants qui se promènent au grand jour. À partir de ce moment, les réflexions sur l'écriture se feront plus rares, puisque Vieux Os va de l'avant dans son récit et dans ses découvertes. Il montre de l'intérêt pour le mystère qui entoure les habitants haïtiens et il s'engage à visiter le pays des morts pour en découvrir les tréfonds et revenir écrire sur son expérience pour informer les mortels.

Le personnage-écrivain de *L'Énigme du retour* diffère de celui de *Pays sans chapeau*, puisqu'il s'agit d'un auteur consacré qui revient au pays natal avec la sagesse de l'âge. Les gens le connaissent à Montréal et l'abordent dans la rue au sujet de son travail d'écriture. Dans la première partie du récit intitulée « Lents préparatifs de départ », le narrateur se place dans la situation de flâneur et de lecteur avant celui d'écrivain, ce qui vient désamorcer une certaine vision mythique de l'écrivain qui crée spontanément dans la solitude. Dans ce cas, l'écrivain, même s'il n'est jamais loin, émergera entre les lignes, sans jamais être le principal centre d'intérêt du texte. Le narrateur dresse le portrait de l'« écrivain rock » qu'il était pour affirmer ensuite : « Je reviens à la bonne vieille main / qui tombe si rarement en panne. / C'est toujours vers la fin d'un cycle survolté / qu'on retourne à ce qui nous semble / plus naturel. » (*ÉDR*, 24) Ainsi, le narrateur revient à l'essence de l'écriture, prenant des notes et observant ce qui l'entoure. De cette façon, il laisse une place plus importante aux détails qui attirent son œil qu'à l'acte d'écrire en lui-même. Le processus d'écriture se fait de manière plus fluide, avec

certaines réflexions métafictionnelles. Cette technique narrative permet de faire oublier par moment l'écriture en cours pour la mettre en évidence dans des moments opportuns. Quelques exemples de ce procédé seront traités ultérieurement dans notre étude des deux œuvres.

Afin d'aborder le sujet de l'exil, dont le chapitre en porte le titre, le narrateur écrit : « J'ai repris ce matin le premier carnet noir / qui raconte mon arrivée à Montréal. » (*ÉDR*, 27) L'écriture encadre cette partie du roman, évoquant le concept du temps en exil. En effet, « ce temps pourri » (*ÉDR*, 27) de l'exil aura été rempli d'écriture et de carnets accumulés, seuls témoins du quotidien du narrateur. S'il est loin du regard de sa mère, donc dans un temps qui ne compte pas, selon ce qu'il en dit, celle-ci reste bien vivante dans le présent de l'écriture, à l'instar du temps qui passe à travers ces années de récits. Le temps réel de l'exil se fond alors dans le temps fictif de l'écriture et le personnage se place entre ces deux pôles. Pour clore cette partie, le narrateur évoque ce qui est devenu pour lui une certitude : « Ce qui est sûr c'est que / je n'aurais pas écrit ainsi si j'étais resté là-bas. / Peut-être que je n'aurais pas écrit du tout. / Écrit-on hors de son pays pour se consoler? Je doute de toute vocation d'écrivain en exil. » (*ÉDR*, 35) Comme tout écrivain, son écriture est influencée par sa situation générale, mais tout le reste n'est que doute dans l'extrait. Une fois de plus, le personnage-écrivain évoque sa situation personnelle et extrapole pour parler d'un ensemble d'écrivains ayant vécu l'exil comme lui. Ces questions resteront en suspens.

La deuxième partie, qui fait état du retour du narrateur dans son pays natal, débute par la vue « Du balcon de l'hôtel », comme le titre de ce chapitre l'indique. Le retour ne s'amorce pas comme dans *Pays sans chapeau*, dans l'excitation de la maison familiale. Cette fois, le héros garde une distance entre lui et les autres, mais l'écriture se glisse tout de même dans son

quotidien. Ainsi, certains passages peuvent être rapprochés avec des éléments du premier chapitre de *Pays sans chapeau*, comme celui-ci : « Je ne veux plus penser. / Simplement voir, entendre et sentir. / Et tout noter avant de perdre la tête, / intoxiqué par cette explosion de couleurs / d'odeurs et de saveurs tropicales. / Cela fait si longtemps / que je ne fais pas partie d'un tel paysage. » (*ÉDR*, 80) Il n'est alors pas complètement chez lui. Un certain décalage se crée entre son esprit et sa réalité physique. Du haut de son balcon, il garde un regard aérien et ne s'installe pas en symbiose avec la nature. Pourtant, le but reste le même, soit de tenter de refaire partie du paysage qui l'habitait depuis longtemps. Cette fois-ci, le voyage du retour ne se fera pas à travers les yeux de sa mère et de ses amis, mais bien à travers des notes prises méthodiquement. Les prochains chapitres font d'abord l'état des lieux. La réalité haïtienne est captée par le regard de l'écrivain, qui puise son matériau d'écriture dans ce qui l'entoure. Malgré qu'il répète à plusieurs reprises vouloir tout noter, le narrateur ne peut que filtrer certains éléments et choisir de les exposer au lecteur.

Puis, le chapitre « L'écrivain en herbe » (*ÉDR*, 103) reprend le thème de l'écriture sous un nouveau jour. Le rapprochement entre lui et le neveu se fait rapidement, en évoquant « cette culture de rock stars », qui reprend l'expression utilisée dans la description de sa propre écriture évoquée précédemment. L'ethos de l'écrivain mutera alors en oncle, dans les passages où il retrouve son neveu qui souhaite en apprendre sur le métier d'écrivain. Sa relation avec Dany lui permet de passer du fils revenu à l'oncle et au père parmi les pères. Le personnage-écrivain donne des conseils à son neveu, mais il n'a aucun mode d'emploi concret à lui enseigner. À travers l'échange qui suit entre les deux protagonistes, Laferrière guide son neveu vers l'écriture et donne en même temps sa vision de l'écriture :

Je ne vois plus les choses comme avant, me dit mon neveu. Comment les voyais-tu avant? Lui demandé-je sans chercher à savoir de quelles choses il s'agit. Comme des choses qui se passent dans ma vie. Et maintenant? Comme des choses qui se passent autour de moi. Et alors? Je sens une distance de plus en plus grande entre la réalité et moi. C'est peut-être ton espace pour écrire. (*ÉDR*, 142)

Finalement, il lui lègue sa copie de *Cahier d'un retour au pays natal* et il préfère une fois de plus la lecture à l'écriture pour devenir un bon écrivain.

Des moments d'écriture sporadiques ponctuent ensuite le récit. Par exemple : « Une feuille tombe de l'arbre / sur le carnet où / je note mes impressions. » (*ÉDR*, 142) Cette intrusion du réel physique du narrateur dans son univers fictif crée un arrêt dans le récit et rappelle le travail constant de l'écrivain. Le même procédé est employé plusieurs fois dans *Pays sans chapeau*, avec les mangues qui tombent près de l'écrivain en action, rappelant la réalité physique et matérielle qui prend place dans le récit. Puis, vers la fin du roman, un rappel de l'écriture se fait à travers un carnet de notes : « Mon carnet noir à portée de main où je continue à noter tout ce qui bouge autour de moi. Le moindre insecte que mon regard capte. » (*ÉDR*, 202) Le regard du narrateur cible tous les éléments du décor qui l'entoure pour les capturer par le biais de l'écriture. De cette manière, il prend pleinement possession des lieux, comme le narrateur de *Pays sans chapeau* le fait au début du récit. Encore une fois : « Je note en croisant une petite foule en prière / qu'on parle ici de Jésus / sans arrière-pensée mystique, / comme s'il s'agissait / d'un type qu'on / a l'habitude de croiser / au coin de la rue. » (*ÉDR*, 225) Ou encore, « Il m'arrive de noter / mes impressions / longtemps après avoir quitté / un village. / Un tel dénuement me laisse / sans voix. » (*ÉDR*, 250) Dans ce dernier extrait, le personnage-écrivain sort du présent de l'écriture pour prendre du recul avant de noter une situation. Par ailleurs, les dernières notes mises en évidence se rapprochent de l'écriture primitive recherchée dans *Pays sans chapeau* : « De mon coin je note : / Féroce

beauté. / Éternel été. / Mort au soleil. » (*ÉDR*, 282) Ce carnet de notes qui ne quitte pas le narrateur sert de point d'ancrage, comme la table de travail sous le manguier de *Pays sans chapeau*. Il y revient librement afin de rallier les deux mondes qu'il chevauche, soit la fiction et le réel du personnage. Ces deux objets-type sont la représentation de l'écriture dans les récits et leur apparition ramène l'attention du lecteur vers la base du travail de l'écrivain. À la fin, alors qu'il est pleinement happé par la nature qui le berce, le narrateur aura la réflexion suivante : « Ma vie d'avant semble si loin. / Cette vie où je fus journaliste, exilé, / ouvrier et même écrivain. » (*ÉDR*, p. 285) Le temps s'arrête à cet instant du récit et le narrateur se laisse pleinement porter par son corps et son pays. Les sens cessent de s'activer devant tant de souvenirs, de couleurs et d'odeurs. Durant ce moment de somnolence et de sommeil, le travail d'écriture peut arrêter. Le coup de fil qui avait coupé la nuit en deux et fait démarrer le récit est maintenant laissé derrière. Le sommeil peut envahir de nouveau le protagoniste.

Chapitre II. Une approche intertextuelle pour écrire le retour

2.1 La bibliothèque imaginaire comme héritage

La littérature regorge de textes faisant appel à une mémoire littéraire plus ou moins explicite et plusieurs études intertextuelles ont vu le jour dans la critique contemporaine pour étudier les manifestations dans le texte de cet héritage. L'idée que les textes se répondent et se commentent n'est pas nouvelle, la littérature se construisant dans un perpétuel mouvement vers l'avant, qui ne peut qu'inclure le passé. Ainsi, depuis quelques décennies, la théorie littéraire a ouvert la porte à cette notion qui enrichit et élargit les possibilités de regard sur les textes, en même temps qu'elle s'est intéressée à l'émergence de l'autofiction. Les deux notions s'entrecroisent dans les textes étudiés, puisque la pratique du genre autofictionnel permet au narrateur de présenter son univers littéraire. Malgré que l'intertextualité soit encore une « notion ambiguë du discours littéraire »⁴⁸, comme le note Samoyault dans l'introduction de son ouvrage sur le sujet, l'étude de pratiques intertextuelles dans le texte comme la citation, l'allusion ou la référence, par exemple, s'avère très enrichissante. La vision de Samoyault par rapport à l'intertextualité comme mémoire de la littérature dans son survol des études s'applique à la pratique intertextuelle de Laferrière et permet de constater que son œuvre fait entendre une multiplicité de voix :

La littérature s'écrit avec le souvenir de ce qu'elle est, de ce qu'elle fut. Elle l'exprime en mettant sa mémoire en branle et en l'inscrivant dans le texte par le biais d'un certain nombre de procédés de reprises, de rappels et de récritures dont le travail fait apparaître l'**intertexte**. Elle montre ainsi sa capacité à se constituer en somme ou en bibliothèque et à suggérer l'imaginaire qu'elle a d'elle-même. En faisant de l'intertextualité la mémoire de la littérature, on propose une poétique inséparable d'une herméneutique : il

⁴⁸ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 5.

s'agit de voir et de comprendre de quoi elle procède, sans séparer cet aspect des modalités concrètes de son inscription.⁴⁹

À travers ces récits de retour, plusieurs niveaux de discours se côtoient, créant une représentation polyphonique du lieu retrouvé. Les procédés du dialogisme et de la polyphonie, théorisés par Bakhtine et repris par Kristeva, ayant ouvert la voie pour penser l'intertextualité, sont employés dans les textes pour exposer des points de vue différents. En récupérant certains clichés présents dans l'imaginaire social et en faisant entendre des croyances populaires haïtiennes, les romans de Laferrière utilisent un discours ambiant établi et le remet en question. Comme nous l'avons vu précédemment, l'identité narrative multiple du narrateur et le regard qu'il pose sur ce qui l'entoure, en lien avec son ethos discursif, crée déjà une vision plurielle du monde. À cela s'ajoute sa position en tant qu'écrivain en lien avec la tradition littéraire qui le précède, comme c'est le cas de tout écrivain, ainsi que l'explique Samoyault dans l'extrait qui suit :

La littérature s'écrit certes dans une relation avec le monde, mais tout autant dans une relation avec elle-même, avec son histoire, l'histoire de ses productions, le long cheminement de ses origines. Si chaque texte construit sa propre origine (son *originalité*), il s'inscrit en même temps dans une généalogie qu'il peut faire plus ou moins apparaître. Celle-ci compose un arbre avec embranchements nombreux, à rhizome plus qu'à racine unique, où les filiations se dispersent et dont les évolutions sont aussi bien horizontales que verticales.⁵⁰

Les genres autoréflexifs comme l'autofiction, l'autobiographie ou le récit de soi permettent à l'écrivain de se mettre en récit et de (re)définir sa vision de l'écriture et de la littérature en général. Il peut alors choisir de se placer en marge du discours littéraire, ou encore, il peut se positionner dans cette bibliothèque imaginaire qui ne cesse de se développer. Quoi qu'il fasse, cette décision influence la construction de l'ethos discursif du narrateur et la réception du lecteur, qui pourra choisir de tenir compte de ces indices ou de les mettre de côté. Lorsque les

⁴⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 5.

relations avec d'autres textes sont clairement identifiées, la notion de métafiction peut être utile pour expliquer les stratégies de l'écrivain, ou dans les cas qui nous intéressent, du personnage en tant qu'écrivain ou lecteur, de se placer par rapport à son bagage littéraire. L'intertextualité fait partie des moyens employés dans le texte pour établir un dialogue avec d'autres textes et les questionner.

2.1.1 La mise en scène du lecteur

Dans l'ensemble de ses récits, Laferrière met en scène un narrateur qui se place dans la plupart des cas dans la position du lecteur. De cette façon, l'ethos discursif du lecteur vient enrichir le point de vue du narrateur pour travailler un imaginaire déjà existant. Dans certains romans, le narrateur commente des textes précis alors qu'il les lit. Il vient ainsi alimenter son identité narrative de personnage-écrivain à partir de ses lectures et donc, de son imaginaire littéraire, ce qui est à l'œuvre dès le premier roman, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*. Laferrière pratique également des formes d'intratextualité⁵¹ plus implicites, c'est-à-dire qu'il fait référence à des motifs ou à des personnages présents ailleurs dans ses propres œuvres. Par exemple, ce procédé est employé lorsqu'il est question de l'odeur du café et de grand-mère Da, qui renvoient aux récits décrivant l'enfance, soit *L'Odeur du café* et *Le charme des après-midi sans fin* : « Da a passé toute sa vie à boire ce café. J'approche la tasse fumante de mon nez. Toute mon enfance me monte à la tête » (*PSC*, 21). Dans *Chronique de la dérive douce*, le narrateur fait allusion à son arrivée à Montréal en disant : « C'est son éducation : elle a toujours considéré son fils comme un prince. C'est ça qui m'a permis de survivre au début de mon séjour à Montréal, quand les autres ne voyaient en moi qu'un Nègre

⁵¹ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, éd. du Seuil, 1982, p. 231.

de plus » (*PSC*, 105). Ce constat fait écho à l'extrait suivant : « Les gens ne semblent pas se rendre compte / qu'il y a un nouveau prince / dans cette ville, / même si je ne suis qu'un clochard / pour l'instant »⁵². L'usage de l'intratextualité renforce l'idée de création d'un ensemble multiforme d'œuvres, soit ce que l'auteur appelle son *Autobiographie américaine*, qui se complètent et se recoupent. Ces quelques exemples de pratiques intertextuelles exposent l'importance de ce procédé dans l'ensemble de l'œuvre de Laferrière. Chaque narrateur construit son ethos discursif en partie à partir de lectures choisies en fonction des thèmes du texte, que ces intertextes modifient et auxquels ils rajoutent des significations plus ou moins manifestes.

Dans *Pays sans chapeau*, la place de l'intertextualité n'est pas aussi évidente que dans d'autres textes comme *Le goût des jeunes filles*, où le narrateur se représente en train de lire le poète Magloire Saint-Aude et de le commenter, ou encore dans *L'Énigme du retour* avec Césaire et son *Cahier d'un retour au pays natal*. Dans le cas présent, le personnage se place en tant qu'écrivain plutôt que lecteur et les allusions à Dante et à Homère permettent plutôt au narrateur de se placer dans une lignée d'auteurs consacrés. De cette façon, Vieux Os acquiert une crédibilité qui lui permet d'écrire sur le peuple haïtien et ses croyances. Ces intertextes sont aussi convoqués pour que Vieux Os puisse se définir à partir de ces modèles. D'une part, en décidant d'écrire sur les esprits (*lwa*) du vaudou, Vieux Os se questionne sur les discours entourant les religions et sur la création de récits d'origine. Les commentaires qu'il en fait et son désir de créer son propre récit de voyage dans l'au-delà, qu'il compare à celui de Dante, constituent des traces de dialogisme et d'intertextualité dans l'univers autofictionnel de *Pays sans chapeau*. D'autre part, en décidant de mettre en scène un personnage qui revient au pays,

⁵² Dany Laferrière, *Chronique de la dérive douce*, Montréal, VLB Éditeur, 1994, p. 40.

Laferrière se réapproprié une tradition littéraire en lien avec l'exil et le retour, qui a pour base la figure d'Ulysse. Les passages de *Pays sans chapeau* qui mettent en scène les conversations entre J.-B. Romain et Vieux Os font aussi référence implicitement au discours du romancier et ethnologue Jacques Roumain.

L'Énigme du retour présente plutôt un dialogue implicite avec des figures de pères fondateurs. Leurs discours sont repérables à travers les portraits qu'en propose le narrateur, ce qui lui permet de se placer par rapport à leur vision du monde. De plus, Aimé Césaire fait partie des figures représentant les rêves de fondation avortés d'une génération d'exilés et il est convoqué à plusieurs reprises. Dans la première partie de *L'Énigme du retour*, le narrateur fait de *Cahier d'un retour au pays natal* son livre de chevet et se place dans une position de lecteur passionné. Peu à peu, son rapport à l'œuvre et au poète évoluera, jusqu'au legs de l'ouvrage à son neveu. Dans un premier temps, nous verrons comment cette évolution travaille le texte de Césaire et l'image du poète, en même temps qu'il est mis en parallèle avec le père biologique du narrateur. Dans un deuxième temps, les liens intertextuels avec *L'Énigme de l'arrivée* de V. S. Naipaul seront analysés pour exposer les rapports entre les deux textes et en quoi l'univers imaginaire du roman de Naipaul enrichit la lecture du texte à l'étude ou est déconstruit. Les allusions à d'autres figures de créateurs dans les deux récits, notamment Frankétienne, Gary Victor ou Manu, seront aussi étudiées, ceux-ci représentant une nouvelle génération qui s'exprime à travers différentes formes d'art.

Dans son ouvrage sur l'intertextualité, Sophie Rabau rappelle que « l'intertextualité est un travail de commentaire qui n'a pas à s'autoriser d'une quelconque vérité et qui, en ce sens,

peut approfondir des pistes de lecture »⁵³. La liberté de l'auteur et du lecteur est ici mise de l'avant pour rappeler que le travail de construction de liens entre les textes se bâtit subjectivement. Ainsi, cette liberté d'interprétation ajoute des éléments à l'identité mouvante des narrateurs des romans de Laferrière. À travers des références intertextuelles, le texte expose sa mémoire littéraire et laisse la liberté au lecteur d'en tenir compte ou non.

2.2 Dante et Homère dans *Pays sans chapeau*

Vieux Os construit le récit d'un retour imaginaire dans lequel il rencontre et confronte d'autres personnages pour faire avancer son propre récit de retour et pour arriver au voyage ultime en rencontrant des esprits du vaudou dans leur espace-temps. Alors qu'il campe physiquement son propre personnage dans le présent de Port-au-Prince, Vieux Os se situe en simultané dans le temps de l'écriture. Autrement dit, le narrateur-personnage se dévoile en même temps qu'il fait son chemin à travers cette « aventure langagière », pour reprendre l'expression de Gasparini. Dans un de ses essais sur Dante, Borges dit de lui qu'il « est chacun des hommes dans ce monde fictif [*La Divine Comédie*], il en est chaque souffle et chaque détail. Une de ses tâches, et non des moindres, est de cacher ou de dissimuler cette omniprésence »⁵⁴. Vieux Os, à l'instar du poète de *La Divine Comédie*, réinvente un univers déjà présent dans l'imaginaire social en relatant une expérience fictive comme si elle était réellement vécue. Dans les deux cas, les narrateurs insufflent à leur voyage un caractère vrai en s'engageant auprès du lecteur à se faire porte-parole, ou « reporter », du pays des morts. Ils se placent en observateur, se laissent guider, mais leur regard teinte tout de même le récit. Bien qu'il se situe au centre du texte, le narrateur se représente souvent en coulisse, soit pour

⁵³ Sophie Rabau, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 45.

⁵⁴ Jorge Luis Borges, *Neuf essais sur Dante*, Paris, Gallimard, 1987, p. 31.

observer les autres, se faire guider ou faire entendre les autres. De cette façon, la traversée du pays retrouvé de Vieux Os se fait à la manière de Dante traversant les trois sphères de l'au-delà. Les rencontres qu'il fait ainsi que ses conversations avec des êtres chers retrouvés ébranlent ses convictions, tout en faisant avancer son voyage vers le pays des esprits du vaudou. Il tire profit de ceux qui l'entourent et des esprits qui l'accompagnent, se laissant guider jusqu'à ce qu'il puisse continuer son chemin par lui-même.

2.2.1 Les scribes « de la matière divine »

Dante crée un univers multiforme où se côtoient des personnages tirés de la culture universelle et ces rencontres produisent des « court-circuit surprenants entre monde classique ancien, monde biblique, monde quotidien, monde imaginaire »⁵⁵. À sa manière, le roman de Laferrière fait de même en faisant s'entremêler le réel et le rêvé, l'imaginaire vaudouesque et le quotidien, les vivants et les morts. De son côté, Dante se fait « le scribe de la matière divine »⁵⁶, rôle qui lui permet de « parler au nom de l'humanité, et aussi du Ciel »⁵⁷. En effet, les premières lignes de *La Divine Comédie* dévoilent au lecteur un personnage fragile, qui doit découvrir la voie du salut grâce à Virgile et à son amour perdu, Béatrice. Puis, Dante évolue dans son entreprise et malgré qu'il ait besoin d'assistance, sa démarche se clarifie alors qu'il se rapproche de la lumière de Dieu. En parallèle, Vieux Os est mandaté d'écrire sur le pays des esprits du vaudou et des morts, mais les frontières se brouillent entre le pays retrouvé où les morts circulent parmi les vivants et le pays des morts, où il rencontre les divinités vaudous.

⁵⁵ Jacqueline Risset dans la préface de *La Divine Comédie* de Dante, Paris, éd. Flammarion, 2010, p. IV.

⁵⁶ Catherine Guimbar, « La *Divine Comédie* de Dante Alighieri : une relecture biographique à des fins eschatologiques », *Perspectives médiévales* [En ligne], 33 | 2009, mis en ligne le 25 septembre 2012, consulté le 03 mai 2016, adresse URL : <http://peme.revues.org/2693> ; DOI : 10.4000/peme.2693.

⁵⁷ *Idem.*

Les trois sphères bien délimités chez Dante, soit l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis, s'entremêlent dans l'univers de Vieux Os.

Le lien intertextuel est clairement établi vers la fin du roman par la phrase suivante : « Ce n'est décidément pas l'enfer de Dante » (*PSC*, 256). Ce constat, en plus de la description de l'Enfer de Dante qui suit l'extrait ci-haut, convoque et commente un classique littéraire intemporel, mais les liens entre les deux textes s'étendent sur l'ensemble de l'œuvre sans nécessairement que l'allusion ne soit aussi claire que dans l'extrait précédent. Plusieurs indices rappelant l'univers de Dante et repris dans un contexte haïtien sont parsemés dans le texte. Dans l'extrait qui suit, la mère de Vieux Os tente de le mettre en garde contre les zombis et l'allusion au satin bleu n'est pas anodine, puisque cette couleur est omniprésente dans la religion catholique :

Une ombre passe lentement sur le visage de ma mère. Je vois sa main se refermer vivement sur le morceau de tissu qu'elle n'arrêtait pas de triturer. Du satin bleu. Bleu de Marie.

– L'armée de zombis, finit-elle par murmurer. Ils sont des dizaines de milliers. Les prêtres vaudous ont ratissé le pays du nord au sud, de l'est à l'ouest. Ils ont ratissé tous les cimetières du pays. Ils ont réveillé tous les morts qui dormaient du sommeil du juste. (*PSC*, 49)

Le retour de Dante vers les vivants se fait dans le but de relater l'expérience de celui qui a vu et de guider les vivants vers le droit chemin. La déception de Vieux Os par rapport à son propre pèlerinage chez les esprits du vaudou et les morts est principalement causée par les attentes qu'il avait, générées par sa lecture de Dante. La comparaison n'est possible que grâce à cette expérience de lecture. Il fera d'ailleurs des commentaires sur *La Divine Comédie* pour comparer son travail sur les dieux vaudous et sur son chemin parcouru.

En plus de sa lecture de Dante, ses attentes sont basées sur la description de sa grand-mère par rapport au « pays sans chapeau ». Les récits de sa mère alimentent aussi sa curiosité

liée à la relation entre les morts et les vivants dans son pays natal. Ces récits représentent la pensée populaire haïtienne et cette perception du monde a autant de valeur pour Vieux Os que celle de Dante. Dans les deux cas, il s'agit d'une construction fictive pour décrire l'au-delà et Vieux Os n'effectue pas de hiérarchisation des discours. Alors qu'il observe les gens de Port-au-Prince, le protagoniste fait le commentaire suivant au sujet de ce qu'il voit : « C'est ainsi que Da me décrivait les gens qui vivaient dans l'au-delà, au pays sans chapeau, exactement comme ceux que je croise en ce moment » (*PSC*, 69). Ce constat le mène à se poser la question suivante : « L'au-delà. Est-ce ici ou là-bas? Ici n'est-il pas déjà là-bas? C'est cette enquête que je mène » (*PSC*, 69). Le narrateur laisse déjà deviner cette question à travers la forme du récit qu'il raconte et en créant un univers fictif où il est possible de faire cohabiter les vivants et les morts sans distinction. Les défunts prennent donc une place essentielle dans le récit, de la même manière qu'ils restent auprès de leurs êtres chers même après leur décès, comme en témoigne l'extrait suivant :

Un recensement en Haïti, tu parles... Les gens disent n'importe quoi. « Combien d'enfants avez-vous, madame? » « Seize. » « Où sont-ils? » « Tous les neuf sont à l'école. » « Et les autres? » « Quels autres? » « Les autres sept enfants. » « Mais, monsieur, ils sont morts. » « Madame, on ne compte pas les morts. » « Et pourquoi? Ce sont mes enfants. Pour moi, ils sont vivants à jamais. » (*PSC*, 94)

Dante est aussi appelé à se souvenir des morts qu'il croise sur son chemin. Au chant XXXIII du Purgatoire, Béatrice demande à Dante de noter ce qu'il voit et entend : « Toi, note; et comme je dis ces mots, rapporte-les tels quels aux autres vivants dont la vie est une course à la mort »⁵⁸. Elle se fait guide à travers les lieux, mais elle souligne surtout les éléments importants pour qu'il s'en souvienne et pour qu'il les inscrive dans une mémoire universelle. La mère de Vieux Os fera de même en exposant son point de vue à son fils, qui est parfois

⁵⁸ Dante, *La Divine Comédie*, Paris, éd. Flammarion, 2010, p. 337.

dépassé par les propos voilés de celle-ci. Sa réflexion pourra se poursuivre à travers le processus d'écriture.

2.2.2 Le voyage au « pays sans chapeau »

La partie ayant pour titre « Pays sans chapeau » entraîne le lecteur dans l'aventure ultime du narrateur-écrivain, c'est-à-dire la représentation de l'au-delà et le retour chez les mortels pour écrire. Il s'agit donc de la construction d'un deuxième retour le ramenant à la case départ, c'est-à-dire, la table de travail. L'anticipation du voyage crée des attentes chez le protagoniste qui pose des questions à son entourage dans les parties précédant le voyage. Afin d'englober l'expérience dans son entièreté, Vieux Os se représente avant, pendant et après le voyage et expose ainsi toutes les étapes qui l'ont mené à l'écriture du récit. Après avoir rencontré Lucrèce, qui lui propose de traverser la barrière invisible vers le « pays sans chapeau » pour alimenter son travail, Vieux Os se fait la réflexion suivante : « J'irai voir comment cela se passe là-bas, puis je reviendrai parmi les hommes. Un reporter au pays sans chapeau » (*PSC*, 137). Pourtant, il découvre rapidement que la frontière n'est pas très clairement délimitée; « là-bas » n'est pas si loin d'« ici » et vice versa. De la même manière, le voyage et le retour forment un bassin d'images se superposant dans l'imaginaire de Vieux Os, alors qu'il redécouvre son pays natal.

L'introduction à l'excursion tant attendue par le narrateur se fait entre rêve et réalité, comme c'est le cas chez Dante :

- C'est le temps.
- Hein! Quoi?
Le visage énigmatique de Lucrèce en face de moi.
- On doit partir maintenant.
- Où va-t-on?

–Vous verrez...
–O.K., je dis en me levant, je vais faire un brin de toilette et je vous retrouve à la barrière.
–Non, dit-il sèchement... C'est un voyage qu'on fait en gardant sur soi l'odeur du sommeil.
(PSC, 248)

Vieux Os tente, dans l'extrait ci-haut, de reprendre contact avec un réel tangible par un geste banal comme faire sa toilette avant de partir. Lucrece l'en empêche en gardant le contrôle sur le passage dans l'au-delà. À partir de ce moment, plusieurs parallèles entre les deux textes peuvent s'observer. Le parrain de tante Renée, Lucrece (nom qui peut aussi faire référence au poète et philosophe latin), se fait le passeur, comme Virgile qui fut sommé par Béatrice d'aider Dante à se rendre jusqu'à elle pour découvrir les mystères des trois sphères de l'au-delà. Cependant, à l'opposé du récit de Dante où la porte de l'Enfer délimite la frontière entre les vivants et les morts, la traversée de Vieux Os est à peine perceptible et celui-ci doit simplement faire confiance à son guide. Un détail capte pourtant son attention, c'est-à-dire la lumière sur le chemin qui ne lui semble pas naturelle. Le motif de la lumière traverse *La Divine Comédie* et change dans chaque monde traversé. De plus, à l'instar de Dante, Vieux Os décrit un au-delà avec « des éclats inattendus de vie terrestre [...] destinés à faire saisir au lecteur des particularités peu imaginables dans l'au-delà [...] pour se rendre visible à l'œil d'un vivant »⁵⁹. En effet, Vieux Os observe les mêmes querelles familiales chez les dieux que sur terre, ce qui lui fera dire qu'il ne fut témoin que d'une « stupide chicane de famille » (PSC, 265). Ensuite, il qualifie ses observations de « ramassis d'anecdotes ternes » (PSC, 265) et de « clichés imbuables » (PSC, 265).

Ainsi, Vieux Os relate son périple de manière à démystifier l'imaginaire associé au vaudou. Son arrivée au pays des morts se fait sans encombre et le monde qu'il découvre ne

⁵⁹ Jacqueline Risset, *op. cit.*, p. II.

regorge pas de figures mystérieuses et d'obstacles, comme c'est le cas chez Dante et chez Homère dans le passage où Ulysse descend vers l'Hadès. En effet, Vieux Os s'attend à « une pluie de formes étranges dans un monde bizarre, un univers si puissant, si gorgé de symboles, si complexe » (*PSC*, 256), mais il se retrouve plutôt dans un univers accessible, qui se compare aisément au monde réel. Son premier arrêt se fait dans une épicerie où il rencontre une femme faisant office de « douanière ». Elle aide les nouveaux arrivants à faire la transition entre la vie et la mort en utilisant un endroit familier pour les accueillir, sachant bien qu'ils n'ont plus besoin de manger. En mettant en scène cette figure bienveillante comme douanière, Vieux Os ouvre les barrières séparant le réel et le rêvé et crée un monde idéalisé, sans discrimination ni besoins. Cette familiarité dans l'accueil contraste avec la traversée de la porte de l'Enfer décrite par Dante, sur laquelle sont gravés les vers lugubres qui ébranlent le poète : « Vous qui entrez laissez toute espérance »⁶⁰ et avec le Cerbère, le chien à trois têtes chez Homère.

Jusqu'au bout de son aventure, Vieux Os tente de créer son propre chemin vers les dieux et d'analyser ce qui lui est dévoilé. En effet, l'enquête qu'il mène au « pays sans chapeau » lui permet de prendre du recul face à son expérience et l'ethos discursif du reporter prend le dessus. Malgré cela, il ne réussira à s'appropriier pleinement son expérience que dans l'écriture, univers fictionnel dans lequel le réel et le rêvé s'entremêlent pour créer une vision différente du monde. Ainsi, plus il avance à travers les divinités, plus il prend conscience de l'étendue de ses possibilités :

J'ai marché un bon kilomètre avant de comprendre ce qui vient de se passer. C'est qu'à n'importe quel moment on peut changer de route. J'aurais pu continuer longtemps à avaler cette poussière blanche, si je n'avais pris la décision de changer de direction, ou

⁶⁰ Dante, *op. cit.*, p. 2.

tout simplement de prendre un autre chemin moins poussiéreux. Qui m'obligeait à aller sur cette route poussiéreuse? Personne. Qui m'empêchait de prendre le sentier parfumé? Personne. (PSC, 263)

Ce passage est lourd de sens puisqu'il évoque la liberté du voyageur, en même temps que celle de l'écrivain. La poussière blanche décrite dans l'extrait ci-haut rappelle la description que faisait la grand-mère de Vieux Os : « Cette fine poussière sur la peau des gens qui circulent dans les rues entre midi et deux heures de l'après-midi » (PSC, 69). En quittant son pays, Vieux Os s'était éloigné de « [c]ette oppressante poussière blanche » (PSC, 69) et à ce moment du récit, il choisit une fois de plus de tracer son propre chemin même si celui-ci s'avère plus hasardeux. Le réel côtoie le rêvé pour montrer que la frontière entre les deux mondes est perméable et même lorsque Lucrèce apparaît pour le réintroduire au monde des mortels, il précise que « son voyage n'est pas terminé encore » (PSC, 262). En rentrant chez sa mère, Vieux Os reprend donc son rôle d'écrivain après avoir fait ce nouveau pèlerinage et poursuit sa traversée des mondes réels et rêvés.

2.2.3 Le voyage odysseén intérieur

Comme nous l'avons vu précédemment, Vieux Os endosse une multitude d'ethoï discursifs à travers son récit de retour. Malgré cela, l'ethos discursif du voyageur, comme celui de l'écrivain, est présenté comme un des piliers de son identité narrative à plusieurs reprises, autant dans le discours de Vieux Os que dans celui de sa mère et de ses amis. Le parallèle avec Ulysse, personnage-type du voyageur, s'impose de lui-même comme allusion intertextuelle traversant *Pays sans chapeau*. En effet, la figure d'Ulysse qui rentre au pays natal est devenue presque un stéréotype dans la tradition littéraire pour aborder les thèmes du voyage et du retour et Laferrière s'emploie à remanier cette figure. Le voyage odysseén s'inscrit dans la lignée traditionnelle des récits de retour des héros après la guerre de Troie. Les exploits des

protagonistes y étaient révélés de manière détaillée et ils retrouvaient leur place après avoir été attendus par leurs proches, comme c'est le cas d'Ulysse et d'une certaine manière, de Vieux Os. S'ajoute à cette filiation entre les deux voyageurs celle entre les deux écrivains, puisqu'à la fin de *Pays sans chapeau*, J.-B. Romain tente de convaincre Vieux Os qu'il fait maintenant partie des écrivains privilégiés pouvant écrire sur l'au-delà, comme Dante et Homère. Ainsi, Vieux Os se présente à la fois comme descendant fictif du héros odysseéen et comme écrivain dans la lignée d'Homère.

Suite à son voyage au « pays sans chapeau », Vieux Os reprend sa discussion avec J.-B. Romain, qui lui explique avec véhémence l'importance de son rôle d'écrivain maintenant qu'il s'est imprégné de l'univers vaudouesque et qu'il peut témoigner en sa faveur. Pour ce faire, le professeur fait allusion à deux grands classiques universels qui ont construit des récits de voyage imaginaires pour décrire le rapport des mortels avec l'au-delà et avec la mort :

Je me rappelle, continue-t-il en levant les yeux vers le ciel, Dante parlant de Homère : « À tire d'ailes vole Homère au-dessus de nos têtes, il est le plus grand, car il est le poète de l'ordinaire, du quotidien et du terre à terre. » Tout ça pour dire que les poètes disent souvent la stricte vérité. (*PSC*, 267)⁶¹

En faisant allusion à Homère à travers les yeux de Dante pour parler du statut de l'écrivain, Romain place Vieux Os aux côtés de ces figures classiques, ce qui lui permet de légitimer son entreprise. De plus, l'échange entre Romain et Vieux Os décrit l'impact des récits à l'origine des croyances religieuses et des œuvres d'art qui reprennent des éléments de ces récits pour les ancrer dans l'imaginaire collectif. Il parle même de propagande pour décrire l'effet de ces œuvres dans l'histoire et illustrer le pouvoir des créateurs. Romain présente aussi son interprétation simplifiée de l'histoire de Jésus pour la mettre au même niveau que celle que lui

⁶¹ Réécriture du portait d'Homère dans *La Divine Comédie* : « Ainsi je vis se rassembler la belle école de ce seigneur au très haut chant qui vole comme un aigle au-dessus des autres », *ibid.*, p. 28.

raconte Vieux Os sur Ogou et sa famille. De cette façon, il déconstruit la hiérarchisation des religions et il démythifie autant les poètes que les divinités. Cette mise en scène permet au narrateur d'interroger la place du vaudou dans le monde et l'apport de l'imaginaire au sein des cultures. Il peut ensuite se mettre à l'écriture et décrire le quotidien de son pays teinté des croyances de ses habitants, au même titre qu'Homère racontant les aventures d'Ulysse et son retour parmi les siens.

Outre le rapport général entre les écrivains évoqué par le professeur, plusieurs liens intertextuels avec *l'Odyssée* sont parsemés au sein du récit de retour de Vieux Os. Dans l'épopée du poète antique, la frontière entre les vivants et les dieux est poreuse, ces derniers pouvant agir sur la vie des mortels à leur guise. Dans *Pays sans chapeau*, des traces des croyances liées au vaudou font partie du quotidien et les dieux prennent des formes diverses pour apparaître devant les hommes. À l'instar d'Athéna guidant Ulysse, des esprits du vaudou prenant des formes humaines viennent en aide à Vieux Os lors de son retour, entre autres pour l'aider dans son passage au « pays sans chapeau ». Ainsi, même sans le savoir, le narrateur est accompagné des dieux dans son entreprise : « Juste au moment où il franchit la barrière, je l'ai reconnu à sa démarche ondulante, puisque Damballah le magnifique est toujours représenté par une couleuvre dans l'imagerie vaudouesque » (*PSC*, 271). L'assistance que les esprits du vaudou mettent en place sert à faire avancer l'entreprise littéraire de Vieux Os et donc, à mettre en fiction son retour, incluant ses découvertes liées au « pays sans chapeau ». À l'instar de Béatrice guidant Dante afin qu'il se souvienne des cieux et qu'il écrive sur son expérience, Damballah (sous la forme de J.-B. Romain) et Legba (sous les traits de Lucrèce) aident Vieux Os dans son périple. Par contre, le caractère épique du héros qui affronte les obstacles que les dieux mettent sur son chemin est déplacé par Laferrrière. Plutôt que de se laisser manipuler par

les esprits pour devenir le centre de leur querelle familiale une fois arrivé dans l'au-delà, Vieux Os se sauve dès qu'il le peut : « Mais, avant que tout éclate, il y a quelqu'un qui doit foutre le camp d'ici très vite » (*PSC*, 261). La bravoure et la ruse ne sont pas au rendez-vous et le narrateur, bien que curieux, reprend le chemin du connu sans que les foudres des divinités ne s'abattent sur lui. Le ton épique de l'épopée mettant en scène un héros téméraire et surhumain à la croisée des chemins ne se retrouve pas chez Vieux Os. Au contraire, le narrateur désamorce la situation et met l'accent sur la banalité des conflits entre les esprits.

2.2.4 Sur les traces d'Ulysse

Le personnage d'Ulysse, surnommé l'homme aux milles ruses et connu de tous pour ses exploits de guerre, est fortement ancré dans l'imaginaire collectif. Avant de revenir dans son Ithaque natal, le héros odysseéen doit surmonter une série d'épreuves qui sont décrites au début de l'*Odyssée*. En parallèle, Vieux Os revient en Haïti vingt ans après son exil forcé par les conditions politiques de son pays. Dans le roman *Le cri des oiseaux fous* (2000) de Laferrière, relatant le départ du narrateur vers Montréal et pouvant se lire conjointement aux romans de retour au pays à l'étude, le narrateur se compare explicitement à Ulysse en parlant de son départ obligé : « J'embrasse les deux filles de feu qu'un dieu généreux a placés sur mon chemin et, comme Ulysse, je pars sans jeter un seul regard derrière moi. »⁶²

À travers son ouvrage sur le thème du retour d'exil, Piotr Sadkowski met en lumière les nombreuses « réécritures du mythe odysseéen entreprises par des auteurs migrants »⁶³. Les retours fictifs étudiés, dont celui de Vieux Os, sont autant physiques qu'imaginaires et s'inscrivent dans les traces de l'épopée homérique par leur thème et leur personnage principal

⁶² Dany Laferrière, *Le cri des oiseaux fous*, Montréal, éd. du Boréal, 2010 [2000], p. 335.

⁶³ Piotr Sadkowski, *op. cit.*, p. 45.

arraché de son pays natal. Plusieurs similitudes lient Vieux Os au personnage d'Ulysse. Par exemple, à l'instar d'Ulysse avec Calypso « qui brûlait, cette toute divine, de l'avoir pour époux »⁶⁴, Vieux Os doit résister à Erzulie qui lui fait des avances : « -Si tu meurs pour moi, tu pourras venir habiter ici avec moi pour l'éternité, dit-elle avec des yeux de nuit » (*PSC*, 260). L'un des passages obligés dans l'épopée d'Ulysse est aussi celui de descendre aux enfers pour obtenir des conseils de Tirésias, afin de rentrer dans son pays natal pour reprendre sa place d'époux et de père. Cette partie contient des analogies avec le voyage de Vieux Os au « pays sans chapeau ». Les rencontres qu'il y fait lui permettent d'avancer dans sa quête. Les conditions de son excursion ne sont toutefois pas les mêmes que dans le cas de Vieux Os, qui souhaite découvrir et dévoiler les secrets de l'au-delà. Ce dernier sera aussi confronté à des épreuves, mais le ton employé pour décrire la situation reste léger et se rapproche du comique :

Drôle de situation que d'être assis là, dans ce salon kitsch, à regarder Erzulie Fréda Dahomey, la plus terrible déesse de la cosmogonie vaudou, tentant de me séduire pour que j'aie piquer, avec l'arme de la jalousie, le cœur de son mari, Ogou Badagris ou Ogou Feraille, l'intraitable dieu du feu et de la guerre. (*PSC*, 261)

Dans son étude sur les récits odysseens, Piotr Sadkowski s'intéresse au personnage d'Ulysse autant pour la complexité de son voyage et de son retour que pour « son retour à soi réalisé grâce à l'acte narratif »⁶⁵. Sadkowski relève l'étude de Gérard Genette sur le passage d'Ulysse chez les Phéaciens, qui le force à écouter et à raconter son histoire pour être aidé dans sa démarche de retour et en retire la conclusion suivante :

Comme Ulysse écoutant le récit de ses propres aventures fait par l'aède Démodocos et racontant lui-même ses errances, le héros odysseén fait face à ses dilemmes identitaires tantôt comme lecteur, tantôt comme narrateur. Pour cette raison, la mémoire lectorale

⁶⁴ Homère, *Odyssée*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio classique », 1999, p. 26.

⁶⁵ Piotr Sadkowski, *op. cit.*, p. 46.

du personnage odysseén, qui devient à son tour écrivain et / ou conteur, fera appel à plusieurs intertextes générant, eux aussi, son identité narrative.⁶⁶

Le narrateur-personnage de Laferrière raconte son histoire aux lecteurs, comme Ulysse devant l'aède. Il relate aussi à différentes reprises ce que les autres personnages disent de lui et de son exil. La mère de Vieux Os parle de « là-bas » avec méfiance en évoquant Montréal et d'autres personnages expriment leurs impressions parfois décalées par rapport à Vieux Os et à son métier d'écrivain. Il se présente aussi comme un étranger qui tente de reprendre sa place dans ce lieu teinté d'images du passé. En parallèle, Ulysse ne reconnaît pas les lieux et il ne se montre pas sous son vrai jour à son arrivée à Ithaque. Il doit prouver son identité et reprendre sa place par la force auprès de sa femme en éliminant les prétendants. Ce jeu de masques avec Ulysse, orchestré par Athéna, rejoint d'une certaine manière le statut de Vieux Os qui revient en tant qu'écrivain connu, mais qui doit réapprendre à vivre dans son pays natal.

2.3 V.S. Naipaul et Aimé Césaire dans *L'Énigme du retour*

À l'instar de l'ensemble de l'œuvre de Laferrière, *L'Énigme du retour* regorge d'allusions intertextuelles plus ou moins explicites qui alimentent et créent des liens inusités avec le roman. Les ouvrages *L'Énigme de l'arrivée* de V.S. Naipaul et *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire font partie de l'imaginaire littéraire du narrateur de *L'Énigme du retour* et leur omniprésence dans le texte amène un angle différent à la lecture du texte à l'étude, autant qu'à celle de Naipaul et de Césaire. Les références directes au roman *L'Énigme de l'arrivée* de V.S. Naipaul, notamment par la réappropriation du titre et des thèmes, sont parsemées à travers le récit de retour à l'étude. Les deux écrivains endossent les ethoï discursifs de voyageur et d'écrivain, tout en mettant en relation ces deux facettes de leur

⁶⁶ *Ibid.*, p. 47.

identité narrative. De plus, Naipaul et Laferrière s'interrogent sur l'arrivée et le retour, ainsi que sur leur manière de représenter, à travers l'écriture, les impacts de ces changements de perception du lieu liés à la situation de l'observateur. De cette façon, Laferrière met en scène un dialogue implicite avec l'ouvrage de Naipaul, en même temps qu'il se positionne par rapport à son expérience. En parallèle, les liens rapprochant le texte de Césaire de celui de Laferrière sont explicites et directs de prime abord, mais le travail intertextuel qui s'opère au fil de la lecture complexifie le rapport entre les deux récits de retour.

2.3.1 L'arrivée et le retour comme moteurs de création

L'entretien de Ghila Sroka avec Laferrière nous apprend que la lecture de *L'Énigme de l'arrivée*, récit « où s'entremêlent fiction, mémoires et narration historique et qui décrit les failles de la société londonienne »⁶⁷, a alimenté la réflexion de Laferrière sur la thématique du retour. En plus de cette filiation confirmée, la relation intertextuelle entre les deux textes se manifeste de différentes façons plus ou moins perceptibles par le lecteur. À travers ses réflexions sur son passé, Naipaul endosse plusieurs ethoi discursifs similaires à ceux du narrateur de Laferrière comme celui de l'écrivain, du voyageur, ou encore du fils et du frère lorsqu'il revient auprès de sa famille. De ce fait, malgré que les points de vue sur le monde des écrivains ne soient pas les mêmes, leur situation respective engage une réflexion qui peut se lire de façon complémentaire. De plus, dans le roman de Laferrière, les préparatifs de départ décrits au début, qui incluent des réflexions sur l'arrivée à Montréal, représentent le quart du récit, tandis que le retour au pays occupe la majeure partie du roman. À l'inverse, Naipaul réfléchit à son arrivée dans la campagne anglaise pendant la majeure partie du roman et le

⁶⁷ Ghila Sroka, *op. cit.*, p. 153.

retour à Trinidad ne représente qu'un court chapitre à la fin. Ainsi, les thèmes se rejoignent, mais Laferrière s'attarde plutôt sur le retour, faisant de ce sujet le point d'entrée dans l'écriture.

Selon Simon Harel, « Naipaul nous indique qu'il faut avoir beaucoup voyagé afin que l'altérité se transforme en lieu de refuge. Il faut somme toute avoir beaucoup voyagé afin que l'épreuve de l'étranger fasse place à l'accueil de l'écrit »⁶⁸. Ce dernier constat rejoint la construction des ethoï discursifs de voyageur, de touriste et d'écrivain dans les deux romans. Le narrateur de *L'Énigme du retour* se place dans la position du touriste à son retour à Port-au-Prince, ville dans laquelle il a pourtant grandi. Puis, peu à peu, il ré-apprivoise cet environnement qui lui était hostile vingt ans avant, au moment de son départ précipité. En sortant de l'hôtel, il redécouvre la place de la peinture dans la ville et son chemin le mène vers des artistes aux parcours éclatés comme Frankétienne. Comme c'est le cas dans *Pays sans chapeau*, le rapport du narrateur avec la peinture engendre une réflexion sur la création et donc, sur l'écriture. Après la démarche de retour, l'accueil de l'écrit sera possible pour Laferrière. Son pays retrouvé devient moteur de création, au même titre que Montréal l'avait été durant les années d'exil.

Alors qu'il raconte son arrivée à la campagne anglaise, Naipaul fait le constat suivant :

J'avais de tout cela une perception littéraire, ou étayée par la littérature. Étranger ici, doté de la sensibilité à vif de l'étranger, mais aussi d'une connaissance de la langue, de l'histoire de la langue et de ses écrits, je pouvais découvrir dans ce que je voyais un aspect particulier du passé; une partie de mon esprit pouvait accueillir le fantasme.⁶⁹

⁶⁸ Simon Harel, « Demander refuge à la littérature : l'écriture expatriée de V.S. Naipaul » dans *Identités narratives, mémoire et perception*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 18.

⁶⁹ V.S. Naipaul, *L'Énigme de l'arrivée*, Paris, éd. Grasset, 2012 [1987], p. 36.

Ce que décrit Naipaul dans l'extrait ci-haut s'apparente à la description que fait Laferrière du Québec dans la première partie de *L'Énigme du retour*. Lors de l'arrivée dans un pays étranger, le réel se confronte aux images préconçues du lieu, alimentées par la littérature, les photographies, les stéréotypes, etc. De plus, à ces attentes du sujet par rapport à ce qu'il découvrira en explorant son nouvel environnement s'ajoutent les indices du passé qui s'inscrivent dans le paysage. Comme l'explique Simon Harel, le territoire inconnu se présente en contraste avec les images construites selon l'imaginaire du personnage, en plus de se superposer à une mémoire collective, en lien avec les traces du passé. Le lieu est donc chargé de signes auxquels le sujet se familiarise selon sa perception et son bagage culturel. Pourtant, la description même de ces traces dans les écrits de Naipaul, plutôt qu'elle ne l'aide à se sentir chez lui, condamne le narrateur à se sentir étranger. Le lieu rêvé de l'Angleterre se défait devant les yeux du narrateur alors qu'il flâne puisque les lieux sont observés « à l'échelle du marcheur et d'une vie humaine »⁷⁰. Ce faisant, le paysage « devient opaque, il semble voué à la destruction et au désordre »⁷¹.

En parallèle, dans les premières pages du roman de Laferrière, le protagoniste décide de prendre la route suite à l'annonce de la mort de son père. Durant son escapade, le narrateur réfléchit à sa vie en parcourant les paysages glacés. Ce passage rassemble une série de stéréotypes sur le Québec pour en faire ressortir l'historicité et les lieux communs véhiculés. En effet, Laferrière se prépare pour son départ de Montréal en revisitant avec un nouvel état d'esprit le « vaste pays de glace » (*ÉDR*, 15) qui l'a accueilli des années plus tôt. Cette réaction met l'accent sur le besoin de mouvance du personnage de voyageur en même temps qu'elle rappelle son américanité. Plusieurs repères géographiques, comme l'autoroute 40, le

⁷⁰ Dominique Chancé, *Les fils de Lear*, Paris, éd. Karthala, 2003, p. 188.

⁷¹ *Idem*.

tunnel, les usines de Pointe-aux-Trembles et le Cheval Blanc, sont utilisés pour camper le narrateur dans un lieu qu'il a appris à connaître et à habiter. Quand il s'éloigne de Montréal, les repères sont plus flous et le narrateur ne s'inscrit pas dans le lieu comme il le fait dans la ville. Ainsi, il peut se perdre dans le décor et laisser son imaginaire faire chevaucher le passé historique et le présent du Québec. Divers lieux communs et personnages de la culture québécoise sont exploités comme le bûcheron, l'habitant, le loup, l'ours, l'aridité de l'hiver, etc. Le narrateur évoque aussi des poètes québécois et leur rapport à l'hiver. La construction par accumulation de figures et de clichés culturels forme un ensemble multiforme et subjectif de perception du lieu. Cette partie du roman fait écho au voyage à Baradères dans le chapitre final alors que le narrateur observe le paysage qui l'entoure : « Un soleil éclatant / dans un ciel sans nuages / et cette mer turquoise bordée de cocotiers / n'est qu'une rêverie / d'homme du Nord qui tente / de fuir le froid et la grisaille de février » (*ÉDR*, 282). Dans l'extrait, les décors stéréotypés s'équivalent et se chevauchent. Les images du nord et du sud se superposent, les hommes du nord rêvant du sud et vice versa. Les deux pôles font partie de l'identité narrative du narrateur et la « perception littéraire » du lieu dont parle Naipaul se retrouve aussi dans le discours de Laferrière.

2.3.2 Les cérémonies intimes des narrateurs

Le chapitre final de *L'Énigme de l'arrivée*, « La cérémonie d'adieu »⁷², se transforme en « cérémonie des adieux » (*ÉDR*, 262) chez Laferrière. Du côté de Naipaul, cette partie clôturait l'autobiographie, en même temps qu'elle l'englobe, puisqu'il y décrit le lent processus l'ayant mené à l'écriture de *L'Énigme de l'arrivée*. Cet enchaînement d'événements sans lien

⁷² V.S. Naipaul, *op. cit.*, p. 481.

apparent prend un sens nouveau alors que Naipaul se remémore ces moments de sa vie. La réflexion sur le processus d'écriture et l'établissement d'une chronologie subjective, puisque faisant ressortir des moments qui apparaissent charnières, sont caractéristiques du genre autobiographique. Parmi les moments clés ayant poussé l'écrivain à l'écriture, la mort de Sati, la sœur de Naipaul, le ramène dans son pays natal après plusieurs années de voyages et de projets. Après s'être recueilli intimement sur les photos de sa sœur, Naipaul doit se rendre au rituel de sépulture avec sa famille. Une réflexion sur les générations s'ensuit, alors qu'il décrit le comportement de son neveu lors du rituel de sépulture. Ce détail lui permet de constater la métamorphose de son pays. Laferrière s'intéresse aussi aux phénomènes générationnels lorsqu'il tente de comprendre le quotidien de son neveu.

En même temps qu'il prend conscience de l'impact des événements sur son écriture, Naipaul explique la transformation de son projet d'écriture à travers les années :

Je songeais depuis des années à un livre comme *L'Énigme de l'arrivée*. La fable méditerranéenne qui m'était venu un jour ou deux après ma venue dans la vallée – l'histoire du voyageur, la ville étrange, la vie écoulée – s'était modifiée au fil des années. Le côté fable et le décor à l'antique avaient été abandonnés. L'histoire était devenue plus personnelle : mon voyage, le voyage de l'écrivain, l'écrivain défini par ses découvertes dans le domaine de l'écriture, par sa façon de voir plutôt que par ses aventures, l'écrivain et l'homme se séparant au début du voyage pour se rejoindre dans une deuxième vie juste avant la fin.⁷³

Dans l'extrait ci-haut, le rapprochement entre les ethoi discursifs de voyageur et d'écrivain se clarifie et vient confirmer ce qu'avance Simon Harel sur le lieu et l'écriture. Dans l'un des passages où Naipaul évoque la genèse de la création de *L'Énigme de l'arrivée*, le lien avec le tableau de Giorgio de Chirico, dont le titre a été emprunté tel quel, est clairement établi. Les observations de Naipaul sur la toile mettent de l'avant l'impact de la perception du lieu dans

⁷³ *Ibid.*, p. 482.

son processus créatif. Au moment de la découverte de la reproduction de la toile, l'écrivain se projette dans le décor et laisse son imaginaire s'imprégner de cette mise en scène statique de l'arrivée. Dans la partie de son ouvrage consacrée à *L'Énigme de l'arrivée*, Dominique Chancé fait l'observation suivante : « L'apologue, on le voit, mêle les deux arrivées, naissance au monde, puis mort, dans une même image, un retour vers un lieu identique. La vie apparaît comme une parenthèse d'errance et de bruit entre deux portes. »⁷⁴ Ainsi, l'interprétation de la toile par Naipaul, toujours selon Chancé, « donne de la vie une vision tragique et excessivement statique. Dans ce schéma, nul progrès, nul héritage ne se devine. [...] L'homme ne transmet rien, ne reçoit rien; la vie, pur cycle de chaos, le jette au monde puis l'escamote »⁷⁵. Bien que l'histoire de *L'Énigme de l'arrivée* ait changé, le fond de sa réflexion devant la toile teinte l'ensemble de l'œuvre de Naipaul, comme il le conclut lui-même : « Mais c'est bien pour cela que certaines histoires ou incidents sollicitent l'imagination des écrivains ou leur font impression; c'est pour cela que les écrivains peuvent paraître poursuivis par des obsessions. »⁷⁶ Pourtant, à la fin de sa réflexion sur sa pré-écriture, Naipaul s'intéresse aux générations futures face au sacré et au processus de deuil, laissant une lueur d'espoir s'infiltrer dans son récit :

Chaque génération, désormais, nous entraînerait un peu plus loin de ce sens du sacré. Mais nous l'avons refaçonné à notre usage; ainsi que le fait chaque génération, ainsi que nous l'avons vu lorsque la mort de notre sœur nous avait réunis et que nous avions éprouvé le besoin d'honorer et de nous souvenir. Cela nous obligea à réfléchir à la mort.⁷⁷

La cérémonie du narrateur de *L'Énigme du retour* sera toute autre. À l'instar de Naipaul qui s'offre un dernier tête à tête avec sa sœur en regardant des photos de famille et en

⁷⁴ Dominique Chancé, *op. cit.*, p. 191.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 192.

⁷⁶ V.S. Naipaul, *op. cit.*, p. 153.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 496.

prenant le temps de penser à sa vie sans lui à Trinidad, Laferrière décide de se rendre dans le village natal de son père pour faire son propre cheminement. Bien que les deux narrateurs assistent à la véritable cérémonie, Laferrière à New York et Naipaul à Trinidad, l'accent est mis sur leur geste personnel face à leur deuil. Le besoin de trier les photos de famille chez Naipaul lui laisse le temps de penser à ceux qu'il a laissés derrière lui en quittant son pays. Il se fait alors la réflexion suivante : « Trinidad était presque devenu pour moi un lieu imaginaire; tandis qu'elle y avait passé toute sa vie, hormis de petites vacances à l'étranger. »⁷⁸ Dans *L'Énigme du retour*, un décalage s'opère entre le chapitre ayant pour titre « La cérémonie des adieux » et le chapitre traitant de la véritable cérémonie qui a lieu avant le retour au pays et durant laquelle le corps de son père est exposé. En effet, dans le cas de Laferrière, les adieux au père ont été faits des années plus tôt et ce, avant même la mort de celui-ci.

Ainsi, les adieux se font à un autre niveau, soit par rapport à Césaire et au neveu, à travers le legs de son exemplaire du *Cahier d'un retour au pays natal* puisque « [c]'est avant de partir qu'on en a besoin. / Pas au retour ». (*ÉDR*, 264) À la fin du chapitre, Laferrière part seul vers le lieu chargé du passé de son père. Le chemin ayant mené au pays natal, plus précisément au village de Baradères, permet au narrateur de penser à sa vie et à son père pour effectuer un deuil progressif. C'est après ce que le narrateur appelle un « cycle » de mouvement et d'errance que le personnage de voyageur peut revenir à lui-même dans ce lieu retrouvé. Son regard peut se poser aux mêmes endroits que celui du père des années plus tôt. Maintenant que le cheminement du narrateur-personnage est terminé, comme le souligne Anne Caumartin dans son article sur *L'Énigme du retour*, « [il] s'agit bien de reconquérir un lieu, de

⁷⁸ *Ibid.*, p. 484.

savoir l'habiter à nouveau, renouer avec l'expérience plutôt que de ressusciter la mémoire. La raison du retour n'est pas dans le passé ni même dans la douleur du périple mais dans l'avenir. Revenir pour construire »⁷⁹.

2.3.3 La figure de Césaire en filigrane

Les textes *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain évoqué dans la première partie de *L'Énigme du retour*, ainsi que *Compère général soleil* de Jacques Stephen Alexis (cité directement dans *L'Énigme du retour*) représentent les prototypes des récits de retour et sont comparables dans leur forme, comme le souligne Christiane Ndiaye dans sa traversée des récits antillais de retour au pays⁸⁰. Parmi ceux-ci, le poème narratif de Césaire prend une place particulière dans le roman de Laferrière et devient un intertexte majeur exploité par le narrateur. De plus, Laferrière interroge et retravaille les images véhiculées d'Aimé Césaire qui fut écrivain, essayiste, homme politique et fondateur du mouvement de la Négritude. Son texte, *Cahier d'un retour au pays natal*, devenu un classique de la littérature des Caraïbes, a marqué sa génération et a laissé sa trace dans l'histoire. Laferrière écrit *L'Énigme du retour* suite à la mort de cet homme engagé et choisit d'en faire le double de son père décédé en exil. Ainsi, il construit le rapport qu'entretient le narrateur avec la figure du père de la Négritude, qui fait non seulement partie de sa bibliothèque imaginaire, mais aussi de l'histoire collective caribéenne. En s'inventant une nouvelle place dans le monde par l'écriture, le narrateur-personnage interroge les figures fondatrices de la génération de son père qui prônaient l'engagement et dont Césaire était l'un des principaux représentants.

⁷⁹ Anne Caumartin, *op. cit.*, p. 59.

⁸⁰ Christiane Ndiaye, « De Césaire à Condé : quelques retours au pays natal » dans *De paroles en figures*, Montréal, Harmattan, 1996, p. 143 à 150.

Par le biais de son texte, Césaire revendique des valeurs comme la fraternité et la liberté et prône l'affirmation de soi en parlant au nom de tous les opprimés de la terre. Le narrateur du *Cahier* se positionne fortement contre les colonisateurs et la résignation du peuple. Il se souvient du passé sanglant d'oppression des noirs : « Ma mémoire est entourée de sang. Ma mémoire a sa ceinture de cadavres. »⁸¹ Ainsi, il assume l'histoire comme tremplin de révolte pour le peuple. Suite à des constats alarmants sur ce qu'est devenu son pays et au rappel du passé esclavagiste, le narrateur appelle à la résistance collective : « Et elle est debout la négraille »⁸². En effet, le narrateur du *Cahier* « est à la fois un homme du peuple et un être supérieur, doté d'un courage, d'une détermination et d'une abnégation exemplaires »⁸³. Ces caractéristiques le place en marge de la foule, qui acquiert une fonction symbolique dans le texte. Au début du *Cahier*, la ville et la foule sont jugées sévèrement par le narrateur qui emploie une accumulation de qualificatifs péjoratifs, comme c'est le cas dans l'extrait suivant : « Dans cette ville inerte, cette foule désolée sous le soleil, ne participant à rien de ce qui s'exprime, s'affirme, se libère au grand jour de cette terre sienne. »⁸⁴ La foule est placée à l'opposé des idéaux revendiqués par le héros et donc, elle ne supporte pas son combat. Ce constat amène le narrateur à tenter de libérer son peuple de son mutisme et de son inertie.

De son côté, le narrateur générationnel de Laferrière n'appelle pas à la révolte et au changement. Il se penche sur le particulier, soit des scènes de la vie quotidienne, pour tendre vers l'universel, plutôt que de parler de faits historiques comme l'esclavagisme ou la colonisation. *L'Énigme du retour*, dont le titre laisse déjà place à la réflexion personnelle

⁸¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Montréal, coéd. Présence Africaine (1983) et Guérin littérature (1990), [1939], p. 35.

⁸² *Ibid.*, p. 61.

⁸³ Christiane Ndiaye, *op. cit.*, p. 140.

⁸⁴ Aimé Césaire, *op. cit.*, p. 10.

devant l'expérience du retour, met en scène un personnage qui, bien qu'il fasse lui aussi une description de l'état des lieux, ne reprend pas le combat de la génération de Césaire sur ses épaules. Au contraire, le narrateur livre un récit personnel et méditatif sur le monde qui l'entoure sans proposer de solution ou établir de jugement sur ce qui compose son pays. De cette façon, il se distingue de la figure-type de celui qui revient au pays et qui réaffirme les valeurs du peuple grâce au recul acquis à l'étranger. Il se construit plutôt des ethoï discursifs variés comme celui de voyageur et d'étranger, que nous développerons dans la troisième partie, ou encore de touriste en décrivant ses premiers jours à Port-au-Prince, comme nous l'avons vu précédemment. La réappropriation, puis le déplacement de la figure du héros revenu d'exil, déconstruit, comme c'est le cas dans *Pays sans chapeau*, le caractère mythique du personnage qui revient pour changer les modes de vie et bâtir un nouveau pays à l'image d'un idéal défini. Plutôt que de se placer dans l'action, le narrateur observe pendant un certain temps à partir de son hôtel le pays retrouvé, puis, l'ethos du voyageur se réinstalle et il se rend au village natal de son père où il retrouve l'équilibre de l'enfance dans un milieu rural. Au lieu d'agir sur le lieu et le peuple, le narrateur s'immerge dans le lieu retrouvé et laisse son pays et ses habitants envahir son imaginaire. Le processus de retour étant terminé, le narrateur peut remettre l'exemplaire du *Cahier* à son neveu, afin que la réflexion ne s'éteigne pas et que le cri de Césaire se fasse entendre auprès des générations futures : « J'ai glissé dans la sacoche de mon neveu / le vieil exemplaire gondolé par la pluie du *Cahier d'un retour au pays natal*. / C'est avant de partir qu'on en a besoin. / Pas au retour » (*ÉDR*, 264).

Sans nier l'importance du poète, Laferrière atteste à sa façon l'échec du mouvement qu'incarne Césaire et il refuse cet héritage des pères fondateurs de la même façon qu'il ne veut pas ouvrir la valise laissée par son père : « Cette valise n'appartient qu'à lui. / Le poids de sa

vie » (*ÉDR*, 72). Malgré cela, il montre l'importance de lire le *Cahier d'un retour au pays natal* avec le recul d'une nouvelle génération et il en écrit lui-même sa propre version. Le narrateur met en scène sa réception du texte de Césaire en même temps qu'il se réapproprie l'œuvre et qu'il dépeint l'impact de la génération qui l'a précédé sur son pays. La relation intertextuelle évolue au rythme du déplacement dans l'espace du narrateur et la vision militante de Césaire est remise en question dans la lecture que propose Laferrière. Le lien entre le père de Laferrière et Césaire s'établit d'entrée de jeu dans le roman, puisque le narrateur insère une citation directe de Césaire sur la mort après avoir appris le décès de son père. Le protagoniste expose ensuite la mise en scène d'une sorte de rituel entourant la lecture du *Cahier* alors qu'il est encore à Montréal : « Par terre, le recueil gondolé de Césaire. / Je m'essuie les mains avant de l'ouvrir » (*ÉDR*, 21). Puis, plus loin : « J'alterne les gorgées de rhum et les pages du *Cahier* jusqu'à ce que le livre glisse sur le plancher. Tout se passe au ralenti. Dans mon rêve, Césaire se superpose à mon père » (*ÉDR*, 33). Dans le train qui l'amène vers le corps de son père, le narrateur affirme toujours voyager avec le recueil de Césaire. La figure du poète semble donc omniprésente dans la vie en exil du narrateur. Pourtant, l'intertexte césairien ne figure pas ailleurs dans l'« Autobiographie américaine », tout comme la figure du père est presque absente dans le reste de l'œuvre de Laferrière. Ainsi, comme le note Nicoletta Armentano, « le retour au pays semble conduire le narrateur vers d'autres auteurs, d'autres textes, peut-être, plus appropriés à l'élaboration d'un récit de retour »⁸⁵.

Dans la partie « Un poète nommé Césaire » (*ÉDR*, 58 à 60), le narrateur démythifie le poète, qui se superpose à l'image de son père. L'ethos discursif du lecteur ressort à ce

⁸⁵ Nicoletta Armentano, *op. cit.*, p. 41.

moment : « Et je vois bien là où il a dépassé sa colère pour découvrir des territoires inédits dans cette aventure du langage. [...] Et cette lancinante rage tient plus du désir de vivre dans la dignité que de la volonté de dénoncer la colonisation » (*ÉDR*, 60). Puis, plus loin, la description d'une photo de Césaire témoigne de l'effet néfaste de cette rage évoquée précédemment : « Son sourire fané / et ses grands yeux si doux / ne laissent pas deviner cette rage / qui le change, sous nos yeux, / en un tronc d'arbre calciné » (*ÉDR*, 60). L'écrivain devient peu à peu un personnage dans le roman et les citations du *Cahier* se rattachent à l'image construite de Césaire dans l'imaginaire du narrateur, en superposition avec ce qu'il connaît de son père. L'article de Nicoletta Armentano sur le rapport intertextuel entre *L'Énigme du retour* et *Cahier d'un retour au pays natal* démontre le détachement progressif du narrateur par rapport au texte de Césaire. Selon Armentano, à la fin du roman, Césaire n'est plus qu'un souvenir et il appuie ce constat par cette citation : « J'ai aussitôt dans la bouche le goût de Césaire » (*ÉDR*, 263). En effet, l'arrivée du narrateur à l'hôtel de Port-au-Prince au début de la seconde partie lui permet de s'éloigner de Césaire maintenant que le processus de retour est entamé : « Ce matin ce n'est pas Césaire / que j'ai envie de lire / mais bien ce Lanza del Vasto / qui parvient à se satisfaire / d'un verre d'eau fraîche. / J'ai besoin d'un homme serein / et non d'un bougre en colère. / Je ne veux plus penser » (*ÉDR*, 80). À ce moment, il laisse son corps faire le travail de réappropriation du lieu, plutôt que de cogiter sur ce qui l'entoure.

Si Césaire s'efface graduellement, d'autres artistes populaires comme Gary Victor ou Frankétienne prennent le relai dans le texte. De la même façon que le personnage de Manu dans *Pays sans chapeau* représente la voix du peuple à travers sa musique, ces figures de créateur décloisonnent les milieux artistiques dans lesquels ils évoluent et élargissent leur

public. De son côté, Gary Victor écrit des récits populaires, entre autres des polars, et il écrit pour la radio, la télévision, le cinéma et le théâtre. Pour sa part, Frankétienne propose une myriade de créations aux contours éclatées comme un « roman-opéra » (*ÉDR*, 217) et des pièces de théâtre en créole. Ce rapport artistique avec la population, perceptible dans les exemples ci-haut comme dans les récits de Laferrière, contraste avec « la langue césairienne souvent élitiste et peu accessible »⁸⁶. Dans une entrevue avec Ghila Sroka, alors qu'il répond à une question sur son lien avec Césaire, Laferrière évoque la possibilité de créer « un livre où on n'a pas à s'adresser à un ancien maître, un livre plus intime »⁸⁷ faisant entendre une voix, « quelque chose qui va au plus profond de soi, qui peut être traversé par l'histoire, par les questions sociales, mais à soi »⁸⁸. Ainsi, à travers ce récit intime de redécouverte du pays et du peuple haïtien, le narrateur générationnel de *L'Énigme du retour* expose l'importance de la culture populaire dans le quotidien.

2.4 L'écrivain primitif ou le poète de l'ordinaire

À travers les deux récits de retour imaginaires, les narrateurs-personnages se créent une identité narrative multiforme, mais leur rapport avec le monde littéraire demeure central. Les narrateurs aspirent à un certain statut d'écrivain et produisent un discours sur la création et l'apport du quotidien sur l'imaginaire. Dans les deux cas, le personnage-écrivain construit sa bibliothèque imaginaire et se réinvente grâce aux différentes lectures qu'il met de l'avant. L'intertextualité mise en œuvre dans les deux récits reflète ce que décrit Tiphaine Samoyault :

⁸⁶ Nicoletta Armentano, *op. cit.*, p. 46.

⁸⁷ Ghila Sroka, *op cit*, p. 154.

⁸⁸ *Idem.*

Dans une perspective classique, le passé livresque fonde le présent poétique. Dans l'esthétique postmoderne, il semble que ce passé livresque n'ait plus de fonction fondatrice, ne constitue plus un socle sur lequel reposer la création future. Le livre est présent, ici et maintenant, sous l'aspect plus ludique de la pluralité pure, mais il ne fonde rien; il n'est plus que matériau épars, éclats, débris, fragments. C'est ainsi que le postmodernisme traite le passé comme désordre et exploite la bibliothèque comme pluralité.⁸⁹

La hiérarchisation des œuvres et des écrivains n'est donc plus effective et le décloisonnement des discours devient possible dans cette optique de pluralité. De plus, l'univers polyphonique des récits de retour permet de faire cohabiter les discours sociaux et le monde littéraire qui construisent l'identité narrative des personnages, comme en témoigne l'extrait qui suit : « Ma mère ne se baigne pas / dans le fleuve de l'Histoire. / Mais toutes les histoires individuelles / sont comme des rivières qui la traversent. / Elle conserve dans les replis de son corps / les cristaux de douleur de tous ces gens / que je croise dans les rues depuis mon arrivée » (*ÉDR*, 98). La description que fait Laferrière de sa mère reflète son travail d'écriture qui expose le particulier pour aborder des questions universelles.

⁸⁹ Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 104.

Chapitre III. L'écriture comme seul retour possible?

3.1 Un étranger dans son propre pays

Le personnage qui revient au pays après un exil prolongé tente de regagner sa place parmi les siens, malgré l'impossibilité d'effacer le temps passé hors du pays. Il s'agit donc plutôt d'un nouveau voyage qui permet de redécouvrir les lieux avec un nouveau regard. En effet, comme le souligne Anne Caumartin, « le retour ne met pas fin à la migration mais constitue sa suite, son prolongement qui se déploie sous un nouveau mode »⁹⁰. Cette question liée à l'exil se retrouve dans plusieurs romans des écrivains dits migrants dans lesquels les protagonistes sont aux prises avec leur nouveau statut d'étranger dans leur propre pays, puisqu'il remet en question l'appartenance à la terre d'origine. Alors qu'en exil, la différence culturelle est constamment mise de l'avant, ce qui fait dire à Laferrière qu'« [o]n ne peut être haïtien que hors d'Haïti » (*ÉDR*, 186), lors du retour, l'entre-deux identitaire créé par l'expérience exilique et les voyages ressort inévitablement. De plus, les retrouvailles avec ceux qui sont restés derrière mettent l'accent sur la distance et sur le temps passé à l'extérieur du pays. L'instabilité identitaire s'installe alors plus profondément, puisque le fantasme du retour s'efface et laisse place à une réalité souvent plus difficile à accepter que celle anticipée.

Plusieurs ouvrages et articles mettent l'accent sur l'impossibilité du retour des personnages dépeints dans les œuvres d'écrivains de la diaspora haïtienne comme Émile Ollivier et Stanley Péan. Ces « voyageurs sans retour »⁹¹ dont parle Ollivier se sont construits

⁹⁰ Anne Caumartin, *op cit.*, p. 53.

⁹¹ Émile Ollivier cité par Najib Redouane dans « Écrivains haïtiens au Québec. Une écriture du dépassement identitaire », *Globe*, vol. 6, num. 1, 2003, p. 43-64, consulté le 5 mai 2016, adresse URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1000692ar>.

une identité hybride en exil et le retour les confronte une fois de plus à un entre-deux puisque le lieu et les gens retrouvés les ramènent à un passé lointain. En parlant de Vieux Os dans son étude sur *Pays sans chapeau*, Katell Colin-Thébaudeau fait l'observation suivante : « Ce regard très orienté sur la réalité haïtienne est le fait d'un narrateur qui, au fil de son séjour insulaire, n'en finit pas de se découvrir étranger. »⁹² Il tente donc de trouver son « point d'équilibre »⁹³ et de s'affranchir de son cheminement d'exilé, ce qui, toujours selon Colin-Thébaudeau, place le narrateur-écrivain dans une situation précaire où sa source d'inspiration, soit l'exil, est maintenant derrière lui. Dans les deux romans à l'étude, le retour en lui-même est moteur de création et bien que le narrateur évoque son expérience liée à l'exil, le moment présent du retour au pays et la remémoration de l'enfance et de l'adolescence priment dans le récit.

3.1.1 La réappropriation du corps

La mise en fiction du retour physique met l'accent sur les difficultés d'adaptation liées au corps, qui confrontent inéluctablement les narrateurs à leur absence prolongée. Dans *L'Énigme du retour*, le narrateur se présente avant et après son retour, ce qui l'amène à constater que son corps a besoin d'un certain temps pour s'adapter aux changements qu'occasionne son déplacement du nord vers le sud. Alors qu'il est encore à Montréal, le narrateur explique l'impact du froid sur sa personne : « L'exil combiné au froid / et à la solitude. / L'année, dans ce cas, compte double. / Mes os sont devenus secs » (*ÉDR*, 75). L'expérience exilique, comme le retour, se ressent d'abord physiquement pour le narrateur. Le froid ne peut que rappeler constamment au protagoniste sa nouvelle place dans le monde et

⁹² Katell Colin-Thébaudeau, *op. cit.*

⁹³ *Idem.*

bien qu'il ait trouvé des moyens d'y échapper quotidiennement, notamment par de longs bains et des lectures passionnées, sa condition reste la même. La description du froid hivernal de la première partie du roman contraste avec la chaleur retrouvée qui rend l'immersion dans la ville plus complexe.

Le narrateur instaure dès son arrivée une distance physique entre la réalité port-au-princienne et lui en s'installant à l'hôtel : « Je suis assis sous l'amandier de l'hôtel. / À l'heure de la sieste. / Un petit mur rose / me sépare de la rue. / La vie est de l'autre côté » (*ÉDR*, 89). Puis, plus loin dans le récit, il revient sur sa position dans l'espace : « J'observe la scène du balcon de l'hôtel. / Comme correspondant de guerre, / on a vu mieux » (*ÉDR*, 147). Le commentaire ironique sur son statut d'observateur laisse deviner le malaise du personnage à se placer dans une telle position alors qu'il se trouve dans son propre pays. De plus, son engagement est remis en question puisqu'il se compare à un correspondant de guerre dans le vif de l'action bien qu'il ne se trouve pas à ce moment dans les rues de Port-au-Prince. Il utilisera aussi une longue-vue pour regarder de l'autre côté du mur, ce qui met une fois de plus l'accent sur la distance maintenue par le protagoniste malgré son retour dans le pays. Ces barrières superficielles créent un décalage avec le réel et l'ethos discursif du narrateur se rapproche à ces moments du touriste, ce qui est aussi à l'œuvre dans *Pays sans chapeau* alors que la mère de Vieux Os le guide à travers Port-au-Prince et le met en garde contre les vendeurs et les zombis.

Quand le voyageur essaie de prendre contact avec l'extérieur et de flâner à sa guise, il vit une mauvaise expérience avec un arnaqueur, puis, la foule semble hostile à son égard : « La foule me pousse vers la rue. / Les voitures me frôlent. / Je ruisselle déjà » (*ÉDR*, 157). Un

ami viendra le prendre juste à temps mais dès son retour à l'hôtel, son espace se restreint : « Je tourne en rond dans la chambre. / Mon périmètre de sécurité / se rétrécit de plus en plus » (*ÉDR*, 182). Son corps n'a pas terminé son adaptation et son « esprit vagabonde / dans les couloirs du temps » (*ÉDR*, 96) alors qu'il reste confiné à l'hôtel, territoire neutre et de transition. Cet entre-deux spatio-temporel lui offre un moment de répit pour penser son retour.

Le chapitre intitulé « Choses et gens perdus » (*ÉDR*, 145) met en scène des moments où le narrateur fait cohabiter le passé et le présent grâce à l'expérience physique du retour. Son corps l'enracine dans le présent en même temps qu'il fait renaître des expériences sensorielles oubliées :

Réveillé depuis un moment, je me sens comme mouliné. Mon corps subissant un processus d'adaptation hors de ma volonté. Je ne maîtrise plus rien. Toutes ces choses que j'avais évacuées de mon esprit là-bas pour éviter d'être ligoté par la nostalgie ont une présence concrète ici. Elles s'étaient réfugiées dans mon corps où le froid les avait gelées. Mon corps se réchauffe petit à petit. Et ma mémoire se dégèle jusqu'à devenir cette petite flaque d'eau dans le lit. (*ÉDR*, 145, 146)

L'extrait ci-haut montre que le travail de réappropriation du lieu passe d'abord par le corps qui se souvient des sensations enfouies depuis longtemps. La mémoire se matérialise et les souvenirs ne peuvent pas être ignorés puisqu'ils rattrapent la réalité concrète et visible. Le temps et l'espace se rejoignent et les images qui flottaient dans l'esprit du narrateur peuvent maintenant s'attacher à leur lieu originel. Le lâcher-prise est alors primordial et la primauté du corps sur l'esprit rappelle l'entrée dans l'univers d'écriture de Vieux Os dans *Pays sans chapeau*. Malgré le travail du corps pour se ré-enraciner, le protagoniste se replonge dans son passé, les souvenirs remontant constamment à la surface. Les paysages lointains auxquels le protagoniste avait seulement accès dans ses rêves se déploient devant lui et le rapport trouble par rapport au sommeil montre que le rêve a rejoint la réalité. À la fin de ce chapitre, sa fièvre

tombe, ce qui lui permet de reprendre possession de son corps et de flâner à sa guise. La ville devient alors sous ses yeux une sorte de vestige d'un passé révolu et le pays réel s'impose pour rejoindre des images fabriquées en exil :

En marchant ainsi à travers cet univers (la ville, les gens, les choses) que j'ai tant décrit, je n'ai plus l'impression d'être un écrivain, mais un arbre dans sa forêt. Je prends conscience que je n'ai pas écrit ces livres simplement pour décrire un paysage, mais pour en faire encore partie. (*ÉDR*, 155)

Bien que le narrateur ait le sentiment d'être à sa place dans ce décor, le travail d'adaptation n'est pas terminé et son corps lui rappelle une fois de plus le temps passé hors du pays : « La veille, j'avais pris un jus de fruit dans une gogouette sur mon chemin, juste pour me prouver que j'étais toujours l'enfant du pays. Le nationalisme peut abuser mon esprit, mais pas mes intestins » (*ÉDR*, 178). Puis, plus loin, il précise avec une pointe d'ironie : « Cette diarrhée étant ma seule implication / dans la réalité haïtienne » (*ÉDR*, 181). Une fois de plus, le protagoniste nie son engagement dans la société qu'il retrouve et centre d'abord le récit autour de son expérience individuelle. À l'instar du narrateur de V.S. Naipaul qui, à cause de la maladie, doit prendre du repos et faire le point sur sa vie, l'exilé de retour des romans de Laferrière n'a d'autre choix que de profiter de ce moment où le temps s'arrête autour de lui pour penser au chemin parcouru et à sa place dans son pays. Le chapitre suivant commence sous la pluie, symbole de renouveau. Il explique alors son état de la façon suivante : « Ce n'est pas si facile que cela / d'être au même endroit / que son corps. / L'espace et le temps réunis. / Mon esprit commence à se reposer » (*ÉDR*, 184, 185).

Alors que Vieux Os accepte et utilise la sensation de vertige qui accompagne l'immersion dans la ville retrouvée pour écrire frénétiquement, le narrateur de *L'Énigme du retour* ne recherche pas de matériau d'écriture mais il laisse le temps et le lieu le travailler

presque insidieusement. De son côté, Vieux Os, dans le roman antérieur, profite de son retour physique pour entrer différemment dans l'écriture, comme en témoigne l'extrait qui suit: « On écrit avec son esprit. On parle avec son corps. Je ressens ce pays physiquement » (*PSC*, 11). L'énergie retrouvée passe par le corps pour ressortir sur papier. Ainsi, le corps ne lui fait pas défaut et au contraire, le narrateur profite de cet état de fébrilité pour la création et le rythme importe alors plus que le bien-être. Vieux Os se place donc lui aussi en marge et repousse à plus tard la confrontation avec le pays réel.

Suite à cette mise à l'épreuve du corps pour le narrateur de *L'Énigme du retour*, sa sœur vient le chercher puisque sa mère le « voyait en danger dans un rêve » (*ÉDR*, 188). À partir de ce moment, il accepte mieux l'ambiguïté de son statut et l'ethos discursif du voyageur reprend le dessus, même si, comme en témoigne l'extrait suivant, le protagoniste vit difficilement ce moment de transition où il apprend à rester lui-même parmi les siens : « Si je ne m'éloigne pas trop du cercle doré, c'est pour ne pas me sentir étranger dans ma propre ville. / Je repousse chaque fois le moment de cette confrontation » (*ÉDR*, 173). Le narrateur ne se fait pas d'illusion quant à sa nouvelle place dans le pays retrouvé, même si son passé le rattrape à travers des lieux et des connaissances : « Je rencontre près de la place Sainte-Anne un vieux copain que je n'avais pas vu depuis l'adolescence. Il habitait déjà ce quartier populaire où il vit encore » (*ÉDR*, 174).

3.1.2 Le temps de l'exilé

Plusieurs rencontres faites au hasard ramènent le narrateur de *L'Énigme du retour* des années en arrière, par exemple lorsqu'il reconnaît un pompiste avec lequel il a fait sa première communion et qui « n'a pas changé d'un iota » (*ÉDR*, 246). Ces moments expliquent que le

narrateur-personnage soit constamment sur le qui-vive. L'immobilisme des gens oblige le narrateur à se plonger dans son passé et à réfléchir au chemin parcouru depuis l'exil. Ainsi, il insiste sur ses années d'absence pour ensuite dépeindre la stagnation du pays quitté des années plus tôt : « Je suis donc parti puis revenu. Les choses n'ont pas bougé d'un iota » (*ÉDR*, 140).

Il ajoute plus loin, en parlant du besoin de reconnaissance des gens qu'il rencontre :

Je suis absent depuis si longtemps qu'il m'est difficile de me souvenir de tous ces visages qui défilent à toute vitesse devant moi en exigeant d'être reconnus. [...] Je suis seul au milieu de huit millions de gens coincés sur une moitié d'île avec des traits de parenté et de caractère communs qui veulent tous que je les reconnaisse. (*ÉDR*, 148)

Vieux Os a une réflexion semblable en marchant à travers la foule, mais il témoigne plutôt de sa peur de « ne pas reconnaître un vieil ami » (*PSC*, 57), ce qui l'oblige à rester « sur le qui-vive » (*PSC*, 57). Cette attitude par rapport aux autres expose son statut marginal et le rend vulnérable aux yeux des vendeurs et des arnaqueurs qui le repèrent facilement. L'on note cependant que dans *L'Énigme du retour*, le narrateur est plus méfiant à l'égard de ceux qui prétendent le connaître et il ne cherche pas à se réinscrire parmi les siens à tout prix.

En plus de l'imprégnation graduelle du lieu sur le corps ramenant les narrateurs à la réalité de leur pays natal, leur entourage les amène à penser la distance qui s'est creusée au fil des années. Le rapport au temps, différent pour ceux qui sont restés derrière, fait réfléchir les narrateurs revenus dans un quotidien qui ne leur appartient pas. Dans *L'Énigme du retour*, le narrateur explique le décalage par rapport au temps de la façon suivante : « Nous ne vivons pas dans le même temps bien que nous soyons tous les deux dans la même pièce. Le passé, qui définit notre façon d'appréhender le présent, n'a pas la même densité pour tout le monde » (*ÉDR*, 182). Le discours de la voisine dans *Pays sans chapeau*, qui teinte l'identité narrative de Vieux Os, fait écho à la citation précédente : « – Il paraît, dit la voisine, que cette maladie

ne frappe que les gens qui ont vécu trop longtemps à l'étranger » (*PSC*, 13). En effet, plus loin dans le récit, Vieux Os se rend compte qu'il est resté trop longtemps hors du pays alors qu'il discute avec Philippe de ce qui le frappe le plus depuis son retour. Il va même jusqu'à dire qu'il était comme à côté de sa vie en exil. En rappelant la situation d'exilé de Vieux Os, la voisine de sa mère met l'accent sur l'effet du retour au pays. Ce sont donc les discours externes et les rencontres fortuites qui sont le signe du nouveau statut d'étranger pour Vieux Os, comme dans cet échange avec le cireur de chaussures :

- Vous venez d'arriver, patron?
- Comment vous savez ça?
- Patron, ça se voit comme le nez au milieu de la figure. (*PSC*, 55)

Le narrateur est facilement démasqué et il ne se fond pas dans la masse comme il le souhaiterait. L'immersion dans le pays natal ne peut qu'être partielle, puisque le pays rêvé construit dans l'imaginaire de Vieux Os avait remplacé le pays réel et même s'il retournait au pays par le biais de l'écriture et du rêve, la distance physique ne pouvait être abolie.

Dans *L'Énigme du retour*, le narrateur a un échange semblable avec le vendeur de journaux : « Comment savez-vous que je ne suis pas d'ici? Vous êtes à l'hôtel. C'est mon affaire. Pour moi vous êtes un étranger comme n'importe quel étranger. » (*ÉDR*, 152) Cette altercation fera dire au narrateur : « Être étranger dans sa ville natale. / Nous ne sommes pas nombreux / à bénéficier d'un tel statut. / Mais cette petite cohorte / grossit de plus en plus. / Avec le temps nous serons la majorité » (*ÉDR*, 152). Ainsi, le narrateur rappelle qu'il s'agit d'une expérience collective plutôt qu'individuelle. La communauté d'exilés de retour au pays oblige à repenser l'appartenance de ceux qui ont dû quitter et leur rôle dans la diversification du lieu habité par des travailleurs sédentaires. Cette vague de voyageurs ne peut que faire

bouger le pays. À la fin de *Pays sans chapeau*, Vieux Os expose clairement son statut avec ses amis qui tentent de cerner leur place respective dans le trio :

– Manu, dis-je, mi-figue mi-raisin, on a déjà nos caractéristiques : moi, je suis le voyageur, ce qui veut dire dans ton langage que je ne comprends plus rien de ce qui ce passe dans ce pays, que je suis complètement déconnecté après vingt ans à l'étranger, ce qui est peut-être vrai, remarque... (*PSC*, 225)

Le besoin d'établir les rôles de chacun paraît alors dépassé et Vieux Os reprend le discours courant sur les exilés devenus étrangers dans leur pays. Ses amis, même sans le vouloir, lui rappellent l'écart que le temps a créé entre eux. Le narrateur regarde Philippe conduire « d'une main sûre » (*PSC*, 175) dans Port-au-Prince, ce qui lui fait dire : « Une façon de me dire que c'est sa ville » (*PSC*, 175). De plus, Philippe le questionne sur ce qui l'a le plus frappé depuis son retour, ce qui agace Vieux Os puisque la question met l'accent sur son nouveau regard d'étranger. Le narrateur est donc parfois sur la défensive lorsque la question de l'exil ressort dans des conversations. Dans l'extrait qui suit, le narrateur discute avec une infirmière qu'il surnomme « l'ange de la miséricorde » (*PSC*, 88) :

– Vous venez d'arriver?
– Aujourd'hui même.
– Et ça faisait combien de temps que vous étiez parti?
– Vingt ans.
– Oh!... Moi, je n'ai jamais quitté mon pays.
On dirait qu'elle parle d'un malade grave qu'il ne faut pas laisser seul un instant. (*PSC*, 87, 88)

Comme dans l'exemple ci-haut, Vieux Os interprète souvent les propos et les actions d'autrui selon sa propre perception de lui-même, ce qui met l'accent sur le sujet sensible du temps passé hors du pays.

À l'opposé du narrateur de *L'Énigme du retour* qui tente d'abord de s'éloigner des siens pour vivre son retour dans la solitude, Vieux Os n'est presque jamais laissé à lui-même.

Au début, sa mère et sa tante restent même dans sa chambre alors qu'il se change et dans ses moments d'écriture, des bribes de conversation des gens qui l'entourent sont introduites dans le récit. Ainsi, Vieux Os laisse entendre la rumeur autour de lui tout en ajoutant son grain de sel aux discours rapportés. Alors qu'il écoute la radio, le narrateur se surprend une fois de plus à naviguer entre deux temps :

Le jour de mon départ, il y a vingt ans, Racing devait affronter Violette. Et là, j'ai l'impression d'arriver à temps pour les résultats. Comme si je n'avais pas quitté le pays. Je suis tendu comme un arc. À l'affût de la moindre sensation, de la plus fine émotion, de tout ce qui pourrait me donner l'impression de n'avoir jamais quitté le pays. Je voudrais que rien n'ait changé durant mon absence. J'aimerais reprendre furtivement ma place parmi les miens, comme si de rien n'était, comme si je ne les avais jamais quittés. En même temps, je ne renie pas mon voyage. (*PSC*, 104, 105)

Ainsi, le narrateur-personnage dépeint la précarité de sa situation d'entre-deux alors que des souvenirs et des émotions remontent à la surface, comme c'est le cas dans *L'Énigme du retour*. La volonté du narrateur de se réinscrire dans le présent du lieu est palpable et l'écriture demeure le seul moyen d'y parvenir, puisque les liens avec le passé s'y inscrivent.

Comme nous l'avons vu dans la première partie, la famille et les amis d'enfance de Vieux Os le ramènent dans le passé alors que le narrateur de *L'Énigme du retour* prend plutôt une place de mentor pour son neveu, qui représente le futur du pays. Dans les deux cas, même s'il se met parfois volontairement à distance de ceux qui le connaissent, son entourage lui garde une place privilégiée parmi eux. Les gens restés derrière, comme la mère du protagoniste, deviennent des figures du passé, de la mémoire et de l'attente. Dans *Pays sans chapeau*, par exemple, la tante de Vieux Os lui rappelle le combat quotidien de sa mère restée au pays qui observe les jours défilier sur le calendrier alors que son fils est à l'étranger. Les générations de femmes qui tentent de rester debout malgré la lourdeur du quotidien deviennent aussi l'emblème des cycles de départ des hommes : « Ma grand-mère Da. Ma mère Marie. Ma

sœur Ketty. Ces femmes ne s'occupent pas de l'Histoire mais de la vie quotidienne qui est un ruban sans fin » (*ÉDR*, 140).

3.1.3 De l'étranger au voyageur

En continuant son chemin vers la campagne, le narrateur prend une route inconnue et refait le plein d'images et de rencontres. Le repos recherché dans la chambre d'hôtel devient possible grâce à la liberté qu'offre le présent réel sans la charge émotive du passé. Bien que le voyage vers Baradères soit lié au décès du père, le narrateur de *L'Énigme du retour* trouve la paix dans ce décor modeste et infini qui le ramène vers les sources familiales et le calme de la campagne. Les paysages déferlant sur le chemin encore inexploré par le narrateur permettent de se recentrer sur l'expérience du moment sans constamment se replonger dans son passé, de la même manière qu'il parcourt le Québec avant de revenir vers Haïti. Lors de son arrivée à Baradères, le narrateur endosse un nouvel ethos discursif que le titre de l'avant-dernier chapitre dévoile, soit « L'enfant du pays ». L'identité recherchée trop tôt lors de son retour lui est octroyée par le biais d'un homme ayant connu son père dans son village natal : « On vous attendait, fait-il gravement. [...] Vous êtes le fils de Windsor K., mon camarade de classe » (*ÉDR*, 279). L'homme ne parle pas au passé en mentionnant le père du voyageur, puisque l'enfant qu'il était est demeuré bien vivant dans l'esprit de l'homme, comme l'exilé pour ses proches. Le caractère mystérieux de cette rencontre fortuite, en plus des croyances populaires face à la mort exposées dans ce chapitre, ramène le protagoniste dans l'imaginaire de son pays. La notion de reconnaissance passe alors à un autre niveau puisque le narrateur prend sa place dans le village de son père, comme il l'a fait à New York lorsqu'il s'est naturellement installé dans le siège vide de son père. Lors des funérailles au début du roman, la communauté

haïtienne diasporique est dépeinte et une fois de plus, le narrateur met l'accent sur le temps perdu de l'exil en parlant de son père, comme dans l'extrait qui suit : « Pour beaucoup de ces vieux chauffeurs de taxi haïtiens, accompagnés de leurs épouses pour la plupart aide-infirmières à l'hôpital de Brooklyn, il restait le jeune homme qui s'était dressé un jour face au pouvoir abusif du général-président. La gloire de leur jeunesse » (*ÉDR*, 62).

Le narrateur de *L'Énigme du retour* ne filtre pas son expérience par le biais de l'écriture dès son arrivée au pays. Il laisse le temps agir sur son corps et il s'installe pendant un moment en retrait de sa nouvelle réalité. Le retour se fait graduellement, ce qui permet au narrateur d'accepter le rapport différent avec son pays et de prendre sa place dans une communauté d'exilés plutôt que de tenter en vain de revenir en arrière. Pour sa part, Vieux Os, dans *Pays sans chapeau*, se plonge plutôt dans l'écriture et regagne sa place dans la maison familiale. Pourtant, le statut d'étranger le rattrape dans ses rencontres et avec ses amis. Bien que ses amis lui font sentir qu'il ne connaît plus la réalité de son pays, ils montrent du respect pour ce qu'il a accompli et pour ce qu'il est : « – Je propose de porter ce toast au voyageur... Un proverbe africain dit : *Celui qui voyage ne devrait pas avoir de tombeau...* » (*PSC*, 234) Ainsi, le nomadisme devient une manière de déjouer la mort pour Vieux Os qui affirme : « Les gens pourront me croire toujours en voyage » (*PSC*, 234). Vieux Os reprend finalement son statut de voyageur en parcourant le pays des morts et une fois de plus, cet ethos discursif se rattache à celui de l'écrivain. En effet, le voyage devient une allégorie de l'écriture dans ces cas précis; le narrateur s'imprègne donc des nouveaux paysages pour se renouveler, même si le passé rattrape souvent le présent à travers ces multiples aventures. À l'instar du voyageur se promenant librement entre la vie et la mort, l'écrivain atteint l'immortalité à travers son œuvre, lieu questionnant la complexité des rapports entre l'imaginaire et le réel.

3.2 L'intermédialité pour modeler le réel

Afin de mieux dégager les différentes stratégies employées dans le texte pour filtrer et exposer certaines facettes de la nouvelle réalité des narrateurs-personnages, nous proposons dans cette partie d'analyser les romans à l'étude à partir du concept d'intermédialité en explorant le rapport des deux textes avec le cinéma et la peinture. L'impossibilité de dire le réel dans son entièreté oblige les narrateurs à user de moyens de représentation multiples et à exposer les rouages de la création, ce qui se rattache également à la métafiction. Comme le rappelle très justement Régine Robin, « [r]eprésenter, c'est créer un espace de médiations, une mise à distance, un tiers lieu qui fasse coupure sémiotique par rapport au réel, permettant à l'imagination, au fantasme, de se déployer. »⁹⁴ Ainsi, les narrateurs filtrent leurs expériences de retour par le biais de différentes formes artistiques.

Durant les dernières années, les études sur l'intermédialité se sont multipliées, entre autres grâce à la fondation du Centre de recherche sur l'intermédialité de Montréal (CRI). Ainsi, les différentes définitions foisonnent et le terme est en constante évolution. Pour le présent chapitre, nous utiliserons ce concept selon le premier niveau d'analyse présenté par Éric Méchoulan dans son entretien sur l'intermédialité, c'est-à-dire pour étudier « les relations entre divers médias (voire entre diverses pratiques artistiques associées à des médiums délimités. »⁹⁵ Par ailleurs, dans sa traversée de l'œuvre laferrienne, Ursula Mathis-Moser fait état du rôle des autres arts dans les romans de Laferrière et présente le concept d'intermédialité en parlant d'une « mise en relation d'au moins deux médias distincts dans leur

⁹⁴ Régine Robin, *op. cit.*, p. 35.

⁹⁵ Sylvano Santini, « Éclaircies à travers les brumes de l'intermédialité? (1re partie) : entretien avec Éric Méchoulan, directeur du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) et fondateur de la revue Intermédialités, Université de Montréal », *Spirale : arts • lettres • sciences humaines*, n° 229, 2009, p. 34-37, consulté le 5 mai 2016, adresse URL : <http://id.erudit.org/iderudit/62049ac>.

expression »⁹⁶ et elle rapproche le concept « de ce qu'il est convenu d'appeler "*interart studies*" »⁹⁷. En utilisant ce concept, elle présente, d'une part, comment la musique permet d'évoquer une époque précise et de donner une rythmique différente au texte en fonction du style musical représenté. D'autre part, elle s'attarde sur les paratextes picturaux et l'évocation de peintres et de peintures précises au sein de certains romans de Laferrière.

Dans les deux romans qui nous intéressent, le concept d'intermédialité, tel que défini et illustré sommairement plus haut, peut être utile pour étudier le lien entre les romans à l'étude et la peinture, mais aussi la musique et les procédés cinématographiques. En effet, diverses pratiques empruntées à d'autres arts permettent de raconter le monde sous différents angles. Le passage vers la fin de *Pays sans chapeau* où les personnages parlent de la chanson de Manu intitulée *La fille du stade* en est un exemple frappant, puisque le narrateur met en parallèle la chanson populaire et les procédés d'écriture en lien avec l'autofiction. L'auditoire qui commente la chanson a l'impression que celle-ci est empreinte d'une grande sincérité et sa popularité découle de ce sentiment partagé. Pourtant, Manu n'a fait que récupérer l'image que Vieux Os lui avait décrite des années auparavant et en a fait une chanson. Il décrit ce phénomène de la façon suivante : « Ce n'est plus mon histoire qu'il chante. Le souvenir lui appartient » (*PSC*, 235). Manu a donc remodelé une image qui ne lui appartenait pas pour se l'approprier et partager la scène imaginée, qui semble alors plus réelle et sincère. Le parallèle avec la pratique d'écriture du narrateur se fait naturellement, celui-ci se réappropriant des scènes vues ou imaginées pour en faire un matériel littéraire. Les deux pratiques artistiques sont ainsi mises en lien et le caractère populaire de la chanson en ressort.

⁹⁶ Ursula Mathis-Moser, *Dany Laferrière, la dérive américaine*, Montréal, VLB éditeur, 2003, p. 230.

⁹⁷ *Idem.*

3.2.1 Un regard cinématographique sur le monde

L'expérience cinématographique propose au spectateur d'entrer dans un univers finement construit selon des codes établis dans le milieu artistique. Une atmosphère travaillée se dégage des films grâce à différentes techniques, dont le cadrage, l'usage de la musique, le traitement des personnages et les non-dits, pour n'en nommer que quelques-uns. Plusieurs films contemporains s'attardent aussi à montrer l'envers du décor et à exposer la construction des scènes, de la même façon que la métafiction désamorce l'effet de réel et expose les rouages de l'écriture. Ainsi, la littérature et le cinéma ont beaucoup en commun et les nombreuses adaptations cinématographiques de romans viennent confirmer le rapport complémentaire entre les deux formes artistiques.⁹⁸

De nombreux procédés cinématographiques sont repérables dans les romans à l'étude, par exemple, l'arrêt sur image et le gros-plan, utilisés par les narrateurs pour partir du particulier et atteindre une réflexion plus générale. Dans l'extrait qui suit, par exemple, Vieux Os effectue une pause dans le récit pour observer un lézard qui s'est posé sur lui :

Quelque chose s'agrippe à ma chemise. Je deviens livide. Mon cœur sort presque de ma bouche. Je n'ose même pas regarder ce que c'est. Là, sur ma chemise : un lézard vert. [...] L'impression aiguë que tout a été coordonné de façon que j'arrive à temps pour voir ce lézard. Le but secret de mon voyage. (*PSC*, 60, 61)

Une tension ressort de cette scène et l'hyperbole est employée pour décrire le moment de façon théâtrale et mettre l'accent sur le fait que Vieux Os n'a plus l'habitude de voir des lézards. De plus, lors des promenades de Vieux Os, celui-ci reproduit certaines scènes vues et

⁹⁸ Il est à noter que des adaptations cinématographiques ont été tirées des romans suivants de Dany Laferrière : *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (1985), *Vers le sud* (2006) et *Le goût des jeunes filles* (2004) version revue par l'auteur. Laferrière a également réalisé et écrit le scénario du film *Comment conquérir l'Amérique en une nuit* (2004) et il fut le sujet du documentaire *La dérive douce d'un enfant de Petit-Goâve* (2010).

il décrit comment il représenterait ce moment en traduisant l'émotion ressentie sur le moment : « Je compare cela à une véritable scène de tauromachie. La voiture serait le taureau fonçant sur la foule. La foule, le toréador. Certaines fois, il arrive que les cornes du taureau s'enfoncent dans le ventre du toréador. Le sang. Les hurlements » (*PSC*, 59). De cette façon, il se place dans une posture de metteur en scène et il extrapole les scènes du quotidien en utilisant la ville et la foule comme des personnages. Le pays réel se transforme alors en noyau fertile pour l'imaginaire de Vieux Os et le traitement du quotidien devient plus sensationnaliste que sa représentation du « pays sans chapeau », ce qui ajoute au brouillage des frontières entre le réel et le rêvé. Dans l'extrait qui suit, Vieux Os présente un lieu comme s'il filmait et faisait la narration à un spectateur de ce qu'il voit : « Voici Carrefour. Ça fait longtemps que je n'ai pas vu Carrefour. C'est sale, ça pue, c'est bruyant, mal construit, pollué » (*PSC*, 218). Aucun filtre n'est employé et la simplicité de la description donne une impression de réalisme à la manière d'un documentaire filmé avec une caméra à l'épaule.

Dans le chapitre intitulé « Ghetto en guerre dans la chambre » (*ÉDR*, 99), le narrateur se questionne sur le rapport de la nouvelle génération à la violence alors qu'il commente un documentaire en observant la réaction de Dany, son neveu: « Nous sommes assis sur le lit défait / à regarder un documentaire sur des gangs violents / qui s'affrontent dans le bas de la ville. [...] Mon neveu est à l'âge où la mort / est encore une chose esthétique » (*ÉDR*, 99). Le traitement du réel par le documentaire rejoint la réflexion sur le filtre qu'offre chacun des médias pour représenter une vision subjective du monde. Le narrateur met en parallèle la violence esthétisée et banalisée dans le documentaire avec la violence réelle des rues de la ville où les tueurs cherchent à devenir des vedettes : « Dans la bobine il y a du sang, du sexe et des larmes. / Tout ce que demande le spectateur. / Générique » (*ÉDR*, 102).

De plus, le narrateur de *L'Énigme du retour* emploie parfois des techniques cinématographiques pour diriger le regard du lecteur, comme s'il regardait la scène avec lui : « Zoom sur cette jeune fille riant sur le trottoir d'en face avec un cellulaire vissé à l'oreille. Une voiture s'arrête près d'elle. [...] Rires des marchandes de fruits qui ont assisté à la scène [...] » (*ÉDR*, 84), ou encore : « Observons la scène de près. / Gros plan sur le visage du moustachu » (*ÉDR*, 80). Cette inclusion du lecteur dans le balayage visuel du lieu donne l'illusion de choisir ce qu'il observe et de découvrir l'environnement aux côtés du narrateur. Par ailleurs, plusieurs scènes de la vie quotidienne sont décrites de manière à capter l'attention du lecteur, comme dans l'extrait de *Pays sans chapeau* qui suit : « Le jeu devient de plus en plus brutal. Les rires, plus rauques. Quelques corps à corps. L'un d'eux est attrapé par le collet. Le bruit d'une chemise qui se déchire. Le jeu s'arrête instantanément. Tout est comme suspendu » (*PSC*, 54). La description détaillée de la scène donne l'impression d'y assister et le narrateur crée un moment de suspense avec une montée dramatique : « Je saute promptement sur le gazon. Et l'ambulance passe, me frôlant, dans un grand bruit de ferraille et de sirène » (*PSC*, 89). Le héros se représente comme dans un film d'action où chaque mouvement est calculé et où le moindre faux pas peut être fatal. La ville s'anime et joue un rôle dans le récit, au même titre que la foule qui y vit. Malgré la présence physique du narrateur dans le pays, la réalité est filtrée pour la mise en fiction.

Au début de *L'Énigme du retour*, le narrateur plante le décor comme pour une scène de film dans le restaurant : « Je m'arrête en chemin pour déjeuner. / Des œufs au bacon, du pain grillé et un café brûlant. / M'assois près de la fenêtre. / Piquant soleil qui me réchauffe la joue droite. / Coup d'œil distrait sur le journal » (*ÉDR*, 13). La description simple mais efficace permet au lecteur d'entrer dans l'univers du roman sans détour. Les éléments dépeints sont

choisis méthodiquement pour atteindre l’imaginaire du lecteur avec efficacité, comme dans un film où le décor permet de comprendre l’atmosphère et le lieu sans d’autres précisions. Les phrases courtes s’apparentent à des indications de metteur en scène. Cet emprunt à la scénarisation est d’ailleurs au centre de la version revue en 2004 du roman *Le goût des jeunes filles*⁹⁹. En effet, deux médiums s’entrecroisent dans ce livre à la forme éclatée, utilisant à la fois une narration conventionnelle, des extraits du journal d’un personnage et le scénario d’un film imaginé par le « je » narrant pour raconter une partie de son adolescence à Port-au-Prince. Le lecteur a donc accès à la matière brute du scénario avec les directives scéniques et le découpage des scènes, en plus de suivre l’évolution narrative. Ainsi, certaines traces d’une écriture scénaristique allant à l’essentiel et déjà pratiquée par Laferrière sont repérables dans *L’Énigme du retour*.

3.2.2 La leçon des peintres

À l’instar du cinéma, la peinture est omniprésente dans le récit, comme elle l’est dans l’imaginaire des narrateurs. Lorsque Vieux Os retourne dans la galerie d’art haïtien, il se fait la réflexion suivante : « Ce sont des images inscrites dans ma chair qui m’ont accompagné durant ce long voyage dans le Nord » (*PSC*, 177-178). Le titre de ce court tableau est « Mes peintures », ce qui met l’accent une fois de plus sur l’imprégnation de ces toiles dans sa mémoire liée au pays. De plus, la peinture n’est pas seulement décrite dans le récit, mais les procédés comme l’accumulation de touches pour former un tout laissent des traces dans la poétique de l’écrivain. Le narrateur énonce sa volonté d’accéder au caractère vivant et simple de la peinture primitive dans ses descriptions. Dans son ouvrage traitant de l’histoire de la

⁹⁹ Dany Laferrière, *Le goût des jeunes filles*, Montréal, VLB éditeur, 2004 [1992], édition revue et augmentée, 332 p.

peinture haïtienne, Michel Philippe Lerebours décrit la façon de travailler des peintres primitifs haïtiens :

Ce que l'artiste haïtien relate, c'est une vision intériorisée qui se construit à partir du réel mais déborde le réel, l'embue et lui donne les contours du rêve. C'est une vision qui plonge le réel dans le mythique. Cette vision que l'artiste porte en lui n'est que le reflet d'une vision commune à tout le peuple haïtien mais elle lui appartient parce qu'elle s'est fortement imprégné des résonances de sa sensibilité personnelle.¹⁰⁰

Ce traitement du réel est repris dans l'excipit de *Pays sans chapeau* alors que le narrateur s'efface pour laisser la place au peintre qui explique ses motivations de la façon suivante : « – Ce que je peins, c'est le pays que je rêve. – Et le pays réel? – Le pays réel, monsieur, je n'ai pas besoin de le rêver » (*PSC*, 276). Cette conclusion sur la création rejoint la forme de *Pays sans chapeau* et la notion d'autofiction pratiquée par le narrateur-écrivain qui s'imprègne d'une réalité pour en faire ressortir une image subjective par le biais de l'écriture. La mise en abyme décrite dans l'extrait qui suit met l'accent sur l'impact des images d'un certain imaginaire populaire : « L'impression de conduire / dans un de ces tableaux / bon marché accroché / au-dessus de la cheminée. / Paysage à l'intérieur de paysage » (*ÉDR*, 18). Ainsi, le tableau banal s'accorde avec la description du lieu que fait le roman qui évoque les mêmes paysages faisant partie de l'imaginaire d'un peuple. L'art et la réalité se confondent et s'alimentent.

L'identité trouble des narrateurs devenus étrangers dans leur pays leur permet d'observer le quotidien d'un œil externe sans être détaché de la réalité ambiante. Dans *L'Énigme du retour*, le narrateur-personnage use d'un regard critique et met l'accent sur des problèmes sociaux réels sans brusquer le lecteur. Un certain « trop-plein d'énergie » (*ÉDR*, 124), caractéristique du pays retrouvé, se ressent dans la narration et se retrouve, selon le

¹⁰⁰ Michel Philippe Lerebours, *Haïti et ses peintres. Souffrances et espoirs d'un peuple*, tome 1, Port-au-Prince, 1989, p. 275.

narrateur, « dans la peinture primitive / où le point de fuite / se situe non au fond du tableau, / mais dans le plexus / de celui qui regarde la toile » (*ÉDR*, 124). Dans la même optique, afin de dépeindre certaines scènes ou paysages, le narrateur sature l'espace narratif en créant un effet dramatique qui se désamorce ensuite en se fondant à travers l'ensemble des situations présentées. De cette façon, le lieu habite le lecteur de la même façon qu'elle se réinscrit dans la chair du narrateur.

Dès les premières lignes exposant le paysage retrouvé, le narrateur de *L'Énigme du retour* se place en retrait sur le balcon de l'hôtel du haut duquel il décrit tranquillement Port-au-Prince « au bord de l'explosion » (*ÉDR*, 79) en ajoutant le contraste « le long de cette mer turquoise » (*ÉDR*, 79). La tension est souvent palpable et la forme ciselée du texte permet au narrateur de bercer le lecteur ou de couper court à une idée de sorte que l'impact sur l'imaginaire du lecteur est exacerbé. Ainsi, la focalisation change à tout instant d'une strophe à l'autre, passant du paysage aux habitants ou encore du détail à l'émotion. Le lecteur est happé par la concision des descriptions et le regard mouvant du narrateur crée un effet d'envahissement pour exposer le quotidien dans une ville surpeuplée. Le narrateur-personnage explique d'ailleurs l'importance de se plonger dans Port-au-Prince pour prendre des nouvelles de son pays :

Pour savoir comment va vraiment la vie, je dois descendre à Port-au-Prince où gigote comme des esturgeons hors de l'eau le quart de la population d'Haïti. C'est vers cette ville que convergent depuis quatre décennies tous les paysans sans terre, les chômeurs et les affamés de ce pays. (*ÉDR*, 174)

Le protagoniste a donc besoin de reprendre contact avec cette réalité pour s'ajuster par rapport aux changements liés au pays. Le passage par la ville devient alors primordial pour se faire une idée quant à la réalité sociale du moment.

Par exemple, dans la partie « Le fleuve humain » (*ÉDR*, 83), le narrateur utilise une accumulation d'arrêts sur images pour décrire les rues de Port-au-Prince comme un tableau en mouvement. La fin du court chapitre englobe cette idée, en parlant du regard du peintre sur sa ville et de son besoin de créer de l'abondance et de la couleur dans cette ville asséchée, ce qui fait écho à la conclusion de *Pays sans chapeau*. D'abord, le titre hyperbolique accentue le mouvement de la foule et son pouvoir pour amplifier l'expérience du narrateur qui se met volontairement au centre de la « foule ruminant la chair fraîche et naïve » (*ÉDR*, 83). Le narrateur « balaie tout du regard » et crée des scènes d'action là où il n'y a que la banalité du quotidien, par exemple, lorsqu'un lézard qui saute devient un « éclair d'un vert tendre » (*ÉDR*, 85) qui « gifle l'espace » (*ÉDR*, 85). Ensuite, les descriptions courtes suivies de constats sur le pays créent une impression de vitesse dans le rythme et accentue le mouvement de la foule. Puis, le narrateur désamorce l'effet d'accumulation en se mettant en scène dans un lieu précis où tout peut arriver : « Je suis dans cette ville / où il ne se passe, / pour une fois, / rien à part / le simple plaisir d'être vivant / sous un soleil éclatant / au coin des rues Vilatte et Grégoire » (*ÉDR*, 86). Pourtant, ce « rien » est débordant de vie dans la description qu'en fait le narrateur.

Le traitement du mouvement dans les descriptions de ces scènes n'est pas sans rappeler le travail des peintres primitifs haïtiens :

Elle [la peinture primitive haïtienne] cherche au contraire le mouvement de l'éphémère et du fugitif et il n'y a rien en elle qui ne soit figé. Le personnage est vu en pleine action et c'est le mouvement de son corps, non l'expression de son visage, qui doit traduire ce qu'il pense, ce qu'il éprouve, ce qu'il veut. Autour de lui le décor bouge et, jamais témoin impassible, participe à l'action.¹⁰¹

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 288.

Le tableau suivant, mettant en scène des images contrastées, témoigne des traces de la vision des peintres primitifs présentée ci-haut dans la façon du narrateur de présenter l'espace et les sujets :

La voix aiguë à fendre le cœur / des petites marchandes de pacotille / désespérées de vendre leurs colifichets / et les klaxons agressifs des automobilistes / qui vont du bureau au restaurant / n'arrivent pas à couvrir la berceuse / que chante doucement cette mère à sa fillette / endormie entre deux sacs de légumes. (*ÉDR*, 147)

Dans cet exemple, l'ouïe garde le narrateur aux aguets et à travers « la voie aiguë » et « les klaxons agressifs », c'est la berceuse chantée doucement qui se fait entendre. Ainsi, le narrateur-personnage s'implique à sa manière dans la réalité haïtienne pour faire ressortir à travers ses descriptions des moments de sérénité dans la ville où tout « est plein à ras bord » (*ÉDR*, 84) et dont la « première larme fera déborder / ce fleuve de douleur dans lequel / on se noie en riant » (*ÉDR*, 84). La ville et les habitants sont en symbiose et la réalité de chacun affecte le voisin. La description d'une ville chaotique se termine en douceur et vient alléger un constat dur sur la ville et son effet sur les habitants : « Désir de la chair. / Visions psychédéliques. / Regard de biais. / On voudrait dévorer son voisin à midi. / Comme une de ces mangues / à la peau si douce » (*ÉDR*, 85). De cette façon, malgré que le narrateur ne revendique pas un engagement au sein de la société, comme Césaire le faisait, il inscrit sa vision subjective à travers son écriture et propose un procès axiologique personnel sur ce qu'il découvre avec son nouveau bagage.

Dans l'entretien avec Bernard Magnier, Laferrière explique ce trait d'écriture qui traverse les deux romans :

Je cherche le style partout. Le style de chaque objet. Son énergie. C'est ainsi que le contact se fait. Les peintres primitifs haïtiens m'ont donné ma plus grande leçon d'esthétique. Et c'est vrai que, quand j'écris, je tente de faire comme eux, c'est-à-dire que j'essaie d'intoxiquer le lecteur de façon qu'il ne puisse penser à un autre univers

que celui que je lui propose. Je l’envahis. Je m’installe comme une évidence chez lui.¹⁰²

L’usage des verbes « intoxiquer » et « envahir » afin de décrire l’effet recherché sur le lecteur expose clairement que Laferrière déploie ces stratégies pour atteindre ce niveau d’intensité sans nécessairement briser l’effet de réel. Ainsi, pour rester dans la métaphore picturale, certaines touches ressortent plus que d’autres pour venir colorer l’ensemble, tout en gardant un rapport harmonieux pour ne pas saturer l’espace, à la manière du peintre primitif qui présente « une vision de masse qui ne retient que l’essentiel et rejette le superflu purement ornemental »¹⁰³.

À travers la description suivante du tableau d’une scène banale, le narrateur explique l’effet que peut créer une peinture primitive sur le spectateur :

Quand on observe une scène de marché / chez n’importe quel peintre de rue / on n’a pas l’impression de pénétrer / dans le marché / mais plutôt le sentiment que c’est le marché / qui vous pénètre en vous intoxiquant / avec ses odeurs et ses saveurs. / D’où un mouvement de recul / devant ces fortes couleurs primaires. (*ÉDR*, 124, 125)

Ainsi, ce constat peut être repris pour décrire l’effet créé par certaines descriptions des romans à l’étude. En effet, la position du narrateur de *L’Énigme du retour* devant le pays retrouvé crée une impression de saturation puisque l’espace ne lui permet aucun répit. Le temps présent comme le passé vient envahir le protagoniste jusqu’à ce qu’il n’ait d’autre choix que de vivre l’émotion oubliée, comme en témoigne l’extrait qui suit : « Je n’arrive plus à respirer. Ces souvenirs me parviennent en trois dimensions avec leurs couleurs, leurs odeurs et leurs saveurs » (*ÉDR*, 146). Les sens du narrateur sont (sur)utilisés, ce qui ne permet aucune échappatoire. Il devient prisonnier du moment présent qui l’envahit pleinement, jusqu’à ce qu’un nouveau souvenir émerge ou qu’une nouvelle situation le frappe : « Presque suffoqué /

¹⁰² Dany Laferrière, *J’écris comme je vis*, Montréal, éd. du Boréal, 2010, p. 132.

¹⁰³ Michel Philippe Lerebours, *op. cit.*, p. 290.

par cette odeur de sang chaud / qui me monte au nez. / Le boucher dépèce / sous ma fenêtre. / La machette siffle. / Cet arc rouge dans l'air. / La gorge tranchée d'un jeune cabri » (*ÉDR*, 81). Ainsi, la ville dans toute sa chaleur et ses odeurs envahit le narrateur jusqu'à se réintroduire en lui. Le narrateur se met donc à l'épreuve en revenant au pays et il se surprend d'éléments qui allaient de soi et qui lui étaient familiers dans sa vie d'avant-exil. Cette accumulation de détails visible lors de son séjour à Port-au-Prince s'estompe alors qu'il continue son voyage vers les villages avoisinants. De plus, alors qu'il retourne dans sa famille, le chaos de la ville s'amointrit et la focalisation est mise sur l'entourage du narrateur. Plus loin, le calme de la campagne se fait sentir dans le rythme et les descriptions du narrateur : « Un petit chat / cherchant sa mère / trouve une chienne / qui le laisse faire. / Les voilà endormis / dans les fleurs » (*ÉDR*, 165). Ainsi, l'usage d'une certaine dramatisation s'atténue pour que le lecteur accompagne le narrateur dans la sérénité retrouvée.

La partie « Un petit cimetière peint comme un tableau naïf près de Soissons-la-Montagne » (*ÉDR*, 164) présente un village par le biais de plusieurs tableaux colorés dépeints par le narrateur dont le regard capte certains détails alors qu'il traverse le village rapidement en camion. Les sujets varient, passant des couleurs aux habitants, pour créer des tableaux simples qui se fondent dans un ensemble. Par exemple, il observe la rivière « où des femmes aux seins nus / lavent les draps blancs / des riches dames de Pétienville » (*ÉDR*, 165). Puis, il s'attarde sur une « fillette fulminant de rage / à travers un champ de fleurs jaunes / qui se couchent sur son passage » (*ÉDR*, 165) pour représenter la force encore palpable du pays. Plus loin dans le récit, Laferrrière réitère ensuite l'importance de la couleur et du mouvement dans un quotidien si difficile : « D'où vient cette idée / de peindre la mort avec des couleurs / si éclatantes et des motifs si naïfs / qu'ils font rire les enfants. / Pour le peintre primitif la mort /

semble simple comme bonjour » (*ÉDR*, 166). Cette observation sur la vision du peintre rejoint l'aspiration à l'ethos discursif du peintre primitif dans *Pays sans chapeau*. En effet, le traitement humoristique et décroissant de la mort et de l'au-delà par le narrateur-écrivain fait écho au rapport à la mort visible chez le peintre qui traduit les comportements sociaux face au passage vers le « pays sans chapeau ».

3.2.3 Le surnaturel au quotidien

Dans le cas du retour imaginaire de Vieux Os, le quotidien contient des touches de fantastique qui créent un décalage avec le réel du narrateur. Ainsi, les références diverses au surnaturel, courantes dans les descriptions du pays retrouvé, s'apparentent aussi aux univers qui se déploient dans les peintures haïtiennes primitives et qui laissent voir « un monde où le surréel côtoie le réel et s'y mêle, un monde où les loas tendent la main aux hommes sans les détourner de leurs préoccupations premières, où les tombeaux s'ouvrent la nuit pour laisser sortir un cadavre encore enveloppé de son suaire »¹⁰⁴.

Les arrêts sur image dans l'extrait qui suit exposent l'envahissement graduel de l'espace physique de Vieux Os et donc, elles viennent aussi s'ancrer dans l'espace narratif du pays rêvé pour ne laisser aucune issue au lecteur :

Cette chaleur finira par m'avoir. Mon corps a vécu trop longtemps dans le froid du nord. La descente vers le sud, cette plongée aux enfers. Les feux de l'enfer. Je suis en sueur sous ce manguier. L'odeur d'une mangue trop mûre qui vient d'exploser près de ma chaise m'étourdit presque. Quelques feuilles jaunes achèvent de se décomposer dans la cuvette d'eau au pied de l'oranger. Une eau visqueuse. Au loin : le chien mort couvert de mouches noires de la tête aux pieds. Ce bruit incessant des mouches bourdonnant. Le jeu de lumière fait paraître les mouches tantôt noires, tantôt bleues. (*PSC*, 36)

¹⁰⁴ Michel Philippe Lerebours, *op cit.*, p. 281.

La chaleur du sud agit d'abord sur le corps, pour ensuite s'immiscer dans l'esprit de Vieux Os qui remarque son effet sur ce qui l'entoure. Le lecteur suit cette « plongée aux enfers » à travers le regard du narrateur-personnage qui se met en scène au milieu d'un environnement hostile en action constante. Les sens sont sollicités par la « mangue trop mûre » qui explose, les feuilles jaunes qui se décomposent, l'eau visqueuse et le bourdonnement des mouches. Les détails qui ressortent de la scène deviennent inquiétants et accentuent par l'accumulation le caractère macabre du lieu. En plus des morts qui se promènent au grand jour, le pays semble être à l'agonie et il met à l'épreuve les habitants qui luttent pour leur survie. Pourtant, il s'agit de détails du quotidien retenus par l'œil étranger du narrateur revenu depuis peu. Ses sens sont donc mis à l'épreuve d'une autre façon que pour les habitants qui ont l'habitude de vivre au milieu de ce décor et de ces odeurs. Dans l'exemple qui suit, Vieux Os part encore une fois du particulier pour étendre sa réflexion sur le pays réel : « Ce qui frappe d'abord, c'est cette odeur. La ville pue » (*PSC*, 68). La puanteur s'associe alors à la surpopulation, puis, elle devient le symbole de la passivité individuelle. À travers cette accumulation de détails et d'« excès de réel »¹⁰⁵, Vieux Os, à l'instar du narrateur de *L'Énigme du retour*, fait état des problèmes sociaux et des difficultés du quotidien de manière personnelle et subjective.

La partie intitulée « La guerre » dans le pays réel, encore une fois comparé à l'enfer, dépeint les problèmes liés à la surpopulation :

Parmi la classe moyenne, la population a quintuplé alors que l'espace est resté le même. Un jeu féroce de chaises musicales s'est alors engagé. Et ceux qui perdaient leur place se retrouvaient *ipso facto* dans le panier de crabes de Martissant [...] foule hurlante et en sueur de Martissant. L'enfer de Martissant, comme dit ma mère. (*PSC*, 41, 42)

¹⁰⁵ Ursula Mathis-Moser, *op.cit.*, p. 251.

L'univers du narrateur reprend des images fortes pour décrire Port-au-Prince et fait s'entremêler les morts et les vivants, l'enfer et le paradis. Les contours sont malléables et les morts ne sont pas nécessairement plus malheureux que les vivants. L'un et l'autre se côtoient sans que la mort n'évoque la fin. Les croyances de la mère de Vieux Os, en plus des discours de J.-B. Romain et de Legrand Bijou, alimentent l'imaginaire du narrateur sur la mort et il reprend les histoires détaillées de sa mère qui affirme avoir vu un bizango le « corps couvert de cendres, nu, indécent, le sexe à l'air, les yeux rouges, la bouche crachant le feu, à la recherche d'une nouvelle victime dans la nuit opaque » (*PSC*, 46). En effet, depuis son retour, sa mère s'emploie à lui démontrer que le pays a changé et elle décrit les bizangos dans la partie « pays rêvé » comme s'ils faisaient partie de la population : « Des files de gens qui marchaient la tête baissée, tout en marmonnant dans un sabir incompréhensible des histoires épouvantables » (*PSC*, 50). Cette vision de l'enfer sur terre fait écho aux descriptions « surnaturelles » de certains quartiers de Port-au-Prince qui se trouvent dans les parties « pays réel ». La mère explique qu'on doit occuper les morts pour ne pas qu'ils reviennent sur terre, ce qui évoque pour Vieux Os l'image de « tous ces morts occupés à filer des aiguilles sans chas pour l'éternité » (*PSC*, 50). Ces préoccupations quotidiennes pour la mère ne manquent pas d'intéresser Vieux Os qui constate au fil des jours l'impact de ces croyances dans le quotidien de son peuple : « Moi qui viens de passer près de vingt ans dans le nord, j'avais presque oublié cet aspect de la nuit » (*PSC*, 46). Malgré qu'il banalise les histoires que lui raconte sa mère dans ce chapitre, Vieux Os se renseigne auprès de J.-B. Romain et de Legrand Bijou en plus d'aller enquêter au « pays sans chapeau » pour comprendre ce qui se trame dans son pays.

Dans son article sur *L'Énigme du retour*, Antony Soron insiste sur le pouvoir du poète de déceler et de faire ressortir la beauté malgré la misère, la pauvreté et l'histoire sanglante du pays : « Tous ces signes fugaces d'une beauté en voie de disparition, la poésie parvient à les recenser et à les interpréter. En ce sens est-elle réconciliatrice. »¹⁰⁶ En effet, le créateur et dans ce cas le poète, s'implique dans la réalité du pays par le biais de son regard singulier et de son langage en usant de stratégies diverses pour exposer la beauté « invisible à un œil impréparé »¹⁰⁷, mais aussi la laideur et la dureté du quotidien.

3.3 Les retours imaginaires mis en parallèle

Nous avons vu dans ce chapitre que le retour physique et émotionnel des narrateurs ne suffit pas à effacer les années passées hors du pays. Même si, dans les deux cas, les narrateurs se créent une nouvelle place aux côtés des leurs en tant qu'écrivain ou voyageur, le statut d'étranger fait parfois surface alors qu'ils ne s'y attendent pas. Une partie de la population restée au pays, dont les proches des narrateurs, rappelle aux narrateurs la culture et les usages oubliés. Le repos s'avère donc impossible dans un tel contexte et comme Ulysse qui doit affronter les prétendants pour reprendre sa place dans un lieu familier devenu hostile, les narrateurs font souvent face à des gens qui exigent d'être reconnus ou qui cherchent à tirer profit de leur naïveté. Les deux retours au pays natal sont donc synonymes d'apprentissage et de voyage plutôt que d'arrivée à destination. Les excipit des romans à l'étude englobent les récits autofictionnels en revenant à l'essentiel, c'est-à-dire à l'espace de création et à l'imaginaire. À leur manière, les narrateurs se mettent à distance pour exposer la source de

¹⁰⁶ Antony Soron, *op. cit.*, p. 154.

¹⁰⁷ *Idem.*

leur écriture sans la nommer comme telle. De cette façon, la fin des romans n'est en fait que le début de l'exploration romanesque des personnages-écrivains.

3.3.1 Entre pays réel et pays rêvé

Dans le cas de *Pays sans chapeau*, le dernier et le premier chapitre se font écho par leur titre : « Un écrivain primitif ». Alors que dans l'incipit, le « je » narratif de Vieux Os prend toute la place pour décrire sa nouvelle situation et son aspiration à devenir un « écrivain primitif », le chapitre final se clôt par le dialogue rapporté entre un peintre et un journaliste. La réplique finale revient au peintre primitif, représentant la voix du peuple et la vision créatrice de Vieux Os¹⁰⁸.

Ainsi, le premier chapitre propose la mise en scène de l'écrivain de retour se plongeant dans l'imaginaire de son pays natal, assis à sa table de travail et tentant de se définir et de justifier les techniques de son écriture. À la fin du roman, la mise en scène disparaît et il ne reste que le conteur s'adressant directement au lecteur en feignant l'oralité et en introduisant l'histoire finale dont le dialogue est rapporté. L'effacement du narrateur dans ce contexte s'accorde avec le dernier dicton sur la mort : « Vous mettez tout le monde à la porte, mais le jour de la mort, ce sera votre tour de sortir. » (*PSC*, 273) La pratique autofictionnelle est illustrée de manière simplifiée dans ce bref échange, le peintre s'inspirant de ce qu'il imagine et ressent au quotidien pour n'en garder que l'essence sur la toile.

¹⁰⁸ Voir l'entrevue de Ghila Sroka : « Je ne pense pas nécessairement qu'il faille rallier la voix des autres, qui n'est pas toujours juste parce qu'en Haïti, l'expression écrite est déficiente; ce n'est pas la voix du peuple qui s'y exprime. Par contre, la voix du peuple est très présente dans la peinture. La peinture primitive va plus loin que la voix des élites. », p. 154.

Le dialogue final est introduit par un commentaire métafictionnel qui met en scène l'origine du roman, mais le narrateur laisse planer un doute quant à la pertinence de l'anecdote finale en disant que l'histoire est « peut-être à l'origine de ce livre » (*PSC*, 276) et il ajoute « je ne sais pas pourquoi je la raconte » (*PSC*, 276). Le rythme souvent effréné, instauré au fil du roman à mesure que le pays réel et le pays rêvé se dévoilent au lecteur, ralentit pour laisser la place au métarécit d'origine. Le narrateur s'adresse alors au lecteur avec un proverbe suivi d'un commentaire imaginaire du public : « Alors elle vient cette histoire? » (*PSC*, 275) Il s'empresse de répondre et de commencer son récit originel à la manière d'un conteur qui choisit une histoire appropriée pour son audience :

Un jour, un journaliste du *New York Times* est arrivé.

– Baptiste, lui demanda-t-il, pourquoi peignez-vous toujours des paysages très verts, très riches, des arbres croulant sous les fruits lourds et mûrs, des gens souriants, alors qu'autour de vous, c'est la misère et la désolation?

Moment de silence.

– Ce que je peins, c'est le pays que je rêve.

– Et le pays réel?

– Le pays réel, monsieur, je n'ai pas besoin de le rêver. (*PSC*, 276)

L'échange rapporté entre le journaliste et le peintre résume les procédés employés dans le roman ainsi que le regard sur le monde proposé par Vieux Os. Le pays réel et le pays rêvé ne font plus qu'un, comme les discours des gens entendus par le narrateur qui s'entrecroisent sans hiérarchie.

Le procès axiologique mis en place par le biais du filtre discursif du narrateur-personnage est en constante évolution et se redéfinit selon les stratégies discursives, la forme employée et le regard mouvant du personnage. Vieux Os apparaît bel et bien comme un personnage de l'entre-deux, qui a passé autant de temps dans son pays natal qu'en exil et qui ne pourrait rester en un seul endroit comme il le dit à Philippe, mettant l'accent sur son besoin de mouvance : « L'horreur totale pour moi, ce serait d'être obligé de vivre toute ma vie dans le

même pays. Naître et mourir à la même place, je n'aurais pas pu subir un tel enfermement » (*PSC*, 203). Malgré qu'il reprend doublement racine dans son pays natal, en tentant de comprendre les habitants et en se plaçant comme écrivain dans un héritage de l'oralité, Vieux Os garde tout de même une identité instable et il pourrait être vu comme un personnage transculturel par son refus de certitude et par ce statut d'étranger dans son propre pays. Il représenterait ainsi une communauté d'exilés qui reviennent avec un bagage culturel transformé.

3.3.2 La « vie sphérique »

L'excipit de *L'Énigme du retour* renvoie aussi au début du roman même si le narrateur semble être arrivé à destination. Une fois de plus, le lieu s'empare du corps du narrateur et aucune résistance n'est possible. Le rapport au temps n'est alors plus conflictuel. Le passé et le présent, le réel et le rêvé, le nord et le sud se rejoignent dans cette « vie sphérique » (*ÉDR*, 285) évoquée plus tôt. Les contours ne sont plus définis et l'espace de la narration s'ouvre à la manière du paysage qui s'offre à lui sans délimitation. La fin du voyage est arrivée et le début de l'aventure narrative commence. Le retour au début du roman peut se faire maintenant que le sommeil redevient possible. À l'instar du narrateur de *Pays sans chapeau* qui met en scène un dialogue pour englober son récit et se met ainsi à distance, le narrateur de *L'Énigme du retour* se détache de son corps et effectue un « zoom out » pour clore le récit : « On me vit aussi sourire / dans mon sommeil » (*ÉDR*, 286). Le « je » laisse la place à un œil externe qui le voit s'éloigner tranquillement dans le pays du rêve, là où le passé, le présent et le futur se rejoignent. Le rapport trouble avec le sommeil dans les parties précédant le voyage au village

de son père s'estompe alors que le passé perd de son emprise sur le présent. Les sens ne sont plus aux aguets et le repos est possible puisque les visages n'exigent plus d'être reconnus :

Bercé par la musique / du vieux vent caraïbe / je regarde la poule noire / déterrer un ver de terre / qui s'agite dans son bec. / Je me vois ainsi dans la gueule du temps.

On me vit aussi sourire / dans mon sommeil. / Comme l'enfant que je fus / du temps heureux de ma grand-mère. / Un temps enfin revenu. / C'est la fin du voyage. (*ÉDR*, 286)

L'immobilité du narrateur dans la scène finale contraste avec la mouvance antérieure du protagoniste qui, comme Vieux Os choisissant une direction différente alors que des chemins tracés s'ouvrent devant lui au « pays sans chapeau », se laisse plutôt guider à travers des trajets inconnus, comme en témoigne l'extrait qui suit : « Ma vie va en zigzag depuis ce coup de fil nocturne / m'annonçant la mort d'un homme / dont l'absence m'a modelé. / Je me laisse aller sachant / que ces détours ne sont pas vains. / Quand on ne connaît pas le lieu où l'on va / tous les chemins sont bons [...] » (*ÉDR*, 167) et « J'ai pris la route tôt ce matin. / Sans destination. / Comme ma vie à partir de maintenant » (*ÉDR*, 13). L'extrait relate le parcours trouble du narrateur, ce qui contraste avec la fin du roman où l'arrivée prend la place du retour et où le narrateur peut réellement se poser. Il rejoint l'espace de la création où les possibilités sont infinies. L'enfant rejoint l'adulte et vice versa. La confrontation avec le présent du pays n'a plus lieu d'être, même si certains indices poussent le lecteur à croire que cet état n'est que temporaire comme les allusions à la mémoire historique et à la fièvre du narrateur.

Plus tôt dans le roman, son neveu lui demandait à quoi ressemblait la vie en-dehors du pays, ce à quoi le narrateur avait répondu :

Oh, là-bas, c'est devenu pareil qu'ici pour moi. Pourtant ce n'est pas le même paysage. J'ai perdu la notion du territoire. Ça se fait si doucement qu'on ne s'en rend pas compte, mais au fur et à mesure que le temps passe les images qu'on a gardées dans sa mémoire sont remplacées par des nouvelles et ça n'arrête pas. (*ÉDR*, 247)

En effet, le protagoniste ayant retrouvé le sommeil dans le paysage du pays natal pourrait tout aussi bien se réveiller dans son bain, à Montréal. À la fin de ce court chapitre intitulé « Vers le sud » (*ÉDR*, 246), le narrateur évoque une fois de plus sa perception singulière du temps en lien avec le déplacement dans l'espace : « J'ignorais qu'en changeant simplement de lieu on pouvait ressentir une pareille émotion, comme si dix ans me séparaient de Port-au-Prince que je viens à peine de quitter » (*ÉDR*, 249). Le temps et l'espace sont malléables dans l'esprit du narrateur-voyageur et ils s'entrecoupent sans nécessairement s'accorder.

CONCLUSION

La traversée des retours imaginaires effectués par les narrateurs dans les deux romans du corpus expose la complexité avec laquelle le thème du retour est repris et déplacé par Laferrière. Nous avons vu que la diversité d'ethoï discursifs créés dans les deux récits permet d'étudier les œuvres sous l'angle de l'autofiction en observant la construction des identités narratives alors que les narrateurs redécouvrent un lieu fantasmé pendant des années. À travers les multiples images que présentent les narrateurs d'eux-mêmes, il apparaît que Vieux Os, le narrateur de *Pays sans chapeau*, tente de regagner sa place perdue depuis son départ, tandis que le narrateur de *L'Énigme du retour* est plus conscient dès le début de son retour de l'impossibilité d'effacer les années d'absence. De plus, les narrateurs se présentent comme lecteur et écrivain à plusieurs reprises dans le texte, exposant ainsi leur bagage littéraire pour se placer par rapport à celui-ci.

Dans le premier chapitre, nous avons introduit les notions d'ethos discursif et d'ethos collectif, développées par Ruth Amossy, et celle d'identité narrative, définie par Paul Ricœur, pour mettre en lumière les stratégies employées par les narrateurs pour se représenter dans différents contextes sociaux. Nous avons vu que cet amoncellement d'identités narratives, qui va de pair avec la notion d'autofiction, fait ressortir l'artifice de la fictionnalisation de soi et déconstruit le cliché du héros unificateur qui revient pour sauver son pays. Ainsi, nous avons proposé un survol des ethoï discursifs déployés dans les deux romans pour en faire ressortir et en étudier les plus importants. Afin de comparer les deux expériences de retour des narrateurs, nous avons ensuite opposé l'ethos discursif du fils revenu dans *Pays sans chapeau* et

l'élaboration d'un ethos discursif collectif, soit celui du narrateur générationnel représentant une communauté d'exilés dans *L'Énigme du retour*. Dans le cas de *Pays sans chapeau*, le discours des autres façonne un ethos discursif presque mythique autour de Vieux Os qui, contrairement à beaucoup de héros représentés dans des récits de retour, ne revient pas dans un lieu hostile. Dans *L'Énigme du retour*, un déplacement est aussi opéré par rapport au stéréotype de l'exilé, repris au début du roman, mais qui s'estompe grâce à la création d'un ethos discursif de narrateur générationnel. Une partie de ce chapitre était aussi consacrée à l'ethos discursif de l'écrivain, central dans les deux romans. Nous avons pu étudier les manifestations métatextuelles mettant l'accent sur la création littéraire, ainsi que l'interférence du discours des autres dans les projets littéraires des narrateurs-écrivains.

Le deuxième chapitre propose une réflexion sur l'intertextualité et son impact dans la construction des univers fictionnels et des identités narratives des personnages. De plus, nous avons vu que les narrateurs mettent de l'avant les discours de ceux qui les entourent, créant ainsi une représentation polyphonique du pays retrouvé. De cette façon, divers points de vue traversent le roman et l'intertextualité permet de dialoguer avec d'autres textes et de les questionner. Après avoir évoqué les nombreuses références intratextuelles dans l'œuvre laferrienne, nous avons étudié plus précisément comment le narrateur de *Pays sans chapeau* se place dans une lignée d'écrivains consacrés comme Dante et Homère pour légitimer son entreprise littéraire et écrire sur le pays des esprits et des morts, de la même façon que Dante et Homère l'ont fait avant lui. Puis, nous avons vu comment Vieux Os se construit un ethos discursif de voyageur et devient ainsi descendant fictif d'Ulysse, personnage-type du voyageur. Nous avons ensuite étudié les rapports intertextuels entre *L'Énigme du retour* et *L'Énigme de l'arrivée* de V.S. Naipaul, ainsi qu'avec *Cahier d'un retour au pays natal*

d’Aimé Césaire. Ces mises en relation entre les œuvres nous ont permis de poser un regard neuf sur chacun des textes et d’en faire ressortir les similitudes autant que les différences. Ainsi, la lecture conjointe des réflexions sur l’arrivée de Naipaul et du retour dans le cas du narrateur de Laferrrière met en lumière l’importance dans les deux cas de la représentation littéraire du lieu dans la construction d’images préconçues et l’impact du nouveau statut des narrateurs dans leur écriture. Ces observations ont aussi fait ressortir le caractère complémentaire entre les ethoï discursifs d’écrivain et de voyageur puisque les narrateurs relatent à leur manière comment le changement de lieu offre une nouvelle vision créatrice. En étudiant ensuite le rapport du narrateur de *L’Énigme du retour* avec le père de la Négritude et son *Cahier d’un retour au pays natal*, nous avons constaté une mise à distance graduelle avec les figures fondatrices du pays dont font partie le père du narrateur et Aimé Césaire. En effet, le narrateur générationnel de *L’Énigme du retour* constate l’échec de cette génération et parle de « rêves avortés » (*ÉDR*, 70). Il se tourne plutôt vers des artistes populaires touchant un public varié pour décrire le foisonnement culturel de son pays, synonyme de diversité et d’inclusion.

Afin d’interroger plus globalement la possibilité de retour au pays natal des deux narrateurs, nous avons d’abord exploré, dans le troisième chapitre, l’ethos discursif d’étranger dans son propre pays qui se déploie différemment dans les deux cas. En effet, nous avons souligné qu’alors que le narrateur de *L’Énigme du retour* se place volontairement en marge de sa famille et de ses connaissances dans les jours suivants son retour, Vieux Os, pour sa part, tente de regagner sa place parmi les siens en revenant dans un quotidien qui ne lui appartient plus. Ainsi, nous avons vu que l’entourage des narrateurs leur rappelle leur nouveau statut d’étranger, en plus de se faire démasquer par des inconnus qui voient en eux un étranger de

plus. Cet ethos de l'étranger laissera progressivement place à celui du voyageur puisque les narrateurs reprendront finalement des chemins inconnus. Suite à ces clarifications quant au nouveau statut des narrateurs, nous avons exploré les emprunts techniques à d'autres médias, soit le cinéma et la peinture, que font les narrateurs pour créer une représentation multiforme du pays retrouvé. Afin de clore cette partie, nous avons ensuite analysé les excipit des deux romans pour montrer comment, dans les deux cas, la fin des romans renvoie au début et peut se lire comme le début de l'aventure fictionnelle des narrateurs.

Comme nous l'avons vu, l'exploration de l'imaginaire du retour au pays natal à travers deux récits distincts permet de réactualiser une vision classique du lieu pour la remettre en question et se l'approprier. Plusieurs questions restent tout de même en suspens après cette étude comparative. Il faudrait voir, par exemple, comment les ethoï discursifs des narrateurs évoluent à travers les œuvres de Laferrière, passant, entre autres, du fils sans père à une figure paternelle. En outre, nous avons peu abordé les liens intratextuels unissant *Le Cri des oiseaux fous*, roman du départ, et les ouvrages à l'étude, ce qui pourrait être intéressant à développer. Les liens intertextuels que nous avons dégagés ne constituent qu'une lecture parmi tant d'autres et plusieurs pistes de réflexion seraient matière à approfondir, par exemple, les allusions à l'*Énéide* de Virgile et à Shakespeare. De plus, il pourrait être pertinent d'étudier des récits de retour d'autres auteurs contemporains et de voir comment ils se situent par rapport à cette tradition littéraire caribéenne.

À leur manière, les deux romans de notre corpus forment une mosaïque hybride de discours et d'images, sans souci de hiérarchisation. L'usage de procédés tels que l'intertextualité, l'interdiscursivité et l'intermédialité place le récit autant dans une tradition

littéraire que dans l'expression d'une diversité discursive enrichie par d'autres arts. Dans ces romans, comme dans l'ensemble de son œuvre, Laferrière construit un narrateur-personnage complexe qui fait entendre plusieurs discours, autant à travers ses rencontres que par le biais de l'imaginaire littéraire qui l'habite et le façonne, créant un univers polyphonique qui peut se lire à plusieurs niveaux.

Il apparaît surtout dans ces récits de retour que la fiction permet de faire le pont entre le réel et le rêvé et de déjouer le temps et l'espace aux contours tracés. En effet, bien avant le début de leur voyage, le retour s'était déjà amorcé pour les deux protagonistes, comme en témoigne le narrateur de *L'Énigme du retour* : « Le dictateur m'avait jeté à la porte de mon pays. Pour y retourner, je suis passé par la fenêtre du roman » (*ÉDR*, 156).

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus principal

LAFERRIÈRE, Dany, *Pays sans chapeau*, Montréal, éd. du Boréal, 2006 [1996].

LAFERRIÈRE, Dany, *L'Énigme du retour*, Montréal, éd. du Boréal, 2009.

2. Corpus secondaire

LAFERRIÈRE, Dany, *Chronique de la dérive douce*, Montréal, VLB Éditeur, 1994.

LAFERRIÈRE, Dany, *Le goût des jeunes filles*, Montréal, VLB éditeur, 2004 [1992], édition revue et augmentée.

LAFERRIÈRE, Dany, *Le cri des oiseaux fous*, Montréal, éd. du Boréal, 2010 [2000].

3. Autres œuvres étudiées

CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Montréal, coéd. Présence Africaine (1983) et Guérin littérature (1990), [1939].

DANTE, *La Divine Comédie*, Paris, éd. Flammarion, 2010.

HOMÈRE, *Odyssée*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio classique », 1999.

NAIPAUL, V.S., *L'Énigme de l'arrivée*, Paris, éd. Grasset, 2012 [1987].

ROUMAIN, Jacques, *Gouverneurs de la rosée*, Montréal, éd. Mémoire d'encrier, 2007 [1944].

3. Entretiens avec Dany Laferrière

LAFERRIÈRE, Dany, *D'encre et d'exil 9. Insulaires*, Rencontres internationales des écritures de l'exil, Paris, Bibliothèque publique d'information-centre Pompidou, 2010.

LAFERRIÈRE, Dany, *J'écris comme je vis*, Montréal, éd. du Boréal, 2010.

SROKA, Ghila, *Conversations avec Dany Laferrière : interviews*, Montréal, Les Éditions de la Parole Métèque, 2010.

4. Études sur les œuvres de Dany Laferrière

BRISEBOIS, Sophie, *Dany Laferrière, parcours d'une écriture*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1997.

COLIN-THÉBAUDEAU, Katell, « Dany Laferrière exilé au "Pays sans chapeau" », *Tangence* [En ligne], num. 71, hiver 2003, p. 63-71, consulté le 5 mai 2016, adresse URL : <http://id.erudit.org/iderudit/008551ar>.

COURCY, Nathalie, « La traversée du *Pays sans chapeau* : (Con)fusion des mondes, vérités multiples et identités plurielles », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n°1, 2006, p. 225-238, consulté le 11 août 2016, adresse URL : <http://id.erudit.org/iderudit/016721ar>.

GRIMARD-DUBUC, Josée, *Le romancier autofictif : analyse de la représentation du personnage de l'écrivain dans trois romans de Dany Laferrière*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2006, 93 p.

LINDBERG, Svante (dir.), *Le roman migrant au Québec et en Scandinavie*, Frankfurt am Main, éd. Peter Lang, 2013.

MARTIN, Laure, *Figures du narrateur et représentation du monde dans deux romans de Dany Laferrière : Pays sans chapeau et L'Énigme du retour*, mémoire de maîtrise, Grenoble, Université Stendhal, 2010-2011.

MATHIS-MOSER, Ursula, *Dany Laferrière, la dérive américaine*, Montréal, VLB éditeur, 2003.

MIRAGLIA, Anne-Marie, « Le retour à la terre et l'absence du père dans *Pays sans chapeau* et *L'énigme du retour* de Dany Laferrière », *Voix et images*, vol. 36, n°2, hiver 2011, p. 81-92, consulté le 11 août 2016, adresse URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1002444ar>.

MUNRO, Martin, « Master of the new: Tradition and intertextuality in Dany Laferrière's *Pays sans chapeau* », *Small Axe*, vol. 9, n° 2, septembre 2005, p. 176-188.

NDIAYE, Christiane, *Comprendre l'énigme littéraire de Dany Laferrière*, Montréal, éd. du CIDIHCA, 2011.

NICOLAS, Lucienne, *Espaces urbains dans les romans de la diaspora haïtienne*, thèse de doctorat Montréal, Université de Montréal, 2001.

SADKOWSKI, Piotr, *Récits odysseens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France*, Toruń, Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2011.

SALIOT, Anne-Gaëlle, « *Le cri des oiseaux fous et Pays sans chapeau* de Dany Laferrière : départ, retour, rabordaille », dans Nadève Ménard (dir.), *Écrits d'Haïti : Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*, Paris, éd. Karthala, 2011, p. 421 à 434.

SORON, Anthony, « De l'obstacle à la transparence : *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière ou la réponse limpide de l'écriture vibrante », dans Sylvie Brodziak (dir.), *Haïti : enjeux d'écriture*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2013.

VASILE, Beniamin, *Dany Laferrière : l'autodidacte et le processus de création*, Paris, éd. l'Harmattan, 2008.

5. Cadre théorique

AMOSSY, Ruth, *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

AMOSSY, Ruth, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, Consulté le 24 août 2015. Adresse URL : <http://aad.revues.org/662>.

BELLEAU, *Le romancier fictif*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1980.

COLONNA, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram, 2004.

GASPARINI, Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, éd. du Seuil, 2008.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, éd. du Seuil, 1982.

HUSTI-LABOYE, Carmen, *La diaspora postcoloniale en France*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2009.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, éd. du Seuil, 1975.

LEPALUDIER, Laurent (dir.), *Métatextualité et métafiction, théorie et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.

LEREBOURS, Michel Philippe, *Haïti et ses peintres de 1804 à 1980. Souffrances et espoirs d'un peuple*, tome 1, Port-au-Prince, 1989.

NDIAYE, Christiane, « De Césaire à Condé : quelques retours au pays natal » dans *De paroles en figures*, Montréal, Harmattan, 1996, p. 143 à 150.

- PIER, John & SCHAEFFER, Jean-Marie, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.
- RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 45.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit t. 3*, Paris, éd. du Seuil, 1985 (coll. L'ordre philosophique).
- ROBIN, Régine, *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au cybersoi*, Montréal, éditions XYZ, 2005.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité*, Paris, éd. Flammarion, 2002.
- SANTINI, Sylvano, « Éclaircies à travers les brumes de l'intermédialité? (1re partie) : entretien avec Éric Méchoulan, directeur du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) et fondateur de la revue Intermédialités, Université de Montréal », *Spirale : arts • lettres • sciences humaines*, n° 229, 2009, p. 34-37, consulté le 5 mai 2016, adresse URL : <http://id.erudit.org/iderudit/62049ac>.
- TREMBLAY, Roseline, *L'Écrivain imaginaire : essai sur le roman québécois, 1960-1995*, Montréal, Hurtubise, 2004.

6. Divers

- BERNIER, Sylvie, *Les héritiers d'Ulysse*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2002.
- BORGES, Jorge Luis, *Neuf essais sur Dante*, Paris, éd. Gallimard, 1987.
- CHANCÉ, Dominique, *Les fils de Lear*, Paris, éd. Karthala, 2003.
- Clément MOISAN et Renate HILDEBRAND, *Les étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante du Québec (1937-1997)*, Québec, Nota Bene, 2001.
- DESROCHES, Jennes, *Prolégomènes à une littérature haïtienne en diaspora*, Montréal, éd. du CIDIHCA, 2000.
- DES ROSIERS, Joël, *Théories Caraïbes : poétique du déracinement*, Montréal, éd. Tryptique (nouvelle éd. augmentée), 2009 [1996].
- DE VAUCHER GRAVILI, Anne (dir.), *D'autres rêves : Les écritures migrantes au Québec*, Venise, Acte du séminaire international du Centre universitaire d'études québécoises à Venise (15-16 octobre 1999), Supernova, 2000.
- GUIMBARD, Catherine « La *Divine Comédie* de Dante Alighieri : une relecture biographique à des fins eschatologiques », *Perspectives médiévales* [En ligne], 33 | 2009, mis en ligne le 25 septembre 2012, consulté le 03 mai 2016, adresse URL : <http://peme.revues.org/2693> ; DOI : 10.4000/peme.2693.

- HAREL, Simon, « Demander refuge à la littérature : l'écriture expatriée de V.S. Naipaul » dans *Identités narratives, mémoire et perception* », Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002.
- NDIAYE, Christiane (dir.), *Introduction aux littératures francophones*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004.
- Pierre LAURETTE et Hans Georges RUPRECHT (dir.), *Poétiques et imaginaires. Francopolyphonie littéraire des Amériques*, Paris, éd. l'Harmattan, 1995.
- POULIOT, Philippe, *Fiction de soi et autoréflexivité romanesque dans la littérature québécoise contemporaine (1995-2000)*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2002.
- REDOUANE, Najib, « Écrivains haïtiens au Québec. Une écriture du dépassement identitaire », *Globe*, vol. 6, num. 1, 2003, p. 43-64, consulté le 5 mai 2016, adresse URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1000692ar>.