

**Université de Montréal**

**La mise en fiction du retour au pays natal chez  
Émile Ollivier, Anthony Phelps et Dany Laferrière**

par

Jean-Goualbert Atis

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de doctorat

en littératures de langue française

Octobre 2020

© Jean-Goualbert Atis, 2020

**Université de Montréal**

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée

**La mise en fiction du retour au pays natal chez  
Émile Ollivier, Anthony Phelps et Dany Laferrière**

Présentée par

Jean-Goualbert Atis

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur, Raphaël Lauro

Directeur de recherche, Josias Semujanga

Membre du jury, Christiane Ndiaye

Examineur externe, Nyela, Désiré

## RÉSUMÉ

La présente étude vise à explorer les mécanismes scripturaux d'œuvres littéraires qui thématisent le retour au pays natal. À partir d'un corpus formé de romans publiés par des écrivains expatriés, elle ambitionne de démontrer l'adéquation de leur forme à leur contenu. À cet égard, *La contrainte de l'inachevé* d'Anthony Phelps, *Pays sans chapeau* de Dany Laferrière et *Les urnes scellées* d'Émile Ollivier répondent au critère de fictions qui associent étroitement thème et structure, sens et composition, fond et forme.

Ces trois romans, en effet, procèdent de choix structurels et thématiques qui découlent du principe du retour, défini comme la propension à se soumettre à un mouvement régressif ou, pour le dire plus clairement, à évoluer à reculons dans le temps aussi bien que dans l'espace.

Deux axes sont ainsi retenus afin de mettre en évidence le fil conducteur de notre recherche : le retour définitif au pays natal et le retour en alternance entre le pays d'accueil et le pays d'origine. Le premier axe prend en considération la volonté de réinstallation permanente dans leur société de provenance de certains personnages de roman exilés, l'enquête, la répétition, l'interprétation, le rituel, l'affiliation constituant les manifestations textuelles du parcours de ces individus. Quant au deuxième axe, il est focalisé sur l'aller-retour entre deux territoires de personnages romanesques, et se traduit par l'affleurement dans les récits de l'entre-deux, du motif du double, de l'autoréférentialité, de la mise en abyme et par la place réservée aux zombis, aux sosies, aux rêves ou aux miroirs.

La recherche est ainsi parvenue à établir que le retour, comme signification, va de pair avec le retour, comme principe de composition, dans les romans analysés. Sur le plan de l'énonciation, chez Ollivier, Laferrière et Phelps, des procédés scripturaux font toujours écho, sur le plan de l'énoncé, au geste régressif des personnages de fiction.

**Mots clés :** Anthony Phelps, Dany Laferrière, Émile Ollivier, retour au pays natal, exil, Haïti, Québec, dispositif narratif, fictionnalisation.

## ABSTRACT

The purpose of this study is to explore the scriptural mechanisms of literary works that thematize the return to the homeland. Based on a corpus of novels published by expatriate writers, it aims to demonstrate the adequacy of their form to their content. In this regard, *La contrainte de l'inachevé* by Anthony Phelps, *Pays sans chapeau* by Dany Laferrière, *Les urnes scellées* by Émile Ollivier meet the criteria of fictions which closely associate theme and structure, meaning and composition, substance and form.

These three novels are based on structural and thematic choices that stem from the principle of return, defined as the propensity to submit to a regressive movement or, to put it more clearly, to evolve backwards in time as well as in space.

Two axes are thus chosen to highlight the main theme of our research: the definitive return to the country of birth and the return alternately between the host country and the country of origin. The first axis takes into consideration the will for permanent resettlement in their society from certain exiles, the investigation, the repetition, the interpretation, the ritual, the affiliation constituting the textual manifestations of what animates these migrants. As for the second axis, it is focused on the round trip between two territories of fictional characters and is reflected in the stories by the outcrop in the narratives of the motif of the double, the in-between, self-referentiality, of the *mise en abyme* and by the place reserved for zombies, doppelgangers, dreams, mirrors, etc.

This research has thus managed to establish that return as meaning goes hand in hand with return as a principle of composition in the novels analyzed. In

Ollivier, Laferrière and Phelps, with the regressive gesture of the fictional characters, on the level of the statement, always echoes in the texts, on the level of the enunciation, the scriptural processes characterized by the principle of return.

Keywords : Anthony Phelps, Dany Laferrière, Émile Ollivier, return to homeland, exile, Haiti, Québec, roman, narrative device, fictionalization.

# TABLE DES MATIÈRES

<b>RÉSUMÉ</b> .....	<b>i</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>iii</b>
<b>LISTE DES ABRÉVIATIONS</b> .....	<b>xi</b>
<b>DÉDICACE</b> .....	<b>xii</b>
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>xiii</b>
<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE</b> .....	<b>1</b>
<b>1. L'exil et la problématique du dedans/dehors face à la critique</b> .....	<b>4</b>
<b>1.1. Partir</b> .....	<b>4</b>
<b>1.2. S'établir</b> .....	<b>12</b>
<b>1.3. Revenir</b> .....	<b>25</b>
<b>2. Choix et justification du corpus</b> .....	<b>33</b>
<b>3. Objectifs de la recherche</b> .....	<b>34</b>
<b>4. Grandes articulations de la recherche</b> .....	<b>41</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE : MARCHÉ ARRIÈRE</b> .....	<b>44</b>
<b>CHAPITRE 1 : ENQUÊTE</b> .....	<b>47</b>
<b>1.1. Une enquête improvisée</b> .....	<b>48</b>
<b>1.1.1. L'archéologue-détective</b> .....	<b>49</b>
<b>1.1.2. L'échec</b> .....	<b>52</b>
<b>1.1.3. La quête comme enjeu (1)</b> .....	<b>54</b>
<b>1.2. La chasse au trésor</b> .....	<b>56</b>
<b>1.2.1. Le trésor caché</b> .....	<b>56</b>
<b>1.2.2. Les péripéties</b> .....	<b>57</b>
<b>1.2.3. La renonciation</b> .....	<b>58</b>
<b>1.2.4. La quête comme enjeu (2)</b> .....	<b>59</b>
<b>1.3. Énigme et monde caché</b> .....	<b>61</b>
<b>1.3.1. La coupe disparue</b> .....	<b>61</b>
<b>1.3.2. À la poursuite de la coupe</b> .....	<b>62</b>
<b>1.3.3. La découverte</b> .....	<b>63</b>
<b>1.4. Enquête et reportage</b> .....	<b>65</b>

1.4.1.	Une enquête à Bombardopolis .....	66
1.4.2.	Des paysans dotés d'un pouvoir surhumain .....	66
1.4.3.	L'intervention étatique et internationale .....	67
1.4.4.	Un mur culturel impossible à franchir .....	69
1.5.	La catabase de Vieux Os .....	72
1.5.1.	Un audacieux projet .....	72
1.5.2.	Scepticisme sur les chances de revenir vivant du pays sans chapeau	74
1.5.3.	Descente au pays sans chapeau .....	75
1.5.4.	Retour du pays sans chapeau .....	76
	<b>CHAPITRE 2 : INTERPRÉTATION .....</b>	<b>79</b>
2.1.	Arts .....	80
2.1.1.	Poésie et obscurantisme .....	80
2.1.2.	Guerre des interprétations .....	82
2.1.3.	Peinture .....	84
2.2.	Environnement .....	86
2.2.1.	Anthropomorphisme .....	86
2.2.2.	Leçon de choses .....	90
2.3.	Réinterprétation de la religion .....	94
2.4.	Décryptage de songes .....	96
2.5.	Code onomastique : la vérité derrière les noms .....	98
2.5.1.	Dénomination dans <i>Pays sans chapeau</i> .....	99
2.5.2.	Dénomination dans <i>Les urnes scellées</i> .....	101
2.5.3.	Dénomination dans <i>La contrainte de l'inachevé</i> .....	108
	<b>CHAPITRE 3 : RÉPÉTITION .....</b>	<b>115</b>
3.1.	Ollivier .....	117
3.1.1.	Reprises lexicales .....	117
3.1.2.	Répétitions non linguistiques .....	121
3.2.	Phelps .....	126
3.2.1.	Reprises lexicales .....	127
3.2.2.	Syntagmes .....	129
3.2.3.	Réponses en écho .....	130



3.2.4. Répétitions par entraînement verbal.....	131
3.3. Laferrière.....	132
3.3.1. Mots .....	132
3.3.2. Syntagmes .....	134
3.3.3. Dialogues en écho .....	136
<b>CHAPITRE 4 : RITUELS .....</b>	<b>138</b>
4.1. Rituels, superstition et mondanité.....	139
4.2. Rituel et nostalgie.....	143
4.3. Rituel et figement du temps .....	145
<b>CHAPITRE 5 : FILIATION.....</b>	<b>149</b>
5.1. Les malheurs de la filiation .....	150
5.1.1. Noli me tangere.....	151
5.1.2. Carvalho Marcadieu : malédiction de père en fils .....	154
5.2. Métissage et nomadisme.....	162
<b>SYNTHÈSE DE LA PREMIÈRE PARTIE .....</b>	<b>165</b>
<b>DEUXIÈME PARTIE : ALLER - RETOUR.....</b>	<b>168</b>
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>169</b>
<b>CHAPITRE 1 : DUALITÉ DES ÊTRES.....</b>	<b>171</b>
1.1. Dualité et duplicité .....	172
1.1.1. L'image labile des sœurs Monsanto .....	172
1.1.1.1. Entre anges.....	172
1.1.1.2. ... et démons.....	174
1.1.1.3. Entre accords... ..	175
1.1.1.4. ... et désaccords .....	175
1.1.2. Léopold Seurat : poète clivé ou la part de l'ombre .....	177
1.1.3. Urcel Bouzzy : duplicité.....	183
1.1.4. Mollo-Mollo : entre-deux.....	186
1.1.5. Sosthènes Monsanto : Doctor Jekyll et Mister Hyde .....	187
1.2. Sous le signe de deux.....	188
1.2.1. Des couples et des paires.....	188
1.2.2. Un même amant pour la mère et la fille .....	189

1.2.3.	Métissage .....	191
1.2.4.	Double fictif.....	191
1.3.	Dédoublément et sosies .....	192
1.3.1.	Tels pères, tels fils.....	192
1.3.2.	La mère du narrateur et ses doubles .....	193
1.3.3.	Le double de Duvalier .....	195
1.3.4.	Le zombi : entre vie et mort .....	196
1.3.5.	Histoires de sosies .....	200
1.3.5.1.	Deux jeunes filles .....	200
1.3.5.2.	Sosies et religion.....	201
	<b>CHAPITRE 2 : RÉALITÉ DUALE .....</b>	<b>203</b>
2.1.	Des frontières et des hommes.....	203
2.1.1.	Binarité spatiotemporelle et civilisationnelle.....	203
2.1.2.	Frontières infranchissables.....	208
2.1.3.	Paysannerie et urbanité .....	208
2.1.4.	Un espace à deux faces .....	209
2.2.	Va-et-vient entre le pays des vivants et le pays sans chapeau.....	210
2.2.1.	Au cimetière comme à la ville.....	212
2.2.2.	Le passage .....	216
2.2.3.	Éros et Thanatos.....	218
2.2.4.	Télescopages : rencontre insolite du sacré et du profane .....	221
2.3.	Le réel et le fictif.....	224
2.3.1.	Pays rêvé, pays réel .....	224
2.3.2.	Incursions de la réalité dans la fiction : l'inscription de l'histoire ..	227
2.3.3.	L'incursion de l'histoire dans l'œuvre d'Ollivier.....	228
2.3.3.1.	Le point de départ : février.....	228
2.3.3.2.	L'après-février .....	229
2.3.3.3.	L'instabilité politique .....	231
2.3.3.4.	Le massacre de la ruelle Vaillant .....	233
2.3.4.	L'incursion de l'histoire chez Phelps : de 1946 à 1986 .....	234
2.3.4.1.	Les événements de 1946 .....	235

2.3.4.2.	Le régime duvaliériste.....	237
2.3.4.3.	L'après 1986.....	240
2.4.	Rêves et réalités : piliers des récits .....	243
2.4.1.	Rêveries féminines.....	243
2.4.2.	Rêves prémonitoires.....	244
2.4.3.	Disparition de Samuel Soliman.....	245
2.4.4.	Disparition d'Antoine Mortimer.....	246
2.4.5.	Cauchemar.....	247
	<b>CHAPITRE 3 : AUTOREPRÉSENTATION ET ALLER-RETOUR.....</b>	<b>249</b>
3.1.	La mise en abyme et les commentaires métanarratifs chez Phelps .....	250
3.1.1.	La mise en abyme de l'énoncé.....	251
3.1.2.	La mise en abyme de l'énonciation.....	252
3.1.3.	Image du producteur et du récepteur .....	253
3.1.4.	La mise en évidence de la production : double scriptural.....	254
3.1.5.	La mise en évidence de la réception : double lectoral.....	256
3.2.	Le roman et ses doubles chez Laferrière .....	260
3.2.1.	Le pictural et le scriptural.....	261
3.2.2.	L'activité scripturale.....	263
3.2.3.	Le métier d'écrivain et ses ficelles .....	264
3.2.4.	Le compagnon d'écriture.....	268
3.2.5.	Écrire pour les loas.....	269
3.3.	Texte circulaire chez Ollivier.....	272
3.3.1.	Retour d'exil .....	272
3.3.2.	Retour en exil.....	277
3.3.3.	Revenir et repartir : le principe de binarité .....	279
	<b>SYNTHÈSE DE LA DEUXIÈME PARTIE.....</b>	<b>280</b>
	<b>CONCLUSION GÉNÉRALE.....</b>	<b>283</b>
	<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>304</b>
	<b>1. CORPUS.....</b>	<b>305</b>
	<b>2. ÉTUDES SUR LAFERRIÈRE, OLLIVIER ET PHELPS .....</b>	<b>305</b>
	<b>3. ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE ET LA SOCIÉTÉ HAÏTIENNES</b>	<b>307</b>

<b>4. ÉCRITS SUR LA THÉORIE LITTÉRAIRE ET LE DISCOURS.....</b>	<b>310</b>
<b>5. ÉCRITS SUR L'EXIL ET LA MIGRATION .....</b>	<b>314</b>
<b>6. THÉORIES SUR LE MOI ET LES PRATIQUES SOCIALES .....</b>	<b>316</b>
<b>7. ŒUVRES LITTÉRAIRES .....</b>	<b>317</b>

## LISTE DES ABRÉVIATIONS

*LC* : *La contrainte de l'inachevé*, Anthony Phelps

*PC* : *Pays sans chapeau*, Dany Laferrière

*US* : *Les urnes scellées*, Émile Ollivier

**Les renvois à ces romans sont indiqués entre parenthèses dans le texte.**

## **DÉDICACE**

À la mémoire de mes parents,  
Massillon et Caroline Duroseau ATIS

## REMERCIEMENTS

Vive gratitude envers :

Monsieur Josias Semujanga, pour ses exhortations toujours judicieuses et inspirantes, sa patience exemplaire et son généreux dévouement;

Ma femme, Armide Timothée Atis pour son soutien total et inconditionnel;

Ma sœur Antoinette Atis et son mari Odany Octave pour leur aide morale et matérielle;

Mon frère Toussaint Atis pour ses encouragements enthousiastes;

Mes amis Hénock et Erlande Timothée, Levelt et Denise Émile, Jean Audain Duroseau, Josette T. Gaboton, Louis Samuel Estriplet, Myriame Remarais, Alix Desrosiers, Gustave Joseph, Jarvlot et Manuella Alcéna, Antony Louis, pour leur appui permanent.

## **INTRODUCTION GÉNÉRALE**



Car c'est ainsi que nous nous débattons,  
comme des barques contre le courant,  
sans cesse repoussés vers le passé.

Francis Scott Fitzgerald, *Gatsby*

La thématique du personnage qui retourne dans son pays d'origine se caractérise par son universalité avérée : le retour de l'enfant prodigue (la Bible), le retour d'Ulysse à Ithaque (l'*Odyssée* d'Homère), etc. Dans la littérature caribéenne francophone, elle obtient ses titres de noblesse, en 1939, avec la publication du *Cahier d'un retour au pays natal*<sup>1</sup> par le poète martiniquais Aimé Césaire. Cependant, bien longtemps avant cette date, les écrivains d'Haïti étaient accoutumés à relater dans leurs fictions l'histoire de personnages qui reviennent dans l'île natale après un certain temps d'absence. Entre 1901 et 1915, par exemple, des romanciers tels Frédéric Marcelin, Fernand Hibbert et Justin Lhérisson ont fait du retour au pays une thématique importante de certains de leurs romans<sup>2</sup>, tendance perpétuée au long du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à aujourd'hui par Jacques Roumain, Jacques Stéphen Alexis, Gérard Étienne, Marie-Célie Agnant, René Philoctète, Jean Métellus, et beaucoup

---

<sup>1</sup> Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Éditions Présence Africaine, 1983.

<sup>2</sup> Fernand Hibbert, *Séna*, Port-au-Prince, Fardin, 1976 [1905].

Frédéric Marcelin, Frédéric, *Thémistocle Épaminondas Labasterre*, Port-au-Prince, Éditions Fardin, 1976, [1901].

Justin Lhérisson, *La Famille des Pitite-Caille (Les fortunes de chez nous)*, Port-au-Prince, Imprimerie des Antilles, 1963 [1905].

d'autres créateurs<sup>3</sup>. Chaque écrivain ou chaque génération lui a imprimé ses propres marques.

---

<sup>3</sup> Jacques Roumain, *Gouverneurs de la rosée*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, 1944.  
Jacques Stéphen Alexis, *Compère général soleil*, Paris, Gallimard, 1955.  
Marie-Célie Agnant, *La Dot de Sara*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage, 1995.  
René Philoctète, *Ces îles qui marchent*, Port-au-Prince, Éditions Mémoire, 1992 [1969].  
Jean Métellus, *Louis Vortex*, Paris, Éditions Messidor, 1992.

De leur côté, de nombreux chercheurs venus des horizons les plus divers ont publié des études sur le retour au pays natal dans la littérature haïtienne, phénomène relié à celui de l'exil. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous pouvons citer quelques-uns parmi eux : Józef Kwaterko<sup>4</sup>, Michel Serres<sup>5</sup>, Pierre Raymond Dumas<sup>6</sup>, Léon-François Hoffman<sup>7</sup>, Jean Michael Dash<sup>8</sup>.

Que peuvent nous apprendre les théoriciens sur les enjeux de l'exil et du retour d'exil dans la littérature haïtienne de la diaspora? Peut-on dégager une certaine cohérence ou un certain consensus à l'intérieur de leur discours? Peut-on mettre au jour une convergence de tels discours critiques?

## **1. L'exil et la problématique du dedans/dehors face à la critique**

### **1.1. Partir**

Dans un article publié dans la revue *Notre librairie*, Jean Michael Dash établit que l'exil occupe une place centrale dans l'histoire littéraire moderne d'Haïti. De tous les thèmes abordés par les écrivains natifs de ce pays, ce phénomène lui apparaît le plus marquant : « Si un seul thème caractérise la littérature haïtienne moderne, c'est celui de l'exil<sup>9</sup> ». À l'exception notable de la position de l'écrivain Lyonel

---

<sup>4</sup> Józef Kwaterko, « Les fictions identitaires des romanciers haïtiens du Québec », *Revue de littérature comparée*, vol. 2, n° 302, 2002, p. 212-229.

<sup>5</sup> Michel Serres, « Christ noir », *Critique*, vol. 29 n° 308, 1973, p. 3-25.

<sup>6</sup> Pierre Raymond Dumas, *Panorama de la littérature haïtienne de la diaspora*, Port-au-Prince, C3 Éditions, 2012 [1986].

<sup>7</sup> Léon-François Hoffmann, *Le roman haïtien: idéologie et structure*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1982.

<sup>8</sup> J. Michael Dash, « Haïti imaginaire : l'évolution de la littérature haïtienne moderne », *Notre librairie*, n° 133, janvier-avril 1998.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 46.

Trouillot<sup>10</sup> qui récuse toute tentative d'essentialisation de la production littéraire haïtienne, cette affirmation semble faire l'unanimité parmi les chercheurs.

Abondant dans le sens de Dash, le romancier Louis-Philippe Dalembert<sup>11</sup> évoque l'exil comme une réalité de la vie haïtienne, venue du fond des âges. Pour lui, préexistant même à l'apparition sur la scène mondiale de la nation, le phénomène exilique n'a pas été soudainement introduit un jour dans la culture et les mœurs pour réprimer les intellectuels, même quand ces derniers ont pris l'habitude de le répercuter avec force dans leurs écrits. La migration ayant toujours joué un rôle capital dans l'histoire d'Haïti, d'après Dalembert, on peut affirmer à bon droit qu'elle s'inscrit comme l'un des phénomènes fondateurs de ce pays qui, en tant qu'entité, s'est constitué à partir de diasporas<sup>12</sup>. Par ailleurs, si l'on compare la situation des Haïtiens à celle des autres peuples de la région, il est facile de prouver qu'il n'existe pas une grande différence en ce qui concerne le déracinement subi par les uns et par les autres. Tout compte fait, le continent américain est peuplé en grande partie de gens arrivés de contrées lointaines, ayant abandonné leur sol natal pour venir s'établir sur une terre nouvelle, contre leur gré dans la plupart des cas.

---

<sup>10</sup> Trouillot réagit aux commentaires de Jean Michael Dash par ces mots : « En général les critiques des milieux académiques occidentaux ont surtout travaillé sur des textes publiés en dehors d'Haïti et contribué pendant longtemps au mythe que “le meilleur de la littérature haïtienne se produisait en dehors d'Haïti”. Au point de faire de l'exil une donnée première de la littérature haïtienne, voire selon John [sic] M. Dash, “le thème le plus important” du XXème siècle haïtien. La généralisation de Dash est pour le moins abusive. » (Lyonel Trouillot, « La construction des dogmes : le typique et le général », dans *Relire l'histoire littéraire et le littéraire haïtiens*, Port-au-Prince, Éditions Presses Nationales d'Haïti, 2007, p. 444-455.)

<sup>11</sup> Louis-Philippe Dalembert, « Exil et diaspora : une littérature en migration », *Notre librairie*, n° 133, janvier-avril 1998.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 40.

Ultérieurement à la décimation des premiers habitants de l'île (les Tainos) par les Espagnols, débarquent des individus issus de diasporas éparses africaines et européennes qui constitueront plus tard la nation haïtienne. Un siècle après la proclamation d'indépendance (1804), lesdits individus seront rejoints par des Syro-Libanais. Il en découle, selon Dalember, que les créateurs nés dans l'île produisent des œuvres estampillées du sceau de l'exil, car cette réalité les interpelle tous, certes à des degrés divers. De ce constat découle sa déclaration concernant la notion d'exil :

À partir de cette notion d'exil, on peut comprendre une bonne partie de la production littéraire haïtienne. Ceci est aussi vrai pour les écrivains dits de la diaspora que pour les collègues de l'intérieur - jusqu'à un certain point tout de même en ce qui concerne ces derniers<sup>13</sup>.

Pour ceux qui se montrent perplexes face à l'utilisation du mot exil dans un tel contexte, Dalember justifie son point de vue en se référant au répertoire folklorique qui recèle de nombreux contes, chansons et devinettes désignant les habitants du pays comme des « moun vini » (immigrants, étrangers) :

Plusieurs chansons populaires en témoignent, dont l'une des plus connues commence par cette phrase : « Mwen pa moun isit, ô » (« Je ne suis pas d'ici »). Et si le vaudou ne promet point de paradis à ses adeptes, il ne fait pas moins allusion au retour de l'âme du mort dans une Guinée mythique<sup>14</sup>.

D'où la propension de la critique à considérer l'exil, à côté de la résistance et du syncrétisme religieux, comme un principe d'existence et une dimension structurante de la culture d'Haïti. Pour dissiper l'incohérence et l'arbitraire que certains observateurs croient déceler dans les comportements des Haïtiens, il serait alors

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 42.

impératif d'en appeler à cette réalité qui permet de rendre compte de la complexité de la nation haïtienne. Faire l'impasse sur cet ordre des choses ne peut que conduire à une interprétation erronée de certains phénomènes culturels ayant cours dans le pays. Telle paraît aussi la position de la critique Yanick Lahens dans son essai intitulé *L'exil. Entre l'ancrage et la fuite. L'écrivain haïtien*<sup>15</sup> publié à Port-au-Prince en 1990. Se démarquant de l'acception traditionnelle qui assimile l'exil à un éloignement physique purement et simplement, elle problématise ce concept en l'appliquant à des aspects divers de la société : « L'exil de l'écrivain est souvent perçu comme simple départ du pays natal. Or, toute réflexion véritable [...] conduit à des interrogations plus profondes<sup>16</sup>. » En ce qui concerne les écrivains haïtiens, comme Dalembert, elle distingue deux types d'exils : l'exil intérieur et l'exil extérieur. Dans l'un et l'autre cas, l'individu endure les affres d'un entre-deux parfois douloureux : « Être exilé, c'est être d'ici et d'ailleurs, c'est être à la fois dedans et dehors, installé dans l'insécurité d'un porte-à-faux douloureux, malaisé<sup>17</sup>. »

Comment Lahens définit-elle les deux types d'exils évoqués dans son essai? D'un côté, l'exil intérieur permet de penser les conditions de l'écriture. Dans les temps modernes, l'œuvre artistique serait le fruit de l'éloignement, même momentanément de l'individu, isolement vécu dans une certaine dystopie. « Tu écriras dans la douleur », semble affirmer Lahens, en écho à un verset biblique très connu. À bien comprendre, toute œuvre littéraire, ou même toute activité de création, posséderait un soubassement

---

<sup>15</sup> Yanick Lahens, *L'exil. Entre l'ancrage et la fuite. L'écrivain haïtien*, Port-au-Prince, Deschamps, 1990.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 5.

exilique. Taraudés par une sensation de « rétrécissement », sensation responsable de leur sentiment de déracinés et ferment indiscutable de leurs écritures, les gens de lettres partagent la destinée de l’oiseau géant inadapté aux conditions de la vie sur la planète Terre : « L’écrivain, tout en participant de la modernité, érige en nécessité ou en fatalité son statut de marginal. Et Baudelaire ne dira pas autre chose en faisant de l’Albatros l’image du poète exilé sur la terre au milieu des huées »<sup>18</sup> ».

De l’autre côté, l’exil extérieur, apparenté parfois à l’exil politique, fait référence à la condition des individus forcés de laisser leur pays. Dans ce cas de figure, il s’agit d’un éloignement géographique volontaire, ou d’une mesure d’expulsion prise par un pouvoir autocratique à l’encontre d’une personne. Entre les deux types d’exils, il n’y a pas de solution de continuité; l’un est, en effet, le prolongement ou la manifestation objective de l’autre : « L’exil politique apparaît donc en grande partie comme effet de redondance de l’exil à l’intérieur, qu’il prolonge, parachève et affiche dans l’instant même où il force l’écrivain à assumer l’exil intérieur<sup>19</sup>. »

Toutefois ce qui paraît nouveau avec l’exil extérieur, c’est son imposition par des circonstances politiques tout à fait étrangères au vécu intime de l’individu. Par suite de l’arrivée au pouvoir d’un régime ayant opté pour l’autoritarisme comme mode de gouvernance, le pays expérimente des soubresauts induisant d’importants bouleversements dans le monde artistique et la destinée des créateurs. Cependant, malgré les dangers qui les guettent sous la dictature, pour la plupart, les gens de lettres

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 34.

haïtiens ne s'avouent pas vaincus; ils persistent à prôner le libre exercice de la pensée et revendiquent le droit d'entreprendre des actions pour le changement :

Mais au début des années soixante, au moment où l'écrivain haïtien commence à assumer la convergence toute moderne du déracinement et de l'intellectualité, l'exil politique imposé par le duvaliérisme est venu complexifier les données du problème par l'introduction du clivage dedans/dehors<sup>20</sup>.

Dans la conjoncture d'alors, penseurs, intellectuels et lettrés ont le choix entre rentrer dans le rang ou s'opposer au régime. Dans le deuxième cas, les uns se font purement et simplement assassiner, et les autres, plus chanceux, sont bannis du pays. La répression politique ne faisant pas de quartier à la dissidence, désormais l'ailleurs n'est plus un cauchemar redouté pour les résistants au despotisme, mais devient une réalité.

Pourchassé, blessé dans son âme, parfois aussi dans sa chair, l'écrivain, conformément à son statut de victime d'un régime politique, ou en vertu d'une certaine inaptitude ontologique, se voit contraint de s'éloigner. Son refus de prendre son parti de l'obscurantisme, de l'injustice et de l'immobilisme débouche nécessairement sur ce que Lahens nomme un décalage : « L'esprit même du temps exigera ce décalage momentané par rapport à toute espèce de donnée, que celle-ci soit d'ordre familial ou national<sup>21</sup>. » En rébellion contre un certain ordre des choses, il opte pour le conflit avec le pouvoir, la dissension avec ses concitoyens et avec son milieu d'origine. D'où la déclaration suivante qui vise à expliciter l'inconfort des individus assujettis à cette situation on ne peut plus complexe : « Il ne s'agit pas pour nous d'exalter l'ailleurs,

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 39.



sous peine de s'y perdre, ni de glorifier l'ici, d'enfermement et de mort certaine, mais de sortir du repli sans se perdre dans l'ailleurs<sup>22</sup>. »

Bien d'autres intellectuels présentent aussi l'exil comme un principe de production littéraire; à cet égard, Jean-Claude Fignolé préfère l'associer à des notions négativement connotées (*fuite, désertion, lâcheté, imposture...*) et pousse la réflexion encore plus loin que les autres critiques. À la vérité, on ne saurait aborder la thématique de l'exil en Haïti sans faire référence à l'essai publié par cet auteur en 1978 : *Vœu de voyage et intention romanesque*<sup>23</sup>. En exergue de son livre, il place cette déclaration d'Amilcar Cabral<sup>24</sup>: « Les élites doivent se suicider. » Abstraction faite de la rhétorique polémique et du caractère sentencieux de sa prose, Fignolé tient, à quelques nuances près, un discours identique à celui de ses confrères quant à l'importance du phénomène exilique dans la culture haïtienne. À l'instar d'un fil rouge, la pensée suivante traverse son essai : « Le dit de désertion jalonne plus d'un itinéraire. Le goût de voyager pour arpenter l'espace de l'autre trahit une volonté de fuir, de se fuir, constante à nos personnages de roman. S'il ne s'agissait seulement que d'une habitude fictive<sup>25</sup>. »

À son avis, il n'existe aucune différence entre les choix opérés par les créateurs de fiction (écrivains) et les créatures de fiction (personnages), le comportement des derniers reflétant parfaitement les agissements ou les désirs secrets des premiers. Exil vécu, exil fantasmé, c'est du pareil au même : les Haïtiens sont fautifs de vouloir à tout

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>23</sup> Jean-Claude Fignolé, *Vœu de voyage et intention romanesque*, Port-au-Prince, Éditions Fardin, 1978.

<sup>24</sup> Amilcar Lopès Cabral, né en 1924 et mort en 1973. Homme politique de Guinée-Bissau et des îles du Cap-Vert et agronome de formation, Cabral est le fondateur et secrétaire général d'un parti politique qui amena ces deux pays à l'indépendance.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 47.

prix désertent leur pays pour aller se réfugier ailleurs : « Je me cherche dans un ailleurs que je crois mien pour abriter des songes qui, en fait, appartiennent à d'autres<sup>26</sup>. »

Sous la plume de Fignolé, le substantif *ailleurs* se voit doté d'un champ sémantique très large. En effet, quelqu'un peut « se vouer à l'ailleurs » tout en demeurant dans son pays, sans bouger de sa terre natale, comme nous l'avons vu avec Yanick Lahens précédemment; ainsi apparaissent, pour Fignolé, les individus travaillés par « l'obsession de l'étranger sauveur<sup>27</sup> ». En guise d'exemple, l'essayiste convoque auprès de son tribunal un personnage créé par le romancier Frédéric Marcelin, le jeune journaliste Thémistocle Épaminondas Labasterre, héros du récit éponyme qui, fiancé à l'Haïtienne Zulma Corneille, éprouve une attirance quasi pathologique pour une demoiselle d'origine étrangère, Zulma Winckman, fille d'un commerçant allemand. Clôturant l'instruction du procès de Thémistocle Épaminondas Labasterre, le critique déclare ce dernier coupable du délit de « désertion du territoire-Corneille » en faveur du « territoire-Winckman<sup>28</sup> ». D'après lui, la fascination de l'ailleurs n'ose parfois pas dire son vrai nom; elle correspondrait à l'aliénation culturelle dont les victimes consentantes sont les individus et les peuples qui se comportent comme des êtres inférieurs : « J'entends aussi, d'autre façon, le mouvement vers l'ailleurs. Être autre et non plus moi. J'éprouve avec ravissement la volupté d'être possédé par qui me fascine<sup>29</sup>. » Intensément politique, fortement teintée d'axiologie, la rhétorique de Fignolé emprunte ses concepts au domaine de la militance révolutionnaire.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 52-53.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 49.

Pour la presque totalité des chercheurs, il ne fait pas de doute que l'exil représente un thème constitutif de la production littéraire haïtienne, même si le système évaluatif des uns et des autres diffère. Mais comment les écrivains et leurs œuvres sont-ils perçus une fois ces derniers confrontés aux affres de l'exil géographique?

## 1.2. S'établir

De nombreuses recherches accordent un intérêt appuyé au mode de vie et à la production littéraire des Haïtiens de l'extérieur. Jean Jonassaint, auteur de l'un des premiers et des plus importants ouvrages en la matière, *Le pouvoir des maux, les mots du pouvoir*<sup>30</sup>, se positionne comme un critique bien au fait de la question. Dans la présentation du livre, il fixe le cadre et le sens de son entreprise en ces termes :

Ce projet, tout à fait sartrien, fort ambitieux aussi, s'inscrivait dans une démarche plus globale, plus globalisante : montrer que l'« exil » est productif, du moins, que tout « déracinement » est ou peut être facteur de grande créativité, et qu'au fond toute migration est profitable tant au « pays d'accueil » qu'au « pays d'origine »<sup>31</sup>.

La mise en évidence dans son ouvrage de deux dimensions, stratégie d'écriture des œuvres et réflexions propres des auteurs, permet de faire ressortir l'originalité et la validité de l'approche adoptée. Généralement, il s'avère plus aisé de se pencher sur le thème d'un roman que sur son écriture, c'est-à-dire sur ses mécanismes scripturaux. L'intention annoncée de prendre en considération ce qui constitue l'essence même de l'œuvre littéraire peut contribuer à affiner les outils d'analyse de la création artistique

---

<sup>30</sup> Jean Jonassaint, *Le pouvoir des maux, les mots du pouvoir. Des romanciers haïtiens de l'exil*, Paris/Montréal, Arcantère et Presses de l'Université de Montréal, 1986.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 9.

des Haïtiens de la diaspora. En outre, soucieux de consigner les réflexions des auteurs commentant leurs propres écrits, Jonassaint combine deux points de vue dans son livre, l'un relatif à la substance de l'œuvre produite, l'autre interrogeant les conditions matérielles de sa composition.

Tout en déplorant l'insuffisance de notoriété des œuvres publiées à l'extérieur du pays, Jonassaint estime que certaines d'entre elles recèlent des aspects attrayants dignes d'une production littéraire féconde et de qualité :

[une] littérature avec ses lignes de force et ses faiblesses, mais riche et malheureusement peu connue, même des Haïtiens ou des spécialistes de la littérature haïtienne, qui très souvent pensent qu'après Roumain, Alexis, Depestre, ce n'est que néant<sup>32</sup>.

Le déficit d'audience dont souffrent ces romans dans le pays d'origine de leurs auteurs apparaît tel que l'institution scolaire<sup>33</sup>, souvent considérée comme le vecteur principal et l'espace de légitimation des œuvres dites littéraires, ne les évoque pas dans les manuels :

En effet, n'est-il pas significatif que le tome III de l'*Histoire de la littérature haïtienne* de Pompilus et Berrou (1977) ne signale même pas les titres des romans de Phelps et d'Étienne [*Moins l'infini* et *Le Nègre crucifié*], et ne mentionne qu'obliquement *Amour*, *Colère*, *Folie* de Chauvet, sans commentaire bien sûr [...] <sup>34</sup>.

Jonassaint identifie comme éléments de contenu de ces fictions : l'exode, la sortie du pays, l'absence. Dans son ouvrage, l'éloignement a pour référent une réalité d'ordre

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>33</sup> Rappelons ici la boutade de Barthes, « La littérature c'est ce qui s'enseigne, un point c'est tout. » (Roland Barthes, « Réflexions sur un manuel », dans *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Seuil, 2002 [Plon, 1971], p. 945.)

<sup>34</sup> Jonassaint, *op cit.*, p. 256.

géographique et observable; il n'a absolument rien à voir avec des « vœux de voyage »; autrement dit, les départs analysés ici relèvent de la catégorie de ceux qui font franchir des frontières non imaginaires :

[la] tendance actuelle semble être d'exploiter les problématiques de l'errance, du déracinement, de l'exil, de la migration, mais aussi d'intégrer toutes les langues, toutes les cultures de ces divers lieux des migrations haïtiennes [...] <sup>35</sup>. / Et n'est-il pas signifiant que ce topos du voyage, de la migration, de la traite, soit l'un des plus forts, du moins l'un des plus intéressants, il me semble des romans du dehors<sup>36</sup>.

De son point de vue, autant la thématique de l'exil innerve les œuvres des écrivains migrants, autant elle ne constitue pas une préoccupation pour les auteurs haïtiens de l'intérieur, au point qu'on peut s'en servir comme critère de délimitation de deux productions littéraires : « Cette problématique est d'ailleurs l'un des éléments structuraux ou thématiques qui démarquent assez nettement les romans de la diaspora de ceux de la tradition haïtienne<sup>37</sup>. » L'opposition entre les romans du dedans et du dehors en est une entre la fidélité aux thèmes légués par la tradition et la rupture avec les choix faits par ses devanciers : « Or, à part l'œuvre de Frankétienne qui ouvre [...] avec Chauvet, ce second cycle romanesque en 1968 [...], les romans du dedans se rattachent plus à la tradition, par contre ceux du dehors s'en démarquent assez nettement<sup>38</sup>. » Par souci de rigueur, l'auteur s'empresse cependant de nuancer sa pensée en précisant que ses observations ne doivent pas être prises au pied de la lettre

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>38</sup> *Ibid.* Quelques années après avoir écrit ces lignes, Jonassaint a explicité davantage sa conception du roman de tradition haïtienne (les thèmes, les structures, leur poétique ...) dans son ouvrage : *Des romans de tradition haïtienne: Sur un récit tragique*, Paris/Montréal, L'Harmattan/CIDIHCA, 2002.

et qu'elles n'expriment que des tendances générales. Malgré cette dernière réserve, Jonassaint semble en contradiction avec la majorité des critiques (Fignolé, Lahens, Dash, par exemple) quant à la prégnance de la problématique du départ dans la littérature haïtienne à la fois du dedans et du dehors.

Pour le critique Jean Michael Dash, une fois la réalité haïtienne devenue illisible pour les exilés, en raison de l'éloignement, leur façon d'écrire subit une altération frappante. En effet, il s'agit pour les plus talentueux de se mettre en quête de nouveaux procédés d'écriture en vue de restituer leur vision de l'île natale. Ce bouleversement ne présente pas un caractère fortuit; à la faveur d'expériences nouvelles, la configuration et l'agencement des récits publiés par les écrivains ne respectent plus les normes traditionnelles auxquelles ils étaient habitués. Ils tendent de préférence à s'affranchir des contraintes scripturales encore de mise chez leurs / restés au pays. La fréquentation d'autres milieux et l'opportunité constituée par le fait d'évoluer dans un autre univers culturel influencent fortement leurs écrits : « La narration se caractérise maintenant par une absence de perspective et le regard perd son pouvoir de focalisation<sup>39</sup> ». Cette altération de l'écriture se manifeste avec éclat chez des écrivains comme Laferrière et Ollivier, explique-t-il.

Le texte devient de plus en plus précaire, comme le monde vertigineux qui se projette directement dans la fiction du romancier. Le pays natal révèle dans cette littérature contemporaine une opacité irréductible qui est loin du symbolisme de l'arbre stabilisant l'espace ancestral<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Dash, « Haïti imaginaire : l'évolution de la littérature haïtienne moderne », *op. cit.*, p. 51.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 34.

Jean-Claude Fignolé s'est lui aussi penché sur la situation des écrivains ayant laissé Haïti pour s'établir à l'étranger. Les exilés politiques font partie, *a priori*, d'une catégorie au-dessus de tout soupçon. Leur situation ne devrait prêter à aucune équivoque; ils sont communément considérés comme des individus acculés à opter pour le seul choix qui vaille : prendre congé de leur terre natale. Dans leur cas, il s'agit, sans l'ombre d'un doute, d'une question de vie ou de mort. Peut-on assimiler à l'opportunisme le fait de s'en aller si l'occasion se présente, de quitter la mère patrie, de fuir vers « l'ailleurs » quand la torture, la terreur, les exécutions sommaires sévissent dans un territoire? Sans broncher, Fignolé lâche la réponse cinglante que voici : « D'autres, plus débrouillards ou plus intelligents (on appelle ainsi le courage des lâches) partiront, de nouveau, vers l'ailleurs pour attendre des jours meilleurs. Au nom du progrès et de la démocratie<sup>41</sup>. »

Du point de vue de Fignolé, justifier son départ en disant son horreur de la dictature ou en affirmant qu'on part pour échapper soit à la mort soit à la prison relève de la lâcheté, de la faiblesse de caractère. Les uns et les autres ne cessent d'évoquer leurs rêves de liberté, de démocratie et de progrès pour leur pays d'origine, mais une analyse sans concession de leurs discours, de leurs faits et gestes aboutit à une seule conclusion : les « fuyards » ont délibérément choisi de se désolidariser du malheur de leurs compatriotes et les ont abandonnés pour aller « profiter » de l'exil qui doit avoir, pour certains, le « goût de farniente »<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Fignolé, *Vœux de voyage et intention romanesque*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>42</sup> *Ibid.*

Pourquoi les nantis du savoir choisissent-ils de partir, alors qu'*a priori* ni les circonstances politiques ni la situation économique ne semblent les contraindre à opter pour la « fuite », se demande Figiolé? Sa réponse, ne faisant pas dans la dentelle, tombe comme un couperet : « Je m'en vais ailleurs parce que j'imagine que là-bas tout est parfait. Je m'en vais ailleurs parce que je me persuade qu'ici rien ne peut aller bien<sup>43</sup>. » Ces « professionnels de la mystification » ne parviennent pas à échapper à la sagacité de Figiolé; il parvient à détecter précisément les menées de ces privilégiés de la culture qui voudraient se dédouaner en essayant d'enrober leurs couardises d'avantageux atours : « Je dis mystification. Consciente, encore, d'une intelligentsia qui, pour avoir failli, cherche à légitimer la fuite, la démission en les expliquant par des arguties<sup>44</sup>. » Figiolé ne se laisse pas duper par l'argumentation fallacieuse de ceux qui évoquent l'*universalité* de la condition humaine : « Je récuse la notion de patrie universelle qui prétend tout excuser<sup>45</sup>. » Ne trouvera non plus aucune excuse à ses yeux l'intellectuel qui déclare partir en *conquête* : « D'aucuns prétendent convertir l'acte de désertion en acte de conquête d'un ailleurs mythique où l'espérance d'un bonheur parfait consolerait la médiocrité de la vie d'ici<sup>46</sup>. » Pour lui, écrivains et personnages romanesques confondus accomplissent leur destin sous le signe de la désertion :

Les classes moyennes, la petite et moyenne bourgeoisie vivent le fait de désertion dans une excuse qu'elles présentent (depuis toujours comme une nécessité ou par ce qu'elles) appellent pompeusement Opposition. Opposition à quoi? Jamais, en tout cas, opposition à l'exploitation du pays par la bourgeoisie étrangère et par la fraction indigène inféodée,

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>46</sup> *Ibid.*



méconnaissant la dérision de leur propre destin. Elles se placent par coquetterie, par forfanterie, dans une situation de refus où la déception, le dépit tiennent toujours lieu d'idéologie<sup>47</sup>.

L'un des cas les plus exemplaires, selon Figolé, est celui de l'homme politique et écrivain haïtien, Anténor Firmin : « Impuissant à relever le défi politique de Tonton Nord, essentiellement défi de mort, par le défi de présence, défi de vie, Firmin préféra se livrer, à Saint Thomas, à des exercices solitaires et stériles d'intellectuel<sup>48</sup>. » Et le cas de Firmin ne constitue pas une exception; nombre de déserteurs prétendront plus tard avoir plus de mérite que ceux restés dans leur pays par solidarité avec la souffrance de leurs compatriotes. D'après le critique, la considération dont jouissent les exilés correspond à un honneur usurpé; seulement ceux présents dans le pays pour partager les déboires de leurs concitoyens méritent la reconnaissance :

Je pense à tant d'autres, comme lui [Anténor Firmin], qui se sont éloignés pour s'établir dans un ailleurs apparemment clément. [...] Par lâcheté. Sans se l'avouer. Seul Maurice Desroches<sup>49</sup> [...] concédera que ceux qui restaient avaient beaucoup plus de mérite et de courage que lui. Très peu de migrants (même pas les « militants » au découragement facile de Phelps) auront été aussi honnêtes. Dans leur fuite apeurée [...], ils incanteront anathème et malédiction contre les restants auxquels, avec une mauvaise foi caractérisée, ils reprocheront de trop se résigner<sup>50</sup>.

Figolé a conscience que ses propos risquent de choquer; alors, à l'intention du lecteur qui n'arriverait pas à pénétrer le fond de son raisonnement, il précise : « Loin de moi la pensée de dénaturer ou de caricaturer<sup>51</sup>. » Son étude, explique-t-il, doit permettre

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>49</sup> Personnage du roman de Léon Laleau, *Le choc*, Port-au-Prince, Librairie La Presse, 1932.

<sup>50</sup> Figolé, *Vœux de voyage et intention romanesque*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 64.

« de comprendre et d'expliquer pourquoi tous les projets romanesques ou presque tous « jusqu'à l'ultime de Marie-Chauvet, *Amour, Colère et Folie*, nous obligent à une traversée [du] champ de mer<sup>52</sup> ». Il en est de même pour tel personnage du roman *Viejo* de Casséus et aussi pour le « militant » de Phelps<sup>53</sup>.

Quelle est la position de Lahens par rapport à l'intellectuel haïtien qui évolue loin de sa terre natale?

Malgré les débuts difficiles en terre étrangère [indique-t-elle], malgré les résistances à l'intégration dans un milieu différent, certaines conditions minimales seront réunies, qui convertiront cette lente, mais irrémédiable insertion en insertion heureuse<sup>54</sup>.

Elle explique le relatif bonheur de l'écrivain migrant par le fait que, évoluant dans un milieu imprégné par l'écrit, son œuvre peut bénéficier d'une certaine audience. Par ailleurs, elle évoque la possibilité pour certains d'entre eux d'obtenir des subventions, de se frotter avec le monde de la création, échanger avec leurs pairs et profiter de la libre circulation d'informations relatives aux courants de pensée novateurs. En un mot, écrire en exil présente plus d'avantages que d'inconvénients, car « l'écrivain y jouit d'un statut<sup>55</sup> ».

Certains, poursuit Lahens, moins sensibles à la nostalgie, à la prégnance du pays natal, réagissent en produisant une œuvre non marquée par la présence d'Haïti :

Les écrivains les plus jeunes convertiront l'exil en errance et nomadisme. Ils ont baigné plus tôt dans la culture urbaine des métropoles, dans la rumeur des grandes villes. Ayant aussi très tôt changé de nationalité, ils renonceront au terroir et à l'origine comme thème<sup>56</sup>.

---

<sup>52</sup> Lahens, *L'Exil. Entre l'ancrage et la fuite : l'écrivain haïtien*, op. cit., p. 46.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 59.

Cependant, pour d'autres, l'intégration ne se déroule pas sans heurt. De petits incidents par-ci, de petits commentaires par-là réveillent la conscience des écrivains réfugiés en terre étrangère :

L'Autre vous rappelle encore que vous appartenez à une minorité visible ou selon que les effets de mode, avec la montée des sous-cultures métisses, en font un atout publicitaire. Atout dont Dany Laferrière a su habilement tirer parti pour son livre : *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*<sup>57</sup>.

À bien des égards, la situation de l'exilé n'est pas toujours enviable et engendre éventuellement des problèmes d'identité : « Émile Ollivier, évoquant ce sentiment de double appartenance, parlera des attitudes schizo-phréniques imposées par la vie quotidienne<sup>58</sup>. » Ces inconvénients qui marquent de leur empreinte la vie du migrant expliquent que, malgré les avantages tirés de la condition exilique, le pays abandonné réapparaît avec force dans les récits des auteurs de la diaspora haïtienne. Comme dit la chanson :

Ayiti chéri pi bon peyi pase ou nanpwen.  
Fòk mwen te kite w pou mwen te kap konprann valè w.  
Fòk mwen te manke w pou m te kap apresye w.  
Pou m santi vrèman tout sa ou te ye pou mwen<sup>59</sup>.

En effet, l'exil devient un véritable ferment pour les œuvres. Pas un jour ne passe sans que les écrivains, hantés par les souvenirs du pays laissé, ne se retournent en

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>59</sup> « Haïti chérie, il n'existe pas de meilleur pays que toi !  
Fallait-il que je te laisse pour que je comprenne ta valeur ?  
Fallait-il que tu me manques pour que je puisse t'apprécier ?  
Pour que je ressente vraiment tout ce que tu représentes pour moi ! »  
(Louis Achille Othello Bayard, chanteur haïtien)

arrière pour essayer de sauver un peu de leur passé. Le retour, imaginaire, métaphorique, devient un thème obsédant dans les écrits des migrants :

Dans les œuvres haïtiennes, l'île est une mémoire forte qui sera prétexte à toutes les thématiques chez Depestre, Métellus, Ollivier, Phelps, Étienne. [...] D'autres enrichiront la littérature en langue créole : Castera, Morisseau-Leroy, Franck Fouché [...].<sup>60</sup>

Quant au jugement porté sur le sort des intellectuels haïtiens établis à l'étranger, l'opinion de Dalember correspond en tous points à celle de Yanick Lahens :

Il est vrai que dès la fin des années cinquante du siècle dernier jusqu'au moment présent, la migration, la « grande migration » [précise-t-il] adopte une tout autre allure, sous l'effet conjugué de « la répression politique et des difficultés économiques »<sup>61</sup>.

C'est ainsi que des intellectuels, parfois parmi les meilleurs que compte le pays, se sont vus contraints de prendre le chemin de l'exil. Heureusement, la plupart des migrants ont su transformer leurs revers en opportunité. En effet, beaucoup d'écrivains ont migré dans des territoires qui favorisent la production ou qui offrent, mieux que le leur, des structures d'aide et de soutien à la création.

Bénéficiant entre autres de contextes éditoriaux et culturels dont ils ne disposaient pas au pays, ceux-ci sont à l'origine d'une littérature qui, au cours des trente à quarante dernières années, s'est signalée tant par son dynamisme que par la régularité de ses productions<sup>62</sup>.

Il apparaît alors normal dans ce contexte que des sujets nettement différents de ceux traités par les écrivains de l'intérieur inspirent les écrivains de la diaspora. Se référant

---

<sup>60</sup> Dalember, « Exil et diaspora : une littérature en migration », *op. cit.*, p. 59.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 41.

à l'œuvre de Jean Métellus<sup>63</sup>, Dalember indique que l'éloignement du pays induit pour l'écrivain une certaine liberté de pensée, un certain affranchissement par rapport à Haïti comme toile de fond pour la composition de certaines fictions : « Bref, l'écrivain de la diaspora s'oriente à coup sûr vers un affranchissement des vieilles contraintes thématiques, produisant des romans dont l'histoire ne renvoie plus nécessairement au contexte sociohistorique haïtien<sup>64</sup>. »

Le chercheur Léon-François Hoffmann s'est également penché sur la vie et l'œuvre des écrivains haïtiens vivant à l'étranger. En guise d'introduction à son analyse de la littérature de la diaspora, il en retrace ainsi la genèse :

Depuis les années 50, grâce en grande partie à la parution d'une série d'œuvres remarquables, la littérature haïtienne commence finalement à recevoir l'attention qu'elle mérite : les études critiques et les thèses académiques qui lui sont consacrées, par exemple, se multiplient, en France comme dans d'autres pays. [...]. [La] vie des deux dernières générations d'écrivains haïtiens, c'est-à-dire de ceux qui ont commencé à écrire au début des années 50, et de ceux qui se sont révélés une vingtaine d'années plus tard, est placée sous le signe de l'exil [...].<sup>65</sup>

Afin de comparer la production du dehors à celle du dedans du pays, et pour souligner l'importance, ne serait-ce que du point de vue numérique, de la littérature du dehors, Hoffman évoque le nombre d'œuvres littéraires signées par des migrants haïtiens :

Le critique Pierre-Raymond Dumas a pu consacrer les numéros spéciaux [...] de *Conjonction*<sup>66</sup> à une anthologie de la « Littérature haïtienne de la diaspora » où trouvent place une soixantaine de ses compatriotes établis à l'étranger. Il serait plus vite fait de relever le nom de ceux qui sont restés au pays [...].<sup>67</sup>

---

<sup>63</sup> Jean Métellus, né le 30 avril 1937 à Jacmel (Haïti) et mort le 4 janvier 2014 à Bonneuil-sur-Marne (France).

<sup>64</sup> Dalember, « Exil et diaspora : une littérature en migration », *op. cit.*, p. 44.

<sup>65</sup> Léon-François Hoffmann, *Histoire littéraire de la francophonie. Littérature d'Haïti*, Paris, Edicef/Aupelf, 1995, p. 183.

<sup>66</sup> Revue franco-haïtienne publiée par l'Institut français d'Haïti.

<sup>67</sup> Hoffmann, *Histoire littéraire de la francophonie. Littérature d'Haïti*, *op. cit.*, p. 185.

D'après lui, la migration des intellectuels haïtiens vers l'étranger leur offre l'occasion d'explorer d'autres avenues de la pensée ou de l'imaginaire dans le domaine de l'écriture, affirmation similaire à celle de la majorité des critiques. En ce qui a trait au contenu des ouvrages, il constate une évolution par rapport aux thématiques traditionnelles, évolution qui s'est traduite par une modification notable, dans certains cas, de l'environnement dans lequel les écrivains choisissent de camper leurs personnages ainsi que la redéfinition de l'identité de ces derniers :

La diaspora ne pouvait manquer d'élargir considérablement le champ d'expérience et donc d'observation des écrivains. À de rares exceptions près, ils puisaient jadis leur inspiration dans la réalité haïtienne exclusivement, choisissant Haïti pour cadre et les Haïtiens pour protagonistes; le reste du monde leur restait exotique. C'est toujours le cas, mais les exceptions sont plus fréquentes que par le passé<sup>68</sup>.

Un tel état de fait représente à coup sûr un progrès pour le roman haïtien qui s'ouvre à d'autres vents, à d'autres sources d'inspiration, et favorise évidemment le décroisement des thématiques abordées par les écrivains. Pour prendre le pouls de la situation à l'intérieur du pays, il suffit de considérer la quasi-totalité des manuels de littérature utilisés dans les collèges et lycées du pays qui persiste à promouvoir le respect de la « couleur locale » comme le critère le plus sûr pour la détermination de la valeur d'une œuvre littéraire. Cependant, à considérer les propos suivants du même critique, un changement de cap commence à se faire jour :

Alors que Demesvar Delorme s'était fait vertement reprendre en 1873 pour avoir cherché l'inspiration de *Francesca* hors du pays natal, cette intransigeance s'est beaucoup atténuée depuis l'exil massif des intellectuels.

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 184.

Les reproches adressés à Delorme ne l'ont été ni à Roger Dorsainville pour ses romans « africains » ni à Jean Métellus pour ses romans « européens »<sup>69</sup>.

À l'exclusion des affres subies par l'écrivain contraint de quitter son pays, la situation créée par l'exil présente, pour l'art et la culture, des aspects positifs, ne serait-ce que par rapport aux percées et aux avancées enregistrées : « Les Haïtiens ont fondé à l'étranger des journaux d'information et d'excellentes revues comme *Nouvelle Optique* et *Collectif Parole*<sup>70</sup>. »

Toutefois, précaire se révèle la réalité des créateurs haïtiens contraints d'abandonner leur pays en vue d'échapper à la terreur dictatoriale. Sans étonnement, les personnages de leurs romans arborent certaines caractéristiques liées aux tourments qu'ils vivent eux-mêmes :

Comme il est normal pour une littérature d'immigrés, les personnages des romans de l'exil illustrent toute la gamme de l'adaptation à l'étranger : trouvent place dans cette galerie aussi bien ceux que la nostalgie torture et qui se sentent aliénés d'eux-mêmes en terre étrangère que ceux qui en sont venus à s'habituer et à s'identifier au pays d'accueil, et pour qui Haïti ne reste guère que réservoir de souvenirs lancinants chaque jour plus lointains<sup>71</sup>.

En pratique, les écrivains établis à l'étranger contribuent indubitablement à enrichir la littérature haïtienne, nonobstant les déboires connus par la plupart d'entre eux. Isolée est la position de Figolé qui jette l'anathème sur les êtres et les écrits « souillés » par des éléments d'extranéité. Aux yeux de ce dernier, parmi les exilés, seuls méritent une certaine considération ceux qui, après avoir « pris la fuite »,

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 186.

retournent au bercail. Un exemple patent : le personnage du roman de Jacques Roumain, Manuel, qualifié de « déserteur repentant » par Figiolé, qui finit par retrouver « les chemins de l'Action<sup>72</sup> ». Au bout du compte, la tendance majoritaire se trouve du côté des critiques souscrivant au commentaire toujours d'actualité de la chercheuse Marie Denise Shelton qui, dans *L'image de la société dans la littérature haïtienne*, considère l'exil comme une opportunité d'enrichissement pour la littérature du pays :

Une production romanesque relativement riche a vu le jour au cours des quinze dernières années. Il s'agit surtout d'une littérature d'exil qui élargit et multiplie les possibilités d'invention et de création du roman haïtien. Gérard Étienne, Jean Métellus, Jean-Claude Charles, Émile Ollivier... pour ne citer que ceux-là, assurent en France, au Canada ou aux États-Unis la continuité de l'écriture romanesque haïtienne<sup>73</sup>.

### 1.3. Revenir

Relativement à la problématique du dedans/dehors et quant à la perspective du retour au pays natal (retour physique et/ou thème de fiction), Dalembert range les créateurs qui évoluent à l'étranger depuis la fin des années cinquante en trois générations. La première englobe des écrivains qui ont cultivé un projet de retour pendant un certain temps, mais ont décidé par la suite de se distancier du messianisme ayant longtemps prédominé dans le cercle des intellectuels haïtiens expatriés. Pour ces migrants, il ne saurait être question de se réapproprier la terre natale tout en séjournant à l'extérieur de sa patrie :

D'une certaine façon, Ollivier tranche pour l'écrivain de la diaspora - même si chaque expérience est unique - dans le débat avec sa conscience où, souvent, le remords l'emporte sur le pragmatisme. Cette problématique extralittéraire se reflète tout de même dans l'œuvre, dans la mesure où

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>73</sup> Marie-Denise Shelton, *Image de la société dans le roman haïtien*, Paris, L'Harmattan, 1993, p.30.



l'auteur rompt par là avec le mythe messianique qui a longtemps caractérisé la littérature haïtienne<sup>74</sup>.

En ce qui concerne l'écrivain de la deuxième génération de la diaspora (Jean-Claude Charles, Dany Laferrière, entre autres.), la rupture se manifeste de façon plus nette : « Sa révolte se traduit par l'éloignement des thématiques traditionnelles, et même d'Haïti en tant qu'espace obsessif de sa création<sup>75</sup>. » Dans ce cas, la question du retour au pays natal n'est ni complètement évacuée ni reléguée au statut de vieilleries réservées aux nostalgiques; elle répond plutôt à d'autres impératifs identitaires et renvoie à des problématiques plus individuelles que collectives.

Dès lors, le retour du personnage, si retour il y a, n'est plus nécessairement physique, comme dans *Gouverneurs de la rosée* ou tant d'autres romans haïtiens. C'est d'abord et avant tout un retour sur soi, questionnement de soi par-delà tout messianisme<sup>76</sup>.

La troisième génération (Edwige Danticat, Stanley Péan, entre autres), indique Dalembert, présente des caractéristiques nettement différentes des deux premières. L'écrivain, dans ce contexte, ne vit pas l'éloignement avec cette douleur lancinante qui est le lot des deux autres générations, car une autre dynamique identitaire prédomine dans le milieu diasporique haïtien au moment où il commence à écrire :

Plus opportuniste sans doute, [l'écrivain] n'hésite pas à se servir [du rapport au pays natal] comme une manière de clin d'œil au lectorat du pays d'accueil (*Zombi blues*, de S. Péan). Ni Démiurge, ni Prométhée, il assume d'autant plus sereinement l'ici et maintenant de « l'exil » qu'il n'est frappé d'aucune interdiction de retour. D'autres préoccupations thématiques (le racisme, l'amour mixte, l'identité, la mémoire, l'errance...) et esthétiques traversent son œuvre<sup>77</sup>.

---

<sup>74</sup> Dalembert, « *Exil et diaspora : une littérature en migration* », *op. cit.*, p. 43.

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 44.

De ce fait, d'après Dalember, les commentateurs de la production littéraire des Haïtiens vivant à l'étranger doivent se munir de nouveaux instruments - concepts et approches - pour pouvoir bien l'appréhender. Ils ne peuvent plus continuer à lire ces œuvres avec les mêmes yeux et suivant la même problématique utilisée pour analyser les œuvres conçues en Haïti. Que ce soit à propos des thèmes traités ou des dispositifs d'écriture, la critique doit tenir compte des modifications, parfois profondes, survenues dans ce champ éditorial : « De plus en plus, la critique devra s'habituer à ce que cette littérature rompe le cordon ombilical<sup>78</sup>. » Au-delà de la problématique du dehors/dedans, la posture à adopter consiste à se dire que tout un chacun est bienvenu dans l'univers littéraire haïtien. L'analyste a désormais pour devoir de cesser d'établir des frontières stériles, sinon contre-productives, qui n'encouragent ni l'intégration des écrivains de l'extérieur ni les aventures novatrices. La vraie question, d'après Dalember, n'est pas : qui est haïtien ou pas? ; mais de préférence : qui contribue à enrichir la littérature haïtienne avec des œuvres fortes, inspirées ou inspirantes? L'exclusion n'est plus à l'ordre du jour : « Quant à l'écrivain, qu'il soit du dedans ou du dehors, il s'agira toujours pour lui d'écrire de l'intérieur et de l'extérieur, donc de soi et de ce lieu, la distance, que requiert tout travail de création<sup>79</sup>. »

Dans le *Pouvoir des mots, les maux du pouvoir* de Jean Jonassaint, la question du retour fait l'objet de considérations assez consistantes. Cependant pour intéressantes qu'elles soient, elles paraissent datées et ne correspondent plus à la réalité, surtout

---

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 45.

après les événements de février 1986 ayant abouti au « déchouage » de la dictature de Jean-Claude Duvalier.

La rentrée au pays natal est présentée par Jonassaint comme une thématique ancienne de la littérature haïtienne. Pendant un certain temps, elle constitue souvent l'incipit des récits, bien que par la suite les départs se mettent à jouer le même rôle dans certaines œuvres :

En effet, si dans des romans comme *Les Thazar* de Fernand Hibbert (1907) ou *Gouverneurs de la rosée* de Roumain (1944), la ou les séquence (s) initiale (s) sont le retour, retour au pays natal [...] dans les romans de la diaspora, généralement, la ou les séquence(s) finale(s) sont des départs, et parfois c'est la séquence initiale même, comme dans *L'onction du St-Fac* de Wèche (1980). Départs sans espoir de retour [...] quand ce n'est pas l'exil, l'errance même qui est au cœur de la narration [...]<sup>80</sup>.

Précisons qu'au moment de la parution du livre de Jonassaint, la tendance était au non-retour. La dictature duvaliérienne, bien que déclinante, se mettait à resserrer l'étau autour des intellectuels ayant le courage de lui tenir tête. Aussi les écrivains de la diaspora se tenaient-ils loin de l'île, ainsi que leurs personnages. Leur attitude amène Jonassaint à déceler « une rupture radicale dans les perceptions haïtiennes : on ne part plus pour revenir et faire profiter le pays des connaissances acquises, mais hanté par la peur d'un retour impossible, peu probable, du moins un hypothétique non-retour<sup>81</sup> ».

Il est important d'attirer l'attention sur la portée de l'affirmation qui précède. « Hanté par la peur du retour », écrit Jonassaint, mais non par le refus du retour. La perspective du repliement obsède tous les écrivains migrants, et il faut bien qu'un jour, les circonstances évoluant, que ces derniers envisagent une marche arrière de façon

---

<sup>80</sup> Jonassaint, *Des romans de tradition haïtienne. Sur un récit tragique*, op. cit., p. 246.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 247.

sérieuse, non seulement dans leur vie d'êtres réels, mais dans celle des êtres de papier évoluant dans leurs œuvres fictives. En effet, une fois le régime dictatorial effondré, les expatriés rallient allègrement le sol natal.

Pour sa part, Jean Michael Dash pense qu'il s'est établi un rapport difficile et embrouillé entre les écrivains haïtiens en exil et leur terre de naissance. Une telle situation s'expliquerait par « l'effondrement de certains modèles de représentation de la réalité nationale et surtout sous l'occupation américaine<sup>82</sup> ». Son hypothèse s'écarte un peu de celle formulée par les chercheurs qui choisissent comme point de repère la dictature duvaliérienne afin d'établir la genèse de cette littérature préoccupée par l'expérience exilique. Pour étayer son point de vue, il attire l'attention sur l'engouement suscité par *Gouverneurs de la rosée*<sup>83</sup> qui a inauguré « dans l'imaginaire haïtien la problématique de la représentation du pays natal<sup>84</sup> ». L'exil et, partant, le désir de l'écrivain de retourner dans l'île de sa naissance, n'ont pas pris fin avec la génération de Roumain. Par la suite, au contraire, tout s'empire avec l'arrivée au pouvoir d'un régime autocratique. Conséquemment, Manuel, personnage principal du roman *Gouverneurs de la rosée*, fait de nombreux émules à la suite de la tragédie qui s'abat sur le pays : « Cette thématique a peut-être été poursuivie depuis les années soixante par toute la littérature antiduvaliériste écrite en exil qui voyait le pays natal, tout comme Manuel, comme un monde peu familier, un désordre monstrueux<sup>85</sup>. » Vivant un drame déchirant et ressassant le souvenir d'un passé révolu, les exilés

---

<sup>82</sup> Dash, « Haïti imaginaire : l'évolution de la littérature haïtienne moderne », *op. cit.*, p. 46.

<sup>83</sup> Jacques Roumain, *Gouverneurs de la rosée*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2004 [1944].

<sup>84</sup> Dash, « Haïti imaginaire : l'évolution de la littérature haïtienne moderne », *op. cit.*, p. 46.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 48.

endurent un sort d'autant plus douloureux que leur « imagination est hantée par l'image d'un pays qui n'existe plus<sup>86</sup> ».

Cependant, toutes ces épreuves n'anéantissent pas chez les intellectuels expatriés l'espoir de regagner leurs pénates, peut-être à la faveur d'un changement sociopolitique. Ce retour, ils le thématisent, pour la plupart, dans leurs romans, leurs poèmes, bien que certains prétendent complètement gommer la terre natale de leur mémoire pour inscrire leur destin dans l'errance ou le déracinement perpétuel. D'ailleurs, selon Dash, la majorité des auteurs de la diaspora traitent l'éventualité du retour comme une simple métaphore beaucoup plus en relation avec une visée identitaire qu'avec un espace géographique. Cependant, pour l'essentiel, leur attitude exprime l'impossibilité de faire abstraction d'Haïti dans leurs fictions : « Mais le thème de la quête du pays natal refuse de disparaître de la littérature de la diaspora haïtienne et revient de façon puissante avec la chute du régime duvaliériste en 1986<sup>87</sup>. »

De son côté, Yanick Lahens indique que, depuis quelques décennies<sup>88</sup>, la situation politique a grandement évolué à la faveur de l'effondrement du régime despotique. Pourtant, les intellectuels continuent à agir comme s'il existait encore un blocage relativement à leur rapport au pays et à leur identité personnelle. Tout en déplorant le comportement affiché par certains écrivains de la diaspora qui se complaisent dans une posture de bannis perpétuels et qui brident leur créativité en ressassant le problème du territoire ou de l'origine, elle prône l'ouverture de l'imaginaire, compte tenu des progrès sociopolitiques enregistrés en Haïti.

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>88</sup> Rappelons que son essai, *L'écrivain haïtien. Entre l'exil et l'ancrage*, date de 1990.

Et aujourd'hui que ni l'exil extérieur ni l'exil intérieur ne peuvent plus être considérés comme une fatalité politique, les différences entre les écrivains tendent à se cristalliser de manière divergente et antagoniste autour des paradigmes dedans/dehors renvoyant encore une fois à la référence identitaire territoriale ou nationale<sup>89</sup>.

Enjoignant les créateurs à jeter par-dessus bord le « paradigme dedans/dehors », elle pose la question, la seule qui importe, à son entendement : « L'écrivain haïtien saura-t-il ou pourra-t-il enfin poser l'exil comme simple métaphore de son retrait ou de sa séparation où qu'il se trouve<sup>90</sup>? » Précisons que depuis 1986, année de la chute de la dictature, la quasi-totalité des romanciers en exil ont pris la peine de regagner Haïti, tout en choisissant, pour certains, de créer des personnages romanesques adoptant le même comportement, c'est-à-dire optant pour le retour au pays natal.

S'il faut établir un bilan des jugements émis sur la thématique de l'exil dans la littérature haïtienne en général, nous dirons que, en gros, les chercheurs lui reconnaissent une place prépondérante et même fédératrice, malgré les réserves de Lyonel Trouillot qui s'inscrit en faux contre toute tentative d'essentialisation et la prudence de Jean Jonassaint pour qui ladite thématique caractérise seulement les écrivains du dehors ou ceux de l'intérieur en rupture avec le canon traditionnel.

En ce qui a trait à la production littéraire des écrivains migrants, les critiques sont unanimes à souligner la prégnance des souvenirs relatifs à la mère patrie. Retournement heureux de situation : les traumatismes générés par l'exil géographique, combinés aux opportunités de création existant dans les pays d'immigration,

---

<sup>89</sup> Lahens, *L'Exil. Entre l'ancrage et la fuite : l'écrivain haïtien*, op. cit., p. 65.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 66.

concourent à l'éclosion de créations artistiques d'une intense originalité et saluées par les intellectuels d'ici et d'ailleurs.

Quant à la thématique du retour, comme nous l'avons indiqué dans les premières lignes de cette étude, elle jouit d'une longue tradition dans la littérature haïtienne. C'est ainsi que, relevant l'importance de la Bible et des Évangiles dans la conception et l'écriture de *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain, Michel Serres a vu une figure messianique dans le personnage principal du roman, Manuel, assassiné sur le sol natal peu après son retour de Cuba<sup>91</sup>. Pour sa part, Léon-François Hoffmann a émis un jugement très judicieux relativement à la marche régressive des personnages romanesques figurant dans le roman haïtien d'avant l'année 1980 :

Bon nombre de personnages du roman haïtien ont fréquenté l'Université de Paris, dont le diplôme sanctionne la pénétration de leur jugement et le bien-fondé de leurs opinions. [...] Ces jeunes gens qui ne veulent - ou ne peuvent - se réadapter à la réalité haïtienne deviennent facilement ce qu'on appelle, précisément, des inadaptés sociaux<sup>92</sup>.

En se fondant sur les précédentes considérations, on peut légitimement postuler que la problématique du dedans/dehors commande la création, partant, toute interprétation rigoureuse des récits produits par les écrivains marqués par l'expérience de l'éloignement de la mère patrie. En effet, ces derniers, quel que soit le genre littéraire pratiqué, roman, poésie ou théâtre, sont hantés par le souvenir de leur île natale. D'où, d'après les chercheurs, la fécondité incontestable de la fictionnalisation

---

<sup>91</sup> Michel Serres, « Christ noir », *Critique*, janvier 1973, n° 308, p. 3-25. Il importe de rappeler que Manuel finira par être assassiné.

<sup>92</sup> Léon-François Hoffmann, *Le roman haïtien*. Naaman, Sherbrooke, 1983, p. 210.

du retour au pays natal dans les romans de la diaspora haïtienne, laquelle thématique constitue l'objet de la présente recherche.

## 2. Choix et justification du corpus

En vue de procéder à un examen pénétrant dans ses visées et valide dans ses résultats, nous arrêtons notre choix sur un corpus restreint, présentant une assez bonne homogénéité. Trois titres paraissent satisfaire aux exigences de notre démonstration : *Les urnes scellées* d'Émile Ollivier<sup>93</sup>, *Pays sans chapeau* de Dany Laferrière<sup>94</sup>, *La contrainte de l'inachevé* d'Anthony Phelps<sup>95</sup>.

Isao Hiromatsu indique dans sa thèse que le roman *Les urnes scellées* d'Émile Ollivier relate « la tentative de se réadapter à son île natale après une longue absence<sup>96</sup> ». Dans le même ordre d'idées, dans un article intitulé *Dany Laferrière exilé au « Pays sans chapeau »*, Katell Colin-Thébaudeau, en vue de souligner les divers sentiments éprouvés par le personnage qui retourne vers son île d'origine, fait remarquer avec justesse que : « Le narrateur [...] passe du sentiment d'euphorie que lui procure son arrivée triomphale de fils prodigue à la reddition devant les assauts d'un réel [...]»<sup>97</sup>. » Dans une étude consacrée à *La contrainte de l'inachevé* d'Anthony Phelps, le critique Joseph Ferdinand s'exprime en ces termes : un « expatrié ayant

---

<sup>93</sup> Émile Ollivier, *Les urnes scellées*, Paris, Albin Michel, 1995.

<sup>94</sup> Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Montréal, Boréal, 1999.

<sup>95</sup> Anthony Phelps, *La contrainte de l'inachevé*, Montréal, Leméac, 2006.

<sup>96</sup> Isao Hiromatsu, *Mélancolie postcoloniale : Relecture de la mémoire collective et du lieu d'appartenance identitaire chez Patrick Chamoiseau et Émile Ollivier*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2012, p. 116.

<sup>97</sup> Katell Colin-Thébaudeau, « Dany Laferrière exilé au “Pays sans chapeau” », *Tangence*, Hiver 2003, no. 71, p. 75.



résidé à l'étranger pendant [...] disons vingt-cinq ans [...] retourne au pays natal et c'est le choc inévitable<sup>98</sup> ».

En effet, les trois romans à l'étude se caractérisent par la mise en scène d'un personnage qui revient physiquement vers son île natale (critère interne). En outre, exilés ayant eux-mêmes fui le même régime politique (la dictature des Duvalier), les trois écrivains ont choisi le Québec comme terre d'accueil avant de réellement faire, à l'instar de leur héros, l'expérience du retour dans leur pays de naissance (critère externe).

Quelles que soient les différences de contenu ou d'écriture existant entre les histoires racontées dans les trois œuvres ici convoquées, la thématique du retour, retour réel, non pas fantasmé, y occupe une place privilégiée.

### **3. Objectifs de la recherche**

La présente recherche est sous-tendue par diverses interrogations. Comment rendre compte de la dynamique textuelle qui anime ces romans consacrés à la narration du retour au pays natal? Existe-t-il des traits formels propres aux œuvres déployant cette thématique dans leurs lignes? Peut-on relever des procédés d'écriture communs aux trois fictions? Ces procédés scripturaux entretiennent-ils un rapport significatif avec le contenu des récits?

De ces questions découle l'hypothèse qui sert de base à la présente étude : la fictionnalisation du retour au pays natal dans les romans de la diaspora haïtienne est

---

<sup>98</sup> Joseph Ferdinand, *Écriture de l'exil. Lecture d'Anthony Phelps*, Port-au-Prince, 2011, Éditions de l'Université d'État d'Haïti, p. 78.

codifiée par une norme commune à l'ensemble des œuvres, le principe du retour. En d'autres termes, nous postulons, pour chacune des productions, l'existence d'une adéquation entre les traits formels et le contenu narré.

Notre objectif consiste ainsi à démontrer l'existence d'un principe, fondement de la mise en fiction du retour au pays d'origine, qui informe non seulement le contenu, mais également configuration structurelle des romans étudiés. En bref, nous nous efforcerons d'établir que le retour comme signification fait écho au retour comme composition.

Le cheminement des exilés passe généralement par trois phases : partir, s'établir et revenir. Nous comptons nous focaliser, sans tout à fait délaissé les autres, surtout sur la dernière, c'est-à-dire sur le mouvement qui les « ramène sans cesse vers le passé<sup>99</sup> ». Il existe, comme nous l'avons mentionné auparavant, une bonne quantité de textes narratifs signés d'auteurs haïtiens dont le thème principal correspond à la marche arrière des migrants. Ces œuvres retracent l'histoire d'individus regagnant leur milieu d'origine après un laps de temps passé à l'étranger. En règle générale, guère n'est besoin d'une lecture approfondie pour cerner le contenu de ces récits. Cependant, il est un acquis pour la théorie littéraire qu'un roman présente à la fois une histoire et un discours. Tzvetan Todorov, dans la revue *Communications*, précise :

Au niveau le plus général, l'œuvre littéraire a deux aspects : elle est en même temps une histoire et un discours. Elle est histoire, dans ce sens qu'elle évoque une certaine réalité, des événements qui se seraient passés, des personnages qui, de ce point de vue, se confondent avec ceux de la vie réelle. Cette même histoire aurait pu nous être rapportée par d'autres moyens; par un film, par exemple; on aurait pu l'apprendre par le récit oral d'un témoin, sans qu'elle soit incarnée dans un livre. Mais l'œuvre est en même temps discours : il existe un narrateur qui relate l'histoire; et il y a en

---

<sup>99</sup> Francis Scott Fitzgerald, *Gatsby*, Paris, P.O.L., 2011[1925], p. 270.

face de lui un lecteur qui la perçoit. À ce niveau, ce ne sont pas les événements rapportés qui comptent, mais la façon dont le narrateur nous les a fait connaître<sup>100</sup>.

À bien saisir ces mots de Todorov, il serait indiqué, pour prendre toute la mesure d'une œuvre, de porter une attention soutenue à sa double composante narrative et discursive. Or, assez souvent le lecteur suit sans difficulté la trame d'un texte et, sans chercher à transcender cet aspect, passe complètement à côté du discours que véhicule ledit texte. Pour notre part, nous consentons à entreprendre l'effort d'une lecture exigeante qui n'entend à aucun moment dissocier les deux aspects constitutifs d'une fiction signalés par Todorov, duquel Gérard Genette a adopté le point de vue dans l'ouvrage *Discours du récit*<sup>101</sup>.

Alors, puisque notre intérêt se fixe sur des œuvres de fiction, nous nous croyons obligé de les considérer pour ce qu'elles sont : des œuvres d'art, élaborées avec une certaine recherche, produisant des effets esthétiques, c'est-à-dire des récits qui ne signifient pas seulement par ce qu'ils disent, mais également par la façon dont ils le disent. Pour cela, cette étude s'escrimera à mettre aussi en évidence « certaines structures ou appareils textuels particuliers inscrits dans l'œuvre elle-même<sup>102</sup> ».

Énonçons tout de suite que le choix de notre angle d'analyse se fonde en partie sur l'affirmation de Jean Rousset qui, dans *Forme et signification*<sup>103</sup>, affirme vouloir « saisir des significations à travers des formes, dégager des ordonnances et des présentations révélatrices, déceler dans les textures littéraires des nœuds ». Par ailleurs,

---

<sup>100</sup> Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, numéro 8, 1966, p. 126.

<sup>101</sup> Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983 [1972], p. 17.

<sup>102</sup> Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984, p. 54.

<sup>103</sup> Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, Librairie José Corti, 1986 [1962], p. I.

pour introduire le Dossier spécial de la revue *Nouvelles Études Francophones*: « les pratiques scripturales de la migrance littéraire », Marianne Bessy et Catherine Khordoc déplorent que « l'écriture migrante renvoie bien trop souvent [...] au parcours de l'écrivain qui a immigré, aux dépens d'une attention plus directe au travail créatif<sup>104</sup> ». Sans avoir l'intention de « nier l'apport du vécu au travail littéraire », elles plaident pour des analyses sensibles au processus créatif et aux traces que les expériences liées à l'immigration laissent « dans l'écriture, que ce soit au niveau, entre autres, de la langue, de l'intertextualité des structures narratives et des thèmes<sup>105</sup> ». Ces derniers propos recourent tout à fait nos préoccupations relativement à la mise en fiction du retour au pays natal chez les écrivains haïtiens de la diaspora.

Toujours sur le plan théorique, nous comptons mettre à contribution le travail réalisé par Juliette Vion-Dury, qui constitue « une tentative de théorisation<sup>106</sup> » du « retour », intitulé *Le retour. Au principe de la création littéraire*, dont une présentation très explicite figure à la quatrième de couverture :

En tant qu'évocation et *mimésis*, l'œuvre littéraire se construit dans son principe comme un retour induit par le rapport à un référent, quel qu'il soit [...]. Toute création supposerait donc une perte, sur laquelle l'œuvre ferait retour [...]. Cet ouvrage envisage le retour comme constante et principe de la créativité<sup>107</sup>.

De cette assertion, il découle que l'auteure établit le retour comme l'origine de toute œuvre littéraire, peu importe le genre, peu importe le sujet traité. Deux

---

<sup>104</sup> Marianne Bessy et Catherine Khordoc, « Introduction. Plaidoyer pour l'analyse des pratiques scripturales de la migrance dans les littératures contemporaines en français », *Nouvelles Études Francophones*, volume 27, numéro1, printemps 2012, p.1.

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> Juliette Vion-Dury, *Le retour. Au principe de la création littéraire*, Éditions classiques Garnier, Paris, 2009, p. 15.

<sup>107</sup> *Ibid.*, 4<sup>e</sup> de couverture.

phénomènes, d'après elle, contribuent essentiellement à expliquer que toute création littéraire ait partie liée avec le retour : « évocation et *mimésis* ». La création se déploie toujours *à propos de* ou *à partir de*. Évoquant un modèle ou imitant une réalité, elle leur est toujours postérieure. Ou du moins, l'œuvre réfère à quelque chose qui la précède, mais vers lequel elle doit retourner pour pouvoir être.

Pour étayer sa thèse, Juliette Vion-Dury s'intéresse à diverses figures affectées par le phénomène du retour : « La figure de l'enquêteur, dont Œdipe est l'expression la plus parfaite, et qui partage avec ce dernier le mouvement en arrière (qui) mène à la vérité<sup>108</sup> »; « l'historien (qui) recherche les traces du passé, revient sur ses pas<sup>109</sup> », par exemple. En ce sens, « tout récit tient donc du retour en arrière. Il n'est pas, sauf en des cas limites de la littérature, de récit simultané<sup>110</sup> ». Résumant sa revue des quatre figures incarnant le retour, l'auteur indique : « Le diable, le fou, l'enquêteur et le voyageur, toutes figures du retour, partagent avec le poète un mouvement vers l'arrière qui les identifie structurellement<sup>111</sup>. »

Quand bien même notre travail n'entend pas embrasser un champ aussi vaste que celui exposé dans *Le principe du retour* et s'intéresse à un seul genre littéraire, le roman, et à une seule thématique, le retour au pays natal, le fil conducteur ici dérive grandement de cet ouvrage qui concorde aux principaux éléments d'intérêt de la présente recherche.

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 86.

Si le principe du retour informe l'unité de contenu et de structure du roman, quelles en sont les manifestations concrètes? Comment affleure-t-il dans les textes? Quels en sont les indices formels et thématiques?

Le retour, principe de création, mobilise une diversité de procédés qui tendent à se recouper, pour la plupart, tout en convergeant globalement afin de fournir une cohésion structurelle et thématique aux œuvres analysées. Alors qu'ils peuvent innover de façon concomitante certains aspects d'un roman, ils ne se déclinent pas au même rythme et ne l'affectent pas forcément avec la même fréquence ni la même profondeur ses éléments constitutifs : thèmes, structure générale, mode d'énonciation, système de personnages, traitement du temps et de l'espace, lexique, syntaxe, structure phonique et figures de rhétorique. D'où, notre vigilance à rester concentré sur la cohérence de notre démarche et à ne pas produire de dissonance dans l'emploi des concepts.

À ce sujet, une première précision s'impose. La différence entre les deux mouvements, retour unique (ou marche arrière), retour va-et-vient, ne se présente jamais de façon tranchée; au contraire, ils comportent des caractéristiques communes, travaillés par une certaine labilité qui rappelle le déplacement incessant des nomades. Autrement dit, un même personnage peut se trouver impliqué en même temps ou successivement dans un ou dans deux mouvements différents. En aucun cas, ceux-ci ne peuvent être considérés comme exclusifs l'un de l'autre; plus que de disparité entre eux, on doit parler de dosage des particularités du retour. En fait, les personnages sont habituellement habités par un fantasme complexe formé de tendances plus ou moins prononcées, leurs différences étant modulées avec souplesse. Par exemple, il peut

s'avérer difficile de classer dans la seule catégorie retour unique ou marche arrière un fait qui relève de l'onomastique sans faire référence au retour va-et-vient. De même, on pourrait concevoir le phénomène de la répétition, qui figure dans la rubrique retour unique, comme l'expression du désir de va-et-vient, ou même d'une pathologie du retour au pays natal, c'est-à-dire l'errance. Dans ce domaine, comme dans d'autres, le chercheur a intérêt à se méfier du dogmatisme, tout en visant un discours précis qui n'exclut pas cependant une démarche souple, tout en favorisant une méthodologie à la fois non mécanique et non approximative. Une deuxième et dernière mise au point s'avère nécessaire. Elle concerne l'acceptation de deux concepts : l'*exil* et la *migrance*.

Dans le présent travail de recherche, suivant le contexte, le terme exil est parfois employé dans son sens littéral d'éloignement volontaire ou involontaire physique de son lieu de résidence, parfois dans son sens élargi qui renvoie à un état psychologique sans franchissement des frontières d'un territoire. Nous épousons ainsi la conception de Joseph Ferdinand qui, dans son essai sur Anthony Phelps, considère les deux types d'exils : l'éloignement physique, d'abord, et le repli sur soi. À propos du dernier type, qualifié de pire de tous les exils, il affirme :

Tout le monde, à des moments de la vie, a vécu cette douleur causée par *l'exil intérieur*, quand les tabous, politiques ou moraux, de même que l'exclusion sociale, les forcent au repli sur soi. Cependant, ce sont surtout les intellectuels et, en premier lieu, les créateurs qui s'en trouvent marqués<sup>112</sup>.

Par ailleurs, le terme *migrant*, très récurrent dans notre travail, mérite qu'on s'y arrête rapidement. Son emploi renvoie à la personne qui passe d'un pays à un autre, peu

---

<sup>112</sup> Ferdinand, *Anthony Phelps. L'écriture de l'exil*, op. cit., p. 132.

importe sa motivation ou l'événement à l'origine de son déplacement. Relativement à l'énoncé dans lequel il figure, il admet comme synonyme aussi bien expatrié que banni, émigrant, immigrant ou exilé.

#### **4. Grandes articulations de la recherche**

L'élaboration du plan s'inspire de cette assertion de Juliette Vion-Dury : « La créativité littéraire s'enracine dans trois mouvements différents de retour : le retour unique en arrière, le retour cyclique ou éternel retour, le retour en va-et-vient<sup>113</sup>. » Naturellement, nous avons pris le soin d'apporter une touche personnelle à cette affirmation en vue de son exploitation, c'est-à-dire de son adaptation à notre objet d'étude, à notre objectif et à la spécificité de notre corpus, notamment en réagencant la tripartition des mouvements régressifs. Articulé autour de deux grands axes, retour au pays natal définitif et retour au pays alternatif, ce travail se place sous l'autorité de plusieurs méthodologies, dont la narratologie, la linguistique textuelle, la rhétorique.

La première partie, intitulée marche arrière et relative au retour unique ou définitif, porte sur la réintégration ou la tentative de réintégration dans leur société d'origine de certains personnages romanesques soumis à l'expérience exilique qui décident de remonter le cours du temps et de leur existence. Désir, sinon compulsion, existant dès leur arrivée en terre étrangère, la force qui anime leur être et leur faire se manifeste dans le déroulement du roman à travers la quête de l'origine et de la vérité. L'enquête, l'interprétation, la répétition, le rituel et la filiation représentent les vecteurs permettant d'explorer l'aspiration de ces individus qui veulent s'engager sur la voie de la réintégration irrévocable au pays de leurs aïeux. L'enquête - chapitre 1 -, car elle se

---

<sup>113</sup> Vion-Dury, *Le Retour. Au principe de la création littéraire*, op. cit., p. 224.



caractérise par sa démarche rétroactive, cherche à faire revivre le passé et à reconstituer les états antérieurs en vue de parvenir à la vérité. Quant à l'interprétation (chapitre 2), elle aspire à la désambiguïsation, à l'univocité en évinçant la pluralité ou la profusion. En opérant un mouvement vers l'arrière, vers l'origine, l'interprétation vise à découvrir le sens ultime d'un acte, d'un énoncé ou d'une réalité. La répétition (chapitre 3), qui oriente le déploiement du texte en lui imposant un mouvement régressif, interrompt la linéarité de l'écriture et de la lecture; ainsi l'effet de résonance entre le parcours circulaire de certains personnages et la progression à reculons de nombreuses séquences du récit paraît alors indéniable. En nous penchant sur le rituel (chapitre 4) nous nous intéressons aux obsessions et aux comportements stabilisés en tant qu'éléments qui certifient la prégnance de la mémoire dans la vie du migrant. Enfin, la filiation (chapitre 5) met en exergue l'appartenance des individus à un groupe, comme la famille, et à une communauté de destin, de manière générale. Très souvent, les personnages et les groupes évoluent dans un cadre d'action plus ou moins rigide légué par la tradition dont ils n'arrivent pas à se départir; d'où le retour de l'origine et à l'origine qui jalonne leur parcours.

La deuxième partie, intitulée aller-retour, développe l'idée du mouvement bipolaire des personnages entre leur pays et la terre d'accueil. Dans ce cadre, le sentiment d'appartenance se décline au pluriel et sous le signe du double, de la binarité, de l'entre-deux<sup>114</sup>; ailleurs et ici, hier et aujourd'hui, le réel et l'imaginaire se déploient en synergie pour favoriser le décloisonnement des univers.

---

<sup>114</sup> Daniel Sibony propose pour ce concept, parmi d'autres définitions, celle-ci : « L'entre-deux est une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne croit, et que chacune des deux entités a toujours déjà partie liée avec l'autre. Il n'y

Nous nous pencherons sur le motif du double qui traverse les trois romans du corpus (chapitre 1). Certains personnages inscrivent leur destin dans une sorte de déchirure interne, d'écartèlement qui rappelle le tiraillement entre deux territoires. Le double réfère aussi aux ressemblances entre deux individus et à l'effet de miroir suscité. La réalité peinte dans les récits (chapitre 2) se caractérise fortement par la dualité. Différentes parties des romans sont tissées par le va-et-vient entre le rêve et la réalité, entre l'art et la vie, entre le vrai et le faux. Parfois, des univers mitoyens n'entretiennent entre eux aucune forme de communication, d'autres fois, par une sorte d'osmose, la rencontre de mondes pourtant réputés antinomiques donne naissance à un entre-deux. Le double affecte grandement aussi la composition des récits (chapitre 3) jusqu'à imprimer l'aller-retour des personnages dans le mouvement du texte. Pour aborder cette dernière dimension structurelle des récits, nous nous intéresserons à l'autoréférentialité, à la mise en abyme et à la circularité présentes dans les œuvres analysées. Tout un jeu de redoublement, de similitudes et d'instabilité, tant du côté de l'énoncé que de l'énonciation, se manifeste dans les romans, expression indirecte de la double appartenance à un ici et à un ailleurs en même temps.

---

a pas un *no man's land* entre les deux, il n'y a pas un seul bord qui départage, il y a deux bords, mais qui se touchent, ou qui sont tels que des flux circulent entre les deux. » (Daniel Sibony, *L'entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991, p. 11.)

## PREMIÈRE PARTIE : MARCHE ARRIÈRE

Un, deux, trois, nous allons au bois [...]. La célèbre comptine est moins anodine qu'il n'y paraît; ses trois premiers mots pourraient résumer une grande partie de la philosophie : l'un, se déployant convoque rien moins que l'Univers, le Tout, l'Un d'où tout résulte ou qui contient tout, la Divinité, la religion, pour monothéiste qu'elle soit ou prétendant à l'Unicité, l'être et le non-être...

Marianne Simond, « Éditorial », *Imaginaire et Inconscient*, vol. 2, n° 14, 2004, p. 5.

Écrire, c'est avoir la passion de l'origine, c'est essayer d'atteindre le fond. Le fond est toujours le commencement.

Edmond Jabès, *Le livre des questions, III. Retour au livre*, Paris, Gallimard, 1965, p. 22.

## INTRODUCTION

Dans un article paru dans la revue *Études françaises*, Joëlle Vitiello affirme :

À partir des années quatre-vingt-dix, plusieurs textes évoquent le retour en Haïti, en particulier *Pays sans chapeau* de Dany Laferrière et *Les urnes scellées* d'Émile Ollivier. L'exil devient alors autre puisque le contexte change, et que les passages s'effectuent plus facilement. La vision du pays se transforme en conséquence<sup>115</sup>.

Cette citation de Joëlle Vitiello comporte trois éléments d'information intéressants relatifs à la marche arrière des migrants d'origine haïtienne peu après l'ère post-duvaliérienne. Tout d'abord, elle signale l'élaboration d'œuvres consacrées à la rentrée au pays natal, ensuite l'ouverture du territoire à ses fils, exilés forcés ou volontaires<sup>116</sup>, enfin, le changement survenu dans la manière de se représenter la presqu'île d'Haïti. En plus des textes de Laferrière et d'Émile Ollivier, celui d'Anthony Phelps, *La contrainte de l'inachevé*, présente indubitablement les caractéristiques mentionnées par Vitiello.

Dans cette partie du travail, nous nous intéressons à l'un des aspects que peut adopter le retour au pays natal dans les romans, soit comme thème, soit comme principe de composition. En effet, à travers l'enquête ou l'investigation, l'interprétation, le rituel, la répétition et la filiation, nous dévoilerons la manifestation de la marche arrière

---

<sup>115</sup> Joëlle Vitiello, « Au-delà de l'île : Haïti dans l'œuvre d'Émile Ollivier », *Études littéraires*, Volume 34, n° 3, 2002, p. 49.

<sup>116</sup> Les romans de notre corpus, nous l'avons dit, franchissent le seuil des vœux ou des intentions de déplacement pour s'intéresser au retour physique, contrairement à d'autres œuvres dont les narrateurs « n'envoient pas leurs protagonistes directement, corps et âme, sur le terrain mais les font plutôt voyager au pays par le biais de la reviviscence des souvenirs d'antan. Ceux-là rejoignent le courant de la fiction qui se pratiquait à l'époque sombre de la dictature duvaliériste, quand l'idée du retour ne pouvait même pas effleurer l'esprit de l'exilé ». (Ferdinand, *Anthony Phelps. L'écriture de l'exil, op. cit.*, p. 80.)

qui s'apparente au « schéma odysseén<sup>117</sup> » dans l'agencement du récit. À côté de l'importance que revêt la thématique du retour en littérature, il importe de signaler en passant sa vigoureuse présence dans le vaudou haïtien, comme l'indique Kesner Castor, dans *Éthique vaudou* :

Le retour aux sources est un motif récurrent de la chanson vaudou [...] il était perceptible dans les séquences qui évoquaient spécifiquement un loa<sup>118</sup> et où il était question de *lan ginen* (l'Afrique). Nous croyons aussi avoir souligné [...] cette référence, d'une très grande fréquence dans les chants du rituel rada<sup>119</sup>.

---

<sup>117</sup> « Le retour au point de départ rappelle tout naturellement les voyages initiatiques dont le modèle reste Ulysse. » (Myriam Lépron, *Commencer... sans fin*, Paris, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2012, p. 214.)

<sup>118</sup> « Loa, lwa : Être surnaturel du vodou, esprit, dieu, loi. Loa-rasine, esprit ancestral hérité d'une famille ou des ancêtres. » (Jacques Hainard et Philippe Mathez (dir.), *Vodou*, Genève, Infolio/MEG, 2007, p. 442.) / « Loa : Être surnaturel dans le vaudou. Ce mot est généralement traduit par "dieu", "divinité". En fait un loa est plutôt un génie, un démon ou un esprit. » (Jean Fils-Aimé, *Et si les loas n'étaient pas des diables ?*, Montréal, Les éditions Dabar, 2003 p. 246. ) / « Le LOA désigne les esprits africains en Haïti, c'est-à-dire les Ancêtres, souche d'où l'on descend. Il s'agit d'une altération du vocable yorouba OLOUA qui signifie "maître", "seigneur". [...] » (Lamartine Petit-Monsieur, *La coexistence de types religieux différents dans l'Haïtien contemporain*, Freiburg, Immensee, Suisse : Neue Zeitschrift für Missionswissenschaft, 1992, p. 133.)

<sup>119</sup> Kesner Castor, *Éthique vaudou : herméneutique de la maîtrise*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 210.

## CHAPITRE 1 : ENQUÊTE

Les œuvres de notre corpus ont un élément commun : les aventures d'un personnage qui, revenu au pays natal, se trouve mêlé directement ou indirectement à une enquête. S'ensuit nécessairement une impulsion de retour dans le passé pour la découverte des circonstances liées à un assassinat, de retour dans le temps aussi bien que dans l'espace en quête d'un artefact dissimulé dans une maison, ou de retour sur les croyances populaires et les phénomènes étranges défiant l'imagination. Or, il existe depuis toujours une adéquation entre le mouvement en arrière induit par l'enquête et celui impulsé par l'écriture : « La création littéraire est essentiellement un mouvement de retour, à la recherche d'une vérité, d'une origine que seule elle pourrait dire [...]»<sup>120</sup>, affirme Juliette Vion-Dury. D'après la même auteure : « Au mouvement vers un point de départ se rattache le processus de l'enquête [...]»<sup>121</sup>. » Écrire et enquêter, dans ce sens, revêtiraient la même signification : remonter à une source, généralement identifiée à la vérité, donc le pays natal chez Ollivier<sup>122</sup>, Laferrière et Phelps. Se confondent ainsi intimement une thématique et le processus de la création. En effet, le

---

<sup>120</sup> Juliette Vion-Dury, *Le Retour. Au principe de la création littéraire*, Paris, Classiques Garnier, p. 168.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>122</sup> Dans un article consacré à Émile Ollivier, Christiane Ndiaye affirme : « Le monde est devenu un labyrinthe (une jungle) où l'on se déplace sans cesse mais pour revenir au point de départ — c'est aussi littéralement le cas de "l'archéologue" des *Urnes scellées* qui rentrera au Québec après son « retour au pays natal. » (Christiane Ndiaye, « Ollivier : le baroque au féminin (Vers une nouvelle esthétique du roman haïtien) », *Études littéraires*, vol. 34, n° 3, 2002, p. 68). Cette citation de Christiane Ndiaye pourrait sembler être en contradiction avec notre position, alors qu'il n'en est rien. Le point de départ n'est pas statique dans la vie d'un individu. Seule compte ici l'idée de déplacement du lieu où l'on s'installe.

mouvement régressif, induit par les enquêtes menées sur fond de rentrée d'exil, s'inscrit dans les œuvres à l'étude comme un principe de création littéraire.

### 1.1. Une enquête improvisée

Après une vingtaine d'années passées à l'étranger, Adrien Gorfoux, fraîchement de retour dans le pays de ses ancêtres, se trouve interpellé par l'assassinat en plein jour de Samuel Soliman au moment où ce dernier circule à travers les rues de sa ville. Quel genre de vie menait-il? Lui connaissait-on des ennemis? À qui sa disparition profite-t-elle? Dans quel cerveau, dans quelle officine l'idée de ce crime a-t-elle germé? Qui a appuyé sur la gâchette afin d'envoyer ce citoyen *ad patres*? Quel est le motif de cet assassinat? Telles sont les questions posées par Adrien Gorfoux dans les minutes qui suivent un crime aussi incompréhensible que spectaculaire.

De prime abord, le roman d'Ollivier se présente comme un récit d'enquête. De ce fait, l'intrigue se doit d'apporter des réponses pertinentes capables d'assouvir la soif de vérité. Conformément aux indications de Marc Lits, l'histoire, pour tenir sa promesse, s'attellera à apporter des réponses satisfaisantes aux interrogations qui taraudent l'esprit des lecteurs :

Le récit de l'enquête se présente comme une tentative de ramener le désordre à l'ordre, d'effacer le crime initial par la découverte - sinon le châtement - du coupable. Pour cela le récit devra répondre aux questions suivantes : Qui? Quand? Où? Comment? Pourquoi?, en mettant l'accent sur l'une ou l'autre de ces questions<sup>123</sup>.

---

<sup>123</sup> Marc Lits, *Le genre policier dans tous ses états*, Limoges, PULIM, 2011, p. 21.

### 1.1.1. L'archéologue-détective

Adrien, comme tout un chacun dans le pays, conscient de l'inutilité des démarches entreprises auprès des autorités instituées, s'interroge sur la meilleure façon d'élucider les circonstances, les motivations et les responsabilités relatives à l'assassinat de Samuel Soliman. Dès lors, le récit prend l'allure d'un authentique roman policier<sup>124</sup>. En effet, étant donné ses initiatives et son style de raisonnement, l'archéologue Adrien Gorfoux se comporte désormais en détective. Fort à propos, Joubert Satyre nous éclaire sur cet aspect du personnage :

En ce qui concerne *Les urnes scellées*, nous devons, encore une fois, souligner les liens entre le travail de l'archéologue et celui du détective, subsumés dans le personnage d'Adrien Gorfoux. [...] Cependant, que le secret soit dans l'espace ou dans le temps, celui qui veut le découvrir doit faire une démarche régressive pour en retrouver l'origine. Ce nœud de thèmes renvoie à ceux de la mémoire et de la vérité, de la recherche de l'origine, c'est-à-dire de ce qui fonde l'être humain dans sa singularité<sup>125</sup>.

Véritable récit d'enquête soumis aux codes caractéristiques du genre, le texte d'Émile Ollivier poursuit son déploiement en activant « les pièces maîtresses du roman policier [...] placées sur l'échiquier : 1) le crime mystérieux; 2) le détective; 3) l'enquête<sup>126</sup> ».

Qu'est-ce qui caractérise l'investigation menée par Adrien Gorfoux? Tout d'abord, il postule qu'il y a une vérité à trouver : la cause de l'assassinat de Sam; ensuite, il se demande dans quelle mesure cette vérité est atteignable; enfin, il s'interroge sur la façon de s'y prendre pour faire jaillir la lumière. Nous nous trouvons

---

<sup>124</sup> « La catégorie de roman policier a toujours recouvert un ensemble d'œuvres et d'esthétiques très hétérogènes. » (Michel Sirvent, « Représentation de l'espace urbain dans le roman policier aujourd'hui, *Nottingham French Studies*, vol. 39, n° 1, avril 2000, p. 80.)

<sup>125</sup> Joubert Satyre, *Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 1999, p. 133.

<sup>126</sup> Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, Paris, PUF, p. 22.



bien en présence d'une démarche progressive/régressive conforme à ce genre de situation. En effet, l'avancée progressive permet au détective d'aboutir à la découverte du criminel, l'avancée régressive entraîne la remontée dans le passé, c'est-à-dire à faire la genèse du crime<sup>127</sup>. D'après Marc Lits :

L'événement central, le crime, a déjà eu lieu, le lecteur le sait et l'histoire va consister en une remontée, à rebours, vers l'explication de cet acte déjà posé. [...] Cette construction à rebours va s'articuler autour d'une structure narrative double, la première relatant le crime, tandis que la deuxième comprendra le récit de l'enquête<sup>128</sup>.

À ce propos, dans sa thèse, *Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier*, Joubert Satyre fournit les précisions suivantes : « Par sa structure progressive-régressive qui rappelle la construction du roman policier, le roman *Les urnes scellées* est placé sous le signe de l'énigme : la quête d'Adrien Gorfoux est de résoudre l'énigme de la mort de Sam<sup>129</sup>. »

Afin de bien conduire l'investigation, Adrien Gorfoux interroge les proches du défunt pour recueillir leurs témoignages. L'archéologue-détective les incite à se remémorer le passé, à fouiller dans leur mémoire pour verser au dossier de sa prospection les actes et les paroles qui leur semblent reliés au meurtre. En la circonstance, il se montre bien décidé à creuser le sujet pour faire briller la vérité sur les causes de l'assassinat : « L'enquêteur, dans ce type de récits, effectue physiquement, souvent, et intellectuellement, toujours, un retour sur les actes et les

---

<sup>127</sup> Jean-Claude Vareille, « Préhistoire du roman policier », *Romantisme*, n° 53, 1986, p. 26.

<sup>128</sup> Lits, *Le genre policier dans tous ses états*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>129</sup> Satyre, *Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier*, *op. cit.*, p. 113.

motivations du meurtrier<sup>130</sup>. » Retour qui rime naturellement avec la rentrée du personnage dans son pays d'origine.

En outre, alors que le mystère s'épaissit, se manifestent puissamment certains des ingrédients constitutifs du roman policier, comme une « une faille entre l'être et le paraître. Simulateurs et dissimulateurs, ses personnages sont ce qu'ils ne paraissent pas, ne sont pas ce qu'ils paraissent, paraissent ce qu'ils ne sont pas, ne paraissent pas ce qu'ils sont<sup>131</sup>. »

En un mot, le secret plane sur le texte d'Ollivier. Mais comment l'aborder dans *Les urnes scellées*? Jean-Claude Vareille écrit : « Le secret, par définition, renvoie au passé : que s'est-il produit naguère<sup>132</sup>? » On comprend alors pourquoi le roman d'Émile Ollivier

s'apparente clairement à une de ces fictions sémiologiques selon lesquelles le monde tout entier a un sens et selon lesquelles ce sens se lit de manière fiable dans les signes. Ici, derrière tout acte il y a un auteur, derrière toute trace une identité. Toute conséquence renvoie à une cause, à un principe<sup>133</sup>.

À vrai dire, Adrien Gorfoux sait très bien qu'il évolue dans un monde souvent considéré comme chaotique, absurde, dominé par la croyance au merveilleux. Dans une telle conjoncture, débusquer le mobile et l'auteur d'un crime semble relever de l'utopie. Malgré tout, l'archéologue-détective ne cesse de s'intéresser au moindre détail relatif à la vie du défunt et des siens. En effet, aucune piste ne saurait être négligée lors d'une enquête : une déclaration, de prime abord sans grande importance,

---

<sup>130</sup> Vion-Dury, *Le Retour. Au principe de la création littéraire*, op. cit., p. 174.

<sup>131</sup> Vareille, « Préhistoire du roman policier », op. cit., p. 26.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>133</sup> Vion-Dury, *Le Retour. Au principe de la création littéraire*, op. cit., p. 174.

peut recéler la clef pour résoudre un mystère, un fait rapidement évoqué est parfois à même de conduire à la résolution d'une énigme. Le roman d'Ollivier ne s'écarte guère de l'explication fournie par Juliette Vion-Dury au sujet des récits d'enquête : « Les choses y ont un sens, même alors que les apparences semblent contraires, sens dont le meurtrier est le dépositaire, puisqu'il en est l'origine, et l'enquêteur le découvreur, dans son mouvement de retour sur le sens<sup>134</sup>. »

Ainsi, toute l'histoire des familles Monsanto et Soliman, tous les agissements du disparu sont narrés aussi bien par ceux qui en possèdent une connaissance exhaustive ou approximative que par ceux qui en ignorent tout; et dans ce vacarme de dépositions la rumeur tient aussi une part considérable. Mais, en marge de ce concert de témoignages et de racontars, l'essentiel des données recueillies par Adrien Gorfoux émane de trois personnages bien au courant de la vie de Sam et des siens : Zag, le coiffeur, Léopold Seurat, poète et ami de la famille du défunt et Zeth, propriétaire de l'hôtel où Adrien séjourne avec sa femme. Mais leurs déclarations, loin de servir l'enquête, concourent à complexifier davantage le mystère que tente d'éclaircir l'archéologue.

### **1.1.2. L'échec**

Les confidences, les rumeurs, les unes plus fantaisistes que les autres, et les propos recueillis par Adrien forment une sorte de salmigondis d'éléments d'informations contradictoires étrangères à la rationalité. Commanditaires, motifs, coupables, exécuteurs? L'exploitation des témoignages recueillis, comme

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 174-175.

précédemment dit, ne permet d'aboutir à aucune réponse sûre susceptible de jeter une lueur sur les circonstances de la disparition de Samuel Soliman. Quant aux institutions juridiques et policières, au fur et à mesure que le temps passe, elles semblent se dégager de toute responsabilité relative à l'instruction du crime. À ce sujet, Philippe Bernard précise : « Le lecteur, même le plus vigilant, aura du mal à suivre le cours chaotique de cette enquête sur l'assassinat de Sam Soliman, personnage au-dessus de tout éloge, quoiqu'issu d'une famille de fieffés arrivistes<sup>135</sup>. »

Adrien Gorfoux échoue ainsi à déterminer le sens de l'assassinat d'un citoyen généralement perçu comme paisible. Il ne peut répondre à aucune des grandes questions soulevées en la circonstance. Quant au caractère absurde et insensé du crime, les efforts de l'archéologue-détective n'ont pu les éliminer afin de faire régner le véridique et le rationnel :

Il y a également la rumeur qui déforme les événements sans que les trois narrateurs qu'Adrien interroge au cours de son enquête sur la mort de Sam puissent en atténuer les effets déliquescents. Bien qu'ils aient donné à Adrien le maximum d'informations, celui-ci ne paraît pas en mesure de construire une quelconque vérité. Au contraire, plus il ramasse des indices, plus la réalité se dérobe à toute herméneutique<sup>136</sup>.

Finalement, incapable de trouver des réponses aux questions suscitées par l'homicide, Adrien Gorfoux échoue sur toute la ligne. Certes, les enquêteurs ne parviennent pas toujours à résoudre les problèmes liés au crime, mais d'habitude ils accèdent à un résultat plus ou moins satisfaisant. L'issue des enquêtes conduites, par exemple, par le commissaire Maigret, personnage créé par Georges Simenon, constitue un exemple de choix :

---

<sup>135</sup> Philippe Bernard, *Rêve et littérature romanesque en Haïti*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 117.

<sup>136</sup> Satyre, *Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier*, *op. cit.*, p. 65.

Car après la tragédie, Maigret ne rend pas à la vie, il ne peut rien contre la mort, qu'il n'empêche jamais. Il ne rétablit pas souvent la justice. Mais il restitue, par sa compréhension, la signification, et par son empathie, la juste émotion. Le commissaire, comme tous les policiers du genre policier, lutte héroïquement contre l'absurde, l'insensé; il rétablit, en dernière analyse, le sens autant et plus que l'ordre<sup>137</sup>.

Ce tableau ne correspond nullement à l'issue de l'investigation menée par le personnage du roman d'Ollivier, comme l'explique Philippe Bernard : « Le héros d'Ollivier, Adrien Gorfoux, par hasard témoin du meurtre de Sam qu'il tient à élucider, perdra lentement courage devant les trop grandes énigmes de son propre pays, énigmes vitales aux solutions interdites<sup>138</sup>. »

Malgré le raté de l'enquête, se dégage de la lecture du roman *Les urnes scellées* une impression : les démarches d'Adrien Gorfoux ne révèlent presque rien de la cause et de la responsabilité de l'assassinat de Sam, elles donnent lieu à une quête personnelle.

### 1.1.3. La quête comme enjeu (1)

En recueillant des informations relatives à la famille Monsanto et au passé de Samuel Soliman, Adrien s'enquiert également des changements survenus dans le pays durant son absence, tout en mettant sa mémoire et celle de ses compatriotes à l'épreuve. « Avancer dans son avenir à reculons »<sup>139</sup>, tel nous apparaît le sens (direction et signification) de la quête du personnage de retour dans son pays. Cet exercice suscite

---

<sup>137</sup> Vion-Dury, *Le Retour. Au principe de la création littéraire, op. cit.*, p. 180.

<sup>138</sup> Bernard, *Rêve et littérature romanesque en Haïti, op. cit.*, p. 118.

<sup>139</sup> Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, Paris, PUF, 1999, p.248.

chez l'archéologue des interrogations et des réflexions débordant le cadre des démarches entreprises pour investiguer sur la mort de Sam :

Le travail mémoriel se fait ici à travers la nécrologie, et la généalogie qui démêle les fils de la filiation légitime et illégitime, et qui délimite la communauté de rassembleurs qui entourent Adrien et lui font partager leur mémoire. Les divers métiers et activités qui tissent une communauté avec toute l'épaisseur et les dimensions relationnelles qui les constituent, les diverses passions des personnages, qu'ils soient férus de généalogie ou de biographie et de journaux intimes, sont tous liés à la mémoire, à la recherche d'un passé inaccessible, à l'origine incertaine, qui défie les accumulations<sup>140</sup>.

Tout l'effort de réminiscence accompli par Adrien Gorfoux et ses informateurs s'inscrit dans l'avancée régressive de l'archéologue : au retour physique sur la terre de son enfance correspond, par le biais de la mémoire, le retour aux sources, au monde d'avant l'exil. Peu importe le moyen d'accéder au domaine du passé. Mis à contribution afin de rendre possible le raccordement entre le personnage et sa terre d'origine, le « travail mémoriel combiné » à la généalogie et à la nécrologie représente la solution idéale favorisant la suture des plaies occasionnées par l'éloignement forcé ou volontaire, condition nécessaire à une éventuelle réintégration.

En fait, le narrateur reconnaît très explicitement l'échec de l'enquête, mais minimise malgré tout la non-découverte de la vérité sur l'assassinat, revers qu'il repousse au second plan. Le vrai enjeu se situe sur un autre plan, exprimé par la claire association de la mort de Samuel Soliman au retour au pays natal : « Quand viendra le temps de l'Histoire, celui de faire le bilan de ces années de sang, le nom de Sam

---

<sup>140</sup> Joëlle Vitiello, « Au-delà de l'île : Haïti dans l'œuvre d'Émile Ollivier », *op. cit.*, p. 54.

refleurira sur les lèvres, comme celui du voyageur de retour d'une contrée lointaine<sup>141</sup>. »

## **1.2. La chasse au trésor**

En plus de s'appliquer à enquêter sur le meurtre de Sam, Adrien Gorfoux se lance dans une autre aventure plus ou moins similaire quant à sa signification ultime : la chasse au trésor.

### **1.2.1. Le trésor caché**

À son retour en Haïti, Adrien envisage sérieusement de partir en quête des vestiges de la *maison de l'Allemand*. Pendant son exil, par l'entremise de sa femme Estelle, il avait pris connaissance d'une sorte de légende relative à un trésor enfoui quelque part dans la capitale haïtienne dans une ancienne bâtisse.

Estelle lui raconta l'histoire de ce mercenaire allemand venu finir sa vie, en toute tranquillité, au bord de la Caraïbe des chaleurs. De vieux buveurs, en proie au délire de l'alcool, les soirs de pleine lune, relatent encore, récit recueilli de la bouche de leurs pères, comment, lors du plus violent tremblement de terre que la presque île eût connu, la demeure de l'Allemand avait disparu au fond d'un large cratère, enfouissant le maître et ses sataniques trésors sous des tonnes de décombres. [...] Là s'arrêtait la légende du mercenaire. Sur les lieux où s'élevait sa demeure, aucune indication. Même les cadastres restaient muets. (US, p. 32)

---

<sup>141</sup> Émile Ollivier, *Les urnes scellées*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 265. Désormais, les renvois à ce roman seront indiqués entre parenthèses dans le texte.

### 1.2.2. Les péripéties

Sans carte ni document, avec pour seul bagage le récit de sa femme Estelle, l'archéologue est déterminé à repérer ce fameux trésor. Mais, la situation se complique avec l'entrée en scène du colonel Jean Phénot Morland, officier des forces armées méfiant à l'extrême qui veille sur les intérêts du pouvoir politique en place. Celui-ci, d'après le coiffeur Zag, ayant eu vent du projet de l'ancien exilé, est sorti de ses gonds en s'exclamant : « Archéologue, mon œil! ironisait le colonel. Parlons peu mais parlons bien : la comédie des feuilles, on ne la joue pas aux arbres. Archéologue, mon œil! » (*US*, p. 34) Selon le même Zag, le colonel déclare avoir Gorfoux « à l'œil » et n'échangerait pas un pet contre sa peau, si jamais ses soupçons se confirmaient » (*US*, p. 34).

De quoi exactement Jean Phénot Morland soupçonne-t-il l'archéologue fraîchement revenu dans son pays natal? L'officier des Forces armées d'Haïti, nullement persuadé de l'existence dudit trésor, assimile la démarche d'Adrien aux menées d'un agent des services secrets à la solde de puissances étrangères délégué en Haïti pour surveiller le déroulement des prochaines élections générales, les premières organisées après la chute d'un régime dictatorial :

D'après le commandant, l'archéologie servait de couverture à l'organisme qui utilisait les services de cet apatride d'Adrien Gorfoux. [L]a mission d'Adrien consistait à transmettre tous renseignements pertinents sur le processus électoral en cours. [...] Le colonel estimait que ce geste constituait une ingérence intolérable « dans nos affaires internes [...]. » (*US*, p. 34)

Il ne se fait pas prier pour confier, au sujet d'Adrien Gorfoux, à qui veut lui prêter l'oreille : « Il ne le sait pas; je le tiens par les couilles » (*US*, p. 35).



### 1.2.3. La renonciation

Tout le long du roman, Adrien revient de temps à autre sur l'idée de retrouver les ruines de la maison de l'Allemand, mais la chasse au trésor ne semble plus revêtir une grande importance à ses yeux. Au fur et à mesure, il prend conscience de l'impossibilité de repérer l'ancienne demeure de l'Allemand. Finalement, il renonce purement et simplement à son projet, d'autant plus que les commotions politiques du pays ainsi que son propre état d'âme n'incitent pas à une fouille archéologique :

Mais comment accéder à un site sans plan d'ensemble, sans repérage préparatoire, ni formules de sauvetage? De toute façon, son agenda était compromis. Et s'il s'obstinait à débiter quand même, il risquerait de passer à côté de ce qu'il cherchait. (*US*, p. 233)

La perspective de l'échec semble être présente dès la conception même du dessein de prospection. La profusion du champ lexical de la négativité (sans, ni, compromis, passer à côté) dans l'énoncé précédent traduit explicitement la vacuité, la faillite. Chagriné de ne pas pouvoir évoluer à son aise sur la terre de ses ancêtres, confronté à une réalité énigmatique qui défie l'entendement humain, il se décide à laisser tomber son projet :

Les souvenirs des semaines qui suivirent son arrivée lui revinrent en mémoire. Manifestations, grèves, couvre-feu, troubles sociaux avaient compromis son échancier. La recherche des trésors du vieil Allemand, il en était conscient, ne constituait qu'un prétexte. [...] Il n'avait même pas eu la possibilité de déployer ses cartes, de sonder vraiment le terrain, de laisser jouer le hasard, de mettre au jour un gisement, qui sait? jusque-là insoupçonné. (*US*, p. 232)

Une telle situation justifie la remarque de Christiane Ndiaye au sujet de ces « héros qui s'en vont en quête de quelque trésor perdu, ce qui est littéralement le cas d'Adrien

Gorfoux dans *Les urnes scellées* [...] » et « ces entreprises d'élucidation qui n'aboutissent pas<sup>142</sup> ».

#### 1.2.4. La quête comme enjeu (2)

À l'instar de l'enquête sur la mort de Samuel Soliman, la recherche du trésor de l'Allemand ne doit pas être prise au pied de la lettre et réclame une lecture au second degré. La vraie quête se situe ailleurs. Citons l'observation de Philippe Bernard qui, dans une note en bas de page de son livre consacré au rêve dans la littérature haïtienne, affirme :

C'est une manie métaphorique chez les personnages d'Ollivier, dans *Mère-Solitude*, déjà, Astrel, mari de Rebecca, fouille le jardin en quête du trésor de l'ancêtre. [...] [il] ne trouvera que des fossiles d'iguanodons, Adrien Gorfoux a cherché dans le monde entier des « fossiles sauriens »<sup>143</sup>.

Symboliquement, le projet de recherche du trésor de l'Allemand peut s'interpréter comme la disposition du personnage à poursuivre sa quête de réintégration dans son pays d'origine. Pour prendre la mesure de l'importance des fouilles dans de pareilles circonstances, lisons l'analyse par Janine Altounian d'un texte d'Aharon Appelfeld :

Le bouleversement dont j'aimerais ici pouvoir rendre compte a donc été provoqué en moi par une modalité d'écriture qu'Appelfeld définit par le terme de *forage*. Il assigne, en effet, explicitement à son travail la visée d'une exhumation, car, en écrivant, il se donne à faire émerger profondément dans sa lointaine mémoire, de manière à faire émerger en lui les couches enfouies d'un passé constitutif de son être, mais irrémédiablement perdu :

*À cette époque il écrivait beaucoup et effaçait beaucoup. Parfois il avait le sentiment de creuser au bon endroit. Le forage s'effectuait*

---

<sup>142</sup> Christiane Ndiaye, « Ollivier : le baroque au féminin (Vers une nouvelle esthétique du roman haïtien) », *Études littéraires*, Vol. 34, n° 3, été 2002, p. 68.

<sup>143</sup> Bernard, *Rêve et littérature romanesque en Haïti*, op. cit., p. 118, note 41.

*lentement, mais son intuition lui disait que, s'il persévérât, il arriverait à une nappe d'eau vive*<sup>144</sup>.

Adrien a bien compris les limites du retour physique. Fouler le sol natal ne garantit nullement la réadaptation automatique aux réalités locales. Il en faut davantage : creuser, s'enfoncer, délaisser la réalité immédiate et sonder les coins les plus cachés, décrypter les codes les plus hermétiques. Sa recherche renvoie à la stratégie scripturale du roman; elle aménage des « déplacements » vers d'autres réalités qui constituent des échos au retour au pays natal. Revenir chez soi, c'est plonger dans la profondeur matérielle et spirituelle d'une énigme, c'est forer la surface des apparences, des évidences, évoluer à reculons, dépister le secret des réalités cachées du territoire<sup>145</sup>. Bref, la clef de l'avenir, donc de la réadaptation aux nouvelles réalités de sa terre, d'après la logique du roman, se retrouve enfouie dans les ruines du passé et gît sous la cendre du visible. Alors, regagner son milieu d'origine ne servirait à rien à un revenant inapte à plonger dans les tréfonds de l'ordinaire.

Aucune des initiatives d'Adrien Gorfoux ne rencontre de succès : « plusieurs échecs, puisqu'après tout, Adrien n'a mené aucune de ses entreprises jusqu'au bout (fouilles archéologiques, la solution du meurtre de Sam Soliman, la 'halte' de son mariage avec Estelle, son retour)<sup>146</sup> ». En effet, apprenti détective, Adrien ne réussit

---

<sup>144</sup> Janine Altounian, « Aharon Appelfeld : L'écriture, seule voie de retour à un monde assassiné », dans *Dans le dehors du monde*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 297.

<sup>145</sup> « En ce qui concerne *Les urnes scellées*, nous devons, encore une fois, souligner les liens entre le travail de l'archéologue et celui du détective, subsumés dans le personnage d'Adrien Gorfoux. La pioche qui fouille la terre est une métaphore de la parole qui questionne, de l'enquête qui révèle peu à peu les indices à transformer en signaux. La terre serait l'espace visible du secret, l'espace à la fois vertical et horizontal qu'on peut creuser en largeur et en profondeur. Dans ce cas, le secret serait d'ordre matériel, crypté dans un ensemble d'objets formant une sémiotique visuelle. » (Joubert Satyre, *Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier*, *op. cit.*, p. 133.)

<sup>146</sup> Vitiello, « Au-delà de l'île : Haïti dans l'œuvre d'Émile Ollivier », *op. cit.*, p. 55.

pas à élucider la cause de l'assassinat de Sam; il ne parvient pas non plus à remonter dans le passé historique ou géographique du pays pour dénicher les trésors du vieil Allemand. Ces ratés sont manifestement en résonance avec sa destinée d'individu impuissant à mettre un point final à la migration.

### **1.3. Énigme et monde caché**

Les fictions du retour analysées dans ce travail font toutes état d'un objet enfoui difficile à retrouver ou d'une réalité qui réclame des efforts spéciaux pour être appréhendée. Dans ce sens, le roman publié par Phelps fait la part belle aux arcanes, aux espaces dissimulés : grottes, crique, niche amoureuse dérobée, par exemple. Aussi s'avère-t-il important pour l'analyse de la mise en fiction du destin des migrants de décortiquer ce jeu qui s'établit entre le perçu et le voilé, entre l'être et le paraître dans *La contrainte de l'inachevé*. L'épisode d'une coupe cachée dans le creux d'un tambour assôtô<sup>147</sup> fournit un parfait exemple du phénomène.

#### **1.3.1. La coupe disparue**

Julio Marèse, grand ami de la famille de Simon Nodier, avait jadis confié à Henri Licase le soin de cacher une coupe que convoitait la femme du dictateur Jean-Claude Duvalier en vue d'organiser une cérémonie vaudou. L'artefact présentait une valeur culturelle et historique inestimable; sculpté par les premiers habitants de l'île d'Haïti,

---

<sup>147</sup> « Assoto [Assôtô, assôtor] : Tambour de grande taille frappée par plusieurs tambourinaires qui dansent autour de lui. C'est un objet sacré dont la fabrication s'accompagne de longues cérémonies. Il est habité par un loa et pour cette raison, est fréquemment habillé. » (Jean Fils-Aimé, *Et si les loas n'étaient pas des diables?*, op. cit., p. 234.)

les Amérindiens Tainos, antérieurement à l'arrivée des Conquistadors dirigés par Christophe Colomb, il stimule l'envie des agents bien informés du gouvernement. N'était le profond sens du secret de M. Licase, ami de longue date de Julio Marèse, le clan des tontons macoutes se serait emparé du précieux objet. Malheureusement, peu après l'avoir déposé dans une cachette, le gardien de la coupe succombe à une crise cardiaque, sans avoir au préalable instruit quiconque de son emplacement. Les syllabes « ...ator », prononcées peu avant sa mort et recueillies par sa femme, s'avèrent complètement incompréhensibles, et de ce fait, impossibles à décoder par son entourage. Or, jusqu'au retour de Simon Nodier, elles représentaient l'unique indice dont disposait Julio Marèse impatient de récupérer la coupe, la plus précieuse pièce de sa collection d'antiquités.

### **1.3.2. À la poursuite de la coupe**

Depuis la disparition de son ami Licase, Julio consacre toute sa capacité de raisonnement au repérage de la cachette, dédiant la majeure partie du temps passé au domicile du défunt à cette besogne. Il en arrive ainsi à adopter un étrange rituel : s'asseoir presque tous les jours sur une chaise et scruter les moindres détails de la bibliothèque des Licase. Sans la désolation bien compréhensible du personnage, son attitude rappellerait le mot d'Edgar Poe :

De même que l'homme fort se réjouit dans son aptitude physique, se complait dans les exercices qui provoquent les muscles à l'action, de même l'analyste prend sa gloire dans cette activité spirituelle dont la fonction est de débrouiller. Il tire du plaisir même des plus triviales occasions qui mettent ses talents en jeu. Il raffole des énigmes, des rébus, des hiéroglyphes<sup>148</sup>.

---

<sup>148</sup> Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, Paris, PUF, 1988, p. 15.

Abstraction faite de la gloire et du plaisir, il est à remarquer que le vieil homme s'attelle à débrouiller une énigme et qu'il mobilise tous les jours ses talents d'analyste en vue de rentrer en possession de la coupe des Tainos. Aussi, face à la mine stupéfaite de Nodier et de Clara qui ignorent tout de sa motivation, le vieillard se fait-il le devoir de justifier son comportement apparemment bizarre :

Le vieux bonhomme ne court pas après son souffle, il se prend tout simplement, comme tous les matins, pour Arsène Lupin. [...] Je m'assoie dans ce fauteuil, près de la porte, et me concentre sur les possibilités de cachettes qu'offre cette pièce. Je te prie de croire qu'il y en a. Chaque fois, je me mets dans la peau d'Arsène Lupin et me dis : Où l'a-t-il donc cachée? [...] Qui sait, peut-être devrais-je me mettre dans la peau de Sherlock Holmes. Il avait plus de flair. [...] (LC, p. 122)

Julio Marèse, enchaînant propos sibyllins sur propos sibyllins à l'adresse d'un Simon Nodier de plus en plus intrigué, semble faire languir son interlocuteur :

- Il était très méticuleux, ton oncle Henri, dit-il. Peut-être a-t-il laissé une note, un mot, un indice sur la cachette et nous finirons bien par tomber dessus.
- Mais quelle cachette, tonton Julio? (LC, p. 123)

À la suite de cette dernière question de Nodier, l'architecte décide enfin de narrer les circonstances qui l'ont amené jadis à confier la coupe aux soins vigilants d'Henri Licase. Une fois convaincus par les explications et bien imbus des raisons de la quête, Clara et Nodier lui offrent volontiers leur assistance.

### **1.3.3. La découverte**

Du caché à l'ésotérique, il n'y a qu'un pas. Pas vite franchi par Clara Prado qui affirme péremptoirement posséder depuis sa tendre enfance le don de dépister les

objets cachés. Interrogée par Tante Alice, la jeune femme, mexicaine d'origine haïtienne, apporte des précisions sur cette capacité exceptionnelle en présence d'un Julio Marèse naturellement sceptique en matière de phénomènes religieux, de surcroît extrêmement hostile au vaudou. L'échange entre les protagonistes, par l'accent mis sur l'occulte, s'inscrit dans la droite ligne de la problématique du roman, problématique axée sur la possibilité du retour :

- Alors, crois-tu que tu pourrais la retrouver? Tu m'as dit l'autre jour que tu possédais un certain don. Tu pouvais fermer les yeux et voir ce qu'il y avait dans une pièce où tu n'es jamais entrée.

- C'est vrai, tante Alice, et cela m'est arrivé plusieurs fois. [...]

[...]

- Mais, dis-moi, puisque tu possèdes ce don de double vue, tu ne voudrais pas essayer de trouver la cachette de...

- Là, Alice tu me déçois! s'écria tonton Julio. Pourquoi donc, depuis tout ce temps, n'avoir pas fait appel à un *houngan*? Don de double vue, don de double vue, marmonna le vieil homme en croisant les jambes. (LC, p. 138-139)

Une telle réaction induit immédiatement une justification : « - Tonton Julio, dit Clara, je connais votre aversion pour le vodou, mais le don de double vue n'a rien à voir avec la magie, il ne s'agit que d'un phénomène physique et psychique » (LC, p.139). Malgré les réticences de tonton Julio, Clara Prado, mobilisant son fameux don, opère une véritable remontée dans le temps afin de repérer la cachette de la coupe des Tainos :

- La coupe est dans le tambour, dit Clara en ouvrant les yeux. [...]

- Mon Dieu! quelle bande d'idiots nous sommes! s'exclama tante Alice. Ce tambour est une réplique d'un grand tambour *assôtôr*. (LC, p. 141)

Ainsi la recherche est-elle bouclée avec succès grâce à la faculté mystérieuse de Clara Prado qui a su repérer l'artefact mis jadis à l'abri de la convoitise des tontons macoutes. On peut sans hésitation rapprocher le retour de la coupe des Tainos de celui du migrant

qui reprend le chemin du pays natal. La quête ou l'enquête, en effet, implique un mouvement en arrière dans le passé<sup>149</sup>, sur les lieux d'un événement, vers un objet de valeur.

#### 1.4. Enquête et reportage

Comme les autres romans de notre corpus principal, *Pays sans chapeau* relate les contours d'une enquête entreprise par le personnage principal peu après sa rentrée en Haïti: « un reporter au pays sans chapeau<sup>150</sup> ». D'ailleurs, le terme apparaît dans le récit dans des circonstances étonnantes. Par exemple, une voisine, qui veut s'enquérir du métier pratiqué par Vieux Os, affirme sans ambages sa suspicion et enjoint promptement à la mère du héros-narrateur de se renseigner en profondeur : « C'est sûrement pas avec ça qu'il est devenu millionnaire. Moi, si j'étais toi, Marie, je mènerais ma petite **enquête**. Il doit y avoir de la drogue là-dessous » (*PC*, p. 264). Mais, rien d'étonnant qu'une modeste ménagère attache de l'importance à la démarche de l'enquête, à en croire Boileau-Narcejac : « Il a fallu très longtemps pour qu'on comprenne ce qu'est une enquête, alors que l'enquête est la démarche la plus

---

<sup>149</sup> « Le retour vers le passé offre l'espoir d'une résolution de la crise identitaire, d'une restauration de l'unité originelle, c'est-à-dire de l'harmonie. » (Vion-Dury, *Le Retour. Au principe de la création littéraire*, *op. cit.*, p. 167.)

<sup>150</sup> « Le personnage du reporter réapparaît dans le pays des morts, « pays sans chapeau », dans un roman qui porte ce titre soulignant justement la prétention au témoignage, à l'enquête et au "réel". » (Ursula Mathis-Moser, *Dany Laferrière. La dérive américaine*, Montréal, VLB éditeur, 2003, p. 57.) / « Dans ce roman de Laferrière comme dans l'ensemble de son œuvre, l'auteur coexiste avec Vieux Os, personnage principal et narrateur. » (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. 231.)



naturelle de l'esprit humain. Les mécanismes de la raison qu'il [le roman policier] met en œuvre sont contemporains de l'homme lui-même<sup>151</sup>. »

En fait, le roman abonde en séquences analeptiques qui ramènent le lecteur vers le passé pour découvrir une vérité. La présente partie prend en considération deux enquêtes : l'une conduite par les officiels américains de concert avec leurs homologues haïtiens et des savants sur les habitants d'une région du Nord-Ouest d'Haïti, l'autre entreprise par Vieux Os sur et dans le pays sans chapeau.

#### **1.4.1. Une enquête à Bombardopolis**

La première prospection est celle menée par le gouvernement haïtien et des étrangers sur un phénomène étrange ayant pour cadre une localité du département du Nord-Ouest d'Haïti, la ville de Bombardopolis. Pourquoi enquêter dans une région sans histoire, sans renom, sans importance économique notoire et située au fin fond du pays?

#### **1.4.2. Des paysans dotés d'un pouvoir surhumain**

Des soldats dépêchés à Bombardopolis pour mater une révolte paysanne ont reculé devant des individus manifestement insensibles aux balles de fusils. Par ailleurs, dans la même zone, nous expliquent un des personnages du roman, le Docteur Legrand Bijou<sup>152</sup>, huit mille villageois passent des semaines sans ingérer aucune sorte de

---

<sup>151</sup> Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, op. cit, p. 11.

<sup>152</sup> « Une catégorie de personnages-référentiels : personnages historiques (Napoléon III dans les Rougon-Macquart, Richelieu chez A. Dumas...) mythologiques (Vénus, Zeus...) allégoriques (l'Amour, la Haine ...) ou sociaux (l'ouvrier, le chevalier, le picaro...). Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à

nourriture et continuent malgré tout de mener une vie normale, conservant l'intégralité de leur vitalité.

Huit jours, c'est pas mal, mais on a déjà vu des grévistes de la faim faire mieux. [...] Ils sont restés vingt et un jours, et selon l'étonnant rapport qu'ils ont présenté, les habitants de Bombardopolis, après vingt et un jours de jeûne, n'ont manifesté aucun signe de faiblesse physique ou même mentale. (PC, p. 95)

En résumé, dans cette région se trouvent des gens qui survivent aux lésions causées par les armes à feu et que la faim n'arrive pas à épuiser. Le caractère étrange de tels phénomènes ne saurait passer inaperçu ni manquer d'interpeller les pouvoirs publics ainsi que des agences étatiques et des savants de l'extérieur du pays. Tous les regards convergent désormais vers Bombardopolis à cause de l'épaisseur du mystère qui entoure le mode de vie de ses habitants. Cette situation renvoie à la réflexion de Boileau-Narcejac :

Le mystère est comme une coquille enfermant un noyau : le problème. Le mystère est d'ordre sensible; il se constate, il se touche. Sans cette opération de l'intelligence qui le débarrasse et pour ainsi dire le nettoie de toutes ses apparences parasites pour ne retenir que le trait expressif grâce auquel, après avoir été manipulé, il va être connu, il reste à l'état de mystère, donc objet de souci<sup>153</sup>.

### 1.4.3. L'intervention étatique et internationale

---

cette culture (ils doivent être appris et reconnus). Intégrés à un énoncé, ils serviront essentiellement "d'ancrage" référentiel en renvoyant au grand Texte de l'idéologie, des clichés, ou de la culture; ils assureront donc ce que R. Barthes appelle ailleurs un "effet de réel" « ... » (Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Littérature*, n° 6, Mai 1972, p. 95). Dans le roman *Pays sans chapeau*, J.-B. Romain, Erzulie, Legba, Legrand Bijou, par exemple, font partie des personnages-référentiels.

<sup>153</sup> Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, op. cit., p. 9.

Comment expliquer le pouvoir surnaturel des habitants de Bombardopolis? Comment les aborder pour percer leur secret? Suffira-t-il de leur parler pour découvrir la vérité? Quel instrument utiliser pour mener l'enquête? Quelle discipline académique ou quelle combinaison multidisciplinaire pourrait venir à bout de ce mystère? Autant de questions posées à la fois par les représentants gouvernementaux que par des savants étrangers. Pour faire ressortir les enjeux de l'enquête menée dans la région du Nord-Ouest d'Haïti, il importe de s'en rapporter aux auteurs précédemment cités :

Quelque chose existe sur quoi la raison ne mord pas, et cela suffit à provoquer d'abord la frayeur, puis une intense curiosité. Ce qui met la réflexion en échec, c'est qu'il est impossible pour le moment de cerner le « fait » caractéristique qui suggérerait la notion susceptible de se lier aux autres notions qui forment notre système de représentation du monde<sup>154</sup>.

Conformément à cette affirmation, l'enquête ambitionne de cerner « un fait », c'est-à-dire d'élucider le mystère relatif au mode de vie de tout un groupe de paysans qui « semblent ignorer les affres de la souffrance et même la paix de la mort » (*PC*, p. 74). Aussi arrive-t-il sur le terrain une quantité considérable de spécialistes déterminés à apporter des réponses aux interrogations et à se confronter à ce monde opaque. Sans étonnement, l'on entend le Docteur Bijou proférer :

Il y a là plus d'hommes de science que d'habitants. Tout le monde est là-bas, en ce moment. Des types de la NASA, des physiciens, des chimistes, des gynécologues, des biologistes du Salk Institute, naturellement des anthropologues et des ethnologues dont notre ami J.-B. Romain, des dentistes et un éminent linguiste belge. (*PC*, p. 193)

En mobilisant leurs connaissances, cet aréopage de savants doit pouvoir aboutir à l'observation adéquate du phénomène en question et fournir facilement une explication

---

<sup>154</sup> Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, *op. cit.*, p. 8-9.

compatible avec la logique. Autrement dit, il s'agit pour eux de transcender le visible et d'en proposer une interprétation répondant aux normes scientifiques, car cette enquête, à l'instar de ce qui se passe en règle générale dans un roman policier, met l'homme aux prises avec le ténébreux, avec l'imperméable.

#### **1.4.4. Un mur culturel impossible à franchir**

Inutile d'insister sur la difficulté de la tâche. En effet, les savants peinent désespérément à expliquer les facultés exceptionnelles des habitants concernés par leur recherche. C'est encore au docteur Legrand Bijou que le narrateur accorde la parole :

- Les enquêteurs sont donc arrivés à Bombardopolis, un matin. L'enquête s'annonçait bien. La routine quoi! Les gens refusent de répondre aux questions les plus banales, en apparence. « Comment vous appelez-vous? » « Vous voulez dire mon vrai nom, monsieur l'inspecteur? » « Votre nom? » « C'est un secret. » [...] L'enquêteur-chef arrive sur les lieux, le lendemain matin. Même topo. (PC, p. 94-95)

Le comportement des villageois interrogés par les investigateurs s'explique par les croyances vodou ayant cours à Bombardopolis, comme partout en Haïti d'ailleurs. Dans ce milieu, le nom ne correspond pas purement et simplement à un mot; il fait corps avec la personne, au même titre que sa peau ou que les artères qui irriguent sa chair. Le divulguer revient à s'exposer à la malfaisance de ceux qui nourrissent de perfides desseins à son égard. Dans sa thèse de doctorat, Lamartine Petit-Monsieur explique de façon méticuleuse :

Si la famille pratique le catholicisme, elle fait porter sur l'acte de naissance de l'enfant, en plus de son nom de loa, le nom d'un Saint. Si la famille est membre d'une église réformée, elle ne mentionne sous aucune forme le vaudou dans l'acte de naissance, mais n'en vénère pas moins le loa dans l'intimité. Ce nom qui ne doit pas être divulgué et qui pourtant règle la condition spirituelle de l'enfant, la tradition populaire l'appelle « nom caché ». On défend au porteur de le révéler à personne sous peine d'être exposé aux effets maléfiques. Le porteur passe pour vulnérable

particulièrement vers le coucher du soleil et à midi, car, à ces moments-là, nous dit J.-B. Romain, le loa le quitte pour de longs voyages en Guinée. [...] Cette constatation se trouve nettement expliquée par de nombreux faits auxquels l'on ne prête pas toujours attention, notamment lorsque, interrogé par son nom, l'enfant de la campagne rétorque avec une agressivité méfiante qu'il est « sans nom ». Que veut dire cela sinon que dans la pensée populaire, voire dans la mentalité vaudou, l'être-intime est enraciné dans le nom<sup>155</sup> ? »

On comprend alors aisément que les habitants de Bombardopolis évoluent dans une société où domine une tradition qui accorde un caractère cardinal au nom des individus. D'ailleurs, le même cas de figure se rencontre très souvent dans diverses civilisations, dans les temps anciens comme modernes :

Le nom scelle une destinée, comme l'atteste le changement de nom comme nouveau destin assigné (dans la Bible : Ismaël, Abraham, Isaac, Israël, Jésus; mais cela se retrouve dans toutes les traditions). La dénomination selon le prénom et le patronyme délimite les espaces, familial (où le prénom prédomine, par la communauté patronymique) et social. L'enfant est ainsi inséré dans un champ [qui] confère au prénom un caractère non pas seulement d'attribut et de désignation, mais d'essence même de l'être (les croyances magiques estiment que la connaissance du nom confère un pouvoir sur l'être)<sup>156</sup>.

L'investigation, extrêmement sérieuse aux yeux des autorités du pays et de leurs alliés, revient sur les événements survenus à Bombardopolis pour découvrir la vérité. La méthode utilisée ici ne diffère guère de celle employée par un détective, un agent secret ou un juge d'instruction : constat d'un mystère, interrogations, descente de lieu, recueil

---

<sup>155</sup> Lamartine Petit-Monsieur, *La coexistence de types religieux différents dans l'Haïtien contemporain*, op. cit., p. 141-142.

Afin de prévenir toute confusion, signalons que l'ethnologue, le docteur J.B. Romain, ancien recteur de l'Université d'État d'Haïti, un être de chair, a servi de modèle dans le roman *Pays sans chapeau* pour la fabrication du personnage éponyme, spécialiste du vodou, un être de papier. Nous aurons à aborder dans la deuxième partie de cette étude le subtil jeu d'aller-retour entre le réel et le fictif en adéquation avec le motif du double.

<sup>156</sup> Christian Flavigny, *L'infantile, l'enfantin. Les destins de la filiation*, Paris, PUF, 2011, p. 124-125.

de témoignages, mobilisation d'experts et interprétation. Or, entre observer une réalité et la comprendre, la distance est considérable. D'où forcément l'allure de roman policier de ce roman qui relate des faits survenus dans un monde opaque aux lumières de la science des investigateurs :

L'homme est un animal raisonnable, c'est-à-dire un être à cheval sur deux mondes : le sensible et l'intelligible. Et sa vocation est de traduire le sensible en intelligible, à grand-peine et au prix de maintes erreurs. Voilà pourquoi on peut dire que le roman policier est la geste de l'esprit humain aux prises avec un monde opaque<sup>157</sup>.

Malheureusement, dans la présente conjoncture, les démarches opérées par les officiels gouvernementaux et par les savants ne produisent pas les effets escomptés : « - Eh bien! dit le Docteur Legrand Bijou, avec un fin sourire, les Américains et nous n'avons pas la même notion du secret. » (*PC*, 96)

Malgré les déconvenues, les échecs répétés, les chercheurs, sous la direction des Américains, refusent de lâcher prise. Le fait est qu'ils tentent de cerner un phénomène énigmatique en s'armant de la boussole d'une rationalité nettement incompatible, d'après le docteur, avec l'univers des paysans de la région :

Naturellement toute cette affaire est devenue un secret d'État. Vous connaissez la manie des Américains pour le secret [...]. La manie de savoir [...] savoir exactement pourquoi les habitants de cette tranquille petite ville du nord-ouest d'Haïti ne connaissent pas la faim. (*PC*, 96-97)

Au bout du compte, tous échouent à expliquer de façon sensée les superpouvoirs des habitants de Bombardopolis.

---

<sup>157</sup> Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, *op. cit.*, p. 11.

## 1.5. La catabase de Vieux Os<sup>158</sup>

Dans le roman, l'enquête sur les habitants du Nord-Ouest se déroule quasi parallèlement à une investigation menée par le narrateur sur le pays sans chapeau, c'est-à-dire le royaume des morts, très souvent assimilé au séjour des loas du vaudou. Dans ce sens, Vieux Os s'inscrit dans la lignée d'illustres prédécesseurs qui ont eu le privilège de plonger au fond du gouffre : « Après Ulysse, Thésée ou Orphée, Énée refait, de son vivant, le chemin périlleux et réservé à quelques rares élus, qui conduit dans le royaume de l'au-delà<sup>159</sup>[...] ». Mais, fidèle à une logique tout haïtienne, le héros-narrateur annonce les couleurs : « L'au-delà. Est-ce ici ou là-bas? Ici n'est-il pas déjà là-bas? C'est cette enquête que je mène » (*PC*, p. 69).

### 1.5.1. Un audacieux projet

Dans sa quête de vérité, Vieux Os prend contact avec le docteur J.-B. Romain<sup>160</sup>, spécialiste notoire du vodou, afin de parfaire ses connaissances sur cette religion. Une visite au pays sans chapeau relève-t-elle d'une vision chimérique, de la légende ou d'un exploit parfaitement réalisable? Au cas où un tel voyage s'avère possible, d'autres énigmes restent à éclaircir. Par exemple, quels avantages peut-on en tirer? Quelles conséquences malheureuses en découleront éventuellement? À la vérité, le jeu en vaut-

---

<sup>158</sup> Le terme catabase signifie voyage au pays des morts. Pour plus de précisions sur cette notion, se référer à Houriez Annie, « La catabase d'Énée : épopée et apocalypse », dans *L'Univers épique : rencontres avec l'Antiquité classique. Tome II*, Besançon, Université de Franche-Comté, 1992.

<sup>159</sup> Paul-Augustin Deproost, « La descente d'Énée aux Enfers-Mort symbolique et temps aboli », *Loxias*, janvier 2004 (<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1273>, consulté le 12 avril 2020).

<sup>160</sup> Personnage référentiel, à l'égal de Legrand Bijou. Voir la note 151, page 66.

il la chandelle? En tout état de cause, les interrogations du narrateur sortent tellement de l'ordinaire que l'ethnologue marque un certain temps avant de bien pénétrer le sens de son projet. Sous l'insistance du professeur, il doit expliciter à plusieurs reprises le fond de sa pensée : « Je parle de quelqu'un qui aurait accepté de mourir pour aller voir ce qui se passe là-bas puis revenir après parmi les vivants » (*PC*, p. 158). Précisons que peu de temps auparavant, un passeur du nom de Lucrèce, le parrain de la tante de Vieux Os, lui avait fait une offre des plus insolites :

Et cet homme me fait le plus terrible marché qu'on puisse faire à un écrivain, lui proposer de le conduire au royaume des morts. Au nom de ce lien mystérieux qui l'unit à mon grand-père, il me donne aujourd'hui la possibilité d'être plus grand que Dostoïevski, aussi grand que Dante ou que l'apôtre Jean. [...] Séjourner parmi les morts et revenir chez les vivants en rendre compte. [...] J'irai voir comment cela se passe là-bas, puis je reviendrai parmi les hommes. Un reporter au pays sans chapeau. (*PC*, 136-137)

Partir, puis revenir, comme le fait un migrant qui a laissé son pays et décide ensuite de le réintégrer, il s'agit exactement de la promesse faite par ledit passeur à Vieux Os, écrivain désireux depuis belle lurette de traverser du côté des morts et reprendre ensuite sa place parmi les vivants<sup>161</sup>. Certes, le narrateur souhaite vivement enquêter au pays sans chapeau, comme d'autres enquêtent à Bombardopolis. Cependant, il existe une différence entre les deux soifs de savoir. D'un côté, des experts s'acharnent à

---

<sup>161</sup> Pour situer la démarche de Vieux Os dans le cadre de la littérature mondiale, mentionnons cette affirmation de Lods Adolphe : « Les récits de voyage au pays des morts constituent une branche importante de la littérature universelle. Ils sont de caractère et d'intention fort variés. Mais, quel que soit l'objet propre du narrateur, ils offrent cet avantage fort appréciable qu'ils donnent des renseignements nets et cohérents — dans la mesure où l'on peut parler de cohérence en ces matières — sur un point qu'il est d'ordinaire très difficile de préciser : quelles étaient, à un moment donné, les croyances d'un certain milieu ou, à tout le moins, d'un certain auteur, sur ce qui suit le trépas. » (Lods Adolphe, « De quelques récits de voyage au pays des morts », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, numéro 5, 1940, p. 434.)



comprendre un phénomène complexe, mais bien circonscrit, de l'autre, un reporter aspire à puiser une lumière infiniment supérieure : le savoir absolu. Vieux Os, excité par la perspective de réaliser l'impossible, s'enflamme : « - Oui, mais, professeur, le savoir absolu ... la possibilité de tout comprendre, de tout voir, de tout sentir d'un coup... [...] On peut contester vos explications des symboles de la mort dans le vaudou. Mais ce serait différent à votre retour » (*PC*, 159).

### **1.5.2. Scepticisme sur les chances de revenir vivant du pays sans chapeau**

L'offre faite au narrateur de se rendre dans le séjour des morts implique sûrement certains dangers. D'où l'avertissement émis par le professeur J.-B. Romain : « - Personne ne peut vous faire une telle proposition sans qu'il y ait aucun risque » (*PC*, 159). Risque de revenir affecté de quelque tare ou risque d'effectuer un aller sans retour. Dès lors, le narrateur passe de l'enthousiasme le plus enflammé à un scepticisme raisonné : « - C'est très intéressant tout ça, mais si je ne devais pas revenir... Qui me dit combien à qui on a déjà fait cette proposition ne sont pas revenus » (*Ibid.*).

Pour Vieux Os, il ne suffit pas de débarquer de son vivant dans un monde réputé accessible seulement aux morts, encore faut-il ménager ses arrières afin de ne pas tomber stupidement dans un piège et tourner le dos définitivement à la vie. Afin de bien peser le pour et le contre du voyage, le narrateur déverse un flot de questions sur celui qui fait autorité en la matière, en l'occurrence le professeur Romain.

- Honnêtement, pensez-vous que c'est possible? [...]

- Quoi? Aller là-bas et revenir? [...] Une sorte de reportage sur le « vieux pays ». [...]
- Je veux juste savoir, professeur, excusez-moi d'insister, s'il est possible d'y aller et revenir sain et sauf, sans que l'esprit ne soit aucunement atteint? (PC, 160)

### 1.5.3. Descente au pays sans chapeau

Une fois collectées les informations sur le lieu de destination, sur la façon la plus sécuritaire d'y accéder sans se lancer dans un voyage à sens unique, sur les dieux vaudou et tout ce qui s'y rapporte, Vieux Os franchit le pas un soir pendant son sommeil. Guidé par le loa Legba<sup>162</sup> revêtu des traits physiques de Lucrèce, il traverse sans peine la frontière qui délimite les deux mondes, mais le passeur se sépare de lui au seuil du pays sans chapeau.

Comment se déroule la visite? Tout d'abord, le reporter-narrateur fait la rencontre du loa Ogou<sup>163</sup>, mari d'Erzulie<sup>164</sup>. Divinité de la guerre, rude travailleur, il est aussi « reconnu pour sa force et sa vaillance<sup>165</sup> ». Il y croise aussi Zaka, loa « d'essence paysanne et donc un esprit de la terre<sup>166</sup> ». Le « reporter au pays sans chapeau » passe aussi un certain temps en compagnie d'Erzulie, loa de l'amour, qui l'instruit de son insatiabilité en matière de plaisirs sexuels, de la fréquence et de la

---

<sup>162</sup> Citant Alfred Métraux, Yves Bonnemère mentionne « Legba, divinité vaudou d'origine dahoméenne, " interprète des dieux, sans (qui) ceux-ci ne pourraient s'entendre ni les hommes communiquer entre eux ". » (Yves Bonnemère, « Le vaudou comme métaphore de la migration dans Mumbo Jumbo d'Ishmael Reed », dans *Formes et écritures du départ : incursions dans les Amériques noires*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 72.)

<sup>163</sup> Ogou ou « Ogoun : loa masculin; divinité de la guerre ». (Castor, *Éthique vodou : herméneutique de la maîtrise*, op. cit., p. 235.)

<sup>164</sup> « Loa féminin très populaire. L'essence même de la féminité. Symbolise de l'amour. » (*Ibid.*, p. 234.)

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 60.

durée phénoménales de ses ébats. Par la suite, elle lui fait une offre de copulation, proposition immédiatement et astucieusement déclinée par le reporter. Chemin faisant, il croise Marinette, fille d'Ogou et d'Erzulie. Protéiforme, espiègle à souhait, rivale implacable de sa mère en amour, la demoiselle provoque l'ire de sa génitrice, car elle s'apprête à épouser son propre père.

#### 1.5.4. Retour du pays sans chapeau

De retour du pays sans chapeau, interrogé par le loa Damballah<sup>167</sup> qui a emprunté l'apparence physique de J.-B. Romain, Vieux Os ne ménage pas les dieux vaudou dans ses commentaires. Pour l'essentiel, ces derniers lui ont offert le piteux spectacle d'une « stupide chicane de famille », jette-t-il à la face de son interlocuteur. Nullement impressionné par les puissants habitants de l'au-delà, il extériorise ses sentiments au sujet de leur mode de vie en multipliant les termes négatifs à l'envi : jalousie, lubricité, inceste, trahison et démesure. À l'écouter, rien de vraiment extraordinaire ne se passe chez les loas du vaudou<sup>168</sup>. Leur univers : un reflet du banal quotidien des sociétés humaines, ni plus ni moins. Il semblerait, comme l'écrit Juliette Vion-Dury, que : « La vie terrestre n'est plus une image de la vie de l'au-delà. Au contraire, la vie de l'au-delà reflète et résonne de la vie terrestre en une inversion du mythe platonicien<sup>169</sup>. » Écrire un reportage sur son court passage chez les dieux équivaldrait,

---

<sup>167</sup> « Damballah : Entité masculine ; il est symbolisé par un serpent. » (Castor, *Éthique vodou : herméneutique de la maîtrise*, op. cit., p. 74.)

<sup>168</sup> « Il rapporte ses rencontres avec des dieux qui ne sont, en fait, que des êtres aux préoccupations ordinaires. Le passage d'un mortel du côté des êtres divins et la banalité des "dieux de classe moyenne" suggèrent, encore une fois, le manque d'étanchéité de la frontière entre les mondes. » (Courcy, « La traversée du Pays sans chapeau : (Con)fusion des mondes, vérités multiples et identités plurielles », op. cit., p. 231.)

<sup>169</sup> Vion-Dury, *Le Retour. Au principe de la création littéraire*, op. cit., p. 115.

d'après Vieux Os, à communiquer aux lecteurs un « ramassis d'anecdotes ternes, de clichés imbuables » (*PC*, 265). Malgré tout, Damballah promet à Vieux Os l'assistance des loas pour la confection d'un livre sur le pays sans chapeau. Le « reportage » réalisé par le personnage curieux de percer le mystère du royaume des morts illustre pertinemment cette réflexion : « Le retour, qui semble être le point originel de toute création littéraire, se révèle indissociable de la mort<sup>170</sup>. »

Les enquêtes et quêtes analysées dans le présent chapitre poursuivent un but commun : faire le jour sur un phénomène, découvrir la vérité. Avec le héros d'Émile Ollivier, il s'agit de résoudre l'énigme de la mort de Samuel Soliman et aussi de retrouver un trésor enfoui dans un endroit impossible à repérer par l'archéologue. Malheureusement, les deux initiatives ne produisent aucun résultat et, du coup, compromettent toute chance de réconciliation entre le personnage et le sol natal. Dans le roman d'Anthony Phelps, l'enjeu consiste à retrouver une pièce archéologique dissimulée quelque part dans une bibliothèque privée, entreprise couronnée de succès grâce au don de divination d'un personnage féminin. Une double enquête chez Laferrière nous mène d'abord dans un endroit reculé d'Haïti habité par des gens insensibles à la faim et aux balles de fusil, puis au pays sans chapeau, c'est-à-dire au royaume des dieux vaudou. Peu importe le succès ou l'échec qui sanctionne les investigations en question. L'essentiel à retenir, c'est qu'elles métaphorisent le retour. Ce qui équivaut à un double mouvement de régression/progression, avec pour horizon le réveil du passé, la réappropriation d'un territoire. Bref, l'enquête, dans tous les cas, renforce le mouvement en arrière, en contraignant ceux qui regagnent la terre natale à

---

<sup>170</sup> Vion-Dury, *Le Retour. Au principe de la création littéraire*, op. cit., p. 95.

remonter à leur origine historique et géographique. Concluons le présent chapitre par un raisonnement découlant du souci de la marche arrière qui taraude certains migrants :

Il y aurait toute une réflexion à faire sur ce thème omniprésent du retour; s'il est positif en soi en ce qu'il suggère un rattachement à ses origines, il peut aussi témoigner d'une sorte de repli sur le passé et surtout d'un refus de s'enraciner sur la terre d'accueil<sup>171</sup>.

---

<sup>171</sup> Castor, *Éthique vodou : herméneutique de la maîtrise*, op. cit., p. 26.

## CHAPITRE 2 : INTERPRÉTATION

Dans les trois récits, signés respectivement par Ollivier, Phelps et Laferrière, prolifèrent les références aux œuvres d'art visuelles (tableaux, sculptures, photographies, vases) et littéraires (roman, théâtre, poésie ou critique). S'y manifestent, en outre, les actions, pensées et paroles des personnages, et aussi les représentations de situations, d'êtres, de lieux communiquées par les narrateurs. Or, rien de ce qui figure dans une œuvre littéraire n'est gratuit. Tout ce qui y est entendu, lu ou vu suscite l'interprétation de la part des lecteurs. On le sait, parler d'interprétation revient à invoquer la marche arrière :

En effet, le processus de l'interprétation implique, en littérature comme en psychanalyse, un retour en arrière. Retour sur ce qui a été écrit, ou dit, pour qu'en jaillisse du sens. [...] En effet, l'interprétation littéraire entreprend une démarche, un processus rétroactif [...] <sup>172</sup>.

Chez Phelps, Ollivier et Laferrière, l'interprétation s'engage résolument dans une seule direction et présente un enjeu unique : dégager, par un permanent mouvement de retour, la signification ultime des actions, des paroles, des phénomènes, des signes, dont les noms propres.

Malgré la présence dans *Les urnes scellées* de nombreuses séquences où personnages et narrateurs se livrent au jeu de l'interprétation, nous nous pencherons sur celles relatives à deux domaines : la philologie <sup>173</sup> et l'onirisme.

---

<sup>172</sup> Vion-Dury, *Le Retour. Au principe de la création littéraire*, op. cit, p. 172-173.

<sup>173</sup> « L'objet de l'interprétation (ce que l'on appelle généralement l'*interpretandum*) est à géométrie variable : l'interprète (l'*interpretans*) peut avoir à élucider une phrase, voire un mot, mais aussi un ouvrage, un poème, une pensée, un auteur, l'esprit d'une époque, etc. Et, en règle générale, on peut dire

## 2.1. Arts

### 2.1.1. Poésie et obscurantisme

Léopold Seurat garde, en toute occasion, ses distances avec la réalité de son milieu; rien ne lui plaît dans le pays, ni les individus ni les choses. Quant à ses confrères intellectuels, écrivains de toutes les origines, ils ne font que susciter son ire. Aussi ne rate-t-il aucune occasion pour vilipender leurs prétentions à écrire et à se faire publier :

Les jugements de Léopold Seurat étaient irrévocables. Il ne voyait pas pourquoi on « allumait tout ce boucan » autour de telle œuvre, l'auteur étant un alcoolique et un dégénéré. Il considérait telle autre œuvre « un fleuve qui descend après une lavasse, charriant des scories, des détritrus, des fatras. » (*US*, p. 172)

Il s'abat à bras raccourcis sur toutes sortes de publications pour les décortiquer et traquer des aspects passés inaperçus aux yeux du commun des mortels. Presque invariablement, chaque fois que l'on vante les mérites d'un ouvrage, il se montre d'une sévérité draconienne envers son auteur. C'est ainsi qu'il n'hésite pas à taper fort sur l'une de ses principales victimes, Jean Phénot Morland, malgré le grade de colonel de ce dernier :

À ses yeux, il n'était qu'un « ignare », « un béotien ». « Cet être qui prend plaisir à défiler en rang, au son d'une musique guerrière, ne m'inspire que dégoût. C'est par erreur qu'il a reçu un cerveau; sa moelle épinière lui aurait amplement suffi. » (*US*, p. 172)

Pourquoi ce flot d'injures? Pourquoi jeter l'opprobre sur un officier supérieur de l'armée?

---

que l'on doit interpréter un texte parce qu'il présente une quelconque obscurité, que l'interprétation a pour fonction de lever, ou de rendre au moins perceptible.» (Jean Grondin, « Qu'est-ce que l'interprétation ? » [[http://mapageweb.umontreal.ca/grondinj/textes\\_html/Interpretation.pdf](http://mapageweb.umontreal.ca/grondinj/textes_html/Interpretation.pdf), consulté le 25 avril 2020]).

Cette aversion date de ce dimanche où, sur la galerie de Reine, le colonel avait vanté le génie du président-poète, génie plus grand, plus perspicace que Césaire et Senghor. Le colonel vouait un amour idolâtre à cet homme, auteur des plus beaux vers de la littérature. (*US*, p. 172)

Ses diatribes prennent aussi logiquement pour cible celui que le narrateur désigne comme le président-poète, non nommé explicitement dans le roman. Cependant, même le lecteur le moins perspicace peut aisément reconnaître le dictateur François Duvalier « en remplissant par déduction<sup>174</sup> » cette sorte « de dissimulation onomastique<sup>175</sup> ». Léopold s'attelle donc à se moquer de la prétention de ce dernier à écrire des textes poétiques et s'applique à laminer sa soi-disant œuvre littéraire, en se focalisant particulièrement sur les vers suivants : « *Et le noir de ma peau d'ébène / Se confondit avec les ombres de la nuit*<sup>176</sup> » (*US*, p. 173).

En vue de fournir une interprétation éclairée de ce distique, Léopold Seurat endosse l'habit de critique littéraire tout en mobilisant ses connaissances des sciences du langage : Il « souligna à grands traits de voix les mots noir, ébène, ombres, nuit et, d'une moue dédaigneuse, nota cette saturation du sème «noir'' dans ces vers » (*US*, p. 173). Son interprétation personnelle emprunte une direction : démontrer que le président-poète représente l'anti-progrès et que le discours de ce dernier contient tout un programme politique. La doctrine duvalérienne consisterait à combattre toute velléité de développement économique et social, à faire régner la peur et la mort, donc

---

<sup>174</sup>Federico Bravo, Avant-propos. Le nom se fait geste (<http://www.pub.editions.fr/ftp/introduction/978-2-86781-759-5-intro.pdf>, consulté le 15 avril 2020).

<sup>175</sup> Jacques Lecarme, « Hétéronymat, homonymat, anonymat », dans *Nom propre et écritures de soi*, Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 38.

<sup>176</sup> Ces deux vers sont extraits du poème « Les Sanglots d'un exilé » publié dans la revue *L'Action nationale*, le 16 janvier 1935, et repris dans François Duvalier, *Œuvres essentielles*, Volume 1, Presses nationales d'Haïti, Port-au-Prince, 1968, p. 591-593.



à précipiter un pays dans les ténèbres du despotisme rétrograde. Peu soucieux de ménager la susceptibilité de ses concitoyens, Léopold Seurat les interpelle de façon cinglante<sup>177</sup> : « Si vous n'étiez pas une bande d'analphabètes enculés, vous auriez vu à qui vous aviez affaire : au plus grand des obscurantistes de tous les temps » (*US*, p. 173).

Le passage consacré à la clarification du poème de Duvalier par Léopold Seurat jette par contrecoup un éclairage sur l'état d'âme de l'interprète. La dimension pathémique<sup>178</sup> de son analyse saute immédiatement aux yeux. En effet, décrivant le poète comme doté d'un tempérament cyclothymique, le narrateur insiste sur sa posture lors de son explication du distique. Les expressions « *grands traits de voix* », « moue *dédaigneuse* » détonnent avec l'objectivité alléguée du propos<sup>179</sup>, en l'occurrence la déconstruction d'un poème où une unité de sens fait retour de façon exagérée.

### 2.1.2. Guerre des interprétations

Cette fois, l'interprétation cible les textes publiés par Sosthènes Monsanto, autodidacte et apothicaire dont la culture laisse amplement à désirer. La sortie de ses deux ouvrages est qualifiée par le narrateur « d'un événement, d'une aventure unique

---

<sup>177</sup> « Son métier de critique lui permet de distinguer le visage sous le masque et il ne ménage pas de ses sarcasmes les naïfs qui se laissent berner ». (Joubert Satyre, *Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier, op. cit.*, p. 325.)

<sup>178</sup> « L'étude de la dimension pathémique du discours, complémentaire des dimensions pragmatique et cognitive, concerne non plus la transformation des états de choses (ressort de la narrativité), mais la modulation des états du sujet, ses « états d'âme. » Cette dimension fait l'objet de la sémiotique des passions ». (Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan Université, 2000, p. 265.)

<sup>179</sup> En se laissant déborder par ses émotions lors de l'explication du poème du dictateur, Léopold Seurat invite à s'interroger sur l'objectivité de son interprétation : « Mais il demeure que l'on ne peut pas interpréter une œuvre n'importe comment ou selon son bon plaisir. Sinon, ce n'est plus une œuvre que l'on interprète, mais soi-même que l'on offre en spectacle. » (Jean Grondin, « Qu'est-ce que l'interprétation ? », [http://mapageweb.umontreal.ca/grondinj/textes\\_html/Interpretation.pdf](http://mapageweb.umontreal.ca/grondinj/textes_html/Interpretation.pdf), consulté le 25 avril 2020.)

dans son histoire intellectuelle et littéraire » (US, p. 87). Il s'agit de : « *L'Évangile des destinées*, un roman psychosocial [...] et d'un recueil de poèmes [...] : *Épigrammes bisuniennes* » (US, p. 88).

La réception des textes occasionne la formation de deux camps : celui des contempteurs de Sosthènes Monsanto et celui de ses admirateurs. La première salve contre l'auteur est lancée par un polémiste adoptant le pseudonyme de Piquant Kouinna<sup>180</sup> qui publie dans un hebdomadaire un article incendiaire réduisant à néant les tentatives littéraires de l'apothicaire. La chronique se trouve rapidement relayée par des détracteurs à la verve intarissable et enclins à se servir des péjoratifs les plus déshonorants pour dévaloriser le travail de Sosthènes Monsanto : « sirène du phallus, de l'anus » ou « infâme poète ». De virulents commentateurs présentent ses écrits comme faisant purement et simplement l'apologie de « la copulation anti-nature » : « Il ne chante que le cul! Tout chez lui n'est que fesses et braguettes, seuls les sodomites se reconnaissent en ce docteur de merde, ce diplômé en hémorroïdes » (US, p. 88-89).

Regroupés dans l'autre camp, les thuriféraires du travail de Sosthènes Monsanto interprètent de façon nettement différente, et selon des critères aux antipodes de ceux de ses détracteurs, les créations de leur champion. Tout d'abord, ils évoquent l'origine sociale de l'auteur qui, de leur point de vue, a su s'aménager une situation économique assez intéressante grâce à son ardeur au travail. Ensuite, ils mettent de l'avant

---

<sup>180</sup> Au sens figuré, l'expression *piquant kouinna* réfère à un objet ou à une situation qui provoque une grande douleur. Dans sa thèse, Joubert Satyre explique à propos de Piquant Kouinna : « Ce nom est en réalité celui d'un cactus très épineux. Il renvoie en quelque sorte, à l'activité d'éreintement du critique, d'où l'emploi de l'épithète *virulente* pour la caractériser. La critique de Piquant Kouinna est *mordante*. Comme d'autres noms de personnages, Piquant Kouinna est un nom-miroir, qui justifie l'action du personnage. Mais dans ce monde tout en déguisements, on apprendra plus tard que c'est un pseudonyme. » (Satyre, *Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier*, op. cit., p. 323.)

« l'élégance d'une pensée » injustement critiquée par leurs adversaires, et rendent même hommage au caractère prémonitoire du « rôle attribué aux femmes » dans les écrits de Sosthènes Monsanto.

D'après « le chef de bande des Hyper-naturalistes », les commentaires négatifs des deux ouvrages de Monsanto émanent de zoïles bornés, incultes et incapables de saisir les liens entre « l'écriture, la pulsion sexuelle et les servitudes physiologiques. » Tout en se demandant si les membres du camp adverse avaient connaissance des œuvres des surréalistes, il explique que la parution de ces œuvres « marquait un excellent point de départ permettant de comprendre et peut-être de guérir nos blessures et traumatismes séculaires [...] » (*US*, p.89).

### **2.1.3. Peinture**

Dans leur grande majorité, les proches de Simon Nodier, personnage principal du roman de Phelps, sont des peintres, des sculpteurs, des dramaturges et des critiques littéraires. Leur participation à des événements mondains donne généralement lieu à des échanges plus ou moins animés sur différents sujets : écrits, tableaux, représentations théâtrales et musique. C'est ainsi que Simon Nodier a l'occasion d'assister à une joute oratoire entre un journaliste et un dramaturge :

Au cours de ce déjeuner qui réunissait une quinzaine d'invités, chez Tim Kover et Lulu Dusse, dans leur maison du quartier de la Tête de l'Eau, par quel détour en étaient-ils venus à comparer un chef d'État à un peintre? Lequel d'entre eux avait fait tel rapprochement, provoquant ainsi les réactions agaçantes de Plaisance Forestal? (*LC*, p. 76-77)

Rapprochant de façon surprenante deux réalités très éloignées l'une de l'autre, le dramaturge Sony Cavel évoque la similarité entre le travail du peintre naïf, dessinateur d'un tableau et celui d'un président, ordonnateur de la destinée d'un État. Il étend la comparaison jusqu'à même considérer un ancien président d'Haïti comme le plus grand parmi les peintres du pays :

Dans la pénombre de l'Annexe de l'amandier, Simon revit Sony Cavel qui faisait un parallèle entre la vision qu'avait du pays le président Dumarsais Estimé et ce que transcrit un peintre naïf sur sa toile. Pour lui, le président Estimé était le plus grand de nos peintres magiques. Cavel soutenait d'ailleurs que le mot naïf, à cause de ce qu'il sous-entendait, devrait être remplacé par magique : peintre-magique. (*LC*, p. 77)

Pour étayer sa thèse, Sony Cavel recourt à l'interprétation des tableaux présents dans le salon de ses hôtes. Il s'adresse alors à Lulu, la maîtresse de maison, en lui demandant de décoder l'histoire racontée par les peintures. À la stupéfaction de ses compagnons, Cavel précise que, loin d'être le reflet fidèle de la réalité quotidienne, loin de viser au réalisme à la manière du fameux « miroir que l'on promène le long d'une route <sup>181</sup> », les tableaux des peintres naïfs ou magiques « racontent » comment devrait être la réalité. La première à se montrer étonnée d'une telle explication est Lulu, qui exerce justement le métier de peintre : « J'ai toujours regardé une toile avec mon œil de peintre, et jamais il ne m'était venu à l'esprit qu'elle pouvait avoir une signification cachée » (*LC*, p. 82).

Évidemment, à la grande déception de Sony Clavel, certains convives se montrent dubitatifs, à l'instar de Plaisance Forestal qui s'exclame insolemment :

---

<sup>181</sup> Un personnage d'un roman de Stendhal eut à dire qu'un « roman est un miroir qui se promène sur une grande route ». (Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, II, Paris, Garnier, p. 357.)

« Qu'a-t-il dit? Que nos peintres naïfs seraient des contestataires muets de la société, qu'ils seraient en fait des subversifs? Bof! c'est une interprétation qui vaut ce qu'elle vaut [...] » (LC, p.82)

Sans désespérer, le dramaturge enchaîne avec ses commentaires :

Je vois que j'aurais dû poursuivre ma démonstration, mais j'avais l'impression que la conclusion s'imposait d'elle-même, que le parallèle entre le président Estimé nos peintres était clair... La toile sur laquelle il a travaillé, c'était le pays tout entier. Il le voulait beau, propre... (*Ibid.*, p. 83)

L'interprétation des toiles en parallèle avec la gouvernance politique illustre bien la pulsion du retour : traquer le sens, faire émerger une vérité, lever une contradiction, réunifier, faire converger.

## 2.2. Environnement

### 2.2.1. Anthropomorphisme

D'après Heidegger, cité par Jean Grondin, l'homme ne peut pas ne pas interpréter, et surtout il ne peut s'empêcher d'interpréter son environnement :

Dans son cours de 1923 sur l'herméneutique de la facticité, Heidegger dit que l'homme est un être herméneutique parce que :

- a) il est capable ou susceptible d'interprétation (*interpretationsfähig*);
- b) il a même besoin d'interprétation (*interpretationsbedürftig*);
- c) il vit, depuis toujours, au sein d'une certaine interprétation, de ce qu'il est et de son monde<sup>182</sup>.

Le roman *La contrainte de l'inachevé* associe très explicitement retour au pays et interprétation<sup>183</sup>. L'incipit présente le narrateur qui se livre à un drôle d'exercice :

---

<sup>182</sup> Jean Grondin, « Qu'est-ce que l'interprétation? », *op. cit.*

<sup>183</sup> Tout au long de cette partie, nous ne perdrons pas de vue cet énoncé : « Qu'en est-il toutefois de l'interprétation de notre présence au monde ? Ici, tout paraît dépendre du sujet, de son langage, de sa

« convoquer » son passé, individus et choses, afin de concevoir un scénario capable d'harmoniser les différents pans de sa personnalité : « Les yeux mi-clos, je me fais mon cinéma dans ce lieu-dit qui fut mien, où, depuis quatre mois, je tente, non point de me réinsérer, simplement d'amorcer un raccordement entre mon passé et ce présent qui m'interpelle et me rejette » (*LC*, p.9).

Ce retour à l'origine, c'est-à-dire aux années tendres du personnage-écrivain, soulève les problèmes relatifs à l'articulation du passé au présent, à l'acceptation d'une réalité nouvelle et composite. Pour parler comme Juliette Vion-Dury, son moi est « ouvert vers l'arrière et accueillait beaucoup de choses du passé pour les reproduire dans le présent en leur donnant une nouvelle existence liée à la sienne. [...] Le retour vers le passé peut alors être compris comme prise d'élan<sup>184</sup> ».

Mais le dialogue entamé avec son entourage immédiat se solde par une sensation de rejet du personnage, sensation rudement éprouvée par un Simon Nodier non enclin à la réinstallation sur la terre de son enfance. Pour lui, la capacité d'interprétation représente clairement la voie royale conduisant à la mise en harmonie du révolu et de l'actuel : interprétation des bruits, du langage, des objets et des comportements. Afin de ne pas céder au désespoir, il se réfugie parfois dans un coin, exerçant son regard de nouvel arrivant sur le paysage. Malheureusement, à l'horizon il n'aperçoit « rien que des arbres et arbustes dont j'interprète la silhouette découpée sur fond de nuit et qui se déforme [...] » (*LC*, p. 9).

---

culture et de son histoire. C'est ce qui conduisait Nietzsche à dire qu'il n'y a pas de faits, mais seulement des interprétations. Mais est-ce bien vrai ? Ce qui est interprété, n'est-ce pas toujours un sens, un monde, qui excède et qui dès lors régit l'interprétation elle-même ? » (Jean Grondin, *op. cit.*)

<sup>184</sup> Vion-Dury, *Le Retour. Au principe de la création littéraire, op. cit.*, p. 231.

Persévérant, Nodier s'efforce d'accéder, comme jadis, au cœur de la réalité des siens, en se focalisant sa tentative de compréhension des nouvelles réalités locales sur la vieille maison familiale. Mais comment l'appivoiser? Que peut-elle, que veut-elle lui dévoiler d'elle-même, des individus et surtout des événements survenus pendant son absence? Comment lui donner la réplique? Autant de questions, autant de défis pour le personnage désireux d'estimer ses chances de réadaptation à la suite de son retour dans le pays d'origine. Pour réussir dans sa démarche, il consacre toute une nuit à l'amorce d'une communication avec « l'ancienne demeure grand-paternelle qui fait sa masse d'ombre et de clarté sourde dans la nuit » (*LC*, p. 11).

Les tentatives d'interprétation des mouvements et des bruits de la maison ne diffèrent guère de celles exercées pour comprendre les paroles prononcées par un être de chair et d'os. En effet, Simon prête à l'habitation familiale bien des vertus humaines; l'anthropomorphisme apparaît d'autant plus significatif que le dialogue souhaité par le narrateur se veut profond :

Elle en aura vécu des événements, depuis la fin du siècle dernier. Ses hautes portes et fenêtres en plein cintre [...] savent bien des choses, connaissent bien des secrets.

Mais l'ancienne demeure est impénétrable et, lorsqu'elle fait des confidences, quand elle raconte, révèle, déballe son trop-plein d'histoires, tu ne sais pas interpréter ses craquements, bruits et mouvements insolites. Tu as perdu la grille, le code - les as-tu jamais possédés? - de cette langue passée au moulinet de la mémoire, châtrée dans son jus de pin, de mortier. (*LC*, p.11)

La conversation se révèle extrêmement difficile, car le vocabulaire, la cadence et la substance du dire sont devenus hermétiques pour Simon Nodier qui savait pourtant jadis aisément communiquer avec le bâtiment. Pour ne pas arranger sa situation, en

plus d'échouer dans ses essais de décodage du langage de la demeure, il est confronté à l'attitude franchement hostile des miroirs :

Tout comme la vieille demeure, les miroirs, ces farouches gardiens tant de fabuleux souvenirs que d'actes banals et de méfaits de ces générations d'hommes et de femmes qui s'y sont mirés, les miroirs se montrent intraitables. [...]

Biseautés [...] les égoïstes miroirs ne te rendent à l'envers rien d'autre que ton propre visage. Cela n'est-il pas bien ainsi, puisque les confidences de la vieille demeure, que tu es incapable de comprendre, et cette attitude insolente des miroirs, te titillent, te provoquent, déclenchent ton imagination, ton vieux réflexe de romancier? (LC, p. 11-12)

On comprend par cette déclaration que le narrateur « considère en effet les lieux essentiellement dans le rapport qu'ils entretiennent avec lui<sup>185</sup> ». Dans ses essais d'interprétation, partout où il se tourne, l'échec se fait persistant, la négativité impose sa loi : « demeure impénétrable », « miroirs intraitables », « attitudes insolentes ». Or, la réussite de sa réinsertion dans son milieu d'origine dépend de facteurs comme le réapprentissage de l'alphabet des bruits, le ressaisissement de la syntaxe des mouvements, la réappropriation de codes et grilles de lecture... :

De la galerie de l'Annexe de l'amandier, tu regardes la vieille demeure qui, indifférente apparemment aux rayons de lune, raconte à sa manière. Mais que peut-elle bien dire dans sa langue de craquements, de lattes, poutres, chevrons, langue en blessures de clous, sons en onomatopées?

Lieu de tant de conjugaisons, de tant de désinences, la vieille demeure, tel un margouillat sur sa pierre sèche et chaude, dit, révèle, raconte en confiance dans cette langue qu'au début toi, revenant de tant d'ailleurs, tu pensais décrypter aisément<sup>186</sup>. (LC, p. 17)

---

<sup>185</sup> Vion-Dury, *Le Retour. Au principe de la création littéraire*, op. cit., p. 242.

<sup>186</sup> Dans ce sens, on peut sans hésiter rapprocher les finalités de l'interprétation de celles de l'enquête. Il s'agit, en effet, dans les deux cas, de percer un secret, de faire la lumière sur ce qui se trouve dans l'ombre. « L'art d'interpréter, désigné sous le terme d'herméneutique, est donc originellement commandé par la reconnaissance d'un sens caché sous le sens apparent que prennent la parole du dieu, la manifestation d'un signe, l'expression humaine d'un geste ou d'un mot. » (Guillaume Nicaise, « L'interprétation », [<http://www.guillaumenicaise.com/philosophie/interpretation/l'interpretation.pdf>], consulté le 13 avril 2020).



Ainsi, l'échec de la communication avec les objets environnants entraîne l'impossibilité de la réintégration. En effet, si les humains sont généralement prédisposés aux concessions, les êtres inanimés se montrent toujours plus impénétrables, aussi bien vis-à-vis des étrangers que des anciennes connaissances perdues de vue pendant un laps de temps.

Certes, il se produit occasionnellement un rétablissement du courant entre Nodier et la vieille demeure : « - à force de lui faire du plat, tu l'as finalement apprivoisée; elle a succombé et te fait des confidences » (*LC*, p. 17). Dans ces moments privilégiés, la maison se révèle volubile et se confie au narrateur. Tout y passe, du plus banal aux plus importants événements :

La vieille demeure te raconte Konsolé, également Miss Carmen. Dieu qu'elle est bavarde ce soir; c'est tout un livre aux mille romans qu'elle t'offre. Elle te propose tant d'histoires, d'anecdotes, qu'il te suffira de transcrire, les apprêtant à ta propre sauce.

Mais voilà, tu n'arrives pas à décoder cette langue sans archéologie, pas du tout chiffrée cependant, elle est simplement autre, hors de ta portée avec ses ratés, ses reprises, ses télescopes [...] (*LC*, p. 19).

Encore une fois, le raccordement entre la vieille bâtisse et Nodier nouvellement revenu au pays faillit à se concrétiser. En conséquence, le personnage-écrivain ne peut que rater sa réinsertion, l'intercompréhension représentant un gage d'harmonie avec son chez soi.

### **2.2.2. Leçon de choses**

Un peu partout dans le roman de Laferrrière, on s'escrime à décortiquer, à commenter, à évaluer. Comportements, paroles, événements, d'œuvres d'art, écrits,

tout est matière à explication. D'où la présence dans le récit d'une grande quantité de monologues internes, de réflexions, de scènes de discussions.

Fraîchement revenu au pays après plus de vingt ans d'absence, Vieux Os circule en voiture à travers les rues de la capitale d'Haïti en compagnie d'un ami de longue date. Mettant à profit le temps que nécessite le trajet, ils abordent différents sujets et échangent leurs souvenirs pour se réajuster après leurs retrouvailles. En réaction à une réflexion de son compagnon, Philippe argue que les Haïtiens cessent d'être des comédiens, comme le disait Graham Greene<sup>187</sup>. D'après lui, la réalité a évolué : « - Plus maintenant. C'est fini, ça. On n'est plus des comédiens. On ne joue plus de rôle, on est vraiment fous » (*PC*, p. 213). Sommé de se prononcer sur l'origine de cette transformation, Vieux Os tente une explication : « La faim, j'imagine. » (*PC*, p123) L'autre rectifie immédiatement en détaillant les causes de la folie de ses compatriotes : « La faim ne rend pas fou; la faim tue. Ce qui nous a rendus fous, c'est d'abord le soleil, ensuite l'appétit du pouvoir, et enfin le sexe » (*PC*, p123).

Prolongeant son exposé, Philippe développe tout un argumentaire pour étayer sa théorie. D'ailleurs, la forme de son discours bien charpenté répond aux règles rhétoriques de la démonstration : réfutation de l'explication avancée par Vieux Os, proposition d'une interprétation articulée en trois parties (d'abord..., ensuite..., enfin...). La véhémence argumentative de Philippe en impose tant que le narrateur l'interroge sur l'origine de son savoir-faire interprétatif. En effet, de l'avis de Vieux Os, de tels commentaires surclassent une simple opinion. Philippe a dû mûrir sa pensée

---

<sup>187</sup> Graham Greene, *Les comédiens*, Paris, Robert Laffont, 2006. Ce roman traite de la situation socio-économique d'Haïti sous la dictature de François Duvalier.

avant de se lancer dans des affirmations aussi péremptoires sur ses concitoyens : « - Oh, j'ai l'impression, Philippe, que tu as toute une théorie là-dessus. Je ne te savais pas sociologue » (*PC*, p. 214).

En guise de réponse, Philippe, médecin de son état, affirme être tout simplement un observateur attentionné des réalités de son pays : « - Je ne suis pas sociologue, je regarde ce qui se passe autour de moi, c'est tout » (*PC*, p. 214). Cependant, la remarque de Vieux Os se trouve un peu plus tard corroboré par Manu, un ami commun aux deux compères qui s'adresse au pharmacien en ces termes : « Tu prends des leçons de sociologie par correspondance maintenant? » (*PC*, p. 226)

Dans une autre partie du roman, le même Philippe s'évertue à justifier sa façon de conduire à travers les rues de Port-au-Prince et rassure Vieux Os sur sa pratique en matière de sécurité routière. Les automobilistes et les piétons se déplaceraient suivant une certaine cadence ayant fait l'objet d'un accord unanime afin de faciliter leur circulation dans une capitale surpeuplée. Improviser ou méconnaître cette entente produirait plus d'accidents que les étrangers et les individus de retour au pays ne le pensent. Pour clore ses observations, Philippe soutient : « Les rares accidents sont causés par des gens comme toi. [...] Des gens qui reviennent de l'étranger. Ils ont perdu le rythme. [...] Tu comprends? » (*PC*, p. 172)

Évidemment, il s'avère difficile pour Vieux Os de bien interpréter le comportement de ses compatriotes lors de sa rentrée au pays, car à chaque coin de rue surgit une énigme. Finalement, il avoue son impuissance : « L'affaire, c'est que je ne veux pas comprendre. Pas si vite. Je ne veux pas tout de suite accepter cet ordre des choses » (*PC*, p. 172). Dans ces conditions, tout se brouille pour lui, si bien que, dans

un article consacré au roman *Pays sans chapeau*, Nathalie Courcy constate : « Même lorsqu'il est question des « choses les plus élémentaires, les divisions entre le vrai et le faux perdent leur caractère absolu<sup>188</sup>. » Les embarras de Vieux-Os s'expliquent aisément, dans la mesure où, la plupart du temps, « l'exilé de retour est encore en exil<sup>189</sup>».

En gros, le narrateur fait face à des réalités de divers ordres : des comportements nouveaux, des attitudes démodées, des croyances anciennes, des mythes datés de la nuit des temps... qu'il importe de décortiquer pour bien réussir sa réintégration. Pour ne pas arranger les choses, la mémoire tend à tout déformer et peine parfois à remonter efficacement dans le passé pour garantir une adaptation normale au monde actuel. En conséquence, le tâtonnement de Vieux Os face aux nouvelles réalités du pays se manifeste à chaque moment. Mentionnons, pour finir, un exemple très représentatif d'incompréhension, d'impénétrabilité, de malentendu. Après avoir multiplié des déclarations saugrenues, un habitué de la maison familiale confie tout de go au narrateur-écrivain : « - Cher ami, [...] la moitié des gens que vous rencontrez dans la rue sont ailleurs en même temps. Vous me comprenez? » (*PC*, p. 115) Interloqué, incapable d'interpréter correctement ces paroles, celui-ci confesse *in petto* : « Non, je n'avais pas encore compris, mais je ne voulais pas le dire à M. Pierre pour ne pas le décevoir. Voilà ce que c'est que d'avoir passé près de vingt ans hors de son pays. On ne comprend plus les choses les plus élémentaires » (*PC*, p. 115). Natalie Courcy

---

<sup>188</sup> 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. 22.

<sup>189</sup> Vion-Dury, *Le Retour. Au principe de la création littéraire*, op. cit., 246.

commente ainsi cet épisode : « Le narrateur affirme à la fois l'inadmissibilité de cette affirmation et la faute de son propre doute<sup>190</sup>. »

### 2.3. Réinterprétation de la religion

Il existe dans le roman de Laferrière un autre moment fort faisant appel à l'interprétation : le retour du narrateur du pays sans chapeau. Franchement déçu du spectacle offert par les dieux lors de son séjour dans leur royaume, il communique ses impressions à un visiteur matinal, le puissant Damballah qui, à son insu, a emprunté les traits physiques du professeur J.-B. Romain. Le loa entreprend alors, pour gagner l'écrivain à sa cause, de lui expliquer certains aspects du vaudou, en comparaison avec la religion chrétienne. Tout en convoquant Shakespeare, Michel-Ange, Léonard de Vinci, le pseudo-professeur se lance dans un plaidoyer passionné en faveur du comportement des loas : « Ils ont bien fait, et c'est vous qui n'avez rien compris [...] (PC, 265) ».

À l'instar de Philippe et de certains autres personnages rencontrés par Vieux Os lors de son retour au pays, Damballah déplore l'incompréhension manifeste des réalités locales dont il fait preuve. Mais revenant à la charge, le narrateur multiplie les termes péjoratifs afin de décrire le mode de vie des loas; pour l'essentiel, il ne retient de sa visite que le piteux spectacle d'une « stupide chicane de famille ». Le dieu, ne se laissant pas démonter par ces commentaires, revient à la charge :

Et l'histoire de Jésus, elle est meilleure d'après vous? [...] l'histoire de cette famille dont le père est trop vieux visiblement pour avoir un enfant, la mère, cette toute jeune fille qu'on a mariée sûrement contre son gré à ce vieux

---

<sup>190</sup> 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. 22.

barbon [...] et le fils qui a trente ans vit encore chez ses parents [...] (*PC*, 265).

Dans son interprétation de l'essence des deux religions, le faux J.-B. Romain, met de l'avant la vigueur de la vie chez les loas, leur existence flamboyante, les sentiments extrêmes qui les animent, leurs passions sans concession, à mille lieues de la fadeur de l'environnement familial et social de Jésus.

Après des échanges houleux sur les mérites respectifs des religions vodou et catholique, les deux interlocuteurs en viennent à évoquer une tranche d'histoire particulièrement douloureuse pour Haïti, « la campagne antisuperstitieuse de 1944, au cours de laquelle l'Église a tenté de toutes ses forces de détruire le vaudou » (*PC*, p. 269), d'après le visiteur matinal. Celui-ci poursuit son allocution en déployant une longue explication relative aux ruses et stratégies des vodouisants pour contrer le projet de destruction de la religion populaire concocté par l'Église catholique :

- On a fait des églises chrétiennes des temples du vaudou. [...] On a fait des saints chrétiens des dieux du vaudou. [...] C'est ainsi que saint Jacques est devenu Ogou Ferraille. [...] Tous ces dieux avaient insidieusement pris la forme et le visage des saints catholiques. (*PC*, p. 269)

Mais malgré tous les efforts d'interprétation et de justification de Damballah, Vieux Os oppose un refus catégorique à la demande d'aide sollicitée pour redorer le blason du vaudou auprès du public international. Il avance un argument massue : logiquement de vrais dieux n'ont que faire de l'assistance d'un simple mortel. Le loa, contraint de clarifier son point de vue, enchaîne en arguant que l'Église a été épaulée dans son rayonnement international par des artistes géniaux comme Michel-Ange, Léonard de Vinci et des savants comme Galilée :

[J]e ne parle pas de l'Inquisition, des armes, de l'argent, des missionnaires et des salles de torture. Tous ces musiciens, poètes, peintres ont entonné la plus scandaleuse (dans les deux sens de l'expression) propagande de l'histoire humaine. Comme disent les jeunes gens, c'est rien que de la pub. (PC, p. 269-270)

Comment résumer tout l'échange entre le visiteur et Vieux Os? Il s'agit d'une mise au point sur le vaudou et la religion chrétienne à l'intention d'un non initié, l'enjeu du dialogue pour le personnage de retour étant de comprendre les phénomènes locaux et de se ressourcer en vue de reprendre sa place parmi les siens.

#### **2.4. Décryptage de songes**

Alors que la dimension irréelle de l'existence occupe de façon considérable le quotidien des sœurs Monsanto qui veulent à tout prix s'évader de la banalité de la vie, elle adopte une allure macabre dans le programme d'espionnage mis en œuvre par un officier des Forces armées d'Haïti, le colonel Morland. En fait, celui-ci s'applique à instrumentaliser de façon sadiquement insolite les rêves de ses concitoyens afin de détecter leurs intentions à l'égard du régime politique dont il est un thuriféraire : « Morland avait poussé cette passion de l'espionnage jusqu'à créer, au Bureau de la police, un Département des rêves, l'institution la plus secrète et la plus redoutée du pays » (US, p. 144).

Dès lors, le rêve perd de sa banalité et de son caractère anodin, car, pour certains, il « peut être la partie émergée et significative d'une volonté de déstabilisation du pouvoir<sup>191</sup> ». Toute activité onirique, peu importe l'âge du rêveur, revêt un aspect

---

<sup>191</sup> Bernard, *Rêve et littérature romanesque en Haïti*, op. cit., p. 120.

sociétal ou participe d'une intention séditeuse, les citoyens étant en général suspectés d'ourdir à longueur de journée des complots à l'encontre du régime duvalériste. Aussi des efforts considérables sont-ils déployés pour exploiter cette mine d'informations inestimable que constituent les productions nocturnes des habitants de la presqu'île. Élevant l'explication des rêves au niveau d'une véritable science, des spécialistes élaborent une taxonomie afin de les décortiquer : « Ils départageaient les rêves, les sélectionnaient, les classaient : rêves de crise économique, de coup d'État, de massacres, de jeux politiques, d'intrigues de palais » (US, p. 145). Coupés de leurs racines fantasmatiques, les productions nocturnes se logent à la même enseigne qu'un aveu de culpabilité : « Morland prétendait que ces manifestations de l'âme, ayant des supports de réalités, recélaient des cristaux d'informations dont le décryptage était indispensable à la stabilité et à la sécurité de l'État » (US, p. 145).

L'herméneutique des songes ainsi mise en œuvre s'articule autour de termes comme *départageaient*, *sélectionnaient*, *classaient*, *décryptage*, relevant tous du champ lexical de l'analyse et de l'interprétation. En butte à l'inquisition, les habitants de l'île adoptent un comportement capable de les garantir des foudres des sbires du gouvernement, lequel n'a de cesse de resserrer l'étau autour de toutes formes d'existence à travers le territoire. La peur paralyse tellement certains habitants que de leur sommeil agité naissent des cauchemars à répétition.

Les citoyens terrifiés (admettez qu'il y a de quoi!) refusaient avec obstination de dormir. Des nuits blanches sans fin; une attente épuisante et stupide de l'aube. [...] Morland se mit en rage contre cette insomnie collective. [...] On vit apparaître, sur les murs, des panneaux publicitaires faisant la promotion du rêve [...]. (US, p. 145)



Les rêves occupent une place prépondérante dans le dispositif du roman d'Émile Ollivier. Il en existe plusieurs types : rêves éveillés, rêves cauchemardesques, rêves prémonitoires, etc. Néanmoins, quel que soit le type auquel il s'apparente, un épisode onirique laisse rarement indifférent et suscite de ce fait des interprétations. Comme l'indique Christian Vanderdorpe :

Par son opacité foncière, ses incohérences et son extravagance, la production onirique est donc particulièrement apte à susciter chez le lecteur ou l'auditeur à qui elle est confiée une herméneutique, confortée par la tradition millénaire des clés des songes<sup>192</sup>.

## 2.5. Code onomastique : la vérité derrière les noms

Le choix des noms propres pour désigner les personnages d'un texte fictionnel présente toujours un grand intérêt. Que ce soit du point de vue du signifiant ou du signifié, une appellation contribue généralement au renforcement du procès romanesque. Philippe Hamon, relativement à la désignation des êtres anthropomorphiques qui peuplent les œuvres de fiction, affirme : « On connaît le souci quasi maniaque de la plupart des romanciers pour choisir le nom ou le prénom de leurs personnages<sup>193</sup>. » Se comprend alors le prix que revêt à nos yeux cette section qui s'inspire étroitement de l'affirmation de Philippe Bernard : « Il serait sans doute très éclairant de s'intéresser de près à l'onomastique dans les romans haïtiens, qui semble, à l'usage, extrêmement révélatrice<sup>194</sup>. »

---

<sup>192</sup> Christian Vanderdorpe, « Présentation. Fonctions du récit de rêve », dans *Le récit de rêve*, Québec, Éditions Nota Bene, 2006, p. 5.

<sup>193</sup> Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 107.

<sup>194</sup> Bernard, *Rêve et littérature romanesque en Haïti*, *op. cit.*, p. 118.

### 2.5.1. Dénomination dans *Pays sans chapeau*

Même si les romans de Phelps et d'Ollivier présentent une richesse plus appréciable quant aux possibilités d'étude des noms propres que *Pays sans chapeau*, il existe quand même dans l'œuvre de Laferrière quelques dénominations sujettes à interprétation. Ce constat concerne particulièrement le docteur Legrand Bijou dont la simple mention des nom et prénom suscite les commentaires de deux personnages féminins, la tante et la mère du narrateur :

- Il m'a semblé qu'avec un nom pareil, Legrand Bijou, on ne peut pas aller loin dans la vie.
  - Comment ça! dit ma mère. Au contraire. Legrand Bijou, son nom me fait rêver.
  - Une de plus! hurlé-je. Elles se mettent à rire sans pouvoir s'arrêter.
- (PC, p. 170)

Les deux femmes divergent complètement dans leur perception de l'appellation de Legrand Bijou, c'est-à-dire dans l'assignation de rang et de qualités au personnage. En effet, Renée émet des doutes sur la viabilité des nom et prénom de ce dernier qui, prétend-elle, n'aurait aucune chance de progresser dans son existence, à l'opposé de sa sœur Marie qui, pour sa part, exprime promptement son désaccord avec cette opinion et succombe au charme de ladite dénomination. Rappelons ici les commentaires faits par Yves Stalloni sur l'importance du nom propre, mentionnant une affirmation de Charles Grivel :

Le nom de personne n'est jamais gratuit dans le roman : « Il énonce la personne qui le porte en lui assignant un rang, des qualités [...], il procède d'un choix [...], il circule dans les classes sociales, d'un niveau de roman à l'autre, et donc transmet du sens »<sup>195</sup>.

---

<sup>195</sup> Grivel, cité par Yves Stalloni, *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 170.

Dans le même ordre d'idées, la désignation de la servante du docteur peut déclencher diverses réactions ou interprétations chez le lecteur. Elle se prénomme, en effet, Argentine (*PC*, p. 90), et son employeur soutient qu'elle prépare le meilleur café du monde. Étant à l'origine un nom de pays, Argentine, dans ce contexte précis, connote un rapport spécial avec la terre et dévoile une origine paysanne.

De son côté, le romancier-narrateur est presque constamment désigné dans le roman par le surnom qui lui a été attribué par Da, sa grand-mère, d'après ce qu'on peut lire dans *L'odeur du café*. Dans son mémoire intitulé *Dany Laferrière : parcours d'une écriture*, Sophie Brisebois rend compte du fonctionnement du sobriquet :

« Da [sa grand-mère] m'appelle quelquefois Vieux Os. » Le surnom a maintenant fonction de bouclier, car il protège le sujet qui le porte : « Da dit qu'on est à la merci de la personne qui connaît notre vrai nom. » Ici, c'est toute la question des croyances populaires qui entre en jeu<sup>196</sup>.

En plus de la fonction de bouclier, le surnom choisi par un proche du personnage, ami ou parent, donne lieu aussi à une caractérisation explicite<sup>197</sup>.

Par ailleurs, le roman insiste, encore par l'entremise du docteur Bijou, sur la relation qu'entretient le villageois ordinaire haïtien avec la dénomination individuelle. Lors de l'enquête, mentionnée précédemment dans cette recherche, sur la fabuleuse capacité d'une partie de la population domiciliant dans le département du Nord-Ouest, des chercheurs étrangers se montrent étonnés par la réponse obtenue à leur question

---

<sup>196</sup> Sophie Brisebois, *Dany Laferrière : parcours d'une écriture, mémoire*, Université du Québec à Montréal, 1997 (<https://archipel.uqam.ca/9885/1/M5521.pdf>, consulté le 12 avril 2020).

<sup>197</sup> « Le surnom possède une valeur caractérisante plus forte qu'un simple nom car il désigne un personnage tout en référant à un énonciateur qui se veut le garant de la valeur de vérité. Celui-ci témoigne que le signe convient à la personne qu'il désigne et assume son point de vue subjectif en adoptant implicitement une attitude propositionnelle d'identification. Le surnom joue donc le rôle d'un commentaire métalinguistique qui explique le personnage tout en le singularisant. » Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Ellipses, 2006, p. 43.

relativement au nom des villageois. Invités à décliner leur identité, ceux-ci déclarent systématiquement se nommer « l'homme ». Malencontreusement, les enquêteurs ignorent que les pratiquants du vodou ne divulguent pas leur nom à tort et à travers, généralement par peur de se trouver à la merci des sortilèges de leurs ennemis.

### 2.5.2. Dénomination dans *Les urnes scellées*

L'analyse de l'appellation de quelques personnages permettra d'appréhender le caractère motivé de certains noms propres dans le récit d'Émile Ollivier. D'après Joubert Satyre :

L'onomastique (le sémantisme allégorique) des personnages chez Ollivier est très souvent révélatrice de leur programme narratif : elle scelle leur destin tragique ou comique. Ainsi dans le registre tragique, Antoine Mortimer, le champion qui meurt noyé (mort en mer) [...] dans le registre grand-guignolesque [...] le colonel Jean Phénot Morland (celui qui fait mourir lentement) dans *Les urnes scellées*. Les noms susmentionnés sont à consonance créole et expriment de manière explicite les actions ou les passions (dans le sens étymologique du texte) des personnages qu'ils désignent, d'autre sont plutôt codés culturellement et semblent la mise en discours du texte de la Culture [...] <sup>198</sup>.

Dans le même ordre d'idées, mentionnons la réflexion de Philippe Bernard qui déclare au sujet de Baubo<sup>199</sup>, « fils monstrueux à l'apparence simiesque » d'une maîtresse prêtée à Samuel Soliman Georgette Semedun, « femme littéralement fatale » : « Le lecteur non créolophone apprendra chez Depestre la signification de ce

---

<sup>198</sup> Satyre, *Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier*, op. cit., p. 88-89.

<sup>199</sup> À l'instar du redoublement expressif de phonèmes dans Baubo, nous retrouvons dans le roman : Lolo, Mollo-Mollo, etc.

nom dans le glossaire d'*Hadriana dans tous mes rêves* (p. 193) : « Baubo : vulve personnifiée, mythique<sup>200</sup>. »

Effectivement, la dénomination chez Ollivier est profondément motivée et s'offre à l'interprétation du lecteur. Sans pouvoir analyser en profondeur tous les noms figurant dans le roman, nous nous pencherons sur les plus parlants d'entre eux.

Considérons d'abord Renata Monsanto, dite Reine, présentée comme un personnage qui domine son monde, une « femme solide, aussi inébranlable qu'un roc » (*US*, p. 365). Pour la désigner, tout au long du récit est utilisé l'hypocoristique **Reine**, plus conforme à sa personnalité et à sa place dans la cellule familiale. Sur une base échoïque, le narrateur indique : « Reine, souveraine, trône sur ce petit monde » (*US*, p. 156).

La présence d'une rime intérieure, [rèn], composée de trois phonèmes [r], [è] et [n], se voudrait l'indice d'une nécessité impérieuse. Étant inclus dans [suvrèn], [rèn] consolide l'idée que Reine est forcément destinée à régner, idée d'ailleurs amplifiée dans plusieurs endroits du roman, avec cette expression : « la galerie de Reine » (*US*, p.140 et *passim*).

Un principe quasi similaire, de type allitératif et assonantique, explique la composition des phrases suivantes, relativement au douloureux sentiment de doute qui submerge Adrien Gorfoux après son arrivée dans l'île natale : « Adrien Gorfoux, fou comme un vol de gorfoux, quelle saison fuis-tu? Vois tes mains trouées de mille clous,

---

<sup>200</sup> Bernard, *Rêve et littérature romanesque en Haïti*, *op. cit.*, 2003, p. 118. À cet égard, Philippe Hamon évoque « le problème que posent souvent les noms propres quand on traduit un récit d'une langue en une autre. Or, en général, il n'est pas traduit, ce qui entraîne une perte (ou un appauvrissement) de son "information" ». (Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 108.)

tes pieds *malades de mille cailloux* » (*US*, p. 226). Plusieurs reprises se font remarquer dans ces phrases, du point de vue graphique ou phonique, de sorte que la fonction poétique régente la progression de l'ensemble. Mais ici, c'est l'itération des phonèmes [u] qui se fait saillante. La parenté phonique de mots comme *Gorfoux*, *fou*, *clous*, *trouées*, *cailloux* ajoute à la dysphorie qui empreint ce passage, tous ces mots évoquant le négatif, surtout avec la présence d'un terme comme « malades » dans le paragraphe.

Par la mise en évidence du « côté palpable des signes », ce passage privilégie la fonction poétique du langage, d'après le modèle du linguiste Roman Jakobson : « La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison. L'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence<sup>201</sup>. » En effet, le choix des termes dans cette séquence du roman d'Ollivier repose clairement sur l'identité des sons.

Par ailleurs, vu que le signifiant *Gorfoux* renferme *fou*, le signifié de ce qualificatif semble s'appliquer expressément à l'archéologue; autrement dit, le nom du personnage jette de façon nécessaire la lumière sur la vérité de son être, déploie et raconte son destin, un peu à la manière de *souveraine* et *Reine* dans le cas de *Renata*. Pour parler comme Jakobson, encore une fois, les deux mots *Gorfoux* et *fou* « riment entre eux, et le second des deux mots [...] est complètement inclus dans le premier (rime en écho) [...] image paronomastique » d'un terme qui enveloppe un autre. « Le rôle secondaire de la fonction poétique renforce le poids et l'efficacité de cette formule [...]»<sup>202</sup>. Pour le dire autrement : « L'équivalence des sons, projetée sur la séquence

---

<sup>201</sup> Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale I*, Paris, Minuit, 2003 [1963].

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 219.

comme son principe constitutif, implique inévitablement l'équivalence sémantique<sup>203</sup> ».

Le principe d'équivalence se retrouve à l'œuvre aussi dans la formation des prénom et nom de Zagréus Gonzague, coiffeur de son état, donc témoin privilégié des dits et des faits de sa communauté. Leur décomposition fait ressortir trois phonèmes identiques : [z], [a] et [g]. Ainsi, *Zag* se lit comme un double métaplasme. Que ce soit par la troncation de *réus* dans *Zagréus*, apocope du prénom, ou par la chute de *gonz* et *ue* du nom de famille *Gonzague*, aphérèse et apocope, le résultat demeure le même : on obtient *Zag*. Quand on prononce entièrement l'appellation du coiffeur se perçoit un véritable écho, lequel écho rappelle la répétition, le retour du même, le retour à l'origine.

Une autre répétition intéressante, en rapport avec l'onomastique, concerne *Mona Monsanto*, femme de Samuel Soliman et sœur de Reine, Ariane et Caroline. S'observe, en effet, le retour de la syllabe *mon* du prénom *Mona* dans le patronyme *Monsanto* pour donner *mon-mon*. De plus, le nom de famille *Monsanto* comporte toutes les lettres du prénom : *m-o-n-a*. Par ailleurs, vient assurément à l'esprit les sons *momo*, si l'on ne considère que la syllabe *mo* commune aux deux termes de son appellation. Or, énoncer *momo* fait inmanquablement penser à *momie*; ce qui ne manque pas de s'assortir à la physionomie et à la destinée de ce personnage féminin. En effet, le narrateur précise que ce qui frappe au premier abord, en regardant *Mona Monsanto*, c'est son « visage émacié aux joues creuses [...], un teint livide, légèrement terreux, des yeux profondément enfoncés dans leurs orbites » (*US*, p. 181).

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 235.

Compte tenu des souffrances endurées par Mona Monsanto tout au long de sa brève et tragique existence, on serait tenté d'appliquer à son cas cette réflexion de Philippe Hamon au sujet de Nana, personnage du roman éponyme d'Émile Zola : « La fin misérable de Nana est déjà programmée, sa sphère d'action est déjà fortement déterminée par la seule mention du nom propre<sup>204</sup>. »

Interrogeons maintenant l'appellation d'un personnage haut en couleur, général Mollo-Mollo, pseudonyme par lequel ce dernier se présente à une foule de migrants qui s'apprêtent à prendre l'avion à l'aéroport de Montréal à destination du pays natal. Ses frasques suggèrent fortement une dénomination par antiphrase, car le terme *Mollo*, qui vient du latin « mollis » - souple -, signifie « doucement ». Le binôme Mollo-Mollo se compose de plusieurs répétitions : répétition de phonèmes (*m, o, l*), reprise syllabique (*lo, lo*), reprise de type lexical (*mollo*). Ce jeu de répétitions à l'identique de lettres et de syllabes fonctionne aussi sur le principe échoïque, comme d'ailleurs la prochaine désignation que nous allons aborder.

Carvalho Marcadiéu, fils de Duval Marcadiéu, descend d'une lignée dont l'ancêtre le plus célèbre fut le compagnon d'armes de Jean-Jacques Dessalines, père de l'indépendance d'Haïti. Le personnage, réputé à cause de sa crainte des équidés, se voit attribuer le sobriquet de Lolo, selon Zag : « Naguère, on ne désignait Carvalho Marcadiéu que par un surnom : Lolo, l'homme qui a peur des chevaux » (*US*, p. 210).

Notons la modalité échoïque à l'œuvre dans le surnom *Lolo* par la reprise du son [lo]. Sur le plan phonétique, si le procédé consacre le retour du même, du similaire, il est aussi possible d'aboutir, du point de vue sémantique, à la même interprétation. En

---

<sup>204</sup> Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 106.



effet, avant de considérer le sobriquet *Lolo*, on peut remonter à la formation du prénom Carvalho. On discerne une combinaison de deux prénoms, celui de son père Duval (*US*, p. 198) et celui de son aïeul Charlotin (*US*, p. 200). Du dernier, le personnage hérite les syllabes *charlo*, et *val* du premier : la graphie du prénom *Carvalho* est entièrement présente ici. Par ailleurs, on note que *val* rime parfaitement avec *cheval*, et que *Carvalho* dévoile une parenté phonique avec *caballo*, mot espagnol qui signifie *cheval*. Cette dernière concordance ne manque pas d'attirer l'attention du lecteur compte tenu du rôle joué par un équidé dans le trépas de Carvalho Marcadieu.

Qu'en est-il du nom Urcel Bouzzy ? Il s'avère évident qu'il est décalqué sur l'appellation d'une maison funéraire du Canada Urgel Bourgie. Plus qu'une parenté phonique, on décèle ici une parenté sémantique, par le fait que le personnage évolue dans la même sphère d'activité que l'entreprise signalée plus haut.

Aussi intéressant apparaît le patronyme Dumornay. Sans conteste, par un jeu d'homophonie, on entend en prononçant le nom de ce médecin : « du-mort-né ». L'expression oxymorique « mort-né » représente une curieuse appellation pour un professionnel de la santé, donc appelé à œuvrer afin de préserver la vie, mais qui semble se situer du côté de la mort. Que dit le texte à propos de ce bon docteur?

Généraliste de profession, il se prétendait aussi spécialiste des maladies infectieuses. Les douteurs de tout, sceptiques radicaux et hâbleurs, pensaient qu'il n'était diplômé d'aucune faculté de médecine et ajoutaient que Dumornay guérissait; il guérissait si bien les maux que celui qui avait l'imprudence de servir de cobaye à ses innovations thérapeutiques s'enlevait toute chance de contempler longtemps la lumière du jour. (*US*, p. 101)

D'après Michel Erman, certains noms correspondent à des « opérateurs de connotation qui suscitent un degré plus ou moins fort de motivation et permettent de

tisser ainsi des relations sémantiques<sup>205</sup> ». Ainsi nous apparaît le cas de ce personnage disparu tôt : « Albert Dumornay n'a pas vécu très vieux » (*US*, p. 102).

Dans le même ordre d'idées, un autre personnage se nomme Jean Phénol Morland. Colonel de son état, son deuxième prénom, Phénol, désigne un corps chimique antiseptique, antiputride, c'est-à-dire un produit qui empêche la putréfaction des cadavres, produit « encore actuellement utilisé dans la thanatopraxie moderne<sup>206</sup> ». En outre, son patronyme Morland sonne comme « mort-lent » et, de ce fait, fournit une image exceptionnellement exacte des menées et du tempérament du personnage. On est forcé de penser ici à Claude Lévi-Strauss, cité par Hamon, qui affirme : « le nom propre constitue une métaphore de la personne<sup>207</sup> ».

Passons rapidement en revue d'autres dénominations. Le narrateur utilise tout simplement Jacob pour désigner l'ordonnance du colonel Morland. Or, il suffit d'ôter la lettre *b* de Jacob pour obtenir *jaco*, donc perroquet, c'est-à-dire une personne qui répète idiotement les paroles d'autrui. En effet, le sous-fifre du colonel présente les caractéristiques d'un individu affecté d'écholalie :

il [le colonel] était en tenue militaire, flanqué de son ordonnance, son ombre : un grand échalias qui le suivait partout et dont le rôle devait équivaloir à celui du perroquet puisqu'il parlait en écho, répétant mécaniquement les derniers mots des propos du colonel. Il les ponctuait inévitablement d'un « oui, mon colonel. » (*US*, p. 149)

---

<sup>205</sup> Erman, *Poétique du personnage de roman*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>206</sup> Hélène Gérard-Rosay, « De l'embaumement au soin d'hygiène et de présentation moderne: bref retour historique », *Études sur la mort*, vol. 1, n° 125, 2004, p. 101. (<https://www.cairn.info/revue-etudes-sur-la-mort-2004-1-page-97.htm>, consulté le 21 avril 2020)

<sup>207</sup> Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 106.

Notons aussi les appellations succulentes de ces dames, habituées de la galerie de Reine : *Rita Poridge* – porridge : bouillie –, *Mme du Deffaut* – d’une évidente transparence –, *Précieuse Macala* – le prénom dit tout –, sans oublier « les demoiselles *Pigeon*, des jumelles, choristes à l’église, bavardes, *merles* cancanières et potinières » (*US*, p. 141), tout juste bonnes à reléguer dans une volière.

### 2.5.3. Dénomination dans *La contrainte de l’inachevé*

La lecture du texte de Phelps, comme celui de Laferrière ou d’Ollivier, incite aux commentaires sur la désignation de certains personnages. Considérons, par exemple, le cas d’un jeune journaliste dénommé Forestal Plaisance. D’un côté, le prénom Forestal réfère explicitement à la forêt, au non-civilisé, à la sauvagerie, de l’autre, le patronyme Plaisance se rapproche de l’adjectif plaisant, ridicule et connote le manque de sérieux. De plus, Plaisance représente le nom de deux villes de province d’Haïti, éloignées de la capitale, situées respectivement dans les départements du Nord et du Sud : Plaisance-du-Nord, Plaisance-du-Sud. On comprend alors qu’il existe une forte affinité entre le fruste jeune journaliste et l’arrière-pays, donc la paysannerie, l’appellation servant ici à situer le personnage dans l’échelle sociale :

Afin de tout à la fois désigner et connoter, un nom peut prendre une fonction classificatoire [...] les noms joueraient ainsi le rôle « d’indicatifs de classe » en permettant de différencier les individus selon la famille, le clan ou la tribu auxquels ils appartiennent<sup>208</sup>.

---

<sup>208</sup> Erman, *Poétique du personnage de roman*, op. cit., p. 40.

Penchons-nous un peu sur le dire et le faire du journaliste. Participant à une rencontre chez un couple ami à Pétionville en compagnie d'intellectuels et créateurs confirmés, Plaisance se conduit de façon si désagréable qu'il produit sur Nodier, séance tenante, une impression déplaisante : « Ce jeune journaliste lui avait été antipathique dès le moment où Tim Klover le lui avait présenté. » (*LC*, p. 77) Le comportement incongru du jeune homme s'expliquerait, d'après certains, par son extraction sociale médiocre et par les multiples complexes psychologiques qui gangrènent sa personnalité :

[Si Forestal] faisait ainsi étalage de ses connaissances [...], c'était peut-être pour compenser la gêne d'être le seul invité d'origine modeste, au milieu de ces hommes et femmes issus d'anciennes familles bourgeoises noires et mulâtres. Simon avait également eu l'impression que face aux autres convives [...], des créateurs qui avaient séjourné plusieurs années à l'étranger, Forestal ressentait le besoin de leur prouver que, même s'il n'avait jamais quitté le pays, il était lui aussi un intellectuel. (*LC*, p. 77)

Forestal incarne ainsi la figure du parvenu dans *La contrainte de l'inachevé*. Perçu par ses pairs comme un opportuniste, un ami du pouvoir en place, il mérite à leurs yeux les qualificatifs de prétentieux, « d'agaçant à qui on n'a jamais appris les vertus de l'écoute et de l'humilité » (*LC*, p. 78). Par ailleurs, pour Sony Cavel, il est tout simplement un ignorant à maintenir à l'écart : « Forestal et moi, on se connaît, oui, mais nous ne sommes pas des intimes » (*LC*, p. 79). En outre, pour donner du relief au portrait moral qu'il brosse, tout le long de son discours, il met à nu l'ignorance crasse du journaliste : « Sait-il que je suis un collectionneur? Non, il ne le sait pas. D'autre part, il semble ignorer que le metteur en scène, le décorateur [...] travaillent ensemble. Ceci, Forestal ne saurait en être conscient » (*LC*, p. 79).

Répliquant à une réflexion du journaliste, le même Sony Cavel enchaîne, non sans une pointe de condescendance :

- Non seulement tu ignores l'histoire récente de ce pays, mais tu me mets des mots dans la bouche. [...] Tu dois quand même t'informer, Forestal, sinon t'instruire. Le journalisme est un beau métier, mais le vrai journaliste n'est pas celui qui ignore tout. (*LC*, p. 84)

Dans le cas de Forestal Plaisance, il apparaît que la compréhension du fonctionnement du patronyme et du prénom permet de bien évaluer le programme narratif d'un médiocre journaliste qui s'efforce de cheminer aux côtés d'artistes et intellectuels jouissant d'une grande notoriété dans leur milieu.

Examinons maintenant une autre appellation. Véronique, la sœur de Simon Nodier, a épousé Germain Coupal, un proche du régime duvaliérien et un citoyen antipathique à sa belle-famille. Notons, parmi les nombreux reproches adressés à ce dernier, son rôle clé dans le signalement aux membres de la milice politique de la présence d'un précieux artefact chez Julio Marèse, collectionneur d'objets archéologiques et grand ami de la famille Nodier :

Madame la présidente, à la suggestion de Germain Coupal, allait réquisitionner sa coupe taïno pour une cérémonie vodou, en l'honneur de la caciquesse Anacaona. [...] la révélation, par Germain Coupal, de l'existence d'une coupe taïno l'avait intéressée au plus haut point. (*LC*, p. 126)

À lire avec attention ce paragraphe, se relèvent deux occurrences du mot « coupe » et également du nom de l'indicateur Germain Coupal. L'appellation dans le cas de celui-ci s'éloigne de l'arbitraire qui définit généralement le signe linguistique. L'interprétation de la motivation du patronyme peut se faire à la lumière de ces propos de Philippe Hamon :

[Une] relation existe entre le nom du personnage (son signifiant : noms propres, communs, et substituts divers qui lui servent de support discontinu) et la somme d'information [*sic*] à laquelle il renvoie (son signifié). Cette relation est très fréquemment « motivée ». Cette motivation peut être [...] étymologique et dérivationnelle, pour certains noms qui restent morphologiquement « clairs », car faits de constituants immédiatement identifiables<sup>209</sup>.

En effet, du mot *coupe* au patronyme *Coupal*, la dérivation est évidente, nul besoin de s'étendre davantage sur le fonctionnement de la parenté des deux mots. De même, la relation entre le signifiant du nom du personnage et son signifié, autrement dit l'ensemble de renseignements qu'il fournit, paraît manifeste : la divulgation de l'existence de la *coupe* taïno ne peut émaner que d'un individu dénommé *Coupal*.

Par ailleurs, dans le roman de Phelps, les serviteurs, travailleurs, gens de modestes conditions sont très souvent affublés de noms communs, de noms abstraits, généralement cocasses (Consolé, Bénisoi, Marquise, Ti Pape, Sauveur, Méchant, par exemple). Pour certains anthroponymes à couleur locale un peu forcée, le signifiant communique directement des informations sur le signifié au point d'éliminer toute trace d'opacité dans leur emploi. Consolé, Bénisoi, Marquise, Ti Pape, Sauveur représentent des désignations apparemment dénotées positivement; mais fonctionnant en réalité de façon péjorative, elles renvoient à la paysannerie haïtienne et surtout à la domesticité. Il s'agit d'appellations reliées au monde du travail désignant des individus de classe inférieure. Par exemple, Nodier estime que boss Méchant exécute mal son travail de maçon, car il « posait les briques du plancher, avec un allègre dédain de la ligne droite » (*LC*, p. 163). Quant à boss Sauveur, il est disqualifié aux yeux du

---

<sup>209</sup> Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 107.

narrateur, car ce travailleur professe que, non pas l'ouvrier, mais seul « le matériau est le principal responsable de la malfaçon ou la bonne exécution d'un ouvrage » (*LC*, p. 163). Chez Phelps, le traitement réservé à la nomination des personnages se révèle « intéressant, onomastiquement, [et] prouve que des valeurs sont associées à certains noms<sup>210</sup> ».

En outre, dans *La contrainte de l'inachevé*, les personnages référentiels ne reçoivent pas tous le même régime dénominatif. Trois anciens chefs d'État (Élie Lescot, Dumarsais Estimé, Paul Eugène Magloire) sont explicitement nommés dans le texte, alors que d'autres appellations sont carrément tues. Ainsi François et Jean-Claude Duvalier, Jean-Bertrand Aristide, anciens présidents d'Haïti, sont-ils désignés par des périphrases assez transparentes toutefois, donc faciles à décoder, mais qui se veulent péjoratives ou carrément ironiques en ce qui concerne les deux premiers. Pour désigner François Duvalier sont utilisées les expressions périphrastiques : « docteur-dictateur-à-vie » (*LC*, p. 116), « docteur-président-dictateur » (p. 120), « dictateur-à-vie » (*Ibid.*), « chef suprême de la nation » (*Ibid.*), « bienfaiteur du peuple » (*Ibid.*), « Père de la nation » (p. 121), « Papa-Doc » (p. 124). Quant à son successeur, son fils Jean-Claude Duvalier, il se voit attribuer : « bébé-dictateur-à-vie » (p. 124), « petit-idiot-à-vie » (p. 147), « petit dictateur à vie » (p. 72). De son côté, Jean-Bertrand Aristide bénéficie d'un meilleur régime onomastique : « prêtre-candidat » (p. 70), « prêtre - président » (p. 188).

---

<sup>210</sup> Jean-Louis Vaxelaire, « Lexicologie du nom propre et onomastique », dans *Nouvelle revue d'onomastique*, n°51, 2009, p. 309.

Comprendre, interpréter, expliquer, tels sont les mots qui ponctuent beaucoup d'énoncés pris en charge par les narrateurs ou les personnages dans les romans de Phelps, de Laferrière et d'Ollivier. L'objectif poursuivi consiste généralement à mobiliser le travail de la mémoire, la confrontation des points de vue dans l'optique d'une éventuelle réadaptation en douceur de ceux qui décident de rentrer dans leur pays natal.

L'interprétation, qui implique le retour sur une œuvre écrite, un discours, un rêve ou un événement quelconque, consacre le désir de remonter à la source d'un phénomène ou de se mettre en quête d'une vérité première, unique. D'ailleurs, elle s'inscrit toujours dans la suite logique d'une lecture, d'une audition et d'une enquête. Le lecteur ainsi que le détective ou l'auditeur, par exemple, s'efforcent de surmonter les ambiguïtés rencontrées en se focalisant sur certains indices (signes linguistiques, preuves et témoignages). Tous sont en quête de la signification originelle, à l'instar du migrant qui rêve d'un retour au seul endroit qui vaille : son territoire de provenance.

En outre, la volonté de faire marche arrière se traduit par la présence dans les récits de fréquents épisodes d'éclaircissement de faits sociaux caractérisant le pays natal. En conséquence, le dispositif textuel puise sa cohésion d'un champ lexical dont les termes les plus significatifs sont : secret, énigme, caché, mystère, à côté de comprendre, justifier, expliquer, apprendre et de leurs dérivés, bref un lexique fortement empreint de didactisme et d'herméneutique. Cela se comprend aisément, car, en règle générale, le nouvel arrivé se retrouve souvent en face d'un individu resté au pays qui l'entretient ou se croit obligé de l'entretenir de certaines réalités. En résulte une parade de marches arrière : marche arrière de la mémoire, marche arrière de la



pensée et marche arrière sur les liens familiaux. Dans son analyse du *Cahier d'un retour au pays natal*, Juliette Vion-Dury affirme : « La fonction du poète est alors bien d'identifier la recherche de l'origine perdue, d'une identité, à celle d'une vérité fondatrice<sup>211</sup>. » Cet énoncé relatif à la provenance, à la perte et à la quête, au-delà de sa pertinence pour l'analyse de l'œuvre d'Aimé Césaire, s'applique aussi bien aux narrateurs qu'aux personnages des romans de Laferrière, d'Ollivier et de Phelps.

---

<sup>211</sup> Vion-Dury, *Le Retour. Au principe de la création littéraire, op. cit.*, p. 168.

### CHAPITRE 3 : RÉPÉTITION

« La répétition, on le sait, est une des plus puissantes de toutes les figures. À ce titre, elle peut engager des enjeux intéressants pour tout le continent [des figures] », affirme Georges Molinié<sup>212</sup>.

Cette partie du travail repose sur l'hypothèse que le retour à sens unique, c'est-à-dire du même ou au même, s'objective dans l'usage de la répétition chez Ollivier, Phelps et Laferrière. Au départ, il s'avère nécessaire d'apporter une précision rapide sur cette figure qui a suscité et qui continue de susciter beaucoup d'intérêt. Dans un article paru dans la revue *Critique*, Jean de Guardia lance pertinemment une mise en garde : « De tous les outils de l'arsenal analytique, il est celui dont l'utilisation est à la fois la plus commune et la plus anarchique, c'est-à-dire la moins réflexive<sup>213</sup>. » Son avertissement nous interpelle avec d'autant plus de force que, précise-t-il, en reprenant une observation de Gérard Genette, « la répétition est une construction de l'esprit, qui élimine de chaque occurrence tout ce qui lui appartient en propre pour n'en conserver que ce qu'elle partage avec les autres de la même classe, et qui est une abstraction<sup>214</sup> ». Compte tenu de ces commentaires, nous tâcherons d'être aussi réflexif que possible dans cette partie du travail.

Au seuil du chapitre, il paraît intéressant de considérer l'affirmation de Dominique Dias sur la relation entre la répétition et mouvement régressif du texte :

---

<sup>212</sup> Georges Molinié, « Problématique de la répétition », *Langue française*, n°101, 1994, p. 102.

<sup>213</sup> Jean de Guardia, « Les impertinences de la répétition. Portée et limites d'un outil d'analyse textuelle », *Poétique*, n°132, 2002, p. 489.

<sup>214</sup> Genette, cité par De Guardia, *Ibid.*, p. 491.

la répétition influe sur la progression du texte en lui imposant un retour en arrière. [...] Par répétition nous entendons donc un « mécanisme réflexif, intentionnel, par lequel le texte, s'auto-citant, initie un mouvement régressif, immédiat ou bien différé, de retour vers l'arrière, qui interrompt la linéarité de l'écriture et de la lecture » (Prak-Derrington)<sup>215</sup>.

Comme le rituel, l'enquête et l'interprétation, la répétition se trouve souvent associée au retour *du* semblable, *du* même et surtout au retour *au* semblable et *au* même. Ce procédé, qui affecte aussi bien le signifiant que le signifié, sera étudié ici sous plusieurs angles : sons, mots, expressions, phrases, c'est-à-dire, des plus petites unités – phonème, lexème – à l'organisation générale des récits – syntaxe, thèmes. Dans son ouvrage *La Répétition : étude linguistique et rhétorique*, Madeleine Frédéric délimite ainsi les manifestations possibles de la répétition :

Répétition syllabique, répétition phonique (assonance, rime, répétition paronymique), répétition lexicale (anaphore, distribution répétitive), répétition syntaxique. – La reprise de toute une proposition ou de toute une phrase, dont il a été question lors de l'examen de la répétition lexicale, est simultanément une répétition phonique, une répétition syntaxique, une répétition syllabique et plus généralement – si la proposition ou la phrase est reprise avec le même contour intonatif – une répétition suprasegmentale<sup>216</sup>.

Ces types de répétition, qui adoptent des manifestations différentes, renvoient à un phénomène identique aux trois romans de notre corpus : la quête obsédante de l'origine par les personnages, c'est-à-dire leur marche régressive.

---

<sup>215</sup> Dominique Dias, « Les figures de répétition : une tradition rhétorique à l'œuvre dans "Atemschaukel" de Herta Müller », *La Clé des Langues*, novembre 2012 (<http://cle.ens-lyon.fr/allemand/langue/linguistique-et-didactique/les-figures-de-repetition-une-tradition-rhetorique-a-l-uvre-dans-atemschaukel-de-herta-myller>, consulté le 25 avril 2020).

<sup>216</sup> Madeleine Frédéric, *La Répétition : étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1985, p. 192.

### 3.1. Ollivier

Nombre de paragraphes du roman *Les urnes scellées* renferment une profusion d'expressions présentant des éléments de répétition, à l'instar de ces phrases : « Et l'on crie et l'on s'interpelle, et l'on rit et l'on se bouscule. Mamas mamelues se frayant un chemin au coude à coude [...] » (*US*, p. 70). Analysons-les sommairement à la lumière de cette affirmation de Madeleine Frédéric :

La répétition formelle peut porter sur des graphèmes (répétition graphique) ou sur un type d'impression du texte (répétition typographique) - ces deux types de reprises sont limités au langage écrit; sur des phonèmes (répétition phonique), des mots (répétition lexicale), ou des moules syntaxiques (répétition syntaxique) - toutes reprises qui concernent aussi bien le langage oral que le langage écrit [...] <sup>217</sup>.

Plusieurs modalités de répétitions se révèlent dans ces deux phrases : assonances, d'un côté, résultant du retour de sons vocaliques ([i] - crie, rit -; [a] - mamas, mamelues); allitérations, de l'autre, effet de la réitération de sons consonantiques ([r] - crie, rit -; [m] - mama mamelues). Par ailleurs, on note ici non seulement la reprise lexicale, c'est-à-dire de mots, mais aussi celle de moules syntaxiques (et l'on : quatre occurrences).

#### 3.1.1. Reprises lexicales

De nombreuses reprises lexicales traduisent le mouvement en arrière du migrant chez Émile Ollivier. La récurrence de certains termes dans le roman pourrait donner lieu à un traitement statistique tant leur présence s'impose avec insistance, au point de générer une impression d'écho sonore continu. Cependant vu les limites matérielles de

---

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 196.

notre étude, nous nous contenterons d'un relevé non exhaustif, peu commenté, parfois à l'intérieur d'un court passage ou d'un paragraphe, voire d'une phrase ou d'une ligne.

Dans sa thèse de doctorat, Joubert Satyre commente : « La rumeur comme expression d'un monde labile se trouve aussi dans *Les urnes scellées* ». Puis, judicieusement, il ajoute : « La rumeur pourrait à elle seule faire l'objet d'une étude<sup>218</sup> ». En effet, on relève dans le texte un jeu de voix formant une polyphonie dont l'ampleur correspond à la *vox populi*. Celle-ci accapare l'ensemble des événements survenus dans le pays, spécialement dans la péripétie des Monsanto, et les apprête à la sauce de ses croyances, de ses préjugés, de sa mesquinerie. D'où l'exceptionnelle abondance du mot *rumeur* dont nous relevons un échantillon<sup>219</sup> :

Que de fois, Reine, au petit matin, s'est effondrée en larmes, maudissant la rumeur qui l'a condamnée à être Marie et Madeleine à la fois (154) / esquivant une quantité de rumeurs qui attisent le feu (161) / La rumeur tue, soupira Léopold Seurat. Les sœurs Monsanto sont démonisées par la rumeur (164) / il cautionnait les rumeurs vagues et contradictoires (208) / La rumeur repartit de plus belle, ceux qui ne le savaient pas l'apprirent (209-210). / Les rumeurs les plus invraisemblables circulèrent : rumeurs d'os de rats trouvés dans un chowmein; rumeurs de verre pilé aux aliments en pots pour bébés (241) / La rumeur devient plus précise (243). / Les rumeurs les plus folles, les plus malveillantes (255) / dans cette société du silence et de la rumeur, les morts parlent (258) / Elle a toujours écouté, sans broncher, les rumeurs vagues, souvent contradictoires qui ont couru sur elle, sur ses sœurs, sur Sam (265).

Les observations précédentes s'appliquent à d'autres termes, comme *œil* ou *yeux*, *regarder*, *voir*, *foule*, etc.

---

<sup>218</sup> Satyre, *Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier*, op. cit., p. 110

<sup>219</sup> Pour ne pas alourdir le texte, seulement les numéros de page du roman *Les urnes scellées* seront indiqués.

En ce qui a trait à *œil*, la majorité de ses manifestations dans le texte renvoie à Jean Phénol Morland, colonel obsédé par l'espionnage et serviteur zélé du régime militaire en place. Mais il s'applique aussi à d'autres personnages et à diverses situations :

Le colonel cachait son œil gauche sous la visière de sa casquette (149) / Je suis obligé de me crever un œil afin que ma vie ne soit point transformée en un désert (145-146) / Tout tournait autour de l'œil et de sa puissance (146) / Cet œil de Caïn vous poursuivait partout, nuit et jour. Essayez un vêtement dans une cabine bien close, l'œil vous regarde à travers le miroir sans tain. L'œil partout fourre son œil, fouille-au-pot jusque dans les vagins, les utérus (147) / À vouloir n'être qu'un œil, le colonel connut de sérieux problèmes de vision. L'œil droit, jamais plus, ne contempla la lumière du jour (148-149) / Les narines dilatées par l'attention, l'œil, une conque dure, un gouffre de ténèbres menaçantes (170) / enfonça plus profondément son képi sur son œil droit (170) / L'œil clignote devant ces avortons, ces créatures de cauchemar. L'œil est fasciné par cette humanité déchue tels des anges. L'œil s'envoûte au spectacle de numéros et de tours (237) / Il avait noté la persistance qu'exprimait son œil (281).

Rien qu'en se fondant sur les occurrences du mot *œil*, le lecteur est en mesure de saisir aisément l'importance du champ lexical de la vue pour la thématique du roman. Curieusement, le colonel Jean Phénol Morland, amoureux de Renata Monsanto, et cette dernière qui s'escrime à repousser les avances du militaire, sont tous deux très affectés par le visuel. Que le regard émane de celle-ci : « Reine lance de biais un regard meurtrier à sa sœur » (*US*, p. 162). Ou qu'elle le subisse : « Lorgnant par la fente des volets clos, ils virent Mam'zelle Reine [...]. Ils l'ont vu défaire la ceinture de sa robe » (*US*, p. 165). Relevons certaines des occurrences de voir et regarder :

Regarder la ville (152) / l'ont regardée sans voir; regarder ces hommes (153) / elle a guetté... yeux perçants (153) / ne pas voir, assister émerveillés / à eux de regarder (154-155) / Nap gadé san pran : Nous regardons sans prendre (160) / Regarder sans prendre (trois occurrences) (166) / drôle de façon de les regarde (170) / ne pas aimer, ne pas se donner, regarder (185) / Une vision ne dispose jamais simplement de notre regard. Elle n'avait probablement pas fermé l'œil de la nuit. Léopold la suivit des yeux jusqu'à ce qu'elle disparaisse (186) / On voyait la bête de face; elle avait un regard qui semblait sourdre de l'au-delà et cette impression était d'autant plus forte

que son œil gauche, un œil de sang, filtrait à travers les mèches de sa crinière (277).

Pour fermer cette série, évoquons les sept cas d'utilisation du terme *voir* sur deux pages du chapitre 28 (*US*, p. 244 et 245).

Conformément à la dynamique du roman d'Ollivier, les mots *destin*, *destinée*, *malédiction*, *hasard* sont fréquemment utilisés dans le roman. Nous nous limiterons, comme pour les autres termes répétitifs, à relever seulement quelques exemples de leur présence parmi les très nombreux qui essaient l'ouvrage.

La malédiction dont on dit les sœurs Monsanto frappées (154) / Il sera difficile de faire croire que la malédiction n'avait pas joué (167) / Il tentait ainsi de conjurer le destin, son destin, fait de répétitions obstinées, de retours du même à l'identique (178) / Ciel! Il faut bien admettre qu'il existe quelque part un obscur metteur en scène qui prend en charge les vies et les destins (258) / Les épisodes et les intrigues ressassés du vieux feuilleton de la malédiction qui les avait frappées, les enclosait comme un treillis (251) / Il publia *L'évangile des destinées* (87-88) / Reine, elle, crut au destin quand elle vit Mathias Jolivet (164) / Il ne croyait pas au hasard et restait convaincu que le destin des êtres est tracé dès leur naissance (199-200) / Comme s'il ne suffisait pas que la victime du Destin soit ce champion médaillé (252) / Une fois de plus, le Destin avait frappé avec l'efficacité qu'on reconnaît à son jeu (260) / Le moment où la malédiction frapperait de nouveau [...] La malédiction avait encore frappé (260) / Dans un mode où la destinée est tributaire de la fama publica (185).

*Défilé* et *foule*, souvent accompagnés de l'adjectif *tout*, font également l'objet de multiples répétitions sur une très courte portion du texte.

Tout un défilé (237) / Tout un défilé; tout un assemblage; toute une foule; tout un champ; tout un vacarme (238) / Toute une horde (239) / La foule furieuse; toute une foule (242) / Toute une foule armée; évitant de justesse la foule; la foule réussit à attraper la femme; la foule descend des ruelles; la foule, telle une vague de fond (243).

Nous mettons fin ici à la série, malgré la profusion de répétitions de vocables dans le roman d'Ollivier, en évoquant seulement *homme* (dix mentions, sur deux pages) (*US*, p. 244-245), *ville* (onze occurrences sur deux pages) (*US*, p. 248-249).

### 3.1.2. Répétitions non linguistiques

Après la prise en compte de l'aspect verbal des reprises, le langage répétant le langage, la récurrence des événements a droit à une attention particulière. En effet, beaucoup de faits se produisent, se suivent et se ressemblent généralement dans le roman. Cette situation amène Gonzague Zagréus à opiner ainsi : « Admettez, Adrien, qu'il y a un tas de ressemblances, de coïncidences suffisamment troublantes qui mériteraient au moins d'être questionnées » (*US*, p. 212). Le personnage, éprouvant « un besoin de justifier ce qui existe en le présentant comme la répétition de ce qui est inconditionnellement fondé<sup>220</sup> », ne s'arrête pas à une simple interrogation. Parfois, ne se cantonnant pas au constat de similitudes ordinaires, il en appelle carrément à « l'éternel retour » pour justifier les tourments éprouvés par certains individus :

« Impossible de sortir du cercle puisque même Dieu nous a abandonnés. [...] Ici, le même jeu se joue éternellement : les gagnants et les perdants ne se succèdent pas puisque, les cartes, on aura beau les brasser, les rebrasser, elles offrent toujours la même donne. » (*US*, p. 212-213)

Incontestablement, dans l'univers romanesque d'Émile Ollivier se réitèrent de façon vertigineuse des situations identiques reliées à l'histoire nationale ou à la destinée personnelle. Du phénomène le plus banal au plus important, presque tout se

---

<sup>220</sup> Cazeneuve, « Le principe de répétition dans le rite », *op. cit.*, p. 57.



reproduit. Citons, pour commencer, la persistante déconvenue de la famille Monsanto dont la maison s'emplit d'enfants de sexe féminin au fil des années. En effet, après avoir épousé Julie Lovelasse, le mari s'attend à accueillir des rejetons mâles au sein du foyer. Malheureusement, seulement des filles répondent à l'appel à quatre reprises. Ensuite, lors de la mort de deux jeunes femmes à des moments différents, Léonie et Elvire, un seul et même accusé est pointé du doigt : Sosthènes Monsanto. De plus, constitue un exemple exceptionnel d'itération l'exposition de cadavres sur le même lit de mort à des années d'intervalle : « Le corps refroidi de Sam est placé sur le grand lit à baldaquin. C'est là qu'on le veillera. On y avait exposé Julie d'abord, puis Sosthènes et après Mona » (*US*, p. 112). L'une des curiosités les plus frappantes découle de la présence de l'élément cheval ou d'un artefact relatif à cette créature lors de la presque totalité des décès survenus dans le cours du récit. Généralement de couleur noire, l'animal se manifeste soit dans les rêves, soit devant les yeux des futures victimes d'une mort plutôt violente.

Comme pour donner raison à Zagréus Gonzague qui proclame l'impossibilité « de sortir du cercle », la destinée de Léopold Seurat, fière victime de l'existence, illustre douloureusement le rebond imparable du même et au même. Comme Sisyphe condamné à rouler perpétuellement un rocher, le poète ne parvient guère à échapper à la cruauté du sort :

Léopold Seurat, seul, sans attente, face à l'infini muet, avait choisi l'exil intérieur [...]. Il tentait ainsi de conjurer le destin, son destin, fait de répétitions obstinées, de retours du même à l'identique. Sa vie n'a été que la poursuite ironique et monocorde d'un rôle sans cesse rejoué sur le même théâtre. (*US*, p. 176)

Les événements en rapport avec l'itération continue se multiplient à l'envi dans le texte d'Ollivier. Un relevé exhaustif déborderait largement l'espace physique du présent travail. Aussi, on se bornera simplement au commentaire de l'éternel retour du malheur qui s'abat rigoureusement sur tous les amants des dames Monsanto.

Comme conséquence de leur relation avec Mona, Caroline, Reine, Ariane, des sœurs soumises à la tyrannie d'une malédiction, au dire des témoins, les amants de ces dernières se trouvent confrontés à l'implacabilité du destin. Les calamités de ces créatures pétillantes de beauté et stigmatisées par la rumeur se répercutent avec férocité sur les imprudents pris dans leurs filets.

Parmi les relations des dames Monsanto, le premier atteint par l'éternel retour du mauvais sort est le mari de Mona, Samuel Soliman. Présenté comme une personne équilibrée et respirant la santé, il soumet la majorité de ses concitoyens à son charme. Son dynamisme et son appétit de vivre ne manquent pas de lui attirer l'admiration de toute la communauté : « Un appétit raisonnable, un bon goût éprouvé, une humeur égale et des actes empreints de chaleur, d'aménité et de tendresse [...] » (*US*, p.129). Or, ce même individu adulé et vénéré devient subitement la victime d'un destin sans merci. Tous les témoins de sa vie, ou du moins les adeptes de la croyance à une puissance invisible ordonnatrice de la vie, s'accordent sur la violation d'une règle élémentaire par Sam: s'abstenir de s'engager dans une relation d'amour avec une « urne scellée ». La transgression de l'interdiction par ignorance ou par défi, c'est-à-dire son mariage avec Mona Monsanto, équivaut à signer son arrêt de mort.

Un autre personnage, selon la rumeur, goûtera au fruit amer de la déchéance réservé aux transgresseurs de ladite proscription. Il s'agit d'un homme marié jouissant

d'une situation très intéressante, puisqu'il dirige l'unique usine sucrière de la ville. Mathias Jolivet, à l'exemple de ses confrères Sam et Carvalho, suscite l'admiration de la majorité des gens de la ville. Mais un jour, des enfants chapardeurs, pour se venger de la dénonciation de leur mauvaise conduite, s'amuse à raconter à tort et à travers leur prétendue découverte des amours de Mathias Jolivet et de Reine Monsanto. Sans se soucier de la véracité des faits, certains individus n'hésitent guère à répercuter les allégations des gamins, comme s'il s'agissait d'une vérité. Toutefois, la tournure prise par les événements les conforte dans leur croyance de la réalité d'une relation amoureuse entre Reine et Mathias. En effet, peu de temps après les racontars des enfants, un mal mystérieux atteint ce dernier et induit chez lui un comportement bizarre : « On disait le directeur malade. Mathias Jolivet avait développé un truc de cheval qui s'allongeait, pendant, entre ses jambes. Il ne marchait plus maintenant qu'en se balançant de droite à gauche [...] » (*US*, p. 166). Puis arrive l'inévitable, car rien ne parvient à « briser le cycle infernal de la répétition<sup>221</sup> ». Mathias disparaît à la fleur de l'âge, fauché par la malédiction indissociable des sœurs Monsanto :

Les choses sont ce que les hommes qui s'agitent pensent qu'elles sont : la rumeur avait accolé à Reine le nom du directeur de l'usine sucrière. Il sera difficile de faire croire que la malédiction n'avait pas joué, que le pacte n'avait pas joué, bien que, soit dit en passant, on n'en sût jamais la nature exacte. (*US*, p.167)

Le destin d'un autre personnage semble tributaire, selon la rumeur, de la mécanique funeste qui a fauché Samuel Soliman, Carvalho Marcadieu et Mathias Jolivet. Antoine Mortimer se démarque un peu des trois autres par son physique peu

---

<sup>221</sup> Juliette Vion-Dury, *Le Retour. Au principe de la création littéraire*, op. cit., p. 218.

attrayant et sa psychologie dépourvue de toute finesse. Zeth en brosse un portrait peu élogieux :

un faciès de taurillon triste. Il n'est certes pas séant, quand on veut décrire un être humain, d'utiliser l'image d'un animal. Pourtant Zeth estimait que celle du bovidé convenait tout à fait à ce jeune homme aux traits lourds, au cou puissant, aux épaules d'athlète, à l'allure de campagnard et au regard impétueux, scrutateur. Il avait cependant la réputation d'être un colosse au cœur tendre<sup>222</sup>. (*US*, p. 252)

Malgré ces tares, Antoine Mortimer, surnommé Benjamin ou Ben, possède un atout exceptionnel. Sportif talentueux, auteur de prouesses rares hissé au rang de véritable attraction, il a conquis la dimension de héros national après avoir défendu victorieusement l'honneur de son pays. En effet, à la suite d'une compétition régionale, « Benjamin revint auréolé du titre de champion caraïbéen de natation » (*US*, p. 256).

Malheureusement, en succombant aux charmes de Caroline, la benjamine des sœurs, le champion nargue le destin qui lui assène un coup fatal. Comme ses trois autres compères, Antoine prend part à l'atroce « festin » des conséquences de l'imprudence : « Comme s'il ne suffisait pas que la victime du Destin soit ce champion médaillé, le seul que la ville ait jamais eu, le seul à avoir pu triompher de tous les autres nageurs de la Caraïbe, il a fallu qu'à cette mort soit mêlé le nom de Monsanto » (*US*, p.252), déplore Zeth. En pleine gloire, il perd la vie au moment le plus inattendu. D'abord, parce qu'il est à la fleur de l'âge, ensuite, parce que les circonstances entourant l'accident se révèlent intrigantes : ciel serein, belle journée, mer calme. Cette fin paradoxale du champion, qui meurt noyé, fait sourciller plus d'un : « Sur le coup

---

<sup>222</sup> Nous verrons dans la deuxième partie de cette étude comment la plupart des personnages sont affectés par un clivage ou traversés par le double. Certains d'entre eux ne sont pas ce qu'ils paraissent être ou ne paraissent pas ce qu'ils sont.

d'une heure de l'après-midi, Antoine se présenta sur le wharf. Il enleva son survêtement et effectua un triple saut suivi d'un plongeon qui laissa les amateurs stupéfaits » (*US*, p. 258). Ce plongeon ahurissant débouche sur un désastre irréparable, car Antoine Mortimer prend un billet sans retour pour le pays sans chapeau : « On découvrit le corps une semaine plus tard, une outre terrestre, échouée sur la grève non loin d'un cheval mort » (*US*, p. 260).

À travers le sort funeste de Sam, d'Antoine, de Carvalho et de Mathias, tous les quatre amants et aimés d'une Monsanto, le principe du retour se révèle structurant pour *Les Urnes scellées* en s'accomplissant par la récurrence du trépas semblablement tragique qui happe prématurément, les uns après les autres, des hommes généralement bien portants, admirés et souvent même vénérés par leurs concitoyens. L'enchaînement de catastrophes entre en résonance avec la marche arrière, dans la mesure où le mauvais sort, sans répit, rode autour de ces infortunés et finit par les agripper tous, conformément au déterminisme que représente « la répétition d'un passé qui ne veut pas mourir<sup>223</sup> ».

### **3.2. Phelps**

La répétition de beaucoup de mots, d'expressions et même de phrases représente l'un des principes constitutifs de *La contrainte de l'inachevé*. Il serait impossible, sinon contre-productif, d'en faire un inventaire élaboré. Tenons-nous-en au plus saillant.

---

<sup>223</sup> Vion-Dury, *Le Retour. Au principe de la création littéraire, op. cit.*, p. 201.

### 3.2.1. Reprises lexicales

Certains termes reviennent de manière si drue que le texte de Phelps laisse l'impression de faire du sur place. Par exemple, *même* présente seize occurrences, en deux pages, comme adjectif ou comme adverbe (*LC*, p. 166-168). Choisissons une phrase au hasard : « Ce n'est pas le même vent, ce ne sont pas les mêmes aiguilles, mais c'est le même chant. Tout comme ce sont les mêmes rythmes, les mêmes rumeurs de cérémonies vodou qui me parviennent [...] » (*LC*, p. 167).

La réduplication incessante du mot *sourire* à l'intérieur d'une phrase offre un exemple presque similaire, avec en prime deux occurrences de muscles : « Et alors les muscles commandant le sourire se mettent en branle : le sourire de la bouche, le sourire des yeux, de tout le visage, les muscles qui déclenchent ces sourires nous travaillent et ces sourires glissent de nos paupières [...] » (*LC*, p. 38). Le plus intéressant, c'est qu'un terme peut aussi revenir de façon vertigineuse dans l'espace d'un paragraphe. Le texte semble alors buter de temps à autre contre un obstacle :

On ne s'y attarde pas; des marches et une ouverture attirent les pas vers le second bassin, plus spacieux, plus profond. On peut y nager en douceur sans faire de vagues, n'ayant rien à prouver. On partage avec l'autre le pur plaisir de flotter dans ce liquide chaud. On ne pense pas. On est porté. On devient méduse. (*LC*, p. 36)

L'eau coulant entre les cuisses n'a rien de rassurant. Plus l'on avance, cependant, plus le niveau s'élève et l'obscurité semble se diluer. On discerne maintenant le plafond du tunnel, [...] on comprend ce couloir où l'on s'est engagé; on l'apprivoise; on est de plus en plus courageux; on se sent téméraire. [...] On se voit. On se reconnaît tout entier. On voit l'autre. [...] On se rapproche et se touche instinctivement. On s'enlace de joie. On s'empresse d'aller vers la petite chute qui cascade au fond. (*LC*, p. 37)

Le pronom personnel *on*, anaphore pronominale<sup>224</sup>, joue ici un important rôle dans ce que Jean-Michel Adam nomme « la construction textuelle de la référence », comme s'il s'agissait de revenir toujours sur ses pas. De plus, la reprise anaphorique dans ce cas présente la caractéristique d'être fidèle : « L'anaphore est dite fidèle si le même lexème est repris, infidèle si ce n'est pas exactement le même lexème<sup>225</sup>. » Par ailleurs, les verbes ont en général pour « point de départ », c'est-à-dire pour thème<sup>226</sup>, le même pronom, de sorte que presque toutes les phrases obéissent à une progression à thème constant<sup>227</sup>. Cette constance, procédé caractéristique de la composition du texte de Phelps, contribue à amplifier l'obsession, le ressassement et surtout l'inclination pour la marche arrière.

Signalons rapidement que *miroir*, terme dénotant par excellence un mouvement régressif en psychanalyse, bénéficie aussi d'une consistante itération. Par exemple, on relève ces quatre répétitions en une page : « Tout comme la vieille demeure, les miroirs, ces farouches gardiens [...] les miroirs se montrent intraitables [...] » / « Les égoïstes miroirs ne te rendent à l'envers rien d'autre que ton propre visage » / « Cette attitude insolente des miroirs [...] » (*LC*, p. 11-12).

---

<sup>224</sup> « les reprises [...] sont reliées par des rapports de co-référence. [...] Les relations sémantiques de co-référence sont dites anaphoriques, dans la mesure où l'interprétation d'un signifiant dépend d'un autre présent dans le co-texte gauche (anaphore proprement dite) ou dans le co-texte droit (cataphore). [...] » (Jean-Michel Adam, *La linguistique textuelle*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 105.)

<sup>225</sup> *Ibid.*

<sup>226</sup> « Le groupe le plus à gauche, le thème, est du point de vue de l'énonciateur, le point de départ de l'énoncé. Ce groupe est le moins informant. [...] Le groupe le plus à droite, le rhème, correspond à ce qui est dit du thème ; c'est l'élément phrastique posé comme le plus informant, celui qui fait avancer la communication. » (Jean-Michel Adam, *Ibid.*, p. 72.)

<sup>227</sup> « On peut distinguer deux grands types de progressions thématiques [...] : a. Progression à thème constant. [...] le même thème est repris, sous forme pronominale, en s'adjoignant différents rhèmes successifs.

b. Progression par thématization linéaire : le rhème (Rh1) d'une première phrase devient le thème (Th2) de la seconde dont le rhème (Rh2) fournit, à son tour, le thème (Th3) de la suivante ». (*Ibid.*, p. 75-76.)

### 3.2.2. Syntagmes

Au sein du roman de *La contrainte de l'inachevé*<sup>228</sup> se multiplient parfois des groupes de mots qui reviennent comme un leitmotiv, tel le syntagme adjectival *mon ou son poncho mexicain* :

Dans mon poncho mexicain, je me fais du cinéma (9) / moi dans mon poncho mexicain (10) / enveloppé dans son poncho mexicain (176) / Tout comme moi, ce soir, dans mon poncho mexicain (186) / il frissonna dans son poncho mexicain (189).

Une lecture à haute voix de certains chapitres rappellerait une mélodie, avec ses arabesques et ses lignes sinueuses, tant les répétitions sont accentuées à chaque page, malgré la variation apportée à l'ordre des termes. Dans les exemples qui suivent, les mêmes groupes, parfois dans un ordre légèrement modifié, sont ressassés :

Il est cinq heures. C'est le temps du premier verre de rhum / Il est cinq heures, le temps est venu du premier verre de rhum / Il est cinq heures, les toiles et sculptures [...] poursuivent leur muet dialogue. (*LC*, p. 34)

Il fait matin depuis longtemps. Chaud est le soleil / Il fait matin et chaud depuis longtemps / Ce matin, il fait soleil et chaud depuis longtemps (*LC*, p. 12-13)

Tu étais bien dans ta maison de Las Piedras Chinas / Tu étais bien dans ta maison sur la colline de Las Piedras Chinas / Tu étais bien chez toi, non? / ... que tu étais bien dans ton refuge de San Miguel de Allende (*LC*, p. 22-29).

Et si tu nous jouais Für Elise? / Tu nous joues Für Elise? / Si tu nous jouais Fur Elise? (*LC*, p.151-155)

---

<sup>228</sup> Pour ne pas alourdir le texte, les références à ce roman se font parfois entre parenthèses en indiquant seulement les numéros de page.



### 3.2.3. Réponses en écho

Chez Phelps, se rencontrent également des énoncés construits à partir de la substitution du thème au rhème, et vice versa. En résulte alors un schéma réduplicatif composite. La récurrence des mêmes éléments du discours, à la même place ou à une place différente, donne lieu à une progression thématique complexe :

- Dites-moi, vous et ma mère? [...]
- À son tour il ouvre les yeux, sourit.
- Ta mère et moi? [...] Presque. [...] Nous avons été interrompus par la politique.
- Par la politique?
- Elle s'assoit en tailleur sur le lit, se penche vers son visage.
- Et si tu m'expliquais? Dit-elle, le tutoyant pour la première fois.
- Eh oui! nous avons été interrompus par la politique et, curieusement, c'est elle qui nous réunit ce soir. [...] Tandis que ta mère et moi, la politique nous a séparés. (LC, p. 55-56)

Intéressant sur le plan de la grammaire textuelle, ce passage se prête aussi à une analyse psychologique. Référons-nous aux explications relevées dans le livre de Madeleine Frédéric :

La réponse en écho a lieu quand les patients reprennent dans leur réponse, de façon superflue, des mots entendus dans la question posée par l'interlocuteur.  
À la différence de l'écholalie, la réponse en écho constitue une vraie réponse, mais dans laquelle réapparaissent des mots de la question ...  
La réponse en écho n'est pas pathologique en soi, elle ne constitue pas une entrave à la communication et n'est pas rare dans la conversation normale<sup>229</sup>.

Cette citation s'applique tout à fait au dialogue entre Clara Prado et Simon Nodier, les deux personnages usant d'un procédé proche de l'écholalie pour se donner la réplique. On remarque que certaines expressions (*vous, ta ou ma mère, la politique*) s'alternent

---

<sup>229</sup> Frédéric, *La répétition : étude linguistique et rhétorique, op. cit.*, p. 103.

afin de générer un réseau d'échos : Nodier reprend les derniers mots de Clara pour initialiser sa réponse, alors que celle-ci recycle les termes finaux de l'énoncé de son compagnon comme amorce de sa réplique, ainsi de suite.

La conversation entre le narrateur et sa marraine se déroule suivant le même principe, avec la reprise du groupe adjectival *dernier chapitre* :

- Quand même, il y en a beaucoup qui sont revenus et qui ont réussi à se réinsérer ici. Mais, dis-moi, dis-nous, comment sera ton dernier chapitre?
- Mon dernier chapitre?
  - Ne répète pas mes mots. Tu m'as bien comprise. Ton dernier chapitre, le tien propre, ici, avec nous, il dira quoi? (*LC*, p. 201)

### 3.2.4. Répétitions par entraînement verbal

Parfois, un tic de langage ou la nervosité peut générer le retour incessant de certains termes dans un énoncé. Écoutons le journaliste Plaisance Forestal invité chez un couple d'artistes. Il prend systématiquement le contrepied des idées émises par son interlocuteur :

- Pas d'accord, pas d'accord! s'était-il écrié, en se mettant à arpenter la galerie. Je ne suis pas du tout d'accord, mais pas du tout d'accord pour qu'on change l'appellation peintre naïf pour celle de peintre magique. [...] Peintre magique, peintre magique, ha!... Et puis, naïf ou magique, je ne vois pas le rapport entre nos peintres et le président Estimé. (*LC*, p. 77-78)
- Je t'arrête, je t'arrête! s'était exclamé Forestal. C'est le général Magloire qui a fait le barrage de Péligre, pas Estimé. Tu confonds, Cavel, tu confonds. (*LC*, p. 83)

En proie à un émoi incontrôlable, ses prises de parole fonctionnent suivant un procédé d'accentuation. Il s'agit pour le personnage d'attirer l'attention à n'importe quel prix, de s'imposer en s'opposant. L'agencement des mots s'apparente aux répétitions pathologiques, lesquelles se situent entre l'entraînement verbal et la palilalie.

L'entraînement verbal se produit lorsque chez certains patients l'emploi d'un mot déclenche l'apparition d'une série de mots qui lui sont apparentés morphologiquement ou sémantiquement. La PALILALIE est la répétition fréquente d'une partie de phrase ou d'une courte phrase, souvent prononcée avec une intensité décroissante<sup>230</sup>.

### 3.3. Laferrière

Écho, répétition, ressassement paraissent les mots les plus aptes à rendre compte de beaucoup d'énoncés qui figurent dans le roman de Dany Laferrière. L'itération, sous une forme ou une autre, crée chez le lecteur une impression similaire à celle provoquée par la lecture de Phelps et d'Ollivier.

#### 3.3.1. Mots

Des termes reviennent maintes fois dans un même passage ou à de courts intervalles dans le roman de *Pays sans chapeau*. Le verbe *dire*, par exemple, se signale par ses très nombreuses occurrences. Des constructions telles que celle-ci y abondent : « Tu veux dire cinq heures! dis-je en riant aussi ». (*PC*, p.183) / « Ma mère ne dit jamais Montréal. Elle dit toujours là-bas. » (*PC*, p. 28) Quant aux verbes *écrire*, on le retrouve au moins dix fois sur cinq pages, même si le narrateur-écrivain affirme ne pas vouloir écrire, mais parler : « parler d'Haïti en Haïti. Je n'écris pas, je parle. » (*PC*, p. 11)

Dans ce roman consacré au retour d'un personnage dans son pays d'origine après plus de vingt ans d'absence, c'est sans surprise que l'on assiste à la multiplication de

---

<sup>230</sup> Frédéric, *La répétition : étude linguistique et rhétorique*, op. cit., p. 105.

certains termes réduplicatifs. Le verbe *se retourner*, par exemple, peut être relevé ici et là dans *Pays sans chapeau*<sup>231</sup> :

Je ne me suis pas retourné (90) / Je me suis retourné pour sourire à ma mère (101) / ma mère se retourne (120) / Il se retourne vers la maison (135) / Je me retourne (156) / Philippe se tourne vers moi (175) / Le voilà qui se retourne (186).

En plus du narrateur qui reprend constamment les mêmes termes dans son discours, des personnages, affectés de tics langagiers généralement, ne peuvent s'empêcher de répéter à tout bout de champ un mot déjà proféré en produisant des énoncés troués d'échos. À ce sujet, deux d'entre eux se font particulièrement remarquer : M. Pierre, ami de la mère du narrateur, et un psychiatre renommé, Legrand Bijou, affectés du même défaut. En effet, le docteur Legrand Bijou entame si souvent ses phrases par *bon* que le narrateur juge opportun de souligner cette compulsion en notant : « C'est sa manie » (*PC*, p.190). Quant aux prises de parole de M. Pierre, elles ne manquent pas de piquant :

Quel homme cultivé, ton fils, Marie! Oh lala! quelle culture! [...]  
- Vraiment, vous nous faites honneur... Quelle culture! (*PC*, p.106)

Bon, je dois partir, Marie [...] Bon, je ne vais pas me lancer dans un pareil débat [...]. Bon, moi aussi, j'ai de petites choses à régler. Bon, au revoir. (*PC*, p. 106-107)

Rares sont les paragraphes dans lesquels ne figure pas l'adverbe *toujours*, qui surgit à chaque détour de phrase, que ce soit à propos d'une habitude, à propos d'une vieille connaissance, d'un lieu :

---

<sup>231</sup> Pour ne pas alourdir le texte, les références à ce roman se feront parfois entre parenthèses en indiquant seulement les numéros de page.

Tu as toujours fait ça quand je rentrais tard le soir (100) / Toujours un œil quelque part qui vous épie (100) / J'arrivais toujours à temps (17) / Je partais toujours comme une flèche (18) / Tu revenais toujours comme une flèche (18) / C'est comme ça chez ma mère, et ce sera toujours comme ça. Je ne lui conteste pas le droit de me traiter en prince [...] elle a toujours considéré son fils comme un prince [...] Quelqu'un quelque part [...] a toujours pensé que j'étais un prince (105) / Nous marchons un moment côte à côte comme elle a toujours fait (118) / Il est toujours gentil avec moi. Il fait toujours diligence pour moi (121) / Il est toujours poli et de bonne humeur (165) / De toute façon, tu as toujours aimé la peinture (177) / Je l'aimais bien. Toujours calme (182) / Tu sais que j'ai toujours voulu partir (203) / Je ne te blâme pas, tu as toujours vu ça différemment (203-204) / Ma mère dit toujours que tu es resté le même. Toujours de bonne humeur (p. 146) / Après la séance, on allait toujours à ce petit bar (181) / Toujours les deux pieds sur terre. (100) / Tu as toujours fait ça quand je rentrais tard le soir (100).

Il arrive que, par la reprise d'un substantif, le narrateur concentre ses émotions<sup>232</sup> sur une partie du corps et épanche sa tendresse envers une personne : « La nuque fragile de ma mère » (66) / « Je regarde sa nuque » (103). De même, en parlant d'une amie de longue date qu'il affectionne particulièrement, il laisse libre cours à sa sentimentalité : « Oh! sa nuque... » (147) / « Sa nuque douce » (181). Paradoxalement, cette même partie du corps est évoquée pour faire référence à un soldat américain noir, membre d'une force d'occupation de vingt mille soldats récemment débarqués pour pacifier le pays : « Je remarque d'abord sa nuque puissante » (*PC*, p. 186).

### 3.3.2. Syntagmes

Dès le début du roman, un groupe de mots ponctue le mouvement du récit à la manière d'un refrain : « Je suis chez moi » (*PC*, p. 11-13). On en relève trois

---

<sup>232</sup> « La répétition des mots sert ainsi la manifestation des idées et des sentiments, grâce au surplus de charge émotive produit par l'insistance sonore, le matériau sensible des sons constituant un relais nécessaire à la traduction de la pensée. » (Marie-Laure Bardèche, *Le principe de répétition. Littérature et modernité*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.111.)

occurrences dans trois phrases juxtaposées. Cette insistance n'a pas échappé à la critique Anne Marie Miraglia :

Dans *Pays sans chapeau*, Vieux Os se félicite de pouvoir finalement se mettre à sa table de travail devant sa vieille Remington pour « parler d'Haïti, en Haïti » (PC, p. 13). Son bonheur d'être finalement de retour « sur ce caillou au soleil » (PC, p.13), après vingt ans d'absence, s'exprime dans la répétition de quatre mots : « Je suis chez moi. »<sup>233</sup>

De plus, à l'occasion d'une courte conversation, l'expression *je ne sais pas* ou *je ne sais plus* (PC, p. 185-186) revient à six reprises dans la bouche de Vieux Os. Le même procédé est surtout mobilisé pour brosser le portrait physique et moral de la mère du narrateur ou d'insister sur le tempérament de cette dernière : Ma mère, en avant, portant la valise (17) / Ma mère monte en avant. (18) / Ma mère regarde droit devant elle (19) / Ma mère regarde toujours devant elle (20). L'itération du terme *sourire*, d'un autre côté, accompagné d'un adjectif ou mentionné seul, focalise l'attention sur une marque distinctive de la physionomie d'individus de sexe féminin essentiellement :

Ma mère a ce sourire crispé que je lui ai toujours connu (16) / Le sourire crispé de ma mère. (*Ibid.*) / [...] ma mère se retourne. Sourire de jeune fille (120) / Un sourire crispé, le même que ma mère (78) / Elle a de nouveau ce sourire crispé qui la fait tant ressembler à ma mère (80) / Les Américains, mon fils, me dit ma mère avec un sourire au coin des lèvres, ils n'arrivent même à distinguer un Noir instruit d'un Noir illettré. (PC, p. 65-66)

---

<sup>233</sup> 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. 88.

### 3.3.3. Dialogues en écho

Dans le récit de Laferrière, les échanges fonctionnent à la manière de véritables échos, comme si les personnages ne pouvaient s'empêcher de reprendre littéralement ou partiellement les mots entendus : « - Je parlais toujours comme une flèche. - C'est vrai [...] que tu parlais toujours comme une flèche. » (PC, p. 18) Un échange entre le narrateur, sa mère et sa tante Renée constitue aussi un exemple intéressant d'une forme de répétitions diversifiées. Dans ce cas, un individu pose une question, les deux autres répondent en reprenant en partie les termes utilisés par le premier :

- Qu'est-ce que tu as mangé pendant ces vingt ans?, me demande à brûle-pourpoint ma mère.
- Marie, je ne peux pas entendre quand tu dis « vingt ans », ça me fend le cœur.
- Mais, Renée, il a passé vingt ans là-bas.
- Je sais.
- Qu'est-ce que j'ai mangé? (PC, p. 26)

Cet échange entre les trois protagonistes, peu après le retour d'exil de Vieux Os, se signale par la récurrence de certaines expressions. La question posée par la mère n'obtient aucune réponse de la part du principal concerné, son fils qui, dans une première phase, se contente d'écouter l'échange entre les deux femmes. C'est seulement après les avoir écoutées que le héros-narrateur s'exprime, en reprenant en écho presque entièrement les termes de la question, mais tout en s'abstenant d'y répondre. Il se contente purement de remplacer la première personne du singulier par la deuxième personne, tout en gommant l'expression *vingt ans* pour ne pas contrarier sa tante. Celle-ci, d'ailleurs, n'avait fait que répéter *vingt ans* de façon autonymique, termes délimités au moyen de forts guillemets. En réalité, ils ne correspondaient pas

dans sa bouche à une durée objective, mais à un énoncé véhiculant une forte charge émotionnelle dysphorique.

Quelques pages plus loin, la même structure réapparaît. La mère du narrateur, désireuse d'esquiver le nom de la ville de Montréal, récupère le stratagème précédemment utilisé par la tante :

Ma mère ne dit jamais Montréal. Elle dit toujours là-bas.

- Pourquoi tu dis toujours là-bas, maman?
- Ah oui...
- Oui, même dans tes lettres.
- Parce que c'est là-bas.
- Son nom, c'est Montréal.
- Je ne sais pas de quoi tu parles.
- J'ai vécu vingt ans là...
- Je le sais que tu as vécu vingt ans là-bas. (PC, p. 28)

Dans ce dernier passage, on peut noter la répétition de : a) *dire (dit, dis)*; b) *toujours là-bas*; c) *oui*; d) *Montréal*; e) *sais*; f) *vécu vingt-ans*. Remarquons que *là* ou *là-bas* revient cinq fois dans ce passage tiré d'une section du texte dont le titre est justement *Là-bas*.



## CHAPITRE 4 : RITUELS

De nombreuses références aux rituels se remarquent dans les récits constituant notre corpus et concernent presque tous les thèmes, des plus futiles aux plus solennels.

Concept polysémique et protéiforme, d'après Aurélien Yannic,

étymologiquement le rituel, qui provient du latin *ritus*, renvoie au culte religieux, mais aussi à toute coutume fixée par la tradition. Un rituel est toujours une répétition d'occasion et de forme, chargée de signification « symbolique »<sup>234</sup>.

Cette définition peut être rapprochée de celle qui figure dans un article de Jean Cazeneuve :

Le rite est par définition lié à la notion de répétition. Le mot latin *ritus* désigne aussi bien les cérémonies religieuses que les habitudes sociales, les us et coutumes (*ritus moresque*), c'est-à-dire des manières d'agir qui se reproduisent avec une certaine invariabilité. Certes, l'usage a imposé une distinction entre les rites et les autres espèces de coutumes. Cette distinction n'est pas toujours facile à préciser, d'ailleurs<sup>235</sup>.

La connexité entre rite et rituel peut-elle pour autant justifier l'utilisation d'un terme à la place de l'autre? À en croire Aurélien Yannic les deux notions ont des acceptions différentes : « Il faut distinguer le “rite”, qui est une pratique codifiée, et le “rituel”, qui est le produit de la codification<sup>236</sup>. » Mais revenons à Jean Cazeneuve qui complète et précise sa définition :

Dans l'usage courant et même trivial que nous faisons du mot, avec parfois une nuance péjorative, un rite est une action qui se signale surtout par son allure stéréotypée. D'une cérémonie désuète, nous disons volontiers que

---

<sup>234</sup> Aurélien Yannic, *Le Rituel*, Paris, Éditions CNRS, 2009, p. 11.

<sup>235</sup> Jean Cazeneuve, « Le principe de répétition dans le rite », *op. cit.*, p. 42.

<sup>236</sup> Yannic, *Le Rituel*, *op. cit.*, p. 11.

c'est un rite, en signifiant par là qu'elle n'a apparemment d'autre justification que de répéter très exactement ce qui se faisait autrefois<sup>237</sup>.

Malgré son importance, la nuance établie par Aurélien Yannic ne nous paraît pas pertinente pour le présent travail et ne transparaîtra pas dans notre usage des concepts rite et rituel. Compte tenu des traits définitoires communs aux deux notions (répétition, tradition, coutume religion, fixité) qui s'orientent globalement dans la même direction, nous les traiterons comme synonymes.

Le rituel, nul n'est besoin d'insister là-dessus, consacre et exprime le retour du même, le ressassement<sup>238</sup>, le refus d'oublier. Parfois associé à l'échec, aux essais infructueux, il peut aussi se faire l'expression d'un choix réfléchi, du dilettantisme ou même du fantasme. Quelle que soit la manière de l'envisager, ce concept, pris dans le sens d'acte répétitif, met en lumière le principe du retour et aiguille les fictions romanesques à l'étude.

#### **4.1. Rituels, superstition et mondanité**

Le concept de rituel dans *Les urnes scellées* renvoie, tout d'abord, dans son sens premier à la religion : pratiques cultuelles et relation avec des êtres invisibles en vue de solliciter leur protection, leur faveur, de conjurer le mauvais sort et s'attirer les bienfaits desdits êtres. Pour un oui ou pour un non, les groupes et les individus se tournent vers les esprits divins, peu important leurs noms, origines ou degré de

---

<sup>237</sup> *Ibid.*

<sup>238</sup> « Ressassement : Retour des mêmes mots un grand nombre de fois. » (Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, UGE, 1984, p. 399.)

puissance. Pour la mise en œuvre du rituel, ils recourent ordinairement à des objets de culte en vente dans des boutiques spécialisées comme celle de Sosthènes Monsanto :

À la boutique de Sosthènes, on trouvait des éléments destinés à honorer la chair et l'esprit, la Vierge et Joseph, Dieu et Satan et ses pompes et ses œuvres : muscs et ambres, huile de pavot et huile du saint chrême, cendres d'herbes bénites et poudre de pierres magiques, pilules de camphre et infusions de nymphéa, une longue litanie de médecine profane qui empruntait à la liturgie ecclésiale encens, onguents et rituels. (*US*, p. 82)

Motivé par la superstition, le comportement d'un personnage important du roman, Carvalho Marcadieu, rappelle fortement le sens premier du terme. En effet, dans diverses circonstances, il pose les mêmes gestes, affiche la même posture et se soumet aux mêmes routines<sup>239</sup>. Se sachant poursuivi par une malédiction implacable comme tous les individus mâles de sa famille, afin de conjurer le mauvais sort, il s'arme de précautions que d'aucuns pourraient juger excessives :

Mais joueurs et supporters accordent une telle importance à cette part d'irrationalité qu'ils déploient toute une profusion de petits gestes et rituels destinés à se prémunir contre la déveine, à amadouer le sort. [...] Des circonvolutions, des fougues oratoires rationalisaient ses comportements superstitieux. Il avait fait repeindre en vert, couleur de l'espérance, les portes et fenêtres de la demeure familiale [...]. (*US*, p. 202-203)

Par ailleurs, en rapport avec les conventions religieuses, le roman insiste sur les pratiques plus ou moins fantaisistes des femmes relativement à la mode, l'habit et la coquetterie. « Vous savez, les rituels sont importants » (*US*, p.114), affirme le croque-

---

<sup>239</sup> Répétition et efficacité, tels sont les deux aspects importants à retenir du comportement ritualisé de Carvalho Marcadieu. Pour y jeter un éclairage, on peut se référer à l'affirmation suivante : « Comme toute espèce de coutume ou d'usage, le rite est avant tout un type d'action que l'on répète ou qui est destiné à être repris. Et l'on peut même dire qu'il se distingue des autres coutumes non seulement, comme on vient de le dire, par le caractère particulier de sa prétendue efficacité, mais aussi par le rôle plus important qu'y joue la répétition. » (Jean Cazeneuve, « Le principe de répétition dans le rite », *op. cit.*, p. 42).

mort Urcel Bouzzy chargé d'organiser les funérailles de Samuel Soliman. Effectivement, celles-ci fournirent une occasion favorable au déploiement de tous les types de rituels possibles : cérémonies religieuses, superstition et surtout, de manière insistante, codes vestimentaires. Malgré la mort d'un beau-frère adoré par les sœurs Monsanto, malgré la douleur qui déchire leurs cœurs, coquettes au milieu du malheur, elles ne se soustraient nullement à l'exercice de choisir minutieusement les vêtements les plus en vogue. Soucieuse du regard des autres, elles déploient de considérables efforts en vue d'accompagner le défunt à sa dernière demeure sans se départir de leur élégance coutumière : « Tour à tour, les sœurs se livrent au rituel de l'essayage et des retouches » (*US*, p. 113).

Un rituel, plus personnel, plus intime, réfère aux conduites répétitives, au point de retenir sérieusement l'attention des observateurs. Tel apparaît celui observé par le docteur Beauséjour. Le narrateur lui accole le qualificatif *sacré*, débordant ainsi le cadre du profane et s'insinuant dans le religieux : « À deux heures de l'après-midi, le docteur Beausoleil, à l'heure de la sieste, un rituel sacré, fut réveillé par trois coups secs [...] » (*US*, p. 119). L'invariabilité de l'heure de réveil de Sam fait parfaitement écho au comportement du médecin : « Il [Sam] se levait chaque jour à six heures, quelle que fût l'heure à laquelle il s'était couché la veille » (*US*, p. 129). Son retour à la maison obéit également à une régularité immuable :

Et quand l'une d'elles transgressait sa pudeur et exprimait l'objet de sa préoccupation, invariablement, c'était Sam : à quelle heure rentre-t-il? À treize heures, répondaient en chœur les deux autres. Dialogue inutile, Sam rentrait toujours à la même heure. (*US*, p. 129-130)

Le rituel atteint une dimension disproportionnée avec Reine. Depuis belle lurette, elle attend un amant originaire d'une contrée lointaine, imagine-t-elle, qui l'amènera faire un jour le tour du monde. Dans son récit, Zette, une informatrice d'Adrien Gorfoux, attire l'attention sur l'attitude singulière de la jeune femme : « Elle faisait allusion à un rite<sup>240</sup> que Reine observe religieusement depuis l'âge de dix-huit ans. La promenade de Reine rythme le quotidien des habitants du quartier. Selon un rituel inchangé, à trois heures elle prend la rue » (*US*, p. 125).

Avec Reine, l'exagération du comportement ritualiste, tant dans sa durée que dans son immutabilité, motive le narrateur à recourir à un lexique saturé de termes reliés à la fréquence, à la répétition, à la manie. Par ailleurs, l'emploi de l'adverbe *religieusement*, similaire sur le plan du signifié à l'adjectif *sacré* précédemment mentionné, accentue la prégnance d'une obsession dans la vie, les projets, les désirs de Reine. Il importe de préciser que celle-ci est loin de représenter le seul personnage féminin à céder de manière inflexible à un comportement ritualisé. Limitons-nous à évoquer le cas de sa jeune sœur qui se livre, à date fixe, d'année en année, à un exercice marqué du sceau de l'habitude impénitente : « Sur la tombe de cet homme, chaque 15 août, jour de la fête de l'Immaculée Conception, Ariane Monsanto vêtue de noir dépose une gerbe de fleurs » (*US*, p. 196).

---

<sup>240</sup> Le comportement de Reine correspond parfaitement à cette réflexion de Jean Cazeneuve : « le rite lui-même, sous son aspect le plus général, consiste dans la répétition stéréotypée d'un type d'action. » (Jean Cazeneuve, « Le principe de répétition dans le rite », *op. cit.*, p. 45.)

## 4.2. Rituel et nostalgie

À l'image du roman d'Émile Ollivier, celui de Phelps est émaillé de conduites apparentées au rituel. Que le mot soit explicitement employé ou qu'il puisse être inféré de certaines pratiques, orientant le comportement de la plupart des personnages, il informe généralement aussi bien leur être que leur faire.

Jetons un coup d'œil sur l'épisode dans lequel le narrateur se remémore les délices alimentaires qui contribuaient jadis au bonheur de son enfance : « Une glace au chocolat maison, combien de fois en ai-je rêvé? », dit Simon. En pleine rêverie, il revoit les gestes nécessaires à la préparation de la glace : « Tout le rituel entourant sa fabrication. La glace concassée, le gros sel » (*LC*, p. 146).

Au fil des années, le progrès aidant, rien ne s'accomplit pareillement, constatent les uns et les autres avec une pointe de regret. Malgré la nostalgie provoquée par l'obsolescence du procédé qui remonte au temps d'avant la généralisation des appareils électroménagers, on se délecte quand même de la gourmandise tant estimée : « Chez Tonton Julio, cet après-midi-là, la glace au corossol avait été faite dans une sorbetière électrique. [...] Lulu n'avait pas pu s'empêcher de souligner à Simon que le rituel de la préparation de cette gourmandise n'a pas été respecté » (*LC*, p. 147). En plus de la scène relative à la glace, le roman déplie d'autres pratiques ritualistes. Si chez Ollivier elles renvoient souvent au religieux, au sacré, chez Phelps elles se rapportent plutôt à l'aspect séculier d'un comportement et relèvent parfois de la sphère de la production artistique : « Tous les samedis après-midi, Véronique et moi, nous allions écouter

l'oncle Mathias et son ami le docteur Clément Bichaud jouer du piano<sup>241</sup>. C'était un rituel auquel nous manquions rarement » (*LC*, p. 152). Et afin d'accentuer le caractère répétitif de cette action, le narrateur retourne, dans le paragraphe venant immédiatement après, avec l'expression itérative *tous les samedis* : « Tous les samedis, dès trois heures, le docteur Bichaud franchissait le portail de la propriété de l'oncle Mathias sur l'avenue Charles Sumner [...] » (*LC*, p. 152).

D'un côté, la coutume de deux adultes, Mathias et Bichaud qui s'adonnent régulièrement à la musique, de l'autre, celle des enfants presque invariablement présents lors de ces séances. Dans *La contrainte de l'inachevé*, le rituel<sup>242</sup> fait également référence à la civilité, à la mondanité; d'où les réceptions, les agapes, les récitals de musique. En résultent des codes, des manières de faire et surtout une sélectivité, un tri conduisant à admettre ou exclure des individus au sein d'un cercle restreint (un personnage comme le journaliste Plaisance Forestal en sait quelque chose). Le rapport à l'origine (noble ou roturière) fait naturellement l'objet de profondes considérations dans un tel univers, et la question à laquelle tout un chacun semble sommé de répondre lors des rencontres pourrait ainsi se formuler : d'où venez-vous?

---

<sup>241</sup> Dans un autre ordre d'idées, mentionnons cette remarque de Joseph Ferdinand : « Mieux que la profondeur de la culture des Nodier en matière de piano, c'est l'instrument lui-même qui, d'abord, impose respect à quiconque entre dans leur salon. [...] ». (Joseph Ferdinand, *Anthony Phelps. L'écriture de l'exil, op. cit.*, p. 102.)

<sup>242</sup> Philippe Hamon rappelle ainsi « l'importance et le rôle des séquences de mise en scène de rituels divers : séance au tribunal, dîner [...] ». (Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1997, p. 202.)

### 4.3. Rituel et figement du temps

Bon nombre de comportements chez Laferrière correspondent à des habitudes stabilisées témoignant de l'accomplissement d'un rite, retour incessant ou manière de faire coutumière. Considérons la conduite d'un individu croisé par le narrateur : « L'homme vient de sortir de chez lui, le chapeau à la main. [...] Il lève les yeux vers le ciel. Le même ciel bleu. Rien de nouveau de ce côté. Une boîte d'allumettes surgit tout à coup de sa main. [...] On voit bien que c'est un rituel [...] » (PC, p. 85). Les termes choisis pour décrire l'attitude en question signalent le permanent, le refus de changer. En effet, le narrateur ne se contente pas de mentionner la couleur de la voûte céleste, mais signale en passant l'invariabilité du ciel pour mettre en évidence la vigueur du rituel. De même, l'expression *rien de nouveau* renvoie indubitablement à la formule « rien de nouveau sous le soleil » consacrée par la Bible pour bien marquer, sinon une certaine complicité, du moins l'adéquation du faire de l'homme (Il lève les yeux, Une boîte d'allumettes surgit) et du cadre spatial (Le même ciel bleu). L'harmonie entre l'individu et l'environnement exprime fortement la fixité de l'ordre des choses, la non-porosité au changement et renvoie au sentiment d'appartenance qui incite une personne à revenir toujours sur ses pas.

Le repas, voilà une activité qui se prête bien au rituel. Dans le roman de Laferrière, c'est un personnage référentiel, au sens donné à ce terme par Philippe Hamon<sup>243</sup>, qui s'y adonne, en l'occurrence le docteur Legrand Bijou. Écoutons-le renseigner Vieux Os sur ses habitudes gastronomiques dans le cadre d'un restaurant :

---

<sup>243</sup> Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 95.



« Pour moi, ce sera comme à l'ordinaire. Je viens manger ici chaque midi » (*PC*, p. 93). Encore une fois, le caractère ritualisé<sup>244</sup> du comportement se souligne par l'emploi de marqueurs explicites : « comme à l'ordinaire », « chaque ».

Parfois aussi le rituel dégage un fort relent de sacré, de religieux. Affleurent alors dans le texte certaines pratiques consacrées par la tradition et généralement respectées par tout un chacun, sous peine de faire face à des sanctions de la part du groupe d'appartenance :

On m'apporte une tasse de café bien chaud. Je m'apprête à prendre la première gorgée.  
- As-tu oublié l'usage, Vieux Os?  
Il faut en donner aux morts d'abord. (*PC*, p. 36)

Le narrateur déploie des efforts de style et de vocabulaire en vue de renouer avec son pays d'origine et connecter le passé au présent. La référence à l'immuabilité traduit bien le prix accordé aux réalités précédant le départ pour l'étranger :

Le sourire crispé de ma mère. Elle doit penser que je n'ai pas changé. Toujours cette façon fantaisiste de voir la vie. (*PC*, p. 16) / Je remonte vers le morne Nelhio, les mains dans les poches. Exactement comme je le faisais à vingt-trois ans. Je reprends ma vie au moment où je l'ai quittée. (*PC*, p. 89)

De plus en posant une équivalence entre l'existence d'hier et celle d'aujourd'hui, Vieux Os feint de ne jamais avoir défait sa valise pendant son exil et de s'être toujours tenu prêt à retourner chez lui. Le poids inchangé du sac de voyage désigne la germination de la perspective du retour au cœur même de la déchirure du départ : « Elle [la valise de Vieux Os au retour] fait le même poids que celle que tu m'as donnée

---

<sup>244</sup> « La répétition n'est pas tout dans le rite ; mais elle en est un des caractères les plus remarquables. » Jean Cazeneuve, « Le principe de répétition dans le rite », *op. cit.*, 44.

quand je partais il y a vingt ans » (*PC*, p.16). Empruntons ici la plume de Jean-Michel Maulpoix pour figurer la posture du personnage : « Je ne connais pas de moment plus heureux que l’atterrissage. Ces départs, après tout, n’ont pour objet que le retour<sup>245</sup>. »

À travers maints passages du roman, Vieux Os croit retrouver les mêmes personnes, les mêmes attitudes, la même atmosphère à la suite d’une sorte de figement du temps : « Un soleil flambant neuf en plein milieu. Exactement comme dans ma mémoire » (*PC*, p. 18). Dans cette atmosphère routinière et ritualiste, la réadaptation semble ne pas représenter un défi difficile. D’ailleurs, pour le conforter dans ce sentiment, les accessoires domestiques conservent, comme par enchantement, leur apparence et caractéristique de toujours : « La grosse malle sous le lit. La même vieille cuvette blanche un peu cabossée » (*PC*, p. 24). La rentrée au pays s’inscrit vraisemblablement dans le cadre d’habitudes acquises antérieurement à son exil. En effet, pendant son adolescence, ses déplacements se révélaient aussi inattendus que ses retours au point de départ : « j’arrivais toujours à temps » (*PC*, p. 17) / « je partais toujours comme une flèche » (*PC*, p. 18) / « tu revenais toujours comme une flèche, c’est ce qui est arrivé cette fois encore » (*PC*, p. 18).

L’enjeu, en tout et pour tout, consiste à déployer des efforts en vue du raccordement entre un passé marqué par le voyage, par un éloignement de très longue durée, et un présent exalté, marqué du sceau palpitant des retrouvailles. Un audacieux et heureux saut temporel permet à Vieux Os d’harmoniser avec bonheur les instants les plus éloignés de sa vie : « Nous marchons un moment côte à côte, puis ma mère me prend le bras, comme elle a toujours fait quand on va quelque part ensemble » (*PC*, p.

---

<sup>245</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Une histoire de bleu*, Paris, Mercure de France, 1992, p.15.

118), écrit-il. Et nul énoncé que celui-ci ne traduit mieux l'évolution à reculons en direction du pays natal dans le but d'un retour réussi :

Je suis couché sur le dos, les bras en croix. Je me demande où je suis. [...] C'est un rêve que je faisais souvent autrefois quand je venais d'arriver à Montréal. Je rêvais d'Haïti toutes les nuits. Je rêvais surtout que je marchais dans les rues de Port-au-Prince, ou que je conversais avec un ancien camarade de classe devant le stade Sylvio-Cator. (PC, p. 103)

Cette attitude optimiste n'est sans doute possible qu'à la faveur du vacillement de la mémoire du narrateur. La confusion de deux moments nettement distincts de l'histoire constitue une preuve irréfutable de la dynamique de l'incertitude enchantée et féconde chez Vieux Os : « Ma mère sourit. Sommes-nous en 1976 ou 1996? » (PC, p. 168)

En résumé, des scènes relevant du rituel foisonnent dans *La contrainte de l'inachevé*, *Les urnes scellées* et *Pays sans chapeau*, dans certains cas, sans mention explicite du mot ni de l'un de ses synonymes, comme rite, habitude ou coutume. Le rituel détermine fortement ainsi le mode d'existence d'un grand nombre de personnages et sert de principe à l'écriture du roman. De ce point de vue, la pratique ritualisée reflète la compulsion du retour, retour obsessionnellement désiré qui échappe parfois au vouloir conscient du personnage incapable de se dépouiller de ses anciennes pratiques pour en embrasser de nouvelles.

## CHAPITRE 5 : FILIATION

Qui dit filiation dit famille ou parenté. D'après Annie Birraux :

Le terme de filiation désigne le caractère du lien qui unit l'enfant à ses parents, ceux-ci désignant les géniteurs, mais aussi les membres, proches ou éloignés d'une même famille, les frères, les sœurs, les ancêtres et les descendants<sup>246</sup>.

Les romans à l'étude réfèrent souvent à la consanguinité pour expliquer soit une attitude, soit un événement. Or, en règle générale, évoquer la filiation revient à mentionner l'origine ou le point de départ dans la vie, et ce renvoi engage forcément le personnage dans un processus de marche arrière. Un article d'Ana Maria D'Amato Miranda consacré à la problématique familiale clarifie ainsi les impressions des individus relativement à l'empreinte du passé : « Depuis toujours, l'être humain a le sentiment que des forces extérieures déterminent son existence et qu'il est le jouet du destin; tout serait écrit dans le livre de la vie, depuis sa naissance jusqu'à son dernier souffle<sup>247</sup>. » Cette partie de notre recherche s'efforcera d'approcher au plus près les retombées du lignage dans l'existence des personnages de Phelps, Ollivier et Laferrière.

---

<sup>246</sup> Annie Birraux, « Filiation, scène primitive et roman des origines », *Enfances et Psy*, vol. 1, n° 50, 2011, p. 24.

<sup>247</sup> Ana Maria D'Amato Miranda, « Famille et destin », *Champ lacanien*, n° 3, 2006, p. 71.

## 5.1. Les malheurs de la filiation

Par la référence à un essai d'Amin Maalouf<sup>248</sup>, le titre de cette partie annonce notre intention de sonder le retour associé à la filiation néfaste. Bien que le narrateur évoque plusieurs lignées familiales dans le roman d'Ollivier, le cheminement des sœurs Monsanto et celui de leurs amants suffiront à l'illustration de notre propos.

Commençons par cette citation :

La question de la filiation est non seulement celle de la qualité des liens [...], mais également celle de la manière dont [l'individu] construit son origine, celle d'un point *alpha* de l'existence qui le constitue en tant qu'être vivant et désirant. [...] La construction de cet éprouvé de filiation est une réponse à une recherche de causalité. C'est une confrontation avec l'inconnu<sup>249</sup>.

Dans la suite de cette étude, nous verrons comment se manifestent, dans la destinée des personnages, les éléments mentionnés dans le paragraphe précédent : la qualité des liens, la recherche de causalité, la confrontation avec l'inconnu.

Les sœurs Monsanto seraient victimes de l'implacabilité d'un pacte conclu entre leur père et une divinité malfaisante. Les rumeurs et ragots colportés de-ci de-là font d'elles des « urnes scellées ». Peu importe l'explication retenue, leur mauvais sort découle de leur appartenance familiale. En plus d'elles, les hommes qui ont le malheur de succomber à leurs charmes de sirènes fatales sont condamnés à connaître inéluctablement une mort tragique. Par ailleurs, la destinée des mâles de la famille Marcadiou participe du même type de déterminisme qui se traduit par le retour, de

---

<sup>248</sup> Amin Maalouf, *Heurs et malheurs de la filiation*, Dax, Éditions Passiflore, 2016.

<sup>249</sup> Birraux, « Filiation, scène primitive et roman des origines », *op. cit.*, p. 26.

génération en génération, de la mort toujours curieusement associée à « l'élément cheval ».

### 5.1.1. Noli me tangere

Nous avons brossé au premier chapitre le portrait des sœurs Monsanto qui, malgré leurs dissemblances, partagent entre elles de nombreux traits physiques et moraux. Mais les rumeurs obstinées se fixent surtout sur une caractéristique commune à ces dames : la malédiction<sup>250</sup>. Naître dans la famille Monsanto ne laisse aucun choix. Une filiation préjudiciable tisse son filet autour de ces personnages féminins, victimes impuissantes nées seulement pour se soumettre à un dessein arrêté après la mort de leur mère :

Il y a donc antécédence du symbolique, mais également précédence d'une malédiction ou d'un malheur qui enveloppe chacun dès son entrée dans le monde, et, en réalité, avant même qu'il y entre. Telle est la condition humaine qui marque la filiation. Sur ce versant s'énonce non pas ce que l'humain choisit ou décide librement, mais plutôt ce qui s'empare de lui et qui représente, sinon son destin, tout au moins un pouvoir de détermination se répétant parfois de génération en génération<sup>251</sup>.

« Démonisées par la rumeur » (*US*, p.164), les sœurs Monsanto, aux yeux de la population, doivent connaître le même sort; aucune d'elle ne saurait échapper aux griffes du destin cruel. Pacte, sentence, fatalité, les mots ne manquent pas pour décrire leur situation de créatures vouées au malheur. D'ailleurs, le décès prématuré de Mona

---

<sup>250</sup> « Dans *Les urnes scellées*, le pacte est malédiction : il jette une sorte de tabou sur certains êtres dont le voisinage est porteur de mort [...] les filles Monsanto causent inmanquablement la mort des hommes qui jettent leur dévolu sur elles. Défile alors la suite interminable des amants de ces filles "maudites" qui connaîtront tous une mort tragique et mystérieuse. » (Satyre, *Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier*, *op. cit.*, p. 84-85.)

<sup>251</sup> Jean-Daniel Causse, *Figures de la filiation*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2008, p. 29.

tire sa justification de ce phénomène qui dépasse l'imagination des simples mortels : « Dès sa naissance, elle avait porté, inscrite sur son front, une amère sentence » (*US*, p.132).

On comprend alors pourquoi les sœurs Monsanto sont désignées à travers le texte par l'expression métaphorique : urnes scellées. Au sens propre, urne renvoie généralement soit à un vase servant à puiser de l'eau, soit à un récipient servant à conserver les cendres des morts, soit à une boîte utilisée pour recueillir des bulletins de vote ou de jeu. Or, l'adjonction à ce terme du qualificatif scellées induit dans le titre du roman une connotation relative à l'interdit, à la menace d'une sanction. En effet, apposer le scellé sur un objet quelconque, par suite d'une décision de justice, par exemple, notifie la volonté de proscrire son ouverture ou d'en prohiber l'accès. Par analogie, le scellé, ayant pour origine un pacte avec une puissance invisible en échange d'une faveur, produit l'effet terrible d'obliger les gens à s'approcher avec précaution de la créature protégée<sup>252</sup>, véritable boîte de Pandore capable d'attirer toutes les calamités sur ceux qui défient l'interdit.

La récurrence de l'expression « urnes scellées » dans le roman introduit le lecteur dans un monde inquiétant, dans une réalité énigmatique. Dans quelle mesure peut-on être sûr de l'existence d'une estampille indélébile identique sur les moindres parcelles de leur corps, au-delà de l'individualité de chacune d'elles? À l'instar de Zag, coiffeur réputé qui entretient une certaine relation avec la famille Monsanto, la grande majorité

---

<sup>252</sup> Les mythes relatifs au scellé fleurissent en Haïti, notamment ceux concernant les filles surnommées dans certaines régions du pays *koko klouré* (vagin scellé), dont la virginité est protégée par un loa.

des habitants de la ville croit dur comme fer à l'existence d'un maléfice qui régit l'existence des sœurs :

Aveuglé par un réseau de relations fantasques, il cautionnait les rumeurs vagues et contradictoires qui couraient sur les sœurs Monsanto. Des contes à dormir debout, de Sosthènes n'ayant pas payé les dettes contractées envers les sept filles d'Égypte; des histoires de veillées qui colportaient que les filles Monsanto étaient des urnes scellées. Adrien savait quel crédit Zag accordait à la réputation de mantes religieuses faite aux sœurs Monsanto. (US, p. 208)

Le point de vue de Zag est corroboré par Zeth, la propriétaire de l'établissement où logent Adrien et Estelle, véritable mine d'informations, vu sa qualité d'hôtesse bien placée pour tout savoir sur tous. En effet, sans nuancer ses allégations, elle mentionne la fameuse malédiction dans les confidences faites à Adrien Gorfoux et à sa femme : « Zeth semblait connaître parfaitement les sœurs Monsanto, les épisodes et les intrigues ressassés du vieux feuilleton de la malédiction qui les avait frappées, les enclosait comme un treillis » (US, 251).

Tout le monde, d'après les témoins des péripéties des sœurs Monsanto, connaissait cette malédiction, même si des inconscients ou des téméraires feignaient d'ignorer cette tare qui les caractérisait, comme Carvalho Marcadiou qui se targuait de conquérir le cœur de Reine et poussait l'outrecuidance jusqu'à former le projet chimérique d'épouser cette dernière. Une mort prématurée, juste sentence de sa témérité, a vite coupé court à son dessein : « Carvalho Marcadiou ne pouvait pourtant ignorer l'interdit qui frappait les sœurs Monsanto » (US, p. 207). Tomber amoureux des sœurs équivaut à s'associer à leur funeste destin. « Restées aux mains d'une histoire familiale » des plus complexes, elles se voient nier toute forme d'émancipation, toute forme d'indépendance :



Pour chacun, l'émancipation signifie la possibilité de la nouveauté, donc de la singularité, alors qu'on risque toujours de rester aux mains d'une histoire familiale ou sociale qu'on répète sous des formes variées. [...] [l'on]sait les réalités familiales plus complexes, souvent constituées de mainmises réciproques, de répétitions parfois sur plusieurs générations, de paroles ou de gestes qui font destin pour tel ou tel membre de la famille<sup>253</sup>.

Cette citation exprime clairement toutes les péripéties des personnages féminins de la famille Monsanto. En effet, contrairement aux autres humains qui jouissent d'une certaine liberté, les sœurs demeurent prisonnières d'un sort cruel dont le pouvoir de détermination s'exerce atrocement sur leur existence en raison des contraintes dues à leur filiation. Quelles initiatives peuvent-elles entreprendre pour exorciser leur mauvaise fortune? « [On] ne cesse d'affirmer l'importance des liens familiaux. De fait, dans les moments difficiles, il importe de faire un retour aux sources et celles-ci se trouvent d'abord dans la famille, premier lieu de réconfort<sup>254</sup>. » Malheureusement, tel n'est pas le cas pour les sœurs Monsanto, proies d'une fatalité liée à une filiation dévastatrice. Loin de bénéficier d'un réconfort dans la famille, elles y trouvent un châtement intégral.

### **5.1.2. Carvalho Marcadieu : malédiction de père en fils**

Il faudrait user de superlatifs pour brosser avec justesse le portrait de Carvalho, pour parler de sa naissance, de ses talents, de ses conquêtes féminines, de sa réputation et de son parcours professionnel. Fréquentant les meilleurs salons de la ville, il conquiert aisément le cœur de ses concitoyens et surtout de ses concitoyennes. Il fait

---

<sup>253</sup> Causse, *Figures de la filiation*, op. cit., p. 96.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 53.

aussi figure de hâbleur hors pair dans une société qui vénère le savoir-dire et dont le sport favori correspond au bavardage. À ce propos, Adrien Gorfoux, stupéfié de la vigueur des échanges verbaux entendus lors d'une session de la société des hâbleurs, se fait promptement répliquer : « Zag avait déjà assisté à de meilleures joutes oratoires. « On voit bien que tu n'as pas connu Carvalho Marcadieu, Lolo pour les intimes. On aurait pu le sacrer pape de la confrérie (*US*, p. 195) ».

Par son ascendance, Carvalho entretient des rapports avec le fondateur de la nation haïtienne, en l'occurrence l'empereur Jean-Jacques Dessalines, disparu à la suite d'une embuscade tendue par des généraux de son armée. L'ancêtre du personnage, compagnon d'armes du monarque, l'accompagnait généralement lors de ses sorties à travers le pays. Pris dans un piège, Dessalines appela à son secours son fidèle aide de camp : « Charlotin Marcadieu sauta de son cheval, entoura l'Empereur de ses bras et tous deux tombèrent criblés de balles. Charlotin Marcadieu venait de faire une entrée remarquable dans l'Histoire » (*US*, p. 197).

Entrée remarquable, rien de plus certain, mais redoutablement désastreuse pour ses descendants, car dès ce jour, le destin des Marcadieu<sup>255</sup> se trouve associé à « l'élément cheval ». La présence de cet animal dans leur environnement devient pour toujours un signe de la cruauté et de l'inévitabilité de la fatalité. Exécutons un saut historique pour nous pencher sur l'étrange disparition du père de Carvalho. Homme

---

<sup>255</sup> Le destin de tous les descendants mâles Marcadieu se trouve explicité avec justesse dans les lignes suivantes : « Par sa filiation, l'être humain hérite de toute une histoire familiale, sociale et culturelle qui le précède et exerce sur lui un véritable pouvoir de détermination. La généalogie transmet la vie, mais elle est aussi ce qui l'encombre, parfois même ce qui en compromet la dynamique. Tout un héritage généalogique, transgénérationnel, constitue ainsi ce que nous sommes et portons-en nous-mêmes : [...] les blessures familiales et la vitalité reçue de l'antécédence, les mensonges ou les culpabilités qui se perpétuent sur plusieurs générations. » (Causse, *Figures de la filiation*, *op. cit.*, p. 48.)

cultivé, influent, ce notable jouissait d'une bonne réputation : « Le juge Duval Marcadieu, père de Carvalho, était un avocat cultivé, [...]. Ses heures de loisir, il les consacrait à deux passe-temps : l'établissement d'arbres généalogiques et la culture des hibiscus » (*US*, p. 197). À en croire le narrateur, le juge avait tout pour être heureux et vivre dans la quiétude. Cependant, malgré son aisance, et en conformité à la malédiction qui frappe les mâles de la famille Marcadieu, Duval connut une fin dramatique en rendant l'âme à travers les rues, à la suite d'un accident des plus surprenants : « Un buggy, surgi d'on ne sait où, attelé à un cheval fouetté jusqu'au sang par un cocher affolé, fonça dans la foule et renversa le juge Marcadieu. [...] Il fut laissé raide mort devant l'étal de la poissonnière » (*US*, p. 198).

Le fils suit exactement les traces de son père et lui succède comme président de l'association des amateurs d'*hibiscus cannabicus* : « À la mort du juge Duval, Carvalho, son fils, prit sa succession à la tête de l'association » (*US*, p. 198). Sans étonnement, il hérite de la même passion du passé, ce qui l'amène à concevoir toute une théorie sur le déroulement des faits, leur succession, leur réapparition. De la lecture, même superficielle des péripéties de la famille Marcadieu, on peut déduire que Carvalho figure dans le roman comme la réplique parfaite de son père Duval : communauté de goûts, de passion, de relations et de fonction.

Mais la ressemblance évoquée ici relève d'un phénomène profond et vraiment inquiétant : la transmission d'une génération à une autre de certaines caractéristiques familiales. Carvalho a fait cette déduction après avoir décortiqué un grand nombre de documents. Il en arrive alors, au fil du temps, à nier l'existence du hasard en faveur de certaines lois qui président à la destinée des hommes. Répétition, circularité,

prédestination, ces mots constituent l'essentiel de sa conception de notre passage sur la terre :

Féru de biographies, de mémoires, d'annales et de journaux intimes, Carvalho Marcadieu faisait œuvre d'historien. En cela aussi il suivait les traces de son père. Il était frappé par la répétition régulière des événements d'une génération à l'autre. Il en déduisait alors que, dans ce pays, le temps était circulaire; les événements périodiquement refaisaient surface sous une forme ou une autre. [...] Il ne croyait pas au hasard et restait convaincu que le destin des êtres est tracé dès leur naissance. (*US*, p. 199-200)

Prolongeant ses recherches, Carvalho dépiste l'imparable vérité : la récurrence d'une certaine forme de malédiction frappant les individus de sexe masculin de sa famille. Sa réaction, à ce moment-là, ne diffère guère de celle de tout être humain tant soit peu soucieux de son bien-être. Cette découverte jette immédiatement le trouble dans sa vie:

Piqué par le virus de la connaissance, l'envie prit Carvalho de dresser son propre arbre généalogique [...]. Il découvrit un fait indiscutable : chez les Marcadieu beaucoup d'hommes étaient morts de mort violente [...]. [Il] tomba sur un manuscrit rédigé par son père. Ce qu'il y lut lui enleva le sommeil le restant de ses jours. (*US*, p. 200)

En effet, depuis la disparition de l'aïeul Charlotin en compagnie de l'Empereur Jean-Jacques Dessalines, aucun mâle de la lignée<sup>256</sup> n'a su échapper à une mort violente toujours associée à la présence d'un équidé :

L'ancêtre, Charlotin Marcadieu, avait eu un fils, Joseph Marcadieu, qui mourut en pleine force de l'âge. Un dimanche matin, en revenant de la plaine du Cul-de-Sac, son cheval se mit à galoper fou, à piaffer, et se débarrassa de son cavalier qui ne retrouva jamais plus la station debout. Même scénario pour Maximilien Marcadieu, son fils unique. [...] On le découvrit dans un fossé, un dimanche de Pâques, le crâne fracassé, les vertèbres cervicales en bouillie. Son cheval avait disparu. Il laissait une femme inconsolable et un

---

<sup>256</sup> Il est important ici de noter que la filiation, d'après Daniel Gutman, « n'est ni du domaine de l'être, ni du domaine de l'avoir : elle est du domaine de la relation ». Daniel Gutmann, *Le sentiment d'identité : étude de droit des personnes et de la famille*, Paris, LGDJ, 2000, p. 66.

fil de trois ans, Duval Marcadieu. Ce dernier mourut, on le sait, heurté par un buggy que traînait un cheval fou. Carvalho Marcadieu fut frappé surtout par la présence récurrente de l'élément cheval en chacune des circonstances fatales à quatre générations successives de Marcadieu. (*US*, p. 200-201)

Comme un forcené, Carvalho Marcadieu s'attelle à désintriquer l'écheveau de ces morts subites arrivées dans des circonstances différentes, mais toujours survenues en relation avec un cheval : « il ne parvenait pas à comprendre le sens de la tragédie qui se jouait derrière ces régularités. Impossible de saisir le fil d'Ariane qui lui aurait permis de sortir de ce labyrinthe » (*US*, p. 201).

Notons en passant le clin d'œil au mythe grec. Néanmoins, dans le présent labyrinthe se trouve Carvalho, et non Thésée; le monstre redouté n'est pas le Minotaure, mais un cheval. Dans ces conditions, loin d'avoir la vie sauve grâce à ses rapports avec la jeune fille, à l'instar du héros grec, le descendant de Charlotin Marcadieu se retrouve condamné à la suite de ses rapports avec une Monsanto. Il s'agit ici de l'exact inverse du mythe grec. En effet, ironiquement, Carvalho sera fauché par la mort une fois la conquête d'Ariane Monsanto faite et leur mariage planifié. Autrement dit, aux côtés d'Ariane, il s'enfonce davantage dans le labyrinthe du mauvais sort, sans nulle perspective de salut, malgré ses tentatives désespérées de conjuration d'une mort reliée, nous y insistons, à « l'élément cheval ».

Revenons aux faits. « Aux grands maux, les grands remèdes », dit-on. Cet adage fournit un motif valable à Carvalho dans sa quête pour retrouver une certaine quiétude d'esprit. Aucun sacrifice ne semble alors trop grand aux yeux de ce personnage anxieux d'exorciser la malédiction familiale :

Il s'était mis, paraît-il, dans la tête, afin de conjurer le mauvais sort qui le guettait, de suivre la diète alimentaire des chevaux. Ces bêtes, contrairement

aux humains, avaient la réputation de n'être pas agressives envers leurs semblables. Peut-être qu'à force d'utiliser la nourriture spécifique de ces animaux, il finirait par dégager une odeur qui le ferait admettre pacifiquement, au sein de la race chevaline [...]. Il arrivait même à Carvalho d'offrir des dîners où ne figuraient dans le menu que des plats au maïs, de l'entrée au dessert. [...] On disait même qu'il s'était fait confectionner un matelas en crin de cheval. Il faisait aussi profiter tous les résidents de son quartier, qui auraient sans nul doute souhaité s'en dispenser, d'une musique excentrique rappelant des hennissements. (*US*, p. 203)

Dès ce jour Carvalho, dans sa tentative éperdue en vue de s'affranchir du *fatum* prêt à l'engloutir, se moquant du qu'en-dira-t-on, résout de se transformer en cheval, autant que faire se peut. Il s'imagine, par le biais des canaux sensoriels, pouvoir attirer sur sa personne la mansuétude de « l'esprit » chevalin et même en capter l'essence. À cet égard, les cinq sens sont dûment mis à contribution : le goût (diète alimentaire des chevaux, nourriture spécifique, dîners, plats au maïs de l'entrée au dessert), l'odorat (dégager une odeur de cheval), le toucher (matelas en crin de cheval), l'ouïe (musique excentrique rappelant des hennissements), la vue (matelas, crin de cheval, maïs).

Non content de se rapprocher des chevaux en se modelant sur leurs conditions d'existence, Carvalho Marcadiou n'hésite pas à user (ou mésuser) des prérogatives attachées à sa fonction de premier citoyen de la ville pour édicter des mesures drastiques capables de le mettre à l'abri d'une potentielle rencontre avec l'un de ces animaux :

En tant que maire de la ville, il mena la vie dure à la gent chevaline, interdit aux bourriques des marchandes ambulantes de circuler en ville [...]. Il fit enclore, au portail, un terrain où mulets, chevaux, ânes étaient parqués. [...] Il surveilla, une surveillance rapprochée, Georgette Samedun et sa noria de pur-sang. (*US*, p. 204)

Malgré toutes ces dispositions, Carvalho ne réussit guère à retrouver la sérénité en ce qui concerne l'épée de Damoclès suspendue sur sa tête. Pour se calmer, il entreprend de ratiociner sur les relations entre l'adversité et la filiation<sup>257</sup>. De ses heures de profondes réflexions, il tire une conclusion qui tend à le rassurer un peu sur ses chances d'échapper aux tourments ancestraux : « Dieu ne punit le crime que jusqu'à la quatrième génération! » (*US*, p. 204)

Si seulement Carvalho pouvait être vraiment convaincu de la véracité de ces considérations! La suite des événements prouve que non seulement ses craintes concernant le malheur imparable se profilant à l'horizon ne sont nullement dissipées, mais qu'elles le minent de l'intérieur jour et nuit. Partout où il pose les pieds, Carvalho est confronté à la gent chevaline qui hante chaque moment de son existence. En dépit de ses efforts, il ne parvient pas à se soustraire de la présence de l'animal et de la menace qu'il représente pour sa vie. Au moment où il s'y attend le moins se produit la rencontre tant redoutée :

Au carrefour des Quatre-Chemins, il vit, à la lumière indistincte de minuit sonnante, un cavalier au crâne rasé, le fouet levé, à demi debout sur son cheval; un voile blanc de mariée flottait derrière lui. Le cavalier, un regard de braise impossible à soutenir, arborait un rire figé. Tandis que le cheval nerveux [...] partait crinière au vent, à grands galops. [...] Carvalho Marcadieu [...] se laissa tomber, face contre terre, afin d'éviter d'être heurté. Il fut pris de coliques miserere [...]. (*US*, p. 209)

---

<sup>257</sup> Sur les rapports entre l'adversité et la filiation, nous renvoyons à Jean-Daniel Causse qui convoque Ricœur pour s'expliquer : « Le mauvais sort existe bien avant l'arrivée de l'individu sur terre ; il importe de se référer à la lointaine ascendance pour débusquer son origine : “Ricœur note ainsi que, si nous inaugurons le mal, « chacun de nous aussi le trouve, le trouve déjà là, en lui, hors de lui, avant lui [...] ; en reportant sur un ancêtre lointain l'origine du mal, le mythe découvre la situation de tout homme : cela a déjà eu lieu ; je ne commence pas le mal ; je le continue ; je suis impliqué dans le mal ; le mal a un passé ; il est son passé ; il est sa propre tradition”. » (Causse, *Figures de la filiation*, *op. cit.*, p. 31.)

Dès lors, nul repos pour Carvalho qui appréhende l'heure fatidique où son sort sera scellé, se fondant sur la récurrence des décès semblables dans la trajectoire existentielle des mâles de sa famille :

Quand la force de la mort se coule dans le mouvement du retour, Pierre Brunel reconnaît l'antique Destin de la tragédie qui, « faisant resurgir le passé glauque de la race, ressemble à ces tempêtes successives qui s'abattaient sur les grandes familles.<sup>258</sup>

Et un jour se produit l'inéluctable, comme écrit dans le grand livre de la destinée.

Malgré ses plus astucieuses trouvailles, Carvalho disparaît exactement comme tous ses ascendants masculins :

Naguère, on ne désignait Carvalho Marcadiou que par un surnom : « Lolo, l'homme qui a peur des chevaux ». Cela faisait trente années qu'il vivait terrorisé par cet animal. Et survint ce mémorable jour du milieu d'août où Carvalho Marcadiou mourut par hasard, un de ces hasards indécents qui laissa la ville muette d'hébétude. La mécanique du châtiment avait-elle joué de nouveau? (*US*, p. 210)

Dans la bouche de Zag, témoin privilégié des exploits et des péripéties de Carvalho, ce dernier énoncé résonne non pas comme une vraie interrogation, mais comme un constat, à la manière d'une question rhétorique. En effet, d'après ses proches, Carvalho se trouvait entre l'enclume et le marteau : d'abord, apparenté aux Marcadiou, il n'avait aucune chance d'échapper à une mort violente, ensuite, sa relation amoureuse avec Ariane Monsanto le prédestinait à rencontrer sa Némésis un jour où l'autre pour n'avoir pas su se tenir à l'écart d'une « urne scellée » :

À quelques pas de chez lui se trouvait « Aux armes de Paris », une boutique détruite par le feu depuis. Sa spécialité? La vente des harnais, mors, brides et autres attirails équestres. L'enseigne, pendue à un crochet, se balançait tranquille. Elle figurait un beau cheval fier et fougueux. [...] Ce jour-là, la brise anémique n'aurait même pas pu éteindre la flamme d'une allumette.

---

<sup>258</sup> Vion-Dury, *Le Retour. Au principe de la création littéraire*, op. cit., p. 35.



Qu'est-ce qui fit céder le crochet? L'enseigne au bout de sa chute trouva Carvalho Marcadieu, planté les bras ballants, sifflotant l'air d'une meringue à la mode qui parlait d'un panama tombé et demandait à ceux qui passeraient après lui de le ramasser. [...] Carvalho Marcadieu venait de quitter, jusqu'au jugement dernier, la violente douceur de la ville dont il était le maire adulé et honoré [...]. La phobie des chevaux avait rempli toute sa vie. » (*US*, p. 210-211)

À la différence de ses parents tués en présence d'un véritable cheval, Carvalho fut la victime d'un artefact, en dépit des mesures qu'il avaient arrêtées, en tant que maire, en vue d'interdire l'accès de la cité à ce genre de bête et aux animaux apparentés. Malheureusement, son affiliation à une famille dont les mâles disparaissent toujours par le truchement de « l'élément » cheval ne lui laissait aucune chance de salut.

## 5.2. Métissage et nomadisme

Les liens familiaux déterminent profondément l'identité en inscrivant dans le parcours du personnage une multitude de péripéties venant d'un lointain passé : « Ce n'est pas pour rien que Simon Nodier prend bien son temps pour décliner, à tous les modes et à tous les temps de l'Histoire, l'empan de son arbre généalogique s'étalant sur quatre générations<sup>259</sup> », écrit Joseph Ferdinand. Le narrateur homodiégétique, Simon Nodier, s'identifiant à ses ancêtres<sup>260</sup>, rappelle à plusieurs reprises les ruptures, les déplacements, forcés et volontaires, dont ses ascendants étaient coutumiers, et qui préfiguraient ses propres pérégrinations bien des années plus tard :

---

<sup>259</sup> Ferdinand, *Anthony Phelps. L'écriture de l'exil, op. cit.*, p. 104.

<sup>260</sup> Le grand écart entre deux générations ne constitue nullement un obstacle à l'identification : « L'identification, canevas du lien spécifique qui fait la filiation, trame entre [ascendants et descendants] « de l'identique » (identification) par-delà leur « différence » de générations. » (Christian Flavigny, *L'infantile, l'enfantin. Les destins de la filiation*, Paris, PUF, 2011, p. 23.)

Quelques décennies après la Révolution des esclaves de Saint-Domingue, le premier de mes ancêtres européens, capitaine dans l'armée du tsar, a dû fuir Saint-Pétersbourg. Il avait tué en duel l'un de ses supérieurs [...]. Les deuxième et troisième ancêtres européens s'embarquèrent au Havre et à Southampton, sur des cargos en partance pour les Amériques. Le quatrième, après avoir quitté, par on ne sait quel moyen de locomotion, sa Forêt-Noire natale, débarqua d'un grand navire de fer. (*LC*, p. 59)

Dans les lignes précédentes sont bien mis en exergue les mouvements des Nodier de jadis. Toujours en partance ou sur le point de franchir une frontière, ces individus semblent possédés par la passion du seuil. Une forte densité du champ lexical du voyage se manifeste ici : fuir, s'embarquèrent, cargos en partance, quitté, moyen de locomotion, débarqua, navire. Deux aspects distincts se démarquent : fuite ou voyage du côté des Européens, déportation ou rapt du côté des Africains. D'abord, soit pour échapper à la prison ou à la mort, soit pour obéir à un penchant pour l'aventure, les premiers ont dû un jour tourner le dos à leur terre natale. En deuxième lieu, la traite des noirs, arrachement forcé d'individus de leur sol natal, disperse ses victimes dans un territoire auquel elles ne consentiront jamais à s'identifier ou parviendront à s'identifier avec une extrême difficulté :

Bien avant ces ancêtres blancs, d'autres, plus lointains, fers aux pieds, les mains liées, entassés comme billots à fond de cale, avaient à leur corps défendant subi roulis, tangage et tempêtes de la route salée. Tous mes ancêtres étaient donc arrivés dans cette île par bateau. (*LC*, p. 59)

Tout en décrivant de façon appuyée le traitement odieux réservé à ses ascendants venus du continent noir, le narrateur insiste sur certains aspects de leur déplacement en utilisant le vocabulaire du voyage : fond de cale, roulis, tangage, route salée, bateau. Mais tout compte fait, afin d'expliquer son comportement dans la vie, Simon Nodier allègue la superposition des destins européens et africains. Comme expliqué par

Bernard Nominé : « Freud l'avait repéré très tôt, la famille est d'abord un mythe individuel, un roman. Chacun construit son roman familial et veut transposer dans sa vie sociale le modèle de ce roman<sup>261</sup>. » Ainsi, du roman familial dérive l'inhabilité de Nodier à se fixer définitivement quelque part. Descendant d'une lignée de déracinés, il est captif d'une filiation qui incite au voyage. Tel ascendant, tel descendant. En effet, le mouvement spiralaire du temps suscite le retour, à des siècles de distance, de situations identiques au sein de la famille de Nodier. De même que les ancêtres nous lèguent leur morphologie, c'est-à-dire, l'essentielle de la couleur de notre peau, de notre apparence physique et de notre constitution, de même ils pèsent lourd sur nos désirs et nos choix conscients ou inconscients. C'est d'ailleurs explicitement l'aveu du narrateur :

Et puis, en somme, mes ancêtres n'étaient-ils pas des exilés, des immigrants? Les plus lointains comme les plus proches. En vivant au Mexique, au Canada ou ailleurs, c'est-à-dire éloigné de mon lieu natal, j'imitais leur décision libre, ou imposée, de s'expatrier. Je leur ressemblais. Tout comme morphologiquement je leur ressemble, car, si ma peau est café au lait, c'est que j'ai en moi un peu plus de celui-ci; mon nez indique une présence plus forte de celui-là; sur le dessus de mon crâne, mes cheveux soulignent l'absence de celui-là, tandis qu'un peu moins de celui-ci les fait frissonner sur mes tempes... (LC, p. 60)

Avant même de verser dans l'instabilité spatiale et fouler divers endroits de la planète (Mexique, Canada, entre autres), les gènes du personnage le prédisposaient aux déplacements hors des frontières de sa patrie. Le présent prolonge le passé, ou mieux, accueille dans son sein un passé qui se répercute de génération en génération et qui l'aiguillonne. Le peu d'efforts consentis par Simon Nodier pour se raccorder à son

---

<sup>261</sup> Bernard Nominé, « Le symptôme et la structure familiale », *Revue de psychanalyse du Champ lacanien*, 2006, volume 1, n° 3, p. 52.

peuple, à l'environnement de sa patrie et à sa culture débouchent sur un piteux échec, compte tenu du retour ou de l'irruption des penchants ancestraux dans l'existence de Simon Nodier.

## SYNTHÈSE DE LA PREMIÈRE PARTIE

Nul écrivain qu'Émile Ollivier n'a su trouver les mots capables de servir de fil rouge au présent chapitre :

Homme de l'exil, le migrant écrivain produit une littérature dont les personnages sont en quête d'identité, dont les personnages sont dotés d'identités variables, où ils sont porteurs d'un désir de mémoire (mémoire blessée ou apaisée) [...].<sup>262</sup>

L'identité et la mémoire renvoient à ce que nous considérons comme le désir de retour unique, c'est-à-dire la propension de la part de certains personnages romanesques à se lancer dans un mouvement de marche arrière après leur arrivée sur un sol étranger. Malgré la rareté de réinstallation définitive au lieu de naissance, tous peuvent se reconnaître dans ces trois vers de Pierre Reverdy :

Pays natal qui me revient tous les matins  
Le voyage fut long  
J'y laissai quelques plumes<sup>263</sup>

---

<sup>262</sup> Émile Ollivier, « L'enracinement et le déplacement à l'épreuve de l'avenir », *Études littéraires*, Volume 34, n° 3, été 2002, p. 94.

<sup>263</sup> Pierre Reverdy, « D'un autre ciel », dans *Plupart du temps*, Paris, Gallimard, 1945, p. 110.

Avec l'enquête, par un déplacement régressif, toute une remontée dans le temps s'opère. Ainsi la mémoire du migrant et celle de ses compatriotes restés au pays se voient-elles sollicitées à tout bout de champ dans les récits de notre corpus. Quant à l'interprétation, elle traduit la tentative de réappropriation de la terre d'origine par les personnages qui s'interrogent sur ses réalités. Qu'il s'agisse de rêves, d'œuvres d'art, d'écrits ou de religion, l'unité de sens se trouve au centre des préoccupations du narrateur ou du personnage. D'un autre côté, le rituel sert de soubassement aux comportements des individus, rituel mondain, parfois religieux, qui signe l'attachement au temps révolu. Dans les trois textes, diverses formes de répétition s'étalent sur toutes les pages et se conjoignent à divers types de phénomènes. Retour d'un mot ou d'un groupe de mots, d'une séquence ou d'une idée. Peu de procédés agissent avec autant d'efficacité pour rendre compte de la fidélité du migrant à ses origines. Dynamisée par les échos, les reprises et le ressassement, la quête de l'expatrié consiste à vouloir rentrer chez soi. En fait, en s'inscrivant dès sa naissance dans un arbre généalogique, le personnage, peu importe ses mouvements, ne peut s'empêcher d'être sollicité le jour comme la nuit par l'appel lancinant de ses racines. Enfin, la dynamique de la filiation, par le retour qu'elle permet vers l'origine familiale, est analogue au mouvement de ceux qui désirent regagner leur terre natale. En ce sens, l'identité se voit colorée dans tous les cas par la nostalgie et déterminée par des contraintes principalement venues du fond des âges. Telle est la malédiction qui préexiste à la venue de l'individu sur la terre, et qui a partie liée avec la répétition, c'est-à-dire avec le retour inexorable de génération en génération de certaines tendances ou de certaines tares chez les uns et les autres.

Fédérés autour du principe du retour, le rituel, l'enquête, l'interprétation, la répétition, la filiation et la malédiction sont congruents avec les soubresauts régressifs du texte ainsi qu'avec l'aspiration du migrant à remonter aux sources premières de son existence. Triomphent alors l'unicité, l'identique, le pareil, autant de concepts qui renvoient au pays natal. Satisfait du retour, l'enfant du terroir serait en droit d'affirmer sobrement avec le coiffeur Zag, un des personnages du roman *Les urnes scellées* : « Mais une chose est sûre, il vaut mieux être là qu'à six pieds sous terre ou à courir le monde en pigeon voyageur » (*US*, p. 292). Ou adopter triomphalement le ton majestueux du poète René Philoctète :

Je reviens fatigué des giboulées du Nord  
Le soleil que j'ai bu est froid comme la mort.  
[...] nos enfants longtemps parleront d'une fête en l'honneur de qui  
certain jour s'en alla et puis est revenu.  
La terre sera douce de la chair de la lune propice à ton retour. Mais  
plus jamais de cette terre oh! jure-le sur la tête des anges plus jamais  
de cette terre tes pas ô toi qui viens de loin ne sortiront<sup>264</sup>!

---

<sup>264</sup> René Philoctète, *Ces îles qui marchent*, Port-au-Prince, Éditions Mémoire, 1992 [1969], p. 11-13.

## DEUXIÈME PARTIE : ALLER - RETOUR

Le *deux* nous donne accès à tout ce qui se décline sur cette base, la dualité, le dualisme, la logique binaire, les oppositions tranchées, le contrepoint de l'un, son complément, la dyade, le duo, le duel...

Marianne Simond, « Éditorial », *Imaginaire et Inconscient*, vol. 2, n° 14, 2004, p. 5.

## INTRODUCTION

Je joue au va-et-vient  
entre ici et un là-bas problématique  
faisant le point de mon exil

Anthony Phelps<sup>265</sup>

Le désir de retour unique, répercussion du phénomène de l'ancrage traité dans le chapitre précédent, renvoie à l'attitude des migrants qui demeurent très attachés au pays d'origine au point de ne pouvoir s'intégrer à leur société d'accueil. Pour analyser leur posture, nous nous sommes intéressé aux situations renvoyant à l'idée d'unité, comme l'interprétation, la répétition, l'enquête, la filiation, le rituel. Dans le présent chapitre, nous nous penchons sur la propension de certains êtres à effectuer le va-et-vient entre leur point de départ et le lieu d'exil, s'identifiant - dans des proportions variées - à deux territoires différents et n'éprouvant nulle difficulté à s'établir de manière alternée ici ou ailleurs<sup>266</sup>. Comment l'aspiration à vivre (dans) une double réalité affleure-t-elle dans les récits consacrés au retour? De quels procédés narratifs, linguistiques, rhétoriques ou autres, les trois auteurs ont-ils usé pour signifier le retour va-et-vient dans leurs fictions? Entre-deux, double, binarité, mise en abyme, bipolarité, écho, duplicité ou dualité, tous termes que subsume le « deux », telles sont les notions qui nous serviront de pivot afin d'appréhender les indices d'un mouvement de

---

<sup>265</sup> Voir : Ferdinand, *Anthony Phelps. L'écriture de l'exil, op. cit.*, p. 45.

Immédiatement après avoir cité ces vers, Joseph Ferdinand précise : « Comme on le voit, Phelps ne définit pas ces termes comme je le fais dans cette étude. Par ici, nous entendons, bien d'autres et moi, la mère patrie. Ailleurs, c'est le pays d'accueil. » (*Ibid.*)



balancier dans le dire et le faire des personnages fictifs comme dans les dispositifs textuels chez Laferrière, Phelps ou Ollivier. Les éléments suivants constitueront les principaux points d'intérêt de la deuxième partie : le dualisme des individus, le dualisme de l'espace, l'intrication des ordres de réalité dans le récit (univers diurne et nocturne, réalité et onirisme, histoire et fiction), les formes de dédoublement du texte (mise en abyme, autoréflexivité, circularité).

## CHAPITRE 1 : DUALITÉ DES ÊTRES

Le champ thématique du double s'étend à tous les domaines de la pensée (philosophie, art ou religion). Depuis toujours, en effet, les créateurs et les penseurs lui accordent une place de choix dans leur production. Les cinéastes, par exemple, l'exploitent remarquablement dans ses « deux acceptions courantes du nom et de l'adjectif<sup>267</sup> », indique Berthet Frédérique :

En privilégiant la forme nominale désignant une chose semblable à une autre, le « double d'une personne », le cinéma va filmer quelqu'un qui ressemble à quelqu'un d'autre, le reflète, est son *alter ego* voire sa réplique (par coïncidence morphologique, absorption de filtres [*sic*] magiques/maléfiques et autres opérations de clonage). En s'attachant davantage au sens de l'adjectif « qui a deux aspects dont un seul est révélé », le scénario développe plus spécifiquement les thèmes du double jeu, de la double vie, de l'être à double face avec toutes les connotations de duplicité, de dualité, d'hypocrisie ou de névroses/psychoses (*Psychose*, Alfred Hitchcock, 1960) qui y sont attachées<sup>268</sup>.

À l'instar de l'art cinématographique, les œuvres de fiction, particulièrement le roman, sont parfois saturées de personnages répondant aux deux acceptions relevées par Berthet Frédérique : d'un côté, des créatures présentant des similarités psychologiques ou morphologiques, voire des sosies, de l'autre, des individus marqués par un clivage dans leur personnalité ou présentant un double visage. L'essayiste prend soin de préciser que ce thème est venu au cinéma par le genre romanesque, « thème à l'origine largement inspiré de la littérature et, en particulier, du paradigmatique *Docteur Jekyll*

---

<sup>267</sup> Berthet Frédérique, « Les figures du double au cinéma », *Imaginaire et Inconscient*, vol. 2, n° 14, 2004, p. 227.

<sup>268</sup> *Ibid.*

et *Mister Hyde* de Stevenson (publié en 1885, dix ans tout juste avant l'invention du Cinématographe Lumière)<sup>269</sup> ». Comment le double dynamise-t-il la fictionnalisation du retour chez Ollivier, Laferrière et Phelps?

## 1.1. Dualité et duplicité

### 1.1.1. L'image labile des sœurs Monsanto

Le roman d'Émile Ollivier rapporte les péripéties de quatre sœurs appartenant à la famille Monsanto (Mona, Reine, Ariane et Caroline) que la nature a généreusement dotées de qualités physiques et intellectuelles remarquables. À la fois admirées et calomniées par la population, elles suscitent les rumeurs les plus terribles. Leur situation reflète de façon indiscutable le dualisme en adéquation avec l'idée de déplacement incessant entre deux pôles, entre deux univers<sup>270</sup>.

#### 1.1.1.1. Entre anges...

En règle générale, les sœurs Monsanto partagent les mêmes goûts, que ce soit en matière culinaire, culturelle ou esthétique. En outre, elles se signalent par leur tempérament romanesque et leur grande dévotion envers Sam, le mari de Mona. Détonnant avec les mœurs et la qualité de vie de leur entourage, toutes les quatre font figure de marginales : « Ce qu'elles étaient, elles? Des anges. Elles s'élevaient au ciel,

---

<sup>269</sup> *Ibid.*

<sup>270</sup> Il nous paraît fort intéressant de rapprocher la recherche de Joubert Satyre sur le baroque dans les romans d'Émile Ollivier et le présent travail. Dans un chapitre intitulé « L'ostentation et l'organisation symétrique », Satyre précise : « L'organisation symétrique des romans baroques renvoie à la fascination du baroque pour le chiffre deux dont le symbolisme se retrouve dans la combinaison à l'infini des motifs du double [...] » (Satyre, *Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier, op. cit.*, p. 296.).

en plein jour, délivrées de la pesanteur de ce bled de merde et de la noirceur des nuits sans électricité » (*US*, p.184). Diaphanes, aériennes, lumineuses, telles apparaissent aux yeux de leurs admirateurs ces sœurs dont la grâce se trouve en déphasage avec la misère, la médiocrité et la malveillance environnantes. Aussi projettent-elles l'image d'« anges chutés » ou, pour filer la métaphore baudelairienne, d'albatros aux « ailes de géant » qui se démènent pour survivre dans un milieu hostile au raffinement. Comme des créatures exilées sur le sol haïtien, mal armées pour évoluer normalement parmi leurs compatriotes, elles connaissent un sort semblable à celui de l'étranger<sup>271</sup> qui n'arrive pas à s'intégrer dans son lieu de bannissement. Il faut dire que, dans leur pensée, la vraie vie se situe ailleurs, un ailleurs sans rapport avec la laideur de leur ville natale. Aussi n'est-il pas surprenant qu'elles soient perçues comme formant un univers nettement à part, à l'écart de la réalité vulgaire qui les entoure : « Au chevet de Sam, les sœurs Monsanto, tableau classique que maints grands maîtres se sont échinés à peindre » (*US*, p.112). Cependant, ces créatures de lumière recèlent aussi leur part d'ombre. En effet, elles inspirent dans la communauté des sentiments antinomiques : fascination et terreur en même temps.

---

<sup>271</sup> « En étrange pays dans mon pays lui-même » pourrait s'écrier chacune d'elles, à l'instar du poète. Voir Louis Aragon, *En étrange pays dans mon pays lui-même*, Monaco, La voile latine, 1945. Par ailleurs, l'image que Julia Kristeva propose de l'étranger correspond pleinement à la situation des sœurs : « Un adhérent de la solitude, y compris au sein des foules, parce qu'il est fidèle à une ombre : secret envoûtant, idéal paternel, ambition inaccessible. » (Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard-Folio/Essais, 1988, p. 14.)

### 1.1.1.2. ... et démons

Désignées solidairement comme la déclinaison d'une seule et même créature maudite ne possédant pas de personnalité propre, elles sont essentialisées comme un actant collectif, c'est-à-dire une entité homogène et indifférenciée, située du côté de Belzébuth. Pacte, sentence, fatalité, destin représentent quelques-uns des termes servant à évoquer leur situation de femmes vouées au mal et pouvant, d'après leurs concitoyens, générer les calamités de toutes sortes. L'énoncé, relatif au décès prématuré de Mona, s'applique sans conteste aux autres sœurs : « Dès sa naissance, elle avait porté, inscrite sur son front, une amère sentence » (*US*, p. 132).

De la récurrence de l'expression « urnes scellées » dans le roman, de la répétition de termes ventant le charme des sœurs Monsanto, de page en page, de chapitre en chapitre, résulte la représentation d'un univers mi-infernal, mi-angélique<sup>272</sup> marqué par le dualisme caractérisant des êtres à la fois admirés et craints. L'attitude de la population envers ces dames évoque le sort de ceux qui « sont toujours frappés de signes contradictoires, et vivent sous le régime d'un oxymoron évaluatif qui peut rendre le lecteur indécis quant à leur statut global de personnages positif ou négatif<sup>273</sup> ».

---

<sup>272</sup> « Dans l'univers baroque, par le jeu des inversions, les contraires se rencontrent, s'interpénètrent. Ce jeu de mutabilité permanente exprime un monde en mouvement, instable. Le jour combat la nuit, mais ils finissent par trouver un espace intermédiaire, une sorte de tiers-espace qui résorbe leur dissonance. De ce fait, l'antithèse (avec l'oxymore) serait dans la vision baroque, la seule figure capable d'appréhender le monde puisqu'elle tend à harmoniser les contraires. » (Satyre, *Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier*, op. cit., p. 278-279.) Ici encore, le dispositif narratif de la fictionnalisation du retour au pays natal rencontre l'esthétique baroque.

<sup>273</sup> Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, PUF, Paris, 1987, p. 183.

### 1.1.1.3. Entre accords...

Les sœurs Monsanto s'associent toujours toutes les fois qu'il s'agit de s'acquitter de certaines tâches ménagères ou de s'occuper de Sam ; l'une ne semble entreprendre aucune activité sans avoir reçu au préalable l'aval des autres. Il règne sans conteste une affinité d'attitude certaine entre elles :

Parfois les sœurs avaient des communications de pensée. (*US*, p. 129)

Et quand l'une d'elles transgressait sa pudeur et exprimait l'objet de sa préoccupation, invariablement, c'était Sam : à quelle heure rentre-t-il? À treize heures, répondaient les deux autres. (*US*, p. 129-130)

Les sœurs [Reine, Caroline et Arianne Monsanto] pelaient des chadèques quand le couple [Samuel Soliman et Mona Monsanto] débarqua. Éblouies par l'homme qu'elles virent, elles se coupèrent toutes les trois, instantanément. (*US*, p. 182)

De même, s'agissant de leurs choix en matière de loisirs et de culture, elles forment un faisceau, comme si elles étaient destinées à cheminer côte à côte leur vie durant :

Que n'ont-elles pas vu : Laurel et Hardy, *Si Versailles m'était conté*; Fred Astaire et Ginger Rogers, les Compagnons de la chanson, *Les Temps modernes*, Charlie Chaplin [...]. Elles n'ont raté aucune des sept représentations de la troupe Barrault-Renaud en tournée. Ah! *Le soulier de Satin*, *Hamlet* [...] l'envoûtement de la musique classique dispensée par le gramophone en acajou qu'avait apporté le couple : Bach, Verdi, Mozart et surtout Mahler que Sam appréciait tant (*US*, p. 183-184).

### 1.1.1.4. ... et désaccords

Mais, d'après quelques témoins, cette concordance de goûts, de préoccupations, d'intérêts, loin de souder la relation entre les sœurs, engendre au contraire rivalité et mésentente. En effet, après la disparition de Mona, chacune des trois survivantes, obéissant à un penchant commun, aspire à épouser leur beau-frère Samuel Soliman devenu veuf : « Le voisinage colporta les échos d'une étrange rivalité qui se

développait entre les demoiselles Monsanto » (*US*, p. 133). Bien d'autres points fractionnent le clan de ces dames : l'apparence corporelle, le tempérament et même certaines nuances de goûts. Dans maints passages du roman, le narrateur trace leur portrait contrasté, accentuant leurs traits physiques dominants respectifs : « Elles ne se ressemblent pas; Reine, très grande, bien en chair; Caroline, plutôt petite, un peu boulotte; Ariane, une liane flexible qu'aucune tempête ne semble pouvoir rompre » (*US*, p. 155-156). Quant à Mona, elle présente un « visage émacié aux joues creuses [...], un teint livide, légèrement terreux, des yeux profondément enfoncés dans leurs orbites [...] ». (*US*, p. 181).

Différentes sur le plan physique, les sœurs se dissocient également par leur tempérament. Mona Monsanto apparaît comme « une femme autonome, intelligente, assez sûre d'elle-même » (*US*, p. 180); Reine, comme une « femme solide, aussi inébranlable qu'un roc » (*US*, p. 365); quant à Ariane, « tout, en elle, palpait et vibrait » (*US*, p. 207); Caroline, enfin, affiche d'après d'Adrien, un « double visage » (*US*, p. 205).

En dissonance avec leur milieu d'origine, perçues comme à la fois divines et diaboliques, les sœurs Monsanto ne forment pas pour autant un bloc monolithique; au contraire, de l'avis des observateurs, une certaine concurrence régente les rapports au sein de leur petit groupe. Le collectif qu'elles constituent présente des fissures de part en part. Encore une fois, le dualisme, caractéristique du mouvement aller-retour, se manifeste dans le récit d'Ollivier.

### 1.1.2. Léopold Seurat : poète clivé ou la part de l'ombre

L'exil ne réfère pas exclusivement à ceux qui se retrouvent physiquement éloignés de leur pays : en un sens non pas topographique, mais existentiel, loin de toute « possibilité d'inclusion dans la communauté constituée, il est purement et simplement une exclusion<sup>274</sup>. » Ces propos sont corroborés par Nicole Liljefors affirmant que « le vécu de l'exil - défini ici comme « mouvement hors de soi'' - peut être compris comme une situation privilégiée qui exacerbe les manifestations du double<sup>275</sup>. » En outre, la réflexion de Yanick Lahens permet d'apprécier avec justesse les vacillements du moi écartelé de certains personnages en conflit avec leur milieu : « Être exilé, c'est être d'ici et d'ailleurs, c'est être à la fois dedans et dehors, installé dans l'insécurité d'un porte-à-faux douloureux et malaisé<sup>276</sup>. »

Léopold Seurat, sans même se retrouver sur une terre étrangère, se comporte comme un banni. Ce poète illustre douloureusement la destinée de l'individu qui, tout en évoluant dans un espace géographique<sup>277</sup>, s'en détache par ses pratiques, ses valeurs morales et esthétiques. Ses réflexions et ses actes dénotent un profond hiatus entre lui et son environnement immédiat. En témoigne ce passage qui met en lumière son état d'esprit :

« Avez-vous vu ces demeures? » Estelle et Adrien demandent, interloqués :  
« Des demeures? » Léopold Seurat désigne d'un geste large et méprisant, englobant les gamins, la petite masse de spectateurs : « Ils sont nés imbéciles, imbéciles ils mourront ». (*US*, p. 163)

---

<sup>274</sup> Vion-Dury, *Le Retour. Au principe de la création littéraire*, op. cit., p. 172.

<sup>275</sup> Nicole Liljefors, « Venue d'ailleurs », *Imaginaire et Inconscient*, vol. 2, n° 14, 2004, p. 181.

<sup>276</sup> Lahens, *L'Exil. Entre l'ancrage et la fuite : l'écrivain haïtien*, op. cit., p. 15.

<sup>277</sup> L'espace dans lequel évolue Seurat fait penser à la déclaration suivante : « C'est l'espace même de l'exil intérieur, c'est-à-dire l'espace de l'impropre : perpétuel décalage de soi à soi et de soi au monde. Espace de non-coïncidence. » Alexandre Seurat, « L'exil intérieur dans *Ulysse* » dans *Dans le dehors du monde*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 255.



Cette diatribe, qui vise un groupe d'enfants, est reprise quelques pages plus loin par le personnage, relativement au comportement de la quasi-totalité des responsables politiques du pays. En effet, le poète Léopold Seurat ne cesse de multiplier les mots sévères pour désigner les agissements et les mauvaises décisions de ceux qui travaillent à l'anéantissement du pays. Amer, atrabilaire, il formule des jugements sans appel à l'encontre ses compatriotes :

Homme aux conclusions lapidaires, Léopold Seurat avait fini par prendre son parti des malheurs de son temps [...]. Il nourrissait envers ses compatriotes un profond mépris. [...] Ils ne pensent qu'à boire, à danser et à forniquer. Savent-ils seulement s'ils sont éveillés ou endormis? [...] Il s'emportait chaque fois qu'il évoquait ces trente dernières années. (*US*, p. 173-174)

Toujours en déphasage avec les faits et gestes des uns et des autres, il en arrive à les comparer aux animaux sauvages ou à les taxer d'idiots prétentieux. Dans son éditorial pour la revue *Imaginaire et inconscient*, Marianne Simon fait ressortir que

c'est le double par rapport à l'axe intérieur-extérieur qui est traité ici; ses liens avec ce qu'il en est de l'extérieur et de son intériorisation, de sa distance (géographique et psychique), rejoignent des questions complexes d'où peut naître le débat, à propos de l'exil, du clivage, par exemple<sup>278</sup>.

En relation avec l'axe intérieur-extérieur évoqué dans cette citation, on remarque que, vivant parmi ses concitoyens, mais pris dans une sorte de présence-absence, Léopold Seurat ne semble pas être des leurs<sup>279</sup>. S'exprimant comme un étranger, en marge du

---

<sup>278</sup> Simond, « Éditorial », *op. cit.*, p. 12.

<sup>279</sup> « L'exil intérieur désigne une expérience subjective qui instaure une coupure et une distance à soi et aux autres, évocatrices d'un sentiment d'étrangeté pouvant être produit par l'impossibilité à trouver un lieu à soi, par la conscience d'être là tout en n'y étant pas [...]. En introduisant la notion d'*étrangeté* et en la rattachant à un complexe subjectif de présence-absence, sans en passer par l'idée de patrie ou de racines, cette définition nous laisse entrevoir ce que pourrait être une souffrance qui s'assimilerait à

cercle de ses concitoyens, en surplomb, il leur jette un regard condescendant et les juge avec la dernière rigueur :

Léopold Seurat, Léo pour les intimes, était coutumier de propos sentencieux. En ce bas monde, à part quelques miraculés de la biologie qui ont pu devenir de grands esprits parmi lesquels il avait l'immodestie de se compter, il ne voyait « dans ce foutu pays, que des putains et des ânes ». [...] Toute sa vie, il a attendu une reconnaissance caribéenne qui n'est pas venue [...] Avec le sens de l'exagération qui le caractérisait, il prétendait ne pas faire partie intégrante de la société dans laquelle il vivait : ni tout à fait avec le peuple, ni tout à fait parmi ces gens de l'élite [...]. (*US*, p. 171-172)

Le *ni... ni* reflète fidèlement la situation du poète qui n'arrive à s'identifier à aucun groupe, à aucun clan, à aucun courant de pensée. On peut, dans ce cas, présumer une situation de cassure intérieure<sup>280</sup> qui détermine une personnalité incapable de composer avec son entourage. Or, justement, d'après Alexandre Seurat, « l'inadéquation entre situation extérieure et état mental [...] est définitoire de l'exil intérieur<sup>281</sup> ».

Exilé à l'intérieur de son propre pays, Léopold Seurat vit dans un entre-deux qui le met dans une position insoutenable par rapport aux gens qui l'entourent. Joubert Satyre souligne : « Le deuxième personnage-écrivain dans les *Urnes scellées* est le poète Léopold Seurat qui semble vivre dans un entre-deux de la vie, entre des rêves impossibles et une réalité cruelle et implacable. C'est le poète de la difficulté

---

celle de l'exil sans en passer par les conditions matérielles de celui-ci. » (Seurat, « L'exil intérieur dans Ulysse », *op. cit.*, p. 246.)

<sup>280</sup> Le cas de Léopold Seurat correspond, dans la typologie de Pierre Jourde et Paolo Tortonese, au *double interne* qui implique une « scission intérieure », la « question du principe de l'union », « l'éclatement du sujet ». « Ainsi les caractéristiques qui définissent un individu cessent d'être soutenues et justifiées par une instance absolue, que cette instance se nomme Dieu ou, à partir du romantisme, le Moi. La découverte de la fragmentation correspond aussi à celle de la contingence, à l'exil de l'absolu : me voici donc en face de moi-même, moi qui ne suis pas moi, car j'aurais tout aussi bien pu être autre. » (Jourde et Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire, op. cit.*, p. 92.)

<sup>281</sup> Seurat, « L'exil intérieur dans Ulysse », *op. cit.*, p. 250.

d'être<sup>282</sup>. » Avec son esprit (de) critique, il passe au crible de son caractère bilieux et de son âme aigrie les gens et les choses du pays. Vivant une « existence somptueusement manquée » (*US*, p. 178), il incarne le personnage ballotté de-ci de-là, comme une épave, incapable de se fixer, de prendre racine, de s'ancrer psychiquement dans son milieu d'origine. D'ailleurs, en combinant un sème positif - *somptueusement* - qui exprime la plénitude, la richesse, l'abondance, à un sème négatif - *manqué* - qui fait ressortir l'absence, la lacune, l'oxymoron *existence somptueusement manquée* traduit parfaitement son poignant état de tiraillement. Situation que confirme l'énoncé suivant : « Un être piégé par l'histoire [...], intelligent et solitaire [...], maigre, décharné, désenchanté, isolé » (*US*, p. 173). Vient inévitablement à l'esprit cette réflexion d'Alexandre Seurat : « La douleur intime isole tant l'individu du groupe qu'elle provoque son expulsion réelle<sup>283</sup>. »

D'après le narrateur, Léopold Seurat n'est rien de moins que la victime d'une réalité impitoyable. Les paroles qu'il lance à gauche et à droite représentent une stratégie de défense contre ses concitoyens considérés comme des homoncules. Mais à force de se servir des mots, il finit un jour par les voir se retourner contre lui : « L'exil intérieur devient alors principe actif d'altération de la réalité<sup>284</sup>. » La conséquence se manifeste de façon imparable : progressivement, il glisse dans un monde ténébreux, puis tourne pour de vrai le dos à la réalité commune, éprouvant une ultime cassure dans son être. Brisé, naufragé, Léopold Seurat rejoint l'autre bord de la raison : « Il jouait avec les mots et, à force de jouer avec eux, ils ont échappé si bien à son contrôle qu'ils

---

<sup>282</sup> Satyre, *Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier*, op. cit., p. 324.

<sup>283</sup> Seurat, « L'exil intérieur dans Ulysse », op. cit., p. 254.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 254.

ont fini par le noyer, l'entraînant dans un abîme sans fond » (*US*, p.179). Le constat du poète Edmond Jabès s'applique parfaitement au drame humain sur lequel débouche l'existence de Léopold Seurat : « Le fou est la victime de la rébellion des mots<sup>285</sup>. »

Quel que soit l'angle d'approche adopté pour analyser la destinée de ce personnage, on ne saurait nier le divorce consommé entre son esprit et l'espace physique qui l'environne. Pour exprimer le déchirement de cette âme mutilée, le narrateur n'hésite pas à recourir littéralement à l'expression *exil intérieur*, rapprochant ainsi Seurat des migrants qui sillonnent la planète :

Léopold Seurat, seul, sans attente, face à l'infini muet, avait choisi l'exil intérieur [...]. Il tentait ainsi de conjurer le destin, son destin, fait de répétitions obstinées, de retours du même à l'identique. Sa vie n'a été que la poursuite ironique et monocorde d'un rôle sans cesse rejoué sur le même théâtre. (*USA*, p. 176)

Répétitions obstinées, retour du même à l'identique, rôle sans cesse rejoué sur le même théâtre, autant d'expressions en résonance avec une certaine intranquillité, faisant de Léopold le parangon de l'individu incapable de se fixer en un endroit et enclin à osciller entre deux mondes.

De l'exil intérieur au naufrage intérieur, Léopold Seurat a véritablement franchi le pas le jour de la disparition de sa sœur effroyablement massacrée en même temps que des dizaines d'électeurs dans un centre de vote :

Le dimanche des élections, Antoinette, sa sœur, l'avait averti qu'elle irait voter après la messe. Il ne l'avait plus jamais revue. [...] Il est si fascinant de voir cet homme au jugement si extrême et si quotidien, à la fois brisé et ultralucide, pourtant égal à lui-même, vitupérant contre ses concitoyens comme s'il faisait partie d'un autre monde. [...] Adrien lui fait un signe de la main. L'œil indifférent, la tête dans les nuages, il continue son manège, imperturbable. (*US*, p. 288-289)

---

<sup>285</sup> Edmond Jabès, « Les mots tracent », *Le seuil. Le sable*, Paris, Gallimard, 1975, p. 175.

Dans ce paragraphe, le narrateur pointe la présence du double qui mine la personnalité du personnage en recourant à une formule voisine d'un oxymoron, en l'occurrence l'antithèse *à la fois brisé et ultralucide*. Ultralucide, certes, serait-on tenté d'ajouter, mais plus encore brisé, tel apparaît Léopold Seurat. Un aphorisme de Cioran permet d'appréhender le cours tragique de la vie du poète et surtout l'effet négatif de son excès de lucidité : « Nul être soucieux de son équilibre ne devrait dépasser un certain degré de lucidité et d'analyse<sup>286</sup>. » La lucidité qui, d'après Léo Ferré, est l'autre nom de l'exil :

C'est à trop voir les êtres sous leur vraie lumière qu'un jour ou l'autre nous prend l'envie de les larguer. La lucidité est un exil construit, une porte de secours, le vestiaire de l'intelligence. C'en est aussi une maladie qui nous mène à la solitude<sup>287</sup>.

Tout compte fait, le principe du retour trouve une complète illustration dans la destinée de Léopold Seurat. Vivant entre deux mondes, exilé de l'intérieur, il endure les péripéties des individus incapables à s'accrocher au réel. Ballotté entre ici et ailleurs, n'arrivant pas à se fixer sur un territoire, il éprouve les déconvenues d'une existence brillamment ratée. Ses accès de rage, ses discours vitriolés, qui devraient lui servir de bouclier contre une humanité hostile au sublime, l'ont impitoyablement entraîné dans un abîme de lucidité délétère. Naviguer entre deux univers n'est jamais de tout repos. À tenter une telle expérience, on risque de se faire cruellement happer par un maelström de désastre.

---

<sup>286</sup> Emil Michel Cioran, *La tentation d'exister*, Paris, Gallimard, 1956, p. 36.

<sup>287</sup> Léo Ferré, *Testament phonographe*, Paris, Plasma, 1980, p. 9

### 1.1.3. Urcel Bouzzy : duplicité

La duplicité, attitude qui relève du double, revêt une dimension outrancière avec l'entrée en scène d'Urcel Bouzzy, un employé de pompes funèbres. Farfelu, sans scrupule, il n'hésite pas à recourir aux manœuvres les plus méprisables pour amadouer le client. Dès sa première apparition, toute sa personne respire l'inauthentique :

« Toc, toc, toc ». À la porte, un homme plutôt jeune. La chemise rayée, largement déboutonnée, qu'il porte sous une veste à carreaux, exhibe les mailles dorées d'une chaîne. La main à couper, elle est en chrysocale. (*US*, p. 113)

Dans ce passage, la duplicité du personnage est mise en exergue par deux procédés, l'un explicite, l'autre implicite. Sur le plan du contenu, en attirant l'attention sur *les mailles dorées de la chaîne*, le narrateur pointe du doigt l'écart entre le paraître ainsi que l'être de l'individu et met l'accent sur la vraie nature du bijou qui, tout en présentant l'apparence de l'or, se révèle être en chrysocale. Par métonymie, la chose possédée se confond avec le propriétaire. L'accoutrement du personnage ne laisse aucun doute sur sa personnalité. Affublé d'une fausse parure, Urcel Bouzzy ne saurait inspirer confiance à quiconque dans ce cas<sup>288</sup>. Se remarque aussi à première vue la disharmonie de ses vêtements : « chemise rayée [...], veste à carreaux ». Comme l'explique Yves Stalloni dans son *Dictionnaire du roman* :

La première caractérisation sera physique et concernera le « corps romanesque » c'est-à-dire les propriétés morphologiques du héros de roman. Le « portrait » physique est dévolu à cette fonction à travers certains

---

<sup>288</sup> Parmi les procédés stylistiques pouvant accentuer la détermination du personnage figurent « les descriptions des du physique, des vêtements, etc. [Elles] ne sont souvent là que pour justifier la cohérence psychologique du personnage ». (Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 109.)

*topoi* liés à l'apparence : le regard, les cheveux, le teint, le maintien, le vêtement<sup>289</sup>.

La duplicité se manifeste également sur le plan de l'expression. Le mot « toc » renvoie tout aussi bien au bruit produit par quelqu'un frappant à une porte, comme interjection, qu'à la fausseté d'un objet, en tant que nom ou adjectif. Une lecture minutieuse discernera la présence des deux acceptions du terme dans la citation. Le contexte induit par la formulation : *À la porte, un homme plutôt jeune* milite en faveur de l'usage de *toc* comme interjection signifiant le geste d'une personne qui cogne avec insistance et probablement avec vigueur à une porte. Mais la lecture, interpellée par *mailles dorées d'une chaîne et chrysocale*, glisse prestement de la première à la deuxième acception en mobilisant l'autre versant de *toc* : fausseté ou imitation. Le narrateur brosse ainsi obliquement le portrait du personnage, et l'emploi de cette syllepse, un seul signifiant pour deux signifiés, est congruent avec la duplicité qui caractérise Urcel Bouzzy.

Par ailleurs, le discours tenu par Urcel Bouzzy lui sert davantage à cacher sa pensée qu'à l'exprimer, lui qui n'hésite pas à se vêtir de façon débraillée en se présentant chez des inconnus (« La chemise rayée, *largement déboutonnée* »). Soucieux du politiquement correct dans ses prises de parole, nullement enclin à la franchise ou à la compassion, il poursuit un seul but, la réussite financière de sa maison funéraire : « Il se présente : Urcel Bouzzy, conseiller à La Prévoyance, le salon nouvellement implanté. On lui ferait subir la question qu'il n'utiliserait pas le terme funérarium » (*US*, p.113). Précautionneux à l'excès dans le choix de ses mots, il bannit

---

<sup>289</sup> Yves Stalloni, *Dictionnaire du roman, op. cit.*, 2006, p. 190.

de son vocabulaire *décès* en faveur de *départ*, *salon mortuaire* ou *parloir funéraire* au bénéfice de *jardins commémoratifs*, *tombe* ou *caveau* remplacé par *demeure*, *défunt* échangé contre *cher absent* (*US*, p. 114 à 117). Analysant la posture de Bouzzy, Joubert Satyre énonce :

C'est une inversion systématique des rapports entre la vie et la mort : les mots qui normalement servent à désigner la mort sont remplacés par ceux qui évoquent la vie. On comprend que dans ce contexte de deuil, la bienséance oblige à employer une langue de bois, car le dicton dit qu'il ne faut pas parler de corde dans la maison du pendu, mais chez Bouzzy, cette bienséance n'est que feinte et leurre<sup>290</sup>.

Non seulement Urcel Bouzzy sent la fausseté à plein nez, de plus, dès son arrivée chez les sœurs Monsanto endeuillées, il affiche une attitude incongrue qui jure fortement avec les exigences réclamées par sa fonction d'employé des pompes funèbres et également avec l'austérité imposée par les circonstances. En effet, après avoir essayé un trait d'humour (« Devant les regards interrogatifs, il comprend que son trait d'humour ne passe pas » (*US*, p. 115), le même Urcel Bouzzy, au lexique hypocritement circonspect, « ne peut réprimer un fou rire. Il bat le tambour et le danse en même temps » (*Ibid.*) en présence de la belle famille du défunt. Peu après, « alliant le geste à la parole, il se lève, fredonne quelques mesures, ébauche un léger déhanchement » (*Ibid.*).

Le cas d'Urcel Bouzzy relève de l'affectation la plus déplorable. Le narrateur a clairement souligné à l'encre forte les bizarreries de cet individu en mettant l'accent sur la conjonction de son apparence physique, de son comportement et de son

---

<sup>290</sup> Satyre, *Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier*, op. cit., p. 206.



vocabulaire : le mauvais goût, le sans-gêne et la duplicité discréditent le croque-mort chargé des funérailles de Sam Soliman.

#### 1.1.4. Mollo-Mollo : entre-deux

Le dénommé Mollo-Mollo vit aussi une situation dynamisée par le double. D'ailleurs, sa destinée ne diffère guère de celle expérimentée par de nombreux migrants haïtiens éparpillés à travers le monde :

La foule admire son impertinence; Mollo lâchait son fou, un tumulte de propos, de jeux de mots et calembours qui masquaient et dévoilaient à la fois son exaspération de vivre une sorte d'entre-deux qui perdurait. Déjà le pays d'où il vient se mouvait entre misère et désespoir. (*US*, p. 39)

Pour maintenir un équilibre dans cet entre-deux<sup>291</sup> stationnaire qui, d'après le narrateur, engendre une sensation de « flottement », le personnage s'abandonne à un mouvement bipolaire, pas seulement imaginaire, entre la culture du Québec et celle de son pays d'origine. Intéressé à honorer « les loas de ses ancêtres » (*US*, p. 39), Mollo-Mollo verse dans un syncrétisme de bon aloi conduisant à la cohabitation de divinités issues de deux cultures différentes : Yahvé, du côté judéo-chrétien, et Damballah, du côté vaudou. Il s'escrime en tout temps à concilier ici et là-bas, occident et orient, polythéisme et monothéisme, hier et aujourd'hui<sup>292</sup>.

---

<sup>291</sup> D'après Daniel Sibony, dans ce genre de situations « l'idée de frontière ou de traits avec un dedans et un dehors, un ici et un ailleurs, paraît insuffisante ». (Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage, op. cit.*, p. 13.)

<sup>292</sup> Dans le monde réel, le processus de cohabitation entre les religions semble en bonne marche, telle semble l'opinion du sociologue Laënnec Hurbon : « Paradoxalement, la poussée vers le nivellement culturel qui est l'un des effets de la mondialisation, conduit le vodou, comme d'ailleurs les religions afro-américaines en général, à rechercher de nouvelles bases pour leur expansion, en particulier dans la diaspora haïtienne aux États-Unis et au Canada. Les prêtres vodou se regroupent en associations et essaient d'avoir une présence dans l'espace public. Des chapelles et des églises sont facilement investies par des vodouisants qui continuent à accaparer des rituels du catholicisme comme au temps de

### 1.1.5. Sosthènes Monsanto : Doctor Jekyll et Mister Hyde

La duplicité, réelle ou supposée, caractérise également le père des demoiselles Monsanto affecté, d'après les rumeurs, d'un dédoublement de personnalité. Par le recours à l'intertextualité, le narrateur fait ressortir une analogie entre lui et le personnage de Robert Louis Stevenson<sup>293</sup>.

On chuchota [...] que Piquant Kouinna et Sosthènes ne faisaient qu'une seule et même personne. L'on vit en Sosthènes un Doctor Jekyll et en Piquant un Mister Hyde. Le cercle des puristes et conservateurs qui maniaient l'ironie avec un art consommé renvoyait à un « syndrome de Sosthènes », à une « pilule Sosthènes », à un « sirop Sosthènes » dès qu'on soupçonnait quelqu'un de duplicité. (*US*, p. 89)

En outre, affligé d'une difformité des membres inférieurs et cible de la jalousie de ses concitoyens à la suite de sa réussite professionnelle, il s'attire de méchantes railleries à travers la ville. Pour décrire la situation de cet apothicaire venu de nulle part et qui a su damner le pion à nombre de ses concitoyens, le narrateur indique explicitement qu'il est « condamné à l'exil intérieur » (*US*, p. 74). On se rappelle les ravages causés par un tel état chez Léopold Seurat.

Il serait loisible de citer d'autres cas de personnages recélant deux aspects dans leur personnalité. Mentionnons rapidement la situation des sœurs Monsanto, telle celle de Reine, personnage oxymorique, « maudissant la rumeur qui l'a condamnée à être

---

l'esclavage. Bref, le vodou entre peu à peu en compétition avec les autres systèmes religieux (catholique et protestant, musulman). » (Laënnec Hurbon, « Esclavage, mémoire et religions », *Société suisse des américanistes*, Bulletin hors-série, 2009, p. 27.)

<sup>293</sup> Robert Louis Stevenson, *L'étrange cas du Dr Jekyll et Mr Hyde*, Paris, Le Livre de poche, 1999.

Marie et Madeleine à la fois » (*US*, p.154). Signalons pareillement le tempérament et l'attitude de Caroline affublée, du point de vue d'Adrien Gorfoux, de deux visages<sup>294</sup>, illustration exemplaire d'une existence vécue sous le signe du double :

Ne se sachant pas observée, elle laissait couler ses larmes, sans les essuyer... L'après-midi, sur la galerie de Reine, Adrien assistait à une véritable métamorphose. Il se retrouvait devant une femme sémillante, émancipée, délurée. [...] Quel était le véritable visage de Caroline? (*US*, p. 250-251)

On ne saurait ici passer sous silence le curieux cas d'un jeune homme du nom de Michel qui se retrouve, d'après Reine, paralysé « à la suite d'une affaire de bilinguisme » et qui est « à voile et à vapeur » (*US*, p.156).

## 1.2. Sous le signe de deux

### 1.2.1. Des couples et des paires

À travers tout le roman *La contrainte de l'inachevé* se multiplient les références aux notions de double, de couple et de dualité. En guise d'exemple, nous relevons ces références aux paires dans la scène où Simon Clara regardent un album de photos :

Cette dame, c'est ta mère, non? La jeune femme [...] ta sœur (130) / Le tableau préféré de l'oncle Henri [...] représentait un Adam consentant face à une Ève offerte (130) / La photo représentait deux jeunes hommes barbus (131) / Qui est ce couple? elle lui indiqua une grande photo d'un couple (133) / Après un rapide conciliabule entre les deux religieux (133) / - Qui est-ce qui est mort, tonton Julio? - Tous les deux. Dans un accident. - Tous les deux? Qui ça, tous les deux? (134) / Deux jeunes filles en maillot de bain [...] Véronique et maman au lac Azuéi. Véronique et un beau jeune homme. [...] Elle avait conservé certaines lettres, des poèmes et deux roses séchées (135).

---

<sup>294</sup> « La cohabitation dans un même individu de plusieurs personnes différentes donne encore une physionomie particulière au dédoublement... » (Jourde et Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire, op. cit.*, p. 13)

Dans la suite du texte, le même motif revient encore et encore concernant les personnages, les êtres inanimés, les événements :

Roland a dû se mettre à couvert pendant deux mois (133) / Je vois deux usines qui lui appartiennent. Coupal possède de plus une villa somptueuse à la Montagne Noire, et une autre au Morne Calvaire (148) / Il reconnut deux grandes sculptures de Ronald Mevs (150) / Le docteur Bichaud [...] qui, deux fois par semaine, les lundi et jeudi, suivait ses cours au Bois-Verna. Après cet échange, les deux hommes passaient au salon où Véronique et moi étions déjà installés (152) / La dernière fois où Marlène t'a rendu visite au Mexique, il y a, quoi, deux ans? (157) / Tous les soirs avant de s'endormir, tante Alice allumait deux projecteurs (p. 158) / Mais deux semaines auparavant, des amis m'avaient confié avoir vu ma toile chez lui. (159) / Par deux fois elle avait hoché la tête (160) / Depuis deux semaines, elle garde la chambre (161) / Cela se produit souvent depuis deux semaines (165) / Mona et son frère aîné, Claude, passaient les deux premières semaines du mois d'août chez les Nodier à Kenscoff (175).

### **1.2.2. Un même amant pour la mère et la fille**

Simon Nodier se lie d'amitié avec Clara Prado, la fille de son amour d'adolescence, Mona Prado. Sa séparation forcée avec celle-ci remonte à très longtemps, bien avant d'avoir été contraint de se réfugier à l'étranger. Dans certains passages du roman, le narrateur insiste sur l'extraordinaire ressemblance physique entre la fille et la mère : « Clara Prado : belle, très belle. Grande, les cheveux noirs, la peau mate. Sensuelle et désirable, comme sa mère l'avait été dans son adolescence » (*LC*, p. 38).

La fille étant le portrait de la mère, le récit ne manquera pas d'exploiter le motif du double dans toute sa dimension. À personnages quasi identiques, situations quasi identiques. En effet, Simon aspire à aller au-delà du retour physique sur la terre de son enfance; il désire parachever un acte entamé durant son jeune âge, car à l'époque Mona

Chalande devait voyager sans délai en compagnie de son père nouvellement nommé ambassadeur d'Haïti au Mexique. Pour Simon Nodier, à l'idylle bénine vécue avec la mère dans la prime jeunesse doit correspondre l'amour physique avec la fille. Heureusement pour lui, le résultat ne se fait pas attendre : Clara Prado et le narrateur franchissent allègrement le stade de la simple exploration du corps et font l'amour sans retenue, comme si « leur moi était ouvert vers l'arrière et accueillait beaucoup de choses du passé pour les reproduire dans le présent en leur donnant une nouvelle existence<sup>295</sup>. »

Le parallélisme entre la situation jadis vécue par Nodier avec la mère et celle présentement vécue avec la fille est d'autant plus frappant que le lac Azuéli constitue le cadre des ébats amoureux dans des circonstances distinctes : hier deux adolescents échangeaient des baisers furtifs, aujourd'hui deux adultes assouvissent entièrement leurs désirs. Lisons les explications de Joseph Ferdinand qui s'est penché sur deux moments de la vie du romancier-narrateur, l'un correspondant à une scène où la mère est l'une des protagonistes, l'autre où la fille joue un rôle identique à sa génitrice auprès de Simon Nodier :

l'inachevé dérive ici de la hantise d'un double échec que l'honneur contraint de réparer : la possession ratée à la toute dernière seconde de la belle et sensuelle Mona Chalande, venue offrir sa virginité à un amant aussi vierge qu'elle, et l'impasse d'une œuvre de fiction bloquée à mi-chemin. [...] Qu'on ne s'en inquiète pas trop, tout finira par se résoudre à la faveur d'une thaumaturgie de l'écriture : la femme réapparaîtra, encore plus aguichante, plus désirable, sous les traits de Clara Prado, la fille de Mona et d'un Mexicain, et, cette fois, l'acte connaîtra la joie du dénouement [...] <sup>296</sup>.

---

<sup>295</sup> Vion-Dury, *Le Retour. Au principe de la création littéraire*, op. cit., p. 231.

<sup>296</sup> Ferdinand, *Anthony Phelps. L'écriture de l'exil*, op. cit., p. 53.

### 1.2.3. Métissage

Le double se déploie également chez Phelps dans les séquences où le narrateur relate l'origine hybride de certains individus. Évoquant son ascendance, par exemple, Nodier rapporte les déplacements désirés ou forcés dont sa famille est coutumière, lesquels déplacements indirectement préfigurent son propre exil. D'un côté, il expose les péripéties de ses ascendants européens, de l'autre côté, il narre la tragédie vécue par ses aïeux d'origine africaine. Le métissage, indice de la double appartenance, renvoie au mouvement oscillatoire entre deux lieux, entre deux cultures, à la possibilité pour un individu de s'identifier en même temps à sa terre d'origine et à un autre endroit de la planète.

### 1.2.4. Double fictif

Après la lecture d'un passage du projet de roman de Simon Nodier, Alice Licase lui adresse cette remarque : « - Très triste, enchaîna tante Alice. Tout au long de mes lectures des chapitres que tu terminais, je m'étais prise d'affection pour le personnage principal, ton double, tu en conviendras. » (*LC*, p. 201)

Qu'est-ce qui motive la réflexion de la vieille dame? Sa conviction se fonde sur les points de ressemblance entre le vécu de Simon Nodier (exil, retour au pays, métier de romancier, rencontre avec la fille d'une femme aimée jadis) et celui du héros de son roman. De plus, l'association entre sa présence sur le territoire national et le double occupe la pensée du romancier fictif : « Autrement dit, pensa Simon, elle veut savoir si je reviendrai m'installer ici, ou si ce personnage que j'ai inventé est vraiment mon double » (*LC*, p. 202).

### 1.3. Dédoublement et sosies

Le roman de Laferrière démontre que le retour n'est pas seulement un thème, à une idée, mais qu'il trouve un écho dans la fabrique des personnages et le dispositif narratif. Dans *Pays sans chapeau* le motif du double ou du dédoublement sert à mettre en lumière le mouvement d'aller-retour, destinée dévolue à certains anciens exilés.

#### 1.3.1. Tels pères, tels fils

Envisageons quelques commentaires au sujet de Vieux Os et de son père. Le héros-narrateur retrouve sa mère et sa tante après une vingtaine d'années de séparation. Au détour d'une conversation entre les trois protagonistes se glissent des allusions au père de famille. Or, le fils semble disposer de très peu d'informations au sujet de son géniteur, faute d'avoir assez vécu en sa compagnie. De cet épisode on retient un binôme présenté par Vieux Os en ces termes : « À dix-neuf ans, je devenais journaliste en pleine dictature des Duvalier. Mon père, lui aussi journaliste, s'était fait expulser du pays par François Duvalier. Son fils Jean-Claude me poussera à l'exil. Père et fils, présidents. Père et fils, exilés. Même destin<sup>297</sup> » (*PC*, p. 150). « Tel père, tel fils », dit le proverbe qui trouve une double illustration dans le parcours de vie des Laferrière et des Duvalier.

---

<sup>297</sup> « Le double surgit comme un rappel de la question métaphysique essentielle au fondement de l'être : pour être, il faut disposer d'une assise, il faut avoir une origine et la connaître, la contrôler. En même temps, celui qui a une origine décelable ne s'appartient pas tout à fait, ne dispose que d'une existence contingente. On aperçoit ainsi la similitude entre double et origine : mon origine, comme le double, me place face à moi-même comme un autre. » (Jourde et Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, *op. cit.*, p. 121.)

Conscient de la singularité de la situation, Vieux Os ne peut s'empêcher de s'apitoyer sur le sort de sa mère en se disant : « Curieux destin que celui de ma mère! Les deux hommes de sa vie (pas les deux seuls, j'espère) ont passé la majeure partie de leur vie en exil. Mon père et moi » (*LC*, p. 107).

Dans la même veine, des points de ressemblance physiques et psychologiques entre le père et son enfant sont évoqués dans le roman :

*Pays sans chapeau* décrit plusieurs similitudes entre Windsor Laferrière père et fils, qui seront reprises et développées dans *L'énigme du retour*. Par exemple, Vieux Os déclare à Marie avoir vu Windsor Laferrière dans son cercueil et avoir remarqué qu'ils avaient, son père et lui, « exactement les mêmes mains » (*PSC*, 201). Marie acquiesce et ajoute qu'ils avaient aussi « la même façon de remercier, un merci sec » (*PSC*, p. 201)<sup>298</sup>.

### 1.3.2. La mère du narrateur et ses doubles

La figure maternelle fournit maintes fois au narrateur l'occasion d'effectuer des rapprochements susceptibles de rappeler l'aller-retour entre deux entités différentes. Vieux Os s'exerce volontiers à établir une analogie entre sa patrie et sa propre génitrice. À bien comprendre ses réflexions, qui dit mère dit également patrie, et vice versa, vu que les deux, profondément meurtries, subissent sans cesse les affres de l'existence tout en arborant une allure altière : « J'identifie totalement ma mère avec le pays. [...] Le torse bombé sous la douleur : ma mère, mon pays » (*PC*, p. 150).

Ne se dérobent jamais à la sagacité du narrateur, observateur accompli, les affinités entre sa mère et des inconnues croisées au hasard d'une déambulation au centre-ville de Port-au-Prince. Ou du moins, l'image de celle-ci surgit démultipliée à

---

<sup>298</sup> 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 », *op. cit.*, 2011, p 84.



tous les coins de rue et s'impose à lui de manière presque obsessionnelle : « La robe noire. Un sourire triste. Elle ressemble comme une sœur à ma mère » (*PC*, p. 78).

Soulignons que la ressemblance alléguée ne recouvre pas seulement l'aspect physique, mais concerne aussi la psyché des individus, au point d'inciter Vieux Os à s'imaginer une certaine parenté entre les deux dames. On remarquera dans la précédente citation, comme pour le couple mère/patrie, la mise à contribution du champ lexical de la mélancolie pour constituer le portrait conjoint de cette paire sororale. En effet les adjectifs *noire* et *triste* expriment de manière concordante la tragédie que constitue leur vie respective. Quelques lignes plus loin, le narrateur évoque de nouveau au sourire de l'inconnue, encore et toujours en association avec l'expression faciale de sa mère : « Un sourire crispé, le même que ma mère » (*PC*, p. 78). La reprise de ce type de similarité se veut si insistante qu'elle tourne au ressassement. « Un silence. Elle a de nouveau ce sourire crispé qui la fait tant ressembler à ma mère » (*PC*, p. 80). Ce type de rapprochement, qui va dans le sens d'une « tautologie primitive », selon le vocabulaire de Jourde et Tortonese, conduit au constat que « le double affirme d'abord « Je suis ce que je suis », en utilisant « une quantité de formes et de figures liées au redoublement – répétitions rythmiques, sonores, formules qui tournent en rond, histoires qui n'avancent pas et reviennent sur elles-mêmes, ressemblances entre personnages<sup>299</sup> ». Ressemblances, en adéquation avec le principe directeur du roman, qui ramènent sans cesse au phénomène de la similarité en série, constituant l'une en double de l'autre.

---

<sup>299</sup> Jourde et Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire, op. cit.*, p. 182-183.

### 1.3.3. Le double de Duvalier

Lors d'une discussion amicale, Manu, un ami d'enfance de Vieux Os, se fait traiter de petit dictateur par Philippe. Comment expliquer ce reproche un tantinet railleur adressé à un chanteur progressiste des quartiers populaires? C'est que le comportement de l'artiste rappelle celui du tyran, insinue son accusateur. Englué dans un combat sans merci contre la dictature, par un effet miroir, Manu s'est malgré lui métamorphosé en Duvalier, selon Philippe :

Tu as tellement combattu le dictateur que tu as fini par lui ressembler [...].  
- Tu as tellement passé tout ton temps à dire et à faire exactement le contraire de ce que dit et fait le dictateur qu'à la fin tu as fini par lui ressembler, continue Philippe. Un effet de miroir... (PC, p. 226)

Or, s'agissant du double, Manu ne fait pas cavalier seul. L'être et le paraître de Philippe se situent aux antipodes l'un de l'autre, d'après sa femme Elsie, qui confie à Vieux Os : « il m'a fait comprendre quand je l'ai rencontré qu'il était un séducteur et un mondain. Tu imagines ça, ton ami, un séducteur, un mondain [...] alors que c'est tout le contraire. [...] Ce qui l'attire, c'est son contraire » (PC, p. 207). Pour couronner le tout, Philippe, explique-t-elle, qui présente toutes les caractéristiques du sédentaire invétéré, s'est lié d'amitié avec Vieux Os, un nomade convaincu. Mais réagissant à ces remarques d'Elsie, et dévoilant la contradiction interne qui définit aussi cette dernière, le voyageur avance promptement : « - Tu es attirée, toi aussi, par ton contraire. [...] On ne sait jamais qui se fait piéger dans ces histoires. Toi aussi, tu aimes cette complémentarité » (PC, p. 207-208).

Au demeurant, il n'y a pas que Philippe et Elsie à nager dans l'ambiguïté. Aux dires de celle-ci, la duplicité est monnaie courante chez les hommes haïtiens :

Mes amies me disent que les hommes haïtiens sont tous, des menteurs, des fourbes qui chercheraient à vous tromper avec votre propre sœur.../ [...] Pour mes amies, les hommes haïtiens ont toujours deux visages. Un visage d'ange et un visage diabolique. Naturellement, ils vous montrent d'abord leur côté angélique. (PC, p. 206-207)

#### 1.3.4. Le zombi<sup>300</sup>: entre vie et mort

Dans un pays profondément marqué par les croyances au surnaturel, le double<sup>301</sup> ne saurait manquer d'occuper une place de choix dans une fiction comme *Pays sans chapeau* qui fait explicitement référence aux mystères de l'au-delà. Ainsi, à travers les propos de la mère de Vieux Os et de certains habitants de Port-au-Prince, apprenons-nous que la plupart des personnes circulant à travers les rues de Port-au-Prince seraient d'authentiques morts, des défunts. En général, ces étranges créatures, appelées zombis, constamment présentes dans les conversations en Haïti, inspirent de nombreuses anecdotes tout en suscitant la curiosité des uns et des autres, même au-delà des frontières du pays. Du *hounfor*<sup>302</sup> en passant par le laboratoire de recherche scientifique et jusqu'au film hollywoodien<sup>303</sup>, le zombi s'invite dans tous les coins du globe

---

<sup>300</sup> Ce serait « l'aspect le plus sensationnel de la religiosité haïtienne », d'après Franck Degoul, « 'L'effet de serf' ou les retentissements de l'esclavage colonial dans l'imaginaire haïtien de la zombification », *Vodou*, Genève, Infolio/MEG, 2007, p. 309.

<sup>301</sup> « Le double fait partie de ces thèmes littéraires qui ont de profondes racines mythologiques, qu'il serait vain de vouloir ignorer. » (Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, op. cit., p. 12.)

<sup>302</sup> Kesner Castor, *Éthique vodou : herméneutique de la maîtrise*, op. cit., p. 234.

<sup>303</sup> Voir la contribution de Laënnec Hurbon dans un ouvrage consacré au vaudou haïtien, notamment. On y lit : « Certains chercheurs en ethnopharmacologie comme Wade Davies (1987) aux États-Unis se mettaient au cours des années 1980 en quête d'une drogue pour rendre compte du phénomène de zombification. [...] C'était faire peu de cas du poids de l'imaginaire dans ce phénomène. Toutefois, la vision réaliste de l'ethnologue américain contraste singulièrement avec l'usage hollywoodien du thème du zombi pour le cinéma d'horreur, le vaudou haïtien étant identifié dans la plupart de ces films essentiellement comme une pratique de cannibalisme et de sorcellerie. » (Laënnec Hurbon, « La conjonction des imaginaires européen et africain autour du vodou », *Vodou*, Genève, Infolio/MEG, 2007, p. 105.)

terrestre. Partout où le narrateur pose les pieds, à la maison, à travers les rues, dans l'espace universitaire, se multiplient les mises en garde contre cet être, pas tout à fait un vivant, mais pas tout à fait un défunt non plus. Il se caractérise, dit-on, par un état d'*entre-deux de l'existence*. Il évoluerait entre la vie et la mort, ou même entre deux morts, c'est-à-dire, entre la mort apparente qui l'avait conduit au cimetière, dans un premier temps, et celle, définitive, qui le verra disparaître pour de bon de la surface de la Terre, dans un second temps.

Les commentaires de Joubert Satyre sur la situation de Gabriel, un personnage du roman *Mère-Solitude*, permettent de se faire une idée de la représentation sociale de cette créature en Haïti :

Gabriel comme ombre revient du royaume des ombres. Il n'est tout simplement qu'un revenant, un zombie, cet être qui, dans les croyances populaires haïtiennes, est dans un état de passage, vivant aux frontières de la vie et de la mort, donc, être au statut ontologique flou, instable<sup>304</sup>.

De cette citation, nous retenons les termes *revient*, *revenant*, *état de passage*, *flou*, *instable* qui expriment clairement l'idée de déplacement, de mouvement pendulaire et d'aller-retour. Par ailleurs, l'*entre-deux* qui caractérise la vie de cette créature transparaît explicitement dans la locution *frontière de la vie et de la mort*.

Mais comment définir le zombi ainsi que l'état dans lequel il végète? Le vocable possède une polysémie d'autant plus ample que l'être qu'il désigne suscite à la fois crainte et fascination, sans compter la teinte exotique dont il est chargé en dehors des limites du territoire haïtien. De l'ouvrage *Vaudou*, nous extrayons la définition suivante : « Individu dont un *bòkò* [prêtre vaudou ou *houngan*] a enlevé l'âme et qu'il

---

<sup>304</sup> Satyre, *Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier*, op. cit., p. 42.

a réduit en servitude. Le zombi est en quelque sorte un mort-vivant<sup>305</sup>. » Dans *Éthique du vaudou*, on rencontre cette acception : « Mort-vivant réduit à l'état d'esclavage<sup>306</sup>. » Quelle que soit la définition retenue, l'entre-deux reste et demeure sa principale caractéristique. En effet, la personne zombifiée est « incarcérée, tenue captive, instrumentalisée, exploitée, dépossédée d'elle-même et par là aliénée, adossée simultanément à la vie et à la mort, car ne relevant pleinement d'aucun de ces deux univers, exilée de l'un et tenue à l'écart de l'autre<sup>307</sup>. » Par ailleurs, Franck Degoul se sert du néologisme para-mortem pour en parler : « Qualificatif que je propose afin de rendre compte de l'état intermédiaire dans lequel se trouve le zombi, n'étant ni tout à fait mort, ni tout à fait vivant – *para* doit alors s'entendre dans le sens de voisin<sup>308</sup>. »

Dans *Pays sans chapeau*, la première occurrence du mot se manifeste lors d'une conversation entre Vieux Os et sa mère qui, après avoir tourné autour du pot, exprime clairement le fond de sa pensée :

- L'armée des zombis, finit-elle par murmurer. Ils sont des dizaines de milliers. Les prêtres vaudou 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. (*PC*, p. 49)

---

<sup>305</sup> Jacques Hainard et Philippe Mathez (dir.), *Vodou, op. cit.*, p. 444.

<sup>306</sup> Castor, *Éthique vodou : herméneutique de la maîtrise, op. cit.*, 236.

<sup>307</sup> Degoul, « 'L'effet de serf' ou les retentissements de l'esclavage colonial dans l'imaginaire haïtien de la zombification », *op. cit.*, p. 310.

<sup>308</sup> Franck Degoul, « Du passé faisons table d'hôte : le mode d'entretien des zombi dans l'imaginaire haïtien et ses filiations historiques », *Ethnologies*, Volume 28, n° 1, 2006, p. 242. Les graphies zombi, zombis, zombie, zombies sont toutes généralement acceptées. Mais, afin de justifier son choix orthographique, l'auteur indique : « À l'encontre de ce que l'on rencontre habituellement dans la littérature consacrée à cette figure, le terme zombi sera écrit sous cette forme au singulier et au pluriel, comme il est d'usage avec les termes – catégoriques ou autres – issus des cultures étudiées par l'ethnologue. » (*Ibid.*, p. 241.)

D'ailleurs, même les journaux ont rendu compte de cet événement exceptionnel, aux dires du narrateur :

Ah! Je me souviens de cette armée de zombis que le vieux Président avait menacé de lancer contre les Américains s'ils osaient mettre un seul pied sur le sol d'Haïti. [...] J'étais à Miami, à l'époque, et le *Miami Herald* avait rapporté les paroles du vieux Président. (*PC*, p. 64)

Il ne s'agit jusqu'ici, sous la plume de Laferrière, que du sens dénoté du zombi. Il existe une deuxième définition, plutôt métaphorique, qui renvoie à des individus non zombifiés par un houngan, mais menant une vie indigne d'êtres humains. Écoutons la déclaration d'un inconnu croisé à travers les rues par Vieux Os : « Moi! ça fait longtemps que je suis mort... Je vais vous donner le secret de ce pays. Tous ceux que vous voyez dans les rues en train de marcher ou de parler, eh bien! la plupart sont morts depuis longtemps et ils ne le savent pas » (*PC*, p. 56). Et quand Vieux Os lui demande s'il fait allusion à l'affaire des zombis, l'individu rétorque : « Si on était vraiment des êtres humains [...] vous croyez qu'on survivrait à cette famine, à tous ces tas d'immondices qu'on trouve à tous les coins de rue... » (*PC*, p. 56)

Dans ce contexte, il s'avère indispensable d'apprendre à se méfier des créatures qui présentent une physionomie identique à celle des citoyens ordinaires, car très souvent des vagues de trépassés reviennent du pays sans chapeau. Convaincue de l'importance d'une circonspection sans faille pour survivre à Port-au-Prince, la mère de Vieux Os arme son fils d'un petit miroir<sup>309</sup>, instrument doté d'une capacité

---

<sup>309</sup> « La deuxième forme de double que Rank étudie est le reflet, et pour ce faire, il relève d'abord les innombrables superstitions qui s'attachent aux miroirs, ainsi que les pratiques magiques qui l'utilisent. » (Jourde et Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire, op. cit.*, p. 60.)

discriminative des vrais humains des morts-vivants, c'est-à-dire les zombis. L'attitude de cette dernière est, mutatis mutandis, à rapprocher de cette affirmation :

L'une des plus anciennes formes de double, c'est celui qui m'habite et qui deviendra le mort. L'ombre, le reflet sont dans certaines civilisations cet autre qui accédera à une vie indépendante après ma mort. Le mort n'a pas de reflet, car il est le reflet. [...] Edgar Morin, dans *L'Homme et la mort*, montre que dans de nombreuses civilisations le mort double le vivant<sup>310</sup>.

### 1.3.5. Histoires de sosies

#### 1.3.5.1. Deux jeunes filles

L'usage intensif de la ressemblance, comme procédé littéraire, se constate de part en part, dans d'autres passages du roman. En visite chez Philippe, Vieux Os se retrouve face à une jeune fille, la belle-sœur de son ami. Surgit brusquement alors dans son esprit l'impression du déjà-vu. L'instant d'après, le narrateur très émotionné prend conscience d'être en présence de la réplique parfaite d'une demoiselle croisée vingt ans auparavant. Il se rappelle clairement la scène : « Et j'ai vu sortir du *market* une fille de mon âge. Elle lançait en l'air une pomme en de temps en temps. Eh bien! Philippe, sous le soleil de cet après-midi d'avril, je m'en souviens très bien, j'ai reçu le choc de ma vie » (*PC*, p. 185). À des années de distance de la rencontre faite au market, le face-à-face avec le sosie de la « fille à la pomme » déclenche un trouble tout aussi considérable chez Vieux Os. Cet épisode consacre l'incursion vigoureuse du passé dans le présent. L'assimilation d'une créature à une autre se révèle ainsi étroitement conforme au principe d'écriture du roman de Laferrière.

---

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 41.

### 1.3.5.2. Sosies et religion

Le motif du double dans *Pays chapeau* connaît un moment fort avec la ruse de certains loas qui revêtent l'apparence humaine.

Apprenant que Vieux Os a entamé l'écriture d'un ouvrage sur le pays sans chapeau, un paysan du nom de Lucrèce s'engage à l'emmener visiter cet endroit interdit aux vivants. Après consultation d'un expert, le professeur J.-B. Romain, et surtout après mûre réflexion, le reporter-narrateur accepte au péril de sa vie cette offre aussi inédite qu'insolite. Un soir, pendant son sommeil, il sent « une main rugueuse sur [son] cou » (*PC*, p. 248) et se retrouve en présence de Lucrèce qui l'invite à le suivre. Bon gré mal gré, il obtempère à l'injonction du paysan, lequel l'accompagne jusqu'à l'orée du pays sans chapeau, puis lui demande de continuer seul sa route. Mettant probablement à contribution ses connaissances du panthéon vaudou, Vieux Os découvre l'identité de son accompagnateur : « Maintenant, je sais qui était avec moi. Ce n'était pas Lucrèce, mais Legba, celui qui ouvre le chemin. C'est le premier dieu qu'on rencontre quand on pénètre dans l'autre monde » (*PC*, p. 250). Au sujet de ce loa-passeur, Christiane Ndiaye explique justement dans un article publié en 2003 :

Legba est en effet désigné, par les croyants du vaudou, comme le loa qui « ouvre la barrière », qui « montre le grand chemin », c'est-à-dire qui « ouvre les portes de l'invisible ». C'est un loa qui apparaît chez plusieurs romanciers haïtiens, comme ici chez Laferrière<sup>311</sup>.

À l'instar de Legba, Damballah use d'un subterfuge afin d'aborder Vieux Os en empruntant les traits physiques du Docteur J.-B. Romain, ethnologue consulté à maintes reprises par le narrateur avant sa traversée au pays sans chapeau. En effet,

---

<sup>311</sup> Christiane Ndiaye, « Laferrière en Legba du grand intérieur rouge », *Canadart*, n° 11, 2004, p. 58.



Romain-Damballah arrive de l'au-delà et multiplie argument sur argument visant à persuader Vieux-Os d'écrire un livre sur le vaudou pour assurer la restauration et le rayonnement de l'image d'Haïti à travers le monde. Il importe de présenter aux étrangers la religion pratiquée par des millions d'Haïtiens sous un jour nouveau, et surtout à partir du point de vue d'un natif du pays, pour corriger la représentation négative traditionnellement diffusée par les médias de toutes catégories. La tournure prise par l'échange entre Damballah et Vieux Os ne laisse à ce dernier aucune autre alternative que de consentir aux desiderata du dieu travesti en humain. C'est ainsi que celui-ci parvient à arracher une promesse de restauration de la réputation du vaudou par l'écriture. Mais, peu après le tête-à-tête, Vieux Os identifie la vraie nature du visiteur par sa manière de bouger :

Juste au moment où il franchit la barrière, je l'ai reconnu à sa démarche ondulante. [...] Ce matin, il avait pris les traits de l'estimable professeur J.-B. Romain pour venir tenter, personnellement, de me convaincre d'écrire un livre sur ce curieux pays où personne ne porte de chapeau. (*PC*, p. 271).<sup>312</sup>

La métamorphose de Damballah en J.-B. Romain et de Legba en Lucrèce traduit la manifestation du double dans le roman, procédé scriptural remarquablement métaphorique.

---

<sup>312</sup> « Damballah : Entité masculine ; il est symbolisé par un serpent. » (Castor, *Éthique vodou : herméneutique de la maîtrise, op. cit.*, p. 74.)

## CHAPITRE 2 : RÉALITÉ DUALE

Le dualisme, qui innerve les romans, est constamment souligné à l'encre forte, notamment en référence au statut antithétique des éléments thématiques et structuraux qui entrent dans leur composition. En effet, l'un des moyens les plus efficaces utilisés pour exprimer le va-et-vient, c'est-à-dire l'oscillation entre deux territoires, consiste à sectionner la réalité afin de mettre à nu certaines contradictions qu'elle recèle, à associer dans le même espace des entités généralement considérées contradictoires, à fusionner le lointain et le proche.

### 2.1. Des frontières et des hommes

Parmi les principes auxquels obéit la logique narrative des romans consacrés au retour au pays natal, il importe de retenir le franchissement ou, au contraire, l'obstruction des frontières. Celles-ci sont parfois le théâtre d'échanges osmotiques entre des univers connexes, quoique inverses. D'autres fois un antagonisme sans concession oppose entre deux entités, surtout quand il s'agit de l'espace en Haïti ou à l'étranger, de l'ordre temporel, des classes sociales et des nationalités.

#### 2.1.1. Binarité spatiotemporelle et civilisationnelle

Pour expliquer la différence de perception entre les autochtones et les étrangers venus étudier un phénomène intrigant survenu dans le Nord-Ouest, le docteur J.-B. Romain déclare : « Eux, les Occidentaux, ils ont choisi la science diurne [...] qu'ils appellent la science tout court. Nous, on a pris plutôt la science de la nuit [...] » (*PC*,

p. 161-162). Bien avant ces explications de l'érudit, Vieux Os avait déjà échangé des propos plus ou moins similaires avec sa mère au sujet de la division du temps :

Le jour, ce ne sont que de pauvres Nègres mal équipés – leur plus récente arme date de la Seconde Guerre mondiale –, mais la nuit...  
- Oui, maman, je trouve cette division du travail parfaite. Le jour à l'Occident. La nuit à l'Afrique. (PC, p. 65)

En réalité, le binôme jour/nuit revient si fréquemment dans les dialogues qu'il constitue l'une des composantes majeures de la rhétorique narrative chez Laferrière, contribuant ainsi à octroyer sa cohérence au récit :

On dirait que deux pays cheminent côte à côte, sans jamais se rencontrer. Un petit peuple se débat le jour pour survivre. Et ce même pays n'est habité, la nuit, que de dieux, de diables, d'hommes changés en bêtes. Le pays réel : la lutte pour la survie. Et le pays rêvé : tous les phantasmes du peuple le plus mégalomane de la planète. (PC, p. 44)

Les réflexions de Vieux Os et de sa mère trouvent plus tard un écho confirmateur dans une entente politique des plus insolites. En effet, en prévision de l'occupation de la République d'Haïti par les Américains, un accord doit être négocié entre les autorités du pays et les représentants américains en vue d'une cohabitation harmonieuse. La solution retenue, apparemment aberrante, fonctionne avec une efficacité maximale dans un pays doté d'une culture fortement teintée de croyances au surnaturel et où abondent, d'après ses habitants, les sociétés secrètes : loups-garous, bizangos, sanmanman, zobop, makanda, sanpwèl, vlenblengdeng, mètminui et autres soukouyan :

Finalement, le vieux Président a conclu un pacte avec le jeune Président américain. L'armée américaine occupera le pays durant le jour. L'armée des zombis l'aura la nuit à sa disposition.  
Nouvelle politique. Au lieu de séparer l'espace territorial : les Américains occupent le nord, le nord-ouest, le centre et l'ouest, et les Haïtiens, le sud

du pays (comme convenu), ils ont finalement opté pour une division du temps.

Le temps. Pas l'espace. L'espace est trop visible pour la presse internationale. Le temps, lui, est invisible. (*PC*, p. 64-65)

Évidemment les Haïtiens n'avaient pas attendu l'armée américaine pour opérer cette séparation et allouer à chaque entité la portion de temps lui revenant. En dehors du pacte avec la force d'occupation, les bizangos, entités nocturnes, et les zenglendos, créatures diurnes, se sont depuis toujours réparti les vingt-quatre heures de la journée : « La nuit, ce sont des bizangos. Et le jour des zenglendos<sup>313</sup>. Des fois, on ne sait plus si on est le jour ou la nuit » (*PC*, p. 47).

Malgré la répartition convenue entre les deux êtres, ils partagent cependant une caractéristique qui provoque la terreur chez les citoyens : leur capacité de nuisance. D'où, dans le passage qui précède, la confusion induite chez certains (« on ne sait plus... »). On comprend ainsi que les rôles peuvent s'interchanger sans que le citoyen ordinaire s'en rende compte. Dans un tel contexte, la capacité à différencier ceci de cela représente une véritable gageure, la binarité présentant des ratés dans le clivage des réalités concrètes aussi bien qu'abstraites.

La dualité qui affecte l'espace et le temps caractérise aussi les rapports entre les citoyens, la configuration des pouvoirs ou la présence des étrangers sur le territoire haïtien. Les entités sont généralement clairement identifiées dans le roman de Laferrière et la bipolarisation semble être leur destin. Vivant dans le même espace, à la même période, elles sont néanmoins appelées à s'opposer. Par exemple, pour la mère de Vieux Os, le Noir peut se décliner sur un mode dichotomique : « - Les Américains,

---

<sup>313</sup>Zenglendo : Bandit très redouté qui n'hésite pas à recourir à l'assassinat pour voler.

mon fils, me dit ma mère avec un sourire au coin des lèvres, ils n'arrivent même pas à distinguer un Noir instruit d'un Noir illettré, et tu leur demandes maintenant de faire la différence entre un Noir mort et un Noir vivant » (*PC*, p. 65-66). Un double dualisme traverse ces propos : le même sujet, le Noir, se voit attribuer des adjectifs antinomiques, suivant l'angle considéré. Du côté du champ culturel se tient le Noir instruit versus le Noir illettré; dans l'ordre existentiel se retrouve le Noir mort versus le Noir vivant.

Par ailleurs, l'antinomie radicale existant à l'intérieur du pays entre les individus de classes sociales différentes reflète les rapports entre étrangers et Haïtiens. Reprenons un passage partiellement mentionné précédemment :

Eux, les Occidentaux, ils ont choisi la science diurne [...], qu'ils appellent la science tout court. Nous, on a pris plutôt la science de la nuit, que les Occidentaux appellent dédaigneusement la superstition. [...] Ils ont fait des progrès, on a fait aussi des progrès, mais nous on n'en parle pas. (*PC*, p. 161-162)

Cette citation indique une certaine dissimilitude *entre Eux et Nous, science diurne et science de la nuit, science et superstition*. On pourrait compléter cette liste, par inférence, en évoquant la divergence *parole/silence* qui subsume l'écart entre *progrès divulgués/progrès tus*.

Cette saisie du monde suivant une logique duale ne désarçonne en rien le narrateur qui s'escrime à disséquer les raisonnements de ses compatriotes depuis son arrivée en Haïti. En effet, il ne saurait oublier les propos tenus par le fameux monsieur Pierre, un ami de sa mère, et qui s'inscrivent dans un registre de bipolarité mettant face à face *eux et nous, corps et esprit* : « Eux (les Américains) sont intéressés par le voyage du corps. Nous, c'est l'esprit » (*PC*, 114). Quant au docteur Bijou, il affirme de façon

explicite l'opposition irréductible entre les Noirs et les étrangers en mettant de l'avant le traitement différentiel réservé aux défunts : « Nous sommes différents des Nord-Américains. Deux visions différentes. Les Américains soustraient leurs morts, nous, Noirs, continuons à les additionner. [...] Incompatibilité de caractères » (PC, p. 94).

Incompatibilité de caractères. Tout est dit sur la distance qui sépare deux nationalités, deux cultures. Comment combler le fossé civilisationnel afin de parvenir à élucider le comportement de l'Haïtien ? Fournir une réponse sensée à cette question intrigante, voilà ce à quoi se sont évertués pendant des mois, et en vain, des savants venus des quatre coins de la terre.

Se dévoilent dans le roman de Laferrière bien d'autres types d'énoncés bâtis suivant une configuration binaire (A/non A) et qui introduisent le lecteur dans un monde composé d'éléments bien tranchés (*chaleur/froid; nord/sud, feux/froid* ou *enfer/froid*), à l'instar de cette affirmation : « 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 » (PC, p. 36).

Ce discours saturé de paires antagoniques dévoile la démarche d'une pensée consciente de l'existence apparente d'une cloison entre certaines entités tout en concevant, dans certains cas, des possibilités de passerelles entre elles : *vieux Président (haïtien)/jeune Président (américain), l'armée américaine/l'armée des zombies, jour/nuit*. Toute cette mise en scène de la dualité, du double et de l'antagonisme, découle du principe de retour afin d'exprimer le mouvement de va-et-vient.

### 2.1.2. Frontières infranchissables

Les délimitations territoriales se révèlent quelques fois tranchées, à la manière de barrières infranchissables, sans communication possible entre des versants différents de l'espace. L'exemple le plus frappant correspond à la présence d'une ligne de démarcation intraversable, quoiqu'invisible, entre deux localités : « La pluie s'arrête juste à l'entrée de Pétionville, devant ce magasin de meubles en acajou. La pluie reconnaît les frontières » (*PC*, p. 198). D'un côté se trouve la classe aisée, de l'autre la classe défavorisée. Manifestation du hasard objectif ou non, même les phénomènes naturels respectent la cassure sociale inhérente au fonctionnement de la collectivité haïtienne. À la suite d'une nette étanchéité et d'un cloisonnement radical, la binarité antagonique dicte sa loi aux rapports entretenus entre les gens aisés de Pétionville et les individus de condition plus modeste. Mûs par l'absurde, les premiers perdent littéralement toute notion de solidarité et, irréductiblement hostiles à l'idée d'un destin collectif, se croient immunisés contre les dangers qui menacent les seconds : « Apprenant qu'il y a une bombe dans l'avion, les gens de la première classe haussent les épaules en se disant qu'il n'y a aucun danger pour eux puisque la bombe se trouve en classe économique. C'est ça Pétionville » (*PC*, p. 198).

### 2.1.3. Paysannerie et urbanité

Commentant un passage du roman fictif de Simon Nodier, Julio Marèse, important personnage de *La contrainte de l'inachevé*, relate l'existence dans le pays de deux communautés, la paysannerie et la bourgeoisie. Un défilé de *rara*, sorte de

carnaval populaire dans les milieux ruraux, lui fournit un prétexte pour épiloguer sur la configuration sociale en Haïti :

- Mmm... fit-il, le passage sur le *rara* souligne bien l'existence dans notre pays de deux mondes se côtoyant et ne se mêlant pas intimement. Chacun vivant selon ses règles. Parfois, il se crée une brèche entre les deux, il se produit un glissement; cependant, plus souvent qu'autrement, c'est la bourgeoisie – disons plutôt la classe possédante – qui va vers la paysannerie illettrée, dont elle adopte les coutumes [...]. (LC, p. 200)

Dans son exposé, Julio Marèse met l'accent sur le dualisme d'une société qui évolue suivant une double logique : celle de l'univers urbain, et celle de l'univers rural, communément désigné comme le « pays en dehors<sup>314</sup> ». La dénivellation incommensurable entre les deux mondes s'explique aisément : d'un côté se rangent les détenteurs de la richesse et/ou du savoir, de l'autre, les individus économiquement faibles et analphabètes. Cependant, s'observe une certaine motilité dans le rapport urbanité/ruralité : malgré l'éloignement considérable entre les deux cultures, par un phénomène de transsudation, elles s'influencent réciproquement, et la paysannerie parvient généralement à imposer son mode de vie à travers le pays.

#### **2.1.4. Un espace à deux faces**

Dans *Les urnes scellées*, même la représentation spatiale du pays n'arrive pas à échapper au motif du double : « Il [Zag] tâte la poche de son sarrau, en extirpe un paquet de cigarettes et une boîte d'allumettes. [...] Ses deux faces les plus larges

---

<sup>314</sup> Voir Gérard Barthélémy, *L'univers rural haïtien. Le pays en dehors*, Paris, L'Harmattan, 1990.



présentent le dessin stylisé de l'île. Est-ce un taureau d'arène ou un cheval de course dont la tête se confond avec le bout de la presqu'île? » (*US*, p. 17)

L'image reproduite sur les deux côtés de la boîte d'allumettes présente un aspect indécidable. Certes, l'œil distingue un animal; mais lequel? L'hésitation entre un taureau et un cheval correspond à une oscillation entre deux pôles et rappelle le mouvement de va-et-vient d'un balancier.

## **2.2. Va-et-vient entre le pays des vivants et le pays sans chapeau**

Les voyageurs invétérés ainsi que les rêveurs de toute espèce aspirent à se déplacer en toute liberté, traverser de « l'autre côté » de l'océan, d'un territoire, de l'existence, partir et revenir au gré de leur fantaisie. Ils fantasment, sinon sur l'abolition des frontières, du moins sur leur atténuation, bref sur une espèce de décroisement de l'espace<sup>315</sup>. À ce sujet, la mère de Vieux Os conçoit la possibilité d'un vacillement de la ligne de démarcation entre la vie et la mort : « Je ne sais pas exactement quand le sommeil m'a emporté, mais ce n'était pas assez profond puisque la voix de ma mère me parvenait encore, parlant toujours de cette fine frontière qui sépare la vie de la mort » (*PC*, p.103).

Justement dans le même roman, pour Lucrèce, un vodouisant pratiquant, il ne s'agit pas d'un fantasme, mais d'un déplacement ordinaire, car il passe le plus clair de

---

<sup>315</sup> Voir Courcy, « La traversée du Pays sans chapeau : (Con)fusion des mondes, vérités multiples et identités plurielles », *op. cit.*, p. 231 : « Alors que l'organisation de l'œuvre, stricte et répétitive, opère une distinction catégorique entre le pays réel et le pays rêvé, les modifications apportées au rythme et à la construction des chapitres provoquent la fusion des mondes. »

son temps à circuler entre deux espaces réputés diamétralement opposés, le monde des vivants et le pays des êtres « sans chapeau » :

Il vit entre les deux mondes.

- Deux mondes?

- Oui, il traverse presque chaque jour la frontière... C'est un passeur. (*PC*, 136)

Cette conversation entre Vieux Os et sa tante comporte des expressions qui, sans équivoque, expriment un mouvement incessant et excluent toutes positions assignées. Des termes comme *entre*, *deux mondes*, *traverse*, *passeur* trouveraient indubitablement un écho favorable chez les individus qui s'identifient à deux endroits différents et qui circulent alternativement entre l'un et l'autre, que ce soit dans le monde réel ou dans un univers fantasmagique. En fait, la circulation ne relève pas forcément de l'ordre de la topographie. Vieux Os parvient même à s'interroger sur la cessation de toute forme d'antagonisme entre des espaces généralement réputés antinomiques et à l'émergence d'une sorte de binarité pacifiée, d'une fusion ou tout simplement d'une confusion<sup>316</sup>. Dès lors, *deux*, sans renoncer à son statut de pluriel, se métamorphose en *un* : « L'au-delà. Est-ce ici ou là-bas? Ici n'est-il pas déjà là-bas? C'est cette enquête que je mène » (*PC*, p. 69).

D'ailleurs, dans le roman, certains personnages se figurent l'espace de façon tout à fait étrangère aux conventions admises. En ce sens, monsieur Pierre incarne un cas

---

<sup>316</sup> Nathalie Courcy fait judicieusement ressortir cette fusion/confusion en intitulant ainsi son article consacré à l'analyse de *Pays sans chapeau* : « La traversée du Pays sans chapeau : (Con)fusion des mondes, vérités multiples et identités plurielles. » (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.)

extrême en matière de croyance dans l'interpénétration des univers : « La moitié des gens que vous rencontrez dans la rue sont ailleurs en même temps. Vous me comprenez? » (*PC*, p. 115), confie-t-il, sans aucun souci de se faire taxer de naïveté, au détour d'une conversation avec le narrateur ébahi par une telle « révélation ». Du point de vue de cet homme, la distance entre deux lieux ne constitue pas un obstacle majeur au déplacement des individus : la faculté d'ubiquité dont serait dotée une grande partie de la population haïtienne permettrait à certains de se tenir à la fois « ici et ailleurs ».

### **2.2.1. Au cimetière comme à la ville**

Le cimetière représente aux yeux de la majorité des êtres humains un espace lugubre, dominé par la tristesse, rempli de spiritualité ou propice à la méditation sur la finitude de toute vie. La pensée de la pourriture, de la décomposition et de la déchéance comme l'aboutissement de la destinée des êtres les plus chers suscite habituellement l'effroi. Mais dans le cas d'Haïti, l'opinion commune conçoit le cimetière comme un espace où se déroulent des cérémonies en l'honneur des loas et des défunts, espace perpétuellement hanté par les esprits des revenants et les zombis.

En outre, pour les gens du pays, qui ne conçoivent nulle séparation entre les deux états, il n'existe pas de solution de continuité entre la vie et la mort. Constat que le narrateur exprime par ces mots : « Les tombes racontent, davantage que les rues, les murs, les maisons de la ville, les passions, les rêves, les fractures, les excès de la cité » (*US*, p. 58). Dans cette perspective, la mort et la vie s'enchevêtrent, et il s'établit entre les deux un véritable effet miroir, mais d'un miroir en quelque sorte dynamique, la

première reproduisant en miniature la deuxième. Pour signifier le caractère insolite de la relation qu'entretiennent le monde des vivants et celui des morts, et aussi pour figurer la porosité des deux mondes, s'impose dans le milieu l'expression « le vrai refuge » :

le vrai refuge (ainsi l'appelle la malice populaire), de ce charme envoûtant, qui en fait un endroit de rencontre, d'union avec les divinités de l'outre-tombe, un lieu où s'établit un contact permettant de capter des signes heureux ou malheureux. Le visiteur entretient là une relation imprégnée de joie païenne avec les disparus. (*US*, p. 56-57)

Soulignons dans ce passage la présence de quasi-synonymes renvoyant à une même réalité : *rencontre, union, contact, relation*. Pas moins de quatre termes pour exprimer, d'abord, les rapports paradoxaux entre deux réalités réputées antagoniques et, ensuite, le mouvement de va-et-vient qui s'établit entre ce côté-ci de l'existence et l'au-delà.

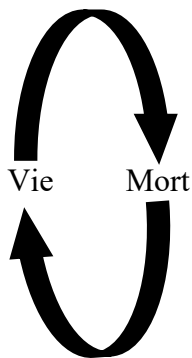
[Le] cimetière : une extravagance frisant le surnaturel, le fantastique! [...] blanc des jasmins en fleur, rouge vif des hibiscus et des flamboyants [...] se sont donné rendez-vous, enluminant ce coin, jadis, extérieur à la ville. Depuis l'installation de l'usine sucrière, il en fait partie intégrante. Transféré de la place Sainte-Anne à la rue des Remparts, ancienne limite sud de la ville vers la fin de la décennie trente, le cimetière se trouve actuellement en plein centre d'un quartier populaire. Immense, ses dimensions témoignent de l'étrange rapport des habitants avec la mort. (*US*, p. 56)

Le cimetière, ville en miniature avec ses rues, ses enseignes, ses manoirs, ses cathédrales, ses temples, ses bordels, constitue la réplique de l'autre. Mieux, il représente la vraie ville; et l'alignement de taudis, de bicoques en ruine, de l'autre côté des murs, n'en est que la caricature grotesque. (*US*, p. 58)

Il n'existe pas seulement une similitude entre les deux mondes, nous dit le narrateur. Mieux, le cimetière offre l'image d'une ville plus finie, plus accomplie que celle servant de champ d'action aux vivants. La mort, dans ce sens, loin de se poser en

contraire de la vie, lui emprunte certaines de ses caractéristiques, se révèle plus palpitante qu'elle, au point qu'une vitalité active dynamise l'environnement des défunts. La labilité de l'ordre des choses produit comme conséquence que les deux réalités intervertissent continuellement leurs places. Autrement dit, conformément au principe qui préside à l'écriture du roman, le retournement ou le renversement permet de transvaser dans une sphère ce qui appartient en propre à l'autre.

De même que la mort peut accueillir la vie en son sein, l'inverse se produit perpétuellement, dessinant ainsi chaque fois un circuit en forme de boucle fermée :



À ce sujet, un épisode insolite illustre le double mouvement partir/revenir, non pas d'un individu entre deux pays, mais d'un mort, d'un authentique mort qui, refusant le confinement dans la tombe, prend hardiment l'initiative de rallier son foyer :

Vers trois heures du matin, la femme du docteur Beausoleil, veuve depuis peu, et qui, pourtant, avait bien pris la précaution de choisir un emplacement élevé où l'eau ne monterait jamais (emplacement qui lui avait coûté les yeux de la tête, l'ombre de la colline boisée étant réservée aux dignitaires du régime, à la caste des gros zotobrés, des morts à chabraque), entendit cogner à sa porte. En fervente chrétienne, pensant qu'il s'agissait d'un pèlerin cherchant un abri, elle ouvrit et se trouva nez à nez avec le cercueil de son

mari. Face à l'insécurité du cimetière, le mort avait décidé de regagner ses pénates. (*US*, p. 64-65)

Le déplacement en sens inverse du médecin après son inhumation fait évidemment écho à la décision des émigrés qui entreprennent un jour de rentrer au pays natal.

Par ailleurs, les activités qui se déroulent dans l'enclos du cimetière ne correspondent nullement à la sobriété des lieux. Le respect dû aux disparus et le mystère de la mort ne laissent guère, *a priori*, envisager dans ces lieux la présence de marchandes et d'opérations de négoce. Pourtant, d'après le narrateur, la vie refuse de capituler devant la mort. Parfois, on n'enregistre nulle trace de tristesse ni d'austérité dans le présent décor : « Derrière cette sophistication des apparences, la pérennité de la vie. Adrien s'enivre de cette vie. Elles [les marchandes] font de bonnes affaires. La bonne humeur épanouit leurs lèvres, illumine leur visage » (*US*, p. 60). Dans ce cadre, la relation entre la vie et la mort, entre le monde des vivants et celui des morts se décline sur tous les registres : tragique, comique, burlesque. Elle donne lieu à tous les spectacles et, au lieu de provoquer les larmes, suscite même l'hilarité. Tirillé entre perplexité et amusement, le lecteur plonge dans un monde où la mort se transforme en théâtre, avec un auteur, des acteurs spectateurs et une mise en scène :

Une tête de mort grossièrement peinte sur une pancarte annonce l'échoppe d'un entrepreneur de pompes funèbres. « Ici, prêt-à-porter ou sur mesure ». Un assortiment de cercueils jonchent la galerie où se déroule un insolite spectacle sous les yeux des spectateurs hilares : le menuisier, mains habiles dans la fabrication de cercueils, a arrêté son travail, enlevé ses chaussures et s'est installé à la place du mort, mimant, sous la risée générale, l'allure qu'aura son futur client. (*US*, p. 67)

Même dans la maison privée des sœurs Monsanto, lors des préarrangements funéraires de Samuel Soliman, l'aspect mondain tend à supplanter « la circonstance

douloureuse à souhait » (*US*, p. 112). En témoignent les énoncés suivants : « Le noir vous va bien, mesdames. » (*US*, p. 113) / « Elles seront prêtes, demain, sans rien perdre de leur chic coutumier. Les funérailles auront lieu à quatre heures » (*US*, p. 113).

### 2.2.2. Le passage

Dans *La contrainte de l'inachevé*, le fantasme de l'aller-retour qui hante l'esprit du personnage l'amène souvent à vivre ici et ailleurs en même temps : à l'étranger, il ranime les images du territoire d'origine dans son imagination; présent physiquement en Haïti, il ravive les images du pays d'accueil. Il passe alors son temps à rapprocher des réalités géographiquement éloignées et caractérisant des milieux, des cultures et des peuples différents. Dans cet ordre d'idées, le plus insignifiant des événements suffit à déclencher dans sa pensée une comparaison entre deux endroits :

Simon se rappela qu'une fois, à Montréal, au cours d'une soirée en compagnie d'amis exilés, ils s'étaient amusés à comparer leurs souvenirs liés aux bruits et aux odeurs de certaines villes du pays [...]. Simon se rappelait le chant du rémouleur : une gamme montante et descendante de cinq notes, tirées d'une flûte de Pan en métal, qu'il avait été heureusement surpris de retrouver, avec une légère variante, chez les aiguseurs de couteaux de San Miguel de Allende. (*LC*, p. 69)

Dans ce passage se manifeste l'entre-deux qui signifie le désir de mouvement alterné : d'abord par le rappel des parfums et des sons caractéristiques d'une ville; ensuite, par la remémoration d'un pan d'Haïti grâce au chant des aiguseurs de couteaux du Mexique. Mais une fois de retour au pays natal, Simon Nodier fait montre de la même attitude consistant à traquer les phénomènes, les faits et gestes en vue de les rapporter aux réalités de son lieu d'exil. Autrement dit, il ne peut s'empêcher de considérer l'ici à l'aune d'un ailleurs.

Il est intéressant de relever que, conformément à une logique pendulaire, le roman de Phelps relate le fantasme de la porosité des espaces, comme chez Ollivier et Laferrière. Grâce à l'abolition de toute forme de frontières, le fait d'entrer et sortir, de partir et revenir devrait se passer le plus librement, le plus naturellement du monde, sans rencontrer d'obstacle :

- Tu n'as jamais éprouvé le désir d'entrer à l'intérieur d'une toile? avait demandé Karine en se penchant vers Lulu [...].
- Que veux-tu dire? questionna Lulu?
- Elle veut dire qu'elle aimerait pouvoir passer de l'autre côté du miroir, intervint Simon qui avait entendu la question. N'est-ce pas, Karine?
- Exactement. Parfois, lorsque je regarde un tableau que j'aime, je m'imagine faisant partie de la scène, entendant ce qui se dit [...].
- Tu n'es pas la seule à exprimer un tel désir, Karine, dit Tim Klover, plusieurs romanciers s'y sont laissé prendre.
- Mais, enchaîna Sony Cavel, souvent ce sont les personnages qui ont abandonné leur toile.
- Hélas, dit Lulu, nous n'avons pas ce genre de pouvoir. (LC, p. 88-89)

Le mouvement représente le dénominateur commun entre les termes utilisés par les différents personnages. Établir un pont entre l'art et la vie, tel serait le souhait de ces individus désireux de voir anéantir les contraintes liées à l'existence de cloisons étanches entre différents lieux. Pour illustrer cette exceptionnelle perméabilité, Simon Nodier rappelle à ses interlocuteurs le procédé utilisé par un houngan pour s'affranchir d'un espace carcéral en compagnie de ses compagnons :

- À moins de demander son secret à ce fameux *houngan*, dit Simon, vous savez, celui qui s'est évadé, sous l'Occupation, en dessinant le bateau d'*Agoué* sur le mur de sa cellule.  
[...] [vers] minuit, le *houngan* avait dessiné au charbon IMAMOU, le bateau d'*Agoué*, et dit à ses compagnons que s'ils voulaient sortir de prison, ils n'avaient qu'à le suivre. Levant le pied, il était monté à bord du dessin. Les trois autres l'avaient imité et tous avaient soudainement disparu [...]. (LC, p. 89-90)



Passant outre les normes régissant le monde coutumier, des individus, par le biais d'un dessin, réussissent à circuler librement d'un point à un autre. Ainsi la représentation du désir de l'aller-retour chez le migrant ne saurait-elle trouver une meilleure expression que cette légende du « fameux houngan » passe-muraille qui rappelle une nouvelle de Marcel Aymé<sup>317</sup>.

### 2.2.3. Éros et Thanatos

Le couple amour/mort occupe une place prépondérante chez Ollivier, des liens très serrés étant tissés entre les deux forces. Existe dans le vodou un loa, le Guédé, qui associe étroitement les deux entités. Lamartine Petit-Monsieur nous apprend qu'il « représente la mort associée au phallus<sup>318</sup> », tandis que Kesner Castor le considère comme un « loa androgyne à la sexualité obvie. Il symbolise à la fois la vie et la mort<sup>319</sup> ».

Dans *Les Urnes scellées*, le narrateur met en scène de façon détaillée le spectacle qui se déroule dans un cimetière en accentuant son aspect érotique : « Que de nourritures offertes à la gourmandise de l'œil! Un moulage de la *Vénus de Milo*, un autre d'Apollon parent deux mausolées placés côte à côte » (US, p. 60). De nombreux termes et expressions renvoient directement aux débordements occasionnés par l'amour charnel, aux excès provoqués par la luxure, à l'effervescence engendrée par la lubricité :

---

<sup>317</sup> Marcel Aymé, *Le Passe-Muraille*, Paris, Gallimard/Folio, 2000 [1943].

<sup>318</sup> Petit-Monsieur, *La coexistence de types religieux différents dans l'Haitien contemporain*, op. cit., p. 216.

<sup>319</sup> Castor, *Éthique vodou : herméneutique de la maîtrise*, op. cit., p. 234

Ces débris humains, ces os spongieux durs et lisses, ces crânes esquintés avaient été, il n'y a guère de temps, couverts de tissus de beauté. Quelqu'un les avait enlacés, avait frémi de désir, de volupté, de tendresse à leur contact. Lierre en couronnes et laurier en guirlandes garantissent résurrection et promettent retrouvailles posthumes. (*US*, p. 57)

Sans réserve aucune, et en dépit de la solennité des lieux, amour vénal et commerce donnent le ton dans l'espace réservé aux cadavres. Les nombreux proxénètes qui contrôlent le périmètre du cimetière font tout leur possible pour le transformer en paradis du vice.

Les croque-morts aussi s'y livrent à de macabres trafics. Ils retirent les cadavres de leurs niches et louent les cavités ainsi libérées à des entremetteurs tenant dépôt de jeunes filles pubères. Des couples y font l'amour à la barbe même des endeuillés abandonnés à leur peine [...]. Théâtre de lubricité et de négoce, le cimetière, ville en miniature avec ses rues, ses enseignes, ses manoirs, ses cathédrales, ses temples, ses bordels<sup>320</sup> [...]. (*US*, p. 58)

Quel que soit le circuit emprunté pour explorer le cimetière, quel que soit le point sur lequel bute le regard, il s'avère impossible de rater le spectacle d'images ou de scènes d'amour explicites. Le plaisir charnel se décline dans cet endroit lugubre à travers les représentations d'organes génitaux, les postures provocantes, la profusion de scènes érotiques qui suscitent l'euphorie d'Adrien Gorfoux. Il en découle l'occultation de la signification des sépultures et la focalisation de l'attention du lecteur sur de multiples artefacts délestés de leur relation avec la mort. Dans ces conditions, la vie envahit celle-ci qui se laisse déborder de part en part.

Et voilà qu'au détour de l'allée centrale tes yeux s'ébahissent devant un somptueux décor : Parthénon édifié autour du bronze d'un poète écrasé sous le poids d'une muse lascive; pyramides aztèques, véritables phallus érigés à

---

<sup>320</sup> À l'exemple de cette « ville miniature », la dynamique spéculaire, une des expressions du retour, traverse chaque pan du roman d'Émile Ollivier.

la conquête du ciel; cathédrales de Chartres ornées de pécheresses dépoitraillées et repentantes; temples de Vesta où s'ébattent des formes enchanteresses [...]. (US, p. 59)

L'amour, ou du moins la vie, triomphe de la mort, en adéquation avec la dynamique de Guédé<sup>321</sup> :

Elle [Sô Tiya] alla tout droit vers à une tombe et leur indiqua, en poussant un soupir, un tombeau sur lequel était posé un corps de marbre à demi nu étendu sur un lit. La posture évoquait celle de l'épuisement après l'amour. Une expression de douce mélancolie se dégageait de cette forme alanguie. (US, p. 65-66)

Si les yeux sont les témoins « ébahis » (pour reprendre un terme du roman) du télescopage entre l'amour et la mort, les oreilles, grâce à une mélodie sensuelle chantée par une marchande, représentent un canal par lequel se perçoit la confusion des deux entités :

*Creuse, fossoyeur, creuse  
À ma belle amoureuse  
Un tombeau bien profond  
Avec ma place au fond.* (US, p. 61)

L'amour, au-delà ou en dépit de la mort, serait-on tenté de penser.

Le fusionnement entre Éros et Thanatos, dans un roman consacré au retour au pays natal, intensifie la désagrégation des frontières et le franchissement facile des lignes de séparation délimitant deux espaces.

---

<sup>321</sup> Le cimetière représente le royaume de Guédé (en fait, il faudrait parler des Guédé, tant ils sont nombreux d'après Kesner Castor. L'auteur décrit « la carte de visite de Guédé : l'exaltation de la sexualité, mais aussi d'une vitalité débordante ». (*Éthique vodou : herméneutique de la maîtrise*, op. cit., p. 81). Dans le même ouvrage, il précise : « Avant tout symbole de la sexualité, ici, [le phallus] est surtout symbole de fertilité, de vie. N'est-ce pas ce dualisme que nous retrouvons chez Guédé dont les manifestations coïncident d'ailleurs avec la Fête des morts mais dont les comportements simulent aussi et en même temps l'acte donneur de vie ? » (*Ibid.*)

#### 2.2.4. Télescopages : rencontre insolite du sacré et du profane

La rencontre entre le sacré et le profane, la vie et la mort, etc., participe du dispositif narratif qui présente le motif du double corrélé à la thématique du retour. En effet, malgré leur antinomie, des éléments appartenant à des pôles différents se manifestent presque concomitamment. Dès qu'un terme – vie ou sacré – apparaît, son contraire – mort ou profane – ne tarde pas à se manifester. Ce qui parfois produit un effet de bizarrerie, car les deux entités s'associent de façon inattendue dans les circonstances les plus insoupçonnées.

Pour exemplifier l'effondrement des frontières dans certaines circonstances, et souligner aussi la connivence entre des réalités perçues comme incompatibles, le narrateur évoque la vie d'une prostituée. De façon appuyée, il étale les liens qui unissent deux domaines considérés comme diamétralement opposés, celui de la religion et celui des plaisirs charnels :

Elle [Paula Masséna] habitait une maison, propriété de l'archevêché. Il est de notoriété publique que les institutions les plus honorables s'accoutument volontiers de tout ce que, par ailleurs, elles taxent de turpitudes, quand elles servent leurs intérêts. (*US*, p. 75)

D'autres rencontres insolites affleurent dans le roman. Jetons un coup d'œil sur le négoce de Sosthènes Monsanto qui vend dans sa pharmacie des produits destinés à la fois à Dieu et à Satan, à vivifier la chair et l'esprit :

À la boutique de Sosthènes, on trouvait des éléments destinés à honorer la chair et l'esprit, la Vierge et Joseph, Dieu et Satan et ses pompes et ses œuvres : muscs et ambres, huile de pavot et huit du saint chrême, [...] une longue litanie de médecine profane qui empruntait à la liturgie ecclésiale encens, onguents et rituels. (*US*, p. 82)

Dans le même registre, les cérémonies funéraires organisées à la mémoire de Samuel Soliman présentent le théâtre de troublantes associations; télescopage, paradoxe, amalgame, antithèse, contraste, voilà les termes qui viennent à l'esprit en lisant les passages y relatifs. La combinaison du tragique et du comique, du farfelu et du sérieux, du noble et du vil, forme un tableau qui jure avec le chagrin immense qui accable les parents et les amis du défunt :

Une foule dépenaillée s'est amassée sur le parvis, aux alentours de la cathédrale, et regarde ce défilé de bourgeois. Leurs visages combinent la dérision et l'effroi, la misère et l'hilarité. Leur allure silencieuse, leur posture dégradée aussi truculente et caricaturée que celles de personnages de Carnaval, leur statut équivoque, au rebours de toute norme, représentent en ce jour, aux yeux des membres du cortège, un sacrilège. (US, p. 268)

Le même service religieux fournit au narrateur l'opportunité d'exprimer son point de vue sur le sacré et le profane, point de vue capable d'interloquer même le lecteur le moins prude. En effet, la cathédrale figure comme un lieu où le mondain se mêle au divin, le supplante même :

Entre les bénitiers en forme de coquilles montés sur une colonne phallique, l'évêque [...] attend la procession. Il l'accueille avec des vapeurs d'encens et des « Paroles de graine, paroles de semence, parole de vent, paroles de tempête, parole de vie aux prises avec la mort et de la mort toujours dépassée par la vie. » Adrien regarde ces bouches retournées : on dirait deux vulves géantes agrémentées d'aile de papillons. (US, p. 269)

Par la suite, l'isotopie du sexe, voire de l'orgie, domine les lignes consacrés à la cérémonie funéraire : *crête* (ce mot désigne aussi le clitoris en créole), *pénétrer en cette enceinte, vulve divinisée, le végétal fuse, gicle, accouplé à un festin de pierres, multiplication de corps, un foisonnement de corps, débauche de vie, des Vénus au bain, des jouvencelles frivoles, des éphèbes au teint cuivré, un enlèvement de Sabines, des*

*chevaux ailés montrant leur anatomie la plus intime, un groupe de Madeleine aux corps recouverts de voiles que soulève le souffle du vent, une exhibition de seins, de cuisses, de putes rayonnantes de joie de vivre (US, 270-274).* Dans sa thèse de doctorat, Joubert Satyre signale: « Ce n'est pas seulement le profane qui côtoie le sacré dans cette église, mais également l'obscène. [...] L'hétérogénéité est plus que manifeste : elle est présente dans le télescopage des registres, la rencontre des contraires<sup>322</sup>. » Le point d'orgue de l'emmêlement entre le monde d'en haut et celui d'ici-bas est atteint avec les obscénités déversées, en plein culte religieux, par une Caroline Monsanto hors d'elle-même, en proie à la douleur née de la disparition de son beau-frère : « Entre mes cuisses écartées et ramollies, je sens la foudre de ta présence » (US, p. 274).

Poursuivons avec les télescopes qui se dégagent du récit. Le lecteur se fait une idée de la ville natale d'Estelle, la femme d'Adrien Gorfoux, à partir du point de vue de cette dernière, le narrateur ayant recours au discours narrativisé. Dans la description, la dualité constitue un principe structurant, la cité étant un espace marqué par un profond antagonisme entre des réalités de divers ordres :

Les souvenirs d'Estelle faisaient de sa ville natale un lieu où se côtoient le meilleur et le pire et dont le cœur bat entre la montagne et la mer. Une ville où les éléments se livrent un éternel combat. [...] Une ville équivoque, cosmopolite. [...] « Nulle ville au monde, avait dit Estelle, ne révèle de dualités plus profondes; elle les possède toutes ». (US, p. 49)

On remarque dans ce paragraphe une dynamique qui doit tout à la bipolarité, à l'affrontement, à la contradiction. Cependant, le champ lexical de la migration se lit à

---

<sup>322</sup> Satyre, *Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier, op. cit.*, p. 175-177.

travers le choix des termes et de leur déclinaison, du plus local au plus universel : *ville natale, entre, cosmopolite, monde*. On part d'un singulier, confiné à *ville natale*, pour se mouvoir vers un espace médian avec la proposition *entre*, puis vient dans toute son amplitude le pluriel de *cosmopolite*, et dans la dernière phrase, triomphe la globalité avec *monde*. Faisons remarquer au passage, que malgré la mention d'autres lieux, le mot *ville* – accompagné dans sa première mention de l'adjectif *natale* – compte à lui seul cinq occurrences, si l'on considère le substitut pronominal *elle*, comme pour signifier l'obsession de la rentrée au bercail qui envahit le migrant après son expatriation. Régi par le principe du retour, le récit d'Émile Ollivier aménage très souvent des rencontres inattendues; il fait parfois la part belle au décroissement le plus étendu afin de favoriser le rapprochement de réalités réputées antinomiques.

### 2.3. Le réel et le fictif

#### 2.3.1. Pays rêvé, pays réel

Le titrage des chapitres (Pays rêvé, Pays réel, d'après un titre d'Édouard Glissant<sup>323</sup>) participe de la logique de dualité : « *Le pays réel* est l'objet de 11 chapitres [...] alors que *le pays rêvé* comporte 12 chapitres [...]»<sup>324</sup>. » Il s'ensuit un effet d'aller-retour entre le réel et le fictif, rappelant le ballotement d'un voyageur entre deux lieux. À propos de la prégnance du réel dans le récit de Laferrière, Ursula Mathis-Moser affirme :

La réalité se présente d'abord sous l'aspect d'une toponymie sans faille, identifiant villes, quartiers, rues et même numéros des maisons. Que ce soit

---

<sup>323</sup> Édouard Glissant, *Pays rêvé, pays réel*, Paris, Seuil, 1985.

<sup>324</sup> Courey, « La traversée du Pays sans chapeau : (Con)fusion des mondes, vérités multiples et identités plurielles », *op. cit.*, p. 227.

à Montréal ou à Port-au-Prince, le lecteur voit défiler devant ses yeux restaurants, bars, parcs et lieux de rencontre qui lui sont familiers ou qui existent « dans la réalité ». De même, les personnages sont « vrais » dans le sens qu'il s'agit soit des grands noms de la vie publique, médiatique et littéraire, soit de personnages réels qui peuplent la mémoire de l'écrivain<sup>325</sup>.

Cependant, celui qui se contenterait d'interpréter *Pays sans chapeau* seulement au prisme du réalisme n'arriverait jamais à en extraire la « substantifique moelle ». En effet, la rutilance du récit découle également de l'inventivité débridée de Laferrière. De ce fait, une autre strate de l'œuvre mérite largement qu'on s'y intéresse, ne serait-ce que pour accorder un certain crédit à la déclaration même de l'écrivain rapportée par Ursula Mathis-Moser: « Moi, j'écris dans l'imaginaire, totalement. Tout ce que j'écris est faux. L'écriture est un jeu. »<sup>326</sup>

Dans leur article consacré à *Pays sans chapeau*, Arthur Mukenge et Emmanuel Kayembe en appellent à la vigilance du lecteur pressé afin qu'il ne se détourne pas de l'aire de la fiction pour considérer seulement le pan du réel. Ils l'invitent de ce fait à relativiser l'importance de « l'épaisseur réaliste » dans le dispositif du roman :

Un lecteur pressé optera facilement pour la perspective réaliste de l'œuvre à l'étude et n'aura pas de mal à retrouver rapidement des analogies ou des repères qui permettent d'identifier le narrateur à l'auteur [...]. Cependant, se limiter à ce premier aspect somme toute légitime, comme l'ont fait nombre d'auteurs précédemment cités, signifierait quelque peu une naïveté, celle de croire que « l'expérience et le vécu se donnent en transparence dans le langage » (Oster 2015 : 22). Ce serait, à proprement parler, ignorer les ruses, les méandres de l'écriture et essayer de « [d]éporter l'autobiographie hors du corpus littéraire, dans sa positivité de document »<sup>327</sup>.

---

<sup>325</sup> Mathis-Moser, *Dany Laferrière. La Dérive américaine, op. cit.*, p. 55.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 51

<sup>327</sup> Arthur Mukenge et Emmanuel Kayembe, « Fiction et réalité dans *Pays sans chapeau* de Dany Laferrière : Entre autobiographie, autofiction et au-delà », *Literator*, vol. 37, n° 1, 2016 (<https://literator.org.za/index.php/literator/article/view/1290/2154>, consulté le 16 avril 2020).



Les réflexions d'Ursula Mathis-Moser cheminent dans le sens de cette dernière analyse par la mise en exergue, au sujet de l'œuvre de Laferrière, d'expressions telles « entre-deux », « désintégration », « hybridité » :

Pour finir, les critiques consacrées aux textes de l'auteur ont tendance à décrire ceux-ci à l'aide d'un vocabulaire de « l'entre-deux ». [...] S'ensuivent non seulement une désintégration des frontières entre fiction, imaginaire et réalité, mais aussi une hybridité de genres<sup>328</sup>...

Cette affirmation est en tous points corroborée par le raisonnement suivant qui distingue deux niveaux de narration dans *Pays sans chapeau*, l'un désigné comme profane, l'autre comme onirique : « C'est qu'ici la narration profane, qui intègre plus ou moins les schèmes objectifs de l'espace et du temps, se double d'une forme onirique qui brouille notre perception habituelle du récit<sup>329</sup>. »

Refus de toute sorte de clivage, estompement des antagonismes, apaisement des binarités<sup>330</sup>, voilà ce que retient le lecteur qui parcourt tous les chapitres du roman de Laferrière. Certes, dans un premier temps, la nuit s'oppose au jour comme le rêve à la réalité, telle entité entre en contradiction avec une autre, mais au bout du compte, par un phénomène d'interpénétration, s'opère la (con)fusion<sup>331</sup> des éléments contraires :

En observant à la fois la structure du roman, les stratégies mises de l'avant par l'auteur pour rendre trouble le pacte de lecture ainsi que la trame narrative de *Pays sans chapeau*, nous verrons comment Laferrière utilise la traversée entre le pays réel et le pays rêvé, la vie vécue et la vie fictive ainsi

---

<sup>328</sup> Mathis-Moser, *Dany Laferrière. La Dérive américaine*, op. cit., p. 53.

<sup>329</sup> Arthur Mukenge et Emmanuel Kayembe, « Fiction et réalité dans *Pays sans chapeau* de Dany Laferrière : Entre autobiographie, autofiction et au-delà », op. cit.

<sup>330</sup> « Titré « Pays réel/pays rêvé », le dernier chapitre juxtapose deux termes contradictoires et réunit ainsi ce qui semblait être séparé. » (Courcy, « La traversée du Pays sans chapeau : (Con)fusion des mondes, vérités multiples et identités plurielles », op. cit., p. 229).

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 229.

que les mondes intérieurs et extérieurs pour illustrer l'imbrication constante d'univers opposés en apparence<sup>332</sup>.

Cette affirmation rappelle les mots d'Ursula Mathis-Moser qui fait référence au

principe créateur qui, selon l'auteur, consiste à mettre tout sur le même plan - réalité et fiction, présent et passé, vie et mort. [...] Impossible de distinguer entre pays réel et pays « sans chapeau », entre fantasme et expérience vécue. L'écriture laferrienne opère en refusant ce clivage<sup>333</sup>.

### 2.3.2. Incursions de la réalité dans la fiction : l'inscription de l'histoire

Dans un texte intitulé *Un discours contraint*, Philippe Hamon explique que « l'histoire parallèle » constitue dans une fiction un élément de lisibilité et de cohérence narrative. Cette expression est ainsi définie :

[...] le récit est embrayé sur une méga (extra) Histoire qui, en filigrane, le double, l'éclaire, le prédétermine, et crée chez le lecteur des lignes de frayages de moindre résistance [...] en renvoyant implicitement ou par allusion [...] à un texte déjà écrit qu'il connaît. Ce texte peut être sacré ou profane<sup>334</sup>.

Les romans analysés dans cette recherche obéissent en général à ces propos de Philippe Hamon, vu que les références à l'Histoire nationale s'avèrent multiples et contribuent à créer un « effet de réel ». À côté du texte fictif dont le lecteur n'a aucune difficulté à circonscrire les contours existe un autre qualifié de « profane » par Hamon, et qui renvoie souvent à des événements réellement survenus dans le pays et à l'étranger durant des périodes clairement données. Des exemples tirés dans les romans d'Ollivier

---

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>333</sup> Ursula Mathis-Moser, *ibid.*, p. 58.

<sup>334</sup> Philippe Hamon, « Un discours contraint », dans *Littérature et réalité*, G. Genette et T. Todorov (dir.), Paris, Seuil, coll. Points/Essais, 1982, p. 136.

et de Phelps nous permettront de démontrer l'imbrication ou le va-et-vient qui s'établit entre le réel et le fictif.

### **2.3.3. L'incursion de l'histoire dans l'œuvre d'Ollivier**

Au chapitre 16 du roman *Les urnes scellées* prend place cette description très évocatrice de certains faits survenus dans le pays à partir de l'année 1957 jusqu'à la débâcle du règne des tontons macoutes : « Juché sur ce piédestal, un oiseau noir et rouge, une pintade aux ailes étendues et au bec effilé (*US*, p. 146) ». Cette phrase renvoie évidemment à l'Histoire dont parle Hamon. Les témoins des excès de la dictature duvalérienne peuvent attester de l'existence réelle dans le temps à Port-au-Prince d'un monument représentant une pintade, animal qui servait d'emblème au régime politique. Malgré la pléthore de références explicites<sup>335</sup> à cette période tragique de l'histoire d'Haïti, nous limiterons notre analyse à la période post-dictature<sup>336</sup>.

#### **2.3.3.1. Le point de départ : février**

Dans l'histoire politique moderne d'Haïti, très peu de faits peuvent rivaliser avec les événements de février 1986, compte tenu de l'enthousiasme et de l'espoir germés dans le cœur des citoyens de l'intérieur comme de l'extérieur du pays durant cette période. Le règne de l'arbitraire cède à ce moment la place à un ordre constitutionnel

---

<sup>335</sup> En fait de Mega-Histoire, le roman présente une extraordinaire richesse. Témoin cet énoncé qui concerne beaucoup de personnalités de différents continents : « les figures légendaires de Ti Boulé, Luc Désir, Lorius Maître, celles de Béria, de Klaus Barbie, de Mengele [...] » (*US*, p. 246.).

<sup>336</sup> Les événements évoqués dans le roman d'Émile Ollivier, ainsi que dans ceux de Laferrière et de Phelps, figurent dans le livre de Pierre-Raymond Dumas, *La transition d'Haïti vers la démocratie*, Port-au-Prince, L'Imprimeur II, 1997.

garantissant les libertés individuelles. Se présente alors l'opportunité pour les exilés haïtiens de refouler le sol de leur patrie sans redouter les arrestations abusives ou les exécutions sommaires. L'insistance du roman à rappeler la date de février 1986<sup>337</sup> est à la mesure de l'euphorie populaire résultant d'un nouvel état des choses, désigné comme une « bamboche démocratique »<sup>338</sup> :

Cinq mois depuis qu'Estelle et lui étaient revenus. Dix-neuf mois depuis la grande liesse de février. (*US*, p. 117) / Depuis les événements de février, cet échantillon d'humanité vit et fleurit au grand jour. (p. 192) / Depuis les événements de février (*US*, p. 225) / Pendant les jours de liesse de février (*US*, p. 234).

### 2.3.3.2. L'après-février

« Après dans, tanbou lou », dit-on en Haïti. Littéralement : « Après le bal, le tambour est lourd » (*US*, p. 261). En effet, si l'effondrement du régime duvaliérien donne lieu à une liesse populaire, les citoyens désenchantés reprennent vite pied dans la réalité, car de nombreux problèmes, les uns plus inextricables que les autres, viennent assombrir le ciel d'Haïti. Ollivier intègre dans sa fiction une multitude de faits qui non seulement ont semé des troubles dans l'esprit des habitants du pays et alimenté les reportages de la presse nationale et internationale, mais qui évoquent également l'obscurantisme des nouveaux dirigeants rétifs à se démarquer des pratiques arbitraires

---

<sup>337</sup> Date charnière, en effet, dans la grande Histoire d'Haïti : « Aujourd'hui, après la phase de politisation entamée au début des années soixante, il faut remarquer : la longue marche achevée à partir du 7 février 1986 [...] » (Pierre Raymond Dumas, *Panorama de la littérature haïtienne de la diaspora* [1986], Port-au-Prince, C3 Éditions, 2012, p. 27.).

<sup>338</sup> « Bamboche démocratique » : fête de longue durée résultant de l'instauration de la démocratie. Expression plus ou moins malicieuse sortie de la bouche du numéro un de la junte militaro-civile gouvernant le pays au lendemain de la chute du pouvoir dictatorial.

du gouvernement récemment déchu. Mentionnons sommairement quelques événements saillants en lien avec la brusque déconvenue des citoyens :

1. En premier lieu vient l'épisode des déchets toxiques déversés, avec la complicité des autorités du pays, dans un port par un navire originaire des États-Unis d'Amérique. À l'occasion de cette affaire baptisée « scandale des fatras », les victimes se comptent par dizaines, les individus les plus chanceux étant frappés par la maladie et les moins fortunés fauchés par la mort:

Tout avait commencé quand, sur le terrain vague derrière le cimetière, des camions, venus on ne sait d'où, avaient déchargé des caissons métalliques hermétiquement scellés. [...] Et les gens commencèrent à maigrir. La ville, un damier de squelettiques, tousotant, crachant leurs poumons. [...] Les autorités politiques et médicales s'efforcèrent de banaliser l'épidémie, soulignèrent qu'elles n'avaient relevé que des cas isolés, imposèrent la loi du silence. [...] Un étudiant en médecine fut poignardé, son cadavre jeté à la Ravine parce qu'il avait attribué aux déchets radioactifs certains symptômes relevés chez des malades. (*US*, p. 156-160)

2. Concomitamment à la calamité provoquée par les déchets importés, l'insécurité découlant des exactions des partisans zélés et nostalgiques du gouvernement déchu vient troubler la fameuse « bamboche démocratique ». Assassinats, menaces, arrestations illégales deviennent partie intégrante du quotidien des individus. Pour se défendre, ceux-ci ont résolu de se serrer les coudes et d'improviser une sorte de défense citoyenne :

La population, horrifiée et désemparée, organisa des brigades de vigilance. (*US*, p. 120)

Un seul mot d'ordre : « *Véyé-yo*. Surveillons-les », s'égosillaient d'honorables vieillards appelant à la création d'association de défense de la Loi fondamentale. Ils savaient d'expérience que, pour les hommes au pouvoir, Constitution cé papier, baïonnette cé fè. Le papier, on le froisse, on le déchire, on s'en torche, alors que les armes parlent. (*US*, p. 235)

### 2.3.3.3. L'instabilité politique

L'instabilité politique se traduit, après les événements de février 1986, par des changements inopinés de gouvernement à un rythme effréné<sup>339</sup>. Il ne se passe un semestre sans assister à l'arrivée de nouveaux visages à la tête du pays. Du jour au lendemain, pour un oui ou pour un non, le chef du pouvoir exécutif est mis aux arrêts et sommé de partir pour l'étranger. Ce que le narrateur traduit bien par cet énoncé : « Une nuit de décembre, au milieu de la canonnade marquant un énième coup d'État son agonie commença » (*US*, p.132).

Profitant à l'excès de la « deuxième indépendance d'Haïti », se croyant libérés du joug du despotisme, les citoyens créent une pléthore d'associations citoyennes, de regroupements patriotiques et autres mouvements de solidarité. Du coup, au grand dam d'Adrien Gorfoux, les commotions sociales deviennent la plaie quotidienne d'une nation qui se débat entre deux maux, les pratiques gouvernementales rappelant le régime despotique et les comportements anarchiques de certains activistes politiques : « Les souvenirs des semaines qui suivirent son arrivée lui revinrent en mémoire. Manifestations, grèves, couvre-feu, troubles sociaux avaient compromis son échéancier » (*US*, p. 232).

En outre, les tribunaux populaires tiennent séance à chaque coin de rue. À l'occasion d'une justice expéditive, sous l'instigation de quelques individus assoiffés de vengeance ou mal intentionnés, généralement très excités, le lynchage des anciens partisans de l'ancienne administration, des voleurs de toute catégorie et même

---

<sup>339</sup> Pour plus de précisions, se référer à l'œuvre de Pierre-Raymond Dumas, *Cette transition qui n'en finit pas*, Port-au-Prince, Éditions l'Imprimeur II, 1997.

d'honnêtes citoyens deviennent monnaie courante. Généralement, les victimes de ces exécutions sommaires sont d'abord lapidées, puis dépecées avant d'être brûlées vives, un pneu autour du cou. La malice populaire appelle « Père Lebrun » ou « Pè Lebrun » cet horrible supplice, du nom d'un vendeur de pièces d'automobile : « Ils vont lui faire subir le supplice du collier ? Ils vont lui faire subir le supplice du collier? Ils vont lui donner un Pè Lebrun? » (*US*, p. 244)

De son côté, la religion, surtout par le biais du clergé catholique, prend une part active aux luttes engagées pour le changement dans tous les compartiments de la société. Sous couvert d'évangélisation, des prélats s'attellent à distiller à travers leurs sermons un évangile de type nouveau, inspiré des mouvements de la gauche politique sud-américaine, afin d'éveiller la conscience politique du peuple et le persuader de ne pas s'en remettre seulement au ciel pour régler ses problèmes matériels. Dans le roman, le père Godel Banazar représente l'apologiste le plus passionné de ce courant de pensée. Ce dernier constitue, dans *Les urnes scellées*, le double du curé de la paroisse de Saint Jean Bosco, le prêtre Jean-Bertrand Aristide, appelé à devenir à deux reprises président de la République. Le poète Léopold Seurat le désigne à l'attention d'Adrien Gorfoux alors que le curé officie lors de la cérémonie funéraire organisée à la mémoire de Samuel Soliman :

« C'est Godel Banazar, souffle Léo. Depuis qu'il est revenu de la conférence de Puebla où il s'est frotté avec les thèses de la théologie de la libération, en rupture de ban avec le haut clergé, il a introduit de nouvelles pratiques dans la routine religieuse. » (*US*, p. 272)

#### 2.3.3.4. Le massacre de la ruelle Vaillant

Le massacre de la ruelle Vaillant, le jour des élections ratées (« La date en avait été fixée au 29 novembre<sup>340</sup> ») (*US*, p. 123), fait l'objet de plusieurs références dans le roman. Ce drame traumatisant pour une bonne partie de la population coïncide justement avec la période de séjour d'Adrien Gorfoux. Une sorte de discours proleptique anticipe cette sanglante catastrophe par ces mots :

Les camps se regardent de travers depuis des lustres. Lors de la dernière révolution qui, pourtant, n'avait pas fait couler de sang, ils en étaient venus aux mains : un banal incident entre deux jeunes fut la goutte d'eau qui fit déborder le vase. [...] Bilan : un mort, vingt blessés. Peu de gens savent que ce drame n'était que la répétition d'un autre encore plus sanglant. (*US*, p. 118)

En effet, un vaste massacre orchestré par les autorités met définitivement fin aux élections générales organisées pour choisir un président de la République et d'autres dirigeants politiques. De nombreux morts sont enregistrés dans différents centres de vote, et la répression qui s'ensuit sème le deuil dans les familles haïtiennes de toutes les couches sociales. Une description réaliste du carnage figure dans le roman avec tous les détails sur les acteurs (bourreaux, victimes), les moyens mis en œuvre, les types d'armes utilisés, le décor, les circonstances.

Des hommes cagoulés, armés de mitraillettes, avaient tiré sur des files de gens qui attendaient l'ouverture des bureaux de vote. Ils avaient d'abord tiré dans le tas, puis étaient descendus de leurs véhicules achever à la baïonnette, au couteau, à la machette, les blessés. Les victimes gisaient sur l'asphalte. (*US*, p. 282)

---

<sup>340</sup> De même que février correspond véritablement à la période de déroulement des événements en rapport avec la chute de la dictature des Duvalier, le 29 novembre passe dans la méga Histoire pour une date tragique dans la mémoire des Haïtiens.



Le pays endeuillé pour longtemps, fortement secoué par ces événements poignants, passe de l'euphorie au choc traumatique. La méchanceté aveugle des auteurs de la tuerie enlève le sommeil à plus d'un et plonge tous dans le silence. Parmi les personnages cruellement affectés par la tuerie, on retient la sœur de Léopold Seurat, Antoinette, assassinée en compagnie d'autres innocents électeurs, et ce dernier qui perd la tête à la suite de cette disparition.

Les citoyens avaient vécu des mois d'enthousiasme quotidien devant la liberté retrouvée, des mois d'émerveillement, expression d'une ivresse collective. Mais c'étaient choses du passé. On le sentait en cette matinée de fin de novembre. Dimanche 29 novembre, jour de douleur! Le silence tomba sur la ville assommée, un silence à la mesure du désarroi. Pas une plainte. Quand tout fut fini, il tomba une pluie lénitive et funèbre. (US, p. 282)

En guise de clin d'œil aux témoins de la répression d'avant 1986, le narrateur parodie ainsi la déclaration d'un ancien ministre particulièrement sadique : « Cette fois-ci, la fête était vraiment finie. » (US, p. 282)

#### **2.3.4. L'incursion de l'histoire chez Phelps : de 1946 à 1986**

Si le roman est d'abord un fait de langage, un ensemble de formes, il n'en reçoit pas moins la marque du contexte dans lequel il a vu le jour. L'époque et la personnalité du romancier ne peuvent manquer de se refléter, d'une façon ou d'une autre, dans l'œuvre dont il est la source<sup>341</sup>.

Cette citation de Vincent Jouve traduit fort bien la façon dont *La contrainte de l'inachevé* absorbe son contexte de production et négocie l'inscription du double dans sa composition. L'un des versants du récit émane de l'imaginaire pur, l'autre de l'Histoire, la grande. Il s'établit, de ce fait, dans le roman un va-et-vient incessant entre

---

<sup>341</sup> Vincent Jouve, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, Paris, 2010, p. 123.

la fiction et les réalités historiques tant haïtiennes que mondiales, plus ou moins reconstruites, au point de créer chez certains lecteurs l'illusion que Nodier et Phelps ne font qu'un. La fiction, en conséquence, se retrouve saturée de dates, de faits véridiques, de noms propres de personnages référentiels. Par exemple, à tout bout de champ, le narrateur mentionne les produits de consommation courante d'origine nationale. Ceux-ci sont généralement offerts par les hôtes et consommés volontiers par les invités :

Il se précipita à l'intérieur de la maison et revint avec des bouteilles fraîches de Prestige. (p. 113)  
Lucia avait posé un plateau contenant un verre, une bouteille de Barbancourt [...]. (p. 125)  
- Tu bois quelque chose? Un whisky ?  
- Du Barbancourt, s'il te plaît [...]. (p. 151)  
Simon prit la bouteille de Barbancourt [...]. (187)

Il serait impossible de recenser tous les éléments du réel haïtien (monuments, rues ou événements historiques) consignés dans le roman de Phelps. Pour analyser le fonctionnement du double en son sein, dans la présente section, nous allons considérer trois faits : les événements de 1946, la dictature duvaliérienne, l'après 1986.

#### **2.3.4.1. Les événements de 1946**

Encore très jeune, Anthony Phelps a défilé à travers les rues de Port-au-Prince en compagnie de milliers d'écoliers et d'étudiants. Dans une monographie consacrée au romancier, Joseph Ferdinand relate les « événements de 1946 auxquels, comme tous les adolescents de sa génération, il [Phelps] a participé de tout le fol enthousiasme de ses 17 ans, sans du reste y comprendre grand-chose, cela de son propre aveu<sup>342</sup> ». Dans

---

<sup>342</sup> Joseph Ferdinand, *Écriture de l'exil. Lecture d'Anthony Phelps*, Port-au-Prince, Éditions de l'Université d'État d'Haïti/CIDIHCA, 2011, p. 18. Pour de plus amples informations sur cette période,

l'histoire moderne d'Haïti, les événements de 1946 occupent une place très importante dans la mesure où ils déterminent en partie la politique d'aujourd'hui :

Morte, la révolution de 1946 ne demeure pas moins la plaque tournante de l'histoire moderne d'Haïti, à travers justement ce que Manigat considère comme ses conséquences durables. C'est de là en effet qu'il faut partir pour comprendre le triomphe du duvaliérisme en 1957<sup>343</sup>.

Il s'agissait alors de se révolter contre les agissements d'un gouvernement qui affichait sa volonté de perdurer à la tête du pouvoir malgré les prescrits constitutionnels. Le style adopté par le narrateur de *La contrainte de l'inachevé* pour en parler se rapproche plus d'une chronique journalistique que d'une production de l'imaginaire :

Le journal *La Ruche* avait sorti son premier numéro. Cette publication allait devenir le détonateur des « Cinq Glorieuses », ces cinq journées durant lesquelles les étudiants de la capitale allaient faire la grève pour protester contre la décision du chef de l'État qui, par un accroc à la Constitution, prétendait rester au pouvoir jusqu'en 1951. (*LC*, p. 182-183)

La totalité des actions mentionnées dans ce paragraphe correspond à la réalité historique. On y relève des repères temporels (cinq journées, 1951), le nom d'une revue populaire de l'époque (*La Ruche*), l'enjeu de la révolte (défense de la Constitution), les acteurs (étudiants), leur stratégie (grève). Le passage qui suit ne diffère guère du précédent en ce qui concerne la véracité des événements narrés :

Les chants, les cris remplissaient la rue du Centre. [...] Une foule innombrable de jeunes était massée devant les murs de l'Institution Saint-Louis-de-Gonzague. [...] De nombreux drapeaux bicolores étaient brandis, ainsi qu'un immense drapeau rouge. Les jeunes lançaient des slogans : « Vive la liberté! À bas Lescot! » (*LC*, p. 191)

---

consulter Leslie F. Manigat, « La Révolution de 1946 : analyse d'une conjoncture de crise sortie des profondeurs », *Les cahiers du CHUDAC*, n° spécial, octobre-novembre 2008.

<sup>343</sup> Ferdinand, *Écriture de l'exil. Lecture d'Anthony Phelps*, op. cit., p. 19.

En effet, la rue du Centre, où se trouve l'établissement scolaire Saint-Louis-de-Gonzague, a vu défiler en 1946 des jeunes brandissant des drapeaux et conspuant Élie Lescot, le président d'Haïti d'alors. Pareillement, les discours tenus par certains protagonistes s'inspirent clairement de l'Histoire profane :

[Comme] vous le savez, un coup d'État militaire lui a cassé ses rêves. D'autre part, sur le plan social, son *Code du travail* est exemplaire. Et j'allais oublier : le barrage de Péligre, pour l'électrification et l'arrosage de la Plaine du Cul-de-sac, était son...

- Je t'arrête, je t'arrête! s'était exclamé Forestal. C'est le général Magloire qui a fait le barrage, pas Estimé. Tu confonds, Cavel, tu confonds.

- Je confonds? D'après toi, je confonds Estimé et Magloire?

[...]

- J'allais souligner que le projet d'un barrage hydroélectrique à Péligre est d'Estimé. Le général Magloire l'a réalisé. (*LC*, p. 83-84)

Les réflexions sur les grands événements importants survenus au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, le coup d'État militaire, l'adoption d'un Code du travail, le projet de barrage hydroélectrique de Péligre, les dispositions prises pour valoriser la Plaine du Cul-de-sac, les mérites respectifs de deux anciens présidents, Magloire et Estimé, dégagent un fort relent didactique. De toute évidence, le passage débute par un exposé éducatif de Sony Cavel sur les principales réalisations d'un chef d'État, suivi de l'objection soulevée par le journaliste Forestal, enfin le premier revient à la charge en apportant un éclaircissement qui permet de balayer la tentative de contradiction du dernier.

#### **2.3.4.2. Le régime duvaliériste**

L'intrusion de l'Histoire dans le roman de Phelps ne saurait faire l'impasse sur les agissements les plus traumatisants du passé plus ou moins récent du pays, en l'occurrence les abus commis par la dictature duvaliériste de 1957 à 1986. Prêtons

attention au début du discours du personnage Roland Dumay expliquant à ses amis dans quelles circonstances des habitants d'une région côtière ont été décimés : « - Dans les années 1967-1968, un proche du docteur-dictateur-à-vie, un chef macoute, avait eu l'idée de créer, avec un médecin étatsunien, une banque de sang à Port-au-Prince » (*LC*, p. 116). La façon d'opérer de la banque de sang souleva l'indignation de la communauté internationale; les responsables ont dû renoncer à leur sinistre commerce, sous l'ordre du président. S'étant replié pour mieux rebondir, le chef macoute « a poursuivi ses activités en sillonnant les côtes, en bateau, la nuit, arraisonnant les petites embarcations, prélevant ainsi gratuitement le sang de plusieurs centaines de pêcheurs » (*LC*, p. 116). On comprend, par cet exemple de terreur, que la férocité duvaliériste ne reculait devant rien.

Les pulsions démagogiques du régime constituent le fondement de la cruauté subie par le peuple haïtien avant 1986. À ce sujet, le personnage Julio Marèse relate comment le dictateur instrumentalisait la population afin d'exhiber sa popularité auprès de la communauté internationale<sup>344</sup>. En effet, celui-ci, obéissant à ses penchants machiavéliques, ordonnait à ses sbires de faire venir à Port-au-Prince des camions remplis de campagnards « chaque fois qu'il devait prononcer un discours » (*LC*, p. 120). Mais ces pauvres individus originaires de l'arrière-pays, « entassés comme du bétail et délivrés devant les grilles du palais national » (*LC*, p. 120) ne recevaient

---

<sup>344</sup> En écho aux explications fournies par le personnage Julio Marèse, Joseph Ferdinand apporte ces précisions : « Duvalier tenait à donner l'impression au peuple d'Haïti et au monde en général qu'il avait finalement réalisé le consensus tant recherché à propos de son pouvoir dictatorial. Cela étant, à tous les secteurs de la nation, il était instamment demandé de venir témoigner spontanément de leur allégeance "au chef spirituel, par la voix des ondes, sous peine, bien sûr, de représailles appropriées contre les contrevenants". » (Ferdinand, *Écriture de l'exil. Lecture d'Anthony Phelps, op. cit.*, p. 28.)

aucune assistance durant leur séjour loin dans la capitale haïtienne. Démunis, incapables par leurs propres moyens de regagner leurs localités respectives, ils restaient piégés à Port-au-Prince, en « territoire ennemi, repoussés par l'arrogance affichée des nouveaux possédant, maltraités, battus par les macoutes et les militaires » (LC, p. 121). La répression, dans toute sa sauvagerie, s'exerçait sur ces déplacés involontaires, amenés en ces lieux rien que pour flatter l'ego d'un despote.

Le même personnage, Julio Marèse, n'en finit pas de dénoncer l'ambiance délétère entretenue par le duvaliérisme. Il confie avoir refusé « de mettre ses talents d'architecte au service des ministres et hauts fonctionnaires macoutes » et avoir mis fin à sa carrière afin d'éviter de travailler « pour d'anciens tortionnaires de Papa-Doc désireux d'afficher leur richesse » (LC, p. 124). En vue d'exprimer son aversion de la dictature, il se montre tranchant à l'égard des Duvalier et de leurs partisans : « - Ces gens nous ont laissé un pays corrompu, pourri jusqu'à l'os [...]. La capitale et Pétionville puent littéralement la merde. La merde humaine » (LC, p. 148).

En résumé, dans le roman de Phelps existe un concentré des principales caractéristiques du régime des Duvalier : corruption, oppression, enrichissement illicite, obscurantisme, appauvrissement du pays. En résultent les images lugubres d'une société enfoncée dans le sous-développement, d'une dictature héréditaire sauvage, d'emprisonnement, d'extermination et de bannissement de nombreux citoyens.

### 2.3.4.3. L'après 1986

Les événements qui ont marqué le pays après 1986<sup>345</sup> sont reproduits dans *La contrainte de l'inachevé*, parfois avec une précision quasi journalistique, particulièrement les opérations à l'origine de la chute du pouvoir autoritaire et la tentative d'instauration d'un régime démocratique. En outre, le roman de Phelps contient une quantité intéressante de détails historiques, relatifs surtout à l'arrivée d'un ancien prêtre à la première magistrature de l'État.

Les différentes phases de l'élection sont rapportées avec une justesse impeccable par un narrateur armé d'une caméra braquée essentiellement sur un prêtre candidat à la présidence, en qui on reconnaît facilement Jean-Bertrand Aristide, ainsi que sur ses partisans. En effet, alors que la campagne électorale bat son plein et que de tous les côtés on se démène pour conquérir le pouvoir, certains protagonistes du récit suivent à la trace le cheminement du curé : « Après déjeuner, ils étaient remontés à Pétionville, à temps pour assister au meeting du prêtre-candidat, au rond-point du marché couvert » (*LC*, p. 70). En règle générale, le moindre incident en relation avec la candidature du religieux bénéficie des commentaires appuyés du narrateur. Le tableau de la capacité des forces en présence est très bien brossé par le journaliste fictif Tim Klover, correspondant de la BBC en Haïti, qui précise à l'endroit de ses interlocuteurs les enjeux de la compétition pour l'avenir du pays, tout en laissant clairement transparaître de quel côté penche son cœur, tant les passions colorent à cette époque le moindre comportement, la moindre réflexion :

---

<sup>345</sup> En dehors du roman, Phelps utilise l'expression « février-la-délivrance » : « C'est par cette métaphore que, dans *Femme Amérique*, Phelps désigne le 7 février 1986, date de la chute de la dictature duvaliérienne. » (Ferdinand, *Écriture de l'exil. Lecture d'Anthony Phelps*, op. cit., p. 45.)

- Oui, je disais que pour la très grande majorité, ce prêtre est une assurance contre le néo-macoutisme<sup>346</sup>. C'est très important pour les électeurs [...]. Il est plus proche de lui que l'industriel-candidat, ou l'économiste-candidat. La grande masse analphabète représente une très forte proportion de l'électorat. Pour moi, l'économiste et l'industriel n'ont aucune chance. (LC, p. 74)

Revenons au mode de fictionnalisation des événements politiques et à leur degré d'authenticité du point de vue de l'Histoire. On constate souvent le souci du narrateur de ne pas s'écarter des faits véridiques et de se référer explicitement à la réalité. En guise d'exemple, mentionnons cette cascade d'incidents :

Que d'événements après l'explosion de cette bombe. Tentative de coup d'État d'un ancien chef macoute. Incendie de l'ancienne cathédrale, gardienne dans ses pierres et poutres de bois, de la voix des Pères fondateurs. Toute une mémoire partie en flammes et fumée. Les représentations d'une pièce de Sony Cavel, prévues pour fin décembre, avaient dû être reportées à cause d'une recrudescence des attaques des *zenglendo*, ces groupes de bandits armés qui commençaient à terroriser la population. (LC, p. 76)

L'actualité de l'époque transparaît dans le précédent paragraphe marqué par un style paratactique, fragmentaire, dominé par des phrases nominales : l'explosion de la bombe, la tentative de push par un ancien ministre de l'Intérieur de Jean-Claude Duvalier, les méfaits des bandits armés, etc. L'atmosphère sociopolitique de l'époque restituée ici rappelle les reportages réalisés par les journaux de l'ère. Pareillement pour le bulletin de nouvelles ci-après, entendu à la radio, d'après le narrateur :

La présidente du gouvernement provisoire est détenue, depuis hier soir, par un groupe de putschistes, dirigé par l'ancien chef macoute Max Barantan. Celui-ci s'est autoproclamé chef de l'État. Madame la présidente est prisonnière au palais national depuis hier soir. [...] Depuis l'annonce de la nouvelle, les rues de la capitale ont été envahies par des milliers de partisans

---

<sup>346</sup> Dans ce contexte, le néo-macoutisme, après le mouvement de libération de février 1986, prône une idéologie apparentée à la doctrine professée par les Duvalier.



du prêtre-président élu qui ont dressé des barricades enflammées sur les grandes artères. (*LC*, p. 188)

Substituez le nom de Roger Lafontant à celui du personnage Max Barantan, alors ce paragraphe correspondrait en tous points aux nouvelles écoutées à la radio ou lues dans les colonnes des quotidiens au début de l'année 1991.

Enfin, un autre moment fort de la période postélectorale concerne les travaux exécutés par des bénévoles avant l'installation au pouvoir du président élu et qui traduisent bien la liesse populaire suscitée par l'arrivée d'un leader apprécié au timon de l'État : « À l'approche de la prestation de serment du prêtre-président, les gens avaient spontanément entrepris des corvées de nettoyage et d'embellissement de la capitale et des villes de province » (*LC*, p. 76).

Même si le roman verse quelques fois dans le réalisme en empruntant des dates à la grande Histoire, des événements et des personnages référentiels caractérisés par leur authenticité, il n'en demeure pas moins que les codes régissant sa composition obligent à le classer parmi les œuvres d'imagination. D'ailleurs, par leurs vertus autoréflexives, les précisions apportées par le personnage principal, romancier fictif, jettent un éclairage significatif sur le rôle prépondérant de l'imaginaire dans l'invention des entités présentes dans un livre :

Le romancier en moi reprend le dessus, invente un passé qui n'a jamais existé. Et je suis un maître menteur puisque j'ai pu me tromper moi-même. Ah! paysage inventé de fond en comble, fait de champs de cannes que nous traversons [...]. Paysages fabriqués avec des rivières sorties de ma tête de menteur [...]. Lieu imaginé par ce romancier en moi [...]. (*LC*, p. 186)

Ces lignes invitent à une lecture vigilante afin de considérer une fiction, fruit de l'imagination, pour ce qu'elle est et ne pas mésinterpréter l'intention de l'œuvre chaque

fois que le roman penche vers le documentaire, le reportage journalistique ou la chronique historique. En effet, l'expression « reprendre le dessus » exprime un mouvement oscillatoire de l'écriture entre deux pôles : la fiction pure et la réalité concrète vécue par des êtres de chair. Il en découle, lors de la lecture, l'impression que la force du roman de Phelps résulte d'un astucieux dosage d'invention et d'incorporation de la vérité, c'est-à-dire de la consignation d'un entre-deux de la création littéraire.

#### **2.4. Rêves et réalités : piliers des récits**

Dans la première partie du travail, nous avons considéré les rêves seulement relativement à leur interprétation. Maintenant, cette activité psychologique va être abordée sous un tout autre angle : sa complémentarité avec la vie réelle, complémentarité soulignant le motif du double qui renseigne une bonne partie de la production romanesque, surtout dans ses rapports avec les mouvements de va-et-vient.

##### **2.4.1. Rêveries féminines**

Non contents de vivre perpétuellement dans un monde imaginaire, certains personnages du roman d'Ollivier évoluent dans une atmosphère d'onirisme éveillé. Se comprend aisément alors l'importante fréquence du terme « rêve » qui émaille beaucoup de lignes et de pages du texte. En effet, des individus, et c'est le cas notamment pour Reine Monsanto, se laissent aller à rêver non seulement dans l'intimité de leur habitat, mais aussi n'importe où, y compris en pleine rue, en présence de témoins indiscrets toujours disposés à scruter les faits et gestes de leurs

compatriotes : « Elle [Reine Monsanto] vivait son rêve à la pointe de cette jetée, à l'abri de son ombrelle » (*US*, p. 127). La place occupée par l'imagination dans sa vie n'échappe pas aux habitants de la ville. Entraînée par son exécution de la terre natale, elle nourrit au vu et au su de tous le fantasme de s'évader vers d'autres, cédant démesurément à son penchant irrésistible pour l'exotisme :

Les bactériologistes de l'âme, les spectateurs ricaners des affaires d'autrui, les spécialistes en effraction des sanctuaires intimes savent qu'elle se fait belle ainsi pour accueillir un amant imaginaire qui lui viendrait de la mer. Elle l'avait vu en songe. (*US*, p. 126)

Sur ce point, Renata ne diffère point de ses sœurs accoutumées à appréhender l'existence au prisme du rêve. En témoigne l'effet fantastique produit sur sa personne, sur Caroline et sur Ariane par l'arrivée du mari de Mona, Samuel Soliman. On dirait que les trois sœurs communiquent par télépathie : « Chacune des sœurs comprenait que l'autre songeait à ce rêve tombé chez elles » (*US*, p. 129).

#### **2.4.2. Rêves prémonitoires**

La prémonition ou l'anticipation détermine grandement la logique narrative chez Ollivier. Rappelons ici les épisodes précédant la triste fin de Carvalho Marcadiou destiné, dès sa venue au monde, à mourir par le biais d'un cheval. Il est intéressant aussi de mentionner la pratique oraculaire très présente dans le récit, notamment en considérant le cas d'un personnage qui commande, bien avant sa disparition, une pierre tombale gravée d'une épitaphe indiquant exactement la date de son décès : « On apprit qu'elle avait été commandée par Sosthènes lui-même au graveur. Il y avait fait inscrire sa date de naissance et celle de sa mort » (*US*, p. 104). Pour continuer avec l'analyse

du double, nous évoquerons l'activité du rêve dans son rapport avec les indices qui présagent une série d'événements, généralement tragiques.

### 2.4.3. Disparition de Samuel Soliman

Joubert Satyre attire l'attention sur le caractère augural d'un épisode onirique du roman *Les urnes scellées* :

Cette symphonie [la *Neuvième Symphonie de Mahler*] est aussi une métaphore de la mort omniprésente qui plane sur les personnages de ce roman. Dès les premières pages du roman, Sam entend jouer en rêve le premier mouvement de cette symphonie. [...] Elle est aussi prémonition à la mort de Sam, puisqu'elle est dans son rêve une mise en scène terrifiante, dont il revoit les images quelques instants avant son assassinat<sup>347</sup>.

En effet, peu de temps avant de succomber aux balles assassines d'un tueur en plein milieu de la rue, Sam a vu dans son sommeil des images préoccupantes que le narrateur rapporte en ces termes :

Revint-il alors, à l'esprit de l'homme, ce rêve obsédant qu'il avait fait toute la nuit? Posé sur un socle, un violoncelle à son effigie. Un invisible archet faisait vibrer ses cils démesurément allongés et interprétait le premier mouvement de la *Neuvième Symphonie de Mahler*. (*US*, p. 21)

Le moins qu'on puisse dire, c'est que le personnage accorde une certaine importance à sa vision, même si plus tard il commettra « l'imprudence » de ne pas en tenir compte dans ses faits et gestes quotidiens. En effet, au lever du jour, il croit nécessaire d'en faire une narration exhaustive à ses belles-sœurs. Le rêve, nous apprend le narrateur, « avait fait l'objet d'un récit détaillé devant trois auditrices qui, après l'avoir écouté

---

<sup>347</sup> Satyre, *Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier*, op. cit., p. 276-277.

bouche bée, remercièrent le Seigneur et Grand Maître : grâce à son infinie miséricorde, la vie éveillée se montrait moins cruelle que les images du sommeil ». (*US*, p. 21)

En opérant un retour sur le songe de la veille lors du compte-rendu à ses belles-sœurs, Sam envisage sa vision peut-être comme une mise en garde ou du moins ne la considère pas avec légèreté. De même, leur attitude, en prêtant l'oreille « bouche bée » au récit de Samuel Soliman, explique bien la gravité extraordinaire des « images » soumises à leur entendement. Bien compréhensible s'avère la réaction de ces dames, fermement persuadées de pouvoir conjurer la cruauté du scénario onirique en invoquant la bonté divine.

#### **2.4.4. Disparition d'Antoine Mortimer**

Antoine Mortimer, champion de natation, a fait un songe apparenté à celui de Sam Soliman. En adéquation avec la logique du roman, s'y inscrivent certains indices formant un système composé d'éléments funestes : cheval, disparition, maison Monsanto, froid, terreur, mère ( $\approx$  mer), nuit, glacé, terrifié.

Antoine Mortimer se frotta les yeux, les débarrassa des restes d'un songe où il s'était vu enfant, blotti entre les bras de sa mère montée sur un cheval; ils avaient traversé la ville, donné dos à la place des Canons. Parvenue à la maison des Monsanto, sa mère descendit de cheval, grimpa les marches, le déposa sur la galerie et disparut. C'était la pleine nuit et il était glacé, terrifié. (*US*, p. 257)

Peu après cette vision, Antoine Mortimer exécute un plongeon fatal dans la mer qui lui coûte la vie.

L'univers onirique est ici traité comme le double de l'univers diurne. La production nocturne présage le malheur qui s'abattra plus tard sur les personnages, et,

pour reprendre le titre du célèbre roman de Gabriel Garcia Marquez, s'apparente ainsi à la chronique d'une mort annoncée<sup>348</sup>. De ce fait, la prescience d'un événement dramatique signale le décroisement entre deux réalités. Le mouvement pendulaire trouve une excellente illustration dans cette fabuleuse correspondance entre le produit de l'imagination et la vie réelle des individus.

#### 2.4.5. Cauchemar

Le principe du retour, en structurant la composition du récit *La contrainte de l'inachevé*, détermine un va-et-vient entre plusieurs couches de la réalité. Se dégage la nette impression que les personnages naviguent d'un monde à un autre, qu'il existe un entre-deux partout et en tout. Nous limiterons notre démonstration à l'analyse d'un épisode du récit où la dimension onirique se manifeste avec force.

Clara Prado, accompagnée de Simon Nodier, visite Noailles, un village renommé pour la qualité des sculptures en fer réalisées par les artistes de la zone. Étonnamment, un sculpteur exhibe en leur présence une œuvre parfaitement ressemblante à la jeune femme. Interloquée, celle-ci interroge l'artiste, qui la voit pour la première fois, sur cet étrange cas de similitude. L'inconnu se contente alors de répliquer de façon fort énigmatique : « - En rêve, répondit le sculpteur, en secouant la tête. Vous avez posé pour moi en rêve » (*LC*, p. 45). À la fin de la visite, Clara Prado, vivement intéressée par l'artefact, manifeste le désir de l'acheter, mais l'artiste le lui offre gracieusement, tout en lui apprenant que la sculpture l'attendait depuis deux mois.

---

<sup>348</sup> Gabriel Garcia Marquez, *Chronique d'une mort annoncée*, Paris, Grasset, 1981.

Cette aventure de Clara Prado et de Simon Nodier se prolonge de façon effrayante dans un cauchemar. Ce dernier imagine qu'il se bat avec le sculpteur houngan (prêtre vodou) en vue d'arracher son amie de ses griffes et qu'il se lance dans une discussion avec son adversaire :

Clara Prado a accepté son portrait, ce faisant, elle a signé un pacte avec moi.

[...]

- Simon Nodier, en accrochant la sculpture au-dessus de votre lit, vous m'avez fait comprendre que vous acceptiez l'échange.

- Quel échange?

- La chair contre le métal. Vous ne pouvez pas avoir les deux. (*LC*, p. 145)

Tétanisé, neutralisé par une force supérieure dans son sommeil, malgré ses tentatives, il ne parvient pas à empêcher le ravisseur d'enlever Clara et de s'enfuir avec le corps inerte de cette dernière.

La *chair* contre le *métal*, le vivant contre le minéral, c'est-à-dire Clara Prado en échange de la sculpture : les mots en gras que nous mettons en gras indiquent le rôle prépondérant du double dans la composition du récit, à l'instar de la circulation entre le rêve et la réalité ou entre l'univers nocturne et l'univers diurne.

### CHAPITRE 3 : AUTOREPRÉSENTATION ET ALLER-RETOUR

Le présent chapitre vise à prolonger l'analyse de la thématique du retour au pays natal à travers les éléments structurels les plus marquants des romans. L'une des caractéristiques très connues d'une œuvre littéraire réside indéniablement dans sa propension à se référer au fur et à mesure de son déploiement à son processus de fabrication par de nombreuses références aux domaines du livre ou de la Littérature. Pour circonscrire le retour sur lui-même du texte, Janet Paterson apporte les précisions suivantes :

On reconnaît généralement au texte autoreprésentatif une capacité à se désigner comme écriture ou littérature. Michel Foucault, (« l'œuvre de langage ne ferait rien d'autre qu'avancer plus profondément dans cette implacable épaisseur du miroir, susciter le double de ce double qu'est déjà l'écriture, découvrir ainsi un infini possible et impossible »), Tzvetan Todorov, (« Ainsi apparaît la vanité des recherches du sens dernier de tel roman, de tel drame; le sens d'une œuvre consiste à se dire, à nous parler de sa propre existence ») et Jean Ricardou, (« les grands récits se reconnaissent à ce signe que la fiction qu'ils proposent n'est rien d'autre que la dramatisation de leur fonctionnement ») expriment cette vérité première<sup>349</sup>.

Parmi les formes d'autoreprésentation (figurations, parodie, intertextualité, etc.) que le texte peut activer, seront retenues ici la mise en abyme et la réflexivité du code du texte. En règle générale, l'utilisation des deux procédés sert à attirer l'attention du lecteur sur le fonctionnement textuel, mais dans un roman consacré au retour au pays elle permet d'insister, comme nous le verrons, par l'exploitation du motif du double,

---

<sup>349</sup> Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 35.



sur le fait que la forme de l'œuvre se trouve en complète adéquation avec son contenu. En plus de l'autoreprésentation, nous examinons un mécanisme efficace servant à rendre sensible le retour discursivement, il s'agit de la circularité. En sortant du texte, le lecteur éprouve la sensation de franchir une porte identique à celle où il y était entré, comme s'il tournait en rond, comme s'il parcourait un circuit en boucle, malgré la forte présence de certains éléments évoquant le renversement.

### 3.1. La mise en abyme et les commentaires métanarratifs chez Phelps

Le recours au double en rapport avec la thématique du retour se manifeste pleinement dans le récit, entre autres, au moyen de la mise en abyme renforcée par des remarques métanarratives qui émanent soit du narrateur, soit d'un narrataire<sup>350</sup>. Lucien Dällenbach balise ainsi la portée du concept :

Depuis sa prise en charge par le Nouveau Roman, le terme de mise en abyme a connu une telle fortune qu'il lui a suffi de quelques années pour envahir le champ de la critique littéraire, multiplier les incursions dans les domaines voisins, s'imposer à l'attention du grand public et s'insinuer dans le vocabulaire de chacun<sup>351</sup>.

Dans les lignes qui suivent, nous allons étudier la specularité du texte en considérant d'abord l'énoncé, puis nous nous pencherons sur l'énonciation.

---

<sup>350</sup> « Évidemment, un signe métanarratif peut, en même temps, fonctionner comme "signe du narrateur", "signe du narrataire", et ainsi de suite. » (Gerald Prince, « La fonction métanarrative dans *Nadja* », *The French Review*, Vol. 49, n° 3, février 1976, p. 343 [<https://www.jstor.org/stable/390172>, consulté le 23 avril 2020]). Plus loin, Prince précise : « en général, les signes métanarratifs — comme les signes simplement métalinguistiques — ont une fonction de glose, une fonction explicative. » (*Ibid*, p. 344.)

<sup>351</sup> Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 9.

### 3.1.1. La mise en abyme de l'énoncé

Après avoir parcouru les premières lignes du texte de Phelps, le lecteur perçoit rapidement la présence au sein du roman d'un narrateur-romancier qui reprend à son compte, dans un récit second, le thème du récit premier. Le brouillage produit par cette stratification incite à un incessant va-et-vient entre deux niveaux diégétiques, ou du moins à l'oscillation entre le récit-cadre et le récit encadré - récit au premier degré et récit au second degré, chez Genette. D'après ce dernier, le récit au second degré est un récit métadiégétique qui, certaines fois, « consiste en une relation purement thématique » avec le récit au premier degré : « La fameuse structure *en abyme* [...] est évidemment une forme extrême de ce rapport d'analogie, poussée jusqu'aux limites de l'identité<sup>352</sup>. » Le roman d'Anthony Phelps s'inscrit dans ce tableau dans la mesure où, par un effet miroir, son thème tend à se refléter dans l'œuvre fictive conçue par le personnage-romancier Simon Nodier.

En effet, le texte présente un caractère doublement fictionnel. Certains personnages, tels Clara Prado, Simon Nodier, Julio Marèse, Alice Licase, sont présents à deux niveaux diégétiques. Ils évoluent dans la fiction signée par Anthony Phelps, en même temps que Simon Nodier les fait intervenir dans son roman. Autrement dit, le lecteur hésite constamment à décider à quelle œuvre relier les événements relatés, entre celle signée par Phelps et celle conçue par Simon Nodier, le romancier imaginaire. Le procédé est tellement vertigineux que même ceux parmi les proches de ce dernier, qui ont eu la primeur de son manuscrit, se trouvent empêtrés sur la représentation de

---

<sup>352</sup> Genette, *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 242.

certaines faits. Une telle situation de roman dans le roman donne lieu à un quiproquo au sujet des rapports entre Nodier et Clara Prado :

[Tante Alice et Tonton Julio] semblaient tous les deux attendre [...] l'assurance qu'il reverrait la jeune Mexicaine [Clara Prado]. S'étaient-ils à ce point laissé prendre au jeu? Ce qui s'était passé dans l'Annexe de l'amandier relevait de la fiction.

- Tante Alice, Clara Prado n'est qu'un personnage de roman, dit-il avec hésitation. [...]

- Nous parlions de la vraie Clara Prado, pas de celle de ton roman [...]. (LC, p. 204)

Il s'avère indubitablement difficile pour Julio Marèse et Alice de démêler l'écheveau que constitue l'existence de deux couples de personnages nommés Simon Nodier et Clara Prado : un premier couple, produit de la créativité de Phelps, l'autre, fruit de l'imagination d'un personnage créé par ce dernier.

Cette situation peut ainsi s'illustrer :

*Niveau 1*

*Monde réel : Anthony Phelps, auteur, être de chair*

*Personnages fictifs : Simon Nodier, Clara Prado, Julio Marèse, Alice Licase, Roland.*

*Niveau 2*

*Monde fictif : Simon Nodier, auteur, être de papier*

*Personnages doublement fictifs : Simon Nodier, Clara Prado, Julio Marèse, Alice Licase, Roland.*

### **3.1.2. La mise en abyme de l'énonciation**

Après avoir examiné la mise en abyme de l'énoncé, nous traitons celle qui concerne l'énonciation en prenant pour cadre d'analyse l'affirmation de Lucien Dällenbach :

l'on entendra par *mise en abyme de l'énonciation* 1) la « présentification » diégétique du producteur ou du récepteur, 2) la mise en évidence de la

production ou de la réception comme telles, 3) la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception<sup>353</sup>.

### 3.1.3. Image du producteur et du récepteur

La « présentification » ou l'exhibition du producteur à l'intérieur de l'histoire narrée se réalise par la présence dans le récit d'un romancier fictif. En effet, le personnage principal du récit-cadre, Simon Nodier, n'est autre qu'un écrivain professionnel qui regagne son pays après une vingtaine d'années d'exil, à l'instar de l'auteur Anthony Phelps.

Quant à la présentification du récepteur, elle se réalise du fait de l'existence dans le récit-cadre d'une paire de personnages assez âgés, Julio Marèse et Alice Licase, lecteurs passionnés des écrits de l'auteur imaginaire. En effet, ils en arrivent même à deviser sur leur rôle dans le récit en gestation :

- [Mon] cher Julio, ce projet de roman se déroule sur la toile de fond du pays d'aujourd'hui, et tu en fais partie.
- Comment cela, j'en fais partie? demanda Julio Marèse.
- Toi et moi sommes parmi les personnages principaux. Nous sommes comme des intervenants dans ce roman, des chevilles, comme il dit. Et puis, il a même gardé nos noms. Rassure-toi, il a promis de les changer. (LC, p. 62)

Différents échanges entre les protagonistes illustrent convenablement l'une des manifestations les plus puissantes du double dans le roman. Citons comme exemple ces mots d'Alice Licase, après qu'elle a pris connaissance du manuscrit de Simon Nodier, son filleul : « J'ai bien envie de te [Julio Marèse] lire ce passage, cette scène

---

<sup>353</sup> Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 100.

dans laquelle il décrit le dialogue entre un touriste français et l'une de ces marchandes de fruits » (*LC*, p. 62). De son côté, Julio Marèse à l'égal de son amie, a parcouru certains passages du roman fictif, de sorte qu'il reproche au romancier imaginaire le rôle que ce dernier lui attribue : « Alice m'a fait lire deux chapitres dans lesquels je fais plutôt dans le genre gâteau » (*LC*, p. 129).

### 3.1.4. La mise en évidence de la production : double scriptural

La mise en évidence du travail d'écriture dévoile les étapes de l'activité scripturale du personnage Simon Nodier durant la préparation d'un roman :

L'autoreprésentation se manifeste de la façon la plus visible au niveau de l'énonciation. La mise en scène d'un personnage écrivain ou d'une figure auctoriale relève d'une si longue tradition littéraire qu'il est aisé d'y voir un reflet de l'activité de la création artistique. Ce reflet qui joue d'une mimésis, dans la mesure où il évoque la présence d'un auteur réel [...] tient en réalité, comme le signale André Belleau, de l'autoreprésentation<sup>354</sup>.

Dans maints passages de *La contrainte de l'inachevé* s'observe certes la présence d'un écrivain, mais le plus remarquable, c'est que celui-ci ne se contente pas de produire son texte, il réfléchit aussi sur ses aspects techniques et procéduraux à chaque moment : « Il est passé minuit. Dans l'Annexe de l'amandier, j'essaie d'écrire. Ne sais rien faire d'autre » (*LC*, p. 164). Ces passages pourvus d'un caractère autotélique ne font que mettre en scène un auteur armé de sa plume en vue de communiquer le message suivant : *j'écris*<sup>355</sup>.

---

<sup>354</sup> Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>355</sup> « L'autoreprésentation se manifeste de la façon la plus visible au niveau de l'énonciation. La mise en scène d'un personnage écrivain ou d'une figure auctoriale relève d'une si longue tradition littéraire qu'il est aisé d'y voir un reflet de l'activité de la création artistique. Ce reflet qui joue d'une mimésis,

Un échange entre Alice Licase et Julio Marèse au sujet de la reprise par Simon Nodier de ses activités de romancier institue le récit, pour recourir à un chiasme à la Jean Ricardou, autant comme l'écriture du retour que comme le retour à l'écriture<sup>356</sup>. Ce qui signifie que Simon Nodier, en décidant de retourner dans son pays natal, revient délibérément par le même mouvement à ses activités de créateur de fiction. Lisons ce très éclairant échange entre Julio Marèse et Alice Licase :

Il nous avait pourtant appris qu'il avait abandonné l'écriture pour la sculpture et, chaque fois que je le vois ici, il a toujours son gros cahier de croquis à portée de la main.  
- En effet, il n'arrête pas de crayonner.  
- Alors, comme ça, ça l'a repris?  
- Eh oui! répondit Alice Licase, en voici la preuve. Il m'a confié ce manuscrit hier après-midi [...].  
- Et c'est un autre roman? [...].  
- L'intrigue est amorcée. Sept chapitres sont terminés, mais il y a plein de notes pour les autres. Et aussi un synopsis de six pages qui donne l'essentiel du projet. (*LC*, p. 62)

Nodier lui-même prend le soin d'attirer l'attention du lecteur sur la concomitance entre sa rentrée au pays natal et la reprise de son activité scripturale : « Au fond, je n'aurais pas dû retourner à la littérature » (*LC*, p. 203). Non content de fouler le sol d'Haïti, le personnage se réapproprie sa patrie en en faisant le référent de son récit, comme cadre physique et comme cadre sociohistorique. D'où la remarque d'Alice

---

dans la mesure où il évoque la présence d'un auteur réel [...] tient en réalité, comme le signale André Belleau, de l'autoreprésentation :

Ce problème est délicat car à cause de l'attribut écrivain, on se trouve comme ramené malgré soi vers l'instance énonciatrice, l'auteur-narrateur, aux dépens de la structure du contenu narratif. Le roman qui met en scène un écrivain accomplit une réitération et même un dédoublement de l'auteur, de l'écriture et d'une idée de la littérature. Voici un auteur qui parle pour faire parler, écrire, agir un autre auteur. Or ce jeu de miroirs met vivement en lumière le discours du récit. [...] Le personnage-écrivain, quels que soient son ou ses rôles sur le plan des événements, met en cause le récit comme discours littéraire : par lui, la littérature parle d'elle-même, le discours s'autoréfère » (Paterson, *op. cit.*, p. 27).

<sup>356</sup> « Le roman moderne est plus une aventure de l'écriture que l'écriture d'une aventure. » (Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 111.)

Licase à Julio Marèse concernant quelques éléments du projet d'écriture de Simon Nodier : « ... ce projet de roman se déroule sur la toile de fond du pays d'aujourd'hui [...] » (LC, p. 62).

### 3.1.5. La mise en évidence de la réception : double lectoral

De même que le travail scriptural du producteur réel figure dans l'énoncé, la réception de l'écrit par le lecteur réel trouve un écho à travers les actes posés par des personnages littéralement passionnés de lecture en train de décrypter le texte produit par Simon Nodier. Penchons-nous sur ce qu'écrit Janet Paterson au sujet de l'inscription de l'activité dans un texte :

À la manière du narrateur écrivain ou du personnage auctorial, le narrataire possède une fonction privilégiée dans le roman autoréférentiel. Il représente non seulement une marque formelle de l'autoreprésentation, mais il détient en même temps un lien d'homologie avec le lecteur. Dans la mesure où les lieux principaux du texte et de l'activité critique s'agglutinent autour de l'énonciation, de l'énoncé et de la réception, il est naturel qu'un texte qui parle de soi inscrive dans sa pratique l'activité de la lecture. Fréquemment [...] le texte narcissique fait apparaître littéralement un lecteur<sup>357</sup>.

*La contrainte de l'inachevé*, pour rester collé à la précédente assertion, ne dépeint pas un lecteur unique ou isolé, mais plusieurs, parmi lesquels nous détachons deux personnages de premier plan : Alice Licase, la tante du narrateur, et l'indéfectible ami de cette dernière, Julio Marèse. Intégrés à la diégèse, ces lecteurs fictifs (ou "lecteurs inscrits"), sans s'identifier aux lecteurs réels, arborent certaines de leurs caractéristiques : intérêt, temps ou évaluation, relatifs aux écrits parvenus à leur connaissance. En tout état de cause, l'un et l'autre répondent parfaitement à l'exigence

---

<sup>357</sup> Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, op. cit., p. 33.

s suivante : « le narrataire, qu'on peut nommer avec Gérard Prince "le lecteur inscrit", est facilement identifiable dans la mesure où la situation narrative postule son existence<sup>358</sup>. » De fait, la lecture suscite un grand intérêt chez Alice Licase et occupe une partie considérable de son temps. L'importance de cette activité se manifeste résolument par certains détails dans sa posture, laquelle s'apparente à un véritable rituel :

La vieille dame replaça la carte postale qui lui servait de signet dans le manuscrit, qu'elle referma. Elle fit glisser sur sa poitrine ses lunettes de lecture, qui se cognèrent contre un sifflet de police, retenu à son cou par un mince cordon de fils d'or tressés. Elle se cala dans son fauteuil [...]. (LC, p. 57)

Julio Marèse, à l'instar de sa camarade, explore très intensément le manuscrit du romancier imaginaire Simon Nodier. Les deux personnages se révèlent, à n'en pas douter, des doubles du lecteur réel dans le récit. L'acte de réception du récit est ainsi mis en abyme à travers l'analyse qu'ils entreprennent du texte soumis à leur attention.

Tournons-nous encore une fois du côté de Paterson :

il est évident que tout narrataire (décodé comme structure immanente ou bien interprété comme double du lecteur réel) participe au processus de l'autoreprésentation. Le geste, le grand geste, qui l'inscrit à l'instar du narrateur-écrivain et à l'instar également des multiples formes de réflexivité dans l'énoncé, le situe d'une façon définitive dans le double du double de l'écriture. Ou, plus précisément dans ce cas, dans le double du double de la réception du texte littéraire<sup>359</sup>.

Ces extraits suffisent à montrer l'importance de l'inscription de l'acte de lecture dans le roman de Phelps :

---

<sup>358</sup> Stalloni, *Dictionnaire du roman*, op. cit., p. 155.

<sup>359</sup> Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, op. cit., p. 34.



- (a) Elle reprit le manuscrit, l'ouvrit, non pas à l'endroit du signet, mais à la première page. Elle secoua la tête en souriant et se mit à lire. (*LC*, p. 59)
- (b) - Alors, chère Alice Licase [...] que lisais-tu donc de si captivant?  
- Je lisais ça, dit-elle, en tapotant le manuscrit qu'elle avait déposé sur la petite table. (*LC*, p. 61)  
- Eh oui! répondit Alice Licase, en voici la preuve. Il m'a confié ce manuscrit hier après-midi. Je n'ai pas encore tout lu bien sûr. (*LC*, p. 62)

Signalons le plus curieux relativement à la place réservée à l'intérieur de la situation narrative à Alice Licase et à Julio Marèse. Loin de se contenter de parcourir le manuscrit avec excitation, mais aussi avec beaucoup de sérieux, ils poussent l'intérêt jusqu'à émettre à son sujet des jugements plutôt hardis, comme dans cette remarque d'Alice Licase au romancier Simon Nodier : « Tout au long de mes lectures des chapitres que tu terminais, je m'étais prise d'affection pour le personnage principal, ton double, tu en conviendras. » (*LC*, p. 201). En outre, elle s'enquiert avec insistance auprès de son filleul de la progression de son travail d'écriture :

- Mais, dis-moi, dis-nous, comment sera ton dernier chapitre?  
- Mon dernier chapitre?  
- Ne répète pas mes mots. Tu m'as bien comprise. Ton dernier chapitre, le tien propre, ici, avec nous, il dira quoi? (*LC*, p. 201)

Par ailleurs, le personnage Julio Marèse participe à définir son propre rôle dans le texte de Simon Nodier. Précisons toutefois que celui-ci sollicite l'opinion de sa tante et du vieil homme à chaque étape de la rédaction de son texte. Conséquemment, ce dernier n'hésite pas à admonester le romancier-narrateur afin d'ôter son nom de l'ouvrage en cours d'écriture :

chaque fois que j'entre dans cette pièce, je m'assois dans le fauteuil près de la porte, et je me prends pour Arsène Lupin. Ce qui ne justifie pas, continua tonton Julio en changeant de ton et en se levant, que tu me présentes comme un sénile, dans ce roman que tu écris. Alice m'a fait lire deux chapitres dans lesquels je fais plutôt dans le genre gâteux.

- Mais tonton Julio, il faut comprendre...
- Oui, oui, interrompit le vieil homme en s'approchant de Simon et lui posant la main sur l'épaule, tu vas me dire qu'il ne s'agit que d'un roman. Je trouve toutefois qu'il est grand temps de changer le nom de tes personnages. Tu peux en inventer, non? Et, s'il te faut vraiment quelqu'un d'un peu gaga, tu n'es pas obligé de l'appeler Julio Marèse. (*LC*, p. 129-130)

Dans cet extrait, reviennent beaucoup de références à la réception de l'œuvre littéraire, sous une forme ou sous une autre. Sans réserve aucune, on peut arguer que l'appétit du lecteur fictif pour les livres renvoie à l'engouement ressenti par le double de celui-ci dans la réalité.

Le jeu de redoublement semble congruent avec la visée du récit : aménager des dualités, des échos en vue de suggérer l'idée d'un mouvement pendulaire, c'est-à-dire faire ressortir le principe du va-et-vient, va-et-vient entre la pratique lisante de créatures de papier et celle d'individus de chair. D'ailleurs, l'acte de lire en soi ne renferme-t-il pas une dualité originaire, parente du déplacement aller-retour ? Comme l'explique Michel de Certeau : « Lire [...] c'est constituer une scène secrète, lieu où l'on entre et d'où l'on sort à volonté<sup>360</sup> ». Cette dernière assertion renvoie à ces vers d'Anthony Phelps, poète coutumier des allées et venues réelles, soit volontaires, soit contraintes, ou tout simplement imaginaires :

Je joue au va-et-vient  
entre ici  
et un là-bas problématique  
faisant le point de mon exil<sup>361</sup>

---

<sup>360</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. Folio-Essais, 1990, p. 250.

<sup>361</sup> Anthony Phelps cité par Ferdinand, *Anthony Phelps. L'écriture de l'exil, op. cit.*, p. 45.

Pour résumer, non seulement Nodier écrit un roman, mais encore celui-ci est lu et critiqué par les personnages qui figurent dans son œuvre. La fiction dans la fiction prend ici une ampleur extraordinaire. On assiste à la naissance du livre tout en prenant connaissance à chaque étape des difficultés rencontrées par le personnage auctorial pour réaliser son projet d'écriture. Mais, en matière de brouillage, de même que le lecteur réel s'interroge sur la similitude entre l'auteur Phelps et Simon Nodier, pareillement Julio Marèse et Alice Licase n'arrêtent pas d'assimiler ce dernier dans son rôle d'auteur au protagoniste de son roman qui se nomme comme lui. La lecture et le commentaire du manuscrit de l'écrivain imaginaire entrepris par les deux vieux amis reflètent clairement l'activité de réception du lectorat. Quant au contexte qui conditionne la production de l'œuvre, le redoublement se déduit du fait que dans le roman de Phelps le retour au pays natal fournit le cadre de la narration du récit premier et qu'il en est de même pour l'œuvre fictive conçue, au deuxième degré, par le personnage Simon Nodier. Ce jeu de double presque vertigineux renvoie à la problématique du passage alternatif d'un point A à un point B.

### **3.2. Le roman et ses doubles chez Laferrière**

De nombreux passages du roman *Pays sans chapeau* réfèrent à la création, essentiellement peinture et écriture, en mobilisant le double et la mise en abyme à de multiples reprises. En effet, le narrateur ne limite pas ses propos à la relation des nombreuses péripéties et aventures vécues par les personnages, mais le récit résonne de part en part d'échos exposant certains procédés de création utilisés dans le domaine

artistique. Comme l'écrit Dominique Maingueneau : « L'œuvre ne parle d'autre chose qu'elle qu'en se montrant prise dans ce qu'elle est censée décrire, elle s'ouvre en se fermant sur soi<sup>362</sup>. » En effet, du début à la fin du roman de Dany Laferrière, pullulent les séquences sur l'art d'écrire, sur les ficelles du métier d'écrivain et sur le processus de fabrication de l'œuvre, de sorte que certains passages pourraient sans problème s'intituler : L'art d'écrire le retour au pays natal. En fait, on peut appliquer ces mots au récit : « Ainsi le début et la fin du roman constituent la scène d'une écriture dont le résultat prétend être le livre lui-même<sup>363</sup>. »

### 3.2.1. Le pictural et le scriptural

Passionné d'expositions et d'œuvres picturales, le narrateur, qui entretient une relation d'amitié avec un peintre et une employée de musée, installe au cœur de son récit les rapports que tisse l'écriture avec la peinture. Le passage en question s'intitule exactement *Mes peintures*. Lors d'une visite au Musée d'art d'Haïti, l'une des plus anciennes institutions du genre dans le pays, Vieux Os affirme : « Je venais souvent ici, autrefois. Je passais des heures devant les peintures. [...] Ce sont des images inscrites dans ma chair qui m'ont accompagné durant ce long voyage dans le nord. » (PC, p. 178) Devenu écrivain, il se délecte de l'idée de composer ses livres à la manière d'un peintre qui réalise un tableau. D'ailleurs, pour renforcer la comparaison entre l'écriture et la peinture, l'écrivain choisit un intitulé quasi identique pour l'incipit et pour l'excipit du roman, respectivement « *Un écrivain primitif* » et « *Un peintre*

---

<sup>362</sup> Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1990, p. 167.

<sup>363</sup> Ottmar Ette, « Amin Maalouf, l'exil et les littératures sans résidence fixe », dans *Dans le dehors du monde*, op. cit., p. 317.

*primitif* ». L'adjectif commun aux deux expressions renvoie clairement à l'art pictural<sup>364</sup>. En fait, il s'agit pour l'auteur de rendre un hommage à Baptiste, un artiste qui habitait dans le voisinage de sa maison avant son expérience de l'exil. Largement motivé par le sentiment d'admiration que ce dernier lui inspirait, le futur romancier s'était mis à son école : « Je passais mes journées entières avec lui. Il ne savait ni lire ni écrire. Des paysages grandioses. Des fruits énormes. Il ne savait que peindre. Une nature luxuriante. Des femmes droites, hiératiques » (*PC*, p. 275). À ce sujet, le dernier chapitre du roman rapporte une anecdote relative à ce peintre naïf qui, interrogé par un journaliste new yorkais, dévoile le principe de composition de ses tableaux en expliquant dans ses grandes lignes sa vision de l'art pictural :

- Baptiste [...] 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. (*PC*, p. 276)

Le narrateur avoue s'être inspiré de l'exemple de ce peintre naïf pour rédiger le roman *Pays sans chapeau* : « Cette histoire est peut-être à l'origine de ce livre, et je ne sais pas pourquoi je la raconte. On ne devrait jamais ouvrir le ventre de la poule aux œufs d'or. Mais je suis de ceux qui préfèrent la viande à l'or<sup>365</sup> » (*PC*, p. 275).

---

<sup>364</sup> « Quelles sont donc selon l'auteur les caractéristiques de la peinture primitive et quel est le lien entre cette peinture et son écriture romanesque ? Un peintre primitif est quelqu'un qui peint une nature toujours verte, abondante et joyeuse malgré la misère, la désolation qui peuvent l'entourer, c'est-à-dire que la vision et l'invention l'emportent sur le principe de *mimesis* » (Ursula Mathis-Moser, *Dany Laferrière. La Dérive américaine, op. cit.*, p. 251).

<sup>365</sup> Cette réflexion du romancier-narrateur, indice du dédoublement manifeste dans le texte, renvoie à un aspect du récit, son principe de composition : « un énoncé réflexif ne devient tel que par la relation de dédoublement qu'il avoue avec l'un ou l'autre aspect du récit [...] » (Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme, op. cit.*, p. 63).

Les nombreux renvois à l'art pictural, les visites de musées et l'histoire du peintre Baptiste, signifient le non-confinement de l'activité scripturale au seul domaine littéraire et la présence de principes inhérents à un autre domaine de création. Ainsi la logique de la fabrication du récit doit-elle autant aux talents d'écrivain de Vieux Os qu'à l'influence subie assez tôt d'un artiste, son inspirateur. Le motif du double est ici mis en lumière par cet aller-retour entre l'art du peintre et celui de l'écrivain. Par ailleurs, étant donné, comme nous l'avons expliqué auparavant, l'analogie entre l'intitulé de l'ouverture et celui de la clôture, le lecteur expérimente un effet de boucle. Autrement dit, le mouvement de retour produit par les deux occurrences du mot *primitif* à des positions clés du texte suggère une parfaite adéquation entre le thématique et le structurel.

### **3.2.2. L'activité scripturale**

Un passage assez amusant relatif à l'activité scripturale met face à face Vieux Os et le très respecté médecin Legrand Bijou qui, selon sa propre expression, s'est mis « à tâter de la poésie ». Les prétentions artistiques de ce dernier suscitent les commentaires un tantinet circonspects du narrateur soucieux de ne pas froisser son interlocuteur. Pour ce faire, il use d'un euphémisme capable de balayer toute illusion de l'esprit du docteur : « - C'est un bel effort. [...] On a le droit d'exprimer, d'une manière ou d'une autre, ses émotions personnelles » (*PC*, p. 191). Laissons de côté l'anecdote pour examiner les références explicites au retour du texte sur lui-même, c'est-à-dire à l'exposition de son processus de création.

### 3.2.3. Le métier d'écrivain et ses ficelles

Des commentaires sur la littérature traversent d'un bout à l'autre l'œuvre de Dany Laferrière. Le narrateur est défini par ses proches et se définit lui-même en référence à son activité créatrice. Partout, il se présente ou est présenté constamment comme un écrivain. De ce fait, le champ lexical relatif aux gens de lettres domine bien des séquences de *Pays sans chapeau*. Des termes comme *écrire, dire, livre, histoire, écriture, personnage* ou leurs analogues y affleurent fréquemment. En appui à nos propos, signalons ces réflexions de Dällenbach : « L'étude d'un texte marqué par l'autoreprésentation révèle souvent la présence d'un champ lexical organisé autour de certains noyaux sémantiques dont les plus communs sont : récit, écriture, parole, livre<sup>366</sup>. »

Un exemple parlant sur l'insistance du texte à mettre l'accent sur la profession de Vieux Os nous est fourni également dans une circonstance assez triviale du quotidien de l'écrivain. Accompagnée de ce dernier lors d'une tournée au centre-ville de Port-au-Prince, sa mère en profite pour l'introduire auprès de ses proches, des commerçants surtout. À une question directe posée au héros-narrateur, elle s'empresse de répondre sans détour à sa place : « - Maintenant, dis-moi ce que tu fais? / - Il écrit des livres, lance ma mère presque joyeusement » (*PC*, p. 127).

Pratiquement presque tous les individus qui gravitent autour de Vieux Os et de sa famille sont informés de ses activités professionnelles. À l'occasion, ils n'hésitent pas à émettre des réflexions relatives à son art et à l'interroger de façon pesante à ce sujet. Citons le cas d'un ami de sa famille, qui ne peut contenir ses mots d'admiration

---

<sup>366</sup> Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit, p. 63.

à l'endroit de l'écrivain : « M. Pierre me regarde des pieds à la tête, comme pour me mesurer. / - Vraiment vous nous faites honneur... Quelle culture! » (*PC*, p. 106)

L'échange entre Vieux Os et Philippe participe d'une logique identique. Questionné sur le motif de son retour en Haïti, le romancier, désireux de prévenir toute mésinterprétation de ses faits et gestes, entreprend de calmer les appréhensions de son ami :

- J'espère que tu n'es pas ici pour changer les choses.
  - Non, Philippe... Je ne suis qu'un voyeur.
  - Ah! tu viens faire un livre. C'est mieux ça. Moins dangereux.
- (*PC*, p. 171)

Dans la même veine, réagissant à l'enthousiasme de sa femme Elsie concernant la perspicacité exceptionnelle de Vieux Os, Philippe s'empresse de la prévenir contre le dessein de son ami qui, exerçant son métier à plein temps, s'amuse à faire feu de tout bois :

- Elsie, c'est un écrivain! lance Philippe. Et ce qu'il écrit part toujours d'un événement de sa vie personnelle...
- Et alors?
- Donc, chérie, il est toujours en train de travailler, d'analyser les gens autour de lui... (*PC*, p. 208)

Rebondissant sur les propos de Philippe, Elsie demande soudainement à Vieux Os de l'intégrer comme personnage dans une de ses fictions : « - Si jamais [...] tu me mets dans un de tes livres... » (*PC*, p. 209). En guise de justification de sa requête, elle s'empresse d'ajouter : « C'est mon rêve d'être dans un livre. Je connais beaucoup de gens qui aimeraient écrire un livre, moi, mon rêve c'est d'être un personnage de roman » (*PC*, p. 209). Amusé par cette fervente spontanéité, le narrateur se contente de répliquer : « - Mais, Elsie, je t'écoute parler depuis que je suis arrivé, tu es tout à



fait un personnage de roman moderne » (*PC*, p. 209). Cette conversation sur la création littéraire permet d'attirer l'attention du lecteur sur l'originalité de *Pays sans chapeau* qui contient « ses propres principes, sa propre critique » et qui a le mérite « d'être construit autour d'une présence de son auteur <sup>367</sup> ». Le roman, par un mouvement de retour sur soi, sur son mécanisme d'élaboration, mime le mouvement pendulaire dont il est question depuis le début de la deuxième partie de ce travail.

De même que beaucoup de personnages du roman manifestent un intérêt prononcé pour l'écriture, Vieux Os, de son côté, ne se borne pas à raconter des histoires. L'écrivain-narrateur ne cesse, en effet, d'enchaîner les commentaires sur les modalités de confection de ses livres, entremêlant les spéculations sur les finalités de l'écriture et les démarches de la création littéraire. De la première à la dernière page de *Pays sans chapeau*, on l'écoute s'étendre sur certains détails, tels les thèmes, la structure ou l'utilité de son texte<sup>368</sup>. Dans ses prises de parole, tout part de l'écriture et tout y ramène. En témoigne, par exemple, le rapprochement qu'il établit entre la littérature et les activités humaines de tous ordres, même les plus inattendues. Une banale réflexion de Philippe sur la manière de cuire le riz suscite ainsi une comparaison entre la cuisine et l'écriture. L'esthétique littéraire, pour rester dans l'esprit de l'art culinaire, se voit apprêtée à toutes les sauces :

- J'ai [Philippe] beau leur expliquer à la maison, ce que j'aime et comment le préparer, ce n'est jamais comme ici.

---

<sup>367</sup> Juliette Vion-Dury, *Le Retour. Au principe de la création littéraire*, op. cit., p. 133.

<sup>368</sup> « Si Dany Laferrière déclare à maintes reprises ne pas être au fait des théories littéraires ni être intéressé, comme écrivain, à la réflexion angoissante sur l'esthétique de l'écriture, ses textes reflètent une conscience aiguë des procédés littéraires. En effet, la plupart de ses livres qui se présentent comme « roman » font figurer un moi narrateur qui se révèle être écrivain ou repoter. » (Mathis-Moser, *Dany Laferrière. La Dérive américaine*, op. cit., p. 39.)

- Il n'y a pas de secret, pourtant, dit calmement ma mère.
- C'est comme écrire, dis-je [Vieux Os], il n'y a pas de secret non plus. Vous l'avez ou vous ne l'avez pas, c'est tout.
- Entre la cuisine et la littérature, lance un Philippe hilare, je préfère de loin la cuisine. » (*PC*, 169)

Dans un autre chapitre, on note la posture affairée de Vieux Os, semblable à celle d'un ouvrier qui invite sans façon le lecteur dans son atelier pour assister au déploiement séquentiel de l'élaboration du roman. Pour ne rien laisser de côté, même les éléments du décor dans lequel se produit le processus de création sont mis en exergue :

Il y a longtemps que j'attends ce moment : pouvoir me mettre à ma table de travail (une petite table bancale sous un manguier, au fond de la cour) pour parler d'Haïti tranquillement, longuement. Et ce qui est encore mieux : parler d'Haïti en Haïti. (*PC*, p. 11)

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. (*PC*, p. 37)

Écrire parmi les siens présente les attributs d'un triomphe, engendre une véritable ivresse et génère en même temps une véritable régression du narrateur-romancier vers l'enfance : « Je veux perdre la tête. Redevenir un gosse quatre ans » (*PC*, p. 13). Notons que non seulement l'activité d'écriture se déroule sous un manguier au fond d'une cour, donc à l'air libre, mais plus important encore, des gens qui vivent dans l'au-delà, le « pays sans chapeau », se sentent directement concernés par les faits et gestes de Vieux Os. L'heureuse présence supposée de parents décédés ne le gêne guère, conscient qu'il est du lourd fardeau représenté par le fait d'écrire sur ses proches, éventuels bénéficiaires de son labeur. En effet, ces derniers semblent espérer jouir d'une seconde vie et assister au rayonnement de l'image de leur communauté au-delà

des frontières nationales à l'occasion de la publication de l'œuvre en cours de réalisation :

Ils [les morts] sont là, je le sais, ils sont tous là à me regarder travailler à ce livre. [...] 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... (PC, p. 37)

Se déploie ici la réflexivité « projetée par la mise en abyme » et surtout « la pulsion narcissique du texte<sup>369</sup> ». Dans l'expression *travailler à ce livre*, l'utilisation du déictique *ce* fonctionne à la manière d'un miroir placé à l'intérieur même du texte et qui serait capable de le refléter dans son intégralité. Plongé dans les pages de *Pays sans chapeau*, le lecteur se rappelle brusquement le *tout* que forme le livre reposant dans ses mains. Par la même occasion, il prend acte de l'existence dans l'énoncé d'un point nodal le contraignant à penser que, par moments, le narrateur se soucie moins du récit que du discours sur les conditions entourant la gestation du roman. Comme l'écrit Maingueneau : « À la différence des langages logiques, les langues naturelles enchevêtrent continuellement le discours et le métadiscours, elles disent en montrant du doigt qu'elles disent<sup>370</sup>. »

### 3.2.4. Le compagnon d'écriture

En plus d'évoquer la démarche créatrice, le narrateur fait intervenir dans *Pays sans chapeau* l'instrument principal associé à sa profession d'homme de lettres. Il s'agit d'une machine à écrire traitée comme un fidèle complice, un compagnon à son

---

<sup>369</sup> Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, op. cit., p. 28.

<sup>370</sup> Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p. 163-164.

service dès le début de sa carrière : « je retourne à grandes enjambées vers ma table bancale pour me remettre à taper comme un forcené sur cette machine à écrire qui ne m'a jamais quitté depuis mon premier bouquin. Un vieux couple » (*PC*, p.12). La présence de l'outil auprès de l'écrivain prend plus de consistance grâce à la force d'évocation du déterminant démonstratif *cette*, comme si l'outil pouvait se matérialiser à l'évocation de son nom. Rien d'étonnant alors à l'élan d'exaltation que suscite son rôle en tant qu'infatigable auxiliaire de Vieux Os. Cédant à un fantasme fusionnel, le narrateur lui adresse affectueusement ces mots, prononcés au terme d'un parcours ardu, certes, mais malgré tout victorieux : « On a connu des temps durs, ma vieille » (*PC*, p. 13). L'instrument lui aurait facilité l'épanchement de tous ses sentiments, positifs et négatifs : « Curieusement, c'est une machine qui m'a permis d'exprimer ma rage, ma peine, ma joie » (*PC*, p. 13). Le motif du double s'amplifie ici de plusieurs manières : d'abord à travers le champ lexical du couple (*ne m'a jamais quitté, couple, ma vieille*), ensuite par la personnification de la machine transformée en partenaire authentique dans l'aventure de l'écriture.

### 3.2.5. Écrire pour les loas

Un autre point d'intérêt du roman en matière de double est qu'il intègre dans ses pages des déclarations justificatives du pourquoi du texte soumis à notre appréciation. Sans trop fouiller, le lecteur tombe facilement sur une multitude de passages consacrés à « inscrire dans l'œuvre les éléments d'une réflexion sur les conditions mêmes de son émergence<sup>371</sup> ».

---

<sup>371</sup> Vion-Dury, *Le Retour. Au principe de la création littéraire, op. cit.*, p. 17.

Penchons-nous sur un exemple. Si des défunts remplissent tout simplement le rôle actantiel de bénéficiaires et se contentent d'être des témoins de la démarche littéraire, deux autres personnages interviennent plus décisivement auprès du narrateur : un « passeur » au service des entités invisibles et un très puissant loa. Dans la quête entreprise par Vieux Os, sujet du récit, les dieux vaudou possèdent à la fois le statut de destinateurs (ils motivent), de destinataires (ils bénéficient) et d'adjuvants (ils aident). En effet, ils s'entretiennent longuement avec lui sur la nécessité et le sens de son œuvre, donc sur le mandat ordonné par les régisseurs du pays sans chapeau. S'ensuit un écrit dont bien des sections abritent des éléments de réflexivité et qui tend à se replier sur lui-même afin de dévoiler quelques aspects de sa genèse aussi bien que de son énonciation.

Sans contredit, il est curieux qu'un loa, Damballah, et un vodouisant pratiquant, Lucrèce, prodiguent des conseils sur l'art d'écrire, sur la façon de représenter les morts ou la religion. Les considérations sur l'écriture s'immiscent partout; le dit et le dire se confrontent et se confondent, donnant lieu à un effet de boucle.

Au-delà de ses répercussions sur les événements consignés dans le récit, la discussion entre Vieux Os et le passeur Lucrèce correspond à un véritable exposé sur la création artistique. D'un côté, l'interlocuteur du romancier qui, s'inspirant d'une certaine conception de l'art, professe qu'un individu se doit d'abord d'expérimenter une réalité avant de se croire habilité à en parler. Autrement dit, l'adepte du vaudou privilégie le critère de la parfaite fidélité du discours à son référent et ne comprend pas qu'on puisse aborder un sujet dont on ne maîtriserait pas complètement tous les contours : « - Bon... Voilà... Je m'excuse de vous le dire comme ça. J'aimerais savoir

comment pouvez-vous écrire à propos des morts quand vous n'avez jamais été mort? »  
(*PC*, p. 133)

Mais face à celui-ci qui plaide pour une totale adéquation entre l'écriture et la réalité objective se trouve un romancier influencé par un peintre magique, et partisan d'une poétique rétive aux contraintes référentielles qu'on voudrait imposer aux écrivains. En effet, l'homme de lettres, d'après lui, est un démiurge, un individu usant de son droit d'inventer, capable de combler les vides du réel par les produits de son imagination<sup>372</sup>, un thaumaturge apte à transformer l'existence ordinaire. Sa conception de l'activité scripturale transparaît clairement dans ses répliques au passeur : « - En effet, finis-je par admettre. Je compte me servir de mon imagination » (*PC*, p. 133). / « Vous me demandez ça comme ça. Je ne sais pas. Vous savez, dans l'écriture il y a une grande part de fabulation » (*PC*, p. 134).

Ne se laissant pas démonter par les spéculations de Vieux Os, Lucrèce porte-parole des loas, l'invite séance tenante au pays sans chapeau, mais sans lui révéler que les dieux vaudou voudraient bénéficier de sa notoriété et de ses talents de romancier afin de promouvoir une image positive de la religion populaire en Haïti auprès des étrangers. À la suite de cette invitation, certains épisodes du roman vont se circonscrire autour de l'élaboration du livre. En effet, pour Vieux Os, l'enjeu principal d'une visite au pays sans chapeau touche aux éventuelles retombées sur son écriture et à

---

<sup>372</sup> Ce que Nathalie Courcy écrit au sujet du lecteur peut s'appliquer aussi à l'écrivain : « En prenant vie sous 'la cadence sensuelle de l'écriture' » (Guay, 1994 : D10), le réel parcellaire permet au lecteur d'effectuer des allers-retours entre les faits et l'imaginaire » (Nathalie Courcy, « La traversée du Pays sans chapeau : (Con)fusion des mondes, vérités multiples et identités plurielles », *op. cit.*, p. 228).

l'opportunité de rivaliser, grâce à sa production littéraire, avec les plus grands esprits connus par l'humanité :

Et cet homme fait le plus terrible marché qu'on puisse faire à un écrivain, lui proposer de le conduire au royaume des morts. Au nom de ce lien mystérieux qui l'unit à mon grand-père, il me donne aujourd'hui la possibilité d'être plus grand que Dostoïevski, aussi grand que Dante ou que l'apôtre Jean [...]. Séjourner parmi les morts et revenir chez les vivants en rendre compte. [...] J'irai voir comment cela se passe là-bas, puis je reviendrai parmi les hommes. Un reporter au pays sans chapeau. (*PC*, p. 136-137)

En clair, le voyage ne présente d'intérêt aux yeux de Vieux Os que dans la mesure où il lui fournit l'occasion de glaner des matériaux capables de nourrir sa créativité.

Même la réaction du professeur J.-B. Romain, mis au courant de l'offre de Lucrèce à Vieux Os, s'inscrit sur fond d'association du séjour au pays sans chapeau avec la production écrite. Pour preuve, son étonnement ne découle pas tant de la visite de l'au-delà en soi, mais beaucoup plus de la permission accordée à un humain de divulguer son expérience, mieux, de s'en servir comme matériau livresque : « - Quoi? Aller là-bas et revenir? Et surtout, dit-il, avec un sourire en coin, qu'on vous laisse écrire là-dessus? Une sorte de reportage sur le « vieux pays'' » (*PC*, p. 160).

### **3.3. Texte circulaire chez Ollivier**

#### **3.3.1. Retour d'exil**

L'épisode narrant la première phase du retour au pays natal d'Adrien Gorfoux a pour espace physique l'aéroport de Montréal et épouse le point de vue du héros. L'imminence du voyage le plonge dans la méditation et engendre des réflexions sur l'exil et sa dureté.

Rentrer chez soi après des années d'absence résonne dans le cœur d'Adrien Gorfoux et des autres voyageurs comme le bonheur retrouvé, la rupture avec les maux de toutes sortes, qu'ils soient de provenance humaine ou d'origine naturelle. Entre l'extrême lassitude d'un trop long séjour sur un sol étranger et la satisfaction grisante de regagner ses pénates, les commentaires sur la condition de l'exilé se multiplient, telle cette réflexion du narrateur : « L'exil harnache. Des silhouettes de cormorans, voûtées par un quart de siècle d'hiver, de gel, de manteaux plus lourds que des poids d'haltérophilie, discutent fort “réveil des masses”, “reconstruction nationale” » (*US*, p. 36).

Sur la peau des voyageurs s'étalent des vêtements achetés au Canada, mais dans leur tête prévaut l'image du pays de leurs ancêtres. Ils tournent, de gaieté de cœur, le dos à la rigueur de l'hiver perçue comme une traversée provisoire et nécessaire du désert avant l'accès à la terre promise :

Adrien ouvre les yeux et capte, photographe d'un instant unique, le cliché du siècle, l'immense espérance qui illumine ces visages, couvée de trois décennies : retrouvailles avec la terre de leur nombril, reconquête d'un pays qu'on croit redevenu normal par un coup de baguette magique, réappropriation d'une patrie à couleur d'aube quand l'aube blanchit à l'est. (*US*, p. 38)

L'ambiance de bonheur qui sourd du texte reflète l'état euphorique des voyageurs. Le présent passage, connoté positivement, renvoie en même temps à l'imaginaire magique, loin de la pensée rationnelle. En effet, se traduit ici le caractère outrancièrement naïf du comportement des personnages et surtout l'optimisme étourdi qui relève de consciences fermées à toute analyse sérieuse, à tout raisonnement approfondi. Leur attitude participe d'un mouvement compulsif marqué du sceau du



merveilleux béat. Mais en dépit ou peut-être à cause de leur excès de confiance dans l'avenir de leur patrie, ils s'en prennent aux agents vérificateurs de la compagnie d'aviation débordés par les exigences d'individus désireux de transporter le plus de bagages possible et prêts à en découdre. Insultes, cris et bousculades : les voyageurs sont peu enclins à transiger et à entendre raison. Leur comportement farouche dérive de la conscience de laisser un territoire prospère à destination d'une contrée où la pénurie est la règle : « Ils voudraient tout transporter, combler, en un seul voyage, parents, amis, restés là-bas au pays de la rareté, alors qu'eux, ils reviennent du monde de l'abondance » (US, p. 37).

Dans ce tohu-bohu, la posture du personnage principal du roman et de sa femme Estelle tranche avec celle de leurs compagnons de voyage. Tous deux se tiennent à l'écart des altercations entre ceux-ci et les employés de l'aéroport. Mais, pendant que l'archéologue Adrien Gorfoux baigne dans l'euphorie à l'idée de regagner sa presqu'île natale, Estelle, tout au contraire, affiche un certain mécontentement à cause du retardement du vol : « l'avion ne partirait pas à l'heure prévue. Estelle semble contrariée; lui, Adrien, heureux, ivre, malade de bonheur. [...] Adrien adore les aéroports, ces lieux de hasard, ces lieux ouverts sur tous les possibles<sup>373</sup> » (US, p. 37-38).

---

<sup>373</sup> L'attitude d'Adrien Gorfoux rappelle la remarque de Marc Augé : « il y a des espaces où l'individu s'éprouve comme spectateur sans que la nature du spectacle lui importe vraiment [...] comme si, en définitive, le spectateur était à lui-même son propre spectacle [...]. L'espace du voyageur serait ainsi l'archétype du non-lieu. » (Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 110). Citons aussi Alexis Nouss : « le non-lieu peut être vu comme un espace de choix et de négociation entre toute une gamme de possibles spatiaux, si bien que la suggestion de matricialité fait de ces non-lieux non des anti-lieux mais des *ante-lieux*, des sites de genèse spatiale pour des sujets en mal d'ancrage. » (Alexis Nouss, *La condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2015, p. 121).

Le fait de se tenir à l'écart de la foule n'empêche nullement Adrien Gorfoux d'accorder de l'importance à l'ambiance qui règne dans l'aéroport : « Les passagers ne lui [Adrien Gorfoux] prêtent qu'une attention distraite; lui, en revanche, les observe, les scrute, les étudie. Il appelle cela "scéner le monde"<sup>374</sup>. De fait, il les met en scène » (US, p. 38). Il faut reconnaître que le cadre se prête aux jeux de l'imagination :

Aujourd'hui, l'aéroport, avec sa structure de verre et d'acier, ses retraits d'angle, ses escaliers mécaniques [...] ressemble [...] à une immense volière, pleine de palmes et de vignes qu'un oiseleur aurait peuplée d'oiseau des îles voletants et piaillants [...]. (US, p. 38)

Ainsi s'établit-il une sorte de rapport de réciprocité entre l'atmosphère positive de l'environnement et la joie du personnage :

le sens symbolique-sémiotique [...] (telle description, par exemple le *topos* du *locus amœnus*, sert de signifiant « motivé » à un personnage dans une situation d'euphorie). D'où la circularité et la redondance de ce discours, le monde inspirant au personnage des désirs qui s'incarnent dans les objets du monde, et l'objet redoublant la « psychologie » du personnage<sup>375</sup>.

Parmi les voyageurs, un personnage monopolise l'attention générale. Il s'agit d'un individu qui se fait appeler « commandant Mollo-Mollo ». Ses actes et ses paroles suscitent l'hilarité de ses compagnons de voyage, car tout y passe : les problèmes de

---

<sup>374</sup> Voir la thèse d'Isao Hiromatsu sur Émile Ollivier : « Bien qu'il n'utilise pas ces notions d'Augustin Berque de *mésologie* ou de *mésologie* dans ses essais ni dans ses romans, nous pensons qu'Ollivier est aussi l'un des décrypteurs des milieux humains. En s'inspirant de la géographie culturelle ainsi que de la théorie du paysage dans *Fûdoron* (théorie des milieux) de Tetsuro Watsuji (philosophe japonais), il définit sa méthodologie de la géographie, la « mésologie », de la façon suivante : une « branche virtuelle de savoir qui ferait des milieux humains son objet (*meson*, en grec, veut dire milieu) ». En effet, dans les romans d'Ollivier, l'écrivain ne cherche pas simplement à décrire le parcours ou l'histoire de la migration afin de repérer les migrants dans une terre d'accueil ; mais en même temps, à la manière de la mésologie de Berque, son écriture vise à décrypter la signification des lieux dans l'espoir d'aménager une relation harmonieuse entre les êtres migrants et leur environnement. » (Hiromatsu, *Mélancolie postcoloniale : Relecture de la mémoire collective et du lieu d'appartenance identitaire chez Patrick Chamoiseau et Émile Ollivier*, op. cit., p. 267).

<sup>375</sup> Philippe Hamon, « Un discours contraint », dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, Points, 1982, p. 166.

religion, les loas du vodou, la lutte des classes, l'histoire d'Haïti, celle du Québec. Le tableau est assez original :

Au milieu du cercle, un homme vêtu d'une vareuse bleu zéphyr, la tête ceinte d'un bandeau rouge, le genou posé sur une caisse métallique, imitant la posture du Marron de la Liberté, souffle dans une conque marine, devant l'auditoire médusé. (*US*, p. 38)

L'entre-deux se manifeste à travers les propos de cet excentrique en qui se reconnaissent, de manière plus ou moins caricaturale, certains candidats au retour au pays natal<sup>376</sup>. En effet, les bons mots assésés à tout-va rencontrent l'assentiment de plus d'un qui accueille favorablement les saillies dudit commandant. L'exil pèse, et nul ne se sent d'humeur à bouder une occasion de se soulager du poids des années passées loin de sa patrie. Tout sert de prétexte au divertissement pour qui est sur le point d'échapper aux contraintes oppressantes de l'hiver :

La foule admire son impertinence; Mollo lâchait son fou, un tumulte de propos, de jeux de mots et calembours qui masquaient et dévoilaient à la fois son exaspération de vivre une sorte d'entre-deux qui perdurait. Déjà le pays d'où il vient se mouvait entre misère et désespoir. Et voilà que sa migrance l'avait placé dans un flottement assaisonné de tracas administratifs et de « petits malheurs ». (*US*, p. 39)

Qui dit entre-deux dit clairement double et retour, ne serait-ce que par le va-et-vient qui s'instaure, même de façon imaginaire, entre deux civilisations, deux réalités, deux lieux. En l'occurrence, entre la misère et l'opulence, le Canada et Haïti, la culture québécoise et la culture quisquényenne. D'où, d'après le narrateur, une sensation de « flottement » éprouvé par Mollo-Mollo, flottement que « les loas de ses ancêtres »

---

<sup>376</sup> « Les personnages d'Ollivier vivent dans un entre-deux temporel : il suffit d'un mot pour que le passé vienne submerger le présent sous ses flots » (Joubert Satyre, *Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier*, *op. cit.*, p. 134).

(*US*, p. 39) l'aident à supporter depuis toujours, lui qui se targue de verser dans un syncrétisme découlant de la cohabitation de « trois mamans-religions » ou de trois divinités : Yahvé, Jésus et Damballah.

### 3.3.2. Retour en exil

Adrien, accompagné de sa femme, se rend à l'aéroport Maïs-Gâté de Port-au-Prince. Peu auparavant, il avait décidé de s'éloigner encore une fois de la terre natale. Dans cet épisode de sa vie, Adrien Gorfoux devient pensif, en proie à la mélancolie et au découragement. Estelle, son épouse, qui opte pour la réimplantation définitive sur la terre de ses ancêtres, se contente de l'accompagner à l'aéroport, sans prendre l'avion avec lui : « Il est maintenant séparé d'Estelle qui lui fait un grand geste d'adieu, séparé de tous ceux qui, comme elle, ne partent pas [...] » (*US*, p. 293). Désormais, l'archéologue se retrouve vraiment seul, éloigné de sa femme, coupé de son peuple, de sa terre natale. Comme l'écrivain Gao Xingjian, Gorfoux pourrait se dire : « Se retrouver seul face au pays, face au peuple, te conduit à pratiquer l'introspection<sup>377</sup>. »

De fait, incapable de reprendre sa place dans une société en totale inadéquation avec sa mémoire, n'ayant plus la force physique et morale de se colleter avec les adversités de la vie, le spectacle de son affaïssement donne à penser qu'il vient de perdre le plus important combat de sa vie :

Il se laisse tomber dans un fauteuil laid et inconfortable après avoir repéré la porte où il devra présenter sa carte d'embarquement. Il retourne à Montréal. Il revient à la case de départ et rejoint ainsi le cortège de tous les errants, des sans-patrie, des déracinés en rupture avec leur passé, culpabilisés d'avoir survécu à tant d'holocaustes. (*US*, p. 293)

---

<sup>377</sup> Sebastian Veg, « Fuite sans fin et exil impossible : *Le livre d'un homme seul* de Gao Xingjian », dans *Dans le dehors du monde*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 284.

Le décor<sup>378</sup>, au regard d'un « fauteuil laid et inconfortable » mis en exergue, est en résonance parfaite avec la dysphorie du personnage, qui ne s'assied pas, mais « se laisse tomber ». De plus, le lexique utilisé pour les commentaires sur le retour en exil ne comporte que des mots aux accents négatifs : *errants, sans-patrie, déracinés, culpabilisés, holocaustes*.

Par ailleurs, bien en vue dans la cohorte des voyageurs, Mollo-Mollo, qui fait une fixation sur les héros de l'histoire et les moments glorieux du passé d'Haïti, se met encore une fois en scène en plein milieu de l'aéroport de Port-au-Prince pour amuser le public : « De sa veste alpaga, il tire une conque marine et se met à souffler dedans » (*US*, p. 294). Armé de l'instrument, il adopte la posture de la statue du Marron de la Liberté, monument destiné à honorer la vaillance des esclaves rebelles ayant combattu pour l'indépendance. Dans le même ordre d'idée, l'autoproclamé commandant, qui ne fait rien à moitié, porte un accoutrement de carnaval :

En tête de peloton [...], il y a le commandant Mollo-Mollo coiffé d'un bicorné et vêtu d'une queue-de-pie, une veste élimée d'alpaga noir. Sur sa poitrine pendent, en breloque, des médailles obtenues à on ne sait quels comices, des croix de guerre récompensant des exploits inconnus, réalisés sur on ne sait quels champs d'honneur [...]. (*US*, p. 294)

---

<sup>378</sup> Philippe Hamon cite Jakobson et Wellek et Warren pour souligner l'importance du décor dans un récit : « Pour Jakobson [*Essais de linguistique générale*, Paris, Éd. de Minuit, p. 63] : “L’auteur réaliste opère des digressions métonymiques de l'intrigue à l'atmosphère et des personnages au cadre spatio-temporel. Il est friand de détails synecdochiques.” Voir également Wellek et Warren [*La Théorie littéraire*, *op. cit.*, p. 309] : “Le décor, c'est le milieu; et tout milieu, notamment un intérieur domestique, peut être considéré comme l'expérience métonymique ou métaphorique d'un personnage” » (Hamon, « Un discours contraint », *op. cit.*, p. 118).

### 3.3.3. Revenir et repartir : le principe de binarité

Dans le cadre d'une analyse portant sur le double, comparer l'épisode du retour d'exil et celui du retour en exil revêt un intérêt certain, dans la mesure où la prédominance d'éléments communs et distinctifs de part et d'autre répond à une logique de binarité, traduction idoine du mouvement d'aller-retour. Abstraction faite de la présence de Mollo-Mollo et de sa posture ubuesque, de ses bizarreries agrémentées d'un certain sens de la provocation, les éléments essentiels figurant dans le récit du voyage d'Adrien Gorfoux vers l'île natale sont en discordance avec ceux consacrés au retour à Montréal.

Approfondissons la comparaison entre les deux séquences. Au départ du Canada, Adrien Gorfoux prend l'avion en compagnie de sa femme Estelle, mais il repart seul, celle-ci ayant choisi de rester en Haïti. Par ailleurs, enthousiaste, heureux, « ivre de joie », au moment de regagner son pays, le personnage principal du roman ne prétend plus jouer au metteur en scène à l'aéroport de Port-au-Prince. De sujet qui s'amuse à « scénariser le monde » avant le retour d'exil, il se transforme en objet subissant les contrecoups du sort au moment du retour en exil. Le rapport d'opposition, de renversement<sup>379</sup> entre les éléments du début et de la fin du récit touche même l'heure du départ du vol : alors que l'avion était en retard au départ de Montréal, la situation change à l'aéroport de Port-au-Prince, même s'il s'agit d'une rare exception dans la presque île : « Aujourd'hui par miracle, l'avion est à l'heure » (*US*, p. 294).

---

<sup>379</sup> Les différents renversements observés dans le roman d'Émile Ollivier tirent, en partie, leur origine de l'esthétique baroque (Voir la thèse de Joubert Satyre, *Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier, op. cit.*), mais il est tout aussi pertinent de les mettre sous le compte des idées contradictoires qui traversent la pensée d'un personnage écartelé entre un ici et un là-bas.

Autre effet de contraste, l'environnement de l'Aéroport du pays natal se trouve en symétrie inverse avec celui de Montréal, ou du moins dans la perception du personnage. D'un côté la laideur et l'inconfort, de l'autre le luxe et la commodité. Il y va pareillement pour l'humeur d'Adrien Gorfoux : gaie au moment du voyage vers le territoire d'origine, mais sombre au retour vers son pays d'adoption. Patente est la correspondance étroite entre le décor et l'état d'âme du personnage dans chacun des cas. Euphorie dans le cadre rutilant de Montréal, dysphorie dans l'espace incommode de Port-au-Prince. Pour clore ce parallèle, faisons remarquer que le personnage débarque à l'aéroport Maïs-Gâté avec le statut d'archéologue accompli alors que l'excipit du roman brosse le portrait d'un écrivain en puissance en train de s'envoler vers le Canada.

## **SYNTHÈSE DE LA DEUXIÈME PARTIE**

Tout au long de la progression des textes, le double donne son dynamisme aux romans de Phelps, de Laferrière, d'Ollivier en réverbérant le mouvement pendulaire du migrant et en inspirant la fabrication de la plupart des personnages. Il se manifeste à travers l'être et le faire d'un certain nombre d'entre eux, par le truchement du clivage de leur personnalité et de leurs comportements saugrenus. Entre les individualités fissurées et celles à double visage, entre les sosies et les zombis, entre les métis et les binationaux, les protagonistes de ces fictions vivent généralement leur vie dans un entre-deux, donnant à penser que l'aller-retour est inhérent au destin de l'homme en général et du migrant en particulier.

Le principe de retour, plus particulièrement son volet va-et-vient, informe des aspects importants des romans de notre corpus. Si dans certains cas les récits présentent des réalités et des espaces irréconciliables, dans d'autres, ils aménagent une franche circulation entre les univers les plus éloignés. Les relations complexes de séparation, de fusion et de confusion entre des entités réputées antinomiques (ici et ailleurs, la vie et la mort, l'amour et la mort, le rêve et la réalité, le sacré et le profane, la fiction et l'histoire) illustrent le mouvement de balancier du migrant entre un point A et un point B.

Retenons aussi que personnages et narrateurs, par un effet de réflexivité, tendent à adopter l'écriture pour sujets de leurs conversations ou de leurs préoccupations, comme s'il s'agissait de faire en sorte que le lecteur ne perde pas de vue la nature littéraire ou fictive des lignes défilant sous ses yeux. Les axes retenus pour étudier l'autoreprésentation correspondent à la mise en abyme, la réflexivité du code, la circularité textuelle. Dans le roman d'Ollivier, par exemple, l'enquête menée par Adrien Gorfoux sur les circonstances entourant l'assassinat de Sam représente un exemple évident de mise en abyme de la réception du texte : « Lorsque le texte interprété raconte une enquête policière, alors le processus d'interprétation littéraire se donne à lire à lui-même et se met en abyme<sup>380</sup>. » Avec Laferrière, l'écriture dans le roman prend ici une ampleur extraordinaire. Dans son ouvrage, le lecteur est témoin de la fabrication du livre et le personnage auctorial expose sa conception de la littérature à chaque étape, tout en dévoilant certaines ficelles de sa profession. Dans *La*

---

<sup>380</sup> Juliette Vion Dury, *Le Retour. Au principe de la création littéraire*, op. cit, p. 174.



*contrainte de l'inachevé*, le métarécit<sup>381</sup> attribué à un romancier fictif, lui-même personnage de roman, reprend le thème du récit premier. En outre, certains personnages chez Phelps, grands lecteurs, manifestent un vif intérêt pour les écrits soumis à leur intention. En résulte que le producteur et le lecteur possèdent leur double dans cette dernière œuvre largement autoréflexive. Pour résumer, la mise en abyme, le dévoilement du code et la circularité représentent les formes d'expression de la circulation alternée dans les textes de notre corpus.

---

<sup>381</sup> « Le métarécit est un récit dans le récit, la métadiégèse est l'univers de ce récit second [...] » (Genette, *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 237.).

## **CONCLUSION GÉNÉRALE**

L'idée de la présente thèse puise partiellement son origine d'une réflexion de Dominique Maingueneau au sujet « des œuvres qui fondent idéalement les miroirs et leur énonciation, au point d'être totalement performatives, d'accomplir ce qu'elles disent en le disant<sup>382</sup> ». Loin de nous l'idée que les romans analysés dans ce travail constituent des modèles accomplis de performativité énonciative. Cependant, il nous paraît que ces fictions, à défaut « d'être totalement performatives », ont à certains égards le mérite « d'accomplir ce qu'elles disent en le disant », en associant étroitement thème et structure, sens et composition, fond et forme. Aussi, tout au long de cette étude, nous nous sommes soucié de garder le cap constamment fixé sur l'objectif annoncé dès sa mise en train : établir que le retour comme signification va de pair avec le retour comme principe de composition dans *Les urnes scellées* d'Émile Ollivier, *La contrainte de l'inachevé* d'Anthony Phelps et *Pays sans chapeau* de Dany Laferrière.

L'ouvrage de Juliette Vion-Dury, *Le retour. Au principe de la création littéraire*<sup>383</sup>, entre autres, a fourni une grande partie du cadre théorique à partir duquel notre recherche s'organise. En effet, en posant que « la création littéraire est essentiellement un mouvement de retour<sup>384</sup> », l'auteure incite à s'interroger sur le régime narratif des récits consacrés explicitement au retour : retour dans un lieu, retour dans le temps, par exemple. De plus, après avoir soulevé l'incontournable « question de la structure rétrospective de la littérature<sup>385</sup> », elle affirme que « la création littéraire

---

<sup>382</sup> Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire, op. cit.*, p. 178.

<sup>383</sup> Juliette Vion-Dury, *Le Retour. Au principe de la création littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 52.

a partie liée avec la transgression d'un interdit : celui de se retourner, celui proféré par Jéhovah à l'endroit de la femme de Loth, par exemple<sup>386</sup> ». Ou proféré par un régime politique, une situation sociale ou économique intolérable. Le désir de regarder en arrière, de revenir sur ses pas, de renouer avec le passé s'impose parfois de façon si irrépressible que l'on serait prêt à braver tous les dangers, à défier toutes les lois en vue d'obéir à cet impératif venu d'on ne sait où. Tel se présente, chez les individus qui peuplent les romans de notre corpus, l'attrait du pays natal quand la migration ou l'exil devient insupportable. À l'exclusion d'autres types de retour, par exemple l'errance, cette étude s'est intéressée seulement à celui qui amène le personnage à prendre sans détour le chemin de sa terre de provenance. D'où les deux axes mis en évidence : le retour unique (marche arrière) et le retour alterné (va-et-vient). L'un se concentre sur la réinsertion dans la société d'origine, l'autre se focalise sur l'aller-retour entre deux territoires.

Au geste régressif des personnages de fiction, sur le plan de l'énoncé, font écho dans le texte, sur le plan de l'énonciation, certains procédés scripturaux narratifs caractérisés par le retour : circularité, répétitions, réflexivité, mise en abyme. La concordance du thème et de la structure des œuvres, ou du moins la congruence entre le contenu et la forme de fictionnalisation de la marche arrière, se réalise de diverses manières.

L'inclination au retour définitif comporte plusieurs aspects. L'une de ses expressions, l'enquête, se manifeste dans les trois romans suivant des configurations différentes. Avec Émile Ollivier, nous suivons les démêlés d'Adrien Gorfoux qui

---

<sup>386</sup> Vion-Dury, *Le Retour. Au principe de la création littéraire*, op. cit, p. 52.

s'attelle à scruter les circonstances entourant l'assassinat de Samuel Soliman et à exhumer un trésor légendaire. Pour sa part, Anthony Phelps nous entraîne sur la trace d'une pièce archéologique rare introuvable, déposée dans une cachette secrète, au grand désespoir de son propriétaire qui passe son temps à jouer au détective afin de rentrer en possession de l'objet. En compagnie des personnages de Dany Laferrière, le lecteur se retrouve dans une région reculée d'Haïti où se déroulent des événements défiant la logique. De plus, le narrateur, à l'invitation des loas vodou, entreprend un voyage au pays sans chapeau, c'est-à-dire dans l'au-delà.

Dans toutes les œuvres à l'étude, enquêter correspond à un mouvement régressif. D'où le fait que l'enjeu de ces investigations dépasse de loin la recherche d'un coupable, d'un objet ou d'un endroit. À chaque fois, une véritable quête est mise en branle : quête d'identité, de la vérité, de l'unité de l'être qui souhaite à tout prix échapper à la dispersion. L'énigme, en fait, représente un prétexte afin de creuser la surface des apparences et de scruter au-delà du temps présent. Or, à force de questionner les uns et les autres, d'investiguer par-ci et par-là, de s'adonner au ressassement, les personnages sollicitent considérablement leur mémoire et celle de leurs compatriotes afin de remonter à la source de leur existence. Dans la mesure où l'enquête se transforme en métaphore d'une progression à rebours, le fond rejoint parfaitement la forme dans *Les Urnes scellées*, *Pays sans chapeau* et *La contrainte de l'inachevé*.

L'interprétation, assimilable à l'enquête, occupe une place prépondérante dans les trois romans du corpus. Nombre de séquences du roman d'Émile Ollivier font la part belle au phénomène onirique ainsi qu'à l'exégèse d'œuvres littéraires couramment

pratiquée par des polémistes et des critiques vilipendant ou glorifiant un auteur. Pareillement, les commentaires de créations picturales, théâtrales, romanesques et poétiques, essaient le récit d'Anthony Phelps. En plus, dans ses tentatives de raccordement à ses origines familiale et nationale, le protagoniste principal du roman s'imagine pouvoir dialoguer avec les objets qui l'environnent et décrypter les bruits, les ombres ou les reflets. Dany Laferrière consacre de nombreux passages de son texte à l'explication de réalités de tous ordres, comme la peinture, la littérature, la religion, la nomination, explication fournie aussi bien par des humains que des dieux vaudou, les loas. « Il n'y a pas de fait existant indépendamment de son interprétation, que ce soit par l'opinion, la mémoire collective [...] »<sup>387</sup> », écrit Guillaume Nicaise. On comprend alors que les personnages et les narrateurs des trois récits s'appliquent toujours à faire appel à leur mémoire, à celle d'autrui, voire à celle de toute une collectivité en vue de prendre pied dans la réalité haïtienne. En ce sens, qui dit interprétation dit passé, et conséquemment retour dans le temps, démarche en adéquation avec la thématique des romans.

À côté de l'enquête, la répétition, les redites et différentes formes de reprises structurent le mouvement des textes. Ainsi le discours tend-il à retourner sur ses pas, comme s'il s'agissait de gommer un chemin parcouru et revenir au point de départ en vue de reconquérir un terroir, une origine. Comme le dit Prak-Derrington, « la répétition influe sur la progression du récit en lui imposant un retour en arrière »<sup>388</sup>. Les reprises, quelques fois fidèles, de mots, de syntagmes, de moules syntaxiques, de

---

<sup>387</sup> Prak-Derrington cité par Guillaume Nicaise, « L'interprétation », op. cit.

<sup>388</sup> Dominique Dias, « Les figures de répétition : une tradition rhétorique à l'œuvre dans un texte contemporain » (<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01744462/document>, consulté le 26 avril 2020).

phrases, de faits non linguistiques, en même temps qu'elles scandent la dynamique textuelle, miment le déplacement à reculons de ceux qui ont regagné ou aspirent à regagner leur terre natale. En outre, la référence aux rituels, à travers les pages signées par Phelps, Ollivier et Laferrière, sert à remonter le cours du temps. Il n'en va pas autrement des nombreuses allusions à la filiation maintes fois associée à la malédiction récurrente et à la prégnance du destin dans la vie d'un individu. Si la filiation, avec son lot de déterminisme, permet « la répétition d'un passé qui ne veut pas mourir [...], l'hérédité physique, tout comme [...] la transmission de traits caractéristiques au sein d'une même famille<sup>389</sup> », agissent tyranniquement dans la vie des personnages suivant un arrêt prononcé bien avant leur venue au monde.

Besoin de stabilité exprimé par les manifestations de l'unicité subsumée sous les termes *même, similaire, continuité, homogénéité, pareil, toujours*, le retour, tel qu'il s'inscrit dans l'enquête, la répétition, l'interprétation, le rituel, la filiation, consacre la persistance du passé, l'aspiration à l'harmonie originelle dans l'être et dans le faire d'un individu ou d'un groupe. Cependant, la difficulté, sinon l'impossibilité de réintégrer la société d'origine, représente d'habitude le lot commun de la quasi-totalité des migrants. Dans les romans étudiés, sauf pour la femme d'Adrien Gorfoux, Estelle Pierregrain, et pour l'ami de Simon Nodier, Roland Dumay, leur tentative de retour débouche régulièrement sur l'échec le plus dramatique.

Le deuxième grand axe de la présente étude, le retour va-et-vient, s'organise autour du chiffre deux qui se décline en binarité, paire, entre-deux, double, bipolarité.

---

<sup>389</sup> Vion-Dury, *Le Retour. Au principe de la création littéraire, op. cit.*, p. 201-202.

Pour rendre compte du destin des individus dont l'existence oscille entre des territoires différents, les points d'intérêt suivants ont été pris en compte : la dualité des personnages, la dualité du réel, la dualité inscrite dans le code du texte.

La fabrication des personnages des trois romans analysés illustre grandement le fait que le retour alterné ne s'apparente pas seulement à un thème, à un contenu. Se constate ainsi un mouvement bijectif entre la forme et le sens pour signifier cet aller-retour. De ce fait, des individus marqués du sceau de la dualité abondent dans les textes : sosies, zombis, métis, etc. L'existence de ces dernières créatures fait écho au destin de ceux qui passent périodiquement d'un territoire à un autre ou qui élisent domicile à la fois ici et ailleurs. En outre, certains êtres, minés par l'exil intérieur ou sous l'effet d'une force centrifuge, apparaissent en complète dissonance avec leur milieu d'origine où ils se considèrent eux-mêmes, sinon sont considérés par les autres, comme des étrangers. Véritables naufragés de l'existence, ils possèdent une personnalité morcelée, clivée dans un monde hostile à ceux qui refusent d'obtempérer aux exigences faites par leur communauté. La duplicité joue aussi un rôle important dans cet univers traversé par le double : certains êtres ne révèlent pas au grand jour leur vrai visage et escamotent leur personnalité derrière un masque de vertu ou d'affabilité. On relève aussi dans les textes des situations d'entre-deux à propos d'une catégorie de migrants généralement écartelés entre le pays d'origine et la terre d'accueil. Daniel Sibony affirme judicieusement : « La traversée de l'entre-deux est alors celle de l'origine. Et l'on verra [...] l'identité morcelée, mais consistante, avec des trous et des reprises, des tours et retours<sup>390</sup>. »

---

<sup>390</sup> Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage, op. cit.*, p. 22.



En plus des personnages, presque toutes les réalités des romans (espace, objets, etc.) sont estampillées par le double. Le lecteur se trouve ainsi interpellé par la vigueur des paires antinomiques dans la composition du tissu textuel : ici et ailleurs, hier et aujourd'hui, le vil et le noble, la vie et la mort, le sacré et le profane, le rêve et la réalité. Se dégage des écrits une impression apparentée à celle ressentie par une personne qui se balade entre deux espaces. Pour compliquer la situation, non seulement les éléments s'opposent les uns aux autres, mais ils coexistent parfois paradoxalement dans des lieux où l'on ne s'attend pas à les rencontrer. En effet, les télescopages, les fusions et les confusions gommant les frontières, estompent les différences et accolent les réalités les plus éloignées.

Enfin, les stratégies narratives, à l'égal des autres composantes des récits, portent la coloration du double avec tout un cortège d'effet miroir, de bouclage, de mise en abyme. À cet égard, certains personnages du roman d'Émile Ollivier manifestent un vif intérêt pour l'écriture et nourrissent parfois des projets de publication, à l'instar d'Adrien Gorfoux et d'autres, qui franchissent le pas en rendant public le fruit de leur imagination, soit sous forme de poésie, de roman ou d'essai. Pareillement, des critiques littéraires amateurs et professionnels se penchent sur des productions intellectuelles et communiquent leur évaluation dans les salons ou par le biais de périodiques. Dans *La contrainte de l'inachevé*, non seulement le protagoniste principal, Simon Nodier, écrit un roman, mais encore son texte est lu et critiqué par d'autres personnages avec qui il partage le même univers diégétique, et qu'il prend pour modèle de sa création sans même modifier leurs noms. Quant à Laferrière, de la première à la dernière page, il nous incite à considérer son livre comme exhibant les moindres détails de l'histoire de

son élaboration. En adéquation avec le principe du retour qui les fonde tous, les trois romans obéissent à cette règle posée par Dominique Maingueneau : « Qu’y a-t-il de singulier dans ces phénomènes autoréférentiels? Il s’agit d’un enchevêtrement de niveaux; l’énonciation s’immisce dans l’énoncé, qui fait retour vers son énonciation au lieu de parler du monde<sup>391</sup>. » Encore une manifestation de la persistance dudit principe, ici sur le plan structurel. Par ailleurs, la reproduction du va-et-vient entre deux lieux se révèle très perceptible dans la configuration narrative de la séquence mettant en scène le retour d’exil et le retour en exil d’Adrien Gorfoux. On assiste alors à l’inversion de certains éléments (personnages, décor, humeur), inversion exprimée par la dissimilitude entre rentrée et départ. En résumé, par les procédés corrélés au double, à la dualité, à l’entre-deux, à la binarité qu’il mobilise, le texte mime l’oscillation des migrants entre deux territoires.

Arrivé à ce point, des questions cruciales ne sauraient être esquivées au risque de compromettre la visée du présent travail. Quelle place l’échec du retour occupe-t-il dans les textes? Plus important encore, comment cet échec se manifeste-t-il? Comment affecte-t-il le dispositif romanesque? Pour ne pas alourdir la conclusion, nous tenterons de répondre le plus succinctement possible à ces interrogations.

---

<sup>391</sup> Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, *op. cit.*, p. 163.

Terre qui nous a faits  
Ces errants que tu portes,  
Incertains du local,  
Incertains du parcours [...]  
Eugène Guillevic<sup>392</sup>

À la fois désiré et redouté, retour d'exil ne signifie pas forcément retour définitif ou retour en alternance entre le sol natal et le pays d'accueil. Souvent, l'abandon du lieu de refuge par un immigrant s'inscrit de préférence dans la dynamique de l'errance<sup>393</sup>. Cette dernière thématique, dans une certaine mesure, balise chaque séquence des trois romans à l'étude, en affectant aussi bien le contenu que l'expression dans *Pays sans chapeau*, *La contrainte de l'inachevé*, *Les urnes scellées*.

Dans le texte d'Ollivier, l'archéologue Adrien Gorfoux a sillonné sans répit la surface du globe et mené pendant des années une vie de nomade. Il suffit d'un coup d'œil pour que sa femme discerne les outrages psychologiques et corporels occasionnés par ses nombreuses pérégrinations : « Estelle un moment ralentit le pas. [...] Elle reconnaissait difficilement cette démarche alourdie, ces pas qui traînaient des années d'errance et de fatigue » (*US*, p. 280).

Le retour physique au pays ne parvient nullement à interrompre la spirale de l'errance<sup>394</sup> qui aspire la vie du personnage. Estelle constate amèrement l'incapacité de son mari à s'adapter aux nouvelles réalités de son pays et à réapprécier ses merveilles :

---

<sup>392</sup> Eugène Guillevic, « En cause », *Sphère*, Paris, Gallimard, 1963, p. 113.

<sup>393</sup> L'importance de l'errance dans les lettres antillaises est soulignée à l'encre forte dans cette assertion de Véronique Bonnet : « Une littérature écrite en plusieurs langues, en de multiples langages, irriguée par toutes les influences, y compris les plus lointaines. Une littérature d'errance et d'espoir. » Véronique Bonnet, *De l'exil à l'errance : écriture et quête d'appartenance dans la littérature contemporaine des petites Antilles anglophones et francophones*, Thèse de doctorat, Université Paris Nord, Paris XIII, 1997, p. 423 (<http://www.limag.com/Theses/Bonnet.PDF>, consulté le 21 avril 2020).

<sup>394</sup> Interprétant le roman d'Ollivier à la lueur de la poétique baroque, Joubert Satyre s'est penché sur l'errance d'Adrien Gorfoux pour aboutir à la conclusion suivante : « L'errance et le voyage sont donc liés à la métamorphose. Ces deux motifs s'inscrivent à la fois dans l'histoire individuelle et dans

Estelle avait cependant compris que les dés étaient jetés. [...] Elle savait qu'Adrien ne prendrait pas le temps de se familiariser de nouveau avec le pays [...]. La migrance était sa patrie sans nom. Adrien Gorfoux, fou comme un vol de gorfoux, quelle saison fuis-tu? Vois tes mains trouées de mille clous, tes pieds malades de mille cailloux? Que fuis-tu donc? (*US*, p. 226)

À certains égards, le roman d'Émile Ollivier peut être interprété comme l'illustration accomplie de l'échec du retour au pays natal. Cependant, cette œuvre n'est pas la seule à présenter cette caractéristique. En effet, la revue *Notre librairie* a salué la sortie de l'œuvre de Phelps par ces mots :

Dans son prochain roman intitulé *La contrainte de l'inachevé*, le poète haïtien Anthony Phelps nous invite à partager les errances d'un artiste exilé, Simon Nodier, vivant au Mexique et de retour en Haïti pour s'installer au chevet de sa marraine mourante. De retour sur les lieux de son enfance, pourtant chargés de souvenirs, le narrateur réalise que l'exil est un état qui ne finit jamais<sup>395</sup>.

Chez Anthony Phelps, le personnage principal Simon Nodier, aussi lucide que sincère, ne (se) dissimule pas les difficultés présentées par une tentative de réadaptation aux nouvelles réalités de son pays. Durant son exil, il n'a cessé de résister à la tentation de retour : « La dernière fois où Marlène t'a rendu visite au Mexique, il y a, quoi, deux ans? tu lui as dit que ta décision de ne plus retourner était irrévocable » (*LC*, p. 157), lui rappelle sa marraine, Alice Licase. Au moment même des retrouvailles avec les siens, il plonge dans une profonde méditation sur la possibilité et l'opportunité de sa réinstallation dans le pays. Ses réflexions l'amènent à un constat douloureux : « L'exilé

---

l'histoire collective, celle du romancier et celle du peuple haïtien. Ainsi, dans le cas des *Urnes scellées*, on peut parler d'une fin baroque parce que le roman se termine sur l'errance du personnage principal. L'instabilité continue pour Adrien Gorfoux [...] » (Satyre, *op. cit.*, p. 149).

<sup>395</sup> *Notre librairie*, n° 161, mars-mai 2006, p. 4.

est comme le prêtre : *In aeternum*. » (LC, p. 20) À chaque occasion, il met en parallèle le mode de vie de ses compatriotes avec ce qui se passe ailleurs, mais son pays sort toujours perdant de cet exercice. Il en résulte, pour le narrateur, une souffrance impossible à contenir :

Je me vois mal me réinsérer dans un nouveau lieu. Au début de mon séjour ici, je critiquais tout, tout le temps. Je ne cessais de comparer ce qui se fait ailleurs avec la façon de procéder d'ici. [...] j'y ai mis un point final lorsque j'ai compris et accepté que mes points d'attache, mes ancrages dans ce pays avaient complètement disparu. (LC, p. 118)

Sa situation rappelle le retour « de celui qui n'est plus le même et qui découvre un pays qui lui aussi n'est plus le même [...] »<sup>396</sup>. Dans ces conditions, ce qu'il expérimente correspond à cette amère vérité : « l'exilé de retour est encore en exil<sup>397</sup> ».

Dans *Pays sans chapeau*, Laferrière campe un personnage qui opte, en toutes circonstances, pour le déplacement au détriment du placement. De retour chez lui après une vingtaine d'années en exil, il n'envisage guère de se sédentariser. Vieux Os confesse souvent sa répugnance à s'identifier à un lieu. Bourlinguer, bouger constamment, telle semble sa devise. Il s'avère impossible pour lui de se confiner dans un espace délimité, quel qu'en soit le charme : « Tu sais que j'ai toujours voulu partir. [...] Naître et mourir à la même place, je n'aurais pas pu supporter un tel enfermement. Regarde, je viens de remarquer que dans l'enfermement, il y a enfer, c'est fou, hein! » (PS, 203)

Aux yeux de ses amis, Vieux Os incarne un nomade invétéré : « Toi, le voyageur (PC, p. 222) / Hé! toi, le voyageur (PC, p. 224) / mon cher voyageur (PC, p. 223) / J'ai

---

<sup>396</sup> Vion-Dury, *Le Retour. Au principe de la création littéraire*, op. cit., p. 85.

<sup>397</sup> Seurat, « L'exil intérieur dans Ulysse », op. cit., p. 246.

une surprise pour toi, voyageur (*PC*, p. 227) », telles sont les expressions utilisées par Manu, son camarade d'enfance, pour s'adresser à lui. Toujours à son sujet, Elsie rappelle à Philippe : « Ton meilleur ami est un voyageur » (*PC*, p. 207). D'ailleurs, Vieux Os n'en disconvient pas : « - Manu, dis-je, mi-figue mi-raisin, on a déjà nos caractéristiques : moi, je suis le voyageur [...] » (*PC*, p. 225). Le narrateur n'est pas loin de nous faire penser à cette affirmation :

[Amin Maalouf] mène campagne contre le concept de l'exil et contre la représentation qui, pour lui, est liée à ce concept, celle d'un lieu d'appartenance natale, d'une patrie à laquelle l'exilé est *tenu* d'appartenir et où il aurait ses *racines*. Car l'idée d'un tel enracinement contredit la possibilité offerte à l'être humain d'un départ, d'un *partir* qui se dérobe à la tension entre patrie et exil<sup>398</sup>.

Pendant que le terme errance ou l'un de ses substituts fait l'objet de plusieurs mentions et que les mouvements tortueux, frénétiques, versatiles des personnages constituent la substance de plusieurs passages, des éléments structurels des trois productions concourent à renforcer cette thématique.

En plus de celle du narrateur principal, de multiples voix résonnent dans le roman d'Émile Ollivier. La pluralité, qui représente l'une des expressions les plus manifestes de l'errance, impose sa loi au système énonciatif du roman *Les urnes scellées*. Citons, pour étayer ces propos, l'affirmation de Joubert Satyre :

On comprend que la première partie du roman (délimitée ici arbitrairement pour les besoins de l'analyse) soit constituée d'une multitude de récits enchâssés. [...] Les voix narratives sont également multiples dans ce roman. En plus de celles des trois narrateurs (Zag, Zeth, Léopold Seurat) qui aident Adrien à reconstituer la scène originelle qui pourrait l'aider à résoudre l'énigme de la mort de Sam, il y a la voix d'Adrien lui-même, celles d'un narrateur non représenté et de nombreux autres narrateurs secondaires. Tous

---

<sup>398</sup> Ette, « Amin Maalouf, l'exil et les littératures sans résidence fixe », dans *Dans le dehors du monde*, *op. cit.*, p. 308.

ces éléments concourent à l'éclatement de la narration et son l'expression d'un monde inconstant<sup>399</sup>.

Par ailleurs, y figurent aussi beaucoup d'énoncés ou de faits dont la source se trouve être la foule, la société des hâbleurs, les commérages, le *télédyol*, etc., toutes catégories caractérisées par la multiplicité. Isao Hiromatsu, dans sa thèse de doctorat, atteste :

Au bout du compte, les rumeurs occupent une place prédominante dans l'intertextualité. Le narrateur fait donc souvent place à ces hâbleurs sur le plan de la narration, à tel point que le récit présente l'aspect d'un véritable entrelacement des intertextes internes<sup>400</sup>.

Le récit d'Ollivier vrombit à la manière d'une ruche d'abeilles, de sorte qu'il s'avère difficile de savoir, dans certaines circonstances, à qui rapporter tel ou tel propos. Les témoignages, dépositions et racontars forment une mixture qui transforme le texte en une œuvre polyphonique, kaléidoscopique, traversée par des points de vue complémentaires parfois, mais souvent contradictoires. En clair, le lecteur perçoit dans le roman un certain brouillage énonciatif qui concorde avec l'instabilité inhérente au destin de ceux qui n'arrivent pas à se fixer dans un endroit précis.

Un type de dissémination, caractéristique de l'errance, se manifeste dans l'œuvre de Phelps et donne le ton à sa composition. Trois voix sont utilisées pour rapporter les événements. Elles s'expriment en alternance en utilisant successivement les trois pronoms : *je, tu et il*.

---

<sup>399</sup> Satyre, *Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier*, op. cit., p. 254.

<sup>400</sup> Hiromatsu, *Mélancolie postcoloniale : Relecture de la mémoire collective et du lieu d'appartenance identitaire chez Patrick Chamoiseau et Émile Ollivier*, op. cit., p. 130.

Le roman débute par la narration à la première personne d'un exilé, Simon Nodier, qui revient vers les siens après avoir longtemps séjourné à l'étranger. Plongé dans de profondes réflexions pour essayer de renouer avec ses habitudes d'autrefois, il passe en revue les visages, les lieux et les événements importants de sa vie : « Dans mon poncho mexicain, *je* me fais du cinéma. Les yeux mi-clos, *je* m'amuse à créer un tableau vivant, encadré par les colonnes de la véranda et que *je* peuple de certains témoins de mon passé » (*LC*, p. 9). Après cette séquence dominée par le *je* du personnage central, le relais est pris par un autre narrateur. Dès lors, Simon Nodier n'est plus le sujet du discours, mais son destinataire. La voix s'adresse directement au personnage en faisant usage de *tu* : « Au-delà de cette lampe qui *te* met en exergue, *toi*, Simon Nodier, faisant cible parfaite pour une rafale d'Uzi [...], *tu* regardes l'ancienne demeure grand-paternelle qui fait sa masse d'ombre et de clarté sourde dans la nuit » (*LC*, p. 11). Ce double de Nodier semble avoir pour fonction de suppléer aux défaillances de mémoire du personnage qui fait marche arrière environ vingt-cinq ans après un exil forcé. Puis, la narration est prise en charge par une voix qui utilise le pronom *il* pour raconter de manière neutre les événements survenus dans l'existence du personnage : « Simon Nodier fit basculer complètement le dossier de son fauteuil. *Il* ne gênerait personne, son voisin d'en arrière occupait le siège près de l'allée » (*LC*, p. 28).

L'alternance des voix fournit un exemple parfait de la mise en œuvre sur le plan structurel de l'errance, car une première se fait entendre, puis elle s'en va pour céder la place à une deuxième, ensuite celle-ci disparaît à son tour et une troisième résonne, ainsi de suite. Cette triple instanciation narrative permet aussi au lecteur de saisir les



différentes nuances du départ et du retour d'exil, d'en mesurer les enjeux et de mieux interpréter les sentiments du personnage. Les lignes où se fait entendre le *je* provoquent une pulsion d'identification, alors que les épisodes « narrés à la deuxième personne renvoient vers l'universalité de la condition d'exilé<sup>401</sup> » et déclenchent la sympathie. Mais la troisième personne du singulier, utilisée pour désigner Nodier, permet au lecteur de prendre ses distances, de faire taire ses sentiments afin de mieux jouer son rôle d'évaluateur du comportement et des émotions du personnage. Les passages « écrits à la troisième personne réduisent l'expérience [...] au rang d'un matériau d'observation particulier parmi d'autres possibles<sup>402</sup> ». En résumé, l'emploi alterné des trois pronoms personnels reflète de manière efficace la dispersion, l'incertitude, l'instabilité du personnage.

Pour démontrer les manifestations structurelles de l'errance dans *Pays sans chapeau* nous nous pencherons sur deux procédés : l'utilisation de proverbes et l'écriture fragmentaire.

Un proverbe, dans sa version originale créole accompagnée d'une traduction française, figure au début de chaque chapitre du roman. D'après Jean-Claude Anscombe, parlant d'un énoncé gnominique, un locuteur peut toujours en faire usage, mais « en termes de polyphonie, il n'est pas l'énonciateur du principe qui y est attaché<sup>403</sup> ». Le linguiste justifie cette assertion par le fait que « l'auteur d'un proverbe

---

<sup>401</sup> Sebastian Veg, « Fuite sans fin et exil impossible : *Le livre d'un homme seul* de Gao Xingjian », dans *Dans le dehors du monde*, *op. cit.*, p. 284.

<sup>402</sup> *Ibid.*

<sup>403</sup> Jean-Claude Anscombe, « Proverbes et formes proverbiales : valeur évidentielle et argumentative », *Langue française*, n° 102, 1994, p. 100.

est quelque chose comme une conscience linguistique collective<sup>404</sup> », une sorte de *Vox populi*. Ce point de vue est corroboré par cette affirmation de Charlotte Schapira :

La *paroimia* ou proverbe était, selon Aristote, une des formes de la *gnômè*, qui, outre son origine collective et populaire, présentait un caractère didactique. Aristote faisait donc référence à un fonds de formules perçues en son temps comme populaires, à paternité anonyme<sup>405</sup>.

En effet, de multiples voix se font entendre dans le roman par l'entremise des proverbes mentionnés. Le recours à un tel procédé confère au texte un caractère supérieurement polyphonique susceptible de le faire rapprocher d'un mouvement erratique. Et ce, d'autant plus que le proverbe, qui se dit *paroimia* en grec, réfère aussi bien au trajet, à l'itinéraire qu'aux routes : « Une des étymologies prêtées au terme *paroimia* attribuée à l'élément *para* le sens de "au long de" : *paroimia* signifiant donc "au long des routes", du grec *oimos* = "routes" (Ieraci Bio)<sup>406</sup>. »

Par ailleurs, la composition du roman de Dany Laferrière se présente généralement sous forme de fragments. En fait, le récit n'offre pas l'aspect d'un texte continu; au contraire, on y rencontre des éléments d'une grande hétérogénéité non reliés immédiatement à un ensemble, des mini-récits éclatés, parfois sans incidence sur la progression de l'histoire principale. Ursula Mathis-Moser parle de

*Pays sans chapeau*, avec Port-au-Prince au centre, constituant une exception. Une exception aussi du point de vue de la technique de la narration, puisque l'auteur y a recours à une technique qui caractérise les romans de la mémoire : la technique du fragment<sup>407</sup>.

---

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>405</sup> Charlotte Schapira, « Proverbe, proverbialisation et déproverbialisation », *Langages*, n° 139, 2000, p. 87.

<sup>406</sup> *Ibid.*

<sup>407</sup> Mathis-Moser, Dany Laferrière. *La Dérive américaine*, op. cit., p. 155.

La démultiplication d'épisodes narratifs fractionnés est un procédé en adéquation avec les pérégrinations du personnage. Dès lors, un certain émiettement du dit dans *Pays sans chapeau* encourage le lecteur à laisser sa pensée dériver au gré du mouvement multidirectionnel caractéristique de l'errance. D'où la pertinence du titre choisi par Ursula Mathis-Moser : *Dany Laferrière. La dérive américaine*. De la dérive à l'errance, il n'y a d'ailleurs qu'un pas :

Le concept de la dérive [...] résume l'œuvre laferrière tout entière. Il retrouve des thèmes chers à l'auteur tels le déplacement spatial, l'errance et le voyage, qui coïncident avec l'idée « de *décentrement*, d'*espace pluriel* ». Il réfère aussi à l'écriture proprement dite, qui comporte les phénomènes de l'hétérogène tels que les décrit Janet Paterson : la voix « plurielle, diffuse et contradictoire » du je narratif<sup>408</sup>.

Sans se dévoiler de façon égale ni régulière, la présence de multiples modalités de la voix narrative dans les trois romans reflète l'éparpillement caractéristique de l'errance. En effet, aller au gré du vent relève d'une dynamique qui peut s'exprimer seulement par des formes capables d'épouser ses méandres au-delà du contenu des œuvres. Le dispositif énonciatif et les structures narratives contribuent ainsi à faire ressortir l'inaptitude du migrant à trouver le repos dans un endroit quelconque de la planète.

Concluons cette recherche, que nous envisageons comme un travail préparatoire à une poétique du retour au pays natal dans le roman haïtien, par une incursion dans le parcours littéraire et intellectuel des écrivains. Nous prenons appui, pour ce faire, sur

---

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 183.

le beau mot d'Edmond Jabès : « - L'écriture qui aboutit à elle-même n'est qu'une manifestation du mépris. - L'homme est lien et lieu écrits<sup>409</sup>. »

Sans vouloir réduire un roman à un simple reflet de la vie de son auteur, il nous semblerait toutefois intéressant d'examiner le principe du retour en nous approchant au plus près de l'homme. L'écrivain qui laisse son pays natal rejoint l'univers de « ceux que la nostalgie torture et qui se sentent aliénés d'eux-mêmes<sup>410</sup> ». Pour ne rien arranger, le territoire d'accueil le tient certaines fois rigidement rivé à son identité d'origine. Joubert Satyre constate :

Ainsi, Gilles Marcotte voit simplement en lui [Émile Ollivier] « un Haïtien qui est venu enrichir notre littérature »; dans *Nuit blanche*, Louis G. Mathieu présente *Mère-Solitude* sous la rubrique des littératures étrangères et considère Émile Ollivier comme « un écrivain haïtien »<sup>411</sup>.

Dany Laferrière connaît le même sort :

Les débuts montréalais n'ont cependant pas été des « lendemains qui chantent ». [...] [L'auteur] évoque l'errance d'un jeune homme qui vient de « quitter une dictature tropicale en folie », qui a « quitté là-bas » sans être « encore d'ici ». Il dépeint l'entre-deux de l'immigrant qui n'a d'autre choix que de s'adapter<sup>412</sup>.

Anthony Phelps s'est lui aussi trouvé longtemps taraudé par le souvenir de son île tropicale au point de voir le thème du pays natal se transformer en obsession. D'après Régis Antoine : « Ses romans semi-autobiographiques se situent entre

---

<sup>409</sup> Jabès Edmond, « Au seuil du livre » dans *Le Livre des questions*, Paris, Gallimard, 1963, p. 18.

<sup>410</sup> Léon-François Hoffmann, *Littérature d'Haïti*, Paris, EDICEF, 1995, p. 186.

<sup>411</sup> Joubert Satyre, « Réceptions de l'œuvre d'Émile Ollivier : de la difficulté de nommer l'écrivain migrant », *Présence francophone*, n° 61, 2003, p. 123-124.

<sup>412</sup> Mathis-Moser, *Dany Laferrière. La Dérive américaine*, op. cit., p. 28.

l'existentiel (*Mémoire en colin-maillard*) et la référence, qui fut longtemps obsessionnelle, au fascisme tropical<sup>413</sup>. »

Cependant, après un temps d'adaptation, certains exilés finissent par apprécier leur présence sur un sol étranger. Et cette évolution produit des répercussions sur leur sentiment d'appartenance à la terre d'accueil et sur leur trajectoire :

Émile Ollivier [...] se présente comme « Haïtien la nuit, Québécois le jour ». [...] et lui-même affirme : « Je n'ai jamais été autant Haïtien que depuis mon installation au Québec, comme si dans ce cas précis, l'existence dévoilait l'essence »<sup>414</sup>.

Il s'agit bien là d'une « épreuve d'entre-deux » identitaire<sup>415</sup> scellé du cachet de la nostalgie. Phelps, en écho à Ollivier, reconnaît le tropisme exercé sur lui par son pays d'origine : « Quand je suis ailleurs, je rêve de mon milieu natal<sup>416</sup>. »

Faisons un accroc à la sortie du texte en citant cet extrait du récit de Laferrière :

C'est un rêve que je faisais souvent autrefois quand je venais d'arriver à Montréal. Je rêvais d'Haïti toutes les nuits. Je rêvais surtout que je marchais dans les rues de Port-au-Prince, ou que je conversais avec un ancien camarade de classe devant le stade Sylvio-Cator. (*PC*, p. 103)

« Haïtien la nuit », « Je rêve de mon milieu natal », « Je rêvais d'Haïti ». Trois romanciers, trois exilés, trois rêves. Les productions psychiques nocturnes recèlent un dénominateur commun : le retour, en fait un double retour. D'abord, le rêve correspond

---

<sup>413</sup> Régis Antoine, *Rayonnants écrivains de la Caraïbe*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1998, p. 50.

<sup>414</sup> Se référer à Louise Gauthier, *La mémoire sans frontières : Émile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants au Québec*, Sainte-Foy, Québec, Éditions de l'IQRC, 1997, p. 57.

<sup>415</sup> Daniel Sibony explique : « Peut-être les épreuves d'entre-deux se ramènent-elles à des mouvements plus ou moins riches où une identité tente de recoller ses morceaux, de s'intégrer à elle-même (en croyant s'intégrer à d'autres), de s'assumer comme une tenue d'arlequin dans le cirque du monde. » Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, op. cit., p. 15.

<sup>416</sup> Voir : Sandra Hernandez, « Anthony Phelps, la voix d'un “nègre d'Amérique” », dans *Présences haïtiennes*, Cergy-Pontoise, CRTEF, 2006, p. 296.

à la restructuration de la vie diurne; il s'agit alors de la reproduction de faits vécus, de pensées conscientes dans un autre ordre de la réalité. Ensuite, nos trois rêveurs expatriés effectuent, à la faveur d'une activité onirique, une marche arrière vers leur patrie. Quel que soit l'aspect considéré dans la vie ou dans la production littéraire des auteurs, même l'errance, un mouvement régressif régent les mécanismes mobilisés dans leurs écrits. En adoptant le principe du retour pour structurer leurs œuvres, les écrivains semblent obéir à un besoin de réversibilité. Leur rêve serait de se retrouver en territoire connu partout où ils traînent leur bosse, lieu d'origine, lieu d'accueil ou lieu de passage, en envisageant n'importe quel point de la surface terrestre de cette manière :

On y entre et on y sort sans cesser d'être dedans. Exactement comme dans l'amour, l'amitié ou la tendresse; comme dans la haine ou la révolte, comme dans la douleur ou la joie<sup>417</sup>.

Ce mouvement spiralaire d'immigration et d'émigration, à bien réfléchir, s'exécute dans deux sens : en direction et en provenance de soi. Alors, dans la mesure où l'écrivain expatrié, à l'instar d'Émile Ollivier, vit « l'exil comme une coupure radicale d'avec soi<sup>418</sup> », le mobile le plus puissant qui puisse l'animer au fil de ses déplacements consiste, dans et par ses écrits, à reprendre possession de son être. Et ainsi en va-t-il pour tout migrant qui, de son lieu de refuge, à la manière du philosophe martiniquais René Ménénil, « envisage le retour [...] comme un mouvement vers l'intérieur de soi »<sup>419</sup>.

---

<sup>417</sup> Edmond Jabès, *Bâtir au quotidien*, Fata Morgana, Montpellier, 1997, p. 53.

<sup>418</sup> Louise Gauthier, *La mémoire sans frontières. Émile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants au Québec*, op. cit., p. 57.

<sup>419</sup> Vion-Dury, *Le Retour. Au principe de la création littéraire*, op. cit., p. 168.

## **BIBLIOGRAPHIE**

## 1. CORPUS

LAFERRIÈRE, Dany, *Pays sans chapeau*, Montréal, Boréal, 1999 [1996].

OLLIVIER, Émile, *Les urnes scellées*, Paris, Albin Michel, 1995.

PHELPS, Anthony, *La contrainte de l'inachevé*, Montréal, Leméac, 2006.

## 2. ÉTUDES SUR LAFERRIÈRE, OLLIVIER ET PHELPS

BRISEBOIS, Sophie, *Dany Laferrière : parcours d'une écriture*, mémoire, Université du Québec à Montréal, 1997 (<https://archipel.uqam.ca/9885/1/M5521.pdf>, consulté le 12 avril 2020).

COLIN-THEBAUDEAU, Katell, « Dany Laferrière exilé au ‘Pays sans chapeau’ », *Tangence*, hiver 2003, n° 71, p. 63-77.

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.

FERDINAND, Joseph, *Anthony Phelps. L'écriture de l'exil*, Port-au-Prince, Éditions de l'Université d'État d'Haiti/CIDIHCA, 2011.

GAUTIER, Louise, *La mémoire sans frontières. Émile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1997.

GAUVIN, Lise (dir.), *Émile Ollivier : un destin exemplaire*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2012.



HERNANDEZ, Sandra, « Anthony Phelps, la voix d'un 'nègre d'Amérique' dans le discours poétique identitaire de la Caraïbe », dans *Présences haïtiennes*, Université de Cergy-Pontoise, 2006, p. 289-311.

HIROMATSU, Isao, *Mélancolie postcoloniale : Relecture de la mémoire collective et du lieu d'appartenance identitaire chez Patrick Chamoiseau et Émile Ollivier*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2012.

JONNASSAINT, Jean, « Émile Ollivier », dans *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, Montréal/Paris, Presses de l'Université de Montréal/L'Arcantère, 1984, p. 77-100.

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.

MUKENGE, Arthur et KAYEMBE, Emmanuel, « Fiction et réalité dans *Pays sans chapeau* de Dany Laferrière : Entre autobiographie, autofiction et au-delà », *Literator*, vol. 37, n° 1, 2016 (<https://literator.org.za/index.php/literator/article/view/1290/2154>, consulté le 16 avril 2020).

NDIAYE, Christiane, « Laferrière en Legba du grand intérieur rouge », *Canadart*, n° 11, 2004, p. 57-66.

-----, « Ollivier : le baroque au féminin (Vers une nouvelle esthétique du roman haïtien) », *Études littéraires*, Vol. 34, n° 3, été 2002, p. 61-71.

SATYRE, Joubert, *Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Montréal, 1999.

-----, « Réceptions de l'œuvre d'Émile Ollivier : de la difficulté de nommer l'écrivain migrant », *Présence francophone*, n° 61, 2003, p. 121-130.

VITIELLO, Joëlle, « Au-delà de l'île : Haïti dans l'œuvre d'Émile Ollivier », *Études littéraires*, Vol. 34, n° 3, été 2002, p. 49-59.

### 3. ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE ET LA SOCIÉTÉ HAÏTIENNES

ANTOINE, Régis, *Rayonnants écrivains de la Caraïbe. Guadeloupe, Martinique, Guyane, Haïti. Anthologie et analyses*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1998.

BARTHÉLÉMY, Gérard, *Le Pays en dehors*, Port-au-Prince, Deschamps, 1989.

BERNARD, Philippe, *Rêve et littérature romanesque en Haïti*, Paris, L'Harmattan, 2003.

BERROUËT-ORIOU, Robert, « L'effet d'exil », *Vice Versa*, n° 17, Montréal, décembre 1986 - janvier 1987, p. 20-21.

CASTOR, Kesner, *Éthique vodou : herméneutique de la maîtrise*, Paris, L'Harmattan, 2000.

DALEMBERT, Louis-Philippe, « Exil et diaspora : une littérature en migration », *Notre librairie*, n° 133, janvier-avril 1998, p. 40-45.

DASH, J. Michael, « Haïti imaginaire : l'évolution de la littérature haïtienne moderne », *Notre librairie*, n° 133, janvier-avril 1988, p. 46-61.

DEGOUL, Franck, « Du passé faisons table d'hôte : le mode d'entretien des zombi dans l'imaginaire haïtien et ses filiations historiques », *Ethnologies*, Vol. 28, n° 1, 2006, p. 241-278.

-----, « “L’effet de serf” ou les retentissements de l’esclavage colonial dans l’imaginaire haïtien de la zombification », *Vodou*, Genève, Infolio/MEG, 2007, p. 307-323.

DUMAS, Pierre Raymond, *Cette transition qui n’en finit pas*, Port-au-Prince, Éditions l’Imprimeur II, 1997.

———, *Panorama de la littérature haïtienne de la diaspora*, Port-au-Prince, C3 Éditions, 2012 [1986].

DUVALIER François, *Œuvres essentielles*, Volume 1, Port-au-Prince, Presses nationales d’Haïti, 1968, p. 591-593.

FIGNOLÉ, Jean-Claude, *Vœux de voyage et intention romanesque*, Port-au-Prince, Fardin, 1978.

FILS-AIMÉ, Jean, *Et si les loas n’étaient pas des diables?*, Montréal, Les éditions Dabar, 2003.

HAINARD, Jacques et MATHEZ, Philippe (dir.), *Vodou*, Genève, Infolio/MEG, 2007.

HOFFMANN, Léon-François, *Le roman haïtien : idéologie et structure*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1982.

-----, *Histoire littéraire de la francophonie. Littérature d’Haïti*, Vanves, Edicef/Aupelf, 1995.

HURBON, Laënnec, « Esclavage, mémoire et religions (Vodou et résistance culturelle) », *Société suisse des américanistes*, Bulletin hors série, 2009, p. 23-28.

-----, « La conjonction des imaginaires européen et africain autour du vodou », dans *Vodou*, Jacques HAINARD et Philippe MATHEZ (dir.) Genève, Infolio/MEG, 2007, p. 105-112.

JONASSAINT, Jean, *Des romans de tradition haïtienne. Sur un récit tragique*, Paris/Montréal, L'Harmattan/CIDIHCA, 2001, p. 225-238.

KWATERKO, Józef, « Les fictions identitaires des romanciers haïtiens du Québec », *Revue de littérature comparée*, vol. 2, n° 302, 2002, p. 212-229.

LAHENS, Yanick, *L'Exil. Entre l'ancrage et la fuite : l'écrivain haïtien*, Port-au-Prince, Deschamps, 1992.

LAROCHE, Maximilien, *La littérature haïtienne. Identité, langue, réalité*, Montréal, Les Éditions Leméac, 1981.

-----, *Littérature haïtienne comparée*, Québec, GRELCA, 2007.

MANIGAT, Leslie François, « La Révolution de 1946 : analyse d'une conjoncture de crise sortie des profondeurs », *Les cahiers du CHUDAC*, n° spécial, hors-série, octobre-novembre 2008.

MANIGAT, Max, « Le livre haïtien en diaspora : problèmes et perspectives », *Études littéraires*, Volume 13, n° 2, août 1980, p. 335-345.

NDIAYE, Christiane (dir.), *Relire l'histoire littéraire et le littéraire haïtiens*, Port-au-Prince, Éditions Presses Nationales d'Haïti, 2007, 70 p.

*Notre libraire*, n° 161, mars-mai 2006.

PETIT-MONSIEUR, Lamartine, *La coexistence de types religieux différents dans l'Haïtien contemporain*, Freiburg, Immensee, Suisse, Neue Zeitschrift für Missionswissenschaft, 1992.

SERRES, Michel, « Christ noir », *Critique*, vol. 29, n° 308, 1973, p. 3-25.

TROUILLOT, Lyonel, « La construction des dogmes : le typique et le général », dans *Relire l'histoire littéraire et le littéraire haïtiens*, Christiane NDIAYE (dir.), Port-au-Prince, Éditions Presses Nationales d'Haïti, 2007, p. 444-455.

SHELTON, Marie-Denise, *Image de la société dans le roman haïtien*, Paris, L'Harmattan, 1993, p.30.

#### 4. ÉCRITS SUR LA THÉORIE LITTÉRAIRE ET LE DISCOURS

ADAM, Jean-Michel, *La linguistique textuelle*, Paris, Armand Colin, 2011.

ANSCOMBRE, Jean-Claude, « Proverbes et formes proverbiales : valeur évidentielle et argumentative », *Langue française*, n° 102, 1994, p. 95-107.

BAETENS, Jean, « Qu'est-ce le texte circulaire? », *Poétique*, n° 94, avril 1993, p. 215-228.

BARDÈCHE, Marie-Laure, *Le principe de répétition. Littérature et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1999.

BARTHES, Roland, « Réflexions sur un manuel », dans *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Seuil, 2002 [1971], p. 945-951.

BERTRAND, Denis, *Précis de Sémiotique littéraire*, Paris, Nathan Université, 2000.

BESSY, Marianne et Catherine KHORDOC, « Introduction. Plaidoyer pour l'analyse des pratiques scripturales de la migration dans les littératures contemporaines en français », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 27, n° 1, printemps 2012, p.1-18.

BOILEAU-NARCEJAC, *Le roman policier*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je?, 1975.

BONNEMÈRE, Yves, « Le vaudou comme métaphore de la migration dans Mumbo Jumbo d'Ishmael Reed », dans *Formes et écritures du départ : incursions dans les Amériques noires*, Andrée-Anne KEKEH-DIKA et Hélène LE DANTEC-LOWRY (dir.), Paris, L'Harmattan, 2000, p. 71-81.

BRAVO, Federico, « Avant-propos. Le nom se fait geste » (<http://www.pub.editions.fr/ftp/introduction/978-2-86781-759-5-intro.pdf>, consulté le 15 avril 2020).

CAZENEUVE, Jean, « Le principe de répétition dans le rite », *Cahiers internationaux de sociologie*, nouvelle série, vol. 23, juillet-décembre 1957, p. 42-62.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

DE GUARDIA, Jean, « Les impertinences de la répétition. Portée et limites d'un outil d'analyse textuelle », *Poétique*, n° 132, 2002, p. 489-505.

DEPROOST, Paul-Augustin, « La descente d'Énée aux Enfers-Mort symbolique et temps abolis », *Loxias*, janvier 2004 (<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1273>, consulté le 12 avril 2020).

DIAS, Dominique, « Les figures de répétition : une tradition rhétorique à l'œuvre dans Atemschaudel de Herta Müller », *La Clé des Langues*, novembre 2012 (<http://cle.ens-lyon.fr/allemand/langue/linguistique-et-didactique/les-figures-de-repetition-une-tradition-rhetorique-a-l-uvre-dans-atemschaudel-de-herta-myller>, consulté le 25 avril 2020).

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, UGE, 1984.

ERMAN, Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006.

FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, coll. Formes sémiotiques, 1999.

FRÉDÉRIC, Madeleine, *La répétition : étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1985.

FRÉDÉRIQUE, Berthet, « Les figures du double au cinéma », *Imaginaire et Inconscient*, vol. 2, n° 14, 2004, p. 225-239.

GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 2003.

GRONDIN, Jean, « Qu'est-ce que l'interprétation? » ([http://mapageweb.umontreal.ca/grondinj/textes\\_html/Interpretation.pdf](http://mapageweb.umontreal.ca/grondinj/textes_html/Interpretation.pdf), consulté le 25 avril 2020).

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, mai 1972, p. 86-110.

-----, « Un discours contraint », dans *Littérature et réalité*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), Paris, Seuil, coll. Points essais, 1982, p. 119-181.

-----, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1987.

HOURIEZ, ANNIE, « La catabase d'Enée : épopée et apocalypse », dans *L'Univers épique : rencontres avec l'Antiquité classique. Tome II*, Besançon, Université de Franche-Comté, 1992, p. 201-215.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale I*, Paris, Minuit, 2003, [1963].

JOURDE, Pierre et TORTONESE, Paolo, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996.

JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, Paris, 2010.

LECARME, Jacques, « Hétéronymat, homonymat, anonymat », dans *Nom propre et écritures de soi*, Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 31-42.

LÉPRON, Myriam, *Commencer... sans fin*, Paris, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2012.

LITS, Marc, *Le genre policier dans tous ses états*, Limoges, PULIM, 2011.

MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1990.

MOLINIÉ, Georges, « Problématique de la répétition », *Langue française*, n° 101, 1994, p. 102-111.

NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, coll. Compact, 1999 [1988].

NICAISE, Guillaume, « L'interprétation » (<http://www.guillaumenicaise.com/philosophie/interpretation/l'interpretation.pdf>, consulté le 13 avril 2020).

PATERSON, Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les presses de l'université d'Ottawa, 1993.

PRINCE, Gerald, « La fonction métanarrative dans Nadja », *The French Review*, Vol. 49, n° 3, février 1976, p. 342-346 (<https://www.jstor.org/stable/390172>, consulté le 23 avril 2020).

RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.

ROUSSET, Jean, *Forme et signification*, Paris, Librairie José Corti, 1986 [1962].

SCHAPIRA, Charlotte, « Proverbe, proverbialisation et déproverbialisation », *Langages*, n° 139, 2000, p. 81-97.



SIRVENT, Michel, « Représentations de l'espace urbain dans le roman policier aujourd'hui », *Nottingham French Studies*, Vol. 39, n° 1, avril 2000, p. 79-95.

STALLONI, Yves, *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand Colin, 2006.

TODOROV, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n° 8, 1966, p. 125-152.

VANDERDORPE, Christian, « Présentation. Fonctions du récit de rêve », dans *Le récit de rêve*, Québec, Éditions Nota Bene, 2006, p. 5-12.

VAREILLE, Jean-Claude, « Préhistoire du roman policier », *Romantisme*, n° 53, 1986, p. 23-36.

VAXELAIRE, Jean-Louis, « Lexicologie du nom propre et onomastique », *Nouvelle revue d'onomastique*, n° 51, 2009, p. 301-315.

VION-DURY, Juliette, *Le Retour. Au principe de la création littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

ŠRÁMEK, Jiří, « Pour une définition du métarécit », *Études romanes de Brno*, n° 20, 1990, (<http://docplayer.fr/35908301-Pour-une-definition-du-metarecit.html>, consulté le 26 avril 2020).

## 5. ÉCRITS SUR L'EXIL ET LA MIGRATION

ALTOUNIAN, Janine, « Aharon Appelfeld : L'écriture, seule voie de retour à un monde assassiné », dans *Dans le dehors du monde*, Jean-Pierre MOREL, Wolfgang ASHOLT, Georges-Arthur GOLDSCHMIDT (dir.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 297-308.

BONNET, Véronique, *De l'exil à l'errance : écriture et quête d'appartenance dans la littérature contemporaine des petites Antilles anglophones et*

*francophones*, Thèse de doctorat, Université Paris 13, 1997, <http://www.limag.refer.org/Theses/Bonnet.PDF>, consulté le 21 avril 2019.

ETTE, Ottmar, « Amin Maalouf, l'exil et les littératures sans résidence fixe », dans *Dans le dehors du monde*, Jean-Pierre MOREL, Wolfgang ASHOLT, Georges-Arthur GOLDSCHMIDT (dir.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 309-327.

KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1988.

LILJEFORS, Nicole, « Venue d'ailleurs », *Imaginaire et Inconscient*, vol. 2, n° 14, 2004, p.181-188.

NOUSS, Alexis, *La condition de l'exilé*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2015.

OLLIVIER, Émile, « L'enracinement et le déplacement à l'épreuve de l'avenir », *Études littéraires*, Vol. 34, n° 3, 2002, p. 87-97.

SEURAT, Alexandre, « L'exil intérieur dans Ulysse » dans *Dans le dehors du monde*, Jean-Pierre MOREL, Wolfgang ASHOLT, Georges-Arthur GOLDSCHMIDT (dir.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 245-260.

SIBONY, Daniel, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, 2003 [1991].

VEG, Sebastian, « Fuite sans fin et exil impossible : *Le livre d'un homme seul* de Gao Xingjian », dans *Dans le dehors du monde*, Jean-Pierre MOREL, Wolfgang ASHOLT, Georges-Arthur GOLDSCHMIDT (dir.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 279-295.

## 6. THÉORIES SUR LE MOI ET LES PRATIQUES SOCIALES

BIRRAUX, Annie, « Filiation, scène primitive et roman des origines », *Enfances et Psy*, 2011, vol. 1, n° 50, p. 23-31.

CAUSSE, Jean-Daniel, *Figures de la filiation*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2008.

D'AMATO MIRANDA, Ana Maria, « Famille et destin », *Champ lacanien*, vol.1, n° 3, 2006, p. 71-80.

DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1990.

FLAVIGNY, Christian, *L'infantile, l'enfantin. Les destins de la filiation*, Paris, PUF, 2011.

GÉRARD-ROSAY, Hélène, « De l'embaumement au soin d'hygiène et de présentation moderne : bref retour historique », *Études sur la mort*, vol. 1, n° 125, 2004, p. 97-104 (<https://www.cairn.info/revue-etudes-sur-la-mort-2004-1-page-97.htm>, consulté le 21 avril 2020)

GUTMANN, Daniel, *Le sentiment d'identité : étude de droit des personnes et de la famille*, Paris, LGDJ, 2000.

MAALOUF, Amin, *Les identités meurtrières*, Livre de Poche, Paris, 2001.

NOMINÉ, Bernard, « Le symptôme et la structure familiale », *Revue de psychanalyse du Champ lacanien*, 2006, volume 1, n° 3, p. 51-69.

YANNIC, Aurélien, *Le Rituel*, Paris, Éditions CNRS, 2009.

## 7. ŒUVRES LITTÉRAIRES

AGNANT, Marie-Célie, *La Dot de Sara*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage, 1995

ALEXIS, Jacques Stéphen, *Compère général soleil*, Paris, Gallimard, 1955.

AYMÉ, Marcel, *Le Passe-Muraille*, Paris, Gallimard/Folio, 2000 [1943].

ARAGON, Louis, *En étrange pays dans mon pays lui-même*, Monaco, La voile latine, 1945.

BAYARD, Louis Achille Othello, *Haïti chérie*, 1920.

CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, coll. Poésie, 1983 [1939].

CIORAN, Emil-Michel, *La tentation d'exister*, Paris, Gallimard, 1956.

FITZGERALD, Francis-Scott, *Gatsby*, Paris, P.O.L., 2011[1925].

FERRÉ, Léo, *Testament phonographe*, Paris, Plasma, 1980.

GLISSANT, Édouard, *Pays rêvé, pays réel*, Paris, Seuil, 1985.

GREENE, Graham, *Les comédiens*, Paris, Robert Laffont, 2006 [1966].

GUILLEVIC, Eugène, « En cause », *Sphère*, Paris, Gallimard, 1963, p. 113.

HIBBERT, Fernand, *Séna*, Port-au-Prince, Fardin, 1976 [1905].

JABES, Edmond, « Les mots tracent », dans *Le seuil. Le sable*, Paris, Gallimard, 1975, p. 175.

LALEAU, Léon, *Le choc*, Port-au-Prince, Librairie La Presse, 1932.

LHÉRISSON, Justin, *La Famille des Pitite-Caille (Les fortunes de chez nous)*, Port-au-Prince, Imprimerie des Antilles, 1963 [1905].

MARCELIN, Frédéric, *Thémistocle Épaminondas Labasterre*, Port-au-Prince, Éditions Fardin, 1976, [1901].

MAULPOIX, Jean-Michel, *Une histoire de bleu*, Paris, Mercure de France, 1992.

MÉTELLUS, Jean, *Louis Vortex*, Paris, Éditions Messidor, 1992.

PHILOCTETE, René, *Ces îles qui marchent*, Port-au-Prince, Éditions Mémoire, 1992 [1969], p. 11-13.

REVERDY, Pierre, « D'un autre ciel », dans *Plupart du temps*, Paris, Gallimard, 1945, p. 110.

ROUMAIN, Jacques, *Gouverneurs de la rosée*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, 2000 [1944].

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Garnier, 1973 [1831].

STEVENSON, Robert Louis, *L'étrange cas du Dr Jekyll et Mr Hyde*, Paris, Le Livre de poche, 1999 [1886].