

Université de Montréal

Espaces urbains dans le roman de la diaspora haïtienne

par

Lucienne Nicolas

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

**Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en études françaises**

Juin 2000

© Lucienne Nicolas, 2000



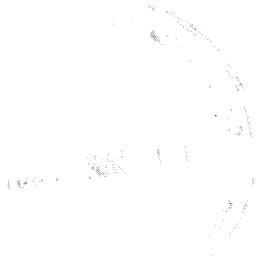
PQ

35

U54

2001

v. 002



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

« Espaces urbains dans le roman de la diaspora haïtienne »

présentée par :

Lucienne Nicolas

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

| | | |
|-------------------------------|---|--------------------------------|
| Président-rapporteur | : | Christiane NDIAYE |
| Directeur de recherche | : | Pierre NEPVEU |
| Membre du jury | : | Lise GAUVIN |
| Examinatrice externe | : | Éloïse BRIÈRE (U. d'Albany) |

Thèse acceptée le :

Sommaire

La littérature de la diaspora haïtienne voit le jour avec le départ forcé de nombreux intellectuels, notamment vers l'Europe, l'Afrique et l'Amérique du nord à partir des années 1960. L'arrivée dans le nouveau milieu nourrit un imaginaire urbain qui prend de plus en plus de place dans l'écriture des romanciers. Par sa configuration, les signes qui lui sont propres et les différences culturelles qui la séparent du lieu d'origine, la ville d'accueil fait prendre conscience de l'exil et de l'identité. Le rapport ainsi établi avec l'espace est double : les villes de la migration favorisent une thématique de l'exil et de l'errance, et celles du pays natal sont reconstituées par la mémoire.

Cette étude s'étend sur six chapitres précédés d'une introduction et suivis d'une conclusion. Dans l'introduction, je définis l'objet d'étude, situe la question dans le roman haïtien avant 1960 et précise ma démarche. Chaque chapitre, conçu comme une monographie, contient un aperçu de la biographie d'un auteur et une analyse de son œuvre, qui tend à montrer l'évolution de sa pensée et de sa vision de l'espace urbain.

Le premier chapitre, consacré à **Jean Métellus**, est une analyse de *Jacmel au crépuscule* et de la trilogie des Vortex (*La famille Vortex*, *L'année Dessalines* et *Louis Vortex*). Le romancier inscrit ces œuvres dans l'histoire nationale et reste fidèle à la conception du roman réaliste. Ainsi, la reconstruction de la ville natale repose sur

l'observation de la société qui la compose. La trilogie des Vortex se donne comme une réflexion sur l'exil et la dispersion des Haïtiens.

Le deuxième chapitre est une analyse de la reconstitution de la ville natale de **René Depestre** dans *Hadriana dans tous mes rêves*. Jacmel se révèle comme une ville de désir dont l'écriture trouve sa source et sa substance dans le réel merveilleux de l'enfance.

Le troisième chapitre, consacré à **Jean-Claude Charles**, est une analyse de *Manhattan Blues* et de *Ferdinand je suis à Paris*. Ces deux romans mettent en scène le même personnage haïtien dans une errance entre Paris et New York que favorise la profession de journaliste du narrateur. Il se reconnaît dans ces villes où il laisse à chaque fois un peu de ses racines.

Le quatrième chapitre est une étude de l'itinéraire romanesque de **Gérard Étienne** du *Nègre crucifié* à *La pacotille*. La ville haïtienne se présente dans son inhumanité des années duvalériennes. Les romans sur la ville d'accueil transposent cette violence dans l'espace nord-américain pour la dénoncer et exorciser le mal.

Dans le cinquième chapitre, l'écriture des romans de **Dany Laferrière**, particulièrement *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, *L'odeur du café* et *Pays sans chapeau*, rend compte de la distance entre la ville d'accueil avec sa profusion de signes hétérogènes et les villes de l'enfance ou de l'adolescence, représentées sur un ton plus intime.

Le dernier chapitre est un parcours de l'itinéraire romanesque d'**Émile Ollivier**, de *Paysage de l'aveugle* aux *Urnes scellées*. Le thème de la mémoire de l'enfance domine cette écriture de la ville natale. Le romancier marque la différence entre les deux pôles et cherche un équilibre dans sa double appartenance.

La conclusion comprend une synthèse des principales étapes de cette étude. De plus, elle met en lumière des points de convergence malgré la grande diversité qui existe entre les auteurs. Finalement, elle pose la question de l'avenir de la littérature de la diaspora haïtienne.

Table des matières

| | |
|---------------------------------|-----|
| Sommaire | iii |
| Table des matières | vi |
| Dédicace | x |
| Remerciements | xi |

Introduction

| | |
|--|----|
| Définition de l'objet d'étude..... | 1 |
| L'espace du roman haïtien avant 1960 | 11 |
| Une nouvelle littérature | 21 |

Chapitre I

Jean Métellus

| | |
|---|----|
| Médecin et écrivain en France | 26 |
| <i>Jacmel au crépuscule</i> | |
| Un contexte historique..... | 30 |
| L'évocation d'une ville inquiète..... | 33 |
| L'inventaire des différents types sociaux..... | 37 |
| Problème du héros et écriture..... | 43 |
| Le rappel du passé et le pouvoir de nommer..... | 45 |
| La ville et la mémoire des lieux importants | 47 |
| La trilogie des Vortex | |
| Les Vortex..... | 55 |
| <i>La famille Vortex</i> | 58 |
| <i>L'année Dessalines</i> | 60 |
| <i>Louis Vortex</i> | 63 |
| Exil, mémoire et écriture..... | 64 |
| Des espaces multiples..... | 69 |
| Traversée d'espaces et passion de l'expression..... | 72 |

Chapitre II

René Depestre

| | |
|---|----|
| Le nomade enraciné dans la poésie et dans la prose..... | 81 |
| <i>Hadriana dans tous mes rêves</i> | |

| | |
|---|-----|
| Une structure étrange marquée par le temps..... | 88 |
| L'énonciation d'un lieu et la filiation..... | 94 |
| Une thématique haïtienne..... | 99 |
| Une ville magique et carnavalesque..... | 104 |
| Une toponymie et des lieux privilégiés..... | 107 |
| L'expression du réalisme merveilleux..... | 111 |

Chapitre III

Jean-Claude Charles

| | |
|---|-----|
| Exil et identité..... | 120 |
| <i>Manhattan Blues</i> | |
| Un nouveau rapport avec la ville..... | 129 |
| Errance urbaine et identité..... | 133 |
| Point de vue sur Manhattan ou la métonymie du centre..... | 137 |
| Cosmopolitisme et sens des ressemblances..... | 142 |
| <i>Ferdinand je suis à Paris</i> | |
| Une thématique de retour au pays..... | 149 |
| Paris, un foisonnement de signes..... | 153 |
| Un trop-plein de la mémoire..... | 158 |

Chapitre IV

Gérard Étienne

| | |
|--|-----|
| La donnée biographique, clé et genèse d'une écriture..... | 165 |
| Passage au roman..... | 170 |
| <i>Le nègre crucifié</i> | |
| Un cri libérateur en exil..... | 173 |
| Une écriture subversive..... | 175 |
| <i>Un ambassadeur macoute à Montréal</i> | |
| Contexte historique..... | 182 |
| Des personnages qui s'opposent..... | 184 |
| L'expérience de l'exil..... | 186 |
| <i>Une femme muette</i> | |
| Une autre forme d'exil..... | 190 |
| Mémoire et traversée de la ville dans ces deux romans..... | 192 |
| <i>La reine soleil levée</i> | |
| Un retour à la réalité du pays natal..... | 195 |
| Marche extrême dans la ville-texte..... | 200 |

| | |
|----------------------------------|-----|
| <i>La pacotille</i> | |
| Une lutte contre la mémoire..... | 207 |
| D'un univers à l'autre..... | 209 |
| Renaître à Montréal..... | 212 |

Chapitre V

Dany Laferrière

| | |
|---|-----|
| D'un pôle à l'autre..... | 217 |
| <i>Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer</i> | |
| Une arrivée en ville..... | 223 |
| Personnages et mise en scène..... | 226 |
| Une inscription des traces du passé dans le présent..... | 232 |
| Une ville au-delà de toute contrainte..... | 236 |
| Le Montréal cosmopolite dans <i>Éroshima</i> | 243 |
| <i>L'odeur du café</i> | |
| À la recherche de l'enfance..... | 248 |
| La description de la ville..... | 253 |
| Un monde de souvenirs et de « correspondances » | 256 |
| Micro-société et environnement féminin..... | 258 |
| Autres discours et initiation au merveilleux..... | 260 |
| <i>Pays sans chapeau</i> | |
| « Écrire d'Haïti en Haïti » | 263 |
| Une structure cohérente..... | 266 |
| Des personnages familiers..... | 268 |
| La ville | 270 |

Chapitre VI

Émile Ollivier

| | |
|--|-----|
| Un imaginaire retrouvé par l'exil..... | 281 |
| <i>Paysage de l'aveugle</i> : L'acte de naissance d'une écriture | 287 |
| <i>Mère solitude</i> | |
| À la recherche de la ville-mémoire..... | 293 |
| Un contexte politique et social..... | 294 |
| Polyphonie urbaine : méthode et pistes de recherche..... | 297 |
| Une métaphore de la ville..... | 307 |
| Un autre point de vue : <i>La discorde aux cent voix</i> | 311 |
| Le point de vue du narrateur externe..... | 312 |
| Le point de vue de l'exilé : une mise en abyme..... | 317 |

| | |
|---|-----|
| <i>Passages</i> | |
| De plusieurs lieux | 322 |
| Un roman d'exil et d'errance..... | 325 |
| Espaces migratoires..... | 327 |
| La rencontre des deux pôles : <i>Les urnes scellées</i> | 331 |
| | |
| Conclusion | |
| La diversité des approches..... | 341 |
| L'errance comme esthétique..... | 347 |
| Quelques lieux de l'écriture mémorielle..... | 348 |
| Une littérature en marche | 353 |
| | |
| Bibliographie | 356 |

À la mémoire de mon père,
à ma mère, à mes sœurs et à mes frères pour l'amour
qui nous unit et en souvenir des belles années
passées à La Vallée de Jacmel et à Port-au-Prince.
À Antoine, à Stéphane et à Marilyne.

Remerciements

Je remercie du fond du cœur le professeur Pierre Nepveu que j'ai eu la chance d'avoir comme directeur de thèse après avoir profité de son enseignement et de ses conseils de directeur de mémoire. Je veux lui dire combien je l'apprécie pour son attention, sa patience, sa critique et son ouverture d'esprit, et comment sa propre réflexion sur la littérature a nourri ma pensée au cours de ces années d'études.

Un grand merci à ma famille : à Antoine qui s'est intéressé à toutes les étapes de ma recherche, à Stéphane et à Marilyne qui n'ont cessé de m'encourager à atteindre la fin de ce projet.

Mes remerciements s'adressent également aux auteurs, particulièrement à Gérard Étienne et à Émile Ollivier pour l'entretien qu'ils m'ont accordé. Merci également aux collègues et aux amis qui m'ont encouragée dans la poursuite de ma recherche.

Je remercie finalement les professeurs du Département d'études françaises de l'Université de Montréal. Une pensée toute spéciale à la mémoire du professeur Georges-André Vachon pour les judicieux conseils qu'il m'a donnés pendant mon séminaire de doctorat. Je sais qu'il souhaitait sincèrement la réalisation de cette thèse.

Je viens d'un pays où la voix, les yeux et la mémoire ne font qu'un, un pays où l'on porte son passé comme les cheveux sur sa tête.

Edwige DANTICAT, *Le cri de l'oiseau rouge*, p. 282.

La charge impitoyable de l'Histoire, une fois de plus, aura éparpillé les hommes comme on jette les dés... Des lieux abyssaux, de l'utérus comme de sa terre ; du sang comme d'une nostalgie, mots et gestes s'inspirent tantôt pour édifier, tantôt pour donner suite et sens ¹.

Serge LEGAGNEUR

Depuis les origines jusqu'à nos jours, en effet, l'ouest et le nord ont constitué *des espaces vers lesquels on allait* (en réalité ou en imagination), alors que le sud, aujourd'hui, est *ce qui vient vers nous* et habite de plus en plus notre espace. En somme, alors que l'ouest et le nord ont été et continuent d'être, largement, des mythes de l'extériorité, le sud se trouve à devenir une figure de notre intérieur, une réalité qui vient habiter notre domaine, l'interroger, le changer. Exotique sur le plan touristique, le sud tend à se faire indigène sur les plans littéraire, culturel, intellectuel.

Pierre NEPVEU, *Intérieurs du Nouveau Monde*, 1998, p. 329.

¹. Ce texte servait de présentation lors d'une exposition photographique de trois générations d'écrivains haïtiano-qubécois, exposition tenue à la librairie Olivieri à Montréal et organisée à l'occasion du festival « Vues d'Afrique » en 1994.

Introduction

1. Définition de l'objet d'étude

La littérature et la ville concrète, habitée au jour le jour, se rencontrent dans une zone intermédiaire qui tient à la fois du littéraire et du fait vécu¹.

L'abondance des études², au cours des années 1980, sur la ville comme objet littéraire, rend compte de la place qu'occupe ce thème dans la critique contemporaine. Les travaux de Michel de Certeau sur « les récits d'espace », de Burton Pike sur la ville dans la littérature moderne et la traduction des œuvres de Walter Benjamin constituent des sources utiles de référence dans ma lecture. Je dois mentionner de plus les travaux du groupe de recherche « Montréal imaginaire³ », fondé en 1986 par des professeurs et des étudiants du Département d'études françaises de l'Université de

-
- ¹. Pierre NEPVEU et Gilles MARCOTTE, « Présentation » dans *Montréal imaginaire, Ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, p. 9.
 - ². Walter BENJAMIN, *Sens unique*, précédé de *Enfance berlinoise*, traduit de l'allemand par Jean LACOSTE, Les Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, 1978.
 - Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien 1*, Paris, Gallimard, folio/essai, 1990.
 - Burton PIKE, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
 - Voir, sur la ville et la littérature, la bibliographie élaborée par Yves JUBINVILLE et Fabien MÉNARD : « Ville et littérature : Bibliographie commentée » dans *Paragraphe*, 7, 1992.
 - ³. Pierre NEPVEU et Gilles MARCOTTE, *op. cit.*
 - Benoît MELANÇON et Pierre POPOVIC (sous la direction de), *Le grand passage*, Montréal XYZ, 1994.

Montréal pour souligner le 350^e anniversaire de la ville. C'est en participant à un des séminaires de ce groupe de recherche que l'idée d'entreprendre une étude sur le thème de la ville dans le roman de la diaspora haïtienne a germé dans mon esprit, d'autant plus que ces travaux ont coïncidé avec l'émergence d'une série d'œuvres d'écrivains haïtiens de l'exil où la place de la ville était prépondérante.

Toutes ces études nous apprennent que la ville, qui existe dans la littérature depuis les toutes premières œuvres comme le souligne particulièrement Burton Pike¹, est devenue un objet littéraire à des moments précis de l'histoire. Parler de ville et de littérature c'est donc parler de mouvement, de mobilité, de mutation. C'est ce qu'expriment les auteurs de *Montréal imaginaire* : « Une ville existe, littérairement, lorsqu'elle devient une question, lorsqu'elle *fait question*² » comme le Paris de la révolution industrielle du XIX^e siècle ou le Montréal de la Révolution tranquille et tant d'autres métropoles littéraires, Londres, Dublin, New York, etc., devenues objets littéraires à des moments précis de l'histoire moderne.

Le problème de la ville dans le roman de la diaspora haïtienne ne s'inscrit-il pas également dans un temps historique bien circonscrit ? La période concernée est la seconde moitié du XX^e siècle, et *la question* fondamentale de l'espace urbain découle de la réalité de l'exil. Pour mieux cerner cet objet d'étude, je le situe dans la problématique du départ, de l'arrivée et de la durée de l'exil. Tout commence avec la

¹. *Op. cit.*, p. 3.

². Pierre NEPVEU et Gilles MARCOTTE, *op. cit.*, p. 9.

dictature instaurée par François Duvalier¹ qui devient président d'Haïti en 1957. Dans un essai où ils analysent la situation haïtienne, Claude Moïse et Émile Ollivier exposent ainsi l'origine des faits :

Le duvaliérisme qui se présenta comme un mouvement de promotion des masses rurales et urbaines, d'élargissement des classes moyennes et d'affirmation de l'identité nationale ne tarda pas à prendre le visage d'une des dictatures les plus sanglantes de l'histoire du pays².

La répression a pour conséquence un véritable exode forcé qui s'est produit par vagues successives : des Haïtiens de tous les milieux sociaux et professionnels fuient le régime politique et la désastreuse situation économique, sociale et culturelle qui en découle pour se trouver une terre d'accueil et échapper à la mort, à la prison ou à la misère. On parle alors de plus d'un million d'Haïtiens dispersés sur trois continents (l'Europe, l'Afrique et l'Amérique) et, par conséquent, d'une diaspora haïtienne dont font partie de nombreux écrivains³ : René Depestre, Jean Métellus, Serge Legagneur, Georges Anglade, Jean-Claude Charles, Gérard Étienne, Maximilien Laroche, Émile Ollivier, Joël Des Rosiers, Alix Renaud, Dany Laferrière, etc.

¹. J'éviterai de m'engager ici dans une étude détaillée de la question et de reprendre une histoire si souvent relatée. Les travaux de Roger Bastide (1974), de Paul Dejean (1978 et 1990), de Maurice Lemoine (1981), de Laignec Hurbon (1987), de Claude Moïse et Émile Ollivier (1992), entre autres, exposent l'histoire des migrations haïtiennes ou analysent les événements qui sont à la base de la situation dans laquelle ont vécu les Haïtiens tout au long de la deuxième moitié du XX^e siècle.

². Claude MOÏSE, et Émile OLLIVIER, *Repenser Haïti*, Montréal, CIDIHCA, 1992, p. 36.

³. Il est impossible d'énumérer ici la longue liste des écrivains haïtiens de la diaspora. Les données dont je dispose, celles de Jean JONASSAINT (1985), de Léon-François HOFFMANN (1980 et 1992) et de Pierre-Raymond DUMAS (*Conjonction*, 1985 et 1986), évaluent à soixante-dix le nombre de romans écrits et publiés par vingt-neuf écrivains haïtiens en diaspora. Quoique les chiffres soient approximatifs, on peut affirmer que la période la plus florissante s'étend de 1980 à 1987 où l'on compte trente et un romans.

Que peut signifier l'arrivée dans une nouvelle ville pour un exilé ? Historiquement, la définition de la ville indique une délimitation dans un espace géographique choisi et aménagé, « informé et transformé par l'homme ¹ », ce qui implique, comme l'écrit Ginette Michaud, un geste inaugural de fondation, de construction dans le but de pouvoir ensuite habiter². Le nouvel arrivé dans la ville *autre*, c'est-à-dire déjà fondée, habitée, avec sa configuration propre, sa profusion de signes, sa culture, fait l'expérience de l'exil, de la solitude, de l'anonymat et de l'altérité. Au contact du nouveau milieu commence une réflexion sur l'identité posée comme problème à partir du regard de l'autre sur soi ou de son propre regard sur un milieu différent, étranger. Cette ville à déchiffrer, à habiter, montre donc la *distance* par rapport au lieu natal désormais perdu. L'exilé se trouve séparé de ses proches, de ses amis, d'un « lieu » propre qu'il a souvent « pratiqué », d'un environnement rempli de signes familiers. La nouvelle ville se pose alors comme une *révélatrice* de l'étrangeté et de l'identité. En même temps, la nostalgie de la ville perdue nourrit cette distance, car la mémoire des lieux et des personnes qui les habitent peut surgir à tout instant et rappeler la coupure, la séparation, la perte. Tout cela indique que le croisement de la ville d'accueil et de la ville de mémoire constitue un point nodal de l'identité. Ces villes s'inscrivent donc dans la littérature à partir d'une préoccupation, d'une dérive, d'une conquête, d'une découverte, d'un départ ou d'une arrivée.

1. A.J. GREIMAS, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1978, p. 129.

2. Ginette MICHAUD, « De la " Primitive Ville " à la Place Ville-Marie : Lecture de quelques récits de fondation de Montréal » dans *Montréal imaginaire, op. cit.*, p. 13.

D'autre part, l'exil dans ses débuts, écrit Cioran, est « une école de vertige¹ » qui fait naître ce « supplément de talent » propice à la création. Dans le cas des écrivains haïtiens, cela se traduit par un travail intense d'écriture auquel la séparation d'avec le lieu natal a ouvert la voie. Les auteurs expriment leur préoccupation majeure : le pays qu'ils nomment avec insistance dans leurs œuvres. L'éloignement, propice à l'écriture, et un plus grand accès aux ressources intellectuelles et matérielles (les bibliothèques, les revues culturelles, les colloques, les conférences, etc.) favorisent la production des œuvres : le nombre croissant des romans, des recueils de poèmes, des pièces de théâtre et des essais critiques publiés au cours de cette période justifie le fait qu'on puisse parler d'une littérature de la diaspora haïtienne.

Ce travail d'écriture évolue au rythme des étapes de l'exil. Dans un premier temps, après une période d'adaptation, certains écrivains profitent de la liberté d'expression dont ils jouissent désormais dans la ville d'accueil pour dénoncer les abus de la dictature et s'exprimer sur le choc du départ. Ici, l'accusation se fait virulente et la critique politique, sans compromis, tel qu'on peut le voir dans *Le Nègre crucifié* de Gérard Étienne. D'autres auteurs se livrent à une réflexion sur l'identité, la différence et le choc de l'arrivée. Leur travail consiste à rejeter l'identité ethnique comme seul critère de reconnaissance de l'autre ou à dénoncer les tabous et préjugés raciaux. Je pense ici au *Corps noir* de Jean-Claude Charles ou à *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière. Ce sont des romans *catharsis*, nécessaires pour mieux habiter le nouvel espace et s'ouvrir à la nouvelle

¹. CIORAN, *La tentation d'exister*, Paris, Gallimard, « Tel », 1986, p. 65.

identité qui, au contact de l'Autre et de sa culture, transformera progressivement leur vision du monde. Ces écrivains chercheront d'ailleurs une nouvelle façon de définir cette identité dans leurs textes.

C'est surtout dans les années 1970 et 1980, au moment où la « présidence à vie » passe de père en fils et fait perdre tout espoir de retour en Haïti, que ce travail d'écriture prend tout son essor. L'apparition des romans de l'espace urbain coïncide avec cette phase de prise de conscience du non-retour. On assiste dès lors à un changement dans la thématique et dans la forme des œuvres. Ainsi, à partir des années 1980, les auteurs mettent à profit un imaginaire travaillé par l'exil, l'errance et la mémoire. Dualisme, ambiguïté, hétérogénéité, métissage, étrangeté, etc., sont alors des termes qui prennent de plus en plus d'importance dans la critique littéraire et qui expriment ce quelque chose d'indéfinissable dans l'appréhension de toute littérature dite d'émigrés, d'exilés, de diasporas. Dans le cas des écrivains haïtiens, la nostalgie du pays se trouve surdéterminée par une situation politique et sociale qui s'aggrave au fil des années. À partir de 1986, les œuvres sont plutôt axées sur la mémoire de l'enfance, de l'adolescence ou sur le retour réel mais non définitif au pays natal après « un si long exil ».

Ainsi, depuis les années 1980, la littérature de la diaspora se fait subjective et intime, et s'exprime plus souvent à la première personne par un *je* traversant l'espace urbain ou fantasmant le lieu de l'enfance. Montréal, New York, Paris, Dakar, Miami, etc., deviennent des villes qui portent les marques de la nouvelle culture et qui

renvoient aux lieux de la mémoire haïtienne. En même temps, s'opère un va-et-vient entre la ville natale et la ville d'accueil d'un roman à l'autre, voire dans un même roman. Des titres comme *Jacmel au crépuscule*, *Manhattan Blues*, *Ferdinand je suis à Paris*, *Un ambassadeur macoute à Montréal*, *Mère solitude*, *L'odeur du café*, *Hadriana dans tous mes rêves*, etc., témoignent de ce nouvel imaginaire urbain.

Il faudrait beaucoup d'espace pour épuiser un thème aussi présent dans la littérature de la diaspora. En poésie (comme dans la prose), René Depestre et Jean Métellus font revivre leur Jacmel natal. Anthony Phelps nous a déjà habitués à entendre sa voix grave et nostalgique dans une poésie qui, de Montréal, évoque le pays natal. Joël Des Rosiers, qui a déjà fait connaître une poésie urbaine dans ses premiers recueils, nous offre son *Vétiver* tout autobiographique (Grand Prix du livre de Montréal 1999) qui est un bel hommage à sa ville natale, Les Cayes, et à ceux qui l'ont précédé. L'extrait qui suit en témoigne :

l'enfant avait porté la blessure à ses lèvres
 on crut au miracle le père de ma mère cita *Éloges*
ah ! les cayes, nos maisons plates la ville des Cayes
 où je suis né blessé aux mains se trouve encore
 sur le finistère au bout de la langue de terre
 sur la presqu'île d'où vient le paradis
 à l'extrême bout de la langue¹.

Quant à la prose urbaine des romanciers de la diaspora, elle est « métaphore² », dans le même sens où Michel de Certeau parle du récit comme organisation, traversée, sélection des lieux ; elle est transport, va-et-vient entre deux espaces : l'un proche et

¹. Joël DES ROSIERS, *Vétiver*, Montréal, Tryptique, 1999, p. 17.

². Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien 1, op. cit.*, p. 170.

lointain que les auteurs reconstituent sans cesse par la mémoire et l'autre, réel, présent, qu'ils tentent de reconfigurer, d'habiter, de pratiquer, de « créoliser ».

La ville (comme l'écriture) relie les espaces, s'ouvre sur l'ailleurs. Le romancier peut retracer un chemin qui part de l'enfance ou de l'adolescence et aboutit au premier exil ou refaire le trajet inverse, c'est-à-dire celui qui part de l'ici à la ville de l'enfance. Chaque romancier, à sa manière, « voyage » d'un lieu à l'autre. Comment lire, par exemple, *Jacmel au crépuscule* puis *Hadriana dans tous mes rêves*, deux romans sur la même ville énoncée du même lieu et pourtant si différents ? Comment comprendre l'obsession de la ville natale chez Émile Ollivier sans un parcours de toute son œuvre ? Il me semble que, dans une parole abondante, pathétique et nostalgique, le romancier fait revivre Port-au-Prince à des moments différents de l'exil avec, à chaque fois, une vision qui le rapproche d'une « vie antérieure » qu'il croyait perdue :

Ethnologue de moi-même, je suis parti à la recherche d'images fondatrices, taraudé par le désir lancinant de comprendre cette vie que je vivais. Je la découvre à la fois unique et multiple, folle et terriblement rationnelle, souffrante et joyeuse. Je le sais, ma ville ne me lâchera pas. Où que j'aille, je me retrouve je ne sais trop comment dans ma ville. Je la vois au loin toutes les nuits ; je la reconnais à cette odeur de varechs, à ses rues grouillantes, je la reconnais à ses villas luxueuses perchées à flanc de montagne, à ses taudis qui se bousculent en dévalant la pente du Bel-Air. Je la reconnais à cette meute de chiens insomniaques qui m'accompagne, moi l'enfant aux pieds poudrés¹.

On voit ici que la mémoire retrace le chemin de l'enfance pour faire revivre la ville perdue et les images sensorielles qu'elle suggère. Dans ma lecture, je serai

¹. Émile OLLIVIER, *Mille eaux*, Paris, Gallimard, 1999, p. 78-79.

attentive à de telles images, car tout laisse penser que les sens jouent un rôle important dans l'actualisation du passé.

L'appropriation de la ville d'accueil se fait également selon les étapes de la migration. Ville d'arrivée, espace de liberté perdue au pays d'origine et retrouvée en exil. Ville à saluer, à explorer, à reconfigurer pour y poser peut-être sa pierre ou s'y frayer un chemin. Ville-texte à lire, évocatrice d'autres signes ou « signes de signes ¹ » ou ville-langage du texte urbain comme le *Manhattan Blues* de Jean-Claude Charles. Ville ouverte à toutes sortes d'expériences qui favorisent le désir d'écrire, comme le Montréal de Dany Laferrière qui, selon lui, est à l'origine de son « devenir écrivain » :

Je me souviens de ce terrible sentiment d'être seul dans ma première grande ville américaine. Cela m'a profondément marqué. Je ne sens aucune amertume à me rappeler ces premières années de misère ; au contraire, c'est là que j'ai puisé mon énergie, cette sensation physique de se mesurer avec une ville. C'est pour cela que Montréal occupe une telle place dans mes fantasmes. Montréal se trouve au centre de mon désir incroyablement douloureux d'être écrivain².

On sait que ce rêve provoqué par le vertige d'une ville saturée de signes s'est réalisé avec la publication de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*.

C'est le même Dany Laferrière qui parlera de sa nostalgie du pays natal :

Je suis assis devant la machine à écrire dans cette maison ensoleillée à Auteuil, avec ma fille qui dort à mes pieds, et je revois mon enfance [...] La mer, ah! La mer! Sais-tu, Monique, que la mer est une des premières choses que j'ai vues [...] La mer turquoise des Caraïbes, le sel, une

¹. Italo CALVINO, *Un signe dans l'espace*, cité par Vladimir KRYSINSKI dans *Carrefours de signes*, La Haye, Mouton, 1981, p. 1.

². Monique PROULX et Dany LAFERRIÈRE, « La lettre et l'image » dans *Dialogue d'île en île*, Montréal, CIDIHCA et Radio-Canada, p. 33.

journée en haute mer, revenir au port le soir. Il faut se plisser les yeux pour voir au loin les lampions de Petit-Goâve¹.

C'est de cette nostalgie de la ville-mémoire qu'est né *L'odeur du café*, une œuvre dont le ton et le style marquent la différence entre le lieu natal et la ville présente. Ces villes se vivent comme thèmes, traces, symboles, textes et personnages. Ce sont ces marques de représentation que je cherche dans les œuvres. Je veux montrer comment celui qui arrive dans le nouvel espace affronte des situations qui sont autant de signes qui le confrontent à son passé, à l'histoire, à son pays et qui l'aident à construire du nouveau ou à reconstruire. Comment l'écriture des écrivains de la diaspora rend-elle compte du « déjà-là » de la ville d'arrivée avec son foisonnement de signes ? Par quoi est marquée la distance entre « les villes nouvelles » et la ville emportée avec soi dans ses formes propres et avec ses « façons de vivre »?

Ce travail de recherche se veut *une lecture* des espaces urbains dans les œuvres romanesques. J'analyse chaque œuvre comme un « objet-message qu'il s'agit de déchiffrer² ». Mon exploration se fait *dans* l'espace du livre pour découvrir sa signification cachée que peuvent trahir une déambulation, une dérive, un égarement, « des courbes de rues³ », « des fragments de rumeur⁴ », des images sensorielles, etc. Bref, je serai à l'affût de *foyers* ou de *lieux* textuels, et de tout ce qui peut m'aider à

1. *Ibid.*, p. 48-49.

2. A. J. GREIMAS, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1978, p. 139.

3. Benoît MELANÇON et Pierre POPOVIC, « Présentation » dans *Le grand passage*, Montréal, XYZ, 1994, p. 56.

4. *Ibid.*

mieux saisir l'écriture de l'exil ou la faille émotionnelle inscrite parfois dans le corps même du texte. J'espère ainsi pouvoir trouver ce « quelque chose de singulier¹ » que nous dit le langage de la ville des écrivains de la diaspora haïtienne.

Il est évident que le corpus est composé de romans publiés par des écrivains qui ont fait de l'espace urbain le centre de leur œuvre : Jean Métellus, René Depestre, Jean-Claude Charles, Gérard Étienne, Dany Laferrière, Émile Ollivier. Ce choix, qui est justifié par le contenu thématique de leurs romans, s'explique de plus par l'obligation de limiter le corpus, car l'examen de l'ensemble des œuvres répertoriées révèle d'autres auteurs qui ont également soulevé cette question². Les textes que j'ai choisis ont tous en commun la représentation d'un espace urbain problématique. Dans le but de rendre compte de la diversité des œuvres et de l'itinéraire de l'auteur, j'ai considéré chaque écrivain en lui-même et privilégié une présentation sous forme de monographies.

2. L'espace du roman haïtien avant 1960

Quelle place occupe l'espace urbain dans le roman haïtien avant la période de l'exil ? Je ne prétends pas retracer ici toute l'histoire de la littérature haïtienne pour

1. Raymond LEDRUT, *Les images de la ville*, Paris, Éditions Anthropos, 1973, p. 14.

2. Si je n'ai pas inclus Roger Dorsinville dans cette étude, c'est parce qu'il aborde le problème sous un angle différent. Le thème de l'Afrique qui est au centre de son œuvre témoigne « d'un souci d'enracinement » qui demande l'élaboration d'une problématique axée sur l'exil, bien sûr, mais surtout sur une nouvelle vision de l'Afrique dans la littérature haïtienne, comme l'a montré Max Dorsinville dans son article : « Les écrivains haïtiens à Dakar » dans *Études littéraires*, vol. 13, no 2, août 1980, p. 348-355.

répondre à cette question. Des historiens et critiques littéraires¹ ont déjà étudié le contenu, la progression, les mouvements, les thèmes et les caractéristiques de cette littérature. Toutefois, un rappel des principaux faits nous aide à mieux comprendre la nouveauté du thème de l'urbain tel qu'il se vit dans le roman de la diaspora.

Jusqu'à la fin des années 1950, les auteurs puisent leurs sujets dans la vie *urbaine* et dans la vie *rurale*, et le roman se fait narration de l'Histoire, description de la réalité, critique sociale, affirmation d'une identité nationale. Dès l'origine, les épisodes de la guerre de l'indépendance sont relatés dans *Stella*, roman d'Émeric Bergeaud écrit pendant son exil à Saint-Thomas et publié en 1859 à Paris, un an après sa mort. Le XX^e siècle s'ouvre avec des romans de l'observation des mœurs urbaines. Les historiens de la littérature reconnaissent l'influence du romantisme, du réalisme et du naturalisme français dans l'évolution des romanciers de la génération de la Ronde². Les auteurs, dits « réalistes », étudient les problèmes sociaux dans les villes, et critiquent les défauts de la société et les mœurs politiques haïtiennes. Frédéric Marcelin avec *Thémistocle-Épaminondas Labasterre* (1901), *La vengeance de Mama* (1902 et *Marilisse* (1903), Justin Lhérisson avec *La Famille des Pitites-Caille* (1905) et *Zoune chez sa nainnine* (1906), Fernand Hibbert avec *Séna* (1905), *Les Thazar* (1907) et *Romulus* (1908) s'attachent à critiquer un espace étouffant, exigü et troublé,

¹. Voir à ce sujet les travaux de Gislain Gouraige (1960), de Pradel Pompilus et des Frères de l'instruction chrétienne (1961, 1975, 1978), de Léon-François Hoffmann (1982, 1992, 1995), de Jean Jonassaint (1990), de Marie Denise Shelton (1993), entre autres.

². La *Ronde*, c'est le nom de la revue autour de laquelle s'étaient réunis des poètes, des romanciers et des dramaturges qui voulaient enrichir et élargir la matière littéraire, surtout en poésie. Cette revue n'a duré que quatre ans (1898-1902), mais eut une grande influence dans les milieux littéraires et culturels haïtiens. Entre 1905 et 1916, les mêmes écrivains ainsi que d'autres collaborateurs se sont ensuite réunis autour d'autres revues, *Haïti littéraire et sociale*, *Haïti littéraire et scientifique*, et *l'Essor*, ayant les mêmes objectifs que la *Ronde*.

et à faire une peinture satirique de la société. Leurs personnages sont en particulier des politiciens ou des commerçants qui font partie de la petite bourgeoisie port-au-princienne. Les romanciers dénoncent sur un ton humoristique, ironique et sarcastique les coups d'état militaires, l'injustice, la malhonnêteté et le désordre qui conduisent le pays à la dérive.

Ces auteurs décrivent avec précision les lieux qui servent de cadre à l'action ainsi que des scènes de la vie de Port-au-Prince. Mais le regard sur la ville reste extérieur en ce sens qu'on n'assiste pas encore à une symbolisation de l'espace, à une personnification de la ville ou à une identification aux lieux. *Marilisse*, dont l'espace est Port-au-Prince, aurait pu être une exception. Le personnage qui ouvre le roman, Casséus Téràmène, est le seul qui porte une réflexion personnelle sur la ville. Il le fait par la voix du narrateur omniscient qui ne cache pas son ton ironique. Célèbre avocat d'une ville de province, le personnage est transplanté à Port-au-Prince et soumis à l'expérience de l'anonymat. Arrivé dans la nouvelle ville, « porté sur les ailes de la Renommée de son clocher natal » (p. 3), il s'étonne du contraste qui existe entre « sa brillante popularité » qui lui a valu une réputation fabuleuse dans son village et la non-identité à laquelle il doit faire face dans la capitale :

Il fut étonné que son entrée ne fit aucune sensation. Mais, en philosophe, il se rappela à propos que les grands centres sont généralement égoïstes, frivoles, qu'ils s'occupent de choses banales, négligeant trop souvent des événements qui décident plus tard de leur destinée¹.

¹. Frédéric MARCELIN, *Marilysse*, Paris, Ollendorf, 1903, réédité par Fardin, Port-au-Prince, 1974. p. 3 et 4.

À son grand étonnement, son arrivée se passe dans une indifférence qui le dérouta. On peut voir que la relation qu'il établit avec la capitale fait image : « Il convenait d'abord de saluer, bien qu'il eut à lui reprocher son indifférence, par trop inconsciente, la grande ville, la ville qui sacre et consacre la réputation¹ ». Dans sa déception, il change d'attitude en se fermant à la ville comme on peut le constater ici : « Il quittait Port-au-Prince en secouant sur lui la poussière de ses escarpins, le laissant à jamais enfoncé dans son abjection. Il prophétisait enfin que cette ville finirait mal² ». Mais le personnage se bute à une difficulté inattendue : l'impossibilité de retourner dans son village. Il n'y serait plus au premier rang ; il se résigne donc à ne pas quitter Port-au-Prince. Dès cet instant (nous sommes au début du roman), le lecteur perd à jamais la trace de ce Casséus Térémène. Ce personnage déçu, forcé de vivre dans le nouveau milieu, aurait pu être le héros d'une histoire d'arrivée en ville, mais le social et le politique l'ont vite emporté sur l'imaginaire.

Dans les années 1920, la littérature prendra un nouvel élan. Le regain de patriotisme occasionné par l'occupation américaine de 1915 à 1934 amène la société haïtienne à se redéfinir et laisse sa marque dans les textes : poètes, romanciers, essayistes se regroupent autour de l'école indigéniste et prennent la parole dans le but de donner aux Haïtiens l'espoir d'un Haïti libéré et meilleur. En 1927, Émile Roumer, Normil Sylvain et Jacques Roumain suggèrent une littérature nouvelle en fondant la *Revue indigène*. « Soyons nous-mêmes aussi complètement que possible » est le mot d'ordre lancé par la *Nouvelle Ronde* et par la *Revue indigène*. Mais celui qui dirigera le

¹. *Ibid.*, p. 4.

². *Ibid.*, p. 9.

mouvement sera le docteur Jean Price-Mars avec son célèbre ouvrage *Ainsi parla l'oncle* (1928). Il exhorte les nouveaux écrivains « à puiser la matière de leurs œuvres dans le milieu où ils vivent », dans la réalité haïtienne de l'heure (l'occupation) ou dans la vie quotidienne des paysans et des citadins :

Il faut souhaiter que tous nos penseurs se libèrent des préjugés qui les ligotent et les contraignent à des imitations plates de l'étranger, qu'ils fassent usage des matières qui sont à leur portée afin que de leurs œuvres se dégagent, en même temps qu'un large souffle humain, ce parfum âpre et chaud de notre terroir, la luminosité accablante de notre ciel et ce je ne sais quoi de confiant, de candide et d'emphatique, qui est l'un des traits particuliers de notre race¹.

Poursuivant son discours, Jean Price-Mars rappelle que le peuple des campagnes a mieux conservé plus que tout autre l'héritage culturel légué par les ancêtres africains. Il supplie les intellectuels d'en prendre conscience. Son œuvre a alors marqué la littérature haïtienne et a contribué, dans une certaine mesure, au mouvement de la négritude qu'on ne peut évoquer sans citer Aimé Césaire ou Léopold Senghor, interpellés, à leur manière, par les enseignements contenus dans *Ainsi parla l'oncle*. Ces mêmes idées vont également favoriser, en Haïti, l'émergence d'un groupe d'ethnologues, d'historiens et de poètes réunis autour de la revue *Les Griots* (1938-1940). On assiste alors à un glissement de « la négritude » vers le « noirisme ». François Duvalier, ardent collaborateur de la revue, s'appuiera sur cette idéologie basée uniquement sur la race pour défendre ses idées et se maintenir au pouvoir. C'est à partir de cet usage négatif du concept de négritude que des écrivains, qui autrefois avaient adhéré au mouvement, ont fait « le deuil de cette étape importante de leur

¹. Jean PRICE-MARS, *Ainsi parla l'oncle*, Nouvelle édition, Montréal, Leméac, 1973, p. 261.

jeunesse¹ ». Je pense ici à l'essai de René Depestre, *Bonjour et adieu à la négritude* (1980). L'auteur reconnaît « la négritude esthétique, créatrice² » d'Aimé Césaire ou de Léopold Senghor, mais rejette la perversion de cette notion par l'ancien président d'Haïti.

Néanmoins, l'influence de l'école indigéniste sera avant tout littéraire et durera près d'un demi-siècle. Les leçons du « père » du mouvement indigéniste seront mises en pratique. De nouveaux romans urbains dénonçant l'occupation américaine verront le jour, suivis de romans axés sur les coutumes, les problèmes et les modes de vie des paysans, et appelés pour cette raison « des romans paysans ».

Les protagonistes des romans de l'occupation font partie de la haute société port-au-princienne. Les auteurs, Léon Laleau, Jean F. Brière, Stephen Alexis, etc., analysent surtout le manque de sentiment patriotique parmi l'élite, manifesté par l'accueil réservé aux Américains comme s'ils étaient porteurs de nouvelles promesses. Ils traitent les thèmes du mépris, du rejet de l'occupant, celui du remords d'avoir conduit le pays sous la tutelle américaine. Les romanciers se préoccupent également de la classe ouvrière port-au-princienne : les vendeurs ambulants, les domestiques, les portefaix. Ils dénoncent la domesticité ou critiquent sévèrement les mœurs sociales de l'époque. Il convient de souligner ici le roman de Maurice Casséus, *Viejo*, publié en 1935, qui se déroule au cœur des quartiers populaires. Ce roman, tout en condamnant l'occupation, s'écarte de la seule peinture des mœurs politiques et sociales urbaines

¹ . Lise GAUVIN, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 78.

² . *Ibid.*

pour faire aussi place à l'errance et aux rencontres dans la ville. Tel que conçu, le roman de Casséus est unique dans cette période, mais, comme l'a déjà souligné Léon-François Hoffmann, la littérature des années 1980 produira quelques romans dits « prolétaires », car « les cultivateurs [auront abandonné] massivement les terres épuisées par l'érosion et la surexploitation pour venir s'entasser dans les bidonvilles urbains¹ ».

On ne peut parler de l'école indigéniste, sans préciser que la plupart des romans de cette époque sont dits « paysans ». Les jeunes romanciers de l'heure (Milo Rigaud, Pétion Savain, Jean-Baptiste Cinéas, etc.) peignent la vie rurale dans sa précarité et sa marginalité, « une vie sans joie et sans espoir² » où le paysan est livré à l'exploitation et à la misère. Ils traitent les thèmes du vaudou, du problème agraire en Haïti et de l'exploitation des paysans par certains citadins. Une des grandes figures de la littérature haïtienne, Jacques Roumain, est le chef de file d'une génération d'écrivains indigénistes qui vont s'engager encore plus profondément dans le réel haïtien en dépassant les théories de race ou de culture. En 1934, il fonde le parti communiste haïtien. Son roman, *Gouverneur de la rosée* (1944) est exemplaire : c'est par engagement social que Manuel, le héros, décide de retourner au pays et de se réinstaller dans son village natal après avoir travaillé quinze ans dans les champs de canne à sucre à Cuba. Jacques Roumain a aussi le mérite d'avoir innové sur le plan esthétique en écrivant ce roman dans un style qui lui est propre, grâce à la superposition et à l'imbrication des registres linguistiques français et créole. À partir

¹ . Léon-François HOFFMANN, *Haïti : lettres et l'être*, Toronto, Éditions du Greff, p. 207.

² . Jean MÉTELLUS, *Haïti, une nation pathétique*, Paris, Denoël, 1987, p. 188.

de *Gouverneurs de la rosée*, contrairement au cadre urbain, le cadre rural haïtien inspire des images qui mettent en rapport le personnage avec son milieu de vie sur un mode imaginaire. La nature se trouve personnifiée : « la terre est comme une bonne femme¹ » qui « se révolte », elle nourrit comme une mère, inonde ou assèche².

Comment ne pas évoquer également Jacques Stéphen Alexis, écrivain indigéniste et figure marquante de la littérature haïtienne ? Il partage avec René Depestre l'idéologie socialiste. Sa place dans la critique littéraire contemporaine et son influence sur la génération des jeunes des années 1940 à nos jours, dont plusieurs vivent ou ont vécu en exil, font de lui un grand écrivain. En 1946, il est contraint de s'exiler en France avec René Depestre, alors leader étudiant, comme lui, de la révolution qui amène la chute du président Élie Lescot. De retour en Haïti en 1955, il se livre à une activité littéraire intense. En 1961, de Cuba, il tente de rentrer clandestinement en Haïti, les armes à la main, et trouve la mort à Bombardopolis, ville côtière du nord-ouest de l'île.

Les écrits de Jacques Stéphen Alexis ont un caractère historique, politique et social, et sont ancrés, comme toute œuvre indigéniste, dans la réalité haïtienne. Son

¹. Jacques ROUMAIN, *Gouverneurs de la rosée*, Paris, Éditions Messidor, 1988, p. 37.

². Il est intéressant de remarquer que cette période du roman paysan haïtien coïncide avec la parution des « romans de la terre » québécois tels *Menaud, maître draveur* (1937) de Félix-Antoine Savard, *Trente arpents* (1938) de Ringuet ou *Le Survenant* (1945) de Germaine Guèvremont, paru un an après *Gouverneurs de la rosée*. Même si ces romans sont écrits dans des contextes tout à fait différents et traitent de sujets propres aux milieux respectifs, le rappel d'un tel croisement dans le temps attire notre curiosité et pourrait faire l'objet d'une étude comparative.

originalité vient surtout de l'« intégration du merveilleux dans le réalisme¹ », art qu'il appelle « le réalisme merveilleux » et qu'il définit ainsi :

L'art haïtien présente le réel avec son cortège d'étrange, de fantastique, de rêve, de demi-jour, de mystère et de merveilleux [...] Cet art ne recule pas devant la difformité, le choquant, le contraste violent, devant l'antithèse en tant que moyen d'émotion et d'investigation esthétique².

Un autre aspect de son originalité tient du fait que ses romans, tout en étant ancrés dans le réel haïtien, s'ouvrent au monde en passant par la Caraïbe. Dans *L'espace d'un cillement*, la Niña Estrellita et El Caucho, originaires d'un même village de Cuba, se rencontrent en Haïti. Par le choix des personnages, par l'évocation de leur passé et de leurs aventures, et par son discours sur la Caraïbe, l'auteur annonce une ouverture de la littérature haïtienne sur un ailleurs. En ce sens, Alexis, qui lui-même a connu l'exil, me semble, parmi les aînés, celui qui se place le plus près des écrivains de la diaspora haïtienne. Sa disparition prématurée et en pleine période de production littéraire coïncide avec le tournant des années 1960, ce que rappelle Jean Jonassaint quand il souligne que 1961 marque l'année de la mort de Jacques Stephen Alexis et le début de l'exode des Haïtiens. C'est en même temps la fin de la période « de l'esthétique réaliste et nationaliste de Marcelin. Alexis étant le dernier haïtien important à assumer entièrement une telle vision littéraire³ ».

¹. Jacques-Stéphen ALEXIS, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens » dans *Présence africaine*, no 8-9-10, juin-novembre, 1956, p. 264.

« Le réalisme merveilleux » ainsi traité est l'objet d'une conférence prononcée le 21 septembre 1956 à l'occasion de premier congrès international des écrivains et artistes noirs à Paris.

². *Ibid.*, p. 263.

³. Jean JONASSAINT, *Des romans de la tradition haïtienne. Essai de typologie*, (Thèse de Ph. D.), Études françaises, Université de Montréal, 1989, p. 88.

Port-au-Prince, cadre référentiel

Une réflexion sur l'espace urbain avant les années 1960 ferait état d'une ville, Port-au-Prince, cadre référentiel de scènes politiques et de conflits sociaux. Capitale du pays, cette ville se donne comme la scène où se joue la vie politique et sociale haïtienne dans les romans réalistes de la génération de La Ronde et dans les « romans de l'occupation ». Le lecteur la découvre dans les rumeurs, les faits divers, les « audiences », les coups d'état, les colportages. Pour faire prendre conscience de la réalité, les romanciers étudient surtout les mœurs des habitants de Port-au-Prince où la minorité contrôle toute la richesse du pays. De là des récits qui mettent en scène cette bourgeoisie et qui présentent des gens humbles comme personnages secondaires: les portefaix, les domestiques, les balayeurs de rues, etc. Dans cette perspective, le symbolisme des lieux ou l'identification à un lieu ne s'exprime qu'en termes de richesse et de pauvreté.

Ainsi, dans le roman d'avant 1960, la ville haïtienne n'est pas un objet de littérature sur le mode imaginaire. C'est dire que le narrateur des « mœurs urbaines » est loin d'être un guide qui propose au lecteur la visite des lieux, raconte l'histoire des monuments ou des places publiques ou trace des méandres de la ville tout en lui dévoilant quelques-uns des ses « mystères ». Rien de tel qui laisse croire que cette ville atteint au statut de personnage comme dans les romans de Balzac ou de Zola. Avec le départ forcé des écrivains et la production romanesque qui a vu le jour à partir de cet événement, l'espace urbain haïtien cesse d'être simplement référentiel. Parce qu'elle est désormais perdue, la ville du passé se révèle intensément à l'exilé, au contact quotidien avec la grande ville nord-américaine ou européenne. Celui-ci revit le

lieu de l'enfance ou de l'adolescence comme mémoire, comme une ville fantasmée, désirée. Désormais, l'exil et la mémoire nourrissent l'imaginaire des villes et le thème de l'urbain devient ainsi une des composantes du roman haïtien.

L'examen de la période qui précède le grand départ a donc fait remarquer que, sur le plan de la production romanesque, l'activité littéraire tant du point de vue de la thématique que de l'espace n'a pas changé au moment où les écrivains prennent le chemin de l'exil : le roman se joue encore sur les deux scènes parallèles de l'espace haïtien, soit la campagne et la ville. Cependant, un vent de nouveauté commençait à se faire sentir dans la littérature au début des années 1960. À cette époque, la poésie de Magloire Saint-Aude est déjà imprégnée de surréalisme et la romancière Marie Chauvet est reconnue pour la modernité de son écriture qui annonce *Amour, Colère et Folie*¹. Les poètes d'« Haïti littéraire », Anthony Phelps, Davertige, René Philoctète, Serge Legagneur, Roland Morisseau et des jeunes de l'époque, dont fait partie Émile Ollivier, réunis autour de la revue *Semences*, veulent s'écarter de l'indigénisme au profit d'une nouvelle esthétique basée sur le surréalisme et sur la modernité de la poésie occidentale. Mais survient la coupure de l'exil qui disperse le groupe et met fin à cette rencontre d'écrivains.

3. Une nouvelle littérature

Dans son essai intitulé *L'exil. Entre l'ancrage et la fuite : l'écrivain haïtien* (1990), Yanick Lahens se questionne sur les thèmes du voyage, de l'exil et de l'errance, communs aux écrivains haïtiens de tous les temps et de tous les pays. Elle montre que, dès l'origine, l'écrivain haïtien a été exilé par la langue et par le territoire,

¹. Marie CHAUVET, *Amour, Colère et Folie*, Paris, Gallimard, 1968.

oscillant entre un ici et un « ailleurs aussi sûr qu'inabordable¹ ». Il ne saurait donc y avoir d'« antagonisme dedans/dehors² », mais une continuité et un élargissement de la thématique.

Mon propos tend à montrer que, par l'exil politique qui a arraché hommes et femmes de leur milieu habituel pour les transplanter dans des villes autres, cet exil intérieur que partagent tous les écrivains haïtiens, voire tous les écrivains, comme le dit Yanick Lahens, se double d'une extraterritorialité qui enrichit la thématique d'une écriture nouvelle, c'est-à-dire chargée de signes de la nouvelle ville et de signes de la ville-mémoire. Force est de constater, d'une part, une rupture avec le passé sur le plan de l'espace référentiel, de la constitution de l'identité, du croisement ou de l'interpénétration des cultures et des langues, et d'autre part, l'émergence de romans dits « mémoriels », marqués par un attachement à l'espace haïtien, une inscription de son histoire dans le texte et l'expression d'un impossible « deuil de l'origine³ » ou « du territoire⁴ », pour emprunter un concept postmoderne.

Phénomène nouveau dans la littérature haïtienne, la production littéraire de la diaspora a fait l'objet de quelques études et réflexions critiques publiées sous forme d'articles de revues, de comptes rendus de lecture, de courts essais insérés dans des ouvrages plus généraux sur la littérature haïtienne ou dans des essais sur la littérature. Il n'y a pas lieu de présenter ici tous les textes publiés dans les quotidiens et les revues

¹. LAHENS, Yanick, *L'exil. Entre l'ancrage et la fuite : l'écrivain haïtien*, Port-au-Prince, Henri Deschamps, 1990, p. 23.

². *Ibid.*, p. 71.

³. Régine ROBIN, *Le deuil de l'origine*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993.

⁴. Pierre L'HÉRAUT, « Pour une cartographie de l'hétérogène : dérives identitaires des années 1980 » dans *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, 1991, p. 92.

à l'occasion de la parution d'une œuvre ni tous les articles que j'ai inventoriés¹. Au Québec où se trouve un plus grand nombre d'écrivains de la diaspora, les œuvres s'insèrent dans un ensemble plus large dit « écritures migrantes », expression utilisée pour la première fois par Robert Berrouët-Oriol² qui, plus tard, insistera sur « l'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec » et en présentera, avec Robert Fournier, les principales caractéristiques :

Les écritures migrantes forment un micro-corpus d'œuvres littéraires produites par des sujets migrants. Ces écritures sont celles du corps et de la mémoire ; elles sont, pour l'essentiel, travaillées par un élément massif, le pays laissé ou perdu, le pays réel ou fantasmé constituant la matière première de la fiction.

Les écritures métisses forment également un micro-corpus d'œuvres littéraires produites par :

- 1) des sujets migrants se réappropriant l'Ici, inscrivant la fiction – encore habitée par la mémoire originelle dans le spatio-temporel de l'Ici ; ce sont des écritures de la perte, jamais achevées, de l'errance et du deuil ;
- 2) des francophones canadiens (de souche française ou anglaise) se réappropriant l'Ailleurs, des mémoires historiques venues d'Ailleurs habitant ou traversant la trame fictionnelle³.

Dans un chapitre de *L'écologie du réel* intitulé « Écritures migrantes », Pierre Nepveu réfléchit sur « la très grande diversité des textes migrants ou immigrants

¹. *Études littéraires*, vol. 13, no 2, août 1980. Ce numéro est consacré à la littérature haïtienne (préparé sous la responsabilité de Maximilien Laroche). Trois des articles traitent de la littérature de la diaspora haïtienne :

- Jean Jonassaint, « Les productions littéraires haïtiennes en Amérique du Nord », p. 312-332.
- Max Manigat, « Le livre haïtien en diaspora : problèmes et perspectives », p. 335-356.
- Max Dorsinville, « Les écrivains haïtiens à Dakar », p. 347-355.

Voir également :

- Léon-François HOFFMANN « Le roman haïtien des dix dernières années dans *Haïti lettres et l'être*, Toronto, Éditions du Gref, 1992, p. 197-214.
- Pierre-Raymond DUMAS, « Littérature haïtienne de la diaspora I et II » dans *Conjonction*, n^o 167, septembre-octobre 1985 et n^{os} 170-171, juillet-décembre 1986.
- Haïti : « The Literature and Culture », *Callaloo*, volume 15, n^o 2, printemps 1992.

². Robert BERROUËT-ORIOU, « L'Effet d'exil » dans *Vice Versa*, 17, décembre 1986-janvier 1987, (p. 20-21).

³. Robert BERROUËT-ORIOU et Robert FOURNIER, *Québec Studies*, n^o 14, 1992, p. 12, 13.

parus au Québec, surtout depuis le début des années quatre-vingt¹ », sur ce qui les caractérise et sur leur place dans la littérature de l'Ici. L'auteur met en garde contre la tentation d'en faire « un cas ». Il voit dans ce phénomène des rapprochements avec le fait littéraire québécois à partir des années 1960 :

Pourtant, deux faits majeurs confèrent à l'écriture migrante des années quatre-vingt une signification particulière. Le premier tient au fait que l'imaginaire québécois lui-même s'est largement défini, depuis les années soixante, sous le signe de l'exil (psychique, fictif), du manque, du pays absent ou inachevé et, du milieu même de cette négativité, s'est constitué en imaginaire migrant, pluriel, souvent cosmopolite [...]

Le deuxième fait important qui caractérise l'écriture migrante des années quatre-vingt, c'est sa coïncidence avec tout un mouvement culturel pour lequel, justement, le métissage, l'hybridation, le pluriel, le déracinement sont des modes privilégiés, comme sur le plan formel, le retour du narratif, des références autobiographiques, de la représentation².

La littérature de la diaspora haïtienne trouve donc place dans un ensemble plus large de textes de la littérature de l'exil qui ont paru dans les trente dernières années du XX^e siècle. Le premier ouvrage entièrement consacré à la question proprement haïtienne est celui de Jean Jonassaint : *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir* (1986). L'auteur relate des entretiens faits avec des écrivains répandus dans le monde, présente une vue globale de la production romanesque haïtienne en diaspora et une anthologie des œuvres, tout en se livrant à une réflexion sur les enjeux et l'avenir de cette littérature. Il a également consacré à ce sujet, dans *Des romans de la tradition haïtienne, essai de typologie*, un chapitre intitulé : « Une rupture esthétique et historique ». Il y démontre que les textes comme le statut des écrivains de la diaspora

¹. Pierre NEPVEU, *Écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988, p. 200.

². *Ibid.*, p. 200-201.

les démarquent assez nettement de la tradition littéraire haïtienne. Ce faisant, il ouvre une piste utile à l'analyse de la littérature de la diaspora en relevant les paramètres à retenir pour établir une différence entre les romans de la tradition haïtienne et ceux de la diaspora. À ce sujet, il fait les constatations suivantes :

Les lieux de l'histoire ne renvoient plus inévitablement à un univers haïtien ou d'Haïtien et parfois la problématique ou la thématique même des œuvres est tout à fait autre, exogène [...]
D'autre part, il y a émergence du « je » comme sujet et objet de la narration¹.

Toutefois, comme l'indique le titre, la thèse de Jonassaint, dans laquelle s'insère un chapitre sur ce sujet, décrit les « romans généralement dits haïtiens de la première moitié du XX^e siècle ». La recherche dans la littérature de la diaspora est à ses débuts et c'est par goût que je m'aventure sur ce terrain à peu près inexploré pour y apporter ma contribution. Mon intérêt pour la chose littéraire m'amène à définir ici la littérature comme mémoire, motif et mouvement : reflet d'une société, traces de cultures, d'époques, de passages, elle est questionnement de temps, d'espaces et de vies, appel au dépassement. C'est ce regard sur le passé et cette tension vers l'avant qui m'invitent aujourd'hui à examiner cette tranche de l'histoire contemporaine pour essayer de comprendre en questionnant les auteurs et leurs œuvres.

¹. Jean JONASSAINT, *Des romans de la tradition haïtienne. Essai de typologie*, op. cit., p. 74 - 75.

Chapitre I

Jean Métellus

Exemplaire, une œuvre s'inscrit devant nos yeux. Celle de Métellus – que vois-je là rêvé ? – où il convient de repérer dans le champ de cette écriture deux lieux de production, deux topiques, peut-être deux épaves à la surface des eaux.

Joël DES ROSIERS, *Théories Caraïbes* (1996).

Les mots sont plus savants que nous, d'un infini savoir qui diffuse en silence la sève subtile de l'âme et le suc vibratoire de la vie sans frontières.

FRANKÉTIENNE, *D'un pur silence inextinguible* (1996).

Médecin et écrivain en France

Jean Métellus est un écrivain de la migration haïtienne pour qui la mémoire du pays natal reste très vive. « Émigré haïtien, je n'ai jamais quitté Haïti et Haïti ne m'a jamais quitté¹ ». Ainsi commence un essai, qu'il publie en 1987, intitulé *Haïti, une nation pathétique*. Jacmel évoque toute sa jeunesse : il est né dans cette ville le 30 avril 1937 et y a vécu les vingt-deux premières années de sa vie. Il fait ses études secondaires au lycée Pinchinat, puis devient professeur de mathématiques au lycée Célie l'Amour. Il accède au monde des lettres en France où il vit depuis 1959 et mène parallèlement, à partir de 1970, une activité médicale et littéraire. Sa bibliographie comprend une centaine de titres d'articles et d'ouvrages scientifiques², de nombreux commentaires et essais littéraires, des recueils de poèmes, des pièces de théâtre et des romans. C'est par la poésie qu'il entre dans la littérature. Dans une monographie qui lui est consacrée, Françoise Naudillon³ fait remarquer que le premier recueil de poèmes, *Au pipirite chantant*, publié dans la revue *Les Lettres Nouvelles* en 1973, annonce tous les grands thèmes à venir dans l'œuvre romanesque de Jean Métellus. Ce titre évoque l'aube. Le *pipirite* désigne un oiseau qui, par ses chants, salue les premières lueurs du jour. *Au pipirite chantant*, long poème qu'admirait Malraux⁴, marque la naissance d'une œuvre, mais c'est aussi, précise Métellus, « un hymne au peuple haïtien et d'abord au paysan⁵ ». Son œuvre s'annonce comme une réflexion sur le temps et l'espace. La ville natale, évoquée à une période sombre de l'histoire, inspire son premier roman. *Jacmel*

1. Jean MÉTELLUS, *Haïti, une nation pathétique*, Paris, Denoël, 1987.

2. Renseignements recueillis dans son dossier de presse, 1995.

3. Françoise NAUDILLON, *Jean Métellus*, Paris, l'Harmattan, 1994, p. 9.

4. Voir à ce sujet l'article de Michel CONTAT, «Un "grand patron" modèle» dans *Le Monde*, 17 août 1990. Voir également l'ouvrage de Françoise NAUDILLON, *Ibid.*, p. 9.

5. Extrait d'un entretien accordé à A. Ntonfo, cité par Françoise NAUDILLON, *Ibid.*, p. 56.

au crépuscule (1981) rappelle le début d'une longue nuit sur la ville, sur le pays. L'image du crépuscule, n'est-elle pas déjà suggérée par celle de l'aube contenue dans son premier recueil de poèmes ? Métaphore du temps. Antithèse existentielle. Espérance et inquiétude.

Les romans de Jean Métellus se nourrissent de la connaissance d'Haïti et de son expérience de vie européenne. D'une part, des romans comme *Jacmel au crépuscule* (1981), *La famille Vortex* (1982), *L'année Dessalines* (1987), *Louis Vortex* (1992) — ces trois dernières œuvres constituent la célèbre trilogie des Vortex, une famille originaire de Saltrou¹ (aujourd'hui Belle-Anse) — et *Les Cacos* (1989) sont des « romans d'Haïti² » ayant pour thèmes la ville natale, le pays, l'histoire, l'exil. Ils mettent en scène des personnages haïtiens qui évoluent dans un cadre haïtien. La saga des Vortex, dont le thème central est l'exil, se poursuivra cependant aux États-Unis et en France. Jean Métellus, observateur de la société haïtienne, construit une œuvre inspirée de l'histoire de son pays natal avec ses moments de gloire et d'obscurité. On peut emprunter à Régine Robin le syntagme de « romans mémoriels³ » pour désigner ces romans de la reconstitution du passé. La critique n'hésite pas à parler du cycle «haïtien» de l'œuvre romanesque de Métellus⁴ pour souligner la bipolarité de son œuvre.

1. Un village du Sud-Est du pays, à proximité de la frontière de la République dominicaine

2. Françoise NAUDILON, *Ibid.*, p. 85.

3. Régine ROBIN, *Le roman mémoriel*, Montréal, Le Préambule, 1989.

4. Voir l'article de Michel CONTAT, « Un "grand patron" modèle » (note 1) dans *Le Monde*, *op.cit.*

D'autre part, les « romans d'Europe¹ », *Une eau forte* (1983), *La parole prisonnière* (1986) et *Charles Honoré Bonnefoy* (1990), écrits « hors de la clôture insulaire² », s'inspirent des nombreuses années de la vie européenne de l'auteur. Le décor et les personnages ne portent pas les marques de l'haïtianité auxquelles peuvent s'attendre critiques ou lecteurs de littérature dite haïtienne, mais les thèmes sont rattachés à l'univers du romancier : la création artistique dans *Une eau forte*, roman qui se déroule à Môtiers, en Suisse ; le langage, en particulier les effets du bégaiement d'un enfant sur son entourage, dans *La Parole prisonnière* qui est situé en Lorraine ; la vieillesse dans *Charles Honoré Bonnefoy* (le personnage éponyme est médecin neurologue en France comme l'auteur). L'ensemble constitue un regard de l'artiste et de l'homme de sciences sur l'Europe. Il faut toutefois se demander si *La parole prisonnière*, par le titre et la thématique qui sont reliés à la difficulté de s'exprimer, n'est pas une allégorie de l'incommunicabilité, de la censure ou de la violence sous la dictature haïtienne. La parution consécutive des deux premiers romans du « cycle européen » a provoqué une certaine surprise chez des critiques³ européens et haïtiens parce que l'auteur venait de faire tomber la clôture dans laquelle on avait l'habitude d'enfermer la littérature haïtienne. Discontinuité, « rupture par rapport à l'espace nostalgique⁴ », mais fidélité à l'esthétique métellusienne : une thématique basée sur

1. Françoise NAUDILLON, *op.cit.*, p. 133. Dans la même perspective, la critique française classe ces romans en « roman suisse » et « romans français », comme on peut le voir dans l'article de Michel Contat cité ci-dessus.

2. Joël DES ROSIERS, *Théories Caraïbes, op. cit.*, p. 3.
« L'effet d'ex-île », tel est le titre du chapitre consacré à Jean Métellus par Joël Des Rosiers qui répond à la critique de Jean Prophète au sujet de *La Parole prisonnière*.

3. Voir le chapitre II, « Métellus devant la presse » dans l'ouvrage de Françoise NAUDILLON, *op. cit.*, p.35-44.

4. Joël DES ROSIERS, *op. cit.* p. 11.

des sujets reliés à la condition humaine, des personnages ayant chacun une caractéristique propre, un art du dialogue qui s'apparente à celui du dramaturge qu'est aussi Métellus témoignent de l'unité d'une œuvre qui reflète le parcours littéraire et scientifique de l'auteur. Jean Métellus fait partie de ceux-là qui ont marqué leur attachement au pays, tout en se livrant continuellement à ce difficile travail du deuil, de l'impossible deuil du territoire et de l'origine¹, instigateur d'œuvres travaillées par le retour fantasmé au pays natal, l'exil, l'étrangeté, l'ouverture et la traversée d'espaces.

Dans les pages qui suivent, je réfléchirai sur les modalités de la reconstruction de l'espace urbain dans les romans de Métellus et sur les liens que fait le romancier avec la ville présente. Il s'agira, bien sûr, de problèmes d'écriture reliés à l'exil, à la distance et à la mémoire du passé. Pour en rendre compte, j'ai étudié particulièrement *Jacmel au crépuscule* et les romans de la saga des Vortex qui sont essentiellement « des récits d'espace ».

Jacmel au crépuscule

Un contexte historique

Le rappel d'un moment historique vécu permet au romancier de mettre en interaction des personnages de différents milieux sociaux de la cité. L'année 1956 marque la fin du règne du président Paul Eugène Magloire. Métellus a dix-neuf ans et touche la fin de sa formation de lycéen. Vingt-cinq ans plus tard, il s'inspire de

¹. Voir Régine ROBIN, *Le deuil de l'origine*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993.

l'événement historique qui a marqué cette période pour recréer une certaine atmosphère dans la ville. Un rappel des faits : à la fin de son mandat, le président Magloire, élu au suffrage universel en 1950, ne peut résister à un mouvement de contestation générale qui s'oppose à sa réélection, il abandonne le pouvoir le 12 décembre 1956 et part en exil. *Jacmel au crépuscule* se situe en cette année précise où tout semble basculer dans un autre temps encore plus sombre pour le pays. Les intrigues qui constituent la trame de ce roman s'élaborent autour de ce moment historique. Certains faits et méfaits de son passage au pouvoir seront ensuite rappelés par Métellus dans son essai, *Haïti une nation pathétique*, paru en 1987, soit six ans après la publication de *Jacmel au crépuscule* :

Son mandat ne présenta pas d'originalité : exils, arrestations illégales, bastonnades et assassinats pour les opposants, dissolution de partis et de syndicats, fermeture de journaux, prévarications, lutte anticommuniste, enrichissement des proches, démagogie, etc.¹

On peut se demander pourquoi une interrogation sur le Jacmel de 1956, pourquoi cette pensée douloureuse de la ville-mémoire. Tous les romans du cycle haïtien de Métellus se situent dans la décennie des années 1950. Il faut penser que cette période qui a un lien direct avec les trente ans de dictature, avec l'exil et l'émiettement du peuple haïtien, a profondément marqué les dernières années de l'auteur avant le grand départ. Le rappel du passé n'est-il pas souvent commandé par une situation de la vie présente ?

Pour Jean Métellus, outre 1804, la période cruciale de l'histoire d'Haïti expliquant le marasme contemporain est constituée par la décennie 50 à

¹. Jean MÉTELLUS, *Haïti, une nation pathétique*, op. cit., p. 47.

laquelle il consacre quatre romans, période qui précède l'arrivée de Duvalier au pouvoir¹.

De fait, à la date de la publication de *Jacmel au crépuscule* (1981), le duvaliérisme, avec tout ce qu'il contient de négatif, est installé dans le pays depuis vingt-quatre ans, et aucun indice ne laisse envisager la possibilité d'un retour à la démocratie. Le romancier prend une distance, emprunte la voie de la fiction pour rendre présente une réalité et lire avec plus d'acuité les signes annonciateurs de la nuit sans fin dans laquelle baigne le pays. L'auteur lui-même s'exprime sur le rapport de son œuvre avec le réel :

Ce sont des choses que j'ai vécues que je raconte, et ce sont des choses qui se passent actuellement en Afrique et dans tous les pays de l'Amérique latine. Alors j'ai voulu montrer que quand on accepte ça, un Duvalier est dans l'air².

Ainsi, la ville se fait cadre, thème et personnage à partir de certaines réalités vécues dont les réminiscences deviennent difficiles à vivre en exil. Cette ville, vue de mémoire, évoquée à distance, présente des signes à lire : les affaires vont mal, le commerce périclité, l'espace devient sensiblement exigu et laisse peu de possibilité à ceux dont les idées vont à l'encontre de celles du gouvernement en place. Communistes et opposants au régime sont dénoncés et réduits à l'inaction, tandis que les fonctionnaires vivent dans l'inquiétude de perdre leurs postes. *Jacmel au crépuscule* s'enracine donc dans l'histoire contemporaine du pays et reconstitue l'espace de la ville natale. Ainsi, le roman de Métellus participe à cette « littérature qui

¹. Françoise NAUDILLON, *Jean Métellus*, op. cit., p.165.

². Jean JONASSAINT, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, Paris Montréal, Arcantère/PUM, 1986, p. 221.

s'est attachée aux aspects inquiétants et menaçants de la vie urbaine¹ ». En même temps, il faut considérer l'aspect mémoriel de l'œuvre, qui la place « dans une problématique de la trace et du reste où le passé est fixé, régi, où il est réaménagé, réécrit, où il est fantasmé² ».

L'évocation d'une ville inquiète

Le titre même de ce roman place d'emblée le lecteur dans un cadre spatio-temporel et oriente la lecture d'une ville sur laquelle le romancier plonge un regard profond et inquiet. *Jacmel au crépuscule*, titre on ne peut plus symbolique, évocateur des dernières lueurs du jour, « entre l'espérance et la peur » (p.9), entre « la vie et le cauchemar », annonce la « nuit qui glisse sur le pays » (p. 37), la longue nuit d'une dictature sans fin. Les signes avant-coureurs du déclin sont décelables dans la société jacmélienne à travers les conversations des habitants, certaines attitudes, et une atmosphère urbaine qui reflète l'état moral, psychologique et social de la population. Le narrateur de la ville est un observateur à l'écoute de son milieu. De l'exil, il se souvient et redonne vie aux signes urbains gardés dans la mémoire. Le crépuscule, c'est la fragilité, la précarité, le vacillement. Ce thème annonce celui de l'éloignement, de l'exil. Le titre est poétique, et le mot « crépuscule » doit être pris dans sa duplicité, c'est-à-dire qu'il peut désigner aussi un moment choisi pour exprimer la pensée intime de la ville, une instance narrative, un temps de remémoration. Moment propice à l'énonciation à distance, un des moments privilégiés du romantisme, pour (s') écouter, faire le bilan, mieux capter les bruissements, deviner les formes, les silhouettes,

¹. Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Éditions Payot, 1979, p. 62.

². Régine ROBIN, *Le roman mémoriel, op. cit.*, p. 46.

comme Victor Hugo, qui observe « le geste auguste du semeur¹ » ou qui, dans sa contemplation au crépuscule est attentif à la moindre forme, au moindre brin d'herbe, aux moindres pas². Le prologue de *Jacmel au crépuscule* serait, à ce titre, révélateur :

La ville de Jacmel s'entretenait avec la mer depuis trois siècles. Ses ruelles, ses sentiers, ses rues et ses avenues dénombraient les cailloux, mesuraient la patience des hommes au nombre de leurs pas, évaluaient la force de la pluie à la hauteur de l'eau, la chaleur du soleil à la soif des enfants, la tendresse de la lune aux piqûres des moustiques.

Jacmel s'émerveillait de ses montagnes et de ses plaines [...]

Jacmel remuait la vie et le cauchemar sur ses plages, dans la mer des Caraïbes.

Les maisons grandes et petites restaient à l'écoute.

Chaque mur tissait l'histoire et l'incohérence.

L'ombre des arbres animait la ville.

Le croyant, le vagabond éprouvaient de la reconnaissance ou fomentaient la subversion.

Tous les propos oscillaient entre l'espérance et la peur.

L'homme ne cessait de renaître de ses erreurs, de son ingratitude.

Jacmel agissait, hallucinait.

Cette longue personnification de la ville, qu'on serait tenté de citer dans son entièreté, se déroule, poème en prose, avec ses nombreuses métaphores, énumérations et antithèses. Recherche d'une éclaircie et « attente d'un nouveau jour », longue espérance du chant matinal. Ce prologue, expression de la pensée d'une ville natale nommée anaphoriquement, contient l'idée de la permanence d'un espace maternel : récurrence des termes reliés à la nature, des références géographiques. L'imparfait est ici un temps de durée, de pérennité (« trois siècles ») soulignée par le mot « depuis » qui relie le présent au passé. La ville est rappelée, les premiers mots du livre la

¹. Victor HUGO, « Saison des semailles, le soir » dans *Les chansons des rues et des bois, Livre second I-III*, 1865.

². *Idem*, « Crépuscule », *Les Contemplations*, Livre II, XXVI, 1856.

nomment et la situent dans le but de la recréer. Elle devient sujet et objet de la narration, formulation d'une origine, présence.

Cependant, une première question apparaît ici quant à la mise en place de la structure narrative du roman et de la construction de l'espace-temps dans l'évocation de la ville. Pourquoi ce passage radical d'un poème en prose au récit à la troisième personne ? Il y a une discontinuité dans l'énonciation, un changement de ton entre le prologue et la suite du texte, une coupure, un silence, qui peut être une des modalités du réaménagement du passé¹, un rituel de commémoration. Dès les premiers chapitres, une atmosphère différente, particulière, est rappelée ; une micro-société avec ses lois et ses coutumes se meut dans l'espace créé, des images surgissent, des lieux sont revisités. La tentative « d'habiter complètement » le territoire natal donne forme au récit mené par un narrateur *apparemment* omniscient, mais assez discret pour laisser entendre les voix des personnages. Lériné, le sage de la ville, un cordonnier qui connaît bien Jacmel et l'histoire des personnages de son milieu, sert aussi de narrateur dans les premières pages du roman. C'est pour mieux les entendre parler que le romancier, qui connaît bien sa ville, s'efface et laisse la place à ses personnages. La distanciation est soulignée par l'emploi des temps du passé, comme l'imparfait d'habitude et de durée, et par quelques indications temporelles de mémoire, rares, mais assez significatives pour qu'on les repère au passage : « à l'époque dont nous parlons », « à cette époque », « ce soir-là » (p. 219). Distanciation par rapport au temps, mais glissement d'un « nous » qui donne l'indice de la présence du lycéen de l'époque,

¹. Voir Régine ROBIN, *Le roman mémoriel*, *op. cit.*, p. 60

devenu romancier, un « nous », indice d'un narrateur/personnage, d'un narrateur passé/présent, « dedans/dehors¹ ». Le livre est une chronique de la ville sous forme de scènes, de « conversations », de dialogues entre des gens de diverses classes sociales, en particulier ceux de la classe moyenne. Ils émettent leur point de vue sur les Jacméliens, la politique, la société, la religion. Ce qui est perceptible, ce sont ces différentes voix qui parfois chuchotent et laissent monter les rumeurs d'une ville à l'atmosphère quelquefois étouffante.

Compte tenu de ce qui précède, il apparaît que dans *Jacmel au crépuscule* la ville est reconstituée à partir d'une vision de la société qui la compose et que évoquer la ville natale, c'est aussi explorer les réalités passées et présentes du pays. Il me semble à première vue qu'en adoptant une structure sous forme de dialogues ou de « conversations » entre les habitants de la ville, en les mettant sur la scène de l'espace (l'idée de scène suppose peu de déambulations), le créateur de l'espace urbain se fait attentif à la parole, qu'il se met d'abord à l'écoute, et se fait plus observateur que flâneur.

Ainsi, *Jacmel au crépuscule* ne se propose pas de faire visiter la ville à la manière d'un guide qui montrerait ses plus beaux sites et ses lieux historiques. Le projet du romancier est autre. Il veut surtout faire entendre la ville, créer une ambiance et essayer de comprendre ce qui s'y passe. Il est évident que la reconstitution de cette ville consiste à scruter la population qui la compose à partir d'une micro-société. La

¹. *Ibid.*, p. 86.

création de ces personnages, leurs déplacements, les mises en situation, etc., rendront toutefois compte de la topographie de la ville. La mise en place de la société — le choix des personnages, leur insertion dans un milieu, leur destin, leurs portraits, les descriptions, etc., — fait en sorte que la ville natale de Métellus est fantasmée à partir du modèle balzacien et que revivent des lieux spécifiques porteurs de signes, de traces qui révèlent les relations affectives du sujet avec l'espace rêvé.

L'inventaire des différents types sociaux

Il n'est pas surprenant que le projet de Balzac et sa réalisation aient influencé l'œuvre de Métellus. Il ne cache pas d'avoir tout lu du grand peintre de la société française : « J'ai tout lu de Balzac. Pendant que j'étais étudiant en médecine [...], j'ai lu toutes les œuvres de Balzac¹ ». Ce témoignage rappelle celui du personnage de *La famille Vortex*, Sylvain Vortex, le médecin, qui est « d'une particulière exigence » avec ce qu'il lit ou entend, et qui a lu Balzac « avec la rapidité de l'éclair » (*F.V.*, p. 143), par affinité, par plaisir.

À la manière de Balzac, Métellus va essayer de reproduire la société jacmélienne contemporaine dans son inégalité en représentant toutes les classes sociales qui la composent. Si les personnages eux-mêmes sont emblématiques, l'inventaire des différents types sociaux en fait une œuvre réaliste. Métellus met ses « acteurs » en scène en multipliant les dialogues, ce qui rappelle la vision balzacienne de la société conçue comme un théâtre, comme l'indique le titre du vaste projet de

¹. Jean JONASSAINT, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, *op. cit.*, p. 223.

Balzac : *La Comédie humaine*. Bien identifié, chaque personnage-type de *Jacmel au crépuscule* a une carrière : commerçant, médecin-feuille, avocat, notaire, professeur, tenancier de café, coiffeur, portefaix, bœuf-chaîne, etc.

Il y a d'abord Charles Pisquette. C'est à partir de ce personnage que s'énonce l'histoire. Jeune homme très pauvre, ancien bœuf-chaîne¹ (le dernier des métiers en Haïti), il gagne vingt mille dollars à la loterie nationale et connaît une foudroyante ascension sociale. Cet événement vient bouleverser l'ordre économique de la cité. Rastignac des bidonvilles de Jacmel, il est mû par l'ambition et réussit à faire fructifier rapidement son argent. En peu de temps, ses affaires, nombreuses et prospères à Jacmel, s'étendent au-delà de cette ville. Mais, contrairement à son modèle, il lui manque l'instruction. Il apprendra à lire grâce à Jules Coriolan, un premier initiateur. Pisquette vient aussi renverser l'ordre social de la ville. Riche, il épousera Marie-Thérèse Cardinus, fille du sacristain, cela ne pose aucun problème. Le changement sera significatif au moment où Justin Barthoux, le fils du préfet, sera devenu le beau-frère de Pisquette en épousant l'autre fille du sacristain, Marcelle. Voilà un autre sujet, relié à Pisquette, qui fera parler la ville.

Parallèlement à l'histoire de Pisquette se déploie celle d'une femme d'origine aussi modeste que lui, Ninette, qui sera appelée Gros Nina. C'est « la femme du peuple », une autre figure de l'urbanité. Elle vit dans la sphère de Pisquette. Sa popularité et sa fortune viennent surtout de son don de guérir « uniquement avec des feuilles et des racines d'arbres » (p. 93), de redonner confiance aux hommes de la ville

¹. Bœuf-chaîne: travailleur préposé à la manutention et à la garde des bagages sur les camions de transport (note de l'auteur à la page 12).

en les aidant à améliorer leur performance sexuelle au moyen d'une liqueur efficace qui attire tous les notables de la ville et de la capitale. Gros Nina représente un personnage symbolique important de la cité. Issue d'un milieu très pauvre, elle a gravi des échelons grâce à l'influence que lui ont donné l'argent, le sexe et la magie¹. Son influence grandit et s'étend aux dimensions du pays.

Celui qui connaît le mieux l'histoire de ces deux personnages, leur origine, leur passé, leur milieu de vie, et qui est chargé de les faire connaître au lecteur, c'est Lériné, le cordonnier qui travaille avec Boss Bertin, son patron. Il représente «l'informateur» du narrateur omniscient sur ces personnages.

Lecteur inconditionnel de Balzac, le romancier a trouvé un protecteur de classe à son personnage principal. Lopez, professeur au lycée Pinchinat et propriétaire de café, agit comme parrain et organise le mariage de Charles Pisquette. Un mariage de riche, « une féerie à Jacmel » (p. 149). La réception hors de l'ordinaire réunit tous les amis et connaissances de Lopez. Malgré tout, ce dernier ne réussira pas à faire oublier l'origine de Pisquette.

La parole est laissée aux notables de la ville, un groupe d'hommes bien représenté dans cette micro-société : professeurs, médecins, notaires, politiciens. La plupart exercent plusieurs métiers à la fois comme Lopez qui tout en étant professeur

¹. Le mot est utilisé ici dans le deuxième sens que lui confère *le petit Robert*: « Ensemble des procédés d'action et de connaissances, à caractère secret, réservé, dans les sociétés dites "primitives" ».

de grec et de latin dirige le café *Le Bel-Air* ou Philobert, avocat, professeur et pharmacien.

Maître Barthoux, le préfet, qui est aussi avocat et philosophe, représente un personnage assez figé qui garde son poste depuis toujours, même s'il est angoissé à la veille de chaque changement de gouvernement. C'est une allégorie de la ville, c'est la pérennité opposée à l'éphémère. Il s'oppose à Daratus, le député qui a peur de perdre sa place. Dans cette même classe, prend place Jean-Philippe Murat, revenu au pays après trois années à Paris, un riche héritier « exclu de la vie de la nation ». Parce qu'il est communiste, il lui est interdit d'enseigner depuis quinze ans. Il représente le type de l'intellectuel qui croit pouvoir tout expliquer à l'aide de longs discours « philosophiques ».

Les professeurs représentent un groupe particulièrement ciblé, un groupe que l'auteur connaît bien (on sait qu'il est un ancien professeur de lycée à Jacmel¹). Ils occupent les cafés, les restaurants, la grande place publique. Leurs noms défilent dans le texte : Jacques Jacquimard, Luc Décent, Gérard Véradel, Armel Saturnin, etc. Dans cette classe sociale prennent place Jean Rémy Puissant, médecin, et les deux journalistes, Alexandre Brutus et Liméris. Souvenirs de lycéen, mais surtout critique d'une société : les intellectuels représentés dans ce roman rappellent ces hommes

¹. Voir *Supra*, p. 27.

critiqués par Frankétienne dans sa pièce de théâtre *Pèlin tèt (Piège pour la tête)*¹, c'est-à-dire qu'ils sont de beaux parleurs qui s'écartent du réel haïtien dans leurs discours.

Le tableau d'une société urbaine de l'époque serait incomplet sans la présence des dignitaires ecclésiastiques de la cité. Le curé, Le Korek et le Père Talar sont la cible de critiques peu élogieuses dans cette société centrée sur le mariage, la famille et les pratiques religieuses du catholicisme (religion dominante), du protestantisme, et du vaudou, religion à laquelle restent fidèles Pisquette et Gros Nina.

De plus, quelques jeunes, aux prises avec des problèmes du milieu, expriment leurs angoisses et leurs espoirs. C'est le cas de Justin, le fils de M^e Barthoux, qui s'interroge constamment sur la société. Il doit vaincre des problèmes de préjugés sociaux pour épouser Marcelle Cardinus, fille du sacristain et sœur de Marie-Thérèse Cardinus, mère des jumeaux Pisquette, Toussaint et Christophe, qui portent des noms d'ancêtres haïtiens. Lucien, renvoyé du séminaire, fait également partie de cette même famille.

Un autre personnage, le jeune Isidore Barthoux, est condamné à l'exil intérieur qui est exprimé ici par la folie (la sienne et celle des jeunes paysans venus étudier en ville). Ce fils Barthoux vit dans la marge, rongé par les symptômes d'une maladie morale incurable et mal définie. Il ne voit qu'amertume dans cette ville qui répond mal aux besoins affectifs et matériels des jeunes lycéens venus de la campagne. Le

¹. Cité par Laënnec HURBON, *Comprendre Haïti*, Paris, Karthala, 1987, p. 39-43.

narrateur lui prête un discours pessimiste mais réaliste sur la maladie mentale et physique, et sur la mort.

Groupe minoritaire mais important, la bourgeoisie jacmélienne comprend les grands commerçants cités dans ce roman. Dans leur clan se trouve concentrée la richesse de la ville. On les reconnaît par leurs noms : « Tous ces gens du Bord-de-Mer, les Tridal, les Tradsen, les O'Brodel, les Lorenzo, etc., sont soit danois, soit irlandais, soit italiens, soit français » (p. 79).

Le romancier ne peut penser à son pays dans cet instant de voyage imaginaire sans se heurter constamment aux contradictions de la ville et de la société qui la compose. Dans ce microcosme, on ne peut oublier quelques figurants, les mendiants, des condamnés-à-l'errance-et-à-la-misère rassemblés devant l'église le dimanche après la messe. On ne peut non plus ignorer les vendeurs ambulants de la ville. Aux bruits diffus des « conversations » et des dialogues quelquefois pessimistes et monotones, aux cris assourdis des mendiants, s'ajoutent ces « voix des rues », *nostalgiement* mélodieuses, qui vantent leurs marchandises.

Dans la mise en place de cette micro-société, tout se passe comme si la lecture de la ville balzacienne révélait à Métellus la ville perdue et lui offrait une façon de l'actualiser, d'autant plus que le romancier vit à Paris, la ville littéraire par excellence.

Problème du héros et écriture

Si l'inventaire des différents types sociaux et le regard sur la société nous font penser au modèle balzacien, le déroulement de l'intrigue et l'interaction des personnages mettent à jour des problèmes liés à l'écriture mémorielle et migrante. La continuité est dans l'histoire de Pisquette qu'on peut suivre de sa cahute à son ascension (et à son déménagement sur la rue de l'Église) jusqu'à sa chute. Mais il reste un personnage étrange. Actif, il ne parle pas beaucoup, il reste fuyant, insaisissable. Les autres personnages se meuvent dans l'espace jacmélien et sont préoccupés par « l'événement Pisquette » qui survient à un moment où l'économie de la ville bascule. Ils ont aussi d'autres préoccupations, se questionnent sur la société, la politique, la religion, la précarité de la vie. Pisquette reste un héros emblématique. Chacun essaie à sa façon de le critiquer, d'expliquer le phénomène, comme Jean-Philippe Murat qui exerce ici sa verve « philosophique » :

Manifestement Pisquette choque. L'argument selon lequel il n'était pas préparé à être à la tête de cette fortune soudaine, tient et ne tient pas. Il tient si on postule que ne peuvent être riches que ceux qui sont issus d'un milieu riche. Alors, comme le dit Véradel, il ne reste plus qu'à supprimer cette institution qu'est la loterie nationale. Il ne tient pas car, contrairement à ce qu'a dit Barthoux, Pisquette a plus sué, transpiré et travaillé qu'aucun d'entre nous [...] Pisquette est le diable de Jacmel pour une raison. [...] La modestie de son ascendance est la première raison pour laquelle notre ville le rejette pratiquement (p. 174-175).

Rejeté par la ville à cause de préjugés sociaux, ce personnage fait figure de marginal tout en étant au centre du récit. Il représente le changement, le bouleversement, l'inhabituel, l'inattendu. Victime du déterminisme social et culturel qui veut qu'il soit un triste héros traité « d'arriviste un peu borné » (p. 343), Pisquette

connaît l'ascension et la chute. Ses ennemis profiteront de l'atmosphère malsaine qui plane sur la ville à la veille de la chute de Magloire pour l'accuser et le faire arrêter. Ils lui reprochent d'« être un couteau de pharmacie, de couper des deux côtés, [d']être magloiriste à Jacmel, opposant aux Côtes-de-Fer et à Port-au-Prince, [i]l aurait de plus une maîtresse commune avec Daratus (p. 327) ». Encore une ambiguïté du personnage sur les plans politique et moral. Même si l'histoire relate sa remise en liberté, le texte et le contexte historique nous laissent supposer que la reprise de ses activités ne se fera pas sans difficulté.

De toute façon, le plus significatif des problèmes du personnage vient de son enfermement. Il est une figure du silence, à l'opposé d'un Justin Barthoux, devenu son beau-frère (signe de mobilité sociale), riche, cultivé capable de verbaliser ses doutes, ses sentiments, ses réflexions. En fait, il aurait fallu à Pisquette le droit à la parole (sujet important dans l'œuvre de Métellus) et l'instruction pour mieux parvenir. Il avait l'argent, mais pas *encore* les manières, pourrait-on dire de ce personnage, proche (par l'ambition) et éloigné d'un Julien Sorel ou d'un Rastignac. Venu de loin et surtout pas assez « scolarisé », il n'a pas eu la possibilité d'acquérir les manières d'un « dandy ».

Le modèle balzacien est ainsi modifié et adapté à la réalité haïtienne. Dans le Paris de Balzac, en pleine expansion industrielle, économique et culturelle au XIX^e siècle, le personnage, qui veut « parvenir » à tout prix, peut lancer un défi à la ville et réussir. Il représente ce que la société ne permet pas à un Pisquette de réaliser.

Compte tenu de tout ce qui précède, ce roman est à mi-chemin entre le roman traditionnel et le roman moderne. La discontinuité est dans les nombreux dialogues, les divers points de vue, les différentes histoires, sans oublier la double voix narrative (procédé qui se dilue au fur et à mesure que le récit avance). Ce roman contient beaucoup de dialogues comme dans le roman de la tradition haïtienne, mais une différence sur le plan langagier attire l'attention : même dans les dialogues, l'auteur évite les haïtianismes, ce qui fait partie de sa conception de la langue écrite. À ce sujet, Jean Métellus affirme qu'il est « tout à fait contre le mélange du français et du créole¹ ». Il doit alors affronter « des problèmes de transfert d'une réalité, d'une sensibilité haïtienne dans une autre langue² ». Transfert, traduction, comme ces notes de bas de page qui traduisent ou expliquent les rares mots ou expressions créoles insérés dans le récit. Il y a, de plus, ce quelque chose d'insaisissable qui se dégage de ce roman (au sujet de l'intrigue ou du personnage), et qui n'est pas étranger au problème que rencontre l'écriture mémorielle de l'exil ni au thème du crépuscule annoncé dans le titre : on est dans le clair-obscur.

Le rappel du passé et le pouvoir de nommer

Dans cette réflexion sur la reconstitution de la ville, j'ai insisté jusqu'ici sur l'importance de l'interaction des personnages dans la société chez Métellus, et signalé quelques problèmes reliés à cette écriture mémorielle. Le système onomastique de *Jacmel au crépuscule* est un autre élément qu'on ne peut ignorer en lisant ce roman. Il

¹. Jean JONASSAINT, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir, op. cit.*, p. 233.

². *Ibid.*, p. 231.

n'y a pas lieu d'entreprendre ici l'étude de tout ce système dans le roman, nous retenons cependant que cette question sur laquelle insiste l'auteur est importante. Nommer les gens de la cité, c'est nommer sa ville ou se l'approprier. À la manière du législateur cratylien¹, Métellus construit des noms qui portent un enseignement et qui jouent un rôle dans la réminiscence. On peut s'appuyer, dans ce cas, sur ce que Roland Barthes a écrit dans son étude des noms propres chez Proust. Il analyse le pouvoir que possède cette « classe d'unités verbales » que sont les noms propres « de constituer l'essence des objets romanesques » :

Le Nom propre dispose des trois propriétés que le narrateur reconnaît à la réminiscence : le pouvoir d'essentialisation (puisqu'il ne désigne qu'un seul référent), le pouvoir de citation (puisqu'on peut appeler à discrétion toute l'essence enfermée dans le nom, en le proférant), le pouvoir d'exploration (puisqu'on « déplie » un nom propre exactement comme on fait d'un souvenir) : le nom propre est en quelque sorte la forme linguistique de la réminiscence².

Dans *Jacmel au crépuscule*, le nom de Pisquette fonctionne comme une métaphore itérative que le narrateur trouve nécessaire d'expliquer :

Ses amis l'appelaient Gros lot ou bien Charles, jamais Pisquette, qui a dans la culture haïtienne en général et dans la tradition jacmélienne une connotation désagréable. Les pisquettes, en créole, sont de petits poissons pêchés frais éclos. Un plat de pisquettes grillées en contient des dizaines de milliers. Pisquette signifie donc fretin, immature, négligeable (p. 76).

Outre ce nom et sa fonction emblématique, est exploité dans ce roman le pouvoir que prennent les Haïtiens de nommer, de rebaptiser les gens. Michel Duffaut,

¹. PLATON, *Œuvres complètes V, 2e partie, Cratyle*, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

². Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p. 124.

le notaire, est rebaptisé Hazel, ce nom est mémoriel parce qu'il rappelle un événement, le cyclone Hazel, qui a détruit Jacmel en 1954. Des noms comme Failidouce (associé à l'érotisme) ou Dos Corrossol (nom donné à Véradel à cause d'une scoliose), tout en ayant une valeur humoristique, rappellent une ambiance et sont porteurs de valeurs culturelles. De plus, chaque nom contribue au développement du récit puisqu'il forme un mini-récit.

Pour Métellus, nommer, dénommer, c'est aussi croire au pouvoir sacré de la parole. C'est ce que signifie le discours philosophique que le romancier prête à son personnage, Jean-Philippe Murat :

Les hommes vivent dans une situation originelle, quasi divine. Pour avoir l'impression d'un quelconque pouvoir, ils sont obligés de s'engager dans une situation de nomination et de dénomination. Car on le sait, nous possédons ce que nous nommons. Comme nous n'avons rien, nous ne possédons rien. Il reste le recours au verbe pour se donner l'illusion d'une quelconque possession. C'est pourquoi nous sommes si enclins à nommer (p. 74).

On sait que Métellus, auteur de *La parole prisonnière*, est un professionnel du langage et des problèmes qui y sont reliés. Aussi, se questionne-t-il souvent sur le langage, le verbe. Cette préoccupation est constante dans l'ensemble de son œuvre.

La ville et la mémoire des lieux importants

Nommer les rues, les lieux, décrire, tracer des parcours, c'est aussi une façon d'actualiser la ville absente, de la réinventer. Ce n'est pas un hasard si le romancier choisit le préfet, ce *maître* de la ville, qui a survécu à toutes les chutes de

gouvernements, pour retracer le premier parcours urbain du roman. Qui donc connaît mieux que lui les méandres et raccourcis de la petite cité ? C'est lui qui traverse les rues et les différents quartiers pendant que le narrateur les nomme et les décrit. La place publique, un des lieux privilégiés, présentée comme un « véritable carrefour intellectuel, social et culturel » (p. 20) de l'époque, « un véritable paradis » (p. 21), domine une bonne partie de la ville et offre une vue agréable sur la mer. Par l'évocation lyrique de cette place, on sent l'importance qu'elle prend dans la mémoire. Étudiants, amants, touristes, hommes politiques s'y rencontrent. Il est impossible de s'arrêter dans ce lieu idéal de sociabilité, quand il fait beau, sans rencontrer des connaissances ou des amis. Autour de cette place se dressent l'hôtel de ville, les locaux de la préfecture, le Café du centre, l'école primaire des sœurs. Il est intéressant de rappeler que René Depestre immortalisera, lui aussi, cette grande place publique dans *Hadrianna dans tous mes rêves*.

La ville est décrite en termes d'opposition nord/sud, est/ouest. Ainsi, la rue des Cayes est une grande rue qui s'étend de l'est à l'ouest et sépare Jacmel en deux versants, le versant sud ou partie haute de la ville et le versant nord ou partie basse. La rue de l'Église s'arrête juste au niveau de la place publique. Pisquette y habite désormais (p. 138), engagé dans la mobilité sociale que commande sa nouvelle situation. (Il déménage de La cour La-Boue et sa mère loge « dans une maison convenable près du cimetière » — p. 42). On le voit aussi se promener sur la place rêvée du romancier. Sous la plume de Métellus, la grande place publique devient un

lieu focalisé qui éveille des souvenirs du temps où il était lycéen, puis jeune professeur :

À l'époque dont nous parlons, cette place était un véritable carrefour intellectuel, social et culturel. Autour d'elle se dressaient plusieurs bâtiments: l'hôtel de ville, immense et solide construction, couleur brique de homard; en face les locaux de la préfecture, plus modestes, peints en gris perle sur fond blanc, face à la mer un grand hôtel-restaurant couleur vert menthe, et le *Café du Centre* que fréquentaient les intellectuels de tous les niveaux, notamment les professeurs et les avocats ; dans ce même périmètre on pouvait encore admirer l'école primaire religieuse et publique des sœurs de Sainte-Thérèse peinte en bleu myosotis sur fond blanc et l'école religieuse privée, peinte en jaune souci, qui conduisait jusqu'au brevet élémentaire. Mais c'était dans le bâtiment de l'école publique des religieuses, propriété de l'État, qu'habitaient les religieuses des deux écoles. Les locaux de l'inspection de l'école primaire, de la bibliothèque municipale, jouxtaient quelques maisons de familles aisées. Par sa situation géographique cette place dominait une bonne partie de la ville et offrait une vue agréable sur la mer. Ses allées bien entretenues, sa dimension confortable, une pelouse toujours verte, un kiosque à musique qui servait parfois de lieu de conférence publique, plusieurs bancs disposés à distance raisonnable, l'air en général très frais qu'on y respirait dès six heures du soir, tout cela contribuait à en faire un lieu de promenade aussi bien pour étudiants, amants, touristes que pour hommes politiques (p. 20-21).

Ici, la description donne à voir. Tout se passe comme si le tableau se déployait dans la mémoire avec précision, puis était fixé pour être mieux admiré. Ce qui frappe surtout, c'est l'insistance, et même *le jeu*, sur les couleurs, traces de la mémoire, l'arrêt sur chaque lieu rêvé et nommé, la précision des repères spatiaux. Le ton nostalgique est accentué par la phrase « on pouvait encore admirer ». Le romancier manifeste la relation affective qu'il entretient avec la ville, gardienne des souvenirs de l'enfance et des années de jeunesse. Que le narrateur externe se charge de décrire lui-même sa ville tout en intervenant directement dans le récit à la première personne (« À l'époque dont nous parlons ») met en évidence l'importance de ce rapport à l'espace, de ce temps

humain de la mémoire, le temps d'une pensée douloureuse du pays que vient apaiser le fait de se rappeler, de présenter, d'expliquer.

Différente dans l'expression de l'affectivité est la description de la rue Salnave, qui mérite pourtant un traitement particulier parce qu'elle cache des «mystères» en plein jour, surtout la cour de M^e Hazel (son vrai nom est Marcel Duffaut), un notaire installé à Jacmel. Mais ce qui tombe inévitablement sous les yeux du promeneur, c'est la maison du notaire. Le narrateur omniscient en donne d'abord une vue panoramique avant de nous introduire dans la cour par une petite porte ouverte sur la rue Salnave :

[Le notaire] habitait une grande maison située à l'angle de la rue du Président-Salnave et de la Grande-Rue. On ne pouvait pas s'empêcher – quand on arrivait à ce carrefour – de s'arrêter devant cette très vieille et robuste construction en bois datant probablement du début du siècle et qui semblait raconter aussi bien l'histoire de la ville que celle de ses propriétaires (p. 218).

En ce qui concerne la lecture de cette description, on peut aussi parler d'une influence balzacienne de l'imaginaire urbain de Métellus, à « une conception horizontale de l'espace urbain », comme le rappelle Stéphane Vachon :

Balzac sera tributaire de cette conception horizontale de l'espace urbain, lié au regard de l'homme, ouvert à la hauteur du piéton plongé dans le face-à-face des choses¹.

De toute évidence, la présentation de cette maison, isolée (pour être mieux perçue) et personnifiée, rappelle la manière balzacienne de *laisser parler* le décor, le

¹. Stéphane VACHON, « Paris sur-capitale du XIX^e siècle » dans *Montréal 1642-1992. Le grand passage*, Montréal, XYZ, 1994, p. 36.

milieu, voire la société. Par exemple, on ne peut s'empêcher de penser ici à la Maison Vauquer, dans *Le Père Goriot*, témoin des bouleversements historiques de la Révolution à l'Empire ou à la manière dont Balzac inscrit l'histoire de la pension et de ses habitants dans le cadre de l'histoire de France, puisque la maison décrite par Métellus « semblait raconter aussi bien l'histoire de la ville que celle de ses propriétaires ».

Le narrateur se fait aussi voyeur pour nous conduire derrière la maison, dans la « très grande cour », dont le secret n'est accessible qu'aux initiés. La ville que Métellus fait voir cache *des mystères*. Il est important de savoir, par exemple, qu'en face du bureau du notaire se trouve le cabinet de M^e Jérémie, plus modeste, qui communique avec le logement de Josiane, une femme aux activités louches, connue de la ville. La proximité des maisons et l'étroitesse de la rue Salnave favorisent la promiscuité à un point tel qu'on peut « aller de la cour de M^e Hazel chez M^e Jérémie en passant chez Josiane » dont la maison, « petite, exigüe même [...] reste dans la mémoire de tous les Jacméliens comme l'un des plus extraordinaires lieux de rendez-vous » (p. 221). La cour de communication permet même aux notables d'entrer « dans la maison de Josiane en catimini » et de donner l'impression d'aller chez M^e Jérémie. Il n'est pas rare de voir M^e Hazel lui-même « laisser un client dans son bureau sous le prétexte d'aller prendre un médicament », et passer par la porte de la cour jusque chez Josiane (p. 221).

Le ton se fait ironique, humoristique et révélateur. Le narrateur insiste sur l'immoralité des « hommes de loi » et décrit alors une ville accessible aux déviations, aux vices. De plus, la création de cette rue symbolique permet une écriture du corps, une érotisation de la ville, déjà perceptible en la personne de Gros Nina, la guérisseuse. Mais il n'y a pas que les fantasmes sexuels qui trouvent leur accomplissement dans cette rue à caractère mythique. Si les notaires et avocats qui entourent la grande maison trompe-l'œil s'entendent si bien dans la cour dite « de communication », cela peut se lire comme l'image d'une réalité que le narrateur, grand observateur de la société, *fait voir* pour mieux critiquer une autre forme de solidarité ou de complicité de ces hommes. Car il faut mettre les paysans, de passage en ville, au courant de certaines « ténébreuses affaires » et dévoiler le mystère de cet-espace-de-tous-les-dangers qu'est aussi la ville :

Dans cette seule rue Salnave, on compte trois avoués, un huissier au tribunal civil, deux notaires, un avocat, deux arpenteurs. Cette densité d'hommes de loi dans une rue n'est pas exceptionnelle à Jacmel. Elle prouve seulement combien les paysans des campagnes qui entourent Jacmel ont intérêt à être prudents si jamais il leur reste encore un peu de terre (p. 221).

Ce carrefour, et surtout la rue Salnave, est décrit avec précision et humour. Une véritable fourmilière à partir de la maison du notaire présente au narrateur l'occasion de se livrer à une description dynamique épicée d'anecdotes sur les lieux et sur ceux qui y vivent ou les fréquentent. D'une part, les anecdotes se rattachent à « l'audience » haïtienne (avec la différence que Métellus ne fait pas intervenir différents registres linguistiques dans son texte). D'autre part, ce récit urbain est fait d'observation, de

souvenirs et d'imaginaire. À la manière des écrivains réalistes du XIX^e siècle, le romancier nous fait entrer dans la vie des Jacméliens des années cinquante.

La ville se construit également à partir de ses cafés et restaurants qui se donnent comme des lieux importants de l'imaginaire urbain et de la remémoration. Ils ont une fonction d'échange : lieux de réunions, de rencontres, de discussions à saveur politique, de prises de décision, ils sont tous reliés à un groupe social, à des anecdotes racontées de façon humoristique et donnent lieu à un défilé de noms : noms de ces cafés et de leurs propriétaires. Travail de nominalisation qui est aussi réappropriation. Le café Lopez ou *Le Bel-Air*, situé non loin du lycée Pinchinat à l'angle de la rue Alcibiade-de-Pommeyrac et de la rue Saint-Nicolas, est fréquenté par la plupart des professeurs, des chauffeurs et des artisans. Le café *La Fayette*, à l'extrême ouest de Jacmel, dans la Grande-rue, tenu par Alexander Dupont, est fréquenté par « les mulâtres riches ou assez riches » du Bord-de-Mer, les autorités militaires et leurs épouses. *Le Café du Centre*, café de la place publique, tenu par Nono Chevalier, est fréquenté par les intellectuels, les touristes, et des employés du gouvernement qui vont perdre leur traitement au poker ou au jeu avant de rentrer chez eux. Nous apprenons par le narrateur que ce café « existe encore mais sous un autre nom ». Ce présent dans la narration au passé fait le lien avec le passé et nous situe dans le temps. Enfin, le dernier café aménagé dans la ville de Métellus, le café-restaurant *Les photos de la vie*, situé « au Morne-l'Hôpital, en face de l'école primaire laïque de filles », est le symbole d'un changement dans la société jacmélienne. Lucien Cardinus, le beau-frère de

Pisquette, en est le propriétaire et l'a acquis grâce à l'aide de ce dernier et de Gros Nina.

Dans le même ordre d'idées, les restaurants aiguisent le goût et l'odorat. Il est permis de penser que les odeurs et les goûts des mets du pays manquent quelquefois en exil, mais se réveillent dans la mémoire et s'expriment dans le texte par la récurrence des perceptions synesthésiques. « L'odeur du café » de Da¹ dans un Petit-Goâve évoqué par Dany Laferrière en est un bel exemple. Dans *Jacmel au crépuscule*, c'est l'odeur des mets haïtiens, mêlée à l'arôme du rhum ou du clairin qui flatte les sens. Les sons, les couleurs et les odeurs sont alors reliés à l'expérience. Nous verrons combien ces traces sensorielles du passé sont constamment rappelées dans les œuvres de Métellus.

C'est bien avec des voix, des saveurs, des odeurs, des couleurs, des coins de rues, des pans de murs, des fragments d'histoire, emportés dans la mémoire que l'auteur reconstitue sa ville natale et la fait entrer dans la littérature universelle. «Roman mémoriel» écrit en exil, *Jacmel au crépuscule*, se situe entre deux cultures, même si la référence haïtienne est constante (pour ne pas dire exclusive) dans l'œuvre. Métellus, qui vit dans la ville littéraire de Balzac, actualise la ville haïtienne (avec des matériaux haïtiens et une sensibilité haïtienne dans une langue bien française) à partir de la conception balzacienne du roman. Apparaît alors ici l'influence de la ville d'accueil et de la culture européenne sur l'imaginaire du romancier. Nous ne perdrons

¹. Référence au roman de Dany LAFERRIÈRE *L'odeur du café*, Montréal, VLB, 1991. Pour l'analyse de ce roman, voir *Infra*, p. 248 – 266.

pas de vue que *Jacmel au crépuscule* est son premier roman et que *La Famille Vortex*, publié seulement un an plus tard témoigne déjà d'un grand changement dans la technique et l'écriture. Il importe donc d'étendre notre lecture pour constater que l'œuvre de Métellus « se déploie dans toutes les ressources fécondes de la langue¹ » et avance à un rythme effréné, dans le temps et dans l'espace, soutenu par une « formidable tension entre les références culturelles de l'écrivain et son musée imaginaire² ».

La trilogie des Vortex³

Les Vortex

Jacmel au crépuscule se présentait comme la reconstruction d'une ville à partir des différents types sociaux qui la représentent, comme « l'acte de naissance » de cette ville dans la fiction de l'exil. Depuis ce retour fantasmé du romancier dans la ville natale, son œuvre romanesque ne cesse de se déployer dans la contemporanéité. La célèbre trilogie des Vortex, *La Famille Vortex* (1982), *L'année Dessalines* (1986) et *Louis Vortex* (1992), centrée sur une famille particulière, s'étend sur plusieurs territoires. La ville se présente surtout comme un terrain propice à un travail de réappropriation du passé et de l'histoire par la narration.

¹. Françoise NAUDILLON, *Jean Métellus, op. cit.*, p. 203.

². Joël DES ROSIERS, *Théories Caraïbes, op. cit.*, p. 18.

³. Dans les citations, j'utiliserai des abréviations pour indiquer les titres : *La famille Vortex* (FV), *L'année Dessalines* (AD), *Louis Vortex* (LV).

Ces romans se placent en effet dans le contexte historique de la chute d'Estimé en 1949, puis de la décennie des années cinquante, période marquée par l'avènement de Magloire (1950-1956), suivie d'une année d'instabilité politique où se succèdent quatre gouvernements provisoires avant les élections qui ont conduit à l'avènement de François Duvalier. C'est dans ce *maelström* d'événements politiques qu'évolue la famille Vortex dont le nom signifie « tourbillon creux qui se produit dans un fluide en écoulement¹ ». Toutefois, l'histoire et l'environnement politique entrent dans le jeu de la fiction qui les transforme, les déplace, les réécrit. Certains noms de personnages réels sont allusifs. Les chefs d'état ne sont pas nommés, les faits sont rarement datés. C'est dans ce contexte que prend forme un nouveau thème, dans l'œuvre de Métellus, qui trouve des résonances profondes dans les trois romans : l'exil.

Comme l'indique le titre du roman inaugural, la trilogie des Vortex met en scène une famille dynamique, engagée dans la vie politique, sociale et culturelle d'Haïti. Les Vortex, personnages d'une grande portée romanesque, circulent dans les trois romans comme principaux protagonistes. Ils portent en eux le sceau de l'origine : l'africaine et l'indienne. Descendant direct des Africains, Solon Zéphirin Vortex est un ancien marin et un *poète* ; sa femme, Olga, est une descendante des Indiens Arrawachs, premiers habitants de l'île. La vie de ces deux notables de Saltrou ne se conçoit pas sans la présence (réelle ou fantasmée) de leurs sept enfants et de leurs petits-enfants :

- Edgard, l'officier, poète comme son père, époux de Martha et père de Wilfrid et d'Ernest ;
- Joseph, le prêtre ;

¹. Voir *Le petit Robert*.

- Louis, le professeur, époux de Myriam et père d'Yves-Solon ;
- Sylvain, le médecin qui deviendra chef-d'état provisoire ;
- Sylvie, jumelle de Sylvain, professeur et fiancée de Paul Rétaïx ;
- Ludovic, le pharmacien ;
- Astrid, la chanteuse et comédienne.

Outre le fait d'être doté d'une profession importante, chacun d'eux est bien caractérisé sur les plans physique, moral et psychologique comme dans le portrait qui suit :

Ludovic Vortex vivait seul dans sa maison de la rue Lamartinière, exerçant avec beaucoup de sérieux et de cœur sa profession de pharmacien. Il logeait à l'étage : son officine occupait une bonne partie du rez-de-chaussée. Le dos légèrement voûté, il se déplaçait à petits pas pressés ; sa carrure étroite contrastait avec la longueur de ses bras au bout desquels pendaient des mains décharnées aux doigts maigres et fins mais toujours soignés. Il aimait s'asseoir sur son balcon, tôt le matin ou en fin d'après-midi, un livre et un stylo à la main, ses grands yeux noirs et doux semblaient alors poser aux hommes et aux choses la même question : si on ne peut plus parler, que reste-t-il à faire? (*AD*, p. 24).

Le soin avec lequel le romancier campe son personnage et l'inscrit dans son milieu nous permet de constater que Métellus reste proche de la conception balzacienne. Bien ancrés dans les réalités de la vie haïtienne, les personnages constituent un noyau familial riche et fécond. La trilogie des Vortex est un ensemble complexe. Plus de trois cents personnages¹ évoluent dans des espaces multiples. Les réalités du pays sont exploitées dans une écriture tout aussi féconde. Quel rôle jouent

¹. Françoise NAUDILLON a dressé une «liste des personnages dans la saga des Vortex», en annexe à son ouvrage, *Jean Métellus, op. cit.*, p. 207-216.

l'espace et l'exil dans cette écriture mémorielle ? Qu'est-ce qui en fait l'originalité ? La présentation consécutive des œuvres servira de point de départ à notre réflexion.

La famille Vortex

C'est dans l'atmosphère euphorique d'une fête de Noël que commence *La famille Vortex*, comme si le narrateur voulait introduire le thème de l'exil à partir du rêve d'un paradis perdu, comme si l'écriture du pays s'ouvrait par un rituel, une ambiance particulière. Cette fête religieuse évoque la nostalgie, les liens affectifs, la présence ou l'absence d'êtres chers. Cela fait penser à ce que Roger Zuber écrit dans les actes du colloque *Les lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre*. Il rappelle que la mémoire est une force religieuse : les prières des offices font « mémoire » de ceux qui ont précédé dans la même foi les croyants d'aujourd'hui, les pratiques et les rites des chrétiens sont fondés sur la mémoire, les processions vont de lieu en lieu, etc. Rituel collectif qui répond à une méditation individuelle¹. Le poème en prose et l'atmosphère de fête qui commencent les œuvres de Métellus seraient-ils des manières de célébrer la « mémoire » des lieux aimés ? La famille Vortex nous introduit dans un univers généreux, véritable incantation d'odeurs, de couleurs et de sons :

Noël, chaque année, embaumait de ses senteurs subtiles, du souffle de ses vœux, de son mystère, les narines desséchées des travailleurs et semblait vouloir abolir la torture d'une alimentation sans épices, sans sucreries, toujours monotone. Le souvenir entêté des samedis et des dimanches

¹. Roger ZUBER, «Lieux de mémoire et littérature» dans *Les lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre*. Actes du 1er colloque du Centre International de Rencontres sur le XVIIe siècle (Kiel, 29 juin-1er juillet 1993), Édités par Volker Kapp, Biblio 17, Papers on French seventeenth Century literature, Paris-Seattle-Tübingen, 1993, p. 17.

moroses, des brûlures et des cicatrices des autres jours s'éloignait devant l'échancrure d'une soirée riche de promesses, de renouveau ; dans la saillie abrupte des odeurs qui s'exhalaient des cuisines, des restaurants, des plateaux de griots et de poissons frits, dans le sillage des parfums flottant autour des froufrous, des foulards et des robes de madras, une atmosphère légère et gaie s'étendait sur la ville [...]

Le ciel aussi, immensité piquetée d'or illuminait la mer, participait à cette naissance mystérieuse, à cette fécondation austère. La lune parcourait pesamment son domaine, éclairant des cases encore obscures et saluait de sa ferveur muette l'événement constamment renouvelé (p. 11-15).

De l'extérieur, on entre dans le salon de famille comme dans un film ou sur une scène imaginaire. Enfants et petits-enfants se réunissent, comme chaque année, autour de Solon et de sa femme Olga. Mais en ce 24 décembre 1949, seule l'absence d'Astrid, la chanteuse exilée, assombrit le tableau. Aussi le sujet de l'exil fait-il partie des premières conversations de la soirée. « L'exil n'est point d'hier, l'exil n'est point d'hier », ce vers persien, prononcé par Edgard, revient comme un refrain en cette soirée de Noël qui se prête bien à ce genre de rappel. De fait, les Vortex, seront tous éprouvés par l'exil politique. L'un après l'autre, ils se verront contraints de partir pour les États-Unis et l'Europe. Le livre finit par la fête de Noël de l'année suivante. À Saltrou, seul Ludovic, resté au pays, mais sans cesse menacé par l'exil, passe la Noël avec ses parents, rongés par tous ces malheurs : « Ils m'ont pris toute ma sève », dit Olga (p. 270). À Paris, quelques-uns des Vortex se réunissent et reconstituent, pour la circonstance, « un semblant de havre familial » dans une atmosphère de profonde nostalgie.

L'année Dessalines

La figure de Dessalines, emblème de ce roman, revient si souvent dans tous les domaines de la littérature et de l'art haïtiens qu'elle fait penser à ces « universels de l'imaginaire », concept que définit Dominique Moncond'huy, à l'instar de Marc Fumaroli :

Les universels de l'imaginaire, ce sont ces grandes figures bibliques, historiques, mythologiques et même littéraires qui investissent tous les lieux de représentation et de discours, et qui constituent un imaginaire commun dont peuvent jouer l'artiste, l'écrivain et l'orateur. Ces universels de l'imaginaire ne doivent pas être pensés comme de simples noms [...] ou, dans l'ordre de la peinture, comme de simples portraits abîmés dans une fixité définitive, mais comme des récits en puissance : ceux des événements auxquels leur nom ou leur représentation traditionnelle est attaché. Le nom lui-même n'est qu'une « entrée » dans la mémoire, qui ouvre le « tiroir » d'un récit.

[...] Ces universels de la mémoire engagent tout un jeu d'analogies, de comparaisons et de répétitions et servent de référents, de modèles, de stimulants à la réflexion¹.

De fait, par le seul nom de Dessalines dans le titre, le roman de Métellus évoque tout un récit et même une suite de récits. Faut-il, dans le rappel de la mémoire collective du peuple haïtien, remonter aux origines ? Quel est le sens profond de l'immortalité des héros dans l'imaginaire haïtien ? Comment lire leur présence dans l'espace métellusien ? Au cours d'une conférence donnée à la communauté haïtienne de Montréal le 12 octobre 1997, Frankétienne évoquait lui aussi la mémoire de Dessalines. J'ai gardé, de sa verve spiraliste, quelques idées qui servent de réponses à mes questions. Les grands mythes de l'histoire haïtienne se perpétuent dans nos récits

¹. Dominique MONCOND'HUY « Les universels de l'imaginaire et leurs inscriptions littéraires et picturales vers 1640 » dans *Les lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre, Ibid.*, p. 331-332.

oraux et écrits, leurs images planent sur nos campagnes et sur nos villes. Le peuple haïtien, victime de la traite, a subi une suite de traumatismes dès l'origine. Le premier déracinement est celui de la coupure de la terre africaine, suivi du voyage dans le négrier, de l'arrivée sur une terre inconnue, loin des racines. C'est d'ailleurs le sens de «l'exil n'est point d'hier » du personnage de *La famille Vortex*. « Quitter l'Afrique des grands espaces pour une île, c'est entrer dans des vallées plus étroites », rappelle Frankétienne. Autre traumatisme, celui de l'enfermement. Et, par-dessus tout, les années d'esclavage. Et les crises, la révolte, la rébellion, le marronnage, une guerre qui a duré dix ans. L'Indépendance de 1804, proclamée par Dessalines, fut considérée, à cette époque, comme un miracle, une épopée humaine aux yeux du monde. Plus l'histoire avance, plus nous regardons 1804 avec tristesse et nostalgie, car depuis cette grande épopée, il n'y a plus de solution et le drame haïtien se poursuit même en cette fin du deuxième millénaire. De plus, la grandeur de Dessalines s'oppose à la faiblesse de la plupart des hommes politiques qui lui ont succédé au cours des siècles, ce qui contribue davantage à octroyer au héros une forme d'immortalité.

On comprend alors mieux pourquoi *L'année Dessalines* célèbre la mémoire de ce héros. Le seul Vortex non exilé sera pris lui aussi dans ce « vent qui souffle sa folie dans le corps des Vortex » (*FV*, 51). Comme dans les premiers romans, c'est dans une atmosphère de fête, de commémoration que nous plonge l'ouverture de ce roman qui fait revivre un des lieux de rencontres et de prise de décision les plus importants des

années 1950 : le centre de la SNAD (Société nationale d'art dramatique)¹ situé à Port-au-Prince. L'intrigue commence donc dans ce célèbre centre culturel de la capitale : le premier janvier 1960, à l'occasion de l'anniversaire de la proclamation de l'Indépendance d'Haïti, un groupe d'intellectuels réunis dans ce lieu de rassemblement décide que l'année 1960 sera nommée « l'année Dessalines ». À partir de ce moment, ce héros, omniprésent dans le roman, revit comme le symbole de la résistance pour tous les opposants au régime dictatorial, en particulier pour Ludovic Vortex. Mais le seul nom de Dessalines devient une menace pour le président qui est à l'affût des complots, angoisse alimentée par ses partisans dénonciateurs. Le roman finit par un bain de sang. Ludovic Vortex est arrêté. Le frère de Clivia, Oscar Chanfort, dix-sept officiers et un secrétaire d'État, tous accusés de complot contre le gouvernement, sont massacrés. Le destin de Ludovic Vortex sera autre. Contrairement à ses dix-neuf compagnons d'infortune, il échappera à la mort. Une fois sorti de prison, il restera menacé par le spectre d'un départ forcé :

À leur réveil, la même question obsédante les hantait tous les deux :
« qu'allons-nous faire ? »

¹. Dans leur essai, *Repenser Haïti* (Montréal, CIDIHCA, 1992), les auteurs, Claude Moïse et Émile Ollivier rappellent l'importance de la SNAD et du rôle qu'elle a joué dans l'animation culturelle des intellectuels haïtiens de « la génération de 1960 » :

« "La Société Nationale d'Art dramatique" (La SNAD) qui a connu, dans l'ambiance de la chute de Magloire, un regain de vitalité, devenait un centre actif de manifestations culturelles. On retrouvait parmi ses principaux animateurs: Gérard Rézil, Philippe Lerebours, Claude Innocent, Frank Nau. On y organisait des expositions de peinture, des conférences, des échanges entre des créateurs et tous ceux qui gravitaient autour d'eux [...] Tout ce que la République comptait de personnalités de gauche d'un certain secteur y faisaient leurs petits tours pour y prendre la parole ou participer aux débats sur les questions nationales. Rappelons que c'est dans ce lieu que René Depestre, de retour d'Europe, retour éphémère, prononça une importante conférence sur la responsabilité des intellectuels devant leur peuple, conférence qui fut suivie, dans ses retombées, d'une retentissante polémique entre Depestre et Jacques Alexis » (p. 29-30).

- Partir, disait Clivia
- Rester », répondait Ludovic, intimement convaincu que la présence d'un seul Vortex en Haïti servirait de point de ralliement à tous les Vortex en exil (p. 282).

Ce que nous retenons ici, c'est que le rêve du retour des exilés en vue d'un rassemblement des forces se forme selon le point de vue de ceux qui restent au pays. Ludovic incarne alors la bravoure, le courage et semble interroger la conscience des exilés. Pour alimenter l'idéal de l'engagement et de la lutte, un modèle : Dessalines. « Si Dessalines vivait, que ferait-il à notre place ? ». Cette question hante le silence des personnages. Ludovic et son ami Richard Félicissime idolâtrèrent la même image. Comme si, forts de l'exemple de ce héros, les Haïtiens pouvaient trouver le chemin d'une nouvelle libération. Ce fantasme vit dans la pensée comme une obsession. En même temps, le roman fait apparaître la complexité de la tâche ; on la sent, cette introspection: « Y a-t-il une solution? » Aucune réponse. Métellus alimente une réflexion, soulève des questions, laisse parler et agir ses personnages qui évoquent constamment l'histoire, l'origine, et cherchent des points d'ancrage.

Louis Vortex

Dans *Louis Vortex* le centre se déplace en Europe. Exilé en France, Louis vit dans la communauté haïtienne de Paris et traverse difficilement les étapes du cheminement de l'exilé : le dépaysement, l'angoisse, la mélancolie, la crainte de l'effondrement des premières années. Puis l'engagement social, politique, la désillusion

du non-retour et « la sagesse de l'exil¹ ». Dans son errance, il rencontre des personnages français et haïtiens, Régis Duffault, Nadine, Marjolaine, Sœur Hélène, Père Cyprien, avec qui il lie une grande amitié. L'engagement religieux, social et professionnel (il enseigne l'anglais dans une école de banlieue) est pour lui une tentative d'oublier ses soucis, ses angoisses. Par l'engagement politique, il se tourne complètement vers son pays d'origine en nourrissant le rêve d'un retour pour libérer un jour le peuple haïtien. Mais l'échec du retour de Régis et sa mort violente le désillusionnent. Il a maintenant la certitude que l'exil est pour l'instant la seule solution qui s'offre à lui. Avec l'arrivée de sa femme et de ses enfants, l'exil loin « d'être stérile, figé, étrangement inamical et froid [...], [sera] une pause en liberté pour ensemençer et faire fleurir l'avenir d'Haïti » (p. 183).

Le changement de cadre référentiel fait apparaître une différence évidente entre ce roman et les deux autres. Tout se passe dans le pays d'accueil, ce qui a pour conséquence une thématique de l'errance qui s'ajoute à celle de l'exil développée dans *La famille Vortex* et *L'Année Dessalines*, et un changement dans la forme, en ce sens que *Louis Vortex* se démarque de ces romans par son hybridité.

Exil, mémoire et écriture

Écriture du pays et de l'exil, la trilogie des Vortex fait vivre intensément la séparation selon un double point de vue : celui des parents restés au pays et celui des exilés. Une réflexion sur l'exil et le cheminement de l'exilé, lyrique, nostalgique,

¹. Expression empruntée à Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.* p. 222.

traverse toute l'écriture de *La famille Vortex*. L'exil est d'abord vécu comme une calamité, une malédiction :

Edgard et ses deux fils, trois d'un coup, Edgard, Ernest, Wilfrid. Que vont devenir ces petits en terre étrangère ? Ils ne connaissent même pas encore leur propre pays. Quelle calamité pour un père d'élever des enfants qui le quitteront, de les savoir vivants mais inaccessibles. Qu'avons-nous fait, Olga, qui nous attire cette malédiction ? (*LV*, p. 97)

S'ensuit alors une récapitulation du passé. Réminiscence, reprise des grandes étapes de la vie, retracé du chemin qui a conduit à la catastrophe :

Assis-là comme un homme profondément meurtri, il se mit à ruminer ses souvenirs, son départ de Trouin, la vente de la maison de famille, ses débuts de douanier, ses coups de chance, sa fortune, la conquête de sa femme, la naissance de ses enfants (p. 98).

Puis, c'est la crise. Délire nécessaire, thérapeutique, car le personnage aboutit à la réflexion suivante : « Mieux vaut l'exil que la prison » (p. 100). Solon est poète et a pu exprimer son désarroi face à une situation sans issue. Edgard, poète comme son père, pourra lui aussi s'en sortir grâce au pouvoir de la parole. C'est du moins ce que suggère la réflexion selon laquelle l'écriture aide à cicatriser la blessure de l'exil : « Un poète a la chance de pouvoir éclater, exploser, pousser un grand cri. Mais pour les autres, l'exil ! » (*FV*, p. 125).

Ludovic vit lui aussi dans la hantise d'un départ forcé. Du chaos des événements politiques dans lesquels baigne *l'Année Dessalines*, l'obsessionnel exil grimace sans cesse dans sa pensée. Il représente celui qui veut rester à tout prix dans le pays. La crainte de l'exil politique se double de l'exil intérieur :

Marqué par le départ de ses frères et sœurs, il vivait toujours dans la hantise de persécutions. Cette sanction lui rappelait trop de mauvais souvenirs, aussi voulait-il aider son ami à rester au pays: l'écartèlement des familles dû à l'exil le bouleversait, il en partageait le drame avec Myriam, la femme de son frère Louis, et leurs enfants (*AD*, p. 24).

Histoire d'exilés, histoire d'une écriture de l'exil. Edgard est celui qui pourra surmonter plus facilement cette coupure. Poète, il s'est imprégné de sa ville avant de partir. Le roman contient un véritable questionnement sur l'espace urbain et sur l'écriture à distance qui devient objet du discours. Dans un épisode de *La famille Vortex*, le narrateur omniscient montre comment le personnage s'y prend pour fixer la ville dans sa mémoire avant le départ forcé, recevoir les empreintes de la ville et les garder en lui. La blessure de la séparation, l'émotion éprouvée et l'attention du regard sont les prémisses de l'écriture, de ce grand cri qu'a la possibilité de pousser celui qui écrit. « La représentation de l'expérience produit une réponse émotive¹ » L'écriture de la ville sera avant tout la « mémoire d'une émotion² » :

Il erra dans Port-au-Prince, essaya de bien fixer les rues et les ruelles pour emporter avec lui le souvenir de cette ville [...] Il essaya de s'imbiber de la capitale, de la faire entrer dans ses yeux, de la sentir sous ses pas [...] Il s'assit machinalement à une table et se mit à réfléchir sur sa solitude [...]. Edgard commanda un café qu'il n'attendit pas et reprit le chemin de la rue Capois, marchant, comme son père, les bras derrière le dos [...]

Il rentra chez lui et trouva Martha en train d'entasser les dernières affaires de la chambre à coucher tout en se plaignant de ne pouvoir emmener ses tapis de fourrure, ses différentes housses d'oreiller, ses doubles rideaux et tous ses dessus de lit. Elle débarrassa méticuleusement les compartiments d'un vide-poches géant, placé à côté

¹. Nicholas HAMMOND, « Racine et la mémoire » dans, *Les lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre*, *op.cit.*, p. 319.

². Selon l'expression de Buford NORMAN, « Le théâtre est un grand monument » : l'évocation du passé et des passions dans *l'Alceste* de Quinault», *Ibid*, p. 329.

de sa table de nuit et qui contenait sa correspondance avec Edgard au temps de leurs fiançailles et ses bijoux (*FV*, p. 80-81).

Quel sens donner à ce discours sur l'écriture de l'exil au sein même du texte narratif ? Le choc du départ, la coupure de l'exil, cette expérience traumatisante, fait désormais partie du vécu. De plus, celui-ci en *assimilant* la ville avant de partir par un intense travail des sens, l'imprègne profondément dans son corps, dans son esprit, dans sa mémoire, dans son imaginaire. On peut supposer que les deux personnages, Edgard et Martha, vivront l'exil de façon différente. Le départ et la relation avec l'espace sont sentis autrement par cette dernière qui regrette des objets précieux et emporte des souvenirs, des reliques, c'est-à-dire le palpable, l'accessible. Cette différence met en évidence le rôle de la sensibilité et de l'imaginaire dans la création. Discours sur l'écriture et sur l'exil, le roman exprime l'attachement de l'auteur à son pays par les sentiments qu'il accorde à Edgard. Écouter, regarder, goûter, toucher. Travail actif, favorable à la remémoration. L'exil se voit donc comme un enjeu important pour l'écriture.

Mais l'exilé aura beau regarder le lieu aimé avant de partir, il lui sera difficile de le reconstruire dans l'imaginaire, tel qu'il l'a connu. Car le présent, *l'ici*, viendra sans cesse faire obstacle à cette mémoire ou lui donner une autre forme. Le thème de l'exil se double d'un discours sur la difficulté de cette écriture qui, comme le dit Régine Robin, « arrache à l'enracinement, creuse un écart, rend visible la perte, la castration

symbolique, le manque¹ ». Dans une lettre pathétique où Edgard exprime son angoisse et son inquiétude à sa sœur Sylvie, nous lisons ce qui suit :

J'essaie parfois, avec des photos, de recréer le souvenir de nos fêtes de Noël, de retrouver ces mouvements du cœur, cette musique intérieure dans laquelle nous communions, de revivre la complicité de la nature, l'embrassement au contact de la mer, cette plénitude souveraine et toujours majestueuse. J'obtiens, au mieux, des formes rapiécées, grotesques et monstrueuses. J'ai perdu un peu de l'or dont était faite ma plume quand j'écrivais en regardant passer le portefaix, l'écolier, le prêtre et l'ouvrier.

L'angoisse à l'étranger courbe nos épaules, nous jette dans un labyrinthe brûlant où l'obscur, la tristesse et le dégoût rivalisent de zèle pour nous anéantir.

Je me sens par ailleurs inachevé dans cette immensité pierreuse, dans ce grouillement de formes, dans cet espace insondable, au milieu de cette humanité menaçante, aboyante.

J'utilise ma force d'homme dans l'écriture, le soin apporté aux enfants, l'attention accordée à Martha (*FV*, p. 190).

Jean Métellus touche ainsi un sujet proche de ses préoccupations d'écrivain exilé. Le texte dit la distance, le pays toujours présent, mais aussi la difficulté de reconstituer. Recréer, recoller, sélectionner, faire émerger, traduire, re-construire. Tâche difficile. «J'ai perdu l'or dont était faite ma plume», écrit Edgard dans cette lettre. Comment écrire l'impalpable, « le *lointain* [qui] par essence est l'inapprochable² », alors qu'on est déjà perdu dans le labyrinthe des signes de la grande ville ? Le regard sur ce lointain se trouve sans cesse brouillé par le rapport à *l'ici*, lieu de l'énonciation, terrain de la reconstruction de ce passé. Brouillage des signes, difficulté d'habiter le réel, comme l'écrit Pierre Nepveu, mais d'un autre point de vue, celui d'une quête de l'ici dans l'écriture migrante :

¹. Régine ROBIN, *Le deuil de l'origine*, op. cit., p. 10.

². Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, petite bibliothèque Payot, 1979, p. 200.

L'ici contemporain se définit fondamentalement comme expérience du désordre, d'un désordre encore une fois non pas contingent ou momentané, mais persistant, toujours renouvelé. Cela a pour conséquence que l'habitation du réel devient d'abord et principalement une expérience de reconnaissance, de partage entre des champs de signes hétéroclites¹.

L'extrait de la lettre d'Edgard se lit comme une objectivation de l'écriture de l'exil. Difficulté de donner forme à ces événements qui émergent sans cesse. Alors que le rapport au nouvel espace vient surdéterminer le problème, s'ajoute cette fécondité de la mémoire restée vive, avec son pouvoir infini qui rend encore plus difficile le travail de sélection. Les souvenirs s'enchaînent : « Un événement rappelé est infini, écrit Benjamin, car il n'est qu'une clé pour tout ce qui est venu avant et tout ce qui est venu après lui² ». D'où cet inachèvement qui amène à poursuivre l'œuvre.

Des espaces multiples

Avec les romans de la saga des Vortex, l'exil – un de ces aspects inquiétants et menaçants de la vie urbaine – ³, passe désormais dans le texte de Métellus et progresse dans sa dimension spatio-temporelle. Dans ce chronotope (pour utiliser le concept de Bakhtine⁴), les liens s'établissent entre Saltrou, Port-au-Prince et les villes d'accueil. En effet, thématiqué autour de l'espace et de l'émiettement de la famille, métonymie de la dispersion des Haïtiens dans le monde, la trilogie des Vortex se caractérise par la grande mobilité des personnages. Dans *la Famille Vortex*, les enfants vivent à Port-au-

¹. Pierre NEPVEU, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988, p. 207.

². BENJAMIN, Walter, *GS II*, p. 312, cité par Krista R. Greffrath, « Proust et Benjamin » dans *Walter Benjamin et Paris*, Paris, Cerf, p. 113.

³. Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 62.

⁴. Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Tel/Gallimard, p. 237.

Prince, mais visitent les parents restés à Saltrou, lesquels viennent souvent dans la capitale. Beau jeu d'alternance, de superposition et d'imbrication de deux espaces antithétiques. Port-au-Prince, tumultueux, chaotique; Saltrou calme, discret, tranquille, comme l'évoque le narrateur, exprimant la nostalgie des Vortex nouvellement exilés en France : « Disparue à jamais, semblaient-ils penser, l'atmosphère paisible de Saltrou » (*FV*, 274). L'exil élargit les limites spatiales de l'œuvre : de Port-au-Prince, les personnages après un transit à Porto Rico, à la République Dominicaine ou au Brésil atteignent la terre d'accueil, New York ou Paris. Dans le déroulement de l'histoire, le narrateur peut passer d'un ou de plusieurs chapitres sur Port-au-Prince (l'espace principal du roman) à un chapitre sur Saltrou. Cette composition non linéaire se caractérise aussi par le passage d'un lieu à un autre, d'un personnage à un autre et par différents points de vue narratifs.

Éclatement de l'espace, mais aussi vision particulière à chaque espace. Dans *La famille Vortex* et *L'Année Dessalines* qui se déroulent en Haïti, les personnages évoluent dans une ville où la topographie est facilement reconnaissable. Les rues, les monuments, les places publiques ainsi que les activités sociales et historiques (l'inauguration du bicentenaire, la commémoration de l'Indépendance), l'atmosphère houleuse à l'occasion d'événements politiques comme les chutes de gouvernements, font revivre une ville dans laquelle on reconnaît les spécificités de la capitale du pays. Cette ville éveille des sentiments ambivalents : répulsion et attraction. Cruelle, chaotique, véritable « volcan toujours prêt à exploser » (*FV*, p.179), Port-au-Prince est le terrain de manifestations violentes, d'arrestations arbitraires ou d'exécutions

publiques. Belle, forte et altière comme à l'occasion du bicentenaire, elle se révèle quelquefois héroïque et attachante : « Port-au-Prince telle une citadelle dressée sur les côtes d'Haïti administrait la preuve que le courage peut vaincre les fléaux, les malheurs » (*FV*, p. 62). Dans les moments les plus sombres, la capitale devient la pauvre victime impuissante devant la violence humaine :

Port-au-Prince subissait l'étreinte de la douleur. La ville fléchissait sous le vent violent de la déception, écartelée entre le désir et la lassitude. Du sang avait coulé, du sang d'enfants, d'adolescents, de crève-la-faim; les destins s'étaient éparpillés comme des feuilles mortes. Nue sous la poussière et le malheur, la ville murmurait un chant funèbre et triste (*AD*, p. 88).

L'agitation de cette grande ville contraste avec l'atmosphère des autres villes haïtiennes comme le Pétionville de la famille Chanfort dans *L'année Dessalines*, et le Saltrou bien-aimé des Vortex. Poétisé, ce village natal éveille de profonds sentiments d'attachement reliés à l'enfance :

Toute la flore de sa maison natale faisait irruption dans sa mémoire [...] Il crut même sentir flotter autour de lui l'arôme incomparable du café que préparait sa mère. Nulle part il n'avait pu retrouver cette sensation de son enfance (*LV*, p. 58-59).

Le personnage qui s'exprime ainsi, Louis Vortex, fait également l'éloge de la banlieue de Paris où il trouve par instants une certaine paix intérieure. Les points de référence avec son village natal l'aident à passer de la dépression des premiers moments à une certaine appropriation de cet espace :

C'est vrai, confia-t-il, j'avais besoin de cet espace que je peux maîtriser, où tout est humain, c'est-à-dire construit mais précaire, à la fois achevé et provisoire (*LV*, p. 39).

L'espace haïtien, omniprésent dans les conversations et la pensée des personnages, modifie la vision de l'espace traversé. Mais au fil des ans se fait le travail de transculturation. Paris devient peu à peu le centre des activités de l'exilé, au point où, durant ses voyages dans d'autres pays d'Europe, il ne se sent à l'aise que dans cette ville: « Souvent, au cours de ses périple à Oslo, Stockholm ou Copenhague, il pensait: vivement le retour à Port-au-Prince ou à Saltrou désignant ainsi Paris et Maisons-Alfort » (*LV*, p. 181).

Traversée d'espaces et passion de l'expression

Pour dire l'exil, l'éclatement de l'espace, et la mémoire du pays, Métellus met en œuvre la richesse de son imaginaire haïtien nourri de la somme des expériences de l'exil. Comme son personnage Edgard, il traduit « la mémoire d'une émotion » dans la création d'une œuvre originale :

Toute une population de formes, tout un bruissement de formulations et de thèmes vient habiter la mémoire et l'imaginaire de l'écrivain, offertes à la variation et à l'amplification, à la réécriture et à la recontextualisation¹.

On peut en dire ainsi de l'œuvre de Métellus, qui avance dans l'espace/temps et dans la langue, portée par des tensions culturelles et la passion de l'expression. Ses romans s'enrichissent de plusieurs formes. Un réseau de correspondances s'établit dans le texte entre les personnages. Des lettres écrites de l'exil ou du pays d'origine ainsi que des télégrammes et des communiqués de la presse parlée et écrite s'insèrent dans

¹. Bernard BEUGNOT, « Des Muses ouvrières: considérations sur les instruments de l'invention » dans *Les lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre*, op. cit., p. 31.

la trame du roman. Des poèmes, des chansons, des proverbes y trouvent place. Cette utilisation de proverbes ou d'autres textes créoles (*AD*, p. 17-18), plus affirmée que dans *Jacmel au crépuscule*, n'est pas liée à un rôle social quelconque, mais se fait naturellement dans les conversations entre les personnages comme moyen d'expression de l'être, quelle que soit leur appartenance sociale.

Dans cette diversité de formes, les parties se réunissent pour former un tout dans une orchestration originale : les thèmes s'enrichissent d'un roman à l'autre, les héros sont différents dans leur destin mais suivent tous un cheminement qui les conduit du sommet vers leur chute (on peut y reconnaître une allégorie du pays), les métaphores circulent d'une œuvre à l'autre à chaque fois sur des aspects différents. On retrouve par exemple la métaphore du crépuscule dans *La famille Vortex* et dans *L'année Dessalines* ; la métaphore du vortex, dans l'œuvre inaugurale, est filée sur plusieurs formes. Le thème de la parole est analysé, poétisé et mis en scène, comme on peut le constater dans la crise subite d'aphasie de Marthe Chanfort (*AD*, p. 128).

Dans cette organisation quasi-parfaite du trop-plein de la mémoire, dans cette poétique de l'excès, cet « affrontement passionnel avec l'écriture¹ », il faut trouver la cassure, la faille, la douleur, la trace. Elle est quelque part entre la prose et la poésie. Une prose qui se déploie dans sa densité et son amplitude, imprégnée de cette poésie. Le romancier tisse ses phrases avec des mots qui disent l'exil, le pays, la séparation. Certains passages lyriques sont des réflexions sur l'écriture, des moments de

¹. Joël DES ROSIERS, *Théories caraïbes*, op. cit., p. 18.

l'intériorisation des éléments hétérogènes dans la profondeur du moi. Pauses poétiques, recherche de l'impossible unité :

Le vent ce matin-là brassait les sables, remuait la plage, les arbres, les
feuilles
La mer et ses provinces impénétrables multipliaient les visions
L'homme était pris d'un regain d'angoisse et de lucidité
Le rêve apparaissait comme un théâtre de libération
Vibrant espace du songe, essence des souvenirs, vivant équilibre de
l'esprit, il accompagnait et poursuivait cette épopée
Donnant l'assaut aux craintes et aux complexes, il entourait de sa frange
la mouvance des sens
Tels des cavaliers domptant la fougue des mots, démolisseurs d'édits et
de lois, chevaliers de la transmutation, les visiteurs de la mer
transformaient les débris du rêve en chant nostalgique

Olga auscultait, les paupières closes, les sédiments de ses jours
Solon, dans un état de demi-veille, interrogeait le fragile territoire des
mots (*FV*, p. 39).

Le regard se fait méditatif. Les mots parlent dans leur duplicité. Ils disent la création, la nostalgie, le rêve, la mouvance des choses, le lointain, l'« impénétrable » immensité. Cette poésie du texte chante la poésie, interroge le langage. Et les éléments, par leur tranquillité qui n'est qu'apparence, font penser à la fragilité de cette paix, à leur métamorphose sans cesse menaçante. Expression du sentiment de la précarité du pays. Le vent, la mer, la lumière. Des métaphores.

La pensée du pays pénètre cette vision poétique de l'œuvre, surtout dans *La famille Vortex*. Les rares fois que le ciel s'illumine, que « le soleil embrase le pays de tous ses feux » (*FV*, p. 239), c'est parce que l'astre du jour va disparaître pour plonger la ville dans le crépuscule, comme ces héros qui vacillent et basculent alors qu'ils sont tout près de la victoire (*La famille Vortex, Les Cacos*). Discontinuité, mouvance,

précarité. Les nuages dont le ciel est souvent couvert disent la douleur et expriment la tension qui plane sur la ville avant l'orage. Ils sont toujours menaçants et précèdent les innombrables crises qui éclatent subitement dans la capitale.

Crises incessantes, répit éphémère. « Le ciel d'un bleu intense » peut être tellement « immobile et limpide » qu'il annonce des bouleversements (*AD*, p. 200), car l'angoisse et l'inquiétude habitent les moments de clarté et de tranquillité. C'est dans ces marges que nous trouvons le mot, la phrase, l'expression du manque, comme dans cette crise d'aphasie de Marthe Chanfort qui laisse échapper le message suivant : « Un peuple sans voix est un peuple martyr. Il ne peut rien obtenir car il ne sait rien réclamer et tous les exploiters en profitent » (*AD*, p. 138). L'angoisse et l'inquiétude, sources de création, habitent le silence.

Poétisation de l'espace, de l'exil, ce lyrisme côtoie des images apocalyptiques d'un Port-au-Prince souvent en explosion (*FV*, p. 78), toujours au bord de la catastrophe. Détonations, déflagrations, claquements et crépitements, accélération de voitures, de foules, de parents à la recherche de leurs enfants dans la rue (*FV*, p.186). Le tout sur fond sonore, constant. Rares moments de silence. Effets sur le rythme. Klaxons de chauffeurs et aboiements de chiens, rafales qui fusent en pleine rue, ordres, diffusion de communiqués. Bruits de foule. Sinon, bruit qui fuse de la nature, comme « le cok cok cok codèk des poules » (deux fois) au milieu de cette cacophonie qui accompagne « le vacarme assourdissant d'une foule d'hommes et de femmes que seul

le grondement du tonnerre et le souffle d'un cyclone auraient pu apaiser » (*FV*, p. 107).

Images apocalyptiques à la fin du livre également :

La mort terrassa comme une épidémie. Tout le monde zigzaguait, se plaquait au sol pour éviter le tourbillon des balles. Les femmes couraient en se protégeant la tête avec leur robe. Le long des rues gisaient des cadavres et des lambeaux de membres. C'était partout sang, pleurs et gémissements. Les cahutes tremblaient puis s'effondraient. Les petits quartiers se recroquevillaient davantage. De la terre et des maisons sans portes et sans toits, semblait monter un chant funèbre (*FV*, 261).

Tous ces verbes d'action, toutes ces images du chaos urbain accompagnent la chute d'un héros arrivé à la gloire, et son exil. Les échecs répétés depuis l'ultime exploit de 1804, la menace constante de l'effondrement du peuple haïtien depuis les origines et, plus concrètement tout au long de la deuxième moitié du XX^e siècle, ont suscité dans l'œuvre de Métellus cette forme d'écriture qui se tisse sur un fond de désastre, de catastrophe.

Les bruits de la ville, assourdissants, sont autant de supports de la mémorisation. De même, les couleurs et les odeurs sont en relation avec la mémoire. Les couleurs se présentent à l'esprit avec insistance comme pour traduire des émotions, des sentiments reliés à l'expérience. Les ombrelles des femmes étincellent « comme des milliers de braises de couleurs différentes : rose pâle, rouge, mauve, vert épinard, vert pomme, rouge tomate, rouge écarlate » (*FV*, p. 250), « la maison de Ludovic [est] couleur beurre frais » (*AD*, p. 40). Par « Les murs bleus comme le ciel un dimanche de Pâques » de la maison de Clivia Chanfort et « la voiture bleu clair stationnée devant le perron », le narrateur insiste sur une couleur qui rappelle l'équilibre et la sérénité de ce

personnage resté au pays. Les couleurs permettent un arrêt sur l'image rappelée, comme dans le Marché de fer de Port-au-Prince, tableau évoqué plus d'une fois. Vu de loin, il rappelle une gigantesque peinture naïve (*AD*, 36-39 et 76). Quatre pages de description qui donnent le temps de contempler et d'aimer un tableau animé, remémoré.

Couleurs et odeurs ont une grande puissance évocatrice dans cette écriture à distance. « L'odorat est le refuge inaccessible de la mémoire involontaire¹ », écrit Benjamin qui parle du « pouvoir² » de « l'image olfactive³ ». Loin d'apaiser la faim, l'odeur l'aiguise, ranime le besoin de la jouissance de l'objet désiré. De plus, tout un univers peut surgir d'une sensation olfactive, comme Baudelaire qui évoque le lointain, un autre monde, à partir des odeurs. Dans l'œuvre de Métellus, les odeurs, réelles ou fantasmées, sont surtout reliées aux mets du pays et éveillent de nombreuses sensations gustatives, auditives et visuelles.

Un changement de ton et de rythme s'opère avec *Louis Vortex*. La narration d'une situation où le personnage vit en exil et la bipolarité de l'œuvre ont des conséquences sur l'écriture de ce roman, migrante, métisse, qui fait ressortir le dilemme de l'exilé dans sa difficulté d'habiter le pays d'accueil. Les formes hétérogènes se superposent, s'entrecroisent ou s'imbriquent. Le métissage, déjà annoncé dans les deux romans à cause des rapports établis dans le texte entre les exilés

1. Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 193.

2. *Ibid.*, p. 198.

3. *Ibid.*, p. 193.

et leurs parents, s'affirme nettement dans *Louis Vortex* : « De la générosité affective et sensuelle que Louis partage avec tous les Vortex, l'exil fait un surcroît de mélancolie¹ ». Le regard sur Paris ou la banlieue prend le ton de cette mélancolie et de la nostalgie, et conduit le personnage loin de l'*ici* :

Murés dans leurs pensées, les quatre amis contemplaient en silence la Marne, triste et figée comme les eaux dormantes qui raillent la sécheresse en Haïti après le passage de l'ouragan, ces eaux où s'ébattent les enfants et où les femmes s'essoufflent à battre le linge. L'horizon et les ombres, les arbres et les oiseaux rappelaient à Louis et à Régis la rusticité des jours à Saltrou, à Port-au-Prince (p. 36).

Écrit du point de vue de Louis, cet extrait exprime un certain état d'âme tout en laissant apparaître deux éléments nouveaux. D'une part, ces « quatre amis », deux Haïtiens (Louis et Régis) et deux Françaises (Nadine et Marjolaine) semblent embrasser le fleuve d'un même regard. (Nadine incarne ce personnage ouvert au partage, au dialogue, à la culture de l'autre). D'autre part, les perceptions et sensations des personnages haïtiens sont traversées d'incessantes réminiscences et d'images de l'ailleurs. Elles habitent également les odeurs, les couleurs et les saveurs : « On avait plus envie de soleil dans le corps, de pourpre dans le palais, de rose foncé sur la langue que de toutes les boissons proposées » (p. 54). De plus, les bruits et les sons de l'espace haïtien des romans précédents font place au silence de l'exil traversé par la pensée du pays :

Louis pensait à son pays [...] Il revoyait la fanfare de couleurs, de cris, de sons, du grand marché en fer de Port-au-Prince, les rues animées par les prophéties et les affaires, les rumeurs des trottoirs (p. 58).

¹. Voir la quatrième de couverture de *Louis Vortex*.

L'écriture de ce roman traduit le travail du deuil, progressif, intensif auquel se livre l'imaginaire au fur et à mesure que le temps passe. La mémoire devient exercice, brouillage, confusion des signes, difficulté de rappeler : « Pas un seul proverbe créole n'est venu à son secours » (p. 64). Une écriture qui exprime l'absence et le déracinement, et qui marque une nouvelle étape dans la problématique de l'exil. Ce roman entre dans la catégorie des écritures migrantes, métisses, transculturelles qui ont fait l'objet d'études importantes au cours des quinze dernières années du XX^e siècle, particulièrement par des critiques littéraires québécois¹.

En définitive, l'exil a élargi le cadre de la représentation du monde et alimenté la réflexion sur le pays d'origine, l'espace, l'écriture. Par *Jacmel au crépuscule*, Jean Métellus nous a fait entendre la rumeur de sa ville natale et a retracé les signes avant-coureurs d'une époque qui allait marquer l'histoire et la littérature. Cette période est celle de la dispersion des Haïtiens, de l'exil, qu'il reconstitue dans la trilogie des *Vortex*. Au terme de ce parcours, nous pouvons affirmer que, sur le plan esthétique, tout en s'inspirant de certaines conceptions du roman réaliste français du XIX^e siècle, en particulier de Balzac, Jean Métellus a développé un style propre caractérisé par la recherche de *l'unité dans l'hétérogénéité*. Cette unité vient de sa vision totalisante de l'œuvre et d'un monde infini, vision qui l'amène à explorer incessamment les lieux de l'ailleurs et ceux de l'ici dans toutes les possibilités du verbe créateur.

¹. Voir à ce sujet les travaux de Pierre NEPVEU (1988 et 1989), Simon HAREL (1989 et 1994), Robert BERROUËT-ORIOU et Robert FOURNIER (1992).

Chapitre II

René Depestre

« Pauvre Depestre »
dit un jour un homme aux yeux distraits.
Pourquoi pauvre de moi ?
Vivre loin de son pays natal
n'est un malheur que pour ceux qui ont
manqué le train bleu de leur enfance.
Le train de mes années émerveillées
Je le prends encor chaque matin
dans le moindre brin d'herbe.

René DEPESTRE « Vivre loin de son pays »,
Journal d'un animal marin.

« Le nomade enraciné » dans la poésie et la prose

Dans chaque pas en terre étrangère
de nouvelles racines prolongent
le chemin qui vient du pays natal.

René DEPESTRE « Le métier à métisser »,
Journal d'un animal marin.

Dans *Jacmel au crépuscule*, Jean Métellus nous révélait quelques « mystères » de sa ville natale des années 1950. L'appropriation littéraire de Jacmel dans le texte romanesque franchit une étape remarquée avec René Depestre qui fait revivre la ville magique de l'enfance dans *Hadriana dans tous mes rêves*. Paru chez Gallimard en 1988, ce roman a mérité à son auteur le prix Renaudot de la même année.

« Je suis né à Jacmel en 1926¹ », écrit René Depestre. Cette grande voix de la jeunesse haïtienne des années 1940 et de la littérature universelle vit en France, comme Jean Métellus. Parti à la fin de l'été 1946, la même année que Jacques Stephen Alexis, René Depestre trouve refuge d'abord à Paris après une période mouvementée de sa vie en Haïti. En effet, il demeure l'un des acteurs principaux des événements qui ont marqué le pays en 1946. À cette date, il est rédacteur en chef du journal révolutionnaire *La Ruche*. Le numéro du premier janvier de la même année lance un appel à l'insurrection « au peuple opprimé d'Haïti² ». Frappé d'interdiction par un

¹. René DEPESTRE, « Images pour une anti-autobiographie », *Poète à Cuba*, Paris, éditions P.-J. Oswald, 1976, p. 37.

². René DEPESTRE, « La Révolution de 1946 est pour demain » dans *1946-1976. Trente ans de pouvoir noir en Haïti*, Montréal, Collectif paroles, 1976, p. 44.

décret présidentiel, ce numéro ne peut être publié, ce qui provoque une grève générale des étudiants qui gagne tout le pays et conduit à la chute du Président Élie Lescot.

En 1946, nous avons pratiquement le contrôle d'Haïti. Nous voulions donner le pouvoir à la jeunesse, ouvrir des voies à la nouvelle culture, décoloniser le pays soumis au contrôle des États-Unis et établir une démocratie socialiste¹.

Poète, nouvelliste, romancier et essayiste, René Depestre écrit une œuvre qui reflète cette fureur d'agir et de vivre qui a toujours fait partie de sa manière d'être, une œuvre centrée sur toutes les expériences vécues en Haïti et enrichie des nombreuses années d'exil. On peut penser d'abord à certaines influences de la littérature haïtienne: l'indigénisme, le nouvel indigénisme, c'est-à-dire celui des romanciers comme Jacques Roumain ou Jacques Stephen Alexis et leur esthétique du réalisme merveilleux. S'il faut remonter au début du XX^e siècle, on doit aussi mentionner Justin Lhérisson pour l'*audience*² haïtienne. C'est une manière fantaisiste de raconter des histoires (*bay lodyans*)³ que Lhérisson a fait passer de la tradition orale à la tradition écrite dans *La Famille des Pitite-Caille* et *Zoune chez sa nainaine*⁴. Par la suite, la visite de certains écrivains et leur intervention sur la scène culturelle ont marqué la jeunesse haïtienne des années 1940 : André Breton, Nicolas Guillen, Aimé Césaire, Alejo Carpentier. À propos de ce dernier, René Depestre rappelle ce qui suit :

¹. René DEPESTRE, *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 214. Cité par Claude COUFFON dans *René Depestre*, Paris, Seghers, 1986, p. 27.

². « Réunion d'amis au cours de laquelle on raconte des histoires, on converse librement avec entrain » (René Depestre, « Glossaire des termes haïtiens » dans *Hadriana dans tous mes rêves*, p. 193).

³. Littéralement : donner des *audiences*.

⁴. Justin LHÉRISSON, *La Famille des Pitite-Caille*, Port-au-Prince, Impr. Héraux, 1905 et *Zoune chez sa nainaine*, 1906, (reproduction Fardin, 1975).

Nous eûmes, un soir, au ciné Paramount, la révélation d'Alejo Carpentier ! Devant un public de jeunes, il développa pour la première fois, pendant deux heures, sa conception du *réel merveilleux*, qui venait de le saisir aux tripes, lors d'un voyage dans les montagnes du nord d'Haïti ! Face au palais en ruine du roi Christophe sous la Citadelle Lafferrière, Alejo Carpentier prit conscience de tout ce qu'il entraînait de merveilleux dans l'histoire des cultures latino-américaines¹.

Une fois à Paris, Depestre profite de ses années d'études pour accéder à « tous les trésors de la culture mondiale² » qu'il trouve dans les nombreux livres facilement disponibles dans les grandes bibliothèques de la ville-lumière :

J'étais pris d'une sorte de vertige intellectuel. Je voulais tout savoir, comme un nouveau riche qui n'a rien possédé dans son enfance et qui découvre tout à coup tous les plaisirs de la richesse³.

Ce témoignage et celui qui suit donnent une idée de la passion avec laquelle il se consacre aux activités intellectuelles dans l'« école de vertige » du grand foyer culturel du Paris de l'après-guerre :

J'ai commencé par lire (je crois que ça m'a fait du bien tout au long de ma vie) certains auteurs-clés du surréalisme : Tzara, Breton, Desnos, Soupault, Aragon, Eluard naturellement, enfin Char, Michaux, et tous ceux qui avaient compté dans l'histoire du surréalisme, entre les deux guerres mondiales. C'était une littérature très saine, qui correspondait à mes élans profonds, étant donné que j'apportais avec moi un sentiment de rébellion éminemment haïtien. Je pouvais donner à cette rébellion devant le monde un horizon plus étendu, une étoffe interculturelle. C'est ainsi que j'ai lu des auteurs comme Julien Gracq qui venait de commencer à publier, enfin des œuvres portant sur le *merveilleux*, sur l'imaginaire. Ce qui n'était pas mal, parce que je venais d'un pays où le *merveilleux* n'est pas un élément savant mais bien une des composantes

¹. René DEPESTRE, « La Révolution de 1946 est pour demain » dans *1946-1976. Trente ans de pouvoir noir en Haïti*, op. cit., p. 28.

². Jean JONASSAINT, *Le pouvoir des mots les maux du pouvoir*, Paris/Montréal, Arcantère/PUM, 1986, (p. 188).

³. Claude COUFFON, *René Depestre*, Paris, Seghers, 1986, p. 29.

historiques de la sensibilité et de l'ensemble de la culture même du peuple haïtien. Je retrouvais dans le surréalisme européen ce *merveilleux* plus élaboré, et ça complétait en quelque sorte le tissu de merveilleux qui avait déteint sur mon imagination¹.

Il se lance ensuite à la découverte des grandes œuvres des littératures française, russe et anglaise des XIX^e et XX^e siècles.

Ce n'est pas le lieu de retracer en détail l'itinéraire du demi-siècle d'exil de René Depestre². Mais on peut rappeler son cycle d'errance le conduisant de Paris à Prague, puis à Santiago du Chili, à Buenos Aires, à Rio de Janeiro, à São Paulo, à Cuba, entre autres lieux. En 1957, il retourne en Haïti avec l'intention d'y rester définitivement. Après un accueil des plus chaleureux, ce retour se solde par une « mise en résidence surveillée ». Il n'a pu s'en sortir, en 1959, que par l'invitation de Nicolas Guillén « à venir parler de la poésie haïtienne³ » à la Havane. Il y a vécu, « Cubain parmi les Cubains⁴ », engagé dans la Révolution qui l'a conduit, comme correspondant de presse ou reporter, à Moscou, Changhaï, Pékin, Hanoï. En 1978, il quitte définitivement Cuba. Après un séjour à la Jamaïque dans une mission culturelle à l'université de West Indies, à Mona, il retourne, en 1980, au pays de son premier exil, la France. Il y travaille pour l'Unesco, avant de se retirer dans le Languedoc où il poursuit son travail d'écriture, « en état de poésie », pour reprendre le titre d'un de ses recueils de poèmes⁵.

¹. Jean JONASSAINT, *op. cit.*, p.188-190.

². Pour connaître l'itinéraire exceptionnel de René Depestre, voir l'ouvrage de Claude COUFFON, *op. cit.*

³. *Ibid.*, 60.

⁴. *Ibid.*

⁵. René DEPESTRE, *En état de poésie*, Les Éditeurs Français Réunis, collection « Petite Sirène », Paris, 15 avril 1980.

L'œuvre de Depestre témoigne de son pays natal, de l'exil, des gens qui ont eu une influence sur sa vie et de l'ensemble de son expérience migratoire. Sa longue absence d'Haïti, ses nombreuses rencontres, son implication dans les grands débats mondiaux à côté des figures intellectuelles ou politiques qui ont marqué le XX^e siècle, ses grandes amitiés, ne l'ont guère éloigné des réalités haïtiennes. Au contraire, c'est sa ville natale, « la source chaude, l'utérus marin initial, le cordon-ombilical-jamais-coupé » qui irrigue toujours son travail d'écrivain¹. Traces de vies, récits, légendes, aventures, paysages, emportés avec lui dans la mémoire et enrichis de la somme des expériences des lieux de l'errance, s'intègrent à son langage poétique et se transforment en une prose féconde qui se manifeste dans *Le Mât de cocagne* (1979), *Alléluia pour une femme-jardin* (1981)², *Hadriana dans tous mes rêves* (1988), *Éros dans un train chinois* (1990). C'est au cours d'un séjour à Montréal en 1973 qu'il publie la première version d'*Alléluia pour une femme-jardin* qui allait le révéler comme un grand conteur du merveilleux. « Quand les bonheurs d'exister rencontrent les bonheurs d'expression, c'est aussi le bonheur de lire », écrit Claude Roy de René Depestre qui « revit sa vie en prose comme il la vit en vers³ ».

Bien entendu, c'est d'abord par la poésie qu'on apprend à le connaître. Son nom a été pendant longtemps (1945-1969) associé à une poésie engagée, révolutionnaire, expression d'un homme préoccupé par « les appels désespérés des souffrances

1. Ces mots et expressions reviennent souvent dans la poésie et la prose de René Depestre. Voir René DEPESTRE, *Anthologie personnelle*, Paris, Actes Sud, 1993, p. 15. Voir également le numéro consacré à Jacmel, *Spécial Jacmel*, dans *Conjonction*, Port-au-Prince, no 184-185-186, 1990, p.367-368.

2. Édition revue et augmentée du recueil de nouvelles paru aux éditions Leméac, Montréal, 1973.

3. Claude ROY, *Préface à Poète à Cuba*, de René DEPESTRE, éd. P.-J. Oswald, Paris, 1976, p. 6.

humaines¹ ». Son œuvre poétique, enrichie et amplifiée au rythme des expériences, des errances, des rencontres, témoigne d'un « je » traversant le temps dans des espaces multiples. Du plus lointain de cette œuvre, rappelons quelques vers d'un poème de circonstance – choisi parmi d'autres pour être récité à l'école ou dans les fêtes patriotiques –, publié dans *Étincelles*, son premier recueil paru en 1945 :

Je connais un mot qui renferme toute ma vie
 mes espoirs
 ma tristesse
 mes soirs de tête-à-tête
 mes bondissements de poulain
 lâché dans la savane du monde.
 [...] Ce mot est mon avenir
 ce mot est mon amour
 ce mot est ma folie : HAITI.

Il a publié ensuite, bien sûr, *Gerbes de sang* (1946), *Végétations de clartés* (1951), *Traduit du grand large* (1952), *Minerai d'or* (1956), etc. Mais dans cet extrait d'*Étincelles* tout se passe comme si le jeune poète de dix-neuf ans avait le pressentiment d'une vie où il serait « lâché dans les savanes du monde », hors d'Haïti. Étonnants, ces vers qui contiennent et annoncent déjà son attachement au pays, cette ardeur qui se transformera « en flambées d'invention² », et cette liaison cosmique avec les êtres humains, avec toute la lumière du phénomène vivant³. De ce poème, souvenir lointain et attachant, il nous semble entendre encore les sons de chaque mot, la musique de chaque vers jusqu'à la chute attendue et pourtant toujours agréablement

¹. Dernier vers d'un poème de René Depestre « Je ne viendrai pas ». Cité par les Frères de l'instruction chrétienne et Pradel Pompilus, *Manuel illustré d'histoire de la littérature haïtienne*, éditions Henri Deschamps, Port-au-Prince, 1961, p. 409.

². *Conjonction*, op. cit. p. 365.

³. *Ibid.*, p. 367-368.

surprenante des trois syllabes bien scandées : Haïti, le pays qui accompagne René Depestre dans ses longues années d'exil et ses nombreuses migrations. On ne peut résister à l'idée de rapprocher ces vers de ce que l'auteur déclare dans la présentation de son *Anthologie personnelle* (1993) une cinquantaine d'années plus tard :

À dix-neuf ans, au temps de mon premier livre, jeune homme en colère à Port-au-Prince, je voyais à mon arc trois flèches capables de filer vers le même horizon, propulsées par un triple credo contestataire : la négritude-debout, le brûlot surréaliste, l'idée de révolution¹.

On reconnaît alors « le "poète noir" de la Caraïbe² », le révolutionnaire, et l'homme en quête de rêve et de liberté dans la création. « Le brûlot surréaliste » dont parle René Depestre, ou mieux encore, « *l'autre voix* que tout vrai poète tient des zones d'émerveillement de son enfance³ » prend sa source dans un coin de terre précis au bord de la mer, un cadre familial, une ville *magique* emportée dans les multiples errances comme point de départ de l'observation du monde :

Debout à mon pupitre, soit à Paris, La Havane, São Paulo, Lezignan-Corbières, c'est à Jacmel que j'écris. Jacmel est non seulement un lieu d'origine, mais l'observatoire mythique à partir duquel la création me devient une aventure passionnante. Chaque fois que je prends ma plume, je suis aussitôt projeté dans un petit matin jacmélien, frémissant de lumière et de chant d'oiseaux. Je suis chez ma grand-mère dans une odeur de café frais⁴.

La beauté naturelle du pays aussi bien que la chaleur de la vie familiale sont autant de symboles, captés par les sens, qui relient le romancier à ce monde particulier de l'enfance. Par cet environnement ainsi créé, l'énonciation d'un espace rêvé

1. René DEPESTRE, « Poésie et révolution » dans *Anthologie personnelle*, Paris. Actes Sud, 1993, p. 9.

2. *Ibid.*, p. 10.

3. *Ibid.*, p. 11. C'est l'auteur qui souligne, citant une partie du titre de l'ouvrage d'Octavio Paz, *L'Autre Voix, poésie et fin de siècle*, Paris, « Arcades », Gallimard, 1992.

4. *Conjonction*, *op. cit.*, p. 368.

transforme *l'ici* de l'énonciateur, Paris, en un espace *autre*, le Jacmel de l'enfance. Va-et-vient entre deux territoires. Déracinement et enracinement, que cette ambiance de couleurs du terroir, de sons familiers et d'« odeur de café » accompagnant l'acte d'écrire ! Naît alors un texte, un récit de ce merveilleux de l'enfance gardé dans la mémoire, *Hadriana dans tous mes rêves*, qui met en mouvement la ville natale et ses légendes, racontée sur un mode fantastique. Une œuvre où s'harmonisent la poésie et la prose au confluent d'une triple thématique : la mémoire du passé, l'érotisme merveilleux (Depestre parlera de « l'érotisme solaire¹ » comme quatrième flèche à son arc) et la rencontre de l'Autre.

Hadriana dans tous mes rêves

Une structure étrange marquée par le temps

« La ville définit un territoire, et celui-ci devient signifiant dans la mesure où il surgit au cœur même d'une expérience plus vaste² ». En l'occurrence, l'expérience de l'exil, d'un rapport à une ville perdue que Depestre fait revivre dans le texte comme si elle était issue d'un rêve. « Je suis un exilé décontracté, un homme libre qui sait encore rire aux éclats, chanter, danser³ », déclare René Depestre. Aussi, c'est dans une atmosphère délirante que Jacmel se fait conter. Il s'agit alors de la recréation d'un passé vécu sur un mode imaginaire :

1. Lise GAUVIN, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 76.

2. Pierre NEPVEU, « Une ville en poésie » dans *Montréal Imaginaire*, Montréal, Fides, 1992, p. 356.

3. *Conjonction*, op. cit. , p. 368.

Les réalités haïtiennes sont agglutinées à mon passé comme un arbre étrange dont les branches sont les étapes des différentes époques de mon histoire d'écrivain [...] La matière vécue est là, bien chaude dans ma mémoire¹.

Il nous semble qu'*Hadriana dans tous mes rêves*, qui se donne à lire comme un retour au passé pour explorer l'imaginaire de l'enfance et de l'adolescence, reproduit « cet arbre étrange » par l'originalité de sa structure et par une écriture qui intègre ces « réalités haïtiennes » dans un espace-temps de l'exil et de l'errance. C'est cette étrangeté que nous questionnons dans ce roman de la ville fantasmée, ce roman de la mémoire et de l'expression d'une *haïtianité*, intensifiée par une longue expérience migratoire.

Pour narrer l'histoire, le romancier prête sa voix à Patrick Altamont qui mène le récit à la première personne du singulier. Ce narrateur adulte, écrivain comme l'auteur, prend une distance et raconte deux événements dont a été témoin, en 1938, à l'époque du Carnaval, l'enfant de douze ans qu'il était : la mort de Germaine Villaret-Joyeuse, puis les noces de la très belle Hadriana Siloé, une Française bien intégrée aux réalités du pays, qui a « le don d'émerveillement à l'haïtienne et l'humeur primesautière à la française » (p.176). Conduite à l'église pour la cérémonie du mariage, Hadriana s'écroule au pied de l'autel et meurt au moment où elle prononce le *oui* qui devait l'unir à un des fils bien-aimés de Jacmel, Hector Danoze. Une telle coïncidence dans de pareilles circonstances tient d'un certain mystère, d'autant plus que, dans ce pays où l'on ne meurt jamais de mort naturelle, ce phénomène ne peut s'expliquer que par le

¹. Jean JONASSAINT, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, op. cit. p. 196.

vaudou¹. Ce que viendra confirmer la suite. Les Jacméliens décident de fêter le carnaval en présence d'Hadriana exposée dans son cercueil sur la place publique. Après un week-end de danses et de rites vaudou, Hadriana est enterrée dans sa belle robe de mariée puis renaît sous la forme d'une *zombie*².

Comme dans un conte haïtien où le conteur dirait « Krik » pour que l'auditoire réponde « Krak³ », le romancier réussit à créer une complicité entre le narrateur-personnage, les autres personnages et le lecteur. En effet, un lien de parenté existe entre ce narrateur interne et l'héroïne française. Ils ont la même marraine, Germaine Villaret-Joyeuse, ce qui favorise le déroulement de ce récit débridé. Le narrateur vit dans l'environnement de l'héroïne. Il est alors un témoin impliqué qui se place parmi les personnages pour observer et raconter ce qui s'y passe, ce qu'il voit ou entend. Si la mort de la marraine fait les frais des *audiences* pour ensuite tomber dans la légende, celle d'Hadriana préoccupe toute la ville et donne lieu à un récit fabuleux.

Cependant, l'histoire ne s'arrête pas avec la disparition d'Hadriana ni au week-end du carnaval. Rythmée par le temps, elle se raconte en trois mouvements qui correspondent à trois moments précis de la vie du narrateur-écrivain et de l'histoire de

1. « Religion populaire haïtienne, née du syncrétisme de rites originaires de l'Afrique sub-saharienne et des croyances catholiques; c'est un culte agraire qui remplit dans la vie d'Haïti le même rôle que celui des cultes païens dans les sociétés antiques; il comporte une riche mythologie ». René Depestre, « Glossaire des termes haïtiens » dans, *Hadriana dans tous mes rêves*, p. 195.

2. « Les *zombi* sont des personnes dont le décès a été dûment constaté, qui ont été ensevelies au vu et au su de tous, et que l'on retrouve quelques années plus tard chez un *boko* dans un état voisin de l'idiotie.» Alfred Métraux, *Le vaudou haïtien*, Paris, Tel Gallimard, 1958, p. 249.

- Le *zombi* est utilisé dans le roman de Depestre comme un « thème lié aux mythes de l'esclavage et de la colonisation, [comme un] symbole de l'ambiguïté du réel-merveilleux dans les cultures de la Caraïbe » (*Hadriana dans tous mes rêves*, quatrième de couverture).

3. C'est ainsi que commence le conte haïtien. C'est comme un pacte de fiction qui se fait entre le conteur et son auditoire.

la ville. Chaque mouvement est marqué de façon explicite par le temps dans un croisement espace-temps :

- « Cette année-là, 1938 à Jacmel ». C'est le temps de l'histoire vécue à la fin d'une enfance passée dans la ville magique où le narrateur fait l'apprentissage de la culture du pays.

- « Une trentaine d'années après ». Le narrateur vit en exil, s'enquiert des nouvelles de la ville et apprend que « Jacmel est en décrépitude » : la ville a connu des cyclones, la sécheresse, la maladie, le pays a subi des secousses politiques. L'année 1972 marque la construction de la route qui relie Port-au-Prince à Jacmel par les Français, baptisée (dans la réalité) « Route de l'amitié ». Par la « Lettre de Jacmel » (p.113-117) publiée dans *Le Monde* (document réel inséré dans le roman), le narrateur est informé des nouvelles de sa ville natale, mais il perd complètement les traces d'Hadriana. C'est un temps de recherche et de réflexion sur les cultures de la Caraïbe.

Puis, en vertu de la loi urbaine du hasard et de l'errance, le narrateur rencontre Hadriana, bien vivante, sur la route de l'exil, ce qui confirme un départ, une extraterritorialité, une extension de l'espace du roman. Le samedi 12 mai 1977, c'est l'ultime rencontre à la Jamaïque (p. 139).

Entre les deux premiers mouvements, il y a une ellipse qui doit être significative dans cette écriture mémorielle : « Une trentaine d'années après ». Seulement quelques traces de cette période qui se situe entre les années 1940 et les années 1960 : fin de

1946, arrivée à Paris (p. 80) et le 18 novembre 1956 une rencontre à New York qui tient du merveilleux (p. 56), puis une brève indication de la période entre 1960 et 1972 (« ballotté ça et là dans le monde » — p.126). L'ellipse comprend donc le temps de l'engagement social, militant, temps absorbé par des déplacements obligés, des activités de « l'homme d'action », et qui rappelle ce qui suit :

Quand est venu le moment d'écrire de la prose, j'ai été pris dans un tourbillon d'événements dus à mes activités « militantes ». Ce tourbillon m'a écarté de moi-même, de ma subjectivité profonde, en faisant de moi un homme d'action¹.

La nouvelle forme d'écriture à laquelle se consacre René Depestre dans les années 1970 se voit comme une révélation, comme la redécouverte de cet imaginaire du réel merveilleux de l'enfance, comme un temps de « la libre création » (p.135) :

Un petit matin, en me mettant à ma table de travail je m'aperçus avec éblouissement que j'étais en mesure, sans l'habituel sentiment de détresse, d'établir à l'aide des mots français des rapports naturels, ludiques, sensuels et magiques, avec l'atroce passé jacmélien [...]

Ce matin-là, le grand miroir de la poésie à la main, je passai de l'autre côté des choses de Jacmel. La *flammentod* (embrasement) de l'adolescence retrouvée mit en branle dans mon souvenir les mouvements de cette chronique. J'en écrivis d'un seul jet les trente premières pages (p. 136).

- Le troisième et dernier mouvement du texte comprend un changement de narrateur. Le parallélisme est le procédé utilisé dans la construction de ce roman : le narrateur cède sa place à l'héroïne. Hadriana donne la version des faits tels qu'elle les a vécus, donc de l'intérieur, dans un récit enchâssé à la première

¹. Jean JONASSAINT, *op. cit.*, p. 190.

personne. L'exil devient un lieu d'échange, de relation à l'autre, ce que symbolise le partage des deux récits dans cet espace-temps.

Ce tableau sur les dimensions spatio-temporelles d'*Hadriana dans tous mes rêves* permet alors de constater comment l'autobiographique s'inscrit dans ce roman du merveilleux, comment l'exil ou l'errance sert de moteur à l'écriture de cette œuvre. Patrick Altamont raconte sa propre histoire, c'est lui que nous suivons dans ce récit de la ville, de l'exil et de l'errance. L'insistance sur la temporalité ainsi que les nombreux déplacements du personnage s'appuient sur l'expérience vécue. Se trouve ainsi tracé un itinéraire qui part de la ville natale, passe par des lieux d'exil et aboutit dans la Caraïbe, « l'archipel fantastique qui est l'un des carrefours de l'histoire mondiale des cultures et des civilisations », comme le dit Depestre lui-même¹.

Telle que présentée, la structure de ce roman échappe à la linéarité. Sa forme « étrange », hybride, résulte de la superposition ou de l'entrelacement de plusieurs genres, et de la rencontre des cultures caraïbéenne² et française, mélange concrétisé par la création de personnages haïtiens et d'une héroïne française au centre d'un récit du surréel haïtien. La dualité joue sur plusieurs plans. Deux récits, deux narrateurs à la

¹. *Ibid.*, p. 190.

². Les écrivains de l'exil se réclament de plus en plus un enracinement dans la Caraïbe. René Depestre insiste sur la place de Jacmel dans la Caraïbe et situe son œuvre dans un contexte caraïbéen. Nous verrons plus loin qu'Émile Ollivier reconstruit ses villes dans cette même perspective.
- Max DOMINIQUE qui consacra des années de sa vie à l'animation pastorale auprès des Haïtiens émigrés aux Bahamas reconnaît et justifie la nécessité de cette union caraïbéenne :

« Nous avons assez vécu un univers mystificateur, pour croire que nous sommes un peuple à culture française ou africaine. La culture haïtienne, il faut le répéter, est une symbiose de courants culturels divers : africain, français, indien, espagnol, anglais. Or si nous regardons alentour, la plupart des pays du monde caraïbéen présentent les mêmes composantes d'une mosaïque culturelle variée. Il y a en définitive une zone culturelle unique, qui s'étend depuis Cuba jusqu'à la côte vénézuélo-colombienne, et dont la dominante africaine s'avère certaine [...] Il importe actuellement de favoriser les échanges culturels entre ces divers pays ». (*L'arme de la critique littéraire*, Montréal, CIDIHCA, p. 30).

première personne, « deux systèmes de croyance : la foi chrétienne et la foi vaudou » (p.48), deux systèmes onomastiques (noms propres réels/noms propres fictifs), un thème ambigu (le *zombi* ou mort-vivant), etc. Il y a ici de la matière pour une étude détaillée qu'il est difficile d'entreprendre dans l'unique chapitre consacré à ce roman. J'étudierai les principaux éléments du matériau de la reconstruction de la ville fantasmée de René Depestre : l'énonciation d'un lieu aimé et d'une filiation, une thématique haïtienne, un parcours urbain, une esthétique du réalisme merveilleux.

L'énonciation d'un lieu et la filiation

L'incipit situe le récit dans le temps et dans l'espace du lieu énoncé :

Cette année-là, à la fin de mon enfance, je vivais à Jacmel, localité du littoral caraïbéen d'Haïti. À la mort de mon père, nous avions, ma mère et moi, déménagé de l'avenue La Gosseline pour aller habiter chez mon oncle maternel. Ses appointements de juge d'instruction lui permettaient d'occuper avec sa femme un logement spacieux et clair à la rue des Bourbons, au Bel-Air (p. 17).

Dès la première phrase, la ville, point de départ du récit, se trouve nommée. Le romancier, placé dans son espace matriciel, exprime son attachement au pays perdu et retrouvé dans la mémoire en créant l'atmosphère d'un monde particulier. On peut constater ici la précision des repères spatiaux et temporels, la densité du sentiment d'appartenance, de la filiation et de l'identitaire. Se manifeste ce besoin de rappeler les liens, les sources, de combler la distance et l'absence ou de rendre encore plus vive la pensée de ce lieu d'origine rêvé, désiré. L'écriture devient ainsi pour le romancier un temps fort de l'actualisation de son passé jacmélien, un moment privilégié lui permettant de focaliser à distance sa ville natale. Il se remémore les moments de la vie

familiale, les lieux importants de l'enfance, comme ce nouveau logement d'où s'amorce le récit. C'est là que le narrateur, porte-parole de la mémoire du romancier, trouve un point stratégique pour laisser libre cours à son imagination dont il connaît le pouvoir créateur. Ainsi s'établit une correspondance entre le moment de l'écriture (l'écrivain *regarde* sa ville du balcon devenu son « observatoire mythique »), la distance spatiale et la mémoire créatrice :

Les jours fériés, aux heures les plus torrides de l'après-midi, j'emmenais mon chagrin prendre le frais au balcon de la maison de bois. Je guettais l'incident qui mettrait mon imagination sur quelque piste du surréalisme quotidien (p.17).

Du balcon de la grande maison de bois, le regard du jeune Patrick Altamont se pose sur le signe urbain, l'insolite, qui sert d'amorce à son histoire : une automobile « à l'allure étrange ». Le rêveur solitaire de douze ans se convertit en détective et suit les traces de cet objet bizarre. Ainsi émerge de la mémoire, quarante ans plus tard, tout un parcours urbain : des noms de rues, de monuments, de places publiques.

Le balcon semble être un de ces lieux idéaux de l'imaginaire. Baudelaire n'y voyait-il pas un lieu d'intimité et de liberté ¹. Quant à Michel Tremblay, dans *La grosse femme d'à côté est enceinte* (1978), la première des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, il fait du balcon d'une maison de la rue Fabre à Montréal, le lieu principal de son roman. Dans l'ouverture qui témoigne de l'art du dramaturge qu'est Tremblay, nous pouvons lire ce qui suit :

Rose, Violette et Mauve tricotaient [...]. Le matin, avant de sortir les chaises, elles avaient lavé le balcon. Comme chaque jour elles allaient le

¹. Baudelaire « Le balcon », *Les Fleurs du Mal*, XXXVI.

faire jusqu'au début de septembre [...] Rose, Violette et Mauve se levèrent, soulevèrent leurs chaises par le dossier et firent une place pour celle de leur mère. Avant qu'elles ne se rassoient, Florence parut dans la porte avec sa chaise berçante. Elle la déposa sur le plancher propre. Toutes s'assirent. Le craquement de la chaise de Florence se mêla au cliquetis des broches à tricoter de ses filles [...] Et Florence, leur mère, se berçait¹.

Cette représentation des trois Parques qui « filent et tranchent le fil de la vie humaine » n'est pas sans rapport avec l'exil qui est en quelque sorte une coupure dans le fil du temps. *Hadriana dans tous mes rêves* n'est-il pas, entre autres, un roman sur l'exil du point de vue de la mort ou de la lutte contre l'oubli ? Le choix de cette position stratégique ingénieusement décrite permet au romancier de raconter son histoire selon le point de vue d'un personnage qui, du balcon, observe le paysage urbain qui s'offre à lui. Dans *Hadriana dans tous mes rêves*, le large balcon de bois, lieu de prédilection, est aussi évocateur. Il rend possible une prise de vue panoramique de la ville natale, un regard à distance, et donne à vivre un de ces « moments [...] où le temps et l'étendue sont plus profonds, et le sentiment de l'existence immensément augmenté² ». C'est ainsi que le narrateur peut voir, scruter l'environnement rêvé, à la recherche d'un enclencheur en cet « après-midi torride » où le « chagrin » a besoin de se dissiper. René Depestre évoque aussi le balcon dans d'autres textes comme dans l'extrait suivant :

Du balcon de ma grand-mère Cécilia Ramonet la roue de ma vie tourne
autour du moyeu des mythes et des réalités de Jacmel. Je peux suivre les

¹. Michel TREMBLAY, *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990, p.13-15.

². Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*. Voir les notes de l'édition établie par Jacques Dupont, GF-Flammarion, 1991, p. 277 – 278.

traces des fantômes et des vivants encore pelotonnés contre le carrefour de mes phantasmes provinciaux¹.

De ce lieu intermédiaire entre le clos et l'ouvert, le narrateur d'*Hadriana dans tous mes rêves* nous entraîne dans les rues d'une ville fantastique. De l'espace privé, on passe à l'espace extérieur. C'est la mère du narrateur, Mam Diani, qui amorce le dialogue : « Que vois-tu arriver ? » (p.17) et qui incite son fils à descendre du balcon pour suivre la trace de l'énigme : « Descends, Patrick, et suis-les », dit-elle (p. 18). Dans la ville désirée de René Depestre, la communication s'établit donc avec la femme (ici, la mère) dont la parole féconde rend possible l'écriture, comme le confie l'auteur lui-même dans un entretien avec Lise Gauvin :

Le côté maternel, c'est le côté narratif de ma vie (l'audience y est sûrement pour quelque chose). Ma mère sans doute m'a-t-elle conduit tout droit à la prose, au roman « au mentir-vrai », alors que mon père a fait de moi un poète².

Cette présence maternelle dans l'environnement du fils témoigne également de son importance dans la vie de l'auteur comme dans la société haïtienne. C'est habituellement à la mère que revient la tâche « d'élever » l'enfant, de l'éduquer, de dialoguer. Toutefois, la place de Ferdinand, l'« oncle maternel » du narrateur, n'est pas à dédaigner (l'histoire nous apprend que le père est mort). C'est l'oncle qui instruit le jeune garçon de la culture du pays :

¹. René DEPESTRE, « La Place d'Armes de Jacmel » dans *Conjonction*, nos 184-185-186 «Spécial Jacmel», 1990, p. 370-371.

². Lise GAUVIN, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, op. cit., p. 75.

Ce soir-là, j'écoutai pour la première fois un adulte cultivé, « un homme de loi, de poids et encore de loa » (comme on disait avec humour de mon oncle) aborder l'ensemble de la question zombie (p. 94).

Ces personnages importants dans l'enfance du narrateur auront une influence sur son imaginaire. L'histoire, telle que racontée, nous fait savoir que la fin du trajet sur la piste de l'auto étrange n'a pas réussi à combler sa curiosité. Voilà donc une situation où narrateur et lecteur se trouvent placés dans l'atmosphère d'une ville où la fiction est possible, où l'inattendu peut surgir d'un moment à l'autre. « Je me retrouvai terriblement seul dans le trouble du quartier désert d'où l'insolite était parti à l'aventure dans notre vie à tous (p.21). » Ce manque incite à poursuivre la quête. Pour sa part, « l'oncle maternel », par ses « histoires » sur le phénomène *zombi*, aiguise la curiosité et nourrit l'imaginaire.

Dans toute l'œuvre de René Depestre, la mémoire des lieux, c'est aussi la mémoire des personnes aimées ou connues qui les ont habités. Ses récits merveilleux sont aussi marqués par les personnages mystérieux de l'enfance. Dans *Hadriana dans tous mes rêves*, outre les noms de personnages de l'environnement du narrateur et d'Hadriana, surgissent des noms fictifs ou mythiques qu'on peut aussi rencontrer dans d'autres textes. Il y a le coiffeur, Scylla Syllabaire, un personnage sur lequel nous reviendrons. Le père Naélo, ce curé qui se trouve aussi dans *Alléluia pour une femme jardin*, appartient au monde de la foi catholique, tandis que le sorcier Okil Okilon qui peut changer un Balthazar Grandchiré en papillon, et Madame Brévica Losange, « une

voisine d'Hadriana qui avait la réputation de Mambo¹ », appartiennent, comme le mythe du zombi, à la mythologie vaudou ou aux contes de l'enfance.

Une thématique haïtienne

Tout le roman développe le thème du *zombi*. Cette thématique occupe une place importante dans la littérature haïtienne, mais René Depestre la traite d'une manière inédite. On sait que ce mythe est d'origine africaine et qu'il « est né de cette croyance commune aux Africains et aux Haïtiens en l'inexistence d'une véritable barrière entre la vie et la mort² ». Mais, en Haïti, ce mythe se trouve lié à la colonisation et à l'esclavage. Personnage allégorique, le *zombi* des récits haïtiens symbolise l'être humain le plus aliéné qui soit, sans identité. Comme le rappelle Maximilien Laroche, avant *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain, ce thème était « associé à l'image de l'éloignement de la terre natale³ », c'est-à-dire de l'exilé qui, une fois retourné au pays, était considéré comme un inadapté aux réalités haïtiennes. Avec Jacques Roumain et Jacques-Stephen Alexis, on assiste à une nouvelle vision de l'exilé haïtien. On se souvient que Manuel, ce célèbre héros de Jacques Roumain, fort d'une lourde expérience de ses quinze années à Cuba, s'engageait à retrouver l'eau pour irriguer les terres desséchées et à réconcilier les membres de la communauté de Fonds-Rouge. Dans *Dézafi*, Frankétienne utilise le mythe du zombi pour lancer un appel à l'opération de « dézombification collective » qui devra partir du pays.

¹. Prêtresse du vaudou.

². Maximilien LAROCHE, *L'image comme écho*, Montréal, Nouvelle Optique, 1978, p. 152. Pour une étude de ce thème dans la littérature haïtienne, voir (p. 151-197).

³. *Ibid.*, p. 168.

Qu'en est-il dans *Hadriana dans tous mes rêves* ? Le thème du zombi, dans le roman de René Depestre, est aussi lié aux mythes de l'esclavage et de la colonisation. Mais il lui donne un traitement différent en faisant de son personnage un *anti-zombi*, donc un vrai héros qui triomphe de la mort en sortant bien vite de son état de mort-vivant. Rien n'empêche d'y voir un refus du néo-colonialisme, l'appel à une quête constante de liberté, l'insistance sur le fait que nous devons concrètement entrer dans la période post-coloniale. Dans un texte antérieur à ce roman, René Depestre écrivait ce qui suit :

Ce n'est pas par hasard qu'il existe en Haïti le mythe du *zombi*, c'est-à-dire le mort-vivant, l'homme à qui l'on a volé son esprit et sa raison en lui laissant sa seule force de travail. Selon le mythe, il était interdit de mettre du sel dans les aliments du *zombi*, car cela pouvait réveiller ses facultés créatrices. L'histoire de la colonisation est celle d'un processus de « zombification » généralisée de l'homme. C'est aussi l'histoire de la quête d'un sel revitalisant, capable de restituer à l'homme l'usage de son imagination et de sa culture¹.

Cette dernière phrase résume l'intention de René Depestre dans l'utilisation de ce mythe, symbole de l'esclavage et de l'exploitation. Il circule dans le texte pour rappeler l'histoire de cette quête qui aboutit à l'indépendance et pour signifier le refus de toute nouvelle forme de zombification. Sur le plan esthétique, il devient un élément du merveilleux, produit d'un imaginaire retrouvé, au même titre que toutes les autres références à la culture vaudou. L'auteur exploite cette idée populaire selon laquelle la mort n'est jamais naturelle. D'ailleurs, la phrase suivante indique que la culture du

¹. René DEPESTRE, dans *Change, Violence II*, n° 9, Paris, Seuil, 1971, p. 20, cité par Maximilien LAROCHE, *op. cit.*, p. 196.

vaudou est rappelée dans sa fonction sociale¹ : « [L]es danses vaudou [sont] des hymnes inégalés à l'aventure humaine que Dieu déroule comme un tapis sous nos pas d'ici-bas » (p.65). Le vaudou s'intègre donc dans ce récit en tant que folklore, tel qu'il est exploité dans les fêtes populaires.

L'originalité de René Depestre, c'est d'avoir traité un sujet habituellement tragique avec un humour qui surprend de page en page. Pour renverser la situation, c'est une jeune Française, Hadriana, qui est le personnage zombifié. Jeu dont le burlesque est vite atténué par l'amour que le narrateur voue à ce personnage. Flâneur-observateur urbain, ce narrateur-écrivain ne quitte pas Hadriana des yeux, il nous la montre exposée sur la place publique au milieu de la foule qui lui fait une véritable apothéose. En établissant un lien serré entre le zombi et le carnaval, René Depestre renforce la valeur du symbole et le charge d'un sens nouveau. Depuis les travaux de Bakhtine², on sait que le carnaval symbolise la destruction de l'ancien monde et la reconstruction d'un monde nouveau. Dans *Hadriana dans tous mes rêves*, la mort voisine avec la danse, la fête, le boire, le manger, le sexe comme dans les représentations de la Renaissance³. Le sel et le feu se rencontrent dans ces nuits de carnaval en plein air, comme pour intensifier le symbolisme de la vie que ces éléments portent en eux. Nombreuses sont les allusions à cette rencontre : « du gros sel marin » (p.81) est lancé dans un « feu de rédemption » (p. 75) autour duquel dansent les participants. Même le lieu de la sépulture est « un terrain qui domine le golfe dans

¹. Alfred Métraux, *Le vaudou haïtien*, Paris, Tel Gallimard, 1958, p. 322.

². Mikhaël BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit.

³. *Ibid*, p. 349.

toute son étendue ». Ainsi, l'air de la ville imbibé de sel marin contribue également à la renaissance du personnage. Tout cela conduit à l'échec du sorcier dans le processus de zombification. La victime, devenue plus forte que lui, réussit à s'échapper, au prix d'une course effrénée dans la cité jacmélienne où nul n'ose plus lui ouvrir les portes.

Le narrateur en profite alors pour montrer l'ambiguïté du réalisme merveilleux de la Caraïbe. La jeune fille autrefois belle et aimée se trouve devant des portes fermées au moment où elle a le plus besoin de secours, attitude qui résulte du fait que tout Jacmel a fait d'elle une zombie et croit pertinemment qu'elle l'est :

L'efficacité de la magie (je l'ai appris de Lévi Strauss) est un phénomène de consensus social. Celui-ci a joué aux dépens d'Hadriana Siloé. Quand tout un village, conformément à ses traditions, est convaincu qu'un être humain peut devenir un mort-vivant sous le double effet d'une substance toxique et d'un acte de haute sorcellerie, il ne faut pas attendre, en pareil cas, que l'entourage de la victime se porte à son secours. Cette nuit-là, au fond de chaque conscience, à Jacmel, le souci de tous était d'éloigner la jeune mariée changée en zombie, de la rabattre brutalement sur son inéluctable destin, comme un danger pour l'ensemble du corps social jacmélien (p. 123-124).

Utilisé comme image, le « zombi » ou « mort-vivant » est un oxymore chargé de sens à cause de sa réversibilité. René Depestre a fait d'Hadriana une héroïne exceptionnelle. Elle n'a pas subi la mutilation du corps ou la perte de la mémoire, cette forme de dépossession de soi qui caractérise habituellement le personnage du zombi. Il y a exaltation, sublimation du corps. La vie débordante qui anime *Hadriana dans tous mes rêves* en témoigne. D'autres références au golfe, à la mer, au sel qui vivifie sont nombreuses à cet effet. Appliqué à l'état actuel du pays, l'utilisation du symbole du *zombi*, lié à la quête du sel qui redonne la parole, peut signifier que tout n'est pas perdu

pour Haïti qui n'a pas dit son dernier mot dans un monde toujours en devenir. C'est aussi le sens de la fête carnavalesque, sur la place publique, qui symbolise la destruction d'un ancien monde et la reconstruction d'un monde nouveau.

L'idée de *passage* est essentielle dans *Hadriana dans tous mes rêves*. Passage d'un état à un autre, d'un lieu à un autre. Pour échapper à ses malfaiteurs-sorciers, Hadriana emprunte un trajet inconnu qui l'écarte du danger, la conduit hors de la ville, vers la campagne, jusqu'à une autre ville côtière, Bainet. Heureusement inconnue dans ce hors-lieu, elle sera prise non pas pour une *zombie*, mais pour la déesse de l'eau, *Simbi-la-source*, venue guider des Haïtiens en instance de départ vers la Jamaïque où elle trouvera refuge. Elle devient une passeuse qui ouvre sur un ailleurs.

Tout nous laisse saisir la densité du symbole qui s'enrichit progressivement jusqu'au sommet qui est la rencontre en terre caraïbienne et le ravissement d'un homme et « d'une femme amoureuse à en mourir de la vie » (p. 190). Dans ce sens, le symbole devient plus métaphorique qu'allégorique puisque la métaphore est mouvement, transfert, substitution, passage.

Il est significatif que ce personnage du zombi, dans la ville désirée de René Depestre, soit une femme qui, par ses caractéristiques physiques, rappelle la beauté naturelle de la ville que le roman ne cesse d'évoquer. Cette femme magnifiée fait échec à la zombification. Loin de parler en son nom, l'auteur lui donne la parole. Comment ne pas penser à Annaïse, la femme de Manuel, qui est porteuse de vie dans

Gouverneurs de la rosée ? Dans *Hadriana dans tous mes rêves*, c'est de la voix féminine, plus vivante que jamais, que sort la parole créatrice que le poète-romancier attribue à Hadriana, un récit parallèle à celui du narrateur-témoin, sous forme de monologue.

Je suis morte le soir du plus beau jour de ma vie : je suis morte le soir de mes noces à l'église Saint-Philippe-et-Saint-Jacques. Tout le monde a cru que j'ai été foudroyée par le *Oui* sacramentel jailli de mes tripes. On a dit que j'ai été emportée par le feu de mon consentement tant il était puissant et vrai. J'aurais été frappée par ma propre foudre d'épousée. À vrai dire, ma mort apparente a commencé une demi-heure avant mon cri (p.145).

Ce récit d'Hadriana se poursuit ainsi jusqu'à la fin comme un long poème en prose de quarante-cinq pages.

Une ville magique et carnavalesque

Hadriana dans tous mes rêves se lit comme une *mémoire* (dans le sens de célébration) de la ville natale et de la culture haïtienne. Une fois nommée, *toute* la ville participe à l'événement sous la conduite du narrateur-témoin qui se souvient. Celui-ci arpente la cité d'un bout à l'autre pour en montrer le relief, les extrémités, les principaux lieux. La ville-mémoire est racontée sur un mode euphorique, « entre le rêve et la conscience éveillée¹ ».

Pour donner une vision magique de la ville natale, le romancier s'inspire de l'imaginaire populaire transformé par une grande liberté d'expression. De plus, dans

¹. René DEPESTRE, « Poésie et révolution » dans *Anthologie personnelle, op. cit.*, p. 9.

cette ville-mémoire habitée par des personnages des contes fantastiques de l'enfance, se promènent masques, sphinx et papillon amoureux. Elle s'offre avec ses folies, ses contradictions, la fureur de vivre de ses habitants. Tout est prétexte à la fête, à la danse, au rythme vaudou : la veillée mortuaire et les réjouissances du carnaval se confondent en une fête sur la place publique, préparée par tous (p. 41-42) et décidée comme telle par les principaux notables de la ville. Nous assistons à la construction d'un lieu extérieur transformé en une « chapelle ardente » (p. 59) à laquelle « les étoiles semblent appartenir », un théâtre au périmètre bien circonscrit faisant place à tous les possibles en cette nuit de carnaval où masques et déguisements favorisent le jeu de la fausse identité. Tout se meut dans cet espace ouvert où les rires, la musique, la danse font partie des cérémonies funèbres. Les spectacles de rue frappent la vue et l'ouïe, des voix se répondent et s'entrechoquent. Cette fête « hors de toute hiérarchie sociale¹ » réunit en une même place les forces ambivalentes de la société haïtienne : le catholicisme et le vaudou, la bourgeoisie et le peuple, les militaires et les civils.

N'est-ce pas là une façon de mieux célébrer la ville ? On comprend dès lors l'importance que prend l'espace extérieur dans ce récit de René Depestre. Les festivités mettent la ville et ses habitants en contact avec les éléments : la lumière d'un ciel étoilé, la mer et l'air. Le week-end de carnaval, l'événement annuel le plus populaire au pays, fait ainsi ressortir toute la folie de la ville. On peut jouer, oser être

¹. Michel AUCOUTURIER, *Préface à Esthétique et théorie du roman*, de Bakhtine, Paris, Tel Gallimard, p. 15.

un autre sous le masque et les déguisements, dans « la foule qui fond les différences et confond les individualités¹ ».

Tel que raconté dans le roman, le Carnaval sur la Place d'Armes se vit comme « une fête d'amour autour des vivants et des morts² », fête de la réconciliation générale, rendez-vous avec l'Histoire : « Le temps du masque avait convoqué trois siècles d'histoire humaine [...] » (p. 61 à 63). Se défilent dans la nuit, des Indiens, des barons et des marquises de la cour de Louis XIV, Simon Bolivar, Le roi Christophe accompagné de l'épouse du roi Charles X, Alexandre Pétion, Toussaint Louverture, Staline, etc., sur une place publique « qui se [prend] pour la scène cosmique de l'univers » (p. 62).

De ce qui précède, on se rend compte qu'il y a des « tonalités rabelaisiennes³ », au sens où l'entend Bakhtine, dans cette œuvre marquée par « l'entité de la vie triomphante embrassant toutes choses⁴ » qui contient l'idée de changement radical, de la « destruction de l'ancien tableau du monde pour l'élaboration positive d'un tableau nouveau⁵ ». Nous le constatons par la création de cette fête carnavalesque vécue comme une aventure collective, par la vie qui jaillit de la mort comme pour signifier que tout n'est pas fini pour Haïti dans ce « monde ouvert et libre [où] tout est encore à

1. Pierre POPOVIC, « De la ville à sa littérature » dans *Études françaises*, 24, 3, p. 115.

2. René DEPESTRE, « Une fée en hiver », poème dédié à Hadriana Siloé dans *Anthologie personnelle*, *op. cit.*, p. 95.

3. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Tel Gallimard, p. 345, notes.

4. *Ibid.*, p. 344.

5. *Ibid.*, p. 315.

venir et sera toujours à venir¹ ». Cette œuvre est donc révélatrice d'une certaine vision du monde qui prend sa source dans la terre natale de René Depestre.

Une toponymie et des lieux privilégiés

Même si les détails réalistes du roman se voient submergés par la ville imaginaire, la ville réelle se trouve assurée par les nombreuses références toponymiques. Les noms des rues nous sont révélés au cours de certains trajets des personnages. Deux parcours parallèles encadrent le récit, tracés par les deux personnages narrateurs, Patrick Altamont et Hadriana Siloé qui sillonnent respectivement à *pied* les rues de la ville : la marche initiale de l'un inaugure le récit, la course effrénée de l'autre clôt le roman et déborde les limites de la ville. Sont aussi repérables des monuments et des places publiques comme la Place d'Armes-Toussaint-Louverture, l'église Saint-Philippe-et-Saint-Jacques, le cimetière, etc. Le relief, les limites naturelles, géographiques, le golfe (omniprésent), la Gosseline, le climat qui éveille des sensations tactiles, font partie intégrante de la ville remémorée. La ville réelle est aussi présente par le choix onomastique du romancier qui, à côté de noms fictifs, laisse place, sur un mode énumératif, à quelques noms associés habituellement à des Jacméliens :

Les noms des familles me revenaient à mesure qu'on avançait : les Colon, Maglio, Bellande, Bretoux, Claude, Craan, Métellus, Wolf, Depestre, Hurbon, Leroy, Camille, qui suivaient mon enterrement au grand complet , raconte Hadriana (p. 167).

¹. *Idem, Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Éditions L'Age d'homme, Lausanne, 1970, p. 195, cité par Michel Aucouturier, *Préface à Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 19.

Un peu plus loin, une autre énumération de noms propres réels fait aussi revivre, dans la ville reconstituée, la mémoire de ceux qui habitent le lieu fantasmé : «Les maisons amies défilaient dans leur physionomie habituelle : je m'éloignais à jamais des Lapière, Lamarque, Gousse, Lemoine, Beaulieu, Cadet, Dougé». Il est intéressant de souligner ici la valeur du verbe « défiler » qui, d'une part, sert bien à la situation narrée, puisque le personnage traverse la ville, et, d'autre part, fait image dans cette représentation d'un lieu spécifique : les noms, les maisons, les rues *défilent* en même temps dans la mémoire.

Dans ce regard à distance de la ville natale, l'œil s'arrête particulièrement sur la Place d'Armes-Toussaint-Louverture où se déroule le week-end du Carnaval. C'est cette même « Place publique » qui est décrite avec réalisme par Jean Métellus dans *Jacmel au crépuscule*¹. Dans *Hadriana dans tous mes rêves*, René Depestre en fait un lieu magique qui trouve des échos sur un mode lyrique dans d'autres textes, comme dans l'extrait suivant :

J'avance dans ma vie (et peut-être plus encore dans ma propre mort) comme une allée qui fait le tour d'un lieu voisin de la mer des Caraïbes. Là ont pris naissance les dieux de mon exil avec la perception que j'ai du merveilleux quotidien. S'il y a, comme on l'a dit, « une métaphysique des lieux » qui berce toutes les enfances et alimente nos rêveries la vie durant, l'épicentre de mon vertige d'homme se situe autour de la place d'une petite ville à jamais perdue pour mes pas.

Chaque coup d'ailes que je donne vers le passé me conduit sur **La Place d'Armes** qui a fini par être autant de Jacmel que de mon état civil à la dérive. Je porte sur mon dos le panier de ses fables. Plus de quarante ans m'ont éloigné de son mystère [...] Ma mémoire possède si profondément la place d'Armes que son espace a rejoint mon temps d'homme mûr avec

¹. Voir *Supra*, p. 47 – 50.

le pouvoir d'un cœur de rechange qui bat juste au sud de mon plexus solaire¹.

Cette grande place si vivante dans la mémoire de l'auteur, lieu des rencontres, de l'imprévu, des spectacles destinés à nourrir l'imaginaire, devient l'espace privilégié d'où les sons et les rumeurs nous parviennent, lieu où se rencontrent tous les personnages et où se déroule la plus grande partie de l'action. À la fois observateur omniprésent et personnage placé au cœur du *tout* Jacmel de la fête et de la danse, ce narrateur de la ville ne saurait trop montrer l'intérieur des maisons ou de ceux qui y vivent. Il refuse de remplir le rôle du visionnaire omniscient, d'autant plus que, pour lui, « vivre la ville » implique qu'il devienne lui-même un « élément vivant de cette fête cosmique ».

Dans une telle perspective, comment exprimer les sentiments les plus profonds qu'éveille la pensée de la ville natale ? C'est surtout dans le récit à focalisation interne où le personnage raconte ce qu'il vit et ressent dans son état à demi conscient que le romancier fait ressortir de façon plus intime les différentes impressions sensorielles qu'éveille la pensée de la ville-mémoire. « J'ai été élevé dans un jardin² », affirme René Depestre. Le jardin, dans l'ensemble de son œuvre, exprime l'intimité, l'éveil sensoriel qui s'est fait au contact des couleurs, des odeurs ou des saveurs des plantes tropicales, des arbres fruitiers. La métaphore du jardin exalte la sensualité et l'érotisme comme dans *Alléluia pour une femme-jardin*. C'est par la voix d'Hadriana que nous est présenté le Manoir Siloé dans *Hadriana dans tous mes rêves*. Ce manoir qui est

¹. René DEPESTRE dans « Spécial Jacmel », *Conjonction*, nos 184-185-186, 1990, p. 370-371.

² *Ibid.*

symboliquement l'équivalent du château, domaine de la fée, donne sur le golfe et le jardin, lieu privé, intime, mi-clos, mais aménagé à la manière d'un microcosme, donc ouvert sur le monde. Outre la flore spécifiquement haïtienne et dominicaine, ce jardin renferme des plantes de toute la Caraïbe : « De Cuba à Trinidad, en passant par Porto Rico, la Jamaïque, la Martinique, la Guadeloupe et l'ensemble insulaire des Petites Antilles ».

C'est l'occasion pour René Depestre d'évoquer les différentes sensations qu'éveille la mémoire de cette flore généreuse, et d'enrichir son texte d'un lexique extrêmement dense et coloré, sous forme d'énumérations de noms de plantes et de fleurs tropicales. Ces associations sont visuelles, olfactives et gustatives :

Ainsi prospérait autour de la maison un échantillon de chaque espèce de plantes à fleurs, des plus humbles aux plus spectaculaires : du raisinier-bord-de-mer à l'olivier-montagne, de la liane à crabe au palmiste des hauts, du bois-cannelle à odeur de cassis aux fougères arborescentes, de l'herbe-mal-de-tête au balisier; sans compter des flamboyants, des palmiers-nains; sans compter les arbres fruitiers : cocotier, quenêpier, corossolier, arbre à pain, manguier, caïmitier, citronnier, oranger, avocatier, cirouellier, tamarinier, etc. (p. 175-176).

Comment ne pas être fasciné par ces mots qui se laissent facilement décliner par associations phonétiques, lexicales, sémantiques et synesthésiques ? D'autres évocations sensorielles de la nature font écho dans ce roman et dans l'œuvre poétique de René Depestre. Elles sont aussi révélatrices de la mémoire de la ville : le golfe, la mer, le climat. « Les eaux denses et bleues du golfe de Jacmel » (p. 187) semblent apporter un équilibre par leur éternité, par la fixité de ce bleu dans la mouvance de

l'eau. Ne pourrait-on pas y voir une analogie avec la présence constante, immuable, de la ville de l'enfance dans l'écriture migrante de Depestre ? :

Quand je vivais à Cuba, il me suffisait de tourner la tête vers la mer des Caraïbes pour avoir de nouveau dans les yeux le golfe de Jacmel, et l'étincellement exceptionnel du grand océan à cet endroit de l'archipel des Antilles. Je revois le lever du soleil dans le golfe de mon enfance : le mouvement des vagues, l'éclat de l'écume, le prodige de l'eau et du ciel bleu prennent une intensité de vie qui coupe le souffle¹.

La ville de René Depestre s'ouvre sur de nombreux ailleurs : Hadriana aboutit à une autre ville côtière, puis à une autre île de l'archipel des Antilles, ce qui montre l'étendue de l'espace du roman et ouvre l'île aux dimensions du monde. Tout s'ouvre sur un ailleurs réel ou imaginaire : la mer, c'est l'invitation au large, au voyage; les rues, lieux de spectacles, permettent d'être hors de soi, de fuir dans le merveilleux, la danse, le carnaval, le masque, les déguisements. Que dire du « mi-clos » qui est ouverture et intimité et qui se vit comme invitation à l'écriture, au passage à l'autre ? Il y a là de quoi résumer la configuration spatiale du roman : du grand balcon à la balustrade de bois, on passe à la ville puis à l'ailleurs.

L'expression du réalisme merveilleux

Pour écrire la ville magique, René Depestre exploite la mentalité collective urbaine à travers la légende, les « audiences », les rumeurs et surtout le « merveilleux ». L'enjeu majeur de cette écriture consiste à exprimer des réalités

¹. René DEPESTRE, « Parler de Jacmel », entretien avec Etzer Depestre, en 1989, à Montréal dans *Conjonction*, *op. cit.*, p. 368.

vécues uniquement en créole en faisant « un usage maternel » du français¹. Dans ce cas, le romancier dispose de stratégies discursives qui servent à l'expression de cette thématique de l'espace haïtien. C'est de ces stratégies qu'il sera question dans cette dernière partie de mon étude.

Le premier mouvement *d'Hadriana dans tous mes rêves* permet de mettre en place, ces récits de l'oralité que sont les « audiences ». On sait que l'audience, ce précieux héritage que Justin Lhérisson a laissé aux romanciers haïtiens en 1905, a traversé le siècle, car elle influence encore le roman haïtien contemporain. Une de ses caractéristiques, c'est d'accorder une part importante au créole dans le discours rapporté. Ce n'est pas le lieu d'analyser les problèmes socio-linguistiques et historiques que suscite la question de la langue dans le roman haïtien. Je reconnais que ce sujet est vaste et reste ouvert, d'autant plus qu'avec les romans de la diaspora, d'autres questions, comme celles de la langue reliée à la réception, méritent un examen plus poussé. Toutefois, on peut se demander si le roman de René Depestre ne fait pas appel à d'autres stratégies qui visent la lisibilité du texte par un large public. Puisqu'il s'agit de traversée d'espaces, de rencontres, d'hybridité, on sera attentif au fait que le romancier utilise « une langue teintée d'étrangeté² » mais qui reste accessible à tout lecteur francophone. Il importe d'étudier les effets de sa démarche narrative et stylistique dans cette écriture migrante.

1. René Depestre, entrevue avec Jean JONASSAINT, *Le Pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, op. cit., p. 190.

2. Joël DES ROSIERS, *Théories Caraïbes*, op. cit., p. 182.

Le narrateur tient ses informations d'un coiffeur du nom de Scylla Syllabaire. On se souvient que Walter Benjamin avait privilégié le flâneur, l'homme-sandwich et la prostituée comme éléments significatifs de la fantasmagorie de la ville. Dans la ville de René Depestre, nous pouvons voir en *l'audiencier* une autre figure de l'urbanité. C'est lui, le coiffeur Scylla Syllabaire qui se tient sur la place publique et raconte les faits en les transformant à sa manière et, à chaque fois, dans une version différente sans aucun souci de leur véracité. Il fait circuler la rumeur, des histoires de femmes, des histoires érotiques d'un adolescent séducteur transformé en papillon par un sorcier vengeur.

Le récit de Scylla Syllabaire laissa mes copains et moi sans le souffle. Quel talent pour travestir la vérité ! Quel flagrant délit d'arrangement du réel ! Qu'attendais-je pour rétablir les faits comme je les avais intensément vécus au mois de novembre précédent ? En ce temps-là, personne à Jacmel ne se serait avisé, sur la place d'Armes, de couper à un Scylla Syllabaire, sa verve graveleuse de révélation. La parole illuminée, les mots de sauvegarde du coiffeur tenaient le haut du pavé dans l'imaginaire jacmélien. (p. 32).

Le nom Scylla Syllabaire, inventé par l'auteur, joue sur la répétition et la sémantique. Il contient le mot « syllabe » et évoque la langue, l'oralité. C'est en effet de cet *audiencier* que partent des récits oraux destinés à nourrir l'imaginaire des flâneurs de la ville. Le rôle des « audiences vespérales » de Scylla Syllabaire sur la place (p. 99) est important ici, ce personnage est une des voix de la ville et de l'œuvre. Cependant, il n'intervient pas directement dans le récit, le vrai narrateur-écrivain, Patrick Altamont, recueille (se remémore, joue le jeu) les dires de l'audiencier et les fait passer de l'oral à l'écrit, comme dans le passage suivant :

Dans la même envolée, Scylla Syllabaire nous révéla que le papillon que tout Jacmel avait vu sur l'œil de la morte était un chrétien-vivant comme vous et moi. Il s'appelait Balthazar Grandchiré. Il était né une vingtaine d'années auparavant dans les montagnes de Cap-Rouge. De père et de mère inconnus, on l'avait recueilli dans un grand chemin quelques heures après sa naissance (p. 24).

Le style indirect libre permet au narrateur de garder le rythme créole, comme dans la première phrase. Le segment « un chrétien-vivant comme vous et moi » joue sur les deux langues : le syntagme nominal « un chrétien-vivant » appartient au lexique créole (tout comme le nom Grandchiré), le rythme du segment imite la prosodie du créole haïtien, mais la structure et l'orthographe sont bien françaises.

Les deux langues peuvent aussi se juxtaposer dans une même phrase qui restera parfaitement lisible pour n'importe quel lecteur francophone ou bilingue comme dans l'exemple suivant : « *Ti- garçon ingrat et sans manman*¹, je te ravale dans la catégorie des sphinx les plus ténébreux de la Caraïbe. » (p. 25). Le syntagme nominal du début de la phrase est un segment créole qui s'allie bien au reste de l'énoncé et n'enlève rien à la structure d'une phrase française, puisque cette apostrophe créole fonctionne de la même façon dans les deux langues. L'ensemble produit un effet prosodique particulier : on réalise qu'il s'agit ici d'une phrase de la prose poétique par le rythme et les allitérations avec le son [r], les occlusives [t], [g], [k], les assonances en [a], et surtout les nasales (oralement, la nasalisation doit être renforcée) qui sont très importantes pour l'effet à produire, d'autant plus que cette phrase est mise sur les

¹ . C'est moi qui souligne pour les besoins de l'analyse.

lèvres d'un sorcier qui profère une malédiction, celle de la métamorphose d'un jeune homme en papillon.

Le narrateur-écrivain transforme donc le discours urbain recueilli sur la place publique et le livre dans toute sa fantaisie au divertissement du lecteur. De ce fait, on pourrait rapprocher ce narrateur (par son rôle et son travail de réécriture des discours oraux) non seulement de Justin Lhérisson, mais aussi du flâneur de la société urbaine du XIX^e siècle dont parle Walter Benjamin. En réalité, outre Scylla Syllabaire, le narrateur-écrivain d'*Hadriana dans tous mes rêves* est une autre figure de la ville reconstruite par René Depestre :

Le flâneur est un personnage imaginaire, en fait il est celui qui écrit des histoires. La flânerie a fait la promotion d'un style d'observations sociales qui a pénétré les écrits du XIX^e siècle dont beaucoup étaient destinées aux feuillets des journaux à grand tirage. Le flâneur-écrivain était ainsi le modèle de l'auteur-producteur de la culture de masse. Plutôt que de rapporter les vraies conditions de la vie urbaine, il détournait les lecteurs de l'ennui¹.

En parallèle à ce récit, se trouve le long poème fantastique en prose, récit mis dans la conscience d'Hadriana et écrit dans un style soutenu et d'un seul souffle. L'expression de ce réalisme merveilleux vécu de l'intérieur par une narratrice de langue française se fait sans aucune distorsion à la langue et produit un autre effet tout aussi original :

¹. Susan Buck-Morss, « Le Flâneur, l'Homme-sandwich et la Prostituée: Politique de la Flânerie » dans *Walter Benjamin et Paris*, Paris, Colloque international 27-29 juin 1983, édité par Heinz Wismann, Cerf, 1986, p. 374.

J'ai pu me mettre debout en moi-même en dépit de l'engourdissement terrible dû au poison à zombie dans mes veines, malgré l'atmosphère irrespirable, j'ai écouté vivre mes plus belles années dans la houle secrète du golfe. J'ai échappé aux parois rigides du cercueil, à la rigidité cadavérique, à l'horreur de la mort zombie, à cet espace horriblement oppressant. Je me suis lancée au grand dehors ensoleillé de Jacmel. Ça a pu être comme autrefois dans l'enfance ou l'adolescence avancée, quand il m'arrivait, couchée à même la mosaïque du balcon ouvert sur le golfe, de demeurer longuement aux aguets des moindres frémissements de la vie (p. 175).

Le récit fantastique d'Hadriana est une *mise en situation* du transculturel. Nous nous trouvons en présence d'un texte mis dans la pensée et sous la plume de l'héroïne française, qui intègre tout à fait des éléments du surnaturel haïtien comme s'ils faisaient partie de la vie courante. Si rien, dans cette partie du roman, ne permet de nier l'existence du zombi ni d'y croire, c'est grâce à la magie de la langue. La densité sémantique et stylistique de ce seul extrait (ici cité) en dit beaucoup. L'ensemble forme deux antithèses qui résument toute l'œuvre : l'enfermement (le cercueil) opposé à l'espace extérieur (la ville) qui s'ouvre sur l'infini, c'est la mort opposée à la vie. Toute la mémoire de la ville retrouvée, tout un passé jacmélien est évoqué dans ces seules phrases qui exaltent le golfe dans sa vastitude, « grand dehors ensoleillé de Jacmel », le balcon ouvert, jusqu' « aux moindres frémissements de la vie ».

Le réel merveilleux et le réalisme merveilleux de René Depestre sont donc le résultat d'un travail d'écriture qui intègre à la trame du roman les manifestations de la richesse naturelle du pays de l'enfance et le surnaturel de la culture populaire haïtienne dans toutes ses manifestations. Le recours à la description du paysage tropical, aux récits oraux et écrits, à différents points de vue, au changement de registre linguistique, à plusieurs genres, etc., caractérise cette esthétique. Le mérite du

romancier, c'est d'avoir pu exprimer son expérience vécue, son haïtianité, avec autant de passion, dans un style personnel, riche, qui montre qu'il est possible de célébrer la rencontre des deux langues et de plusieurs cultures. *Hadriana dans tous mes rêves*, paru une dizaine d'années après le retour au premier pays d'accueil de René Depestre, la France (il convient de le rappeler), n'est-il pas aussi un roman consacré à la célébration du croisement des cultures ? Il nous semble que la fin du roman, un court épilogue intitulé « Pour mémoire », suggère cette idée :

Nous aurions pu, Hadriana et moi, après nos deux récits, en épilogue à nos mémoires ici croisés, narrer le conte du couple heureux qu'on forme depuis dix ans. Mais, sans trop y croire, nous avons préféré nous ranger à la croyance que les travaux et les jours fastes de l'amour n'ont pas d'histoire...(p. 191).

C'est aussi René Depestre qui, en 1987, écrivait les vers suivants dans un poème intitulé « Flèche sans cible » :

Ma nuit étoilée déchire soudain
les nuages gris du ciel de Paris :
Ma ville préférée s'éclaire à merveille
des midis créoles de mon enfance¹.

Quoi de plus évocateur que ces vers pour synthétiser la réflexion sur le rapport à la ville natale, à la distance et à l'exil qui domine l'œuvre de René Depestre ? « Paris », « ma ville », « mon enfance ». Mouvement de relation, rencontre de deux mondes s'harmonisent ici dans ce jeu d'ombre et de lumière de la mémoire « involontairement » réveillée. Ces vers résument toute la signification d'*Hadriana dans tous mes rêves* : la construction d'un univers qui se situe au point de rencontre de

¹. René DEPESTRE, *Journal d'un animal marin*, Paris, Gallimard, 1990, p. 185.

ses diverses connaissances du monde et de l'imaginaire d'une enfance jacmélienne, réservoir d'images qu'il tient à garder intactes dans la mémoire.

Chapitre III

Jean-Claude Charles

Je ne cherche pas les mots qui me coupent de Jenny et d'Olivia, je cherche des mots qui nous rapprochent, nous sommes déjà assez séparés comme ça, par des sexes, par des amours difficiles, par des pays, par des bannissements, par des vies dissemblables, par des singularités acharnées à demeurer telles.

Jean-Claude Charles (*Ferdinand je suis à Paris*, p. 140).

Il faut une origine qui accepte de se laisser démultiplier, mettre en morceaux, décomposer, recomposer, bref qui consente à se reposer en des entre-deux féconds en forme de passages à vivre plutôt que de messages à fixer.

Daniel SIBONY (*L'entre-deux*, Paris, Seuil, 1991, p. 65).

Exil et identité

« Nous sommes dans le pays de la chance. » Ainsi finit un extrait de *Manhattan Transfer* de John Dos Passos qu'on peut lire comme épigraphe à *Manhattan Blues* (1985) de Jean-Claude Charles. Un coup d'œil sur le titre et les pages liminaires ne met nullement le lecteur sur la piste d'un roman écrit par un exilé haïtien. Jean-Claude Charles le dit lui-même : après avoir été forcé de quitter son pays, il a fait son propre choix. Il considère l'exil comme une chance et espère rester exilé, c'est-à-dire ne pas être trop limité dans un espace précis, ne pas être obligé de « se crisper sur l'affirmation d'une identité nationale¹ ». L'œuvre de Jean-Claude Charles échappe à toute catégorisation : ni réalisme traditionnel ni réalisme merveilleux. S'écartant de l'indigénisme, l'auteur pratique une écriture moderne, rejette tout héritage esthétique ou idéologique, toute appartenance à un lieu particulier, à une école ou à un courant. Dès lors, le problème de l'identité est loin d'être résolu. Au contraire, des questions existentielles, fondamentales, « Qui suis-je? », « Ai-je une place? », traversent toute son œuvre qui exhibe une vraie « crise d'identité » manifestée à partir de la rupture avec son lieu d'origine.

Est-ce à dire que rien, à part le fait de vivre en France, ne rapproche Jean-Claude Charles de ses compatriotes exilés ? Comme René Depestre et Jean Métellus, sa mémoire et ses réflexions se nourrissent de l'expérience de l'exil et de la traversée de plusieurs espaces si bien qu'ils contiennent tous un peu de lui-même et de ses racines. De plus, par son nomadisme, il rappelle René Depestre, malgré leurs

¹. Jean JONASSAINT, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, op. cit., p. 169.

différences de parcours et d'écriture. Avec Métellus, il partage, à un certain degré, le recours à l'histoire, en ce sens que Charles y revient souvent de façon subtile, allusive, dans *Manhattan Blues*, et plus affirmée dans *De si jolies petites plages* (1982) et *Ferdinand je suis à Paris* (1987). S'il fait partie d'une génération d'écrivains qui font du déracinement le principe même de leur création, il se singularise par une pratique délibérée et emphatique de la rupture sur tous les plans.

Il est évident que sa démarche témoigne d'un travail de deuil progressif et intense qui commence par une quête de soi, de ses racines, de sa condition d'exilé. Travail nécessaire, libérateur. La coupure se traduit par une déconstruction de la langue, une démythification de l'identité unique, nationale. Le ton est grave, dérisoire, incisif, d'un humour déchirant. « Parole d'urgence qui donne issue à nos désordres à nos excès à notre part maudite¹. » Parole de survie, sans compromis, favorisée par l'exil, comme il l'annonce dans *Sainte Dérive des cochons* (1977) :

brecht suggérait avec ironie que l'exil constitue la meilleure école pour apprendre la dialectique c'est vrai qu'un corps traversant plusieurs espaces historiques plusieurs langues plusieurs codes ce corps-là doit gérer une sacrée dose de contradictions [...] j'écris j'écris et si ça ratait vive la terreur [...] j'écris j'écris le chant des sirènes d'un car de police jamais n'abolira ce désir².

Par une écriture sans ponctuation ni majuscule, violente, explosive, le poète-romancier exprime dans ce premier roman écrit entre 1973 et 1975 des rapports ambigus avec une Amérique qui suscite cauchemars et rêves, répulsion et attraction.

¹. Jean-Claude CHARLES, *Le corps noir*, Paris, Hachette, 1980, p. 196.

². Écrit sur la couverture du roman.

Rencontre douloureuse, expression de la coupure, du manque, de la panique du nouvel émigré perdu dans l'immense ville nord-américaine. La réponse du sujet, c'est l'affrontement et le délire. De cette rencontre naît ce premier texte urbain où l'auteur se plaît à transgresser la langue et l'espace :

la putain c'est l'amérique sortespèce chose planétaire dont j'ai conscience très exactement à l'angle de la 42^{ème} rue et de broadway à new york une sorte de découverte une femme avec laquelle voyez-vous j'entretiens des rapports de type sadomaso on s'enferme dans une chambre d'hôtel et on dérive nos langages se prennent à mots-le-corps¹

Cette écriture de la dérive, du délire, est pratiquée dans tout le roman. Par la suite, Jean-Claude Charles montera des séquences pluriformes, comme dans son essai, publié en 1980, *Le corps noir* ou dans *De si jolies petites plages*, Dans *Le corps noir*, il analyse les problèmes reliés à la négritude et expose les raisons qui le portent à refuser toute question d'identité basée sur la race. Il précise le sens de sa critique et de l'écriture subversive qui la soutient :

N'ayant ni de pouvoir à prendre ni d'intérêts à perdre — je choisis donc d'en rire. D'un éclat qui engage le pari de la contagion. Jouant sur la part d'incommunicable d'une condition dont je persiste à croire que chacun la vit sur un mode singulier. Parasitant parole de maîtres et parole d'esclaves, dans la seule intention de finir, au bout du compte, par faire jaillir la mienne, par en transmettre le peu de sens audible².

L'éloignement de la terre natale et l'espace de liberté qu'offre la migration rendent possible cette prise de parole. Critique du regard de l'autre sur soi, introspection, dérision et auto-ironie, tout passe dans ce texte où Charles joue avec

¹. Jean Claude CHARLES, *Sainte dérive des cochons*, Montréal, Nouvelle Optique, 1977, p. 24.

². *Idem*, *Le corps noir*, *op. cit.*, p. 173.

« une écriture polygraphique¹ ». Dans un segment sous-titré « Autobiographie », il défriche « la forêt de son nom ». « Les livres sont toujours des livres de *vie* ou de *survie*² », écrit Derrida. Née d'une coupure, de l'absence d'un lieu, du refus de l'enfermement, l'écriture de Charles est une tentative pour trouver une voie, un sentier, une clairière, un lieu de passage :

Charleville, une minute d'arrêt ! Charlice au pays des merveilles. Charles botté. Ch/arles maudit. Charlanoïque. Charles quinte de tout. Charles Occident de parcours. Charles de gaulche [...]. Charlie Mingus. Charleggro non troppo !!!³.

Toute une page pour montrer que le sujet « croise d'autres destins » (la première phrase insinue une filiation imaginaire avec Rimbaud). Éclatement de l'identité, recherche de soi, mais aussi de l'autre en soi. Jeu d'associations où l'humour a sa place dans une écriture du corps, marquée par des consonnes parfois coupées comme pour signifier des blocages par le rire ou le bégaiement. Expression de l'exil réel, intérieur, et du déracinement. Au bout du voyage, il constate que « la seule identité qui vaille est plurielle contradictoire mobile insaisissable⁴ ».

Resté en Haïti, Charles aurait sans doute écrit des textes avec un contenu différent, des formes autres. Mais à l'origine il y a un lieu, puis surviennent l'exil, l'errance et le dépaysement. Dans *De si jolies petites plages*, il se présente ainsi : « Je suis né à Port-au-Prince en 1949, j'ai fui à Guadalajara un matin du mois d'août de

1. Voir Jean JONASSAINT, *op. cit.*, p. 165.

2. Jacques DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 116.

3. Jean-Claude CHARLES, *Le corps noir*, *op. cit.*, p. 177.

4. *Ibid.*, p. 197. Ces pages sous-titrées « Solitudes » sont écrites sans ponctuation ni majuscules.

l'année 1970, je ne suis jamais retourné dans mon pays¹ ». Après le départ précipité pour le Mexique, il continue son exploration du continent vers le Nord, s'arrête deux ans à New York, puis traverse l'Atlantique à destination de Paris où il vit depuis 1974. Il est à la fois poète, romancier, essayiste, journaliste (il a collaboré au quotidien *Le Monde*), cinéaste, auteur de documentation pour la télévision (Antenne 2) et producteur de série pour la radio (France-culture).

Jean-Claude Charles fait partie « d'une génération née sous une dictature féroce² ». Si la mémoire aime rappeler le cerf-volant flottant dans le ciel d'Haïti ou « des grosses gouttes tièdes de pluie qui lui flagellaient le visage³ », elle est aussi habitée par des souvenirs douloureux qui lui font penser à sa ville natale comme à un lieu cauchemardesque, « invivable⁴ ». Séquences d'autobiographie sans aucune pause, ou seulement traces, débris, fragments, entrecoupés de silence, que la mémoire sélectionne avant de livrer :

Balle perdue. De ces images qui hantent à jamais ma mémoire. Le coup de feu. La panique. Le même perdant tout son sang, mourant sous nos yeux⁵.

(La peur, souvent, des ravages de la nuit. Repousser le plus possible l'heure du couvre-feu. Puis, de guerre lasse, s'écrouler : demain, c'est vite arrivé⁶.)

1. Jean-Claude CHARLES, *De si jolies petites plages*, Paris, Stock, 1982, p. 18.

2. *Ibid.*, p. 206.

3. *Ibid.*, p. 188.

4. *Ibid.*, p. 206.

5. *Ibid.*, p. 182.

6. *Ibid.*, p. 189. C'est l'auteur qui a mis les parenthèses.

Cette enfance port-au-princienne des années 1950 et 1960 n'a rien de comparable avec l'enfance jacmélienne magique de René Depestre dans *Hadriana dans tous mes rêves* ni avec celle, idyllique, du jeune garçon de *L'odeur du café* de Dany Laferrière qui a vécu sous le même régime que Jean-Claude Charles, mais que l'amour de Da a protégé dans un Petit-Goâve hors des dangers de la grande ville. L'œuvre de ces écrivains, tout en étant marquée par la coupure de l'exil, est soutenue par la mémoire d'une enfance heureuse, d'un lieu de naissance qui leur manque et qu'il font revivre par l'écriture. Cela fait une différence avec l'œuvre de Jean-Claude Charles qui porte vraisemblablement les traces d'une blessure antérieure à l'exil, une enfance et une adolescence difficiles à oublier.

Dans le chaos de la vie port-au-princienne des années 1960, l'adolescent «pêcheur de lune¹» développe heureusement le goût de la lecture et de l'écriture. Il partage les préoccupations de ces écrivains qui veulent rompre avec l'indigénisme : René Philoctète, Davertige, Gérard Campfort, Jacqueline Beaugé, Serge Legagneur². Il lit aussi les indigénistes, en particulier Jacques Roumain, Jacques-Stéphen Alexis. En littérature française, Rimbaud qui exerce sur lui une grande fascination, puis Lauréamont et les surréalistes. Le respect pour la chose écrite vient de son enfance. Il aime rappeler dans ses essais, entrevues et romans, un livre (le titre n'est pas révélé), relique gardée précieusement en tant que lieu important de sa mémoire :

¹. Jean-Claude CHARLES, *Le corps noir*, *op. cit.* p. 189.

². Jean JONASSAINT, *Le pouvoir des mots les maux du pouvoir*, *op. cit.*, p. 165-166.

Le plus vieux livre de ma bibliothèque ambulante, je veux dire celui que je possède depuis longtemps, est un fétiche, souvenir sauvé d'une perquisition où j'aurais pu laisser ma peau, j'avais eu l'idée astucieuse alors de l'emballer sous plastique comme de la viande et de l'enterrer dans un freezer sous un morceau de givre. Je l'ai gardé comme symbole parfait de l'inacceptable. Il n'y avait aucune commune mesure entre la banalité de cet objet et cette proximité de la mort instaurée par sa présence sur un rayonnage. C'est un livre qui rappelle tout bêtement que l'inacceptable ne doit jamais être accepté. C'est un livre auquel j'ai promis de rester fidèle, d'une manière ou d'une autre jusqu'au seul inacceptable inévitable, cette putain de point final de toute existence¹.

En vertu du « refus de l'inacceptable », Jean-Claude Charles s'engage dans la cause des *boat people* haïtiens et prend, à cet effet, la décision de refaire en sens inverse le chemin de l'exil. *De si jolies petites plages* relate les enquêtes menées dans les centres d'enfermement de ces « réfugiés de la mer » de 1980 à 1982 à New York, en Floride, aux Bahamas et à Porto Rico :

Moi, je suis malade de ma mère, ce morceau d'île qui baigne entre Cuba et Porto Rico. Cette maladie n'a pas nom *nationalisme*. Je ne parle pas de « retour aux sources ». La blessure vient de plus loin. Si je savais d'où, je n'écrirais plus un mot. Le voyage est une ascèse. Taraudé par la terre de mon enfance, mais homme d'écriture et de plusieurs cultures, je n'ai pas d'autre patrie que les mots. Pas d'autre pari que celui de faire connaître un espace et un exil mal connus².

C'est avec ces cicatrices laissées par la terre de son enfance que le journaliste-écrivain s'implique émotionnellement dans ce « voyage au bout de l'enfer » haïtien des années 1980. Le pays, l'exil, le sort des *boat-people*, tout cela constitue l'objet de sa quête. Mais l'exploration de l'origine de ce mal haïtien qu'est l'exil des *boat-people* l'entraîne dans une réflexion sur le passé et le présent. Le contenu et la forme hybride

¹. Jean-Claude CHARLES, *Manhattan Blues*, p. 152-153.

². *Idem*, *De si jolies petites plages*, *op. cit.*, p. 19.

de *De si jolies petites plages* (reportages, statistiques et témoignages, écriture de l'exil, du pays, de l'enfance) en font une œuvre inclassable, (une forme d'essai autobiographique). L'écriture est émouvante, fragmentaire, discontinue, parfois excessive, pathétique :

Je voyage dans ma mémoire [...] Je voyage. L'exil, la permanente mobilité, l'incessante migration — y compris de langue, d'écriture — au-delà de leur détermination extérieure, douloureuse, me sont un bienfait. De toute façon, la prison du monde, par son essentielle inhumanité, nous fait payer la faute d'être nés. En l'espace ouvert par l'errance, la peine est simplement plus douce, peut-être¹.

Nous retrouvons ici un des thèmes majeurs de l'œuvre de Jean-Claude Charles, l'errance. Il en fait une esthétique. Poésie, essai, roman sont pour lui des tentatives de penser et d'écrire la réalité et la fiction en faisant éclater toutes les frontières. Le travail du deuil repose sur un concept qu'il appelle l'*enracinerrance*, c'est-à-dire une écriture « accordée à la fois à l'enracinement et à l'errance² », comme il le dit dans son roman intitulé *Bamboola Bamboche* (1984). Enracinement dans une terre natale, la terre de l'enfance qu'il porte partout avec lui par la mémoire et l'imaginaire. Mais aussi enracinement dans l'errance, comme dans un mouvement perpétuel de migration, de dérive, de voyage dans les lieux de l'enfance et ceux de l'exil, et dans les langues (français, créole, anglais, espagnol). Une écriture du désir, du rêve et de la libre circulation. Les œuvres postmodernes ainsi conçues lui permettent de jouer avec des contradictions qui autrement seraient insurmontables :

¹. *Ibid.*, p. 192.

². Jean-Claude CHARLES, *Bamboola Bamboche*, p. 90.

L'Amérique est un pays passionnant. En trouver le mode d'emploi. Ne pas se laisser démoraliser par ses pesanteurs. Pour ma part, arpenter tous les espaces où s'écrit mon présent d'exilé, c'est engager le pari d'une humanité possible. La relation avec plusieurs espaces historiques, plusieurs langues, plusieurs codes, oblige à porter plus de contradictions que d'autres, sédentarisés une fois pour toutes dans un espace national, une langue unique, un code univoque¹.

Je retiens principalement que la traversée de ces espaces historiques et linguistiques est vécue par Jean-Claude Charles comme « un avantage » offert par l'exil et comme une occasion de remettre en question son identité, ce qui motive son écriture et son concept de l'*enracinerrance*. Je me propose d'examiner de plus près ses deux derniers romans, *Manhattan Blues* et *Ferdinand je suis à Paris*, qui portent les signes de ce présent d'exilé dont il parle, du « rapport à l'ici² », du « passage », d'une identité ouverte sur le monde. Dans quelle mesure l'auteur nomme-t-il différemment l'exil, la mémoire, la terre de l'enfance et l'errance urbaine qu'il pratique dans l'espace de la migration ?

1. Jean-Claude CHARLES, *De si jolies petites plages*, op. cit., p. 216-217.

2. Pierre NEPVEU, *L'écologie du réel*, op. cit., p. 206.

Manhattan Blues

Un nouveau rapport avec la ville

L'expérience concrète de l'étrangeté y implique une pratique de l'ici sans cesse renouvelée, se construisant sous le signe d'une éthique de la mémoire et de la présence aux formes, et d'une herméneutique jamais achevée. Dans cette optique, l'écriture migrante ou transculturelle constitue un cas particulier, mais exemplaire : elle ritualise les signes à la fois à travers l'expérience de leur profond désordre et la tentative jamais achevée de leur reconfiguration.

Pierre NEPVEU, *L'écologie du réel*, p. 214.

Un retour au passé, un questionnement sur « le moi », une pratique des lieux « invivables » de la mémoire, à la manière d'une *catharsis*, et une ouverture à d'autres lieux étaient nécessaires à l'éclosion d'une œuvre comme *Manhattan Blues* qui marque un nouveau rapport avec la ville (si l'on prend *Sainte Dérives des cochons* comme point de comparaison), exprimé par une écriture moins violente, un humour nuancé et un ton qui se fait lyrique, intime par moments. Tout cela ne signifie pas que le romancier ait trouvé la « tranquillité » d'un nouveau lieu de naissance. Néanmoins, après quinze ans d'exil et de réflexion sur l'identité, l'origine et la traversée des frontières, Jean-Claude Charles écrit une œuvre de l'errance urbaine où la reconstitution de l'espace de son passé d'émigré laisse apparaître une forme de dialogue avec la ville.

L'auteur, Jean-Claude Charles, coïncide avec le narrateur-*je* qui s'appelle Ferdinand, son double, qui sera également dans *Ferdinand je suis à Paris* : romancier et journaliste d'origine haïtienne, il vit en France et partage les préoccupations de celui qui signe le livre. Charles fait entreprendre à son personnage un voyage à New York. Ferdinand évolue dans un quartier de Manhattan et se reconnaît dans cet espace où il a déjà vécu. Personnage foncièrement urbain, il s'intéresse à la ville, aux traces de sa migration dans ce lieu et aux manifestations du cosmopolitisme.

Par un titre accrocheur, musical, l'auteur annonce le ton du *blues* qui rythme l'écriture, crée une atmosphère et fait entendre des accents profonds dans un univers où domine symboliquement le bleu. *Manhattan blues* est musique avec ce fond de mélancolie. Ce qui rappelle le sens que Charlotte Forten donnait au mot « blues » qu'elle a été la première à utiliser dans une page de son journal du dimanche 14 décembre 1862. Gérard Herzhaft cite l'œuvre de cette Noire née libre dans le Nord et devenue institutrice d'esclaves en Caroline du Sud. Il précise qu'elle était bouleversée par les cris qui montaient des quartiers d'esclaves : « Je suis rentrée de l'église avec le blues. Me suis jetée sur mon lit et pour la première fois que je suis ici, je me suis sentie très triste et très misérable¹. » Pour bien chanter le blues, « il faut avoir le cœur gros et l'esprit inquiet² ».

¹. Charlotte FORTEN, *A free negro in the slave era*, New York, Mac Millan, 1961, cité par, Gérard HERZHAFT, *Le blues*, Que sais-je?, Paris, PUF, 1981, p. 11.

². *Ibid.*

Gérard Herzhaft, citant Charlotte Forten, souligne que celle-ci « ne précise pas les relations éventuelles du blues avec une quelconque expression musicale, mais elle note cependant quelques jours plus tard (18 février 1863), parlant de la chanson *Poor Rosy* : « Une des esclaves m'a dit: "J'aime *Poor Rosy* plus que n'importe quelle autre chanson mais, pour la chanter, il faut avoir le cœur gros et l'esprit inquiet". »

C'est dans cet état psychologique que Ferdinand écrit, comme il se le fait dire par sa compagne Jenny :

Et bien les mots qui reviennent le plus souvent chez toi. Ouais? Exil. Désespoir. Désenchantement. Fatigue. Lassitude. Accablement. Mélancolie [...] Une couleur qui revient souvent chez toi? Hmmmmm. Le bleu. (p. 30).

Jean-Claude Charles exploite l'« esprit du blues », qui est déjà en lui, et sa musicalité. Le « chant de la perte » (p. 63) qui monte de *Manhattan Blues* en fait une œuvre séduisante. Le *blues*, auquel l'auteur accorde son instrument de création, maintient la tension du texte et sert de toile de fond : musique de radios de magasins, de maisons, d'autos, d'aéroport, voix qui fredonnent ou musique « dans la tête », jusqu'au dernier regard sur la ville. La musique de Charles envahit l'œuvre comme si tout l'espace était à la fois image, voix, écoute, silence, et surtout polyphonie. Nombreuses sont alors les variations d'intonation et les coupures dans ce récit d'une grande expressivité : sons longs de la plainte, ruptures, montées brusques vers des tons élevés. Changements fréquents de tonalité. Voici un premier exemple dans un passage qui a pour thème l'exil, considéré comme une condition inévitable de la vie du narrateur :

L'hôtel a été démoli.
 Passage de mélancolie.
 Et, curieusement, quelque chose comme de la joie. Sans doute puis-je enfin entrer dans l'exil. L'exil absolu. Dans la dernière ligne droite. Loin de toute illusion. Cette illusion, naguère, à la faveur de ma haine irrévocable d'un lieu de naissance impossible. Puis, à la faveur du premier exil, de tenter de résoudre chaque expérience désagréable par un nouvel exil, l'ignorance faisant la force de qui ne sait pas qu'il n'y a plus d'endroit où aller dans le monde (p. 15-16).

Assonances, allitérations, répétitions de mots, etc., s'accordent avec le rythme dans ce texte écrit pour être lu à mi-voix ou entendu comme une musique ou un poème. Voici un second exemple, parmi d'autres, où l'auteur utilise les mêmes procédés. Cette fois, le narrateur transmet la plainte de Fran par la voix du monologue intérieur sous forme de style indirect :

J'entends je venais pour la première fois de ma vie de. J'entends rompre avec mes parents. J'entends un père raciste. Je me rends compte qu'elle n'a pas prononcé le mot, elle a dit *biased*, un terme moins fort. J'entends papa est (p. 60).

La narration et les dialogues forment un ensemble et font appel à la collaboration du lecteur qui se charge de les distinguer. Dans un savant métissage, l'auteur introduit les paroles de quelques personnages. Il fait passer leurs sentiments et émotions à travers la sensibilité qu'il prête à Ferdinand par la technique de polytonalité que Charles définit comme l'introduction, dans le texte, de plusieurs voix dont certaines lui parlent¹ :

- Jenny, américaine de parents d'origine polonaise, vit à New York.
- Fran, américaine d'origine, rencontrée dans un bar de Manhattan accompagne Ferdinand dans une errance urbaine de trois jours. Elle vit une relation difficile avec Bill, un peintre noir de Harlem qui partage sa vie.
- Des amis de Ferdinand motivent quelques déplacements : Ronald le peintre, et Mike l'ancien compagnon de Jenny, écrivain comme Ferdinand.

¹. Jean JONASSAINT, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, op. cit., p. 173.

Une première forme de non-linéarité est perceptible du fait que le roman, qui s'écrit au présent, se compose de trente et un chapitres titrés, et finit par deux lettres (« La lettre de Fran » et « La lettre de Jenny »). Jean-Claude Charles a toujours pratiqué une écriture de rupture avec les modèles traditionnels haïtiens. *Manhattan blues* rend visible cette rupture dans le corps du texte, le lexique, le phrasé. Il convient de préciser cependant que Charles ne s'éloigne pas de la thématique de la littérature de la diaspora haïtienne, à savoir l'exil, l'errance, la distance. Au contraire, c'est de l'errance urbaine et de l'identité que ce roman rend compte. Il est cependant essentiel de souligner qu'il introduit une nouvelle manière de traiter ces réalités de l'exil.

Errance urbaine et identité

Alors que l'exilé est taraudé par la hantise du retour, l'errant est avant tout celui qui, à force de bouger, finit par emporter ses racines avec lui, ne les rattachant à aucun périmètre unique, privilégié ou exclusif¹.

Cette définition de « l'errant », opposé à « l'exilé », synthétise bien la vision de l'errance de Jean-Claude Charles. Parce qu'il emprunte des éléments identitaires aux cultures traversées, le personnage de *Manhattan Blues* voit son identité se transformer au long de son errance. Le romancier défend ainsi une conception de l'identité ouverte sur le monde. Il se met en scène (toujours par le biais de son personnage) en tant qu'écrivain-journaliste en situation d'écriture. Cette double profession qui s'ajoute au fait de son propre exil renforce la richesse du thème de l'errance, d'autant plus que l'acte même d'écrire est souvent relié à l'exil et à l'errance comme métaphores. Charles

¹. Yanick LAHENS, « Quand l'exil devient errance » dans *Conjonction*, no 169, avril-juin 1986, p. 9.

y met de l'accent par la pratique d'une écriture de la discontinuité qui fait partie de son style, selon la définition du mot « style » donnée par Roland Barthes: « [D]es images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art¹. » Toute la vie de son personnage est associée à l'écriture journalistique et littéraire. Le but de son voyage (autre motif relié à l'errance), c'est de se retirer à l'hôtel pour écrire, et de rencontrer Jenny . Ces désirs étant irréalisables (son hôtel a été détruit et Jenny s'est éprise d'un autre homme), il se livre à des déambulations dans la ville avec Fran. Tout se passe comme si le personnage, s'étant débarrassé de ses pesanteurs au fil de ses nombreux déplacements antérieurs, pouvait vivre ce voyage avec l'intensité d'un regard qui l'amène à trouver la ville attachante et à reconstituer son passé d'émigré :

Je devrais lui raconter New York, mon appétit physique de cette ville, New York exploré par les pieds, j'avais vingt ans, pas un rond, je passais d'un métier à l'autre, plus tard étudiant à mi-temps en France, vigile de nuit à Manhattan, traversant l'Atlantique deux fois l'an, gagnant ma vie à l'arraché, en rupture ouverte avec une part de ma famille, tramant des lendemains rouges (p. 148).

C'est cette expérience de vie à New York qui est renouvelée dans ce roman. Cette fois, après trois jours de déambulation, de redécouverte et d'aventures avec Fran, Ferdinand rentre à Paris d'où une lettre de Jenny lui fera reprendre la traversée de l'Atlantique.

Quel sens donner à cet aller-retour qui encadre le récit de la ville ? Incessants va-et-vient soutenus par des motifs comme l'avion, le cerf-volant, l'oiseau. Symboles

¹. Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1972, p. 12.

aériens répétitifs chez Charles. À force de voyager, d'émigrer, Ferdinand arrive à se reconnaître dans chaque lieu de l'exil, à se sentir chez lui partout et nulle part, toujours prêt à reprendre son vol. Les symboles de l'air renvoient à la liberté, au rêve, au transitoire, à la légèreté, au vide. Charles utilise aussi le symbole de l'eau pour la fluidité de cet élément. L'eau déborde souvent dans le bain de Ferdinand, mauvais nageur, mais qui sait comment flotter. Ces symboles trouvent donc des résonances dans la dérive, le nomadisme, le déracinement. Jean-Claude Charles aime également les lieux de passage, comme le montrent certains lieux récurrents dans le texte : l'aéroport, le pont, le taxi, l'hôtel, le métro. L'auteur, journaliste et écrivain, ne cesse de signifier qu'il habite le monde, que la vie, c'est comme l'écriture, une incessante migration qu'on ne peut réaliser que dans la mesure où des ponts, des passerelles remplacent les murs et les frontières, ce que seule la littérature permet de réaliser.

Sa conception de l'errance et de l'identité l'amène à se situer continuellement par rapport au monde, à l'espace, aux autres. Cette identité problématique, voyageuse, se manifeste également dans des réflexions que l'auteur met sur les lèvres de Ferdinand. Au cours d'une conversation sur l'écriture, Jenny le désigne comme écrivain français. Ferdinand raconte :

Je vois rouge. Ne me traite pas d'écrivain français s'il te plaît. Elle voit rouge. Faut savoir ce que tu veux dans la vie un jour tu dis ne me traite pas d'écrivain haïtien un autre jour tu dis ne me traite pas d'écrivain français tu voyages avec deux passeports t'es quoi finalement? Je m'appelle Ferdinand (p. 94).

Voyage dans la mémoire également, puisque tout cela se passe dans la pensée du narrateur par la technique du monologue intérieur. Dans une autre circonstance, c'est Fran qui parle à Ferdinand de ses quelques voyages en France, en ajoutant : «Mais hélas comme mes parents je me sens américaine. Et toi tu te sens quoi ?» Et Ferdinand de confier à son lecteur :

J'ai su, et je réfléchis en parlant, il n'y a pas d'abord la pensée puis les mots, tout ça vient ensemble, je ne sais plus les mots exacts, c'est à peu près ceci que je perdais un peu de mes racines, comme ils disent, ou que j'en gagnais d'autres, si cela existe, comme de surcroît, le jour où dans un avion en provenance de je ne sais plus quel pays, atterrissant à Orly, au petit matin, dans la lumière qui progressivement était venue vers nous, j'ai pensé que je rentrais chez moi (p. 104).

On retient ici le concept de la transculture. Le personnage réalise qu'il perd ses racines et en gagne d'autres. L'emploi du verbe «gagner» suggère les verbes « devenir », « aller vers », « migrer ». Les définitions de l'errance et de la transculture se rejoignent dans ce roman qui met en lumière la conception de Charles sur l'identité plurielle, indéfinissable, toujours en devenir, toujours migrante, idée qu'il a déjà exposée dans *Le corps noir*¹.

Ce qui est important dans la conception de Jean-Claude Charles, c'est que cette errance n'est pas pure déambulation. Elle devient féconde en ce sens que le narrateur-écrivain puise à même ce nomadisme la matière de son art. Il peut ainsi produire des signes en abondance, les choisir, franchir des frontières, transgresser, comme dans ce

¹. Voir, *Supra*, p. 123.

passage où la marche de Ferdinand et de Mike est rapprochement, appropriation ou occasion de tracer la carte d'un espace circonscrit :

19 h 24, Greenwich Village. Un Blanc et un Noir marchent en direction du square Washington, sur le trottoir de gauche de la rue MacDougal. Ils sont sortis du café *Le Figaro* par la porte en bois massif marron donnant sur la rue Bleecker. Le Blanc a regardé à gauche vers MacDougal. Le Noir a regardé à droite vers Sullivan Street. Ils ont hésité un moment, chacun montrant du doigt la direction vers laquelle il était tourné, un moment immobiles. Puis le Blanc a fait le geste de suivre le Noir vers l'ouest, tandis que celui-ci partait vers l'est.

Le Noir se penche visiblement en arrière, se redresse, donne une petite tape sur l'épaule à son compagnon qui éclate de rire, puis ils ont tous les deux pris à gauche, tourné au coin à droite, s'orientant nord.

L'écriture de *Manhattan Blues* est donc parcours, tracé, sectionnement, sélection de pistes, précision de direction. La ville est découpée, le trajet circonscrit, chronométré, daté, comme pour marquer le croisement ou le passage. Occasion de nommer, de remémorer, de renouveler une expérience.

Point de vue sur Manhattan ou la métonymie du centre

La présence constante de Manhattan dans le texte en fait le centre, le point de convergence des personnages et du réseau des images et des figures. La démarche du romancier a une dimension poétique. L'image qui domine, c'est la métonymie qui ramène tout à un point, un centre du monde : New York c'est Manhattan, et Manhattan c'est le World Trade Center qui domine la ville de partout avec ses tours jumelles qui suggèrent habituellement une représentation paradisiaque de la ville. On se rappelle le beau texte de Michel de Certeau intitulé « Marches dans la ville » où voir Manhattan du 110^e étage du World Trade Center est un spectacle féérique :

Depuis le 110e étage du World Trade Center, voir Manhattan. Sous la brume brassée par les vents, l'île urbaine, mer au milieu de la mer, lève les gratte-ciel de Wall Street, se creuse à Greenwich, dresse de nouveau les crêtes de Midtown, s'apaise à Central Park et moutonne enfin au-delà de Harlem. Houle de verticales. L'agitation en est arrêtée, un moment, par la vision [...]

À quelle érotique du savoir se rattache l'extase de lire un pareil cosmos? D'en jouir violemment, je me demande où s'origine le plaisir de « voir l'ensemble », de surplomber, de totaliser le plus démesuré des textes humains¹.

Dans *Manhattan Blues*, Jean-Claude Charles insiste sur une vision de Manhattan reliée à la mémoire des lieux, à une expérience du passé d'exilé qu'il fait vivre par son personnage. Celui-ci travaillait dans un immeuble de l'Avenue des Amériques « l'été et une partie de l'automne de l'année 1973 comme vigile de nuit » (p. 28) et montait souvent la nuit sur le toit pour contempler Manhattan et les tours jumelles du World Trade Center. Le rappel de ce souvenir amène une profusion d'images de son passé new-yorkais, de ses nuits dans Manhattan. Certaines de ces images évoquent le gigantisme, le monstrueux ou le merveilleux. New York apparaît ainsi une ville dont on ne peut parler sans hyperboles :

La ville était une gigantesque lune-park dans une forêt de lumières avec des roues Ferris, des montagnes russes par-delà les bras du fleuve, et j'imaginai que les immeubles de petite dimension étaient des roulottes avec des femmes à barbe, des hommes-serpents, des curiosités tératologiques à la mesure de Manhattan, King Kong grimpait devant moi l'Empire State Building, des dragons cracheurs de feu venaient picorer des cacahuètes dans ma main, je naviguais à vue dans le dédale des rues, parmi les manèges multicolores, parmi les bolides de stock-cars (p.118).

¹. Michel DE CERTEAU, « Marches dans la ville » dans *L'invention du quotidien 1*, Paris, Gallimard, Folio/essai, p. 139-140.

Cette élaboration d'une ville-fiction permet à l'imaginaire de créer un espace urbain féerique qui remplacerait celui de l'enfance. La contemplation de la ville se fait sous le signe de la reconnaissance des lieux : retour dans une ville que le narrateur a déjà explorée. On reconnaît alors les signes d'appartenance à un lieu. Le narrateur-personnage exerce dans ce roman la triple fonction de spectateur, de flâneur et de guide. La ville devient texte et est nommée non plus comme le ferait celui qui vient d'arriver dans un nouvel espace, mais à la manière de celui qui a vécu dans ce milieu urbain. Ainsi, Fran, qui connaît sa ville, accompagne Ferdinand qui découpe chaque parcours, nomme les lieux, les rues. De plus, Ferdinand évoque l'image de l'homme « qui retourne au pays natal ». Il en va ainsi dans l'épisode où il essaie, non sans un peu d'humour, de convaincre la réceptionniste de le laisser monter sur le toit pour contempler Manhattan :

Je lui montre quelque chose, au fond du couloir, avec cette assurance du mec qui retourne au pays natal et il connaît chaque sentier, le nom de chaque fleur, les endroits où l'on peut traverser la rivière à gué, le mec a vieilli, il s'est marié, justement voici ma femme, resplendissante, les enfants viendront plus tard, pour le moment ce que nous voulons c'est monter sur le toit (p. 115).

L'écriture de Charles exprime la volonté de transgresser les frontières, de migrer et de trouver dans chaque lieu de son passé un peu de lui-même, de ses racines. Une vue en plongée de Manhattan lui permet de contempler la ville dans sa verticalité et son horizontalité, de « voir Manhattan à [ses] pieds, qui [le] grise » ou, comme dirait Michel De Certeau, d'« y lire un univers qui s'envoie en l'air », d'« être enlevé à

l'emprise de la ville [...]. Icare au-dessus de ces eaux, il peut ignorer les ruses de Dédale en des labyrinthes mobiles et sans fin¹ ».

Cela convient bien à la sensibilité de Jean-Claude Charles qui aime tout ce qui rappelle la liberté des vols d'oiseaux dans le vent. La multiplicité de sens fait la richesse du texte. Par l'expérience de vie que le romancier accorde à Ferdinand, son double, un autre lien l'unit à ce lieu : il a beaucoup lu, « rêvé », « osé chanter sur ce toit » (p. 119). Il existe des lieux qui donnent envie de « pêcher la lune » (*Ibid.*), dit Ferdinand, de voir loin, de regarder en l'air ou de se retirer pour lire « Marx et Engels, Barthes et Lacan, Lévi-Strauss et Foucault et aussi le père Mao » (p. 118).

Les signes de la ville renvoient donc à un passé récent, à la mémoire même d'un lieu de l'exil. Ce retour qui met le narrateur en contact avec la ville panoramique dépasse une simple activité touristique qui favoriserait l'évasion ou l'oubli. C'est l'écriture du corps inscrit au centre de la ville, l'expression de l'appartenance à plusieurs lieux de la migration. Dans un passage de cet épisode du livre, Jean-Claude Charles fait part de la réflexion suivante :

Contempler le monde du dernier étage de l'immeuble où mon travail a été fossilisé dans le béton, où mes sueurs, mes nuits blanches mes angoisses ont été mélangées au mortier, où ma vie a été atomisée dans l'air, où mon souffle a pénétré les pores de chaque mur, nous prenons le droit de rêver dans ces murs, nous le prenons (p.119).

¹. Michel DE CERTEAU, *op. cit.*, p. 140.

C'est une autre dimension de la ville-corps, un sentiment qui s'apparente à l'osmose : le sujet s'inscrit *dans* l'espace urbain, s'y *incruste* même. La ville (comme ce texte urbain) devient un corps qui porte les marques de l'étranger, bâtisseur d'une cité au sein de laquelle il réclame sa place.

Ville-miroir, ville-texte, ville-corps, New York se donne comme un lieu que le romancier prend le temps de regarder au cours de cette pause dans son errance. De la démarche poétique et musicale de Jean-Claude Charles émergent des associations à la fois visuelles et sonores rattachées à l'imaginaire de *l'ici*. Le narrateur évoque une des plus belles images synesthétiques du texte :

Nous sommes au pied de l'escalier qui monte vers le plan du pont de Brooklyn [...] À main gauche, au-dessous de nous, il y a les véhicules qui vont à Brooklyn. À main droite, on va vers Manhattan. Au fond du tableau, les tours jumelles du World Trade Center, en ouest, et l'immeuble qui irradie le plus de lumière, en est, arbore sur sa façade l'emblème de Bell, la compagnie du téléphone de New York, une cloche stylisée inscrite dans un cercle. Le son du tableau serait celui d'une ruche trafiqué en studio par un mixage buté, une ruche monocorde. L'essaim des automobiles court sur le tablier du pont et le bourdonnement des pneus sur le métal strié monte vers nous tel celui d'une corde qui serait tendue sur la caisse de résonance formée par les éléments du pont, le tablier, les câbles, les arcades, et pincée à une très grande vitesse, sur la même note (p.164).

Encore une autre image, « encore un autre mot¹ », comme dirait Barthes. Le spectacle est admiré et décrit pour lui-même. L'auteur souligne la force d'évocation d'un tel tableau et le jeu des correspondances entre les diverses sensations. Il y a une précision des directions chez Jean-Claude Charles qu'on retrouve dans cet extrait comme dans tout le roman, et cela ne saurait être quelque chose de gratuit. Ce procédé

¹. Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. Points, 1972, p. 17.

me semble relié au fait que le narrateur, explorateur d'espaces, connaît bien le chemin qu'il refait sans cesse. On est loin de la métaphore de la *forêt* utilisée dans *Le corps noir*¹.

Avoir vécu, marché, travaillé, beaucoup lu et écrit dans Manhattan suggère cette représentation de la ville comme d'un lieu de naissance, comme d'un lieu de vacillement entre l'enracinement et le déracinement. Ce roman exprime aussi l'idée de la durée de l'exil. L'auteur, dont on reconnaît la voix dans tout le texte, rappelle les débuts de l'exil, « époque d'oser-lutter-osser-vaincre » (p. 118). « [À] présent, il s'agit toujours d'inventer autre chose » (p. 118-119), pense Ferdinand. Cet « autre chose » toujours à inventer, ce « nouveau », autre mot-clé de la modernité urbaine, selon Gilles Marcotte², peut signifier ici une autre écriture, une autre vision du monde, de l'espace, de l'exil et de l'exilé, un autre rapport aux autres.

Cosmopolitisme et sens des ressemblances

La ville de Jean-Claude Charles est éclatée, cosmopolite, plurielle. Le romancier refuse le principe du *melting pot* ou de la simple juxtaposition des cultures, ce qui explique le mélange de langues et de cultures parfois dans un même personnage, comme c'est le cas pour Jenny qu'il appelle « la reine des mélanges » (p. 189). Des personnages de cultures différentes trouvent des points communs qui les unissent et les rendent solidaires. La fête qu'organise Mike à la fin du récit réunit des

1. Voir *Supra*, p. 123.

2. Gilles MARCOTTE, « Mystère de Montréal » dans *Montréal imaginaire Ville et littérature*, Montréal, Fidès, p. 100.

Américains de toutes origines : « Il veut faire des mélanges comme on en voit peu à New York où les gens ont tendance à s'enfermer dans leur ghetto. » Par une telle vision, Charles rejette toute tendance à glorifier une race en particulier : « J'ai horreur des négrophiles [...] J'ai la malchance d'avoir grandi dans une idéologie de glorification de la race noire (p. 188). » Cette idée n'est pas sans rappeler la rupture avec la négritude ou le noirisme, rupture sur laquelle l'auteur insiste dans *Le corps noir*. Le roman de Charles, *Manhattan Blues*, contient une critique du racisme qu'illustrent particulièrement les sentiments négatifs que le romancier prête, par le filtre du monologue intérieur, au père de Fran.

Dans la traversée des différences, le cosmopolite qu'est Jean-Claude Charles met en lumière les ressemblances entre les individus d'origines diverses. Les deux personnages emblématiques à cet effet sont Jenny et Fran. Entre Jenny, new-yorkaise d'ascendance polonaise, et Ferdinand, d'origine haïtienne, il y a l'histoire. Le narrateur apprend en effet, de la grand-mère de Jenny, qu'au début du XIX^e siècle des soldats polonais ont abandonné les troupes françaises pour se joindre aux troupes d'esclaves qui ont lutté pour l'indépendance d'Haïti. Ce fait est aussi souligné dans *Ferdinand je suis à Paris*, et revient comme un leitmotiv dans les deux œuvres. « Jenny », le premier mot (je dirais même motif) de l'œuvre, inaugure le récit et le ferme. C'est la femme aimée qui s'éclipse, mais réapparaît toujours. Jenny rappelle Haïti, son histoire. Ce personnage est surtout l'objet d'une quête qui se vit à l'intérieur, dans les monologues, dans les rêves. Jenny est sa mémoire, celle qu'il rejoint dans les silences du texte. Elle permet ces « bonheurs de corps, bonheurs d'écriture » (p. 37) qui aident

à vivre l'absence, et maintient en lui ce perpétuel désir d'écrire. Jenny, c'est une métaphore de l'écriture d'un livre qui se construit de façon interrompue dans le silence de la nuit, à l'hôtel ou dans l'appartement :

Je te parlerais de mon rêve, la nuit dernière à l'hôtel, mon cauchemar des gamins qui jouaient aux billes sur un terrain vague. Quand j'étais gosse, j'aimais beaucoup ça [...] Je te raconterais [...] Je te raconterais quoi encore ? Des choses que tu sais déjà et d'autres choses que tu ne sais pas encore. Dont tu peux parfaitement te passer. Dont tu n'as pas besoin pour vivre. Pas besoin de tout ça. Ma manie de fouiller dans les poubelles de la mémoire. À la fois ce désir de perdre la mémoire et cette incapacité de trouver l'oubli. Je te raconterais des histoires de feu, des histoires de sang (p. 83).

L'image des « poubelles de la mémoire » frappe ici. Elle évoque le passé qu'il voudrait oublier mais dont il ne peut en réalité se débarrasser. L'histoire et la pensée du pays habitent le silence, l'indicible, soutenu par le conditionnel présent répétitif « je te raconterais », le balbutiement, le monologue intérieur. Charge d'histoire trop lourde qu'il se garde de faire porter par l'autre. Il y a dans *Manhattan Blues* une tentative d'oubli ou de « maîtrise de l'absence ». Le développement de la même image se poursuit ainsi :

On ne vit pas avec des histoires comme celles-là. On les traîne. On les traîne en espérant trouver un jour un océan où les larguer, s'en débarrasser, on ne trouve jamais l'océan, il n'y a pas d'océan où se débarrasser de sa mémoire, où enfouir l'Histoire. On meurt aussi avec tout ça. De tout ça, parfois (p.83).

Néanmoins, dans « l'espace ouvert de l'errance », le narrateur peut se tourner vers l'Autre, croiser d'autres histoires, comme celles de Fran, l'inconnue rencontrée au hasard des déplacements dans la ville : « Elle sprinte dans l'angoisse avec un sens très

fort de nos ressemblances » (p. 59). Jean-Claude Charles se reconnaît aussi dans ce visage. Fulgurante, cette rencontre fortuite fait émerger une des images privilégiées de l'enfance de l'auteur, celle du cerf-volant que j'ai déjà évoquée :

Elle avait les yeux pers, les cheveux d'un noir de jais, taillés en brosse, et de loin on voyait les yeux. Elle les lançait dans le demi-jour comme on lance un cerf-volant. Avec cette force sans violence, d'avance accordée à la force et à la direction du vent, invisible mais ça se sent sur la peau des mains, sur le visage, sur tout le corps, le vent. Ça va vers le nord ou ça va vers le sud. Son regard, ça va doucement à hauteur d'homme, il suffit de jeter les yeux, alors elle les jette. Sur moi (p. 47).

Fran, image de la liberté, transgresse les frontières, défie l'interdit comme Ferdinand qui lutte contre tout enfermement. Fran, figure de l'errance ne fait que passer dans la ville, comme Ferdinand. Elle rappelle la passante au regard fulgurant de Baudelaire, « l'idéal » frôlé parmi la foule parisienne qui plonge le poète dans une méditation sur l'ailleurs. La différence est que Fran est disponible et accessible, ne fût-ce que l'instant d'un week-end. C'est la femme seule qui a attendu en vain son amant au bar *Le Figaro* au Greenwich Village. Une fille d'ici qui « défie l'hiver en fille du Nord bien dans sa peau » (p. 49) et qui force à garder la pensée dans le présent, le temps d'un regard complaisant :

J'ai remis mes lunettes. J'ai regardé autour de moi. Je suis tombé sur. À cette table d'angle. Cette image sur laquelle mon regard a d'abord glissé, cette surface lisse, irréaliste. Puis ça a été un volume et des couleurs. Une masse. Et puis des épaisseurs, des courbes. Et puis des matières. Une densité de la peau au toucher. Le regard. Le toucher du regard. J'ai reconstitué ce corps. Petit à petit. Par glissement de l'œil. Sur la bandeson du café et de la rue. Avec les choses d'ici. Avec leurs odeurs. Avec leurs formes. Avec nos gestes (p. 49).

Il y a ici la conscience d'un *je* présent dans son rapport à *l'ici* et d'un *nous* qui écarte la simple juxtaposition des cultures. Le lien qui unit Ferdinand à Fran, c'est la langue et la littérature. Fran, américaine d'origine, est traductrice de littérature française. Ce n'est sûrement pas un hasard si son surnom est contenu à la fois dans *français* et dans *Ferdinand*.

Est-ce à dire que dans l'œuvre de Jean-Claude Charles l'amour vécu par la fiction comble cette absence du lieu de l'enfance ? Max Dominique, dans son analyse de *Bamboola Bamboche*, parle de « l'enfance meurtrie, déjà marquée de souffrance » de Charles et « du pouvoir de transfiguration de l'amour ». Une réflexion qui cadre bien avec *Manhattan Blues* :

Et certes l'enfance n'est point ici idyllique [...] Mais ce qui la transfigure toute, lui restitue la liberté des cerfs-volants dans le vent [...], c'est l'amour. Un amour d'enfance se veut délibérément fou ; contre l'oubli qui ravage et détruit l'épaisseur de l'être, il relève les pans d'une mémoire trouée, solidifie les murs, délivre l'imaginaire de ses peurs, lui redonne ses assises et son intégrité, ouvre largement les portes du bonheur et de la joie¹.

Manhattan Blues est un livre sur l'amour, la femme, la ville, l'écriture. Plusieurs images du roman rapprochent la ville et l'écriture, la ville et la femme. On se souvient des liens entre Jenny et l'écriture ou entre Fran et la traduction de la littérature française. Dans ce roman, écouter les cris de la femme dans la nuit, c'est écouter les cris de la ville. L'association ville/corps féminin est métaphorique : la ville devient un

¹. Max DOMINIQUE, *L'arme de la critique littéraire*, Montréal, CIDIHCA, 1988, p. 214.

corps qu'on pourrait habiter. New York est une ville sonore dont les bruits et les rumeurs vont à l'unisson avec les cris de Fran :

J'ai toujours aimé les sons de Manhattan, elle criait, et j'aurais juré qu'il y avait dans sa voix quelque chose d'au-delà toute idée de bonheur ou de malheur, de possession ou d'indifférence, d'amour ou de haine, quelque chose dans sa voix qui s'accordait exactement avec la carte sonore de la ville [...] (p. 78).

Loin d'être des cris de joie, ce sont des cris de détresse, de sirènes dans la ville, dans la nuit qui montent de la ville. « La voix de Fran, c'est la force, une voix larguée dans la violence du vent, une voix de Manhattan » (p. 60). Même les silences de Fran « sont des silences de Manhattan. Des silences de détresse, des sirènes de car de police » (cette image de la ville sonore revient souvent dans les œuvres de Jean-Claude Charles — p. 61). Le narrateur continue de filer la métaphore jusqu'à faire de Fran « une image de Manhattan ».

Recherche de pistes cosmopolites, de traces du passage, élaboration d'une ville sonore, visuelle, *Manhattan Blues* évoque également l'immense espace ouvert qu'est l'Amérique. Comment en effet ne pas déborder les limites de la ville dans un texte sur New York ? Les immenses voies terrestres, aériennes et maritimes, les ponts si souvent nommés et traversés conduisent inévitablement narrateur et lecteur hors des frontières de la ville, du pays et du continent. *Manhattan Blues* reconstitue l'espace urbain, et éveille aussi la mémoire d'une Amérique découverte au cours de la migration :

Je devrais raconter à Fran ma découverte de l'Amérique par la porte du Rio Grande, j'avais vingt ans, pas un rond, j'étais heureux [...]
Je devrais lui raconter l'odyssée des boat people à travers les Caraïbes.

Je devrais lui raconter mes États-Unis à moi, ces grands espaces sillonnés interminablement, j'ai grand goût de ces espaces, de ces routes, de ces fleuves et des gens qui les peuplent. Je devrais lui raconter mes haines aussi des gens qui les peuplent avec haine, ma haine du Ku Klux Klan à Houston [...]

Mon goût des odeurs des villes et des odeurs d'encre, l'odeur du Pacifique en Californie, sur la route à flanc de falaise entre Los Angeles et San Francisco. Et l'odeur de ses cheveux hier.

Et l'odeur de Paris à l'approche de l'hiver.

Je devrais lui raconter mes légendes anciennes et mes légendes nouvelles (p.147-148).

Au cœur de la ville, le promeneur se sent donc en rapport avec le monde entier et confronté à son passé, au présent, à l'histoire. *Manhattan Blues*, ce beau dialogue avec la ville, n'a pas laissé indifférente une romancière comme Marguerite Duras :

Quand les jours passent et qu'on s'éloigne de sa lecture, *Manhattan Blues* paraît de plus en plus beau. On voudrait être à le relire encore. On le fait lire à un ami. Il dit lui aussi que c'est très beau. Et le livre grandit encore, il devient de plus en plus beau. C'est pourquoi j'écris aujourd'hui que c'est un livre magnifique¹.

Il semble que le terme de « beauté » ne va pas sans l'idée d'« unité ». Unité d'une œuvre qui résulte d'une fragmentation de l'espace urbain et d'une tentative de mise en forme du désordre, de l'hétérogène, du pluriel. C'est ce que le parcours de *Manhattan Blues* m'a révélé : ce roman relève de l'« esthétique de la ritualisation » qu'expose Pierre Nepveu dans *l'Écologie du réel*². C'est d'ailleurs le sens de la citation

1. Écrit sur la quatrième de couverture de *Ferdinand je suis à Paris*.

2. Pierre NEPVEU, *L'écologie du réel*, op. cit. p. 197 à 214.

qui sert d'épigraphe à cette analyse. Par une écriture métissée, transculturelle, postmoderne, Jean-Claude Charles repère les traces, les voix, toutes ces voix qui lui parlent, et les orchestre dans un jeu d'écriture séduisant en gardant l'esprit du *blues*, c'est-à-dire l'inquiétude historique monologuée intérieurement, et les tonalités du *blues*, musique de l'origine, dont la fonction était de « rythmer le travail et le faire apparaître plus léger¹ ».

Ferdinand je suis à Paris

Une thématique de retour au pays

Les événements survenus en Haïti, la fin de presque trente années de dictature, ne sont guère parvenus à rompre l'ordre inexorable de mes jours. À peine quelques perturbations, minuscules. Un coup de fil du journal pour lequel je travaille, me demandant de me tenir prêt à rentrer à Port-au-Prince. Depuis, rien à signaler.

Il n'y a pas assez de sang dans cette histoire. Pas assez de tragédie. Tout se passe trop bien. Il faudrait me payer pour guetter le surgissement de l'horreur. Les Haïtiens ne sont pas assez méchants. Résultat : je traîne dans mon bordel, au sommet d'un immeuble de verre et de béton. Je sens que toute ma vie va se dérouler à Paris. Ou plutôt, à cause de Jenny, entre Paris et New York. Car une autre chose est claire : nous ne vivrons jamais ensemble. Nous vieillirons entre deux villes, avec entre nous ce pays naguère interdit, désormais permis, en tout cas ma mémoire (p. 16).

Tel qu'on le voit ici, *Ferdinand je suis à Paris* fait partie des œuvres écrites après la fin de la dictature duvaliérienne, événement qui marque un tournant dans l'histoire du pays. La thématique de l'exil se pose sur un autre angle, celui du retour au pays natal puisque la frontière est désormais ouverte. Pourtant, ce retour si

¹. Gérard HERZHAFT, *Le blues*, op. cit., p. 13.

longtemps attendu ne se fait pas dans l'euphorie, même si le romancier souligne que le 7 février 1986 a représenté pour lui une énorme libération (p.172). Après un an de gouvernement provisoire, le pays, que le romancier avait perdu de vue pendant près de deux décennies, vit encore dans la confusion. C'est dans ce contexte historique que Jean-Claude Charles écrit le roman qu'il signe en juin 1987.

Par le retour des personnages principaux, l'expression de l'exil ou de l'errance, et un style par lequel on reconnaît l'auteur, ce roman se veut une continuation de *Manhattan Blues*. Toutefois, le regard qui s'était tourné vers la grande ville américaine oscille entre deux territoires : Paris, la ville de résidence du narrateur qui sert de lieu d'énonciation et d'espace référentiel, et Haïti, le principal sujet du roman. New York, encore présent, se trouve en filigrane comme espace imaginaire. Voyageant ainsi dans le circuit triangulaire Haïti/France/États-Unis, le narrateur journaliste essaie constamment de se situer par rapport au monde et fait de ce nomadisme une esthétique.

Cela se constate dès le début du roman. L'auteur affiche sa culture de l'errance et le postmodernisme dont il a déjà fait preuve dans ses œuvres ultérieures. La page de remerciements insérée dans le liminaire mentionne les sources européennes ou américaines de ce roman centré sur Haïti. Cette énumération de noms propres et d'œuvres, remarquable par son hétérogénéité est trop visible pour ne pas signifier :

L'auteur remercie, par ordre alphabétique :
Adorno pour *Minima Moralia* ;
Richard Brautigan, pour *Sucre de pastèque* ;

Anthony Burgess, pour avoir raconté à Daniel Rondeau l'anecdote du chapitre 12 ;
 Ray Charles, pour le vieil air de Ray Charles ;
 Serge Gainsbourg, pour la chanson *Lunatic asylum* ;
 Pierre Goldman, qui a le premier attiré son attention sur l'histoire des Polonais en Haïti ;
 Johnny Hodges, pour *Triple play* et pour son surnom (Rabbit) ;
 Jasper Johns, pour avoir peint la série *The Seasons* ;
 Bobby Lapointe pour *Framboise* ;
 Malcolm Lowry (et les propriétaires des cafés et des bars du livre) ;
 Malher, pour sa *Symphonie N° 5* ;
 Karl Marx (qui disait préférer le rouge à toutes les autres couleurs) ;
 Henri Michaux ;
 Montaigne, pour avoir magnifiquement écrit sur le blues, en faisant semblant de parler entre autres de Gallus, poète élégiaque et pote de Virgile [...]

La liste se défile sur toute la page en passant par Georges Orwell, Proust, Marx, Jules Renard, etc. Souligné par l'humour de Jean-Claude Charles, ce procédé onomastique n'est pas sans intérêt. Il brise les frontières et barrières culturelles dans lesquelles on serait tenté d'enfermer l'œuvre. Il informe également sur l'intertextualité et sur le contenu fictionnel d'un récit qui s'écrit sans transformation apparente de la réalité. Ces nombreuses références contrastent avec le nombre restreint de personnages qui évoluent sur la scène du roman :

- Ferdinand et Jenny, le couple inséparable déjà connu de *Manhattan Blues* et des aller-retour Paris/New-York ;
- Cassegrain le lapin, animal de compagnie qui partage l'exil de Ferdinand. Il s'oppose aux images aériennes de *Manhattan Blues*, l'oiseau, l'avion, le cerf-volant. Vu sa place dans le récit (de l'incipit à la clausule), on ne peut nier son importance. Un symbole ? Une muse à la manière de Jenny ? : « Si tu t'intéressais à mon travail tu

m'aurais amené Cassegrain. Tu sais bien que j'peux pas écrire sans lui » (p. 209), précise le narrateur ;

- Jean-Pierre, l'ami de Bordeaux rencontré à l'université, Olivia, Ronald, l'ami peintre et exilé haïtien de *Manhattan Blues*, et Maria, la femme de ménage, sont quelques personnages secondaires qui circulent dans l'univers du narrateur.

Tous ces personnages sont si différents les uns des autres qu'ils donnent l'impression de n'exister que comme figures d'un cosmopolitisme dont l'auteur a déjà fait l'éloge dans *Manhattan Blues*. Leur voix se fait entendre dans une polyphonie orchestrée en style indirect par le romancier. Celui-ci explore un territoire intérieur fait de souvenirs, de rencontres, de voyages, de lectures, de rythmes, de musique et de la pensée d'un pays « permis » mais resté impossible.

Ferdinand je suis à Paris est une œuvre qui exprime le choc du retour. Haïti se vit comme une obsession. L'histoire est centrée sur un voyage pour un reportage sur le pays. Ce que le narrateur-journaliste a vu et entendu accapare sa pensée. Aussi, s'enferme-t-il dans le silence devant l'impensable du vécu haïtien. Le pays natal qui habitait son monologue intérieur dans *Manhattan Blues* envahit progressivement son espace. Le roman en rend compte par une structure binaire *avant/après* : « Ce voyage en Haïti, si bref fût-il, vient de partager le temps de ma vie. Désormais il y aura le temps d'avant et le temps d'après », explique le narrateur (p. 156). Le texte de deux cent trente-trois pages qui nous arrive fragmenté en trente-quatre chapitres, met en scène cette *discontinuité* entre le temps de l'attente d'un événement qui justifierait un

voyage de reportage en Haïti et le temps du retour. La mémoire du narrateur et même son inconscient lui font revivre de façon pénible, par des rêves et des cauchemars, les scènes d'horreur dont il a été témoin au cours de ces cinq jours au pays natal. Ce roman si proche de *Manhattan Blues* s'en éloigne par la thématique du pays natal qui est plus évidente et donc par la bipolarité de l'œuvre. Je me propose d'explorer le type de rapport que le romancier entretient avec les deux espaces en cette étape décisive de l'histoire du pays et de la migration.

Paris, un foisonnement de signes

La ville désormais est le lieu où s'exerce un imaginaire individuel et singulier, c'est un lieu privilégié de l'objectivité qui permet pourtant une expérience vécue ou représentée comme irréductiblement subjective. Et comment ne pas voir à ce moment que cette expérience est celle-là même qui définit la littérature moderne depuis le romantisme ?¹

Par le titre, une phrase complète, Paris est énoncée comme une évidence. L'appropriation de l'espace a bien lieu puisque, au hasard des déplacements, le personnage-écrivain choisit des trajets, énonce des signes, les soumet à des transformations, à la dénomination et y trouve des résonances à ce qu'il vit. Le lieu de la fiction prend ici toute son importance, telle que le rappelle cette définition de Roland Barthes :

Plus encore que son « sujet », le lieu d'une fiction peut être sa vérité parce que c'est au niveau du lieu (vues, odeurs, souffles, cénesthésies,

¹ . Michel CONDÉ, « Genèse de la ville imaginaire. Paris au XVIII^e et au XIX^e siècle » dans *Montréal 1642-1992. Le grand passage*, Montréal, XYZ, 1994, p. 30-31.

temps) que le signifiant s'énonce le plus facilement : le lieu risque bien d'être la figure du désir sans lequel il ne peut y avoir de texte¹.

Il importe d'examiner comment le romancier produit des signes à partir de son regard sur la ville et comment il met ces mêmes signes en relation avec son état d'esprit. Paris, lieu d'énonciation et d'action, s'énonce non seulement dans le titre, mais aussi dans l'incipit comme premier mot du roman :

Paris X^e arrondissement. Début du printemps. Dans l'atelier d'écriture, la baie regardait l'oiseau. Et Ferdinand, ce samedi-là, vers midi, en compagnie du lapin Cassegrain, glandait.

Ces premières phrases du texte expriment la situation du personnage écrivain et journaliste. Enfermé dans « un immeuble de verre et de béton », il attend un appel du directeur du journal pour se précipiter en Haïti. L'appartement en est un de passage qu'il quittera « dès qu'il aura fini d'écrire ce livre » (p. 67), ce qui explique les séances de photographie auxquelles il s'adonne si souvent. Ainsi, le roman illustre et entrelace deux thèmes opposés : l'errance et l'enfermement. On retrouve dès le début un symbole de liberté cher à Jean-Claude Charles, l'oiseau. Mais il ne survole pas le ciel de Paris. Il évolue dans « un univers de verre et de béton » et donne parfois l'impression qu'il va « s'écraser contre la vitre » comme si un obstacle l'empêchait d'aller plus loin. Une image s'oppose à ce symbole aérien, c'est celle de Cassegrain, le lapin, qui tient compagnie à Ferdinand. Celui-ci s'attache à ce petit animal terrestre symbolique dont « la vie est trop forte » (p. 30). L'autre symbole de la force, c'est le soleil qui « rebondit sur les vitres de l'immeuble d'en face et pénètre dans

¹. Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. Points, 1972, p. 158.

l'appartement » (p. 31). Tout se passe comme si la fin de la dictature amenait le narrateur écrivain à une nouvelle vision de l'exil et de l'espace et comme s'il trouvait dans la ville même les signes de son état d'esprit.

Le romancier place son personnage dans une situation où il vit des moments d'angoisse et d'espérance. L'atmosphère qui est créée est celle d'un non-événement, d'une longue attente et de quelques lueurs d'espoir. Dans l'appartement, Ferdinand est « assis la face tournée vers le printemps » (p. 16), vers le début de ce qui commence. Déjà l'image de la ville se trouve mêlée à la pensée d'une nouvelle naissance, d'un jour nouveau relié à la pensée du pays. Cet espoir est vite dissipé. Aussitôt à l'extérieur, le narrateur fait face à « la lumière blême du parking », puis à la circulation de Paris (p. 23). Investissement de noms de rues, indication de direction :

Rue La Fayette, je tourne dans la rue Louis-Blanc, jusqu'au métro aérien, que je longe en direction de. Non, faut aller tout droit, j'enlève mon clignotant de gauche [...] Autoroute dégagée, Porte de la Chapelle, la radio avait annoncé un bouchon [...], il n'y avait pas de bouchon, juste une bagnole rouge qui filait sur la ligne droite de l'autoroute, se rabattait en catastrophe vers la sortie de Roissy-Charles-de-Gaulle (p. 24).

Le personnage s'engage dans une course urbaine, à la recherche de Jenny, la femme qui énonce Paris dans le titre et qui se place entre New York, Paris et Haïti. Paris est présent par la description des lieux qui renvoient au narrateur l'image des contradictions qu'il vit. L'aéroport, riche en significations, déclenche une écriture débridée où se mêlent en une phrase interminable (cinquante et une lignes) réflexions philosophiques, souvenirs de voyages, dialogues, questions et exclamations (privées

de signes de ponctuation), etc. Le narrateur écrivain, toujours à l'affût d'espaces sans frontières, se sent ici en communion avec le monde dans ce lieu transitoire :

Tous les aéroports du monde sont des êtres qui se tendent les bras, des larmes qui coulent sur les joues, des liturgies d'attente et de séparation, des trouilles d'altitude et des désirs de mobilité, des vues persistantes sur les nuages, des sept heures entre Paris et New York mais non six et demi t'a qu'à prendre la Concorde ça ira plus vite hé oui on n'arrête pas le progrès, des hommes d'affaires qui signent des contrats, des neiges et des soleils, des dictatures sanglantes, des pays en guerre [...] (p. 24).

Plus loin, la circulation de Paris, souvent évoquée, lui offre des images d'une ville sonore et visuelle qui correspondent à la situation qu'il vit pour l'instant. Il parlera de « l'enfer des Champs-Élysées, des klaxons et bruits de ferrailles » (p. 54) ou de la foule qui ralentit le rythme de la circulation. Dans l'auto qui ne tardera pas à tomber en panne, il progressera difficilement à travers les boulevards du nord (p. 70), en compagnie de Jenny. Ils rouleront « à travers les rues étroites et mal éclairées entre de hautes maisons aux façades aveugles ». Le roman fait place à un jeu de lumière et d'ombre. L'annonce du beau temps peut s'opposer aux nuages dont le ciel était couvert la veille et laisser entrevoir un changement possible. Il en est ainsi au fur et à mesure que le roman progresse vers le départ pour Haïti : de rares « passages du jour » succèdent à de fréquents « passages de la nuit ».

C'est dans cet état d'esprit que la ville est décrite. Nombreux, les signes font constamment images comme les tunnels du métro où il rêve qu'il frôle la mort (p. 114) ou « les battants de la porte » du wagon qui se referment malgré « [s]on sac et [s]on bras coincés » (*Ibid.*) Plus loin, après avoir roulé « jusqu'à Bastille », « le long couloir

[à traverser] jusqu'au rond-point » ne manque pas de signification. Il donne accès à un tableau comme celui du « port de l'Arsenal [où] dansent des bateaux démantés, en direction de la colonne de la Bastille » (p. 122), ce qui suggère le départ et annonce une plongée dans l'ailleurs.

Les signes de la ville présente se mêlent de plus en plus à la pensée du pays. D'abondantes images tournent autour du thème de départ et laissent présager le retour imminent en Haïti. Le personnage se trouve partagé entre des désirs divergents: « Envie d'être tranquille, à distance respectable du bruit et de la fureur de Paris » (p. 147), mais aussi vague désir de marcher dans la ville, d'en explorer les signes. De cette fureur urbaine comme de la nostalgie grandissante naissent alors des métaphores du voyage. Des images de canal, de passerelle, de promenade en bac, ou la marche vers le pont témoignent d'une attention au langage de la ville et d'un besoin de partir, de passer à un ailleurs :

Nous nous sommes arrêtés sur le pont entre la rue Eugène-Varlin et la rue des Écluses-Saint-Martin. Pour nous embrasser longuement [...] Nous sommes retournés au bord du canal. Dans le bassin, sous la passerelle qui donne rue Léon-Jouhaux, il y avait deux vieux bacs arrimés l'un contre l'autre. Nous sommes montés dans celui qui était vacant. Dans l'autre, où s'élevait un échafaudage de tiges d'acier, s'étaient installés trois pêcheurs. Nous nous sommes assis dans un désordre de câbles et de cordes. Le soleil jouait dans l'eau verdâtre. Nous sommes restés là un moment. Puis nous avons marché vers le pont à bascule de la rue Alibert (p. 150).

Le narrateur se reconnaît dans la ville qui se donne ici comme miroir. Nous verrons que la seconde partie du roman met en évidence une discontinuité dans la narration : le personnage reviendra dans cette même ville, profondément troublé, avec

des images du pays natal qu'il gardera dans sa mémoire, dans son inconscient, dans son silence.

Un trop-plein de la mémoire

Le retour réel mais éphémère de Ferdinand à Port-au-Prince ne donne pas lieu à un récit de voyage. Tout ce qu'a vécu le narrateur habite les cauchemars et le monologue intérieur. Paris, redécouvert dans sa splendeur des jours d'été, forme une antithèse avec la ville natale qu'il lui est impossible de narrer :

J'aurais aimé pouvoir écrire qu'il pleuvait sur Paris, or il ne pleut pas, il fait très beau. Un temps comme je l'aime : sec, ensoleillé, dans les 20 degrés. Avec ça c'est bien le diable si Jenny n'a pas troqué son spencer blanc contre un débardeur et filé vers le canal. J'essaie d'imaginer ce qu'elle peut bien être en train de faire. Quelques images me viennent à l'esprit, aux contours flous, que j'abandonne vite. Pas même le courage d'organiser une pensée qui tienne debout. Je suis planté sur le trottoir, devant mon chariot à bagages, passage à vide que je connais pour l'avoir expérimenté tant de fois en voyage. Aujourd'hui, c'est plus fort, plus violent (p. 159).

Derrière cette incapacité de penser, de bouger, de réagir à la ville présente, se cache l'impensable, l'impossible récit de l'autre lieu que supplantent « des visions d'enfance [...], des scènes courtes, fugaces, des motifs à peine perceptibles sur une surface sombre, une mémoire ouatée » (p. 160). La distance entre Paris et Port-au-Prince paraît encore plus marquante par tous ces souvenirs douloureux et incessants qui font contraste aux signes de la ville présente :

Pas besoin de béquilles pour que cette mémoire affleure lorsqu'elle le veut, elle surgit de très loin, envahit mon cœur et cette ville que je ne

vois pas, c'est la première fois que je débarque à Paris en ne voyant pas la ville. Soudain Paris était devenu pour moi un lieu de passage (p. 161).

Est-ce pour symboliser cette impression d'étrangeté que le narrateur s'exile à l'hôtel dès son arrivée à Paris ? Dans l'hôtel du Nord, non loin de son appartement, il se retire pour vivre sa solitude comme une seconde entrée dans l'exil, un exil intérieur qui exprime sa perte et la difficulté qu'il éprouve à faire le deuil. L'hôtel devient un lieu où errance, exil et écriture se rencontrent. C'est dans « une chambre faite de toutes les chambres de l'exil » qu'il peut « se sentir bien, le crâne vide », puis écrire, porter témoignage. Cette chambre d'hôtel de Paris (comme c'était le cas pour l'aéroport), déclenche en lui un processus de récapitulation de tous les lieux déjà connus et lui permet de se sentir partout et nulle part. Dans ce lieu transitoire se fait peu à peu le travail d'une prise de conscience de la réalité écrasante du pays natal. Il éprouve le besoin de sortir de son mutisme et de livrer une parole qui soit une réflexion personnelle sur la situation du pays :

Je savais que je prenais un risque émotionnel en retournant dans mon pays de naissance après un si long exil. Mes prévisions étaient en deça de ce que j'allais connaître. Alors autant témoigner de cette expérience pour être dans le vrai et pas autre chose. Faire semblant, jouer les fiers-à-bras, le professionnalisme glacé, l'autocensure au nom d'un *nous* collectif en forme de méduse gluante, peuple en révolution ou clientèle de lecteurs, pas question. J'avais de toute façon jeté mon carnet de notes. Surnage l'essentiel. Ou rien (p. 169).

Alors que dans *Manhattan Blues* le pays natal était chuchoté, dans *Ferdinand je suis à Paris*, le narrateur s'engage dans un texte qui n'est pas sans rappeler certaines prises de position qui se trouvent dans *De si jolies petites plages*. Le passage à un ton et à un style qui rappellent l'essai ne reste pas inaperçu. L'auteur y dénonce

ouvertement l'enfermement du peuple haïtien et ses conséquences. De ces «instants de désenclavement de la voix, de désencombrement de la mémoire, de haute clarté» surgit un texte intitulé « Des gens libres » dont voici un extrait (en italique dans le roman) :

La fin de la dictature, pour moi, c'est d'abord ça : que moins de gens deviennent fous, que moins de gens sombrent dans la mort lente ou involontaire. Je n'oublie pas que cette mort, le plus souvent, aura été décidée en dehors d'eux.
 Je veux dire les arrestations.
 Je veux dire les prisons.
 Je veux dire les tortures.
 Je veux dire les exécutions.
 Je veux dire les disparitions.
 Je veux dire l'horreur absolue de cette dictature.
 Je n'oublie pas qu'un écrivain, c'est d'abord des mots.
 C'est-à-dire avant tout du papier et de quoi écrire.
 C'est-à-dire la capacité d'écrire et de lire. C'est-à-dire tout ce qui, dans les conditions d'Haïti nous aura fait tellement défaut.
 Or nous sommes quand même devenus des écrivains. Nous avons lutté contre la folie. Nous ne nous sommes jamais drogués au point de ne plus pouvoir écrire. Nous sommes vivants. Contre l'arbitraire. Contre l'enfermement. Contre la dictature.
 La dictature n'est plus. La dictature risque à tout moment de renaître de ses cendres. Le 7 février a représenté pour moi une énorme libération. Nous n'en avons pas fini. Il nous reste à rester écrivains. Des gens libres (p. 171-172).

Point n'est besoin de souligner l'intérêt d'un tel discours sur la place de la ville dans la littérature de la diaspora. Il rappelle le rôle joué par l'écrivain exilé au cours de ces trente années : à cause de la liberté d'expression retrouvée, celui-ci a pu dénoncer ouvertement la dictature et contribué, à sa manière, à « cette énorme libération » dont parle Charles. Que dire de ce *nous* qui englobe l'auteur et les autres écrivains de la diaspora ? Dans ce texte, le romancier jette son regard de journaliste sur le pays et lance un appel à la vigilance, conscient de la fragilité de la démocratie en Haïti. Son

discours en est un sur l'exil, l'écriture et la liberté, un sujet qui occupe toute l'œuvre de Jean-Claude Charles. « Rester écrivains » et « libres » signifie que l'exil (intérieur ? réel ?) ne cessera d'être pour l'écrivain un espace de liberté pour écrire ce passé douloureux, ce présent d'horreur qui laissera des traces dans la mémoire, et cet avenir encore incertain à l'aube du XXI^e siècle.

En vertu de sa vision de la liberté de l'écrivain, Charles fait prendre à son personnage « la décision de continuer de vivre à Paris » (p. 183). Un exil différent du premier parce que « le pays est désormais permis ». Mais, une fois ce problème résolu, le personnage nous revient avec les mêmes obsessions, la même difficulté d'oublier : « Il y a des jours où je vendrais mon âme au diable en échange d'un peu d'inconscience (p. 204) ». La réflexion sur la ville natale le conduit à une pratique de signes urbains puisés à même la morosité d'une nuit pluvieuse à Paris. Il n'est pas nécessaire de décoder ces signes pour se rendre compte de la densité du silence du narrateur :

J'ai marché longuement sous la pluie La nuit, sous la pluie, les berges du canal sont sinistres. Je me suis assis sur un banc. Trempé. J'ai pensé que c'était tant mieux en entrant au Pont-Tournant, personne ne ferait la différence entre la pluie et mes larmes (p. 210).

Descente dans la mélancolie. Dans la ville personnifiée, le narrateur trouve écho à son état d'âme. Par contre, Port-au-Prince, le mal dont il souffre, se vit dans un lourd silence. L'inexprimable pèse sur la conscience du narrateur et l'empêche de retrouver la paix. Une angoisse qui s'exprime par un monologue intérieur entrecoupé de moments de silence, de rêves et de cauchemars : « Je marche dans Paris sans voir

Paris. Je revois des scènes vécues en Haïti. Avons-nous troqué la mort contre la mort ? [...] Je marche dans un lointain pays dévasté (p. 224). » Le personnage se trouve submergé par des images qui le gardent dans l'enfermement d'une nuit à traverser. Un lexique, une syntaxe, un rythme investissent l'espace éclaté du roman. La ville natale ne se décrit que dans une litanie d'expressions coupées, hachées, elliptiques qui dénoncent la violence :

La nuit, reviennent les chiens. Les pillards. Les tortionnaires. Les exécuteurs. Les yeux crevés. Les terres calcinées. Les montagnes chauves. Les rivières de sang. Les sifflements de balles perdues. Les camions de minuit remplis à ras bord de fusillés. Les gémissements des prisonniers. Les os brisés (p. 224).

La sensation de légèreté recherchée dans *Manhattan Blues* fait place à son contraire : une conscience troublée et la difficulté de submerger. *Ferdinand je suis à Paris*, fait revivre l'expérience du premier retour de l'exil dans le pays de l'enfance que l'écriture réussit à faire partager par l'allégorie de l'inénarrable. Comme le dit Ferdinand, écrivain en situation d'écriture, bien des choses ont changé. « Le livre ne sera jamais le même. »

Ce roman de la fin de l'exil politique, qui pose la question du retour, reste ouvert sur l'errance, le hors-lieu et l'identité :

J'avoue mon amour de tous ces espaces de l'exil, et mon amour d'Haïti, la terre de mon enfance, on ne peut rien contre l'enfance. Mon avenir, s'il existe, va se jouer là. Non pas dans un déchirement. Non pas dans une ambiguïté. Non pas dans une double, une triple appartenance. Mais ailleurs. Partout. Autrement. Je n'appartiens à personne d'autre qu'à moi-même. Je n'appartiens à d'autre lieu qu'au monde (p. 228-229).

C'est bien ce que cherche Jean-Claude Charles dans toutes ses œuvres : se situer par rapport au monde. Il entretient cette position en développant une véritable esthétique de l'errance pratiquée dans un mouvement incessant de migration. Dans sa réflexion, il reste fidèle au concept de *l'enracinerrance*, défini dans *Bamboula Bamboche*¹ et mis en scène tout au long de son parcours. *Manhattan Blues* et *Ferdinand je suis à Paris* révèlent un homme à identité multiple, c'est-à-dire qui est de tous les lieux traversés et qui y reconnaît les traces de son passage, mais aussi un être profondément marqué par le lieu de son enfance qui est inoubliable.

¹. voir *Supra*, p. 127.

Chapitre IV

Gérard Étienne

Mais par Haïti, c'est pour la première fois une immigration américaine, d'ascendance africaine et de culture fortement syncrétique, qui investit notre nord-est et travaille le dedans du lieu montréalais, le dissémine, le tropicalise, le bariole de signes foisonnants et contradictoires.

Pierre NEPVEU, *Intérieurs du Nouveau Monde*, p. 330.

La donnée biographique, clé et genèse d'une écriture¹

Gérard Étienne² figure parmi les premiers Haïtiens de l'exil à investir l'espace imaginaire montréalais. En 1966, deux ans après son arrivée, il salue Montréal par un premier texte intitulé *Lettre à Montréal*, long poème lyrique composé de strophes de proses et de séquences de courts vers. La ville d'accueil se donne comme une voie de libération et d'espérance :

Mais tout simplement je construirai avec toi l'abondance de la terre pour marcher la main dans la main sous des pluies sucrées d'amour avec tes chevaliers présents et futurs et pour enterrer sous la glaise des jours hostiles à tes vertiges le silence des brebis qu'il faut transformer en buées d'espérance³.

Dès son premier roman, *Le nègre crucifié* (1974), la nouvelle ville lui sert de tribune pour la libre expression de la pensée. Montréal est alors le lieu d'énonciation d'une parole de liberté retrouvée en exil. Loin de la censure imposée par le régime dictatorial, l'auteur prend une distance pour lancer un cri longtemps refoulé. Puis la ville d'accueil devient un lieu de métissage, de rencontre de deux imaginaires dans des œuvres inspirées par le pays d'origine et la vie dans la migration haïtienne: *Un ambassadeur macoute à Montréal* (1979), *Une femme muette* (1983), *La reine soleil levée* (1987) et *La pacotille* (1991). Dans ces romans (à l'exception de *La reine soleil levée* qui se déroule en Haïti), Montréal est une ville éclatée, transformée par

¹. Pour l'origine de ce sous-titre, voir Joël DES ROSIERS, *Théories caraïbes*, op. cit., p. 32.

². J'ai déjà fait une étude sur Gérard Étienne dans un mémoire de maîtrise intitulé *L'errance dans la ville : deux romans de Gérard Étienne*. Il s'agissait de l'analyse d'*Un ambassadeur macoute à Montréal* et d'*Une femme muette*. Dans le chapitre de cette thèse, j'élargis le corpus en retraçant le trajet littéraire de Gérard Étienne à travers les cinq romans qu'il a publiés à ce jour parce qu'ils sont tous reliés à la problématique de l'espace urbain.

³. Gérard ÉTIENNE, *Lettre à Montréal*, Montréal, Les éditions Estérel, 1966, p. 15.

l'imaginaire en un espace haïtien avec ses tensions, ses rythmes, ses nuits cauchemardesques.

Il convient d'examiner une telle vision de la ville chez Gérard Étienne. La lecture des œuvres écrites en exil nous révèle que chaque écrivain s'approprie les signes de l'ici ou relit ceux de l'ailleurs à partir de son expérience personnelle. On l'a vu en particulier avec René Depestre dont l'œuvre est marquée par une enfance idyllique vécue dans son Jacmel tropical, ou avec Jean-Claude Charles qui laisse transparaître une blessure antérieure à l'exil, perceptible dans les interstices de l'œuvre, dans le rythme et le refrain d'un *blues* sans fin qu'il fredonne, le temps d'une pause à New York ou à Paris, entre deux traversées de l'Atlantique. Gérard Étienne, pour sa part, expose la blessure de son vécu haïtien dans le corps même du texte. Les souvenirs de l'enfance et de l'adolescence, les événements qui ont précédé un départ forcé, les personnes qui ont marqué sa jeunesse, ses premières années d'exil, autant d'éléments qui peuvent éclairer la lecture de ses romans. Le détour par la biographie n'a donc pas d'autre but : il nous semble important d'aller à l'origine de ces «monstres» qui peuplent son imaginaire, de cette tension d'une écriture de la perte ou de cette «longue cicatrice» qui traverse des œuvres comme *Le nègre crucifié* et *La Pacotille*, pour n'en citer que les plus apparemment autobiographiques.

Je suis né au Cap-Haïtien¹ un beau jeudi matin. J'ai lancé mon premier cri à l'existence le 28 mai 1936. D'aussi loin que je remonte dans le temps, à l'âge où l'on commence à voir, à observer surtout, entre trois ou quatre ans, je peux dire que cette enfance n'a pas été mauvaise. Au contraire, l'enfance, la toute petite enfance était joyeuse avec ma mère,

¹. Deuxième ville d'Haïti, le Cap-Haïtien est située sur la côte nord de l'île.

une mère très belle, très jeune, elle avait vingt et un ans quand je suis né, Altagracia. Il y avait entre nous une espèce d'amour, je dirais ... presque tyrannique. Je m'accrochais à sa jupe et elle me portait dans ses bras pour aller à l'église, à l'église adventiste du septième jour. Ma mère vivait avec ma sœur Ruth et moi. Mon père qui était vaudouisant l'a laissée parce qu'elle était adventiste, il l'a laissée pour une vaudouisante comme lui. Mon père était un grand commerçant, un grand boulanger. On m'a dit qu'il était le dixième homme le plus riche de tout le département du nord. Tout allait bien quand est arrivée la première tragédie de ma vie: mon père a coupé systématiquement les vivres à ma mère et alors a commencé pour nous une vie de misère. C'était dur, très dur. Un autre fait qui a marqué ma vie, c'est qu'un beau matin mon père a fait son apparition chez nous et m'a enlevé d'autorité des mains de ma mère pour me placer chez un oncle. C'est une tragédie dans la vie d'un garçon, ce premier départ¹.

C'est en ces termes que Gérard Étienne m'a fait part de l'expérience d'un premier exil dans son propre pays, suivi d'une forme d'errance qui le conduit d'un foyer à un autre: la vie difficile chez son oncle le force à rejoindre son père, puis à vivre plus tard dans une famille adoptive. S'ajoutent à ces contretemps des problèmes de communication et de compréhension entre l'adolescent et ses parents (son père et sa belle-mère) qui ne font que l'exaspérer. D'autres événements marquent sa vie familiale et affective : le départ définitif de la mère pour la République Dominicaine (le fils ne la revoit que vingt-cinq ans plus tard) et la perte de la fortune du père, victime de l'abus d'un grand propriétaire terrien et maître du vaudou. Gérard Étienne prend alors conscience d'une forme d'exploitation qu'il dénonce avec virulence dans ses romans.

En dépit des perturbations sur le plan affectif, il développe très tôt le goût de la lecture et des études. Déjà à treize ans, il trouve du plaisir à lire Rousseau, Lamartine

¹. Toutes les citations au sujet de sa biographie sont extraites d'un entretien que Gérard Étienne m'a accordé en 1990.

et Musset qui font partie des auteurs à étudier au secondaire. Plus tard, des lectures de Karl Marx lui donnent l'occasion de réfléchir sur les problèmes d'Haïti qu'il expose dans ses premiers poèmes à caractère social et politique. Sa jeunesse se trouve partagée entre son intérêt pour les activités intellectuelles et son engagement dans la politique active. En 1950, il est à Port-au-Prince et prend part à des mouvements de contestation contre le gouvernement de Paul Eugène Magloire. Le 28 mai 1951, date de son quinzième anniversaire de naissance, en distribuant des tracts contre ce gouvernement, il est arrêté et conduit aux Recherches criminelles où il est torturé. Après six mois de prison, il rentre dans sa ville natale pour poursuivre ses études. Quatre ans plus tard, il est admis dans le Corps d'aviation de l'armée d'Haïti, puis se fait révoquer l'année suivante, en juin 1956, après s'être révolté contre les abus de certains dirigeants, ce qui lui vaut trente jours dans un cachot, nourri au pain et à l'eau.

Sur le plan de la création littéraire, entre 1957 et 1961, il reçoit l'enseignement de Raymond Philoctète qui lui apporte des connaissances en techniques d'écriture. Ses maîtres d'alors sont des auteurs surréalistes, Breton, Éluard, Aragon, qui ont influencé la poésie haïtienne de cette époque. Membre du groupe « Samba » qui deviendra « Haïti littéraire », il se fait vite remarquer sur la scène poétique en publiant successivement *Au milieu des larmes* et *Plus large qu'un rêve* (1960), *La raison de mon amour* (1961).

Le poète se lance aussi dans l'essai et fait connaître ses idées sur la Négritude. En 1960, une polémique avec René Piquion (collaborateur à la revue *Les Griots* et ami

de François Duvalier) le conduit sur cette voie. Gérard Étienne voulait lui démontrer que la Négritude, idéologie qui mettait en valeur la race noire, avait été mal interprétée par certains intellectuels haïtiens qui s'en servaient pour alimenter leurs discours politiques et attiser la lutte des classes. Ces derniers alléguaient que le pouvoir politique ne devait revenir qu'aux Noirs parce qu'ils sont majoritaires au pays. Gérard Étienne s'en est pris à cette idéologie qui excluait tout autre parti politique et, inévitablement, la minorité mulâtre. Par une telle prise de position, il attaquait le président François Duvalier puisque celui-ci prétendait avoir pris le pouvoir au nom de la majorité noire. *Essai sur la négritude*, publié en 1962, est le fruit des réflexions auxquelles cette polémique a donné lieu.

Le 15 août 1961 reste une date inoubliable dans la vie de Gérard Étienne. Participant à un complot militaire contre le gouvernement, il est arrêté et mis en prison. Les mauvais traitements subis lui valent trois jours de coma. (Il reconstituera cet événement dans *Le nègre crucifié*, publié à Montréal en 1974). Une fois libéré, il se consacre au journalisme et à l'enseignement: il écrit dans *Le Nouvelliste* et dans *Panorama* tout en enseignant au collège Fernand Prosper, puis au lycée de Pétionville. Pendant cette période, il publie *Gladys* (1963) et *Le nationalisme dans la littérature haïtienne* (1964). Mais surviennent des conflits d'ordre personnel, professionnel et politique qui le pressent à s'exiler sans argent ni passeport. Le 15 août 1964, il se réfugie à Montréal emportant avec lui « quatre livres, un pantalon, une chemise et quinze dollars¹ ». Sur un tout autre plan, il emporte surtout sa mémoire qui est le

¹. *Ibid.*

moteur de sa création ainsi que des éléments avec lesquels il va reconstituer l'espace : des images de l'enfer politique haïtien et celles de l'agonie de son pays mêlée d'un peu d'espoir.

Aussitôt dans le nouveau pays, Gérard Étienne travaille durement pour survivre et entreprend des études de littérature et de linguistique à l'Université de Montréal. Parallèlement, il fréquente les milieux littéraires québécois et, du point de vue politique, milite au sein du R.I.N. (Rassemblement pour l'indépendance nationale). Par ses prises de position politique au Canada, il passe pour un élément dangereux et doit attendre avant d'obtenir la résidence permanente qui lui est refusée par le gouvernement canadien en 1968. Ses études l'amènent en Europe, notamment à Strasbourg, avant la rédaction et la soutenance de sa thèse de doctorat qui porte sur le créole parlé du nord d'Haïti.

Depuis 1971, il vit à Moncton dans le Nouveau-Brunswick et s'engage dans divers champs d'activités intellectuelles: collaboration aux journaux de la province, écriture, et enseignement de la linguistique et du journalisme à l'Université de Moncton.

Passage au roman

La production littéraire de Gérard Étienne est variée et comprend des recueils de poèmes, des essais, et des romans qui sont l'expression de réalités vécues et de la quête d'une écriture tout à fait personnelle. Connue en Haïti comme poète et essayiste,

et ce, dès le début des années 1960, c'est en exil qu'il écrit son premier roman. On peut supposer que Montréal s'est révélé à lui comme un terrain propice à l'expression d'un imaginaire romanesque. On sait que son arrivée dans la nouvelle ville survient à une époque où la littérature québécoise se redéfinit pour entrer dans « le modernisme romanesque¹ », et où « l'imaginaire québécois [se définit] sous le signe de l'exil (psychique, fictif)² » tout en inventant une autre manière de raconter. Gérard Étienne, qui connaît bien le milieu littéraire de cette époque pour l'avoir fréquenté aussitôt arrivé au Québec, n'hésite pas à affirmer que les romanciers québécois ont influencé sa manière d'écrire : « Cette espèce de liberté que je prends pour faire éclater le langage comme je le fais, ça me vient du Québec³. » Dans un autre témoignage, il nomme des auteurs avec qui il reconnaît une certaine affinité :

C'est en lisant des auteurs québécois comme Marie-Claire Blais, Réjean Ducharme, Jacques Godbout, Hubert Aquin, etc., qui ne font aucune concession dans l'expression de la réalité que je suis venu au roman. Je ne serais pas devenu romancier sans la littérature québécoise⁴.

Cette influence apparaît dans sa production romanesque par la pratique d'un langage-choc, provocateur, une façon hyper-réaliste de dire, de dénoncer ou de représenter le pays natal, l'aliénation et l'exil. Dans son retour « fantasmé » à un lieu natal, le romancier n'exprime pas la mémoire nostalgique d'une enfance idyllique ni la perte d'un pays comme d'un objet précieux qu'on n'a pu emporter avec soi. Ce qui apparaît de plus évident chez lui, c'est le besoin urgent d'exorciser un passé récent, c'est une lutte contre ces « monstres » qui hantent encore sa mémoire, la nécessité de

1. Pierre NEPVEU, *L'Écologie du réel*, op. cit., p. 56.

2. *Ibid.*, p. 201.

3. Jean JONASSAINT, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, op. cit., p.64.

4. Entretien avec Gérard Étienne, op. cit.

mettre à nu l'inacceptable d'un vécu haïtien dans le but de le dépasser ou d'éveiller les consciences.

Aussi, il se distingue comme un écrivain du présent, de l'immédiateté, des situations urgentes. Quand il évoque l'histoire, c'est pour exposer ses conséquences inhumaines : l'extermination des peuples d'Amérique, la Traite et l'esclavage. Il déplore par-dessus tout l'idéologie raciste, issue de l'esclavage, et ses dégâts irréparables sur l'image de soi. « Le nègre », expression itérative dans son œuvre, est une figure de l'errance créée avec le passage de l'homme noir en Amérique. Ses romans (*Le Nègre crucifié*, *La Pacotille*) portent les marques de cette douleur liée à l'origine.

Son œuvre romanesque s'offre comme un témoignage de sa vie personnelle ou une prise de parole pour dénoncer toute forme d'aliénation. C'est ce qui explique que le thème de la révolution, en vue d'un changement, orchestre tous ses romans. Il les écrit avec un imaginaire façonné par les années de souffrances vécues dans son pays natal, oscillé entre un *je*, sujet et objet, qui n'arrive pas à faire le deuil de ce passé d'horreur, et un *il*, personnage haïtien, qui représente l'autre, le démuné, l'exploité, qu'il observe dans la société d'ici ou de là-bas et auquel il prête sa voix: Alexis dans *Un ambassadeur macoute à Montréal*, Marie-Anne dans *une femme muette*, Mathilda dans *La Reine soleil levée*.

Ces personnages évoluent dans l'espace urbain qu'ils traversent en tant qu'exilés réels ou de l'intérieur. Le romancier les place dans des univers qui l'amènent soit à la reconstitution de l'espace haïtien, soit à la transformation de l'espace montréalais. Il y a, d'une part, Port-au-Prince (et le Cap-Haïtien, comme ville de l'enfance), mais plus explicitement Port-au-Prince, la capitale du pays, où le romancier a vécu son adolescence et le drame de l'emprisonnement. D'autre part, Montréal, ville avec laquelle il entretient un rapport ambivalent, se construit dans la fiction comme un espace haïtianisé qui permet au romancier de libérer ses tensions ou comme une terre d'accueil qui a suscité chez lui, dès son arrivée, un important besoin d'intégration.

Le nègre crucifié

Un cri libérateur en exil

Le passé est régi, géré, conservé, expliqué, raconté, commémoré, magnifié ou haï. Il est un enjeu fondamental du présent.

Régine ROBIN, *Le roman mémoriel*, p. 49.

Le premier roman de Gérard Étienne, *Le nègre crucifié*, paru en 1974 chez Nouvelle Optique, est tout à fait axé sur Haïti. La ville d'accueil devient pour l'auteur un lieu propice à l'énonciation d'une parole libératrice. Aussi, liberté et création se conjuguent et lui permettent de dénoncer la violence haïtienne de façon virulente, d'écrire une de ces œuvres de survivance qu'on peut classer dans la première série des romans de la diaspora haïtienne, c'est-à-dire des textes dictés par l'urgence, l'angoisse,

la nécessité vitale de prendre la parole. Car c'est bien une mémoire troublée par la violence que Gérard Étienne partage avec son lecteur dans ce témoignage où il tente d'exorciser le mal haïtien. Quinze ans après la première publication (le livre est réédité en 1989 par la maison d'édition Métropolis de Genève¹), l'auteur, encore marqué par les événements reconstitués dans ce roman, écrit ce qui suit :

Je me rends compte, aujourd'hui, que le réquisitoire littéraire du *Nègre crucifié* n'est pas dépassé parce qu'il exprime la même éternelle douleur qui reste collée à la peau du torturé. Et puis comment chasser de la mémoire des visages hideux de bourreaux, ce cadavre de femme à côté de soi dans une cellule, ce concert de gémissement des dizaines de torturés dont le seul crime résidait dans le refus de l'arbitraire (p. 15-16).

Le nègre crucifié, récit monologué et halluciné d'un prisonnier politique à la veille de son exécution, rappelle, de façon caricaturale, les tortures qui ont été infligées à l'auteur lorsqu'il était en prison ainsi que l'état comateux dans lequel il était plongé sous les coups de ses bourreaux. Dans ce récit écrit à la première personne, le narrateur-victime se trouve sur la place publique, crucifié et livré à la torture. Il domine la ville, en proie au délire, position de distanciation qui donne à l'auteur la liberté de se laisser aller à un langage libérateur et débridé. Travail de remémoration de la douleur qui conduit à l'expression de la révolte et au rejet de tout ce qui rappelle la dictature: la nègrerie², la torture poussée à l'extrême, le « vaudou maléfique », c'est-à-dire détourné de sa vraie voie par le pouvoir en place, etc. Rien n'est donc épargné pour dénoncer et condamner la violence sous le gouvernement de François Duvalier.

¹. Les pages indiquées dans cette thèse sont celles de cette édition : Gérard ÉTIENNE, *Le nègre crucifié*, Genève, Métropolis, 1989.

². Dans «Lexique» par Max Manigat, en annexe dans *Le nègre crucifié*, édition Métropolis de 1989 : « Nègrerie [est] différente de négritude. Contrairement à la négritude, idéologie apparue au début des années quarante et qui met en valeur les traditions et la culture noires, la nègrerie désigne une vue socio-politique par laquelle des noirs établissent l'esclavage dans leur pays grâce à un système d'oppressions et d'exploitations, (p. 160). »

Léon-François Hoffmann¹ a raison de faire remarquer que ce dernier devient même un personnage de fiction, nommé et apostrophé dans *Le nègre crucifié*, comme on peut le voir ici :

Tu ne sais pas ce que c'est François! la détresse d'une mère à qui tu enlèves son fils unique. Ah François, si tu pouvais faire le tour de Port-au-Prince, seul, tu m'entends! Seul, tu verrais la mort sous tes pas. Tes lèvres saigneraient comme les miennes. On te couperait en petits morceaux [...] Si tu pouvais, comme moi, faire le tour de Port-au-Prince, tu verrais le deuil, la misère dans chaque famille (p. 137).

Le rythme et le ton sont ceux d'une lamentation surtout dans cette séquence de la fin du livre où son « personnage » fait le tour de Port-au-Prince et voit que « toutes les rues sont toujours pleines de boue et de cadavres ». Autobiographique, ce roman dépasse la simple réminiscence d'une expérience personnelle, l'auteur y décrit l'indicible descente aux enfers du pays et les misères subies par le peuple sans cesse livré à la prison et aux exécutions.

Une écriture subversive

Sur le plan de l'écriture romanesque, *Le nègre crucifié* possède un dynamisme qui lui est propre. L'auteur reconstitue l'espace et les événements vécus par le narrateur-personnage à l'aide d'une voix unique, celle du « crucifié ». Le romancier et le poète se rencontrent dans la production de ce texte narratif fait pour être entendu. Gérard Étienne invente ainsi un langage pour dénoncer la violence, reconstituer et actualiser l'atmosphère inhumaine d'un espace urbain devenu un « hors-lieu ». Pratique d'un langage subversif, d'une écriture de l'exacerbation de la réalité, jamais exercée

¹. Léon-François HOFFMANN, *Littérature d'Haïti*, EDICEF/AUPELF, Paris, 1995, p.197-198.

telle quelle dans la littérature haïtienne: « Mes idées n'ont pas de retenu, ni de sobriété. Elles s'entrechoquent, je vous l'assure », dit le narrateur (p. 93). Le passage qui suit illustre cette liberté de langage que prend l'auteur :

Dans un petit moment, les sans vergogne du Président me feront marcher sur la tête et manger un baril de mille-pattes. Pour sauver ma dignité de Révolutionnaire et montrer mon courage, j'aurai pété et craché, craché et pété sur le Ministre de la Défense, les Colonels aux dents pourries, les marchands de toile du bord de mer [...] (p. 19).

La scène représentée est bien le Port-au-Prince du temps des arrestations et exécutions des années 1960, Port-au-Prince à ses heures les plus tragiquement cyniques, qui ne peut inspirer à l'auteur que les figures urbaines du prisonnier, du *tonton-macoute* et du grand Chef¹ dans un langage qui traduit l'indignation et la colère. Dans de telles circonstances, Port-au-Prince ne se donne que dans une atmosphère sombre, chaotique, apocalyptique. Aussi, toutes les fois que la ville est évoquée, elle est secouée par la pluie, l'orage, le tonnerre et les rafales de balles d'exécution des victimes, plongée dans les ténèbres, envahie par la foule ou couverte de flammes :

Port-au-prince se réveille avec les coups de clairon de la prison du Centre. La pluie tombe. En haut des mornes de l'Hôpital, un tonnerre annonce la fusillade des Rebelles arrêtés dans le Sud. Moi, je suis cloué au Carrefour du cimetière, exactement à l'angle des rues Monseigneur-Guilloux et Alerte (p. 19).

La place de la ville (« Port-au-Prince », premier mot du roman), puis l'évocation métonymique de la prison du centre et du morne l'Hôpital associée à des

¹. « Chef » désigne François Duvalier dans ce roman. Par la suite, notamment dans *La reine soleil levée*, Gérard Étienne utilisera souvent l'expression « le grand Chef » qui désignera aussi « le féodal haïtien qui a le droit de vie et de mort sur les citoyens. C'est le général-président, le colonel de la police, un ambassadeur-macoute, un puissant représentant de la CIA au sein de l'armée, etc. » Entrevue de l'auteur avec Gérard Létourneau, *Haïti-Progrès*, mai 1988.

sensations auditives (« coups de clairon », « tonnerre », « fusillades ») créent une atmosphère et situent la scène d'où le personnage-*je*, qui vit tous les événements, livre son discours. Ce qui frappe surtout, c'est l'actualisation du lieu de l'action, Port-au-Prince, ville écrite d'un autre lieu, mais bien présente dans la mémoire du romancier. Le regard télescope l'espace et le temps pour guetter les actes de violence et dénoncer l'oppression généralisée. Le « personnage » inventé par le romancier pour « faire le tour de Port-au-Prince » (p. 137) est une stratégie d'énonciation, un procédé de dédoublement, une façon de se dégager mentalement de l'espace restreint où se trouve confiné son « nègre crucifié ». Agençant constamment réalité et fiction sous forme de vision, l'auteur prend une distance par rapport à lui-même et confie la tâche de l'exploration des lieux à *son* personnage troublé qui représente son imagination, son ombre qui s'élargit à la dimension du pays (ce qui rappelle son *Dialogue avec mon ombre*), sa conscience, sa mémoire :

J'ai besoin de [mon personnage] pour calmer ma peur, vider mes boîtes de fatras et la migraine qui me fend la tête depuis vingt-quatre heures à force d'avoir reçu des coups de crosse de fusil. Mon personnage me rappelle trop de choses. Je ne peux m'en séparer même quand il me brûle la cervelle et trouble mon sommeil, que je me rends compte qu'il est une faiblesse à tuer (p. 69).

Par l'invention de ce personnage, la pensée du prisonnier immobilisé peut se promener dans toute la ville, en déborder les limites pour passer ainsi tout le pays en revue. Le crucifié peut « fuir les horreurs de la ville » et du moment présent pour « retourner aux enfers de l'enfance, cette enfance qu'il traîne comme une bombe depuis qu'une pensée le ramène au temps des colères avec son père, sa belle-mère, les voisins

du quartier» (p. 95), évoquer la ville natale, le Cap-Haïtien, le souvenir de sa mère et de son père, et laisser entendre les cris persistants d'un héros souffrant, malheureux :

Mon personnage reprend son souffle. Son père le frappe une fois. Puis une autre fois. On panse les blessures que lui font les coups de dents des vaudouisants. On met du sel puis du citron dans ses blessures. Ce qui le fait voler dans l'air et redescendre.

Il faut partir très vite et s'oublier. Il faut se séparer du temps qui nous avale, dit-il à son père, se séparer de la magie (p.36).

On peut voir que Gérard Étienne, par son écriture, joue le jeu de la mémoire, de la discontinuité, de la cassure. Pas besoin de chercher la faille dans la marge ou les interstices, l'émotion éclate dans chaque mot, chaque énoncé, chaque séquence. Ce qui lui revient comme une obsession, ce sont les gestes, les mouvements, les paroles, les bruits de l'enfance, de la ville, les cris des prisonniers, les rafales de balles des bourreaux. Paradoxalement, la ville est personnifiée comme un témoin muet et sourd à ces bruits et mouvements incessants qui agressent le « crucifié ».

L'auteur prend le temps de décrire l'atmosphère morale de la capitale où règnent l'oppression et la terreur. Il en profite pour dénoncer le silence des Port-au-Princiens devant les abus de pouvoir du Chef et de ses miliciens. Cette évocation insistante d'un silence complice est reprise dans *La Pacotille*. Silence imposé par l'incapacité de réagir sans s'exposer à la prison ou à la mort, par le contrôle absolu de tous les moyens de communication : la radio, la télévision, la presse écrite, etc. Cette attitude soulève l'impatience du personnage torturé, comme on peut le deviner par ces phrases qui mettent en relief le contraste entre les cris des victimes et le silence des habitants de la ville :

Ces plaintes, dans les cachots de Port-au-Prince ! ces prisonniers roulant sur le ciment, angoissés de n'avoir personne pour leur donner un peu d'eau. Mais Port-au-Prince ne parle pas, ne dit rien. Le nègre voudrait refaire le chemin de la honte à la gloire, aux temps de guerre, pour rendre à ce pays sa virginité. Port-au-Prince ne dit rien à propos des crimes, du nombre de victimes, de la démesure, du paradis des miliciens (p. 92).

La voix du narrateur est celle de la perte d'un pays dans sa déchéance et de la dénonciation. La ville énoncée est une marâtre qui ouvre les bras aux bourreaux et se complaît dans son silence, elle devient une demeure inhabitable. Le texte dit l'exil dans son propre pays, entre la vie et la mort. Une écriture de la mémoire d'une blessure non cicatrisée. Le texte dit aussi la contradiction de l'espace haïtien, espace d'aliénation d'un peuple qui ne peut exprimer sa révolte :

Et Port-au-Prince s'en tire avec son rhum, se console, se gratte, se console, fait des châteaux de sable, des syphilitiques, des lépreux, nourrit au jour le jour ses criminels [...] Pour moi, il n'y a pas de solution qui tienne : faire une nouvelle Haïti, ou bien brûler l'Haïti d'aujourd'hui. Brûler même tous les enfants des rois nègres. Et que du cadavre des rois nègres sorte un autre genre de nègres plus forts que ceux de Cham et des vaudouisants de son espèce (p. 93).

À l'impatience du personnage qui voudrait un changement radical de la situation du pays, s'ajoute l'idée de destruction et de reconstruction, appuyée par la description d'une ville de fin du monde qui suggère un renouveau. D'où ces images du feu qui recouvre la ville (P. 24) et de morts qui défilent dans les rues. Le narrateur va jusqu'à nommer les noms des victimes et des bourreaux, comme dans une sorte de jugement dernier, mais avec un certain sens de l'humour qui atténue la violence de son propos :

Parmi les têtes sans corps, mon personnage reconnaît le Général Boucicaud Bonda. Sans aveu, malfaiteur, criminel. Il mange des enfants avec la peau de banane. Fait trancher la gorge des Jésuites pour voler leurs hosties [...] Mon personnage reconnaît le mulâtre Namphy, préposé aux latrines du Président: deux médailles, deux crimes, deux voyages en Europe.

La terre tremble. Les mornes de l'Hôpital se fendent en mille morceaux. Désormais, il y a deux camps dans le pays : le camp du Chef et celui des morts. On prévoit la bataille entre ces deux camps (p. 23).

L'écriture hallucinée de Gérard Étienne — répétitions, hyperboles, énumérations et accumulations, dérive onomastique, saccades, gémissements, associations libres, errance, etc., — fait ressortir ses obsessions qui tournent autour des mots *révolution* et *espoir*. Ce dernier thème n'est pas sans relation avec le contenu biblique du titre : le mot « crucifié » exprime une intériorité souffrante et l'espoir d'une possible résurrection. Nous pensons ici à ce vers de Gaston Miron : « L'homme de ce temps porte le visage de la Flagellation¹ ». La figure du Christ chez Miron est « liée à l'utopie du (re)commencement et du salut² », écrit Pierre Nepveu. On pourrait donner cette interprétation à la figure du « crucifié » chez Gérard Étienne. Les neuf chapitres du *Nègre crucifié* finissent tous par un message d'espoir qui laisse entrevoir la possibilité d'une résurrection. Les mornes de l'Hôpital qui entourent une partie de la ville se chargent aussi d'une signification symbolique : derrière ce tableau se cache l'idée de marronnage, de rassemblement, d'invasion, de révolution, de changement. L'évocation des rebelles du sud, des ouvriers et des paysans haïtiens auxquels il s'identifie se rattache au même thème de la révolution. Cette obsession se trouve renforcée par le rappel insistant de Jacques Stéphen Alexis (toujours en lettres majuscules dans le texte), médecin et écrivain haïtien, mort assassiné sous la dictature en 1961.

¹ . Gaston MIRON, « L'Octobre » dans *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1998, p. 103.

² . Pierre NEPVEU, *L'écologie du réel*, op. cit., p. 121.

Œuvre de la mémoire d'un passé récent, dictée par l'urgence et motivée par des souvenirs cauchemardesques, *Le nègre crucifié* est la mise en forme d'une *catharsis*. Sur le plan de la création, Gérard Étienne a expérimenté une forme d'écriture en rupture avec le passé traditionnel pour exprimer la réalité tragique du vécu haïtien. Son langage laisse l'impression que les mots ne suffisent pas pour traduire l'indescriptible et l'indicible. Il les puise à même la folie destructrice du pays natal, et fait entendre une voix qui scande ou psalmodie la torture pour la dénoncer, et la révolte pour la communiquer. Après un tel réquisitoire contre « l'île mémoire », favorisé par l'exil et la distance, peut-on prétendre que Gérard Étienne, « l'homme blessé » du *Nègre crucifié*, a réussi à exorciser le mal haïtien dénoncé avec tant de virulence ? « Écrire c'est toujours jouer, déjouer la mort, la filiation, le roman familial, l'Histoire », écrit Régine Robin¹. Gérard Étienne a peut-être dépassé l'épreuve sans en faire le deuil. La parution de *La pacotille* en 1991 dans lequel il essaie d'exorciser la douleur du passé me laisse formuler cette hypothèse. Pourtant, entre *Le nègre crucifié* et ce dernier roman, prennent place *Un ambassadeur macoute à Montréal* et *Une femme muette* qui exposent des situations d'exil et d'errance urbaine. Le romancier se tourne alors vers l'Ici pour explorer un nouveau territoire et mettre à profit un nouvel imaginaire né de la rencontre avec l'Autre.

¹. Régine ROBIN, *Le deuil de l'origine*, op. cit., p. 10.

Un ambassadeur macoute à Montréal

Contexte historique

Quand on pense à la présence de Montréal dans le roman de la diaspora haïtienne, on ne peut oublier cette ville tumultueuse et carnavalesque surgie de l'imaginaire de Gérard Étienne dans *Un ambassadeur macoute à Montréal*. Le titre hybride et l'illustration de la couverture, caricature de « l'ambassadeur » qui semble surplomber la ville, annoncent une représentation monstrueuse et burlesque de Montréal. Dans cette mise en scène de l'éclatement de l'espace montréalais des années 1970, l'imaginaire de Gérard Étienne, déjà habité par un vécu haïtien tumultueux, donne forme à des événements qu'il fait coïncider : la crise d'octobre¹, puis un changement imprévisible dans l'immigration des Haïtiens à Montréal, c'est-à-dire l'arrivée massive des « réfugiés économiques » poussés vers le Nord par l'aggravation de la situation du pays, et un resserrement dans les lois de l'Immigration canadienne auxquelles se sont heurtés ces Haïtiens qui réclamaient le statut de réfugiés politiques.

Gérard Étienne s'inspire donc de faits réels puisés dans l'actualité brûlante de la communauté haïtienne d'alors. En 1974, 1500 de ces Haïtiens illégaux étaient menacés de déportation. Ils ont pu rester au Canada grâce à « la campagne anti-déportation » qui a trouvé un appui dans la communauté d'accueil et a suscité un mouvement de

¹. « Ensemble des événements qui se sont produits au Québec à l'automne de 1970, alors que des membres d'un mouvement indépendantiste clandestin, le Front de libération du Québec, enlèvent le diplomate britannique James R. Cross (qui sera libéré), puis le ministre du Travail, Pierre Laporte, qui lui, mourra assassiné. Le gouvernement fédéral applique la Loi des mesures de guerre qui permet d'arrêter des centaines de personnes et de suspendre les libertés fondamentales. [...]. Ces événements créèrent de graves tensions au Québec comme dans l'ensemble du Canada. » (Louise CHARPENTIER, René DUROCHER, Christian LAVILLE et Paul-André LINTEAU, *Nouvelle histoire du Québec et du Canada*, Montréal, CEC, 1990, p. 449.)

solidarité de la presse parlée et écrite. C'est ce que Paul Dejean relate dans *Les Haïtiens au Québec* :

Dès juin 1974, des milliers de pétitions inondèrent les différentes instances gouvernementales fédérales et provinciales. De nombreuses interventions suivirent à la radio, à la télévision, dans les journaux, dans des rencontres et des meetings¹.

Sensibilisé par les changements inattendus de la migration haïtienne, Gérard Étienne reconstitue un espace montréalais qui se distingue par l'importance des références culturelles haïtiennes dans un roman où la part de l'imagination domine. Montréal, l'espace référentiel du livre, est traversée par des personnages haïtiens placés au centre de l'histoire avec leur culture, leur mémoire ; ils sont soumis au choc des premiers moments et à la difficile traversée des signes de cette grande ville déjà bouleversée, en perte de son harmonie, de son unité, telle que l'a décrite Gérard Étienne :

On ne reconnaît plus la ville. Aspergée de gazoline par les monstres de Ford. Saupoudrée d'écailles de gros souliers. Complètement chambardée. Un dépotoir où se tordent des chenilles et où les laissés-pour-compte cherchent un morceau de jambon fumé. Des gens indignés d'avoir été réveillés par les sirènes des voitures de police et le bruit des chars d'assaut de l'armée canadienne, lèvent les yeux au ciel. On croirait voir sortir des niches, tout au haut de l'hôtel Queen Elizabeth, une foule de diables qu'on n'arrive pas à étiqueter, tellement ils passent vite comme des coups de vent (p. 13).

¹ Paul DEJEAN, *Les Haïtiens au Québec*, Montréal, Les presses de l'Université du Québec, 1978, p.126.

Des personnages qui s'opposent

C'est dans cette atmosphère apocalyptique que les deux personnages principaux entrent en scène. L'auteur imagine qu'une révolution bouleverse Montréal. Les autorités municipales tentent en vain de calmer les esprits. Elles font appel à « un ambassadeur macoute » d'Haïti, un géant polyforme, pour leur indiquer comment réprimer « les petits Blancs ». Révolutionnaires et solidaires, ces derniers s'opposent aux « gros Blancs » qui sont tous ceux qui détiennent le pouvoir politique et économique. Mais le véritable héros n'est pas l'ambassadeur, c'est plutôt un paysan haïtien, Alexis Accius, nouvellement arrivé à Montréal, perdu dans cette ville en état d'explosion. En accueillant « l'ambassadeur macoute », les responsables de l'ordre souhaitent aussi se débarrasser de ces nombreux Haïtiens qui fuient le régime dictatorial et atterrissent à Montréal sans l'autorisation officielle de s'y établir. Parmi ces derniers se trouve Alexis Accius. À partir de l'arrivée de l'ambassadeur, il est poursuivi par les forces policières et armées, par les *tontons-macoutes* et par l'ambassadeur lui-même. Dans sa lutte pour se soustraire à toutes ces forces, Alexis trouvera peu de support chez ses compatriotes mais beaucoup plus auprès d'un compagnon d'infortune surnommé « le petit Blanc » et d'une femme, Claire, tous deux rencontrés au cours de son périple. Il marchera désormais en leur compagnie à travers une ville de plus en plus méconnaissable. Quant à l'ambassadeur, croyant pouvoir rétablir la paix par la magie et le vaudou, il soulève dans la ville bien plus de violence et de désordre qu'avant son arrivée, et devient gênant, voire indésirable après avoir été reçu avec autant d'honneurs. Pendant sa course, Alexis, encouragé et aidé par ses

compagnons de route, poussé par la révolte des « petits Blancs », prend la décision d'attaquer la citadelle du géant. Il entraîne avec lui tous les révolutionnaires. Ceux-ci envahissent le refuge de « l'ambassadeur macoute ». Alexis réussit à le tuer, puis reprend immédiatement la route vers Haïti.

À première vue, le changement de ton avec *Un Ambassadeur macoute à Montréal* paraît évident. De tragique, dans *Un nègre crucifié*, il devient par moments lyrique quand le narrateur évoque des souvenirs du passé de son personnage Alexis Accius, mais c'est surtout l'ironie, le grotesque et l'humour qui dominent dans le discours sur « l'ambassadeur-macoute » :

Je me suis rendu compte que la seule façon d'exprimer une réalité terrifiante c'est d'utiliser l'humour [...]. L'humour permet à l'écrivain, à l'artiste, à l'homme tout court, d'exorciser le malheur, déclare Gérard Étienne¹.

Un changement remarqué se produit également dans l'énonciation et la structure narrative. Le pronom narratif passe de la première personne dans *Le nègre crucifié* à la troisième personne dans *Un ambassadeur macoute à Montréal*. Le narrateur omniscient observe les événements qui entourent l'expérience migratoire dans la communauté haïtienne de Montréal et prend la parole au nom du personnage principal, Alexis Accius, qu'il présente comme un pauvre *boat people*, un prolétaire d'origine paysanne sans aucun statut officiel au Canada. Dans sa stratégie énonciative, le romancier procède par opposition. Alexis Accius, personnage vu de l'intérieur, est

¹. Pierre-Raymond DUMAS, « Portrait d'un inconnu nommé : Gérard V. Étienne » dans *Conjonction*, n^{os} 170-171, 1986, p. 121.

un héros à contradictions : antithèse de l'Ambassadeur, il est d'abord décrit comme « un point noir au milieu d'une ronde blanche » (p. 15), figé dans un coin de la ville, puis devient peu à peu le centre, le point de convergence du récit. C'est ce personnage qui voit, entend, sent et cherche, dominé par la peur, le silence, la solitude et la révolte. Quant à l'Ambassadeur, personnage gigantesque, multiforme, il est vu de l'extérieur. L'instabilité de sa morphologie signifie qu'il est difficile de traduire l'horreur, la terreur et la violence. C'est aussi une analogie avec le « tonton macoute », l'ennemi qui hante les cauchemars de l'exilé et qui prend une forme monstrueuse dans son imaginaire.

L'expérience de l'exil

Au-delà de la facture grotesque que le personnage de l' « ambassadeur-macoute » confère à ce roman, on peut postuler que Gérard Étienne, qui produit une œuvre en contact avec la réalité, fait réfléchir sur un sujet universel et contemporain qui est celle de l'expérience migratoire. Alexis, ce nouvel arrivé en ville, se trouve démuné, en proie à l'angoisse et à la solitude, figé au milieu d'une foule anonyme :

Alexis Accius, les jambes tremblantes, est planté au coin des rues Metcalfe et Sainte-Catherine. Fourbu. Dépaysé. Il tourne à l'envers dans une ville que les missionnaires blancs, postés dans son bourg depuis des générations, considéraient comme le paradis des Amériques. En l'espace d'une minute, il entend vingt langues différentes. Il voit proliférer comme des champignons des milliers de marques d'automobiles. Il voit passer des hommes armés jusqu'aux dents qui donnent la chasse à des petits Blancs récalcitrants (p. 14).

Évocation du choc des premiers jours et du déracinement, ce roman, tout en exprimant l'angoisse existentielle qu'alimente l'exil dans la nouvelle ville, traduit une tentative d'oubli, une lutte contre la mémoire des épisodes douloureux du passé, et un regard vers « cet "ici" qui se donne dans sa nouveauté et son étrangeté¹ ». Ce n'est donc pas par hasard que le romancier place son personnage au cœur de l'événement, comme pour lui faire prendre conscience d'une nouvelle réalité. Oscillation entre le passé et le présent, entre l'illusion du rêve et le choc du réel. Les phrases que met l'auteur dans la pensée d'Alexis illustrent cette « lutte entre ses cauchemars et les réalités de la ville » (p. 53), entre la mémoire trop vive du passé et l'évidence d'un présent vertigineux :

C'est trop frais dans sa tête. Le rire des anges rebelles se transformant en coups de tonnerre sous le chaume de l'ajoupa. Une misère de tous les jours. Des miettes de cassaves rancies, des assiettes d'aluminium où les fils d'araignée forment une mousse à boucher tous les trous. Trop frais dans sa tête, ces bandes de mendiants sur le perron des églises [...]

Alexis a de la difficulté à remonter le chemin qui l'a conduit jusqu'ici : de son bourg à la capitale, de la capitale aux vagues de la mer des Antilles, et de là jusqu'au cœur de cette ville nouvelle. Il y a trop de débris sur cette route. De poitrinaires, de paralytiques, de maîtres d'armes et de boules de feu sur cette route, pour qu'un nègre puisse retrouver, avec une logique bien bandée, tous les points noirs et tous les points blancs de son passé. Alexis voudrait, par une sorte de miracle, rompre ce fil qui relie son esprit aux démons de son passé [...] Le bruit des sirènes de police lui fait dresser l'oreille. C'est comme si on l'avait brutalement réveillé d'un profond sommeil. Les automobiles soulèvent un fleuve de poussière (p. 50-53).

Par un télescopage du temps et de l'espace, du passé de l'enfance et du présent de la migration, le romancier illustre l'expérience de l'extraterritorialité et des

¹. Pierre NEPVEU, *L'écologie du réel*, op. cit., p. 200.

contradictions de l'exil. Il est aisé de trouver des points de comparaison entre le « nègre crucifié », exilé dans son pays et condamné à périr, et Alexis, « planté au coin de Metcalfe et de Sainte-Catherine ». Contrairement au premier, le second peut se mettre en branle dans ce nouvel espace et tenter d'agir ou de réagir. Son exil, tout en étant une traversée dans l'épreuve, rend possible la rencontre de l'Autre. Aussi, le romancier introduit dans la trame du roman des rencontres avec des personnages québécois et provoque une réflexion sur l'identité :

Tout à coup, Alexis entend un nouveau coup de tonnerre. Ses yeux brillent. Le vent joue dans ses cheveux. Les bons anges se sont glissés dans sa ronde. À quelques pas de lui, un homme : un petit Blanc. Il porte un journal à la main. Malgré sa fatigue, Alexis peut en lire le titre : *Indépendance*. Ainsi, sur cette partie de l'Amérique, des hommes rêvent de l'indépendance. Deux hommes se regardent. Alexis n'a rien à offrir au petit Blanc. Le petit Blanc n'a rien à bailler à Alexis. Ils se contentent de tourner en rond autour d'une corbeille d'immondice dont l'odeur donne le vertige. Le petit Blanc essaie de pénétrer dans la ronde d'Alexis [...] (p. 54).

L'auteur ébauche ici un discours qui favorise le mouvement, et fait apparaître tout au long de la marche d'Alexis cette forme de solidarité qui n'est pas sans rapport avec l'expérience personnelle de la rencontre de l'Autre dont Gérard Étienne fait part dans *La Pacotille*. Motif récurrent dans les romans métissés de Gérard Étienne, la rencontre favorise la marche et fait avancer l'action :

Le petit Blanc sent qu'Alexis est à bout. Ressaisis-toi. Comme ça. Relève la tête. Plus haut encore. Nous commençons à peine. La grande bataille. Le véritable espoir. Les nuages traînent des crêpes de deuil sur les plages. N'abandonne pas. Regarde. Avance. Tu ne peux plus reculer. Alexis et le petit Blanc laissent le Carré Dominion (p. 75).

Ce passage comporte implicitement un discours politique. Allusion à ce qui fait les ressemblances, emploi d'un « nous » qui serait relié à la lutte que mène le « petit Blanc » et Alexis. Allusion « à la grande bataille », appel à la solidarité des Québécois dans ce contexte politique des années 1970 où tout espoir semble perdu pour Haïti.

Par ce roman baroque¹, Gérard Étienne touche à des sujets multiples. Toutefois, on peut en retenir deux visions de l'exil qui, dans leur contradiction, reflètent la réalité. D'une part, Alexis, le personnage étranger, sans ami ni adresse, ne fait que passer. S'il traverse tous les codes urbains, c'est sous la tension d'une poursuite dans une ville où il est *persona non grata*. D'autre part, l'exil apparaît, paradoxalement, un *lieu* qui favorise l'exercice de la liberté (ici, celle du narrateur-auteur) : Montréal devient une ville où les fantômes haïtiens de l'imaginaire peuvent prendre forme et circuler librement, comme cet « ambassadeur-macoute » d'Haïti par qui passe aisément une critique de la dictature et de ses protecteurs.

En somme, *Un ambassadeur macoute à Montréal* rejoint bien les obsessions de l'auteur d'*Un nègre crucifié*. La ville, chaotique, explosive, donne lieu à la représentation d'un monde en train de se métamorphoser. La transformation d'Alexis en héros, la mort de « l'ambassadeur » et l'apothéose de Montréal à la fin du roman représentent la fin d'un cauchemar, une forme de « prophétie épique » selon l'expression de Bahktine². Ce rêve de révolution chez Gérard Étienne transparait ici

¹. J'ai déjà défini le baroque chez Gérard Étienne dans *L'errance dans la ville: deux romans de Gérard Étienne*, Université de Montréal, mémoire de maîtrise en Études françaises, 1991, p. 32 à 53.

². Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1975, p. 464.

dans la double polarité de l'œuvre : souhait de rencontre avec l'Autre dans la communauté d'accueil et d'un changement radical au pays natal.

Une femme muette

Une autre forme d'exil

Comme dans *Un ambassadeur macoute à Montréal*, l'auteur définit l'expérience de l'exil dans *Une femme muette* en tant que passage, traversée, et fait de Montréal la ville référentielle du roman. La dichotomie liberté/oppression de l'espace frappe à première vue. Le romancier critique sans compromis la conduite de l'homme haïtien de la diaspora, ici, le Dr Napoléon Jean-François, dénommé Gros-Zo. Gérard Étienne s'insurge contre l'aliénation dans laquelle ce dernier enferme la femme haïtienne en dénonçant cette autre forme d'exil. Il trace le portrait psychique et moral de Marie-Anne Lafleur « barricadée » dans la chambre de sa riche villa d'Outremont par son propre époux qui en profite pour aller à la conquête d'une femme blanche nommée Penny Nicholson. Le début du roman décrit l'évasion de Marie-Anne qui réussit à se jeter sur le trottoir de la ville, à demi inconsciente. Comme dans le cas d'Alexis, la libre circulation dans l'espace urbain permet à la protagoniste de rencontrer de l'aide, celle d'Hélène, une Québécoise d'origine, puis des membres d'une communauté haïtienne de l'est de la ville, à Saint-Léonard, qui l'aideront à surmonter l'épreuve.

On retrouve aussi dans ce roman une opposition entre les personnages et, chez le narrateur-auteur, l'obsession de la reconstruction de l'espace et de la prise de parole au nom d'un personnage opprimé, comme l'indique le titre. Après avoir parlé, dans *Un ambassadeur macoute à Montréal*, au nom du prolétaire haïtien, *boat people* atterri en terre d'exil, le narrateur omniscient se fait le défenseur de la femme haïtienne contre un époux tortionnaire. Aussi, Marie-Anne ne retrouve sa maison, son intimité et son identité qu'après la mort de Gros Zo survenue à la fin du roman. Il lui a fallu, pour ce faire, traverser toute la ville d'ouest en est, faire corps avec elle pour tracer le chemin de son bourreau. Est-ce un hasard si son prénom, Marie-Anne, est homonyme de cette rue qui traverse Montréal d'ouest en est? Émigrée de longue date, son problème ne réside pas dans son rapport avec la ville. Pourtant, comme Alexis, elle connaît la souffrance de l'exil, exprimée avec des accents encore plus douloureux dans son exil psychologique.

Dans le passage d'un texte à l'autre, le lecteur est confronté à un changement de ton et de style qui peut être considéré comme la différence essentielle entre les deux romans. Le ton n'est plus à l'humour dans *Une femme muette*. Même si le lecteur reconnaît en Gros Zo une autre forme de caricature, c'est un sentiment d'indignation que soulève le comportement décrit par l'auteur. De plus, celui-ci introduit dans son roman le symbolisme de la folie pour exprimer l'aliénation de Marie-Anne, en proie à des hallucinations et des délires dans sa traversée de la ville. Cette situation dans laquelle se trouve le personnage soliloquant dans son mutisme, comme l'indique le

titre, commande un style imitant quelque peu le labyrinthe de la folie, les gestes et le rythme de la marche, de la course ou du repos :

Elle sort du parc. Monte en trébuchant la rue Kelvin. Descend la rue Dunlop en arrachant quelques arbustes bordant le trottoir. Elle s'arrête au bout de la rue, mais reprend sa course au bout de quelques secondes. Elle rentre dans la cour du pensionnat du Saint-Nom-de-Marie. Contourne chaque arbre. Puis l'édifice. Comme si elle voulait trouver dans ce lieu religieux quelque réponse à sa métaphysique déchirante ou s'approprier le portrait de la Vierge Marie, celle-là même placée en effigie sur les autels des vaudouisants d'Haïti et jalousement cachée dans la trousse de médecin de Gros Zo (p. 16).

Mémoire et traversée de la ville dans ces deux romans

Tel qu'il apparaît dans l'extrait ci-dessus, la mémoire du pays d'origine interfère sans cesse dans la traversée de l'espace urbain. Les signes de la ville portent le personnage à se livrer à un exercice de mémoire, un va-et-vient entre le présent et le passé. Même procédé que dans *Un ambassadeur macoute à Montréal* : Alexis perçoit certains bruits de la ville comme les sons « des roches déboulant d'un morne » (p.17). Les « romans métisses » de Gérard Étienne doivent leur originalité à cette forme d'écriture caractérisée par la juxtaposition de réalités différentes dans une même séquence, parfois dans une même phrase. Un autre exemple :

Les arbres semblent perdre leur feuillage jauni par l'odeur de l'encens qui viendrait d'une cérémonie macoutique avec des fantômes déployés jusqu'aux grottes du ciel et des branches d'anges rebelles, protecteurs du Diplomate, porteurs de bananiers rabougris (*Un ambassadeur macoute...*, p. 163).

Gérard Étienne fait circuler librement l'imaginaire fantastique haïtien dans la ville métamorphosée. Ici, le jaunissement et la chute des feuilles ne sont plus des phénomènes d'ordre climatique, naturel, mais plutôt la conséquence d'une transposition de la culture haïtienne concrétisée par l'évocation d'une cérémonie vaudou dans l'espace montréalais. Ce vaudou dont il critique les effets néfastes devient une mémoire culturelle à exploiter sur le plan esthétique. Alexis et Marie-Anne revivent, dans le silence du monologue intérieur, des fantasmes qui ont entouré leur enfance, les esprits se promènent dans les rues de Montréal, Marie-Anne exécute des pas de danse folklorique dans sa ronde du parc Joyce en plein cœur d'Outremont ou dans sa traversée de la ville, à demi inconsciente. Gérard Étienne exploite aussi la figure du zombi pour désigner cette femme enfermée dans son mutisme. Au bout de la traversée de la ville, il lui fait prendre un repas au restaurant. Marie-Anne se sent prête à réagir et à se débarrasser de son bourreau, comme si le sel revivifiant de la mythologie haïtienne lui redonnait la vie. Un symbole nordique vient se superposer au sel libérateur, c'est celui de la neige dont Gérard Étienne exploite le rôle purificateur. La peur de Marie-Anne se dissipe au contact de la neige qui la ramène à la réalité présente. C'est pour Gérard Étienne l'occasion de manifester son humour dans ce texte d'un ton grave en parodiant un proverbe haïtien selon lequel « les objets maléfiques » ne traversent pas les mers :

Elle a la certitude de découvrir, comme un passage de sable blanc, cette neige qui vient protéger son visage contre les brûlures du soleil et dont la transparence lui rappelle que la peur et le vaudou sont allés se cacher quelque part car ils ne peuvent résister au froid parce qu'ils ont besoin de la chaleur suffocante et des objets maléfiques pour se manifester (*Une femme muette*, p. 200).

L'écriture de ces deux romans est l'expression du réalisme merveilleux que Gérard Étienne exploite par le rythme, le lexique, la syntaxe, dans la représentation de l'espace nord-américain. Il représente une ville métamorphosée en un espace chaotique, carnavalesque avec des fantômes que l'imaginaire du romancier décharge sur la ville :

Dans le ciel, des milliers de poissons-comètes forment une ronde autour du B 24 chargé de surveiller le quartier de la Côte-des-Neiges. Des jeunes filles fredonnent des airs d'allégresse. Des chauffeurs de taxi, rouges de colère, protestent contre l'installation de l'armée de l'Ambassadeur d'Haïti dans ce paisible quartier étudiant. On les arrête. Les grands manitous de la politique demandent à l'Ambassadeur de faire le miracle tant attendu. Le diplomate récite des prières, fait bouger sa moustache et son menton. Alors les millionnaires sont vraiment impressionnés. Ils voient s'élever le cimetière de la Côte-des-Neiges automatiquement remplacé par le cimetière Ste-Anne de Port-au-Prince. Les morts de l'Ambassadeur font péter leur cercueil. Et tous les cercueils forment une colonne qui se replie comme une couleuvre (*Un ambassadeur macoute...*, p.124-125).

La présence constante des références haïtiennes dans ce roman fait de Montréal une ville autre, et du pays d'origine une obsession qui traverse les textes jusqu'au dernier tableau du retour des personnages au point de départ : retour dans la langue en ce qui concerne Marie-Anne, et au pays dans le cas d'Alexis. Les deux romans montrent que la traversée de l'espace ne débouche pas sur le vide. Marie-Anne qui était devenue une « zombie », un être sans identité, reprend possession de sa maison d'Outremont et retrouve « sa mélodie antillaise » (p. 229), c'est donc une chanson créole qui sort de ses lèvres comme premier acte de parole après son profond mutisme. Alexis effectue un retour au pays après avoir laissé ses traces dans la ville débarrassée de « l'ambassadeur-macoute ». Il retourne au point de départ avec une nouvelle identité que lui confèrent son passage et son acte héroïque dans la ville nord-américaine.

Que dire de plus, sinon que Gérard Étienne s'efforce de livrer un même message d'espoir dans ses romans? Mais la tension de l'écriture qui, d'un texte à l'autre, se traduit par le grotesque, le burlesque, le monstrueux et la discontinuité, trahit l'impossible oubli des douleurs du passé, et l'exacerbation devant la situation d'un pays natal qu'il n'a jamais quitté, leitmotiv de ces « œuvres migrantes et métisses ».

La reine soleil levée

Un retour à la réalité du pays natal

L'urgence d'un changement à subvenir dans la société haïtienne poursuit la conscience de Gérard Étienne qui entreprend un retour fantasmé au pays natal avec *La reine soleil levée* pour représenter, treize ans après la publication du *Nègre crucifié*, un autre aspect de la vie port-au-princienne. Publié en 1987 chez Guérin à Montréal et réédité par l'édition Métropolis¹ à Genève en 1989, *La reine soleil levée* se situe dans la lignée des récits prolétaires haïtiens qui voient le jour à partir des changements démographiques survenus au pays. C'est dans ce sens que Léon-François Hoffmann fait remarquer dans *Littérature d'Haïti* que « le roman paysan traditionnel semble définitivement épuisé », et qu'« on assiste à l'essor du roman prolétaire² ». Il cite *La reine soleil levée* parmi les œuvres les plus représentatives de ce type de roman, avec *Viejo* (1935) de Maurice Casséus, *Compère Général Soleil* (1955) et *L'Espace d'un cillement* (1959) de Jacques-Stephen Alexis, *Cathédrale du mois d'août* de Pierre

¹. Les pages des citations de *La Reine Soleil levée* contenues dans notre étude se réfèrent à l'édition Métropolis.

². Léon-François HOFFMANN, *op. cit.*, p. 194.

Clitandre (1980) et *Les Fous de Saint-Antoine* de Lyonel Trouillot (1989). Le sujet du roman prolétaire, récent dans la littérature haïtienne, est rattaché à la migration vers la capitale qui a pour conséquence la surpopulation des quartiers pauvres. On peut alors s'attendre à ce que les personnages romanesques issus de ces milieux soient préoccupés par des questions d'ordre social reliées à la solitude et à l'exil dans la grande ville, à la pauvreté et à la lutte pour la survie.

Par ce retour à la réalité du pays, l'auteur de *La reine soleil levée* ne cherche nullement à plaire, même si ce roman est doté d'un titre poétique à sonorités agréables, emprunté à une chanson folklorique haïtienne. Gérard Étienne expose au contraire la souffrance humaine pour la dénoncer et imagine le début d'une révolution qui partirait du peuple. Le sens du titre reste à trouver: roman projeté vers l'avenir, comme ce soleil qui doit se lever un jour sur Haïti ou mémoire de ces femmes-reines dont l'auteur vante le courage ? *La reine soleil levée* englobe ces deux réalités. Tout à fait axé sur les problèmes d'Haïti, ce livre fait aussi partie des œuvres écrites dans un temps fort de la pensée du pays natal qui lutte pour la reconquête de sa liberté. Au journaliste et romancier Jean Basile qui lui demande pourquoi il a délibérément choisi un sujet haïtien (après *Un ambassadeur macoute à Montréal* et *Une femme muette* qui sont des romans fortement métissés), Gérard Étienne répond ce qui suit :

Je suis resté soucieux des questions sociales, politiques. Il importe pour moi que l'on n'oublie pas la misère, la violence et la corruption qui

existent et qui continuent d'exister en Haïti où il y a de la noblesse et du courage¹.

Noble et courageuse, c'est ainsi qu'est présenté le personnage principal de ce roman, Mathilda, un modèle de toutes les « mères courage » à qui le narrateur voue une grande admiration. En ce sens, *La reine soleil levée* est aussi un livre de la mémoire de ces femmes du passé que l'histoire n'a pas assez fait connaître, et de celles-là qui luttent constamment pour leur propre survie et celle de leur famille. Le rôle de la femme haïtienne et la place qui lui est accordée (dans la réalité comme dans la fiction) font partie des obsessions du romancier. Aussi, dans son essai intitulé *La femme noire dans le discours littéraire haïtien* (1998), Gérard Étienne rappelle « le marronnage » de ces femmes d'Haïti qui ont « contribué, pendant plus de trois siècles, à la mise en place de dispositifs dont les plans d'organisation et d'édification déjouaient les propriétaires d'esclaves² ». L'héroïne de *La reine soleil levée*, Mathilda, incarne toutes ces femmes d'hier et d'aujourd'hui. Son époux, Jo Cannel, est un portefaix qui exerce son humble et dur métier à Port-au-Prince et fait corps avec son unique instrument de travail, sa brouette, objet personnifié dans tout le texte. Dès l'ouverture du roman, le narrateur omniscient décrit ce transporteur-brouettier comme étant emblématique de la misère prolétarienne :

Tempes battantes, bouche baveuse, souffle coupé. Jo Cannel pousse, pousse. Pleine à craquer, sur une pente à pic, rue du Peuple, la brouette ne bouge pas. Ça dure déjà depuis un bon moment alors que la journée de travail vient à peine de commencer. Deux autres chargements de farine l'attendent au marché de la Croix-des-Bossales. Pressées les

¹. Jean BASILE, « Gérard Étienne ou Haïti sans complaisance » dans *La Presse*, Montréal, 4 juin 1988.

². Gérard ÉTIENNE, *La femme noire dans le discours littéraire haïtien*, Montréal, Balzac/Le Griot, 1998, p. 16.

pratiques. Aux aguets, les autres transporteurs misent souvent leur tour sur la misère d'autrui (p. 11).

Cet autre personnage au centre du roman, Jo Cannel, un homme reconnu dans l'univers du quartier Saint-Martin et du marché de la Croix-des-Bossales pour son courage, est frappé subitement par une maladie dite mystérieuse. Il se meurt. Les douze chapitres du livre exposent la rapide déchéance physique du malade rongé par la douleur. L'accent est mis sur la souffrance morale et la lutte de Mathilda qui tente l'impossible pour sauver son époux, le traînant de leur modeste demeure du quartier Saint-Martin à l'hôpital, de l'hôpital chez le grand chef du vaudou, sans aucun résultat. Sous la conduite du narrateur, le lecteur suit l'héroïne dans ses démarches à travers les rues de la ville.

Roman de la pensée du pays, *La reine soleil levée* trouve bien sa place dans les questions déjà soulevées par Gérard Étienne. On peut proposer qu'il poursuit la même démarche qui consiste à mettre en scène des situations qui montrent que l'espace haïtien est dominé par des forces qui assujettissent la classe la plus démunie à leur profit. Les institutions sont corrompues à un point tel que la ville, voire tout le pays, est devenue un corps malade, métaphore dont la clé nous est donnée à la fin du livre :

[L]e pays n'est qu'un cadavre, en état de putréfaction. Il se vide de sa moelle épinière pendant qu'un groupe d'immortels mangent littéralement son monde» (p. 176).

Le pays comme sujet, la maladie comme métaphore du pays. Mais dans un contexte politique et social où la réalité dépasse la fiction, Gérard Étienne, préoccupé par le réel haïtien malgré la distance qui le sépare du pays, décrit un drame du

quotidien : la confusion du peuple qui ne sait à qui avoir recours (au médecin ou au prêtre vaudou) quand il doit faire face à la maladie, la détérioration des services de santé, la corruption qui s'infiltré dans toutes les institutions. Pour illustrer l'impasse dans lequel se trouve le pays, l'auteur présente le médecin-chef de l'hôpital comme démuni devant un mal qu'il ne cherche pas à diagnostiquer. Le romancier remplit ici un rôle de sociologue et en profite pour dénoncer la façon dont sont traités les malades, et la détérioration de la santé publique :

Mathilda n'en croit pas ses oreilles. D'un grand Noir savant elle attendait autre chose que de vagues considérations sur les maladies des faibles, tuberculose, malaria, typhoïde, maladie du sang, autre chose qu'un discours sur l'incapacité d'une société de résister à l'attaque des parasites. Déception, fourberie, gros mots. Pour Mathilda, le général tourne autour du pot (p. 102-103).

« Le général » (et non « le médecin »), une façon ironique de désigner le médecin-chef de l'hôpital et de dénoncer la corruption. Les deux héros mis en scène, Mathilda et son époux, représentent au contraire ceux qui luttent pour la survie et pour la liberté mais qui rencontrent de puissants opposants dans la ville : le pouvoir, la misère et l'ignorance. Déterminée, Mathilda fait face à ses adversaires. En gros plan, le romancier la représente sortant de l'hôpital général, rue Monseigneur Guilloux, et poussant elle-même la brouette qui lui sert à transporter son mari au temple du « grand chef » vaudou. Tableau baroque qui montre l'état de panique des gens du peuple sous le poids de la misère, l'impasse dans laquelle ils se trouvent enfermés et les contradictions de l'espace haïtien.

Face à cette situation, le romancier fait réagir son personnage qui refuse la résignation passive et ose contester les puissants agresseurs de la masse. Gérard Étienne parle à ce sujet du rapport du vaudou avec le pouvoir politique : « Entre les mains des puissants d'Haïti, le vaudou demeure un instrument d'aliénation¹ ». C'est bien une des obsessions du romancier : combattre cette forme d'exploitation. Dans le même ordre d'idées, il nous montre que le mépris subi par la masse populaire et l'insalubrité (que la ville-texte ne cesse d'étaler) sont des causes suffisantes pour mobiliser le peuple. Aussi, la fin du roman est le début d'une révolution qui prend forme dans la rue au cours de la marche de l'héroïne à travers la ville.

« Marche extrême » dans la ville-texte

Gérard Étienne, « [l']homme des marches extrêmes² », met ses personnages en mouvement dans un espace-temps qu'ils doivent traverser, pressés par une situation d'urgence ou de détresse. Faut-il rappeler que dans les romans étudiés jusqu'ici ses personnages sont d'abord figés dans un endroit bien précis de la ville, puis se mettent en branle et portent l'entourage à réagir? Le titre même, *Le nègre crucifié*, exprime l'immobilité du personnage, mais il laisse présager une possible résurrection. On se rappelle Alexis, « cloué au coin des rues Peel et Sainte-Catherine » en plein centre-ville de Montréal, et Marie-Anne, emprisonnée dans sa villa d'Outrement, qui trouvent leur voie au bout d'une longue marche dans la ville. Ce sont tous des personnages qui luttent contre l'aliénation et que le romancier met sur une voie les conduisant à une

¹. Voir l'entrevue avec Gérard Létourneau: « Gérard Étienne fait le point sur *La reine soleil levée* » dans *Haïti Progrès*, mai 1998.

². Joël DES ROSIERS, *Théories caraïbes*, op. cit. , p. 31.

valorisation de soi, une traversée de l'espace ouvert sur quelque chose d'autre. Dans *La reine soleil levée*, l'immobilité morbide de Jo Cannel amène Mathilda à traverser la ville à la recherche d'une solution. L'auteur fait de cette femme une révolutionnaire qui dit non à une situation dégradante et se met en branle entraînant avec elle tout le peuple vers ce changement nécessaire. La leçon est bien comprise: le mouvement doit venir du peuple et la femme peut y jouer un grand rôle.

Roman de la mémoire de la femme haïtienne, de la pensée du pays, de l'avenir incertain mais possible d'Haïti, *La reine soleil levée* est aussi un roman de la reconstitution de l'espace urbain. La plus grande ville du pays se trouve désorganisée et Gérard Étienne construit son roman sur cette désorganisation. La stratégie est bien connue : la mise en scène de ce portefaix qui n'arrive plus à faire avancer sa brouette sur la pente d'une rue et succombe sous le poids de la misère est une façon de signifier que rien ne va plus dans cette ville où il se passe quelque chose d'anormal, d'étrange, d'inconcevable. Sur les traces de l'usager de l'espace qu'est Mathilda, l'auteur scrute chaque rue des quartiers les plus pauvres de la capitale pour montrer ce qui doit changer dans cette ville :

Pas de changement au quartier Saint-Martin. Toujours grouillant, couvert de saletés qui donnent envie de vomir. Des couches d'urine fermentées ainsi que des odeurs putrides de rigoles embuent les yeux. À la veille de la Toussaint, la zone ressemble à un long cimetière recouvert de cercueils en bois pourri, où circulent des centaines de créatures poussées on dirait par une tempête, muettes, aveugles, flémardes. Des cadavres d'opposants au régime en place jonchent la rue (p. 21).

Dans un tel contexte, le narrateur se garde d'être un guide qui proposerait au lecteur la visite des lieux dans le but de raconter l'histoire des monuments ou des places publiques. La ville devient une question avec la surpopulation et ses quartiers de plus en plus pauvres. C'est le sujet de cette œuvre où l'auteur s'attarde à des descriptions de la difficile traversée de « cette épaisse nuit » (p. 58) de la ville, « la nuit [qui] semble être le temps d'un autre peuple, d'un autre pays », avec comme lanterne cette femme « assumant [son] rôle providentiel de levain de la terre » (p. 62). Impossible de voir autre chose dans la ville que l'état de misère de son quartier. Par le biais de Mathilda qui se pose des questions à partir des malheurs qui s'abattent sur sa famille, l'auteur enregistre ce qui ne fonctionne plus dans la cité et dévoile ce qui est répressif pour le condamner. La ville que traverse le personnage pose problème et, loin d'inviter à la déambulation ou la rêverie, devient une suite de questions :

Oui, des questions la tracassent. La ville elle-même est une question épineuse. Un coup de poignard à la gorge. Principalement où la misère noire empêche une personne de rêver, fût-ce une minute, au bonheur d'être sur terre, aux moments de joie soudaine, non calculée (p. 28).

Traversée du quartier populaire de Saint-Martin avec l'émotion que le guide veut faire partager au lecteur de la ville. De Saint-Martin à Sans-Fil, quartier de Ti Boss, le houangan qui est un exploiteur redouté dans la ville, de Portail Saint-Joseph au quartier Poste-Marchand, même description d'une ville que le passage de Mathilda a pour rôle de montrer et de transformer. Description du marché de la Croix-des-Bossales où l'auteur souligne davantage la solidarité des marchands que l'étalage de leurs produits bigarrés.

Le narrateur de la ville rend également visible la disparité entre les quartiers, puisque l'auteur fait aussi marcher Mathilda dans la rue Champ-de-Mars où il doit solliciter l'aide d'un homme de la parenté de Jo Cannel nommé Alexandre qui est professeur, « un ennemi du gouvernement, une carte marquée » (p. 98), qui réussit à vivre difficilement dans le pays (ce ne sont pas tous les opposants qui ont dû s'exiler, semble nous dire l'auteur). Au cours de ce détour dans ce quartier riche où elle note les différences, les rumeurs, elle réalise que c'est toute la ville qui subit des bouleversements. Les citadins du bas de la ville sont habités par la misère et ceux du haut de la ville, par la peur :

La capitale monte lentement les marches de son calvaire. L'esprit troublé, la tête en bas, le nez bouché. Les habitants des quartiers riches tremblent de peur, terrassés par les événements politiques. Dans la zone commerciale, principalement, on sent un tourbillonnement d'esprits à la suite du couvre-feu décrété après le rapt manqué du garçon du Grand Chef. Il court en ville des bruits à faire frémir les opposants au régime en place (p. 96).

Mathilda traverse cette ville apocalyptique. Contraste entre la liberté des mouvements de cette femme dans l'espace et ces murs que sont l'arbitraire et l'ignorance qui l'empêchent d'avancer. Elle se force de franchir ces espaces interdits, de les transgresser (contestation du pouvoir abusif, refus de croire que la maladie est une punition, rejet des fausses croyances). Par sa marche qui débouche sur autre chose, une marche extrême sur fond de révolution, elle transforme l'espace traversé. La foule se met en marche derrière elle: les domestiques, les doctrinaires, les orateurs, les futurs bacheliers. Par l'audace de sa démarche et de son comportement, elle rappelle Défilée surnommée « la folle », pourtant plus lucide que tous ses contemporains, puisqu'elle a

osé ramasser les dépouilles de Dessalines abandonnées sur la route après l'assaut du Pont-Rouge :

Grouillement des passants dans la rue Monseigneur-Guilloux. On se crispe, insulte, maudit les valets du Roi. D'abord les domestiques affamés qui abandonnent, sur le trottoir, des seaux d'eau. Ils se mettent à marcher derrière Mathilda en scandant la première strophe de l'hymne national. Changement subit de comportement. On ne veut plus être des serveurs au service du Maître, portant des hardes aussi sales que la boue, supportant la faim aux limites du désespoir. On s'identifie, soudainement, à une image niée, combattue, enracinée dans la conscience d'un groupe privilégié d'habitants, celle des femmes prises pour des folles en raison de leur audace, de leurs prouesses, de leur arrogance. Celle-là ne fait pas exception (p. 121).

Dans la ville exposée par Gérard Étienne, la rue n'est plus ce lieu d'«audiences», de rassemblement d'une foule de curieux. Elle devient l'espace d'un autre rassemblement, celui de la marche vers la liberté. Saint-Martin, Portail Saint-Joseph, Sans-Fil, Poste-Marchand, tous ces quartiers de la ville, revisités au cours du long pèlerinage de Mathilda, deviennent des signes qui donnent un sens à sa marche :

Malgré cet air macabre, cette malpropreté, une étrange idée envahit l'esprit de Mathilda, créer un événement sans précédent dans cette zone. Dès lors, les arbres rabougris du quartier, la fontaine publique où des dizaines de personnes s'entretuent pour un récipient d'eau, le dispensaire enfoui sous un tas d'immondices, tout lui paraît porteur de signes libérateurs, contrairement aux murs crevassés de l'hôpital général (p.188).

La ville est comme un livre ouvert pour Mathilda, elle perçoit ces marques d'aliénation qui suffisent pour alimenter l'idée d'une révolution. Ce n'est pas un hasard si cette œuvre, comme tous les romans de Gérard Étienne, reste ouverte, c'est-à-dire inachevée. Car, même si Mathilda, au bout de son parcours, trouve la mort dans ce

début de révolution, elle a eu le temps de demander à « l'intellectuel à lunettes de soleil », qui s'était introduit dans la foule, de rejoindre un certain Alexis non loin des mornes de l'Hôpital (déjà évoquée dans *Le nègre crucifié*). Cette montagne symbolise le marronnage et indique que la lutte sera longue et difficile. C'est aussi le sens que suggère le nom d'Alexis, dernier nom propre du roman qui évoque à la fois Jacques Stéphen Alexis et le héros d'*Un Ambassadeur macoute à Montréal* (on se rappelle que ce personnage était rentré au pays après avoir tué l'ambassadeur-macoute). L'auteur semble donc dire que, pour l'instant, la révolution est étouffée dans le sang. Mais tout n'est pas perdu, Mathilda a amorcé la lutte, d'autres la continueront. Au bout de son pérégrination dans la ville, c'est à elle que revient la clause du roman :

Pas à la maison, dit-elle au jeune homme, d'une voix moribonde. À Carrefour-feuille, au pied du morne l'Hôpital. Il s'appelle Alexis. Va maintenant avant que la Reine Soleil... levée.

Une dizaine d'années après *La reine soleil levée*, Gérard Étienne a publié un essai basé sur l'analyse sémiotique du discours : *La femme noire dans le discours littéraire haïtien* (1998). Nous pouvons y lire ce qui suit :

Ce qui frappe le chercheur dans la représentation, la perception et la mise en scène de la femme noire, c'est la manière dont tous les indices qu'engendre sa praxis sont négativisés. Par opposition à son contraire (La Blanche, la mulâtresse, la Brune), elle ne possède aucune marque qui soit une fonctionnelle positive des traits de son être-au-monde. Ou plutôt, elle est cernée à travers le prisme des préjugés qui rend impossible toute transcendance¹.

¹. Gérard ÉTIENNE, *La femme noire dans le discours littéraire haïtien*, Montréal, Balzac-Le Griot, 1998, p. 163.

La femme représentée dans *La reine soleil levée* subit un tout autre traitement. Mathilda est un produit des préoccupations du romancier qui crée un personnage nouveau dans la littérature haïtienne en attribuant à son héroïne « la capacité de transcender ses conditions premières pour opérer le transfert à un ordre de grandeur¹ ». Tout, jusqu'au style, s'élabore autour de cette femme forte qui modifie son espace : la formation de phrases nominales, la pratique de l'ellipse et de l'asyndète accélèrent le rythme du récit comme si le romancier voulait mettre l'accent sur l'empressement de Mathilda affolée dans les rues de la ville, le souffle coupé, à la recherche d'une solution au cours de ses quarante-huit heures de marche et de détours.

Ce roman sert donc à combattre une idéologie et à rendre visible, à travers les signes de la ville, la diversité des problèmes que pose l'espace haïtien. C'est là que réside l'essentiel de son intérêt littéraire: roman prolétaire haïtien, roman de la diaspora, œuvre migrante, quelle que soit la catégorie particulière dans laquelle on le classe, *La reine soleil levée*, par l'importance que prend la relation du personnage avec l'espace urbain, se place bien parmi les romans universels de la ville-signe, ville-langage, ville-texte devenue trop signifiante pour ne pas être lue.

¹. *Ibid.*, p. 220.

La pacotille

Une lutte contre la mémoire

L'écriture serait trajet, parcours, cette objectivation qui viendrait à tout instant rappeler qu'il y a de la perte, qu'on n'écrit jamais que dans cette perte, que rien ne viendra combler le manque, mais que l'acte d'écrire, l'impossibilité d'écrire dans l'écriture même est la tentative toujours déçue et toujours recommencée de déjouer la perte, l'appivoiser, la mettre à distance ; la tentative de suturer tout en sachant que l'on ne peut y arriver.

Régine ROBIN, *Le deuil de l'origine*, (p. 10)

Le moteur de la création chez Gérard Étienne est sa mémoire qui garde le sens de la douleur. Son parcours romanesque, va-et-vient entre deux pôles, rend compte de la difficulté à colmater la fissure du passé et à en faire le deuil. Après trois romans consécutifs à la troisième personne, c'est le retour au « moi » blessé, à la longue plainte de la perte. *La pacotille*, roman autobiographique, nous arrive comme une œuvre où la mémoire restée vive lutte encore contre le passé et tente difficilement de dialoguer avec le présent. On se rappelle que *Le nègre crucifié* était un cri de libération; *La pacotille*, paru dix-sept ans plus tard (en 1991) aux éditions de l'Hexagone, fait suite à ce premier roman et se veut une œuvre de la mémoire d'un double passé superposé : un passé antérieur écrit au présent et un passé plus récent, celui des débuts de la migration. L'auteur prend une distance et reconstruit le vécu haïtien pour le dépasser, tout en narrant la genèse de son exil pour se re-situer, peut-être pour rappeler l'histoire d'un (re)commencement à partir d'une arrivée qui s'offre comme la possibilité d'un renouveau. D'autant plus que cette arrivée et ce début d'exil

coïncident avec la montée de la jeunesse universitaire des années 1960 qui a marqué la vie intellectuelle et politique du Québec pendant les trois décennies qui ont suivi cette période.

Le narrateur, Ben Chalom (nom qui n'est pas sans rapport avec l'idée contenue dans le terme « diaspora »), est un Haïtien âgé d'une vingtaine d'années qui s'exile à Montréal au milieu des années 1960. Il traîne derrière lui une enfance et une adolescence écrasées par la misère familiale, l'emprisonnement et la torture. À force de subir de mauvais traitements, il est devenu sans identité, un « objet » (p. 87), *une pacotille*, terme répétitif dans le texte, à prendre ici dans toutes ses acceptions : une marchandise, « une chose qui circule », ou dans un sens plus péjoratif, « qui est de qualité inférieure ». « Pacotille aux yeux de tout le monde », dit le narrateur (p. 123). Ses nuits sont faites de cauchemars, de luttes contre « la bête », figure monstrueuse omniprésente dans son espace imaginaire. « La bête », c'est la maladie dont il souffre, l'épilepsie (comme métaphore), qui représente les forces obscures et destructives que sont l'angoisse, le remords et la haine de soi. *La pacotille* narre aussi l'histoire de l'intégration de l'exilé politique dans la nouvelle société d'accueil, encouragé par la solidarité des Québécois et par quelques Haïtiens du début de la diaspora. Le personnage vit ses premiers moments dans la nouvelle ville en témoin avec un ardent désir de devenir acteur sur la scène québécoise.

La Pacotille est donc le rappel d'une initiation. Il faut s'arracher à la terre natale, à ses fantasmes, et vivre les débuts de l'exil. Mais peut-on en finir une fois

pour toutes avec les douleurs du passé? Comment tout raconter et passer à autre chose? C'est par le choix d'une écriture convulsive, haletante, entretenue par le jeu de crises d'épilepsie du narrateur-personnage que l'auteur entreprend de nommer ses émotions, de poursuivre son travail de *catharsis*. Dès le début du livre, le romancier annonce une écriture de la perte, une écriture de tensions et de distorsions qui porte ses cicatrices. Le lecteur est alors prévenu, l'heure des mots plaisants et pacifiques n'a pas encore sonné: les mots grimacent, choquent, s'accroissent ou se heurtent pour mieux se faire voir et entendre :

On m'en voudra alors d'écrire. Il faut bien vaincre la braise, les vermines, le tétanos dans ma cervelle, foutre à la gueule du monde quatre siècles de misères nouées dans un pays où personne n'a le droit de respirer, sans la permission du grand Chef, sans l'autorisation des domestiques, de la femme, des enfants du grand Chef. On me demandera alors de posséder la tête des autres, comme si la manière d'écrire des autres pouvait faire sortir l'humiliation, toute l'humiliation de mes tripes [...] (p. 11).

Ce « tout » que le narrateur fait sortir emprunte la voie de la crise, du délire, du combat, des imprécations contre « la bête » qui apparaît à chaque fois qu'il se trouve seul dans sa chambre, lieu de « l'exil chez soi » (p. 10), de la négation de soi, de la lutte contre sa mémoire.

D'un univers à l'autre

Les douze chapitres du livre télescopent tour à tour le passé haïtien et le présent montréalais. Va-et-vient entre deux pôles, Haïti et le Québec, qui font naître respectivement deux sentiments contradictoires : la répulsion et l'attraction. Le mot répulsion doit être pris ici dans son sens premier. C'est le rejet mutuel, tel que

l'exprime le narrateur par la voix de son personnage qui se sent banni du pays qu'il a abandonné :

Je fais les cent pas. Sur la rue Sherbrooke. Je crève de froid. Sous un pâle soleil. Je marche, ma lâcheté devant moi, la honte derrière moi [...] Maintenant, je sais que je traîne ma fuite, ma lâcheté. Je m'en veux d'avoir réveillé le peuple, ce nid de guêpes, pour le plonger aussitôt dans un profond silence. Oui. J'ai fui. J'ai abandonné un territoire qui m'appartenait [...] Maintenant que le désert est traversé, que je laisse derrière moi ruines, morts, montagnes dévorées par l'érosion, maintenant que mon nom est rayé de tous les journaux, que les élèves du lycée de Pétion-Ville crachent sur mes photos, je ne dois attendre l'absolution de personne. Connue la sentence. On va tout faire pour salir ma mémoire. La bête, les domestiques de la bête, les intellectuels de la bête. Occuper mes espaces, ceinturer la capitale de murailles, prendre un décret contre l'éventuel retour d'un bâtard. Je dois accepter la sentence. Exil pour la vie (p. 69-70).

C'est justement à la difficulté d'oublier le passé, d'entrer dans cet exil et d'habiter l'ici, que fait face le narrateur. Car cet autre espace du roman, Montréal, où il fait l'expérience du froid nordique et de la première neige, est une ville chaotique tant elle est envahie par «des monstres du passé», ce qui fait obstacle à la découverte de la ville dans sa nouveauté et à la lecture de ses signes. S'il y a dérive, elle est onomastique, non pas des lieux, mais des noms propres, puisque le roman fait plutôt place à des personnes qui habitent la ville, autre forme du désir d'appropriation que cette longue nomenclature de poètes, de professeurs, de journalistes, de politiciens, etc., par laquelle le narrateur semble vouloir rendre hommage à ceux qui ont contribué à son intégration. Se peut-il que ce procédé de nominalisation qui semble excessif soit une façon de traduire ce « vertige » des premiers moments dont parle Cioran? On peut bien le croire. Car le roman nous montre que, tout en étant hanté par son passé

douloureux, le jeune héros exilé se trouve plongé dans l'univers culturel et politique des années 1960.

Dans la foulée des personnages réels qui sillonnent le texte, l'auteur se plaît tout de même à évoquer quelques lieux de cette intégration et surtout leur atmosphère. D'abord le Perchoir d'Haïti (aujourd'hui disparu), un café littéraire tenu par Carlo Juste, que fréquentaient aussi bien des poètes haïtiens comme Anthony Phelps, Roland Morisseau, Serge Legagneur, René Philoctète et Gérard Étienne, que des poètes québécois comme Claude Gauvreau, Gaston Miron, Raoul Duguay, Paul Chamberland, entre autres. Le Perchoir reste dans la mémoire nostalgique des Haïtiens de la première génération un lieu idéal de convivialité, de partage, de métissage et de transculture. Tout le premier chapitre se déroule dans ce café littéraire que Gérard Étienne fait revivre, comme pour placer son roman dans l'espace et le temps, dès les premières lignes du texte :

Quelques minutes avant neuf heures. Pas encore de monde au Perchoir d'Haïti. Près de l'estrade réservé aux musiciens, une connaissance faite chez Yves-Gabriel Brunet: Claude Gauvreau. Tiède poignée de main suivie d'un long silence.

Incapable de faire démarrer la machine, de reprendre la discussion amorcée hier soir sur les *Hanches mauves*.

Sanglots interminables. Évaporation des mots dans la gorge. Encore morfondu par la première neige dont les flocons, à une vitesse folle, viennent de s'abattre sur mon visage, encore blessé par l'accueil d'un agent d'immigration (p. 9).

L'université de Montréal, son centre social et la «fac» marquent une étape dans l'intégration du jeune héros. Ce sont les autres lieux privilégiés dans ce roman. Le narrateur fait partie de l'équipe de l'AGEUM (Association générale des étudiants de

l'université de Montréal) et participe aux débats entre étudiants, ce qui lui rappelle son expérience haïtienne. L'atmosphère décrite ici correspond à « l'époque des syndicats en 68 [...] de la transmutation du *Quartier latin* en journal de combat¹ », selon l'information que donne Jean Basile dans sa critique parue dans *Le Devoir*.

Le peu de place qu'occupe la topographie de Montréal reflète les préoccupations du narrateur qui garde surtout de cette période de transition la mémoire des gens qui l'ont marquée, et celle de sa propre insertion dans la communauté.

Renâître à Montréal

Cette intégration dans la nouvelle ville ne va pas sans le déchirement du choix à faire, sans le remords d'avoir abandonné le pays natal sans cesse souffrant. Le titre prend alors un sens auto-accusateur : « Jusqu'à quand mes tourments, cette lâcheté qui fait de moi une pacotille, non la gorge des montagnes où le nègre marron dominait le monde », crie le narrateur (p. 258). Mais il lui reste à survivre, à habiter l'ici, tout en gardant ce sens de la douleur perceptible dans chaque mot :

Oui. C'est ça. Foutre tout en l'air pour être l'homme nouveau attendu depuis des siècles. Je l'ai appris quelque part. Un homme blessé, avili, humilié, c'est un caméléon. Il prend la couleur du milieu où il vivote en reniant les sources de ses maux de tête (p. 248).

Si Haïti est ici, de toute évidence, le pays du non-retour, le Québec se présente comme l'espace d'une possible renaissance symbolisée par l'adhésion du narrateur à

¹. Jean BASILE, « La pacotille des années soixante » dans *Le Devoir*, 23 novembre 1991.

une autre religion, le judaïsme, et par le nom symbolique qu'il porte. On aurait cependant préféré le voir passer de « Benjamin » (son nom initial) à « Ben Chalom » seulement au moment où il change de religion, soit à Montréal. Mais le narrateur fait citer ce nom par la mère (en discours rapporté au style direct), il le mentionne pour la première fois dans une analepse au début du livre (à la page 22), comme pour insinuer une prédestination.

Un nouveau nom, une nouvelle religion, puis la rencontre d'un confident, en la personne du docteur Gosselin qui l'écoute parler. « Dire, dire. Jusqu'à l'épuisement de l'esprit » (p. 257). Revivre dans l'ailleurs l'expérience de l'émotion pour en finir avec « la bête ». Cette séquence, plutôt émouvante, occupe les dernières pages du livre dont la chute est une ouverture sur deux plans: une possible guérison du narrateur qu'on conduit à l'hôpital, et des silhouettes d'écrivains québécois de la nouvelle génération des années 1970 :

Le bureau respire. Un tiède soleil à l'extérieur. Dans le taxi qui me conduit à l'hôpital, je jette un coup d'œil à l'entrée principale de la fac. Nicole Brossard, Roger Soublière, France Théorêt. Ils viennent de lancer le premier numéro de la *Barre du jour* (p. 258).

Que signifie cette finale sur la littérature québécoise ? Gérard Étienne nous montre qu'entre la pensée douloureuse de là-bas et le déchirement de l'ici il lui reste la chance d'être arrivé au « commencement » et d'être témoin d'une époque qu'il marque de ses signes. Bien sûr, les écrivains haïtiens de la première génération ont trouvé dans la vie littéraire de cette période de la Révolution tranquille un écho à leur besoin de prendre la parole, à la pensée du pays perdu, et à leur exil réel et intérieur. C'est ce

que nous déduisons en lisant le chapitre intitulé « L'exil comme métaphore » de *L'écologie du réel* de Pierre Nepveu dont nous retenons le passage suivant :

Rien de plus étonnant, à lire les textes littéraires des années soixante, que de constater à quel point une époque si affirmative, valorisant l'action, la parole, la réalisation de soi, a pu nourrir une telle abondance de discours sur l'exil, la folie, l'irréel, la mort¹.

Par conséquent, le mouvement de littérature migrante qui s'est intensifié dans les années 1980 trouve des points d'ancrage dans ce « déjà là », ce que Gérard Étienne signifie avec *La pacotille*. À ce sujet, de nouvelles questions surgissent quant à la place de ce roman dans la chronologie des œuvres. Compte tenu de son parcours littéraire, pourquoi une telle actualisation du passé plus de vingt-cinq ans après le départ et l'arrivée ? Cela viendrait-il confirmer le fait que la question du deuil ne sera jamais résolue ? Quoi qu'il en soit, par ce roman autobiographique de l'arrivée à Montréal, de l'exil, du pays et de la quête identitaire, Gérard Étienne nomme avec autant d'intensité l'ici et l'ailleurs. Toutefois, cette écriture métissée exhibe, en gros plans, les marques du passé. Montréal se vit donc comme une ville qui permet la circulation de signes contrastants et d'une parole dont la violence n'a d'autre but que de dénoncer le mal et de cicatriser la blessure.

Du *Nègre crucifié* à *La Pacotille*, Gérard Étienne a voulu porter témoignage ou prendre la parole au nom des autres. De tels romans, qui bouleversent notre espace par des signes contradictoires, « une poétique du malheur² », la dominance du souvenir et

¹. Pierre NEPVEU, *L'écologie du réel*, op. cit. p. 59.

². Joël DES ROSIERS, *Théories Caraïbes*, op. cit., p. 37.

de l'expérience personnelle sur la fiction, un incessant besoin de dire, de dénoncer, d'exorciser, des images insistantes d'un pays exprimé par des mots qui frappent ou déstabilisent, ne peuvent avoir d'autre fin que de transformer la vie, du moins intérieurement. « Dire sa vie, c'est changer sa vie, et rendre impossible cette coïncidence qu'on prétend rechercher¹ », écrit Gusdorf. C'est probablement ce désir de changement qui explique la conception bakhtinienne de ces romans, car tout explosives et chaotiques que soient les villes représentées (Port-au-Prince ou Montréal), elles s'ouvrent toujours sur un monde en transformation ou annoncent une renaissance.

¹. Georges GUSDORF, *Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 43.

Chapitre V

Dany Laferrière

Et quand tout éclate dans une société, il est peut-être prévisible et même normal que la littérature éclate en même temps et se libère de toute contrainte formelle ou sociale.

Hubert AQUIN, « Littérature et aliénation »,
Blocs erratiques, 1968, p. 135.

Libre d'attaches avec les siens, l'étranger se sent « complètement libre ». L'absolu de cette liberté s'appelle pourtant solitude.

Julia KRISTEVA, *Étrangers à nous-mêmes*, p.23.

D'un pôle à l'autre

Au cours des années 1980, nous assistons à l'émergence d'une nouvelle génération d'écrivains qui « ont été élevés au Québec ou qui y sont nés, de Dany Laferrière à Stanley Péan¹ ». Dany Laferrière n'a évidemment pas grandi au Québec puisqu'il y est arrivé à 23 ans, mais, comme il le dit lui-même, il y est « né comme écrivain² ». Il a vu le jour à Port-au-Prince, en Haïti, le 13 avril 1953 et a vécu dans le pays jusqu'en 1976. Comme ses aînés, il a gardé très vive la mémoire du pays natal. Mais, sur le plan historique, son expérience diffère de celle des écrivains qui ont dû s'exiler dans les années 1960. C'est cette différence que le narrateur de *La chair du maître* laisse deviner, avec un souci de précision des repères temporels qui est une des caractéristiques de l'écriture de l'exil et de la mémoire :

Je suis né en 1953. J'avais donc quatre ans quand Papa Doc est arrivé à la présidence en 1957. Et les deux Duvalier (père et fils) sont restés au pouvoir jusqu'en 1986. Je suis donc un enfant de ce régime. Durant mon enfance et mon adolescence (et cela jusqu'à l'âge de vingt-trois ans, date de mon départ d'Haïti), je n'ai pas connu autre chose que le monde inventé par Duvalier. Un univers étrange³.

Son départ pour Petit-Goâve à l'âge de quatre ans coïncide avec le début de ce régime. Il passe son enfance chez sa grand-mère, Amélie Jean-Marie, que nous apprenons à connaître sous le nom de Da dans *L'odeur du café* et *Le charme d'un après-midi sans fin*. Il fait ses études primaires à l'école des Frères de l'instruction chrétienne et vit à Petit-Goâve jusqu'en 1964, année où une épidémie de malaria le

¹. Joël DES ROSIERS, *Théories Caraïbes*, op. cit., p. 181.

². À l'émission de Bernard PIVOT, *Bouillon de culture*, TV5, Paris, dans le cadre du « Salon du livre de Paris » tenu au printemps 1999.

³. LAFERRIÈRE, Dany, *La chair du maître*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1997, p. 15.

presse à rejoindre sa mère, Marie Nelson, et ses tantes à Port-au-Prince. Entre temps, en 1959, son père, Windsor Klébert Laferrière, journaliste et syndicaliste, est envoyé comme diplomate en Italie, puis en Argentine. À partir de cet exil déguisé, il ne retournera plus dans son pays. L'œuvre de Dany Laferrière rend ainsi sensibles la présence de la mère et cette absence du père :

La plupart de mes amis (et moi aussi) n'ont pas connu leur père (mort en prison ou exilé). Nous avons été élevés par nos grands-mères, nos mères et nos tantes. Des femmes sans homme. Des enfants sans père. Duvalier pouvait aisément nous faire croire qu'il était notre père (*Ibid.*, 17).

Il se réclame donc de ces jeunes qui sont restés au pays après le départ des parents et des aînés, dominés par la peur d'une arrestation arbitraire : « Le danger était partout dans la ville ». C'est dans cette atmosphère de la vie port-au-princienne qu'il fait son entrée dans l'adolescence après les tranquilles années d'enfance à Petit-Goâve : « Le choc culturel dont on voudrait m'entendre parler, ce n'est pas en quittant Port-au-Prince que je l'ai vécu, c'est en sortant de l'enfance¹ », dira plus tard l'auteur, qui fait allusion à une telle expérience dans *Le goût des jeunes filles*. Vient ensuite « le temps du fils » (il s'agit de Jean-Claude Duvalier), un temps de grands bouleversements culturels et sociaux, marqué par la modernité, l'influence du fameux rêve américain et un clivage entre les deux générations :

Un fils peut-il diriger des fils ? Si le père avait institué le régime sévère de la peur, avec le fils, la décadence s'est installée. Le père ne voulait rien entendre du sexe (il avait formé un corps : la police des mœurs). Pour lui, le sexe était le péché absolu. Le meurtre, plutôt encouragé. Le fils, lui, ouvrait les portes de la maison à la musique étrangère (le jazz, le

¹. Marie-Andrée CHOUNARD, « Salon du livre de Paris. Écrivains d'ailleurs ou écrivains tout court », *Le Devoir*, 22 mars 1999.

rock), à la coiffure afro, au cinéma porno, aux films violents (les westerns italiens) et à la drogue. C'était mon époque (*La Chair du maître*, p. 13).

Sur les plans professionnel et culturel, après avoir étudié au collège Canado-haïtien, Dany Laferrière s'initie au journalisme et se passionne pour la peinture haïtienne. Entre 1972 et 1976, il publie de brefs portraits de peintres dans le quotidien *Le Nouvelliste*, fréquente les grands peintres primitifs (Rigaud Benoît, Jasmin Joseph, Saint-Brice), visite les galeries d'art, les expositions des nouveaux peintres modernes (Jean-René Jérôme et Bernard Séjourné), travaille pour Radio Haïti-inter, écrit dans l'hebdomadaire *Le Petit Samedi Soir* et s'intéresse au nouveau groupe littéraire, le spiralisme¹, dont fait partie l'écrivain Frankétienne² que Dany Laferrière a interviewé en 1974, pour *Le Petit Samedi soir*, au sujet de *Ultravocal*.

Mais un vent de révolte se fait sentir dans la capitale. La présidence à vie de Jean-Claude Duvalier est de plus en plus contestée par la presse et les adversaires du régime, d'autant plus que le gouvernement américain exige des élections. Un grand ami de Dany Laferrière, Gasner Raymond, journaliste comme lui, se trouve assassiné

¹. FRANKÉTIENNE a défini lui-même le spiralisme dans les premières pages de *Mur à crever* (1968) : « [L]e spiralisme cerne la vie au niveau des associations (par les couleurs, les sons, les lignes, les mots) et des connexions historiques (par les situations dans l'espace et le temps). Non dans un circuit fermé. Mais suivant une spirale. D'une richesse telle que chaque nouvelle spire, plus élargie et plus élevée que la précédente, agrandit l'arc de vision [...] Recréant les ensembles à partir des détails et des aspects secondaires, les démarches spiralistes réconcilient l'Art et la Vie et rompent forcément, en littérature, avec l'hypocrisie du Verbe. Reconnaissance. Totalité.

En ce sens, comme moyen d'expression — efficace par excellence — le spiralisme utilise le Genre total où sont mariés harmonieusement la description romanesque, le souffle poétique, l'effet théâtral, les récits, les contes, les esquisses autobiographiques, la fiction..., etc. » (p. 5).

Cité par Léon-François HOFFMANN, *Littérature d'Haïti*, Vanves Cedex, EDICEF, 1995, p. 214-215.

². L'orthographe du nom de Frankétienne a changé au fil des années: Franck ÉTIENNE est devenu Frankétienne à partir de 1972, puis Franketienne depuis 1984.

par des membres du gouvernement. La violence gagne du terrain, d'autres amis en sont victimes. Sentant sa vie en danger (sa mère apprend qu'il sera la prochaine victime de la dictature), il prend clandestinement la route du Nord et arrive en plein été 1976 à Montréal. « Je n'ai pas été exilé, j'ai fui avant d'être tué. C'est différent » (*Chronique de la dérive douce*, p. 27-28), écrira-t-il, heureux d'avoir eu le temps de se sauver.

Dany Laferrière s'initie à la vie montréalaise et cherche à travailler pour survivre. L'absence d'un lieu de rencontres et d'échanges, comme le Perchoir¹ des années 1960, se fait sentir dans l'itinéraire de l'auteur. Même effet du temps sur le plan professionnel : il fait partie de la deuxième vague migratoire et, à cette époque, le marché du travail est moins accessible que dans les années 1960 où le Québec était à la recherche d'enseignants, de cadres ou de techniciens d'expression française². Quoi qu'il en soit, entre 1976 et 1982, « Laferrière fait divers métiers et tente de s'adapter à son nouveau pays. Époque [...] des repas simples, du salaire minimum et des chambres crasseuses et ensoleillées³ ». Cela nous renvoie aux descriptions et à quelques épisodes de son premier roman, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, qu'il commence à écrire dès 1982 et qu'il publie chez VLB éditeur en 1985. En 1987, paraît son deuxième roman, *Éroshima*. Parallèlement à son travail d'écrivain, il est engagé par la télévision Quatre Saisons, à la météo, puis, pendant trois mois, à une émission d'humour : *100 Limite*. Il devient ensuite chroniqueur à *La bande des six*, un magazine

¹. Voir *Supra*, p., 211.

². Au sujet de la deuxième vague migratoire, voir l'étude de Paul DEJEAN, *Les Haïtiens au Québec*, Montréal, CIDHICA, 1990, p.38-44.

³. Nous avons puisé la plupart de ces données biographiques dans « Dany Laferrière. Chronologie », *Éroshima*, Montréal, Typo, 1998, p. 147.

culturel de Radio-Canada. Ses apparitions à la télévision le font connaître par le grand public québécois.

Il veut se consacrer tout à fait à l'écriture, mais, comme le succès commence à faire de lui une vedette et que le nombre de ses amis augmente, il éprouve de la difficulté à se créer du temps et un espace de recueillement pour écrire, il se retire alors à Miami où il vit depuis 1990. Cependant, il revient souvent à Montréal pour rencontrer son éditeur et garder le contact avec ses lecteurs. Il y publie en moyenne un livre par année : *L'odeur du café* (1991), *Le goût des jeunes filles* (1992), *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?* (1993), *Chronique de la dérive douce* (1994), *Pays sans chapeau* (1996), *La chair du maître* (1997), *Le charme des après-midi sans fin* (1997). Ces romans parus de 1985 à 1997 répondent à un projet : « Écrire une biographie américaine en dix volumes » (le dernier, qui devra raconter les dernières heures précédant son départ pour l'exil, est attendu). Ils n'apparaissent pas dans un ordre chronologique, mais il est possible de suivre l'itinéraire du romancier de façon à rendre compte d'une anachronie qui n'est peut-être pas un hasard, d'autant plus que la discontinuité, la coupure, le va-et-vient entre les pôles font partie des caractéristiques de l'écriture de l'exil. Il est tout aussi possible de les classer de façon à considérer deux temps forts nettement marqués dans le parcours littéraire de Dany Laferrière : celui de l'exploration du Nord qui se fait par une quête de soi et une critique de l'Amérique, puis celui du retour à la mémoire de l'enfance et du pays natal. Deux temps que le romancier fait alterner, et deux pôles dont il rend compte en créant des univers urbains qui frappent par leur opposition. Car

Montréal se vit comme une ville tropicale, érotisée et chaotique, tandis que Petit-Goâve est décrit comme une ville plutôt sereine, et Port-au-Prince, quoique inquiétant, se narre dans un ton parfois intime.

Mon analyse vise à montrer à quel point cette écriture trouve son support dans ces espaces urbains traversés d'un pôle à l'autre par l'auteur. Cette polarité ne brise nullement l'unité de l'œuvre : c'est la même quête qui se poursuit d'un univers à l'autre, dans un monde à découvrir, à connaître et à conquérir. Le romancier exprime sa vision par une écriture toute personnelle qui s'écarte délibérément de la tradition littéraire haïtienne par l'éclatement du texte, des genres et par la limpidité de la prose. L'analyse, centrée sur *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, *L'odeur du café* et *Pays sans chapeau*, rendra compte de la bipolarité de cette «biographie américaine».

Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer

Une « arrivée en ville »

Si autrefois l'étranger n'existait pas — n'étant que de passage, il ne nous concernait pas — la situation change radicalement dès qu'il devient un personnage familier de la littérature québécoise. Personnage familier au sens où l'on ne se contente plus seulement de le représenter, de parler de lui, en somme de gloser sur ses faits et gestes. L'étranger acquiert ainsi un droit de parole durement négocié car il peut désormais clamer être autre chose qu'un laissé pour compte, un simple objet de description.

Simon HAREL, *Le voleur de parcours*, p. 280.

Comme tout premier livre publié, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* constitue pour son auteur une entrée dans la littérature ; mais, dans le cas de Dany Laferrière, cette introduction s'opère avec un tel éclat qu'il convient de se demander si l'originalité du roman, sa nouveauté, son titre et son contenu provocateurs n'ont pas contribué à son succès. Aussi, ce livre est-il vite devenu un *best-seller* québécois, traduit en huit langues et porté à l'écran¹. Pour sa part, la critique a bien accueilli ce premier roman arrivé à temps dans l'évolution de la littérature québécoise. En effet, au moment de sa parution, en 1985, la production littéraire migrante est à son apogée et, sur la scène culturelle, d'importantes études sur l'altérité, le métissage et l'interculturel sont en cours : les chercheurs se questionnent sur la nécessité d'une

¹. Le roman a été traduit en anglais par l'écrivain David HOMEL. Le film, réalisé par Jacques Benoit en 1989, a soulevé de vives controverses en particulier à New York et à Boston, censure de la presse américaine que Laferrière a dû dénoncer. La critique, notamment celle du *New York Times*, trouvait le titre *How to make love to a Negro without getting tired* choquant pour la communauté noire américaine. Le titre a été raccourci pour devenir *How to make love...*, car le mot « Negro » dans le titre anglais risquait d'offenser les Noirs, prétendaient les critiques.

redéfinition de la littérature québécoise ou se penchent sur les textes issus de la migration¹. À partir de cette même période, la culture montréalaise se définit de plus en plus comme étant cosmopolite. Le roman de Dany Laferrière prend donc naissance dans un foyer capable d'accepter une œuvre qui brille par sa différence, son audace et qui, de l'avis de la critique, « cultive le scandale, la distance ironique² » et l'« irrévérence³ ».

De plus, ce roman se singularise par son étrangeté : il ne s'enracine ni dans l'ici ni dans l'ailleurs. D'une part, même si l'histoire se déroule à Montréal, le romancier fragmente les références culturelles, et prend une distance par rapport aux réalités politiques, sociales et culturelles québécoises. D'autre part, contrairement aux romans écrits du point de vue de la migration, ce texte n'établit pas de rapports explicites avec le pays d'origine de l'auteur. *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* défie donc toute tentative de classification, même celle des écritures migrantes proposée par Robert Berrouët-Oriol et Robert Fournier :

Écritures migrantes, deuxième génération: Jonassaint, Caccia, Renaud, D'Alfonso, Des Rosiers, etc. La production de cette deuxième génération participe également de la problématique des écritures métisses

¹. Comme essais critiques qui se penchent en tout ou en partie sur les œuvres de la migration, je rappelle, au risque de me répéter parce qu'ils sont déjà maintes fois cités, quelques travaux majeurs, parus peu de temps après ce roman choc, qui éclairent mon propos et me situe dans le contexte culturel des années 1980: *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir* (Jean Jonassaint, 1986), *Le voleur de parcours* (Simon Harel, 1987), *L'écologie du réel* (Pierre Nepveu, 1988).

². Gilles MARCOTTE, «Le retour de l'enfant prodige» dans *L'Actualité*, Montréal, 1^{er} octobre 1996, p. 79.

³. Sherry SIMON, « Cherchez le politique dans le roman, en vous fatiguant » dans *Vice Versa*, n° 17, janvier 1987, p. 21-23.

lorsqu'elle campe sa modernité, son cosmopolitisme, son enracinement dans l'Ici couplé au sédimentaire du pays d'origine, réel et mythique¹.

Tout en faisant partie de cette génération, Dany Laferrière se démarque, au départ, de ses contemporains. Comme eux, il « campe sa modernité, son cosmopolitisme » dans une œuvre de déracinement, mais il faut attendre la parution de *L'odeur du café* en 1991, premier livre sur « le pays d'origine, réel et mythique » avant de se rendre compte que l'exploration du romancier s'opère dans deux pôles distincts et que son itinéraire part de l'espace de la migration pour remonter au pays de l'enfance.

L'exil (la rupture, la distance, le manque) sert de déclencheur à la revendication d'un espace de pensée, de création et de reconnaissance sociale. Ainsi, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, récit de l'urbanité montréalaise, peut se lire comme une tentative d'habiter le nouvel espace. Cette appropriation passe nécessairement par une prise de parole libératrice, favorisée par la condition d'exilé et la facilité d'écrire loin de la censure à laquelle il était habitué : « D'être exilé permet d'écrire sans concession et sans peur. L'exil m'a aidé à dire ce que je pense, et m'a donné la possibilité de parler à un autre pays². »

Une lecture des œuvres écrites dans la diaspora haïtienne doit tenir compte de cette liberté d'expression retrouvée en exil, ce que j'ai déjà souligné au sujet de l'écriture de Jean-Claude Charles et de Gérard Étienne. Mais, ce qui est différent chez

¹. Robert BERROUËT-ORIOU et Robert FOURNIER, « L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec » dans *Quebec Studies*, op. cit., p. 14 -15.

². Francine BORDELEAU, « Dany Laferrière, sans arme et dangereux » dans *Lettres québécoises*, n° 73, printemps 1994, p. 10.

Dany Laferrière, c'est le fait de s'écarter complètement du discours politique haïtien dans ses premières œuvres pour « parler à un autre pays » de l'identité du « Nègre » en Amérique, de sa liberté personnelle qu'il ne peut conquérir que par son propre succès : « Le plus grand *scandale* du monde, c'est de se voir réduit par les autres à certaines obsessions, certains malheurs¹ ». L'auteur de *Comment faire l'amour avec un Nègre...* est conscient des efforts qu'il doit déployer pour atteindre le succès et sortir ainsi de l'anonymat et de la non-identité qui fait du nouvel arrivé rien d'autre « qu' un Nègre de plus » (*Pays sans chapeau*, p. 94). Il entreprend alors la conquête de son identité et de sa liberté. Avec son premier roman, qui met en scène un écrivain noir avide de succès, Dany Laferrière fait de l'écriture son arme et son instrument de prédilection : « J'ai acquis mon indépendance en Amérique en tapant huit heures par jour à la machine. C'était ça ou l'usine », confie le narrateur de *Cette grenade...* (p. 15) quelques années plus tard, avec un regard lucide sur le réel et un certain sourire qui sont des signes particuliers du narrateur-auteur. L'écriture de cette quête de soi et de l'espace joue sur la mise en scène des personnages, l'inscription des traces du passé (l'intertexte historique) et la représentation de Montréal en une ville imaginaire.

Personnages et mise en scène

Deux Noirs, chômeurs, âgés d'une vingtaine d'années, partagent un misérable logement du Carré Saint-Louis, en plein cœur de Montréal. Tout se passe l'été, alors qu'une chaleur humide et suffocante fait monter la température du corps toujours prêt à exploser, surtout à la vue des jeunes filles blanches, légèrement vêtues, qui font les frais des aventures des protagonistes : Bouba (ainsi se prénomme le plus énigmatique

¹. Francine BORDELEAU, *op. cit.*, p. 10.

des deux), et le narrateur, un personnage qui joue le rôle d'un écrivain dragueur. Le premier, qui ne se limite qu'à une sortie par semaine, reste immobile, la plupart du temps couché sur un Divan (toujours en lettres majuscules dans le récit) en lisant Freud et le Coran, et en écoutant le jazz. Le second s'adonne à l'errance urbaine, à la drague active, s'intéresse à la littérature et écrit un livre sur la vie qu'ils mènent quotidiennement. Il en fera un roman à succès.

Au premier contact, un titre accrocheur, puis une forme éclatée, un style moderne, dynamique, une présentation typographique accentuée de lettres majuscules, des références culturelles multiples et surtout la liberté du propos en sont les principales caractéristiques. Les vingt-huit courts chapitres, tous longuement sous-titrés, sont composés de récits et de dialogues entrecoupés de sourates du Coran et rythmés par le jazz.

À l'avant-scène se placent les deux héros qui se complètent par leurs différences. Bouba incarne un sage, un homme d'intérieur vivant de lecture, de prière et de sommeil. « Sa réputation a dépassé les frontières du Carré Saint-Louis » puisqu'il passe pour « le plus grand sorcier de Montréal » (p. 86), selon une des filles de la ville. Mais, nous savons qu'il est avant tout « un malade du verbe » (p. 34), un lecteur et interprète du Coran et de Freud qu'il lit avec la même frénésie, passant d'une sourate de l'un à un passage de l'autre, comme le dit le narrateur qui n'a pu résister à un tel pouvoir de magie verbale :

Et me voici avalé, absorbé, annihilé, bu, digéré, mastiqué par ce niagara de mots débités, dans un délire fantastique, avec une diction

paranoïaque, le tout secoué de pulsations jazzées au rythme des incantations de sourates, avant de comprendre que Bouba me fait une lecture hachée, syncopée des tranquilles pages 68 et 69 de *Totem et Tabou* (p. 14).

Bouba fait le lien entre l'oralité et l'écriture, entre la tradition et la modernité, puisqu'il perpétue la tradition africaine du griot dans la culture occidentale de l'écrit. C'est lui qui nomme, explique, interprète. Quant au narrateur (Bouba l'appelle Vieux, ce surnom donné par la grand-mère du «Vieux os» de l'enfance, qui sera révélé au lecteur dans *L'odeur du café*), il est un cosmopolite. Il incarne l'exilé cultivé, le migrant, l'errant, dont l'identité n'est pas bien définie : le foisonnement des références culturelles en fait un « Nègre métropolitain » en ce sens que sa culture fragmentée, déterritorialisée est composée de toutes les cultures traversées¹. Personnage éclaté, il tranche avec Bouba par sa vivacité et sa capacité de passer d'une activité à une autre, de l'intérieur à l'extérieur et *vice versa*, de prendre goût à l'errance et à la vie urbaine tout en se réservant des espaces de réflexion et d'écriture.

En fin de compte, l'un et l'autre héros ressemblent aux deux faces d'un même personnage. Tranquille, observateur, sage, Bouba rappelle ce jeune homme modéré et réfléchi (aujourd'hui adulte) qu'on trouve dans certains romans du cycle haïtien tels *L'odeur du café* et *Le goût des jeunes filles*. Pour sa part, le narrateur-écrivain est ce jeune homme foncièrement urbain qui aime les conversations à la fois drôles et graves, fréquente les bars et les restaurants, comme on peut le voir dans des passages de *Cette grenade...* ou dans *La chair du maître*. Le romancier joue le personnage de ses livres en mêlant à sa guise la réalité et la fiction et en renforçant son procédé par un puissant

¹. Sherry SIMON, *op. cit.*, p. 23.

jeu de contrastes : sédentarité et nomadisme, lenteur et vitesse, immobilité et mobilité. Justifiant le choix de *son* personnage et des nombreuses références culturelles que contient *Comment faire l'amour avec un Nègre...*, il s'exprime ainsi :

Je n'ai pas voulu présenter un personnage de Noir pauvre, analphabète et désorganisé, on avait trop utilisé ce genre de sujet. Mon propos c'était de montrer les Noirs qui connaissent la littérature, la peinture, le jazz. Je l'ai fait pour que le lecteur occidental ne prenne pas en pitié mon personnage, pour qu'ils comprennent que ces gens connaissent très bien les codes et savent lire les signes du monde occidental. J'évite ainsi le fameux débat sur le choc de la rencontre de deux cultures. J'ai même représenté des Noirs cyniques afin d'évacuer le pathos. J'ai voulu que mon roman pose des questions sur le propre terrain de l'occidental¹.

Un personnage-écrivain se met en scène, un sage le regarde vivre et interprète le monde : deux héros dont la présence permanente contraste avec la fugacité des personnages secondaires qui, comme dans un vidéoclip, se découpent, défilent et passent. Ce sont de jeunes étudiantes blanches anglophones qui se profilent dans l'univers fictif des protagonistes. Par leurs surnoms, fabriqués par Bouba qui nomme êtres et choses, elles concourent à rendre encore plus imaginaire cette ville inventée par le romancier. Miz Littérature, Miz Après-Midi, Miz Suicide, Miz Snob, Miz Mystic, etc., jouent un rôle de « complices » qui consiste à prouver que, « [d]u point de vue humain, le Nègre et la Blanche n'existent pas » (p. 145). Le romancier s'attaque ainsi aux clichés raciaux, sujet habituellement grave et tendu qu'il traite de façon humoristique. Difficile ne pas penser ici au *Corps noir* de Jean-Claude Charles, même si sa quête identitaire s'exprime par un humour plus déchirant. Dany Laferrière parodie certains clichés pour mieux les combattre, comme celui de « l'endurance sexuelle des Nègres » (*Chronique...*, p. 79), et s'attaque à toutes les connotations négatives accolées au mot « Nègre ». Un sujet qu'il traite sans haine, malgré un certain sens de la douleur

¹. Entretien avec Dany Laferrière dans *Conjonction*, n^{os} 170-171, p. 80-81.

atténuée non seulement par son humour mais aussi par sa façon d'attirer le regard complice du lecteur.

La dimension auto-ironique de l'appropriation de l'espace qui se fait « sans passion¹ », c'est-à-dire sans violence apparente, est à l'opposé de l'approche de Gérard Étienne qui privilégie dans ses romans l'alliance de la violence du langage et de l'humour (*Le Nègre crucifié*, *Un ambassadeur macoute à Montréal*, entre autres). De plus, contrairement à Étienne, Laferrière prend une distance avec la majorité francophone du Québec : les personnages féminins viennent de l'université McGill ou de Sir Georges Williams (aujourd'hui, université Concordia) et s'expriment en anglais. Il est possible de voir dans la mise à distance des Québécois francophones une stratégie pour mieux faire passer le message auprès de la majorité, une façon d'atténuer le propos : « Un écrivain noir qui parle du racisme fait forcément de la provocation² », dira l'auteur. Sherry Simon, qui s'interroge sur la stratégie de l'auteur, rapproche le rapport établi par Laferrière entre le Nègre et la Blanche au paradigme québécois déjà articulé par Hubert Aquin :

Le roman ne questionne jamais cette identification de L'Anglaise et de la Blanche : il la prend pour une donnée [...] L'Anglaise représente-t-elle le but de tout bon anticolonialisme ? (Et pourquoi pas la Française ?) Le rapport entre le Nègre et la Blanche ne rejoint-il pas un paradigme en fait parfaitement québécois, celui qui a été articulé de manière définitive par Hubert Aquin dans *Trou de mémoire* ? Notre Nègre n'est pas tout à fait Olympe Ghezso-Quénum (qui lui croit encore au politique) mais leur rapport passionnel à la Canadienne-anglaise est le même. Le Nègre blanc se reconnaît-il toujours dans le Nègre aux prises avec ce phantasme de pouvoir ? L'utilisation du paradigme est habile mais l'analyse politique qui soutient la création de l'objet

¹. Sherry SIMON, *op. cit.*, p. 21-23.

². Francine BORDELEAU dans *Lettres québécoises*, *op. cit.*, p. 9.

fantasmagique n'a plus cours. L'allusion vient s'ajouter aux autres éléments de l'intertexte qui se sert d'une référence connue pour nier l'altérité radicale du Nègre¹.

À relire *Trou de mémoire*, il est difficile d'ignorer une parenté entre Dany Laferrière et Hubert Aquin qui se prend « lui-même pour le thème premier de ses œuvres² », parodie le discours éditorial, fait éclater la frontière des genres et multiplie les réseaux intertextuels. La relecture de *L'hiver de force* de Réjean Ducharme laisse cette même impression d'une filiation qu'il serait intéressant d'approfondir. Ce n'est sûrement pas un hasard si cet auteur figure avec Hubert Aquin dans la liste des écrivains conviés dans *Comment faire l'amour avec un Nègre...*, véritable défilé onomastique. Une telle liste en dit beaucoup sur les références culturelles du « Nègre » qu'on ne saurait « prendre en pitié », comme le dit l'auteur, et qui fait du pauvre appartement du 3670 de la rue Saint-Denis une riche bibliothèque :

J'écris : CAISSE DE BOUQUINS.

Je lis : Hemingway, Miller, Cendrars, Bukowsky, Freud, Proust, Borges, Cortazar, Dos Passos, Mishima, Apollinaire, Ducharme, Cohen, Villon, Lévy Beaulieu, Fennario, Himes, Baldwin, Wright, Pavese, Aquin, Quevedo, Ousmane, J.-S. Alexis, Roumain, G. Roy, De Quincey, Marquez, Jong, Alejo Carpentier, Atwood, Asturias, Amado, Fuentes, Kerouac, Corso, Handke, Limonov, Yourcenar (p. 103).

Mise en scène de personnages contrastants, accumulation de noms propres d'auteurs, de compositeurs, complexité du réseau intertextuel, tout cela se rattache à un intertexte historique qui est une clé importante de la lecture de ce roman. Dany Laferrière ne se contente pas de critiquer les clichés, il remonte à leur origine

1. Sherry SIMON, *op. cit.*

2. Hubert AQUIN, *Trou de mémoire*, « Présentation », Édition critique établie par Janet M. Paterson et Marilyn Randall, Montréal, Bibliothèque québécoise, p. IX.

historique, mais de façon ludique, parfois subtile. Ce sont des rappels allusifs ou des traces du passé dans l'écriture du présent qui peuvent déclencher toute une réflexion sur « l'impossible oubli¹ » du passé ou réveiller des siècles d'histoire dans l'esprit du lecteur.

Une inscription des traces du passé dans le présent

Toute œuvre est porteuse d'un état d'esprit. En l'occurrence, l'exil, la pensée du pays d'origine, la solitude du nouvel arrivé « sans parents ni amis », la perte d'identité de l'inconnu noyé dans l'anonymat de la ville, la quête pour la survie ou la lutte pour éviter l'aliénation urbaine. Le narrateur-auteur objective plus tard cet état d'âme dans *Cette grenade...* dans une réflexion sur son rapport avec l'Amérique et un dialogue avec ses lecteurs. Mais il rend sensible son état d'esprit dans l'actualisation des traces du passé qui se lit entre les lignes. « On se rend vite compte que ce Nègre-là n'est pas le genre de farceur qui rit aux éclats », écrit Foglia², sur le sens du sourire de Dany Laferrière. Cette réflexion nous fait penser à une réplique du narrateur-écrivain dans *Cette grenade...* Celui-ci, double de l'auteur, prétend que l'humour est parfois une façon de mentir. Il le dit au cours d'un dialogue, à la fin de ce roman, avec une jeune fille (la même qui se trouve au début du livre, p.31-35) qui l'aborde en pleine rue :

- Je préfère quand vous retrouvez votre humour.
- Vous préférez me voir mentir. C'est à ça que sert l'humour en définitive, à cacher sa souffrance (*Cette grenade...*, p. 197).

¹. Régine ROBIN, *Le deuil de l'origine*, op. cit., p. 20.

². Pierre FOGLIA, « Comment faire l'amour avec un Nègre, sans se fatiguer: quelle histoire! » dans, *La Presse*, 19 novembre 1985.

Toujours dans *Cette grenade...*, nous lisons ces paroles du narrateur qui simule une conversation avec un chauffeur de taxi nigérien lui reprochant de ne pas mettre toute son énergie d'écrivain au service de sa race :

Justement, je suis un écrivain du présent. J'essaie de repérer les traces du passé dans le présent. Peut-être que tu as raison. Il doit y avoir d'autres Nègres capables de montrer les richesses de notre race, mais ce n'est pas moi. Je ne suis pas le bon type. Je ne m'intéresse qu'à la chute, la décadence, la frustration, l'amertume, le fiel qui tient les hommes en vie. (*Cette grenade...*, p. 67.)

Comment repérer ces traces du passé dont le présent est porteur dans *Comment faire l'amour avec un Nègre...?* Elles sont disséminées dans le paratexte, entre les lignes, dans la marge, dans des slogans en lettres majuscules ou dans certaines réflexions que l'auteur prête aux personnages, comme ces paroles mises sur les lèvres d'un Blanc qu'il dit socialement engagé : « Moi aussi, je crois que la drague est dégradante pour la femme mais que vaut une innocente drague à côté de la Traite des Nègres ? » (p. 51).

Si un certain sourire est ici perceptible, il ne l'est pas pour autant dans les phrases suivantes, écriture du corps par laquelle l'auteur fait allusion à un passé historique qui a laissé ses marques :

Bouba est un homme courageux qui mène, ici même, un combat de tous les instants. Contre les forces obscures de la misère la plus noire. Il sait qu'il a perdu d'avance. Il porte, sur tout le corps, des cicatrices. Des blessures, encore sanglantes parfois. Des coups dont on ne revient pas (p. 79).

Postcolonial, le roman fait allusion à l'origine, au mal innommable, au « vieux malentendu historique » (p. 80). Le recours à l'article 1 du *Code Noir* de 1685 qui sert d'épigraphe en est l'exemple le plus tangible: « Le nègre est un meuble. » On sait que l'épigraphe est un procédé qui établit toujours un rapport de sens avec le texte, ce qui apparaît évident dans les lignes suivantes :

La société coloniale était une société extrêmement cloisonnée, le *Code noir* de 1685 en voulait ainsi ! Pas d'union entre Noirs et Blancs, et aucune promiscuité que ce soit : même les Noirs libres dits de couleur étaient sommés de « rester à leur place¹ ».

Le rapport de sens établi entre le paratexte et le contenu du roman est déjà expliqué par Joël Des Rosiers qui a souligné l'importance de ce rappel du *Code Noir* dans l'interprétation du roman de Dany Laferrière: « La machine textuelle de Laferrière, en posant l'affirmation princeps, cherchera à en transgresser l'énoncé et ses sous-entendus, à le prendre à la lettre, c'est-à-dire en pleine métonymie². »

En effet, comme le souligne Joël Des Rosiers, le roman met en scène Bouba un personnage immobile, faisant corps avec un « Divan », meuble imposant et omniprésent. Dans le même ordre d'idées, en multipliant les relations sexuelles entre Nègres et Blanches dans son roman, l'auteur joue le jeu de la transgression du *Code noir* (« Pas d'union entre Noirs et Blancs ») qui interdisait également l'apprentissage de la lecture et de l'écriture aux Nègres³. Les nombreuses références à la lecture et la mise en scène de l'acte d'écrire sont autant de façons utilisées par l'auteur pour

¹. Ama MAZAMA, « Critique afrocentrique de l'Éloge de la créolité » dans *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995, p. 94.

². Joël DES ROSIERS, *Théories Caraïbes*, op. cit., p. 155.

³. *Ibid.*

contrefaire ces interdits colonialistes dont les traces se trouvent encore dans le présent, et pour exprimer, à sa manière, « la haine du racisme, de la bêtise, de l'intolérance... Enfin, tout ce qui forme l'humus de notre époque... Sûrement de toutes les époques... » (*Cette grenade...*, p.197). L'abondante occurrence du mot « Nègre » (J'en ai repéré environ 150) va dans le même sens : « Dire le mot *Nègre* si souvent qu'il devienne familier et perde tout son soufre » (*Ibid*, p. 198).

Polysémique, le Divan (avec majuscule dans le roman), allégorie de la transgression, du désir, de la sensualité, de l'érotisme, devient aussi un symbole féminin si l'on se réfère à la réflexion du narrateur (en monologue intérieur) :

Au fond, quand on regarde le Divan avec un minimum de sensibilité, on voit bien ce que l'œil aigu de Bouba avait perçu bien avant nous. Le Divan a la forme plantureuse et offerte des femmes de Rubens. Qui n'a pas rêvé, en regardant les toiles de Rubens, de prendre ce bain de chair. Chairs généreuses et onctueuses (p. 36).

Outre l'inattendu de cette relation avec la peinture qui se fait également dans d'autres romans de Dany Laferrière (*L'odeur du café* et *Pays sans chapeau*), il n'est pas exagéré de relier ce symbole féminin qu'est le Divan à la création, car Bouba fait de ce lieu une tribune permanente d'où il observe le monde et dicte au narrateur-écrivain les principes de sa reconstruction. L'intérieur de l'appartement, incluant la chambre du narrateur, devient alors un lieu de fécondité. Naissance dans la douleur (impossible recueillement, dénuement, travail laborieux sur la vieille Remington 22) d'un premier-né dont l'auteur anticipe le succès et qui sera réellement l'objet de la reconnaissance sociale tant recherchée :

L'aube est arrivée, comme toujours, à mon insu. Gracile. Des rayons de soleil à fleurets mouchetés. Comme des pattes de Saint-Bernard. Le roman me regarde, là, sur la table, à côté de la vieille Remington, dans un gros classeur rouge. Il est dodu comme un dogue, mon roman. Ma seule chance. VA. (*Comment faire l'amour avec un Nègre...*, p. 153).

Tout se passe donc comme si l'inscription du passé comme transgression de l'interdit colonial dans un roman du présent de la migration participait à ce travail incessant « du deuil de l'origine », de cet immense effort à déployer pour se dégager de « ce poids tragique à la limite du supportable¹ » qu'est l'héritage laissé par l'histoire. Ces six lignes qui, à elles seules, forment le dernier chapitre du livre, annoncent la fin d'une errance qui habite désormais dans la littérature. Fin et commencement rendus possibles par l'exil et l'avantage qu'il offre de pouvoir « parler à un autre pays² ».

Une ville « au-delà de toute contrainte »

Montréal, lieu d'énonciation de cette parole, tient dans l'imaginaire de l'auteur une place particulière. Il représente une ville « au-delà de toute contrainte³ », de tout passé colonisateur, une ville qui permet la libre circulation dans le « déferlement des signes les plus déracinés⁴ ». En ses premières années d'exil, le narrateur-auteur cherche à conquérir la ville par l'écriture, ce roman étant précisément l'histoire de l'écriture d'un livre sur Montréal. Problématique, la représentation de la ville suggère diverses interprétations. D'abord, il apparaît évident que l'auteur s'éloigne de l'image de la ville-corps qui favoriserait l'entrée de son personnage dans un espace organisé. Sa

1. Pierre NEPVEU, *Intérieurs du Nouveau-Monde*, op. cit., p. 337

2. Francine BORDELEAU, op. cit.

3. Pierre NEPVEU, op. cit.

4. *Ibid.*, p. 338.

vision traduit l'absence d'un lieu propre, voire le refus d'une ville mosaïque où chacun trouverait son « ghetto » prêt à l'accueillir, ce qui n'est pas sans rapport avec la réalité quand on considère ce qu'écrit Paul Dejean au sujet de la communauté haïtienne de Montréal :

[L]a population haïtienne de Montréal n'est pas confinée à une seule zone de la ville, dans une sorte de ghetto ou de « quartier haïtien ». Elle est, au contraire éparpillée dans toute la région montréalaise, avec [des] points de concentration [...]¹.

Cela se constate dans la littérature par l'absence d'une inscription urbaine typiquement haïtienne qui serait l'indice d'une appropriation des lieux. La ville, telle que décrite dans *Comment faire l'amour avec un Nègre...*, n'est pas vécue comme un langage, un lieu de reconnaissance, de repérage ou de lecture de signes superposés à une ville-mémoire. De plus, Montréal perd même ses caractéristiques de ville nordique. Car, contrairement au froid hivernal qui confine les gens à l'intérieur ou les oblige à ne sortir que pour l'essentiel, la chaleur de l'été amène les citoyens à investir les rues, les terrasses et les bars. La ville nordique se métamorphose alors en une ville tropicale. Pour avoir visité la ville au cours d'un été, l'acteur Isaach de Bankolé, qui joue le rôle de Vieux dans le film tiré du livre, partage cette même impression :

En regardant le film, on se dit que les deux joyeux drilles à la peau noire, Bouba et Vieux, ont apporté les Tropiques à Montréal. Mais cette ville l'été, c'est les Tropiques ! Les images que j'en avais vues ne m'avaient pas préparé à cette chaleur !².

¹. Paul DEJEAN, *D'Haïti au Québec*, Montréal, CIDIHCA, 1990, p. 76.

². Huguette ROBERGE, « *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer : enfin un Noir libéré du poids de sa négritude* » dans *La Presse*, 4 mars 1989.

Malgré tout, dans le Montréal de Dany Laferrière, tel que décrit, seul le climat de Port-au-Prince se trouve transposé, contrairement au Montréal de Gérard Étienne qui abonde en signes de la ville haïtienne. Mais il est possible que cette chaleur suffocante sur laquelle insiste tant l'auteur de *Comment faire l'amour avec un Nègre...* soit une façon différente de penser au pays qu'il veut taire pour l'instant, car, comme dirait Walter Benjamin, « la température est trop chaude pour n[e] pas amasser des orages¹ » dans le ciel. Toutefois, l'atmosphère des rues, des bars et des restaurants évoque une ville américaine peuplée de descendants africains, comme si le romancier voulait représenter dans Montréal, ville autrement américaine, une part de la réalité états-unienne. Par cette tendance à « subvertir l'ordre de la cité² » il se rapproche, cette fois, de Gérard Étienne qui fait de la ville d'*Un ambassadeur macoute à Montréal* et de *La pacotille* un espace autre, inhabitable, désorganisé.

Dans un autre ordre d'idées, l'auteur de *Comment faire l'amour avec un Nègre...* refuse la vision d'une ville-miroir au sens où on l'entend habituellement, et fait du texte urbain le miroir de l'Autre regardant vivre les « Nègres », non pas pour lui reprocher son attitude, mais pour le forcer « à rire de [ses] travers³ » et à modifier son regard. Par-dessus tout, la ville de Dany Laferrière donne l'impression d'être un immense texte qui se construit par le livre qu'il est en train d'écrire et par tous ces noms d'auteurs (surtout américains) et d'autres noms propres qui sillonnent ce roman urbain. Au fond, le romancier refuse la vision d'une ville construite, ordonnée,

1. Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, op. cit., p. 191.

2. Pierre NEPVEU, op. cit., p. 340.

3. Gérald LEBLANC, « Un noir d'ici: Dany Laferrière » dans *La Presse*, 3 mars 1989.

habitable, et affiche de façon évidente l'image burlesque et chaotique de la ville aphrodisiaque.

Ce thème exprime un traitement euphorique de la ville qui devient l'espace d'un érotisme hyper-représenté. Un espace carnavalesque où le ludique se mêle au tragique : chaleur et sexe rappellent que l'explosion (la mort ?) y est sans cesse menaçante. Dany Laferrière joue avec plusieurs images de la réalité : la mort est reliée à l'exil, au sexe, à l'éclatement, et à la Bombe qui sera un symbole itératif dans *Éroshima*. Cet éclatement de l'espace dans *Comment faire l'amour avec un Nègre...* se vit à l'intérieur comme à l'extérieur, mais l'opposition entre le dedans et le dehors se trouve nettement marquée. L'accent est d'abord mis sur l'environnement immédiat et sur l'appartement de la rue Saint-Denis :

On crève, cet été, coincé comme on est entre la Fontaine de Johannie (un infect restaurant fréquenté par la petite pègre) et un minuscule bar-topless, au 3670 de la rue Saint-Denis, en face de la rue Cherrier. C'est un abject 1½ que le concierge a refilé à Bouba à 120 dollars par mois. On loge au troisième. Une chambre exigüe, coupée en deux par un affreux paravent japonais à grands oiseaux stylisés (p.11).

La description de cet appartement inhabitable, la plus précise du livre, se poursuit sur le même ton et s'étend sur vingt-six lignes. On ne peut nier l'importance de ce lieu fermé dans l'imaginaire du narrateur (l'adresse est rappelée quatre fois dans le roman). Le choix de la rue n'est pas le fait du hasard, il se rattache à une réalité dont Paul Dejean a déjà fait état dans ses études sur la migration haïtienne au Québec :

Jusque vers 1977, on peut dire que les rues Saint-Laurent, Saint-Denis et Saint-Hubert ont abrité un nombre considérable de travailleuses et

travailleurs haïtiens, dans les « maisons de chambres », c'est-à-dire, généralement pour personnes seules¹.

L'auteur a réellement habité au carré Saint-Louis, rue Saint-Denis, en face de la rue Cherrier. « J'ai déjà raconté cette histoire dans un roman² », confiera-t-il quelques années plus tard à la romancière Monique Proulx. Ce qui est mis en évidence dans le roman de Dany Laferrière, c'est la solitude dans le nouvel espace et l'impossibilité de se trouver un milieu intérieur propice à la réalisation du désir d'habiter la ville qu'éprouve le narrateur, désir symbolisé par le livre qu'il écrit et qui le sortira de ce hors-lieu de l'identité et de la reconnaissance de soi. Impossible d'y trouver un instant de recueillement, car les moments de contemplation, de réflexion et d'écoute sont sans cesse interrompus par d'intenses secousses orgastiques qui partent de l'étage supérieur et se répandent dans tout l'appartement qui devient, selon Bouba, « l'anti-chambre de l'enfer » (p. 15).

Pourtant, même si « Belzébuth » vit juste au-dessus, cette « antichambre de l'enfer » devient, ironiquement, le « paradis du dragueur nègre », avec son cortège de mots et d'expressions érotiques. De plus, cet espace intérieur, qu'il soit infernal ou ironiquement paradisiaque, est aussi celui du jazz qui rythme le texte, du Coran, des réflexions philosophiques et de l'écriture. L'auteur exploite ainsi l'art de jouer non seulement avec les mots mais aussi avec certaines réalités : l'exil et ses contradictions,

¹. Paul DEJEAN, *D'Haïti au Québec, op. cit.*, p. 75.

². Monique PROULX et Dany LAFERRIÈRE, « La lettre et l'Image » dans *Dialogue d'île en île. De Montréal à Haïti*, Montréal, Les Éditions du CIDIHCA et Radio-Canada, 1996, p. 33.

la ville, en tant qu'espace ouvert à toutes sortes d'expériences, en l'occurrence Montréal, « une ville libre!¹ », « malléable² », propice à la dérive et à la déambulation.

L'impossible intériorité conduit à une extériorité déjà symbolisée par la présence de la croix du mont Royal qui s'impose comme signe particulier et symbole de la permanence de la ville présente. Motif important, cette croix, qui se voit de l'appartement, fait partie du décor et s'offre dans sa gratuité, « en prime [...] juste dans l'encadrement de notre fenêtre » (p. 12), comme un appel vers l'extérieur, vers ce monde à conquérir. Montréal est aussi présent par les références géographiques et toponymiques contenues dans le roman. Le personnage y décrit des trajets, organise des rencontres, des rendez-vous, se promène en nommant les lieux traversés ou fréquentés : les rues, les quartiers, les édifices, les bars, les clubs.

Cet extérieur de la ville tropicalisée et aphrodisiaque donne lieu à un Montréal de la danse aux tambours et aux congas, plus proche d'une ville africaine ou d'une ville étasunienne que de Montréal ou de Port-au-Prince : musique africaine, présence d'Ivoiriens et de Sénégalais dans les clubs africains, évocation de la rue Sainte-Catherine comme d'une rue de Harlem (p. 94). La ville est ainsi déréalisée dans la plus grande partie de l'œuvre. Mais tout se passe comme si une telle appropriation par le langage sur le mode de l'ironie et de l'hyperbole, dans ce texte inaugural, était une façon de se libérer de certaines tensions associées à l'expérience migratoire : le

¹. Huguette, ROBERGE, *op. cit.*

². Pierre NEPVEU, *op. cit.*, p. 339.

traumatisme du départ et de l'arrivée, le surgissement de l'angoisse, l'expérience de la solitude et de l'étrangeté, comme le confiera l'auteur dans sa correspondance :

Montréal m'a toujours paru comme une jeune fille intelligente et audacieuse et cela, même quand ça allait mal pour moi. Je venais d'arriver ici, je n'avais rien, pas d'argent, pas de droits, pas d'amis. Je ne connaissais personne et, je me souviens, j'ai marché dans cette ville. Je connais tous les endroits où on donne une soupe gratuite et un manteau d'hiver [...] C'est ici que j'ai acheté ma première machine à écrire et c'est pour moi le plus beau jouet du monde. Il faut ajouter à cela l'étonnement de me découvrir noir. Le noir n'existe qu'en présence du blanc. Avant, à Port-au-Prince, je n'étais qu'un être humain. Cette découverte m'a comme chaviré dans un univers neuf. Il me fallait rendre compte de tout cela, il me fallait pour cela devenir écrivain¹.

Compte tenu de tout ce qui précède, *Comment faire l'amour avec un Nègre...* serait une vive réaction aux premières expériences de l'exil. Il est intéressant de constater que, dans les derniers chapitres du roman, l'indifférenciation culturelle s'estompe et fait place à la frénésie d'écrire du narrateur qui veut devenir à tout prix « UN JEUNE ÉCRIVAIN NOIR DE MONTRÉAL » (un des slogans en majuscules du livre) couvert de succès (p.140), et à des signes et des noms propres par lesquels on reconnaît vraiment Montréal. Plus précisément, la parodie de l'entrevue avec Denise Bombardier à l'émission *Noir sur Blanc* de Radio-Canada, le fantasme de Carole Laure et la simulation d'une critique élogieuse de l'œuvre par Jean-Éthier Blais, Réginald Martel, Gilles Marcotte, sont autant de façons de conquérir Montréal ou de signifier une nouvelle appartenance. Ce roman est donc, à sa manière, une forme de *catharsis* pour mieux se retrouver ou pour mieux appartenir, comme le dira l'auteur lui-même : « On écrit pour appartenir. Au début, je pensais que c'était pour me libérer,

¹ . Monique PROULX et Dany LAFERRIÈRE, *op. cit.*, p. 33.

me séparer. Je pensais maîtriser les choses en les nommant, ce sont elles qui me maîtrisent. Écrire, ça relie [...]¹. »

À bien considérer, cette réflexion ne vaut-elle pas aussi bien pour les romans écrits du point de vue du pays natal que pour ceux écrits du point de vue de l'Ici ?

Le Montréal cosmopolite dans *Éroshima*

Éroshima marque une étape dans l'appropriation de la ville. Pourtant le titre fait allusion à un espace japonais et n'établit aucun lien direct avec Montréal. Mais cette ville se fait de plus en plus cosmopolite en cette fin des années 1980 et peut tout aussi bien laisser découvrir un quartier, une rue ou un appartement qui rappelle un autre ailleurs, comme dans ce « 4538 de l'Avenue du Parc » où l'auteur crée une ambiance intérieure toute japonaise.

Tout en étant hanté par la diversité culturelle de Montréal, Dany Laferrière étend sa critique humoristique aux clichés et préjugés raciaux basés sur la couleur de la peau : une jeune Japonaise (jaune) qui vient de prendre congé d'un Indien (rouge) s'affiche avec son premier amour noir. Cette fois-ci, le romancier s'intéresse aux clichés sur le Japon, dont le premier, selon lui, est l'érotisme. Le procédé est le même que dans *Comment faire l'amour avec un Nègre...* : parodie de la sensualité qui, selon la légende, caractérise la Japonaise. Pour cela, il met en scène un Noir, amour de Hoki

¹. Réginald MARTEL, « Dany Laferrière. L'écrivain-pèlerin au pays sans chapeau » dans *La Presse*, 21 mai 1996.

qui est une « photographe de mode » et qui vit de voyages et d'errance, passant d'une ville à une autre (de Montréal à New York, entre autres), d'un amant à un autre. En réalité, Hoki est née à Vancouver et sa double appartenance fait d'elle une « [s]orte de mélange aphrodisiaque de raffinement oriental et de vulgarité nord-américaine » (p. 14). Serait-ce une personnification de Montréal ? Ou une poétisation de cette ambiguïté qui lui donne son cachet particulier ? Quoi qu'il en soit, cette situation de l'entre-deux langues et territoires rapproche les deux personnages. Le très court chapitre VII (quatre lignes) en dit beaucoup sur cette identification à l'autre :

Hoki n'a jamais voulu parler de là-bas. Là-bas c'est le Japon. Elle dit :
 « Je suis née à Vancouver. Je suis une Nord-américaine. »
 Alors, pourquoi ces brusques accès de désespoir ? (*Éroshima*, p. 38).

Une manière d'écrire, un art de la litote et une question sur l'identité qui annoncent l'écriture de *L'odeur du café*. Le romancier aime jouer avec les mots et les réalités. Son texte marque également la distance et l'exil, et favorise le croisement des mémoires dans la ville cosmopolite. L'événement le plus commémoré de l'après-guerre rappelle les relations entre le Japon et l'Amérique : c'est l'explosion de la bombe atomique à Hiroshima. Hoki est la mémoire de ce fléau, d'autant plus que son grand-père est « un rescapé d'Hiroshima » (p. 18). Dès lors, le héros ne peut s'empêcher de penser à la Bombe (en majuscule dans le texte) et donc à la mort qui est sans-cesse menaçante. Et Hoki est là pour évoquer « Éros et Hiroshima, ÉROSHIMA. Le Sexe et la Mort. Les deux plus vieux mythes du monde. » (*Éroshima*, p. 140).

Le propos de ce livre, écrit aussi l'été, se situe bien dans le prolongement de *Comment faire l'amour avec un Nègre...avec*, comme cadre, un Montréal qui peut réveiller tous les rêves : « La Bombe, c'est un rêve d'enfance. J'ai été un enfant heureux. Et pourtant je n'ai jamais cessé de penser à ça. La mort (p. 87). » Si dans *Comment faire l'amour avec un Nègre...* cette menace se vit surtout à l'intérieur de l'appartement, dans *Éroshima* elle est constante « quel que soit l'endroit où l'on se cache sur la planète ». L'opposition entre l'immobilité et la vitesse se répète aussi dans ce roman. Immobilité du narrateur, cette fois-ci, « couché dans un hamac ». Mobilité de l'héroïne qui court d'une exposition à l'autre et dont la vie rythme avec la vitesse de la vie urbaine. Une vie à laquelle participe quelquefois le narrateur quand il accompagne l'héroïne dans des tournées à travers les grandes villes du monde : New York ou Rome où il rencontre respectivement Norman Mailer et Moravia.

Les associations de mots et de sens comme « la Bombe, le sexe et la mémoire » se poursuivent ainsi dans toutes les pages de ce court roman à mini-récits écrits sur le modèle du haïku, cette forme classique de poème japonais de trois vers dont l'auteur s'inspire dans la structure et le style de son roman. Même le titre qui, par sa brièveté, tranche avec celui du premier roman, annonce le genre et le propos de ce texte éclaté qui est une réflexion sur la brièveté de la vie et du bonheur, représentée par la fugacité de l'acte sexuel.

Montréal, lieu de référence et d'action, suscite l'admiration du narrateur. La ville est découpée, décrite dans sa diversité culturelle :

On a fait le marché. Un peu partout. C'est un très beau quartier. Un quadrilatère. Van-Horne, au nord, Sherbrooke, au sud. Saint-Laurent, à l'est et l'Avenue du Parc, à l'ouest. Juifs, Grecs, Vietnamiens, Portugais. Des pâtisseries. Des charcuteries. Des épiceries. Fruits, légumes verts, épices. Des poissonneries. Toute sorte de volailles. On a acheté des bagels chez Himie, sur la rue Saint-Viateur, et quelques bouteilles à la Société des alcools, sur l'avenue du Parc. Pain et desserts sur Saint-Laurent (*Éroshima*, p. 28-29).

Plaisir de parler de la ville, de la décrire, de la nommer et de la peindre, comme ce ciel, ensoleillé mais parsemé de « nuages immobiles », qui rappelle « un paysage de Magritte » (p. 29) ou « ces couchers de soleil qui vous brûlent les yeux à force de beauté » (p. 30). On peut parler ici d'une appropriation progressive de la ville que le narrateur prend le temps de regarder. Il fait connaître son point de vue et exprime sa passion pour la vie urbaine, comme ces phrases teintées d'un lyrisme qui s'allie au ton confidentiel que le personnage laisse échapper en monologue intérieur :

J'aime bien cette avenue. J'aime les artères de la ville, les bars, les voitures, les filles dans leur robe d'été [...] Je suis urbain jusqu'au bout des ongles [...] J'aime le parc du mont-Royal, les écureuils de ville et les restaurants grecs [...] J'aime aussi flâner seul. Sans rime ni raison. Comme ça. Pour voir. (*Éroshima*, p. 40.)

Le lecteur a aussi droit à une description du parc Outremont « situé au sud-ouest des rues Bernard et Querbes » (p. 48) et à un tracé du Montréal souterrain, de Berri de Montigny (aujourd'hui Berri-UQAM) à Atwater. Le narrateur observe les gens, écoute et note: « Saint-Laurent: beaucoup d'immigrants » (p. 95). Bonheur d'entendre toute sorte d'accents dans la ville sonore. « Il suffit de fermer les yeux pour faire un voyage éclair dans une multitude de pays. » (*Ibid.*)

C'est finalement un regard nouveau sur le Montréal cosmopolite et interculturel de la fin des années 1980 qui marque la progression de l'appropriation de l'espace urbain dans *Éroshima*. Malgré ces moments d'euphorie urbaine, la ville demeure un espace hanté par l'obsession de la mort, symbolisée par la Bombe qui peut exploser à tout moment et qui vient rappeler que nous sommes dans une Amérique à la fois puissante et fragile.

Sur un ton différent, comme l'indique le titre, *Chronique de la dérive douce*, qui suit *Cette grenade...*, clôt le cycle nord-américain. L'auteur effectue un retour à la première année de l'exil, en 1976. Le personnage se revoit dans un Montréal où il est tout à fait perdu, inconnu, « sans amis ni domicile fixe ». Cela se passe comme s'il fallait revenir sur les propos de *Comment faire l'amour avec un Nègre...* dans un autre style, une forme différente et un contexte tout à fait québécois. On retiendra surtout de ces trois cent soixante-cinq petites proses disposées en vers, un refrain qui exprime comment l'arrivée de l'auteur à Montréal coïncide avec d'importants changements survenus dans la société québécoise : « T'es arrivé en retard, Vieux, me dit l'Africain. Il y a à peine cinq ans, on pouvait [...] ». La Révolution tranquille fait déjà partie du passé, c'est l'année des Jeux olympiques et de l'accession du Parti québécois au pouvoir. Le héros de ce récit d'arrivée en ville comprend que, pour éviter l'aliénation et prendre part à cette modernité, il doit se mettre en mouvement. Il décide de devenir écrivain.

Les quatre romans de cette tournée d'Amérique se suivent avec une logique incontestable malgré la discontinuité dans la chronologie. Ce sont des variations sur un même sujet, avec des reprises, des ajouts, des pauses, des retours. Un voyage à deux temps, deux mouvements, car entre les deux premiers romans du cycle et les deux derniers l'auteur a publié *L'odeur du café* et *Le goût des Jeunes filles*, des œuvres axées sur l'enfance et l'adolescence.

L'odeur du café

À la recherche de l'enfance

Après avoir célébré sa naissance d'écrivain par *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Dany Laferrière se présente dans *L'odeur du café*, une œuvre reliée doublement à la mémoire, en ce sens qu'elle est écrite de l'exil et que l'enfance, qui en est le thème, est la mémoire même. Des questions surgissent dès qu'on passe d'une œuvre à l'autre. Pourquoi cette différence si marquée entre ces deux romans ? Quel lien existe-t-il entre *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* et les romans axés sur Haïti ? Il est vrai que *L'odeur du café*, publié en 1991, se situe à la fois dans le champ de la littérature de l'exil et dans celui de la littérature de l'enfance. Il ne faut pas remonter trop loin dans l'histoire littéraire pour retracer des textes axés sur l'enfance : Jean-Jacques Rousseau, Victor Hugo, Walter Benjamin. Plus près de nous, des romanciers comme Marie-Claire Blais avec *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (1965), Émile Ajar dans *La vie devant soi* (1975), Gabrielle Roy avec *Ces enfants de ma vie* (1977) ou Nathalie Sarraute dans *Enfance* (1983), pour ne citer

que ceux-là, ont puisé leurs thèmes et leurs images dans ce riche univers de l'enfance. Les trente-trois titres parus dans la collection « Haute Enfance » de Gallimard entre 1993 et 1999, incluant le récit d'Émile Ollivier, *Mille eaux*, signifient à quel point cette écriture a pris de l'importance au cours des années 1990. Dans la même lignée, s'ajoutent le roman à succès de Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (1998), publié au Boréal, ou *Le vaste monde* de Robert Lalonde (1999) aux éditions du Seuil. L'ensemble de ces romans et récits forme un corpus particulier et annonce ainsi des études critiques sur l'imaginaire de l'enfance et son écriture.

L'odeur du café, qui se place aisément dans ce courant de la littérature universelle, soulève d'autres questions quand on essaie de le comparer à *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*. Que veut montrer l'auteur par un si grand écart ? Deux romans, deux registres. D'un côté, Montréal, une ville éclatée et multiple ; et de l'autre, un Petit-Goâve tranquille, serein. Cette ville de l'enfance est située à soixante-dix kilomètres de Port-au-Prince sur la côte nord de la presqu'île du sud. L'atmosphère que recrée l'auteur est un univers ensoleillé qu'il voit de la galerie de sa grand-mère au 88 de la rue Lamarre. Le romancier nous conduit ainsi bien loin du 3670 de la rue Saint-Denis de son premier roman. Que dire de l'affirmation de l'origine, de la filiation, de l'enfance, de tous ces lieux vitaux à partir desquels la création devient possible ? « Il y a une chose que l'on doit savoir, dit l'auteur à ce sujet, c'est que je suis une personne déplacée. Ma source vive est ailleurs. Les images vives de mon enfance sont dans ce Petit-Goâve aujourd'hui mythique¹. »

¹. Dany LAFERRIÈRE et Monique PROULX, « La lettre et l'image » dans *Dialogue d'île en île*, op. cit., p. 48.

La lecture de *L'odeur du café* ne cesse de révéler cet ailleurs qui forme une antithèse avec celui qu'il décrit dans son premier roman. À l'indifférenciation culturelle de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* s'oppose un univers que fait découvrir un texte riche en références identitaires. L'atmosphère américanisée, jazzique et érotisée fait place à un duo composé par la voix d'une grand-mère affectueuse qui s'accorde avec celle de son petit-fils, et à un monde de couleurs et d'odeurs où « regarder vivre les fourmis sur une galerie » devient une activité passionnante. *L'odeur du café* répond sans nul doute au besoin de marquer la distance entre les deux espaces, de se rappeler un temps à la fois proche et lointain, et un lieu propre qui est une source de souvenirs et d'images.

Ce roman témoigne de la présence de la grand-mère, l'héroïne du roman, dans l'univers du narrateur-auteur. Le temps remémoré se situe en 1963. Faut-il rappeler que c'était l'époque où la tension politique en Haïti était la plus forte? Dénonciation, violence, emprisonnement, exil. Pourtant, le garçon de dix ans de *L'odeur du café* y vit heureux. « La parole haïtienne n'est pas seulement une lamentation¹ », dira Dany Laferrière dans une entrevue accordée à Hervé Guay, du quotidien *Le Devoir*, qui s'étonnait de ne pas trouver des références à la dictature de Duvalier dans *L'odeur du café*. « En fait, je fus un petit garçon heureux en 1963 sous le régime de Duvalier. Et c'est la victoire de ma grand-mère qui m'a protégé de tout ça². » Dans ce roman, Da, installée sur une galerie avec sa cafetière, observe la ville et le va-et-vient des gens.

¹. Hervé GUAY, « Dany Laferrière. Les anciennes odeurs » dans *Le Devoir*, 28 septembre 1991.

². *Ibid.*

C'est pour elle l'occasion d'entretenir son jeune compagnon sur les passants qu'elle connaît et sur les choses de la vie.

L'histoire est racontée, à la première personne du singulier, selon le point de vue de l'enfant, comme si l'adulte voulait mieux retrouver le « temps perdu ». Cet adulte, qui n'est autre que l'auteur lui-même, affirme sa présence au début puis à la fin du roman. Entre ces deux extrémités, c'est le garçon de dix ans qui, immobile à cause d'une fièvre qui dure tout l'été et le garde près de sa grand-mère, observe ce qui l'entoure et en fait part dans de courts textes au présent. Événements, anecdotes, discours interprétés par Da laissent place à une mince intrigue qui circule dans le texte et en assure l'unité : c'est l'amour du jeune narrateur pour Vava qui préfère Frantz, le plus beau garçon de la ville. À cet « événement » s'ajoutent d'autres qui sont plutôt sombres : la mort de la petite Sylphise, la mort du grand-père et, vers la fin du roman, l'annonce de la perte de la maison de Da, mauvaise nouvelle que la grand-mère reçoit de la part d'Augereau comme s'il s'agissait de la perte d'un être cher. Mais, compte tenu de la sagesse de la grand-mère, cet épisode qui aurait pu être dramatique finit par une note d'espoir, une de ces fins philosophiques des *flashes* du texte :

- Tout ça est bien beau, mais je me retrouve sans toit au-dessus de ma tête avec mon petit-fils malade. Qu'est-ce qu'il faut que je fasse, Augereau?
- Restez assise, Da. Du moment que vous êtes assise, personne ne pourra vous faire bouger. La montagne ne bouge pas. Faites comme si vous ne saviez rien (p. 198).

Et le narrateur de conclure : « Augereau respire le café un bon coup avant de prendre sa première gorgée. Le reste, c'est l'affaire du temps » (p. 198). Tout se passe

donc comme si rien ne pouvait perturber véritablement l'existence tranquille de l'enfant et de sa grand-mère.

Le texte se caractérise aussi par son éclatement. Subdivisé en sept parties, le roman comprend trente-huit chapitres numérotés et titrés qui sont des thèmes (la galerie, la maison, les gens, etc.) à peine développés en sous-thèmes, fragments, images captées par l'enfant que l'auteur évoque, trente ans plus tard, et livre dans une narration discontinue, en textes courts, inachevés, une écriture qui joue le jeu de la mémoire, le jeu de l'enfant qui transmet les nombreuses informations qu'il reçoit. Un discours sur la ville de l'enfance perçue en des termes qui se rapprochent du vécu. L'auteur nous livre lui-même une part importante de la réalité : « J'ai mis dans cet été-là toute mon enfance. C'est vrai qu'il y a un été où j'ai été malade. L'immobilité rend le regard plus aigu [...] Quant aux noms des gens et des rues, tout est vrai¹. »

Témoignage nuancé qui laisse entendre que l'imaginaire a sa place dans ce récit de l'enfance. Ce mélange de réalité et de fiction s'accorde avec l'organisation originale du roman. Le résultat : un récit frais et léger, un tableau peint par petites touches et empreint de sensibilité et d'émotion qui laisse l'impression que Dany Laferrière s'est retrouvé au cours de ce retour dans l'univers paisible de l'enfance.

¹. Hervé GUAY, *op. cit.*

La description de la ville

Comment l'écriture rend-elle sensible cette atmosphère dans laquelle baigne *L'odeur du café* ? Comme dans *Hadriana dans tous mes rêves* ou dans *Jacmel au crépuscule*, la ville de Dany Laferrière, évoquée de l'exil, est immédiatement présente, nommée et située, à l'ouverture de l'œuvre. L'auteur entreprend avec le lecteur un voyage imaginaire de *l'ici* au *là-bas*, lui indiquant la direction à suivre pour atteindre le lieu fantasmé. On remarquera à quel point il tend à la précision dans cette indication spatiale (vitesse, vecteurs de direction, points de repère) :

Si vous prenez la Nationale Sud, c'est un peu après le terrible morne Tapion. Laissez rouler votre camion jusqu'aux casernes (jaune feu), tournez tranquillement à gauche, une légère pente à grimper, et essayez de vous arrêter au 88 de la rue Lamarre (p.11).

Après le lieu, sont indiqués le temps (été 1963) et les deux personnages principaux, observateurs d'un microcosme : le narrateur, entouré de quelques amis de son âge, et Da, figure importante d'accueil et de convivialité dans la ville, qui attire une foule de citadins et de paysans. La ville est également présente à travers les noms des rues, des monuments et de tout ce qui frappe les sens, surtout la vue de ce petit garçon qui a « un œil d'aigle ». (p. 12). Trop jeune et immobilisé par la fièvre, il ne peut parcourir avec nous les rues de la cité. C'est à la visite d'un espace limité qu'il nous convie, à proximité de son monde d'enfant et de son centre d'observation. Ce qu'il perçoit et communique fait partie de sa vision de la ville et du monde, une vision subjective de la réalité perçue par les sens encore plus aiguisés de l'enfant malade, gardé immobile, et attentif au moindre signe perceptible.

La ville que nous apprenons à connaître est un univers de sensations visuelles, auditives et olfactives, duquel il est possible de tirer un plan d'ensemble. Chaque lieu est un thème à peine développé, mais qui exprime une pensée intense de la ville perdue. Petit-Goâve, c'est la mer des Caraïbes qu'on peut voir « au bout de la rue Lamarre, derrière les casernes », la mer avec son port que « toute la ville envahit pour assister à l'embarquement du café vers l'Italie » (p. 128). C'est aussi l'église, le marché où vont vendre les paysannes qui s'arrêtent quelquefois devant la maison de Da pour lui donner du café ou en boire, le parc communal avec son terrain de football (lieu souvent fréquenté par l'enfant-narrateur, même malade), le pont, la croix du jubilé, le cimetière, l'école des Sœurs de la Sagesse située en face de l'école des Frères de l'Instruction chrétienne que fréquente le jeune garçon, la bibliothèque municipale, le magasin de Zina, les maisons avoisinantes et celles qui sont dans le champ visuel du narrateur, et « au loin les grosses montagnes chauves et fumantes » et les chaumières des paysans (p. 12). C'est en un mot cette « petite ville de province » et les douze sections rurales qui forment le district de Petit-Goâve (p.15).

Impossible « de s'égarer dans [cette] ville comme on s'égare dans une forêt¹ », car la petite ville haïtienne de 1963, « avec ses rues qui se coupent généralement à angle droit² », ne saurait être comparée aux grandes villes, Paris, Vienne, Athènes ou Dusseldorf, auxquelles fait allusion Zette, un des personnages secondaires du roman (p.145), ni au Berlin de l'enfance de Walter Benjamin ou au Montréal que décrit

¹. Walter Benjamin, *Enfance Berlinoise* dans *Sens unique*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Les lettres nouvelle/Maurice Nadeau, p. 31.

². Nemours L. RIGAUD, *Petit-Goâve*, Les éditions de « l'Action sociale », Port-au-Prince, 1954, p. 34.

Laferrière dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*. Nemours L. Rigaud établit justement une comparaison entre la ville moderne éclairée de signaux lumineux et sa « petite ville de province¹ » haïtienne qui est la même que celle de Dany Laferrière :

Petit-Goâve n'a pas les éclats d'une ville moderne où les enseignes lumineuses dansent, clignotent ou tremblent, mais il nous donne la paix du soir dans la beauté de la nuit étoilée. Aucune maison, aucune pancarte, aucun slogan ne s'obstine à vous poursuivre pour vous commander de faire ou d'agir selon sa volonté. C'est le cadre de ceux qui demandent à la vie plus de calme et de sagesse que de plaisirs et d'extravagance².

Tout laisse croire que l'enfant petit-goâvien grandit dans un univers paisible auquel il pense, devenu adulte, dans sa traversée de villes tentaculaires. N'est-il pas juste de penser que le contraste entre ces villes autres et la ville natale influence l'écriture de la représentation du lieu d'origine ? Le narrateur fait lui-même ressortir une différence avec la grande ville en nous apprenant que dans *sa* ville ne circulent que deux voitures: la voiture noire de Devieux, l'homme le plus riche de la ville» (p.45) qui habite la « grande maison blanche de la rue Desvignes » et la nouvelle voiture de Galbaud (p. 147). Métonymies d'une ville paisible que l'on traverse à bicyclette ou à pied et qui laisse place aux paysans qui vont vendre les produits de leurs terres au marché, transportés sur des mules (p. 180). C'est que, par sa position dans l'île, Petit-Goâve est un centre, une ville ouverte : ses deux portails (est et ouest) servent de passages aux citadins, aux visiteurs et aux paysans, sa route nationale donne accès à Port-au-Prince et aux autres villes de province, son port s'ouvre sur le monde.

¹. *Ibid.*, p. 38. (Expression reprise par Dany Laferrière dans *L'odeur du café*, p. 200.)

². *Ibid.*, p. 14.

Le meilleur guide à suivre pour visiter la ville serait le cireur de chaussures, une figure urbaine bien connue que nous retrouverons dans *Pays sans chapeau*. Dans *L'odeur du café*, il s'appelle le frère Jérôme, « l'informateur privilégié de Da » (p. 56), par qui elle « sait tout ce qui se passe dans la ville sans jamais quitter sa vieille chaise de Jacmel » (p. 57). C'est sur les traces de ce travailleur ambulancier que sont nommées les rues et quelques places : rue Dessalines, rue Geffrard, la Petite Guinée, la Hatte, rue Fraternité et la rue Lamarre que tout le monde connaît.

À lire ces noms de rues, on ne peut s'empêcher de penser qu'une ville est reliée à l'histoire à plusieurs titres. Celle de sa fondation, comme celle de ceux qui font l'histoire. Traverser la ville-mémoire, inscrire les rues dans le texte, nommer, tracer des parcours, c'est aussi retracer l'histoire de la ville ou du pays. Rencontre de la réalité et de la fiction, mais aussi « de l'ancien et du neuf » qui se concrétise dans les phrases de Nemours L. Rigaud :

Si vous n'êtes pas bon marcheur, nous limiterons notre promenade à une quinzaine de rues, en évitant ces ruelles borgnes qui ont aussi leurs amateurs. Voyez-vous, ces rues sont assez larges, assez propres et se croisent généralement à angle droit. En les parcourant, nous suivons les lignes d'une histoire qui nous appartient¹.

Un monde de souvenirs et de « correspondances »

Dans *L'odeur du café*, la rue est aussi un monde de mouvements et de sons. Après le coup d'œil panoramique à partir de l'observatoire du monde qu'est la galerie de Da, la mémoire, visuelle et auditive, se fixe dans *une* rue en particulier. L'œil suit

¹. Nemours L. RIGAUD, *op. cit.* p. 8.

les mouvements. D'abord, la rue Lamarre qui « court comme un cobra aveuglé par le soleil » (p. 15). Puis, tout ce qui s'agite autour de l'enfant et qui le fascine : les colonnes de fourmis qu'abritent les briques de la galerie (sources de métaphores et de comparaisons), Marquis le chien, les mouvements de la pluie de Jacmel (on dit parfois que la pluie de Petit-Goâve vient de Jacmel), la démarche de Vava qui rappelle un cerf-volant. Enfin, l'arrivée des paysans qui viennent de toutes les sections rurales, précédés de leurs mulets chargés de sacs de café (comme toute ville haïtienne, l'économie de la ville dépend en grande partie des denrées des paysans, en particulier du café). La ville sonore se réveille tôt le samedi, jour de marché : « Bien avant le lever du soleil, on entend les vacarmes de la rue » (p. 15). Tout le monde passe et s'arrête devant cette galerie, attiré par l'odeur de ce bon café des Palmes que leur prépare Da. La « ville sonore » est celle des dialogues de Da avec les paysans et tous ceux qui viennent lui raconter leurs rêves et s'informer de ses nouvelles, ou « des cris fous des copains » sur le terrain de football. La nuit, c'est un « village » silencieux que vient rarement troubler le bruit des sabots de la jument que vient chercher Ogino.

Nombreuses, les sensations font images. « L'odeur du café », associée au goût, se répand dans la rue, dans la ville (et dans le texte) et ranime le désir du pays perdu que le narrateur adulte, « très sensible aux odeurs » (p. 177), évoque dans son exil. Cette « odeur du café » domine toutes les autres: celle du fumier qui émane du parc communal, de la terre quand il pleut (sensation agréable associée au goût de la terre) ou celle du camphre qui fait voir du jaune. Couleur emportée dans la mémoire, couleur dominante de la ville. La grosse maison de bois de Da est peinte en jaune avec des portes bleues (le bleu de la mer), les casernes sont jaunes, tante Renée aime le jaune,

les tracteurs de Chicago sont jaunes, les sacs de café sont décorés d'un ruban jaune, etc. Le jaune revient comme un leitmotiv, une obsession, un symbole de l'amour du narrateur pour la Vava qui portait une robe jaune la première fois qu'il l'a vue. C'est la couleur d'une enfance ensoleillée, des premiers élans amoureux, de la ville et de la mémoire : « Je ferme les yeux pour voir les lueurs jaunes » (p.92). Cette insistance sur les couleurs, comme sur les odeurs, les sons et les mouvements, est essentiellement reliée à la mémoire et à la distance, ce que nous avons déjà souligné dans l'étude de l'œuvre de Jean Métellus¹.

Micro-société et environnement féminin

La maison familiale fait partie des images insistantes de la mémoire. Dans *L'odeur du café*, il est facile de la repérer de loin. Avec sa « toiture neuve en tôle ondulée », elle s'impose dans la ville et dans l'espace du narrateur. De la galerie, c'est une micro-société qui vient à Da et qui permet à l'enfant-narrateur d'appréhender le monde. Y passe une multitude de personnages de toutes les couches sociales : le notaire, le docteur Cayemitte, Oginé, Absalom, Passilus, la folle, les amis du narrateur et des paysans de toutes les sections rurales de Petit-Goâve. De l'extérieur, on passe à la chaleur intime de l'intérieur qui suggère un monde d'objets et de souvenirs comme le petit lit coincé entre deux armoires, la pièce noire, la plus mystérieuse de la maison, le miroir. Un intérieur féminin marqué par l'absence du père et du grand-père (spéculateur de café, constamment occupé dans sa guildive) et par la présence enveloppante de la grand-mère avec ses cinq filles, y compris la mère. Cet

¹. Voir *Supra*, p. 54, 76 et 77.

environnement et l'insistance sur des symboles féminins comme la mer, la rivière, la maison, la galerie protectrice, font de Petit-Goâve une ville féminine, et de l'œuvre un roman qui baigne dans la douceur de vivre.

L'évocation de la maison familiale met en évidence l'importance de la filiation, de l'identitaire, de la précision des repères spatiaux dans ce roman de l'enfance et de la ville vue et pensée de l'exil. « La ville de naissance est mère et vie¹ ». Même si Petit-Goâve n'est pas précisément la ville natale de l'auteur, sa présence dans cette ville dès l'âge de quatre ans et celle toute maternelle de la grand-mère en font une ville-mémoire avec laquelle il entretient une relation filiale.

Il est certain que l'exil favorise cette insistance sur l'identité et la mémoire, et ce travail sur une écriture enrichie par le besoin de représenter, de se rappeler, mais aussi d'expliquer, de questionner, de comparer et de faire voir. On peut alors penser que si l'œuvre avait été produite en Haïti, la vision de la ville aurait été autre, car le lieu énoncé coïnciderait avec le lieu d'énonciation. Dans *L'odeur du café*, le point de comparaison implicite est Montréal dont la distance culturelle qui la sépare de Petit-Goâve rend encore plus vive la mémoire du passé. Le rôle de l'acuité du regard à distance est aussi important. Ce regard est souligné dans la prose de Laferrière par la densité des occurrences du verbe « voir » et le rappel des couleurs comme la bicyclette rouge (p. 14), la mer turquoise (p. 12), la tasse bleue, l'encre bleue (p. 81), le ciel rose (p. 143), et le jaune obsessionnel de la robe de Vava.

¹. Raymond LEDRUT, *Les images de la ville*, Paris, éditions Anthropos, 1973, p. 64.

Autres discours et initiation au merveilleux

Il est possible de repérer un discours de l'oralité dans ce roman. Ainsi, quand se produit un événement inexplicable dans la communauté, il arrive que la recherche d'une explication donne lieu à différentes interprétations dont le sens et le contenu correspondent au milieu social et culturel de l'individu qui les émet. Par exemple, dans *L'odeur du café*, la mort de Sylphise n'est pas naturelle et chacun y va de son interprétation selon l'influence que les croyances populaires exercent sur lui, ses rêves dits prémonitoires, sa tendance à fabuler sur le sort d'autrui ou sa capacité d'émettre un discours relativement rationnel sur les faits. Par exemple, si Sylphise, la fille de Gros-Simon, meurt au même moment que ce dernier achète un camion avec l'argent qu'il a gagné à la loterie, l'incident devient curieux et fait parler toute la ville. Il en est ainsi de l'histoire du mariage de la folle qui court dans toute la ville, « une histoire qui remonte à vingt ans » et qui, selon le notaire Loné « n'est qu'une version parmi tant d'autres » (p. 25). Cette part de la culture populaire se recycle dans le récit par un procédé qui consiste à raconter le même fait en différentes versions. On se rappelle un certain Scylla Syllabaire, le coiffeur, dans *Hadriana dans tous mes rêves*, qui avait le « talent de travestir la vérité » (p. 23). Il n'est sûrement pas exagéré de se demander si René Depestre ne s'est pas inspiré de ce procédé (de ce trait de la culture haïtienne) en faisant coïncider dans son roman deux narrations d'un même fait : le récit d'un narrateur-témoin et celui du personnage-héros¹. On pourrait dire, dans ce cas, que ce procédé s'est finalement érigé en structure de récit.

¹. Voir, *Supra*, p. 92.

Circulent également, dans le discours de Laferrière, certaines croyances populaires se rattachant au folklore ou au monde du merveilleux. Les exemples sont nombreux. Ils retiennent l'attention par la façon dont ils s'insèrent dans le texte : un discours de l'oralité, exprimé dans un registre linguistique qui ne diffère pas de l'ensemble. C'est le ton et le contenu qui informent le lecteur sur le type de discours: Passilus se transforme en cheval la nuit, tout le monde le sait (p. 21) ; la vieille marchande de poules peut se changer en n'importe quel animal, même en plein jour (p. 22) ; il ne faut jamais laisser quelqu'un vous regarder dans le miroir pour ne pas se faire voler son bon ange ou son esprit (p. 32) ; chacun a deux noms, un nom secret que personne ne doit savoir pour ne pas faire voler son bon ange, et un nom officiel (p. 23). Ces éléments de la culture populaire participent à la même initiation au folklore et au merveilleux qui se fait très tôt dans les légendes et les contes oraux.

C'est bien une plongée dans un univers tout à fait opposé à l'espace de son premier roman que fait l'auteur dans cette œuvre. À lire tous les romans de Dany Laferrière, on se rend compte de la place privilégiée qu'occupe Petit-Goâve dans sa mémoire. Il y a, bien sûr, plusieurs villes dans ses romans. Qu'on pense à Port-au-Prince, la ville où il est né et où il a passé son adolescence et qu'il évoque avec ardeur, à Montréal, à Miami et à toutes les autres grandes et petites villes nord-américaines traversées dans *Cette grenade...* Mais Petit-Goâve a le privilège d'être celle de l'enfance, celle d'une relation filiale incarnée par la présence de l'aïeule qu'il évoque avec ferveur, celle d'une appartenance qu'il affirme. Le bonheur d'aimer et d'être aimé imprègne tout le texte et laisse transparaître cette tranquillité et cette sérénité qui

s'opposent aux perturbations de l'espace de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*. Je retiens également l'écriture de la remémoration qui caractérise cette œuvre : un événement refait surface, une atmosphère se crée et rien d'autre n'existe que ce souvenir qui en rappelle un autre ; de plus, la mémoire sélectionne des voix, des faits, des paysages qu'elle reproduit et actualise en gardant l'émotion de l'enfance. Tous ces noms de gens de tous les âges, de tous les milieux, copains, passants, connaissances qui défilent dans le texte, toutes ces voix que le romancier fait entendre, révèlent combien grande est la pensée du pays natal. Ainsi, entre *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, roman de la ville éclatée et déréalisée, et *L'odeur du café*, récit d'une enfance idyllique dans la ville tranquille de Petit-Goâve, il existe une énorme distance que le romancier marque sur tous les plans.

En est-il ainsi dans les autres romans du cycle haïtien de Dany Laferrière ? *L'odeur du café* est suivi de plusieurs romans sur le pays natal. Ils sont tous chargés de mémoire et de racines. *Le goût des jeunes filles* et *La chair du maître* révèlent un adolescent qui vit avec émotion les passages obligés de la vie, ou un jeune adulte qui s'intègre à la culture port-au-princienne avant de prendre le chemin de l'exil. Dans *Le goût des jeunes filles*, c'est un vieil exemplaire d'un recueil de poèmes de Magloire Saint-Aude, qu'accompagnent des lettres de sa mère et de ses tantes, qui tient lieu de déclencheur de la mémoire. Plongé dans le bain de son appartement de Miami, la tête sous l'eau, comme pour signifier un retour à la source, les souvenirs d'une adolescence dans la capitale émergent dans de courtes scènes, à la manière d'un film. De toute évidence, l'auteur aime bien immobiliser son personnage pour représenter un

espace restreint, un paysage de la ville, un lieu intérieur ouvert sur l'extérieur, et ce, dans un temps limité : un été dans un cas, et un week-end dans l'autre. L'arrivée dans la grande ville marquera le passage de l'enfance à l'adolescence. Une adolescence port-au-princienne marquée avec plus de liberté dans *La chair du maître*. Dany Laferrière fait connaître son passé haïtien dans ces romans (qui mériteraient une analyse approfondie qu'il m'est impossible de mener dans un seul chapitre sur un parcours si dense). Par ailleurs, il se penche sur la situation toujours actuelle d'Haïti dans *Pays sans chapeau*, un roman de retour réel qui dresse un tableau saisissant du pays d'origine que l'imaginaire migrant ne cesse de reconstruire.

Pays sans chapeau

« Écrire d'Haïti en Haïti »

En 1996, vingt ans après le premier départ pour le Nord, Vieux Os, le narrateur-écrivain qui n'est nul autre que Dany Laferrière, retourne pour quelques semaines au pays natal. C'est la réalisation d'un rêve :

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 (p.14).

Armé de la même vieille machine à écrire qui l'accompagne depuis son premier roman, ce narrateur note ce qu'il voit, entend et sent (p. 14). L'émotion éclate dans chaque page du roman : le contact avec les gens, les choses et la ville éveille de

nombreux souvenirs d'enfance et d'adolescence. Mais quelque chose échappe à sa compréhension du monde, pense-t-il, dans cette terre natale dont il s'est écarté pendant deux décennies et à laquelle il veut se raccrocher. Il pose ainsi un problème qui est relié au retour après un long exil : l'écart entre les images du passé et celles de la réalité présente.

Le titre annonce un univers particulier qui est défini en exergue dès l'ouverture du livre: « Pays sans chapeau, c'est ainsi qu'on appelle l'au-delà en Haïti parce que personne n'a jamais été enterré avec son chapeau ». *Pays sans chapeau* se veut donc une allégorie qui illustre paradoxalement la *survie* d'Haïti par l'image de la mort. Le narrateur découvre un pays qui n'a pas changé depuis vingt ans et se demande par quel moyen ses habitants sont encore vivants. Il veut recueillir les données qui l'aideront à saisir le secret de cette force qui habite le pays. Il observe ce qui s'y passe, écoute ceux qui l'entourent et se fait enquêteur et reporter. Il enquête sur la culture du pays, ses habitants et surtout sur cette armée de zombis (encore l'allégorie) qui envahit la ville pour « faire face à l'armée américaine » (p.68). Car les choses se compliquent. La présence d'une force multi-nationale en Haïti, toile de fond historique qui situe le roman dans le temps, alimente les rumeurs, comme celles qui tournent autour de Bombardopolis, une ville du nord-ouest de l'île réputée pour sa pauvreté, et qui, paraît-il, serait particulièrement visitée par des experts américains. Tous veulent savoir par quel moyen la population réussit à résister à la famine. D'autres anecdotes sur les soldats américains qui prétendent avoir « plus de problèmes avec les dieux qu'avec les

hommes » au cours de leur mission en Haïti viennent illustrer l'idée d'un pays habité par des forces invisibles.

Toute cette mise en scène a pour but d'élucider la question suivante qui marque l'étonnement de l'exilé de retour au pays : « Les habitants de ce pays sont-ils des morts ou des vivants ? ». Le professeur J.-B. Romain, ethnologue, et le docteur Legrand Bijou, psychiatre, tous deux intéressés aux faits, sauront-ils répondre aux questions de l'enquêteur-reporter ? La conclusion est donnée par le romancier lui-même : les habitants de ce pays ne sont pas des êtres vivants, car aucun vivant ne saurait résister à une telle situation. C'est ainsi que, par l'allégorie du *zombi* ou mort-vivant, il exprime « le miracle » de la survie des Haïtiens.

Invité à l'émission de Bernard Pivot à l'occasion de l'événement culturel « Le printemps du Québec en France » en 1999, Dany Laferrière a expliqué le sens de sa quête du pays natal :

Je voulais savoir comment ce pays a pu rester vivant. Haïti a pu rester vivant à cause de cette métaphysique, à cause de cette énergie de vivre qui dépasse l'énergie physique réelle, quotidienne. Il y a quelque chose d'autre, moi je le crois. Je crois que ce pays est habité. Il a été construit dans des conditions extraordinaires : première république noire indépendante du monde, une langue forgée en moins de cinquante ans avec des esclaves qui venaient de toutes sortes de tribus [...] Ces conditions sont tellement extraordinaires qu'il en reste des traces dans le pays, je crois, et le vaudou quand même, c'est quelque chose d'exceptionnel¹.

¹. Transcrit de l'émission *Bouillon de culture* animée par Bernard PIVOT à l'occasion du « Printemps du Québec en France », 1999.

Dans l'avant-dernier chapitre intitulé « pays sans chapeau », l'auteur imagine sous forme de rêve une visite de trente minutes dans l'au-delà, sorte de plongée dans l'imaginaire du vaudou. Il découvre finalement que, dans ce pays retrouvé après vingt ans, le rêve et la réalité, aussi bien que la vie et la mort sont vécus et exprimés avec la même intensité. C'est « cette énergie caraïbéenne », (p. 14), qu'il communique dans ce roman du temps présent écrit « à ciel ouvert au milieu des arbres, des gens, des cris, des pleurs », le corps bien ancré dans sa terre natale.

Une structure cohérente

Comment rendre compte de cette énergie, de cette profusion de signes qui arrivent de toutes parts, de ce « trop-plein » qui fait « perdre la tête » ? L'auteur se sent dans la situation de l'enfant de quatre ans qui, avec simplicité et naïveté dessine tout ce qu'il voit, entend et sent autour de lui. La ville devient un texte, un album à colorier, comme il le dit lui-même : « Quand je rédige, je suis dans la situation de l'enfant avec son album à colorier. Les dessins sont déjà faits ; à lui de leur donner des couleurs. Quand j'écris, je colorie¹. »

Des chapitres intitulés « Pays réel » ou « Pays rêvé » composent cet album de retour, une façon de classer les faits, une antithèse significative de la vie haïtienne, une mise en écriture du pays selon deux registres qui s'alternent: le réalisme et le fantastique. Le premier se veut une peinture limpide, sobre, intime de la réalité

¹. Robert CHARTRAND, Dany Laferrière: le roman dans le corps dans *Le Devoir*, 5 juillet 1997.

quotidienne ; le second exploite, dans des chapitres généralement plus longs, l'imaginaire du réalisme merveilleux des Haïtiens :

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 (p. 44).

Ainsi, la structure et le contenu forment un tout cohérent. Une structure éclatée et pourtant bien organisée. Chaque chapitre est précédé d'une épigraphe qui est un proverbe créole (ce qui montre bien que l'auteur retrouve sa langue) suivi immédiatement de sa traduction française (entre parenthèses). Ce chapitre est ensuite subdivisé en de courts textes sous-titrés, de longueur inégale, qui rappellent, par leur disposition, *L'odeur du café*. L'histoire est racontée à la première personne, sans distanciation temporelle : le narrateur-auteur a 43 ans et, comme dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, il écrit un livre sur ce qu'il est en train de vivre, avec la différence que, dans l'occurrence, il est loin de la solitude ressentie dans le premier roman :

Il y a vingt ans, je voulais le silence et la vie privée. Aujourd'hui, je n'arrive pas à écrire si je ne sens pas les gens autour de moi, prêts à intervenir à tout moment dans mon travail pour lui donner une autre direction. (p. 14).

Le réalisme des repères spatiaux et identitaires s'oppose au « relativisme culturel¹ » de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*. Ces gens que le

¹. Pierre NEPVEU, *Intérieurs du Nouveau Monde*, op. cit., p. 337.

narrateur veut sentir autour de lui aujourd'hui, ce sont les parents, quelques amis, la ville et la foule bourdonnante. Tout ce qui le replonge dans sa terre natale.

Des personnages familiers

La présence la plus évidente est celle de la mère, Marie, à qui ce livre est dédié. C'est une voix intime du texte et de la ville que le narrateur prend le temps d'écouter. C'est elle qui a le dernier mot, car elle connaît profondément ce pays qu'elle n'a jamais quitté, et peut remplir le rôle de guide et de passeur auprès de son fils dans la redécouverte et la traversée de la ville. Un des exemples les plus typiques, c'est lorsque, grâce à la mère qui est une habituée du centre-ville, il réussit à changer ses dollars américains en monnaie du pays (une activité qui se passe en pleine rue), dans « l'une des plus terribles jungles humaines » de Port-au-Prince (p. 106-109). La mère, figure dominante, permanente dans le récit, forme avec le pays une analogie :

J'identifie totalement ma mère avec le pays. Et elle est assise à côté de moi dans ce taxi qui file maintenant vers Martissant. Le torse bombé sous la douleur : ma mère, mon pays (p. 129).

Cette mère a vécu dans l'attente de ce retour. Ainsi, l'exil n'est pas seulement le fait de ceux qui partent, car le vide laissé dans la famille par l'absence est ici évident: « Marie achète un calendrier juste pour toi. Elle fait une croix sur chaque jour qui passe » (p. 27), lui confie tante Renée qui habite avec elle au haut de Carrefour-feuilles, sur le morne Nelhio, ruelle Bécassine. L'auteur réussit à rendre sensibles les relations familiales et le rapport d'intimité qui existe entre ces trois personnages. Tante Renée apparaît dans sa discrétion, car elle sait s'effacer pour laisser la place à la mère.

Dans ce livre plane aussi l'esprit de Da, la grand-mère de *L'odeur du café*, morte en 1992. Sa mémoire est un écho du titre : « Pays sans chapeau », c'est aussi le sous-titre d'un des quatre mini-textes qui lui sont consacrés. Ses deux filles restées au pays (Marie et tante Renée) lui vouent le culte auquel il a droit. Selon elles, Da, est encore vivante. Quant au narrateur, c'est dans un ton lyrique qu'il exprime, dès le premier chapitre, la pensée de la mort de cet être cher survenue pendant la période de l'exil : « Ma grand-mère est partie pour le pays sans chapeau depuis quatre ans déjà. Des fois, j'ai envie d'aller lui rendre visite (p. 23). »

C'est avec ces personnages familiers et quelques amis d'autrefois, Philippe et Manu, que l'auteur revisite les lieux, renoue avec son passé et attrape des souvenirs au passage. Ici, le travail du temps sur la mémoire est évident: « Tout cela est brouillé dans ma mémoire aujourd'hui » (p. 151), confie le narrateur qui tente de reconstituer certains faits, de se rappeler certains détails.

Le temps, outre le fait d'être une composante du texte narratif, par son omniprésence et ses effets sur les sentiments exprimés, remplit dans ce roman le rôle d'un personnage qui pourrait, vu son importance, faire l'objet d'une étude détaillée si tel était notre propos. Retenons pour l'instant ses effets sur la mémoire, cette impression qu'il donne d'avoir été trop long selon les parents et amis, de s'être arrêté pendant vingt ans selon l'auteur qui illustre cette réalité tout au long de son roman en montrant la ville avec ses voix, ses mouvements, ses odeurs. L'exemple typique est celui du cordonnier qu'il retrouve dans la même boutique vide, vingt ans après :

Je tourne au coin Monseigneur-Guilloux. Tout de suite cette odeur de cuir. La petite boutique du cordonnier est encore là, à la même place. C'est ici que ma mère m'emmenait faire réparer mes chaussures. Toujours vide. Je n'ai jamais rencontré un seul client ici. Je me suis toujours demandé, chaque fois que j'y venais comment il se faisait qu'elle était encore ouverte. Avec si peu de clients. Le mystère reste entier pour moi, aujourd'hui encore. Au fond de la boutique, je vois la silhouette légèrement voûtée du vieux cordonnier. Dans la pénombre. Il est encore en train de travailler. Sa femme toujours derrière le comptoir. Ils n'ont pas pris une ride. Pourtant, vingt ans ont passé. Et tant de choses sont arrivées durant ces vingt dernières années. Tant dans ma vie personnelle que dans l'histoire du pays. Lui, il n'a pas bougé du fond de sa boutique (p. 77-78).

Ce cordonnier symbolise le temps figé du pays de la survie. Une question implicite, mais fondamentale dans l'interprétation du roman se pose ici et traduit l'étonnement, voire l'exaspération du narrateur: « Comment font-ils pour tenir le coup si longtemps ? » Temps trompeur de la répétition des mêmes faits, « après vingt ans » (expressions itératives du texte, tel un leitmotiv), des mêmes gestes, des mêmes repas, des mêmes émotions, du même combat :

Je suis là, devant cette table bancale, sous ce manguier, à tenter de parler une fois de plus de mon rapport avec ce terrible pays, de ce qu'il est devenu, de ce que je suis devenu, de ce que nous sommes tous devenus, de ce mouvement incessant qui peut bien être trompeur et donner l'illusion d'une inquiétante immobilité (p. 35).

La ville

À cette « illusion d'une inquiétante immobilité » du temps s'oppose la réalité du mouvement perpétuel et vertigineux de l'espace : « Foule hurlante. Cacophonie incessante », « désordre permanent » (p. 13). Dès l'ouverture, le texte de Laferrière fait entrer intensément la ville dans la littérature et présente, comme le dit Wladimir

Krysinski, qui à l'instar de Walter Benjamin analyse le rôle de la ville dans la poésie moderne, « l'image de l'aliénation collective, le spectacle des masses en mouvement perpétuel¹ ». Cette ville surpeuplée, « construite pour à peine deux cent mille habitants se trouve aujourd'hui avec deux millions d'hystériques » (p. 14). En opposition à cet état d'« aliénation collective », la ville se présente comme le lieu de souvenirs de l'enfance et de l'adolescence, du retour à la mère après l'absence et la nostalgie. Le narrateur-écrivain construit sa ville à partir de la maison familiale qui lui offre un point d'observation du monde, le sommet du morne Nelhio, en plein air, sous un manguier. L'auteur insiste ainsi sur une suite de métonymies.

Il est alors possible de distinguer deux niveaux de représentation de l'espace urbain dans ce roman : une topographie port-au-princienne qui comprend une inscription de la société dans l'espace et une lecture des signes urbains et de leurs propriétés visuelles, sonores, thermiques, olfactives. Ce faisant, le lecteur peut se laisser guider par le héros dans la redécouverte de sa ville, de ses lieux et de ceux qui les habitent, et dans l'expression de ses émotions.

Ainsi quelques traits de couleur suffisent pour exprimer l'intimité du lieu intérieur et des objets autrefois familiers qui renouent le narrateur avec son passé: « le vrai repas », l'odeur du bon café des Palmes et d'autres échos de l'enfance racontée dans *L'odeur du café*. Par exemple, la grand-mère, qui avait déménagé de Petit-Goâve

¹. Wladimir KRISINSKY, « Entre aliénation et utopie: la ville dans la poésie moderne » dans, *La ville n'est pas un lieu, Revue d'esthétique*, 1977/3-4, Paris U.G.E., « 10/18 », p. 33-71. Cité par Pierre POPOVIC, « De la ville à sa littérature » dans *Études françaises*, 24, 3, p. 117

à Port-au-Prince avant de mourir, avait apporté des objets qui figurent encore dans « la petite chambre¹ » de Port-au-Prince ; c'est l'occasion pour le narrateur-auteur de repérer les traces de la présence de Da et d'en faire part dans un de ces tableaux ténus, intimistes et d'une grande simplicité :

La grosse malle sous le lit. La même vieille cuvette blanche un peu cabossée, sur la petite table, pour qu'elle puisse faire sa toilette avant de se coucher. Le verre, près de la cuvette, dans lequel elle déposait son dentier (p. 24).

La lecture de la ville permet de saisir au passage ces esquisses qui laissent deviner l'influence des arts visuels sur l'écriture de Dany Laferrière : les grands peintres naïfs haïtiens, des peintres de la modernité, Magritte, entre autres, qui est souvent cité, comme dans le début de *Cette grenade...* Dans ses notes biographiques, on apprend qu'ayant commencé sa carrière de journaliste par des portraits de peintres haïtiens dans les colonnes du *Nouvelliste*, le directeur, Lucien Montas, lui suggérait de « faire court dans un style simple² ». Conseil qu'il n'a jamais oublié, affirme-t-il. La description que lui suggère un des premiers instants du retour en est un exemple parmi tant d'autres :

Ma mère, en avant, portant la valise. Elle me l'a enlevée brutalement des mains. Le ciel bleu clair de Port-au-Prince. Quelques nuages ça et là. Un soleil flamboyant neuf en plein milieu. Exactement comme dans ma mémoire. Tante Renée me tient par le bras (p. 18-19).

Mouvement et couleur, émotion et silence, brièveté et simplicité d'un tableau qui nous introduit dans le secret du foyer familial, ce lieu dont la sérénité s'oppose à la

1. C'est le titre d'un mini-texte de ce roman, p. 23.

2. Voir « Dany Laferrière. Chronologie », en annexe dans *Éroshima*, Montréal, Typo, 1998, p. 146.

chambre du « 3670 de la rue Saint-Denis » qui symbolisait l'absence ou le manque des premières années de l'exil.

Dans l'expression sensorielle de la ville, l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur est nettement marquée. La première sensation extérieure est thermique : la chaleur tropicale frappe ce « corps qui a vécu trop longtemps dans le froid du nord » (p. 35). Puis mélange des sensations sous le manguier où le corps explose, baigné par l'odeur d'une mangue, d'un chien mort, mêlée à celle du café chaud qu'il est en train de boire.

L'extérieur met aussi en contact avec une réalité d'un autre ordre: la surpopulation. Aussi, dans cette ville tracée en termes d'oppositions, la distinction du haut et du bas, de la richesse et de la pauvreté s'impose. Devant le paysage urbain offert à sa vue, le narrateur se fait sociologue et démographe, statistiques à l'appui :

Je suis sorti sans but précis, sauf celui d'être dehors, de sentir sur mon visage le vieux vent caraïbe. Me voilà seul à présent. Combien de fois ai-je rêvé de ce moment ? Seul à Port-au-Prince. Sans raison, je tourne à droite pour me retrouver au sommet du morne Nelhio. La ville, à mes pieds. Les riches habitent au flanc des montagnes (les montagnes Noires). Les pauvres sont entassés dans le bas de la ville, au pied d'une montagne d'immondices. Ceux qui ne sont ni riches ni pauvres occupent le centre de Port-au-Prince. Au loin, l'île de la Gonave (p.38).

Puis, comme « l'espace n'[a] pas besoin d'être parlé pour signifier¹ », l'auteur laisse le tableau suivant à l'examen du lecteur :

¹. Algirdas Julien GREIMAS, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, p.155.

56 % de la population occupe 11% du territoire.
 33 % de la population occupe 33% du territoire.
 11 % de la population occupe 56% du territoire (*Ibid.*).

Il y a là une tentative de comprendre ce qui s'est passé au cours des « vingt dernières années » : mauvaise répartition de la population, problèmes de déplacement massif des habitants des villes de province vers la capitale, de modification des quartiers de la ville, de l'élargissement de certaines frontières, de la surpopulation de certains quartiers populaires comme Martissant qu'il voit de son poste d'observation « en jetant un rapide coup d'œil sur la gauche » (p. 39).

Après l'expression de l'intériorité marquée par l'accueil familial, après l'immobilité pour observer le paysage et tracer le plan de la ville, la marche, les promenades en taxi puis en voiture privée multiplient les points de vue du narrateur sur l'espace urbain. La marche rend possible la rencontre de quelques figures urbaines : le cireur de chaussures, le chauffeur de taxi, le vendeur de rue, la mendiante et le personnage le plus inoffensif de la ville, « le lézard vert [qui est] une émotion de [son] enfance » (p.55). Ce sont des figures familières de la ville qui n'ont pas changé, images d'un temps figé. Au cours de sa déambulation, il recueille le point de vue de ces usagers habituels de la rue dont le discours sur la ville est souvent négatif et fait ainsi penser à ce que souligne Pierre Popovic au sujet des villes modernes : « Toute critique prononcée par celui qui habite (tel le bouffon) ne s'énonce qu'en mots dénaturés, contaminés par le marécage des rues¹. » Cette expression métaphorique

¹. Pierre POPOVIC, « De la ville à sa littérature » dans *Études françaises*, 24, 3, 1987, p. 110.

renvoie à une autre (son contraire) que Laferrière utilise dans le roman, « la poussière des rues » qui laisse une mince couche sur tous les visages selon lui (p. 63).

Au cours de cette marche dans la ville, la critique de l'usager devient un refrain : ville dangereuse qu'il faut fuir, ville inquiétante des *zenglondons*, ces malfaiteurs qui contaminent véritablement le pays en semant l'épouvante à la manière des « tontons-macoutes », etc. Il ressort, de ces rencontres au hasard de la marche, que l'exilé de retour au pays reflète l'image de l'étranger dans sa terre natale. Le narrateur qui se fait « sismographe » (p. 14), peintre, enquêteur ou reporter est surtout vu dans son étrangeté. Aussi, même s'il ne demande qu'à passer dans la ville, il devient celui qui doit faire demi-tour dans le but d'éviter les malheurs qui s'abattent sur la capitale. L'avertissement du cireur de chaussures illustre ces exhortations à fuir la ville : « Faites changer votre date de retour et partez demain à la première heure [...] Partez pendant qu'il est encore temps [...] Quittez ce pays le plus vite possible (p. 51-52). »

Effet d'exil, changement d'identité, ou identité multiple ? La réalité, selon laquelle celui qui retourne au pays après une longue période d'absence porte dans son corps cette étrangeté par laquelle il est tout de suite reconnu, est ici illustrée par Dany Laferrière. Ces marques de la nouvelle identité qui s'est formée en exil se manifestent dans la démarche, le langage, l'allure. Phénomène courant, selon les récits que font habituellement les Haïtiens de leur voyage de retour en Haïti. Par conséquent, il n'y a rien d'étonnant à voir le narrateur soumis à la problématique des « écarts d'identités¹ »,

¹. Régine ROBIN, *Le deuil de l'origine*, op. cit., p. 7.

lui qui est né à Port-au-Prince, élevé à Petit-Goâve, a émigré au Québec et vit entre Montréal et Miami.

Pourtant, malgré l'inquiétude qui se dégage de l'atmosphère de cette ville, jamais les sons n'ont été si familiers, jamais le narrateur ne s'est senti aussi bien que dans ce bain délirant de la langue maternelle :

Je plonge, la tête la première, dans cette mer de sons familiers. Un air connu qu'on fredonne aisément, même si ça fait longtemps qu'on n'a pas entendu la chanson. Bousculade de mots, de rythmes dans ma tête. Je nage sans effort. La parole liquide. Je ne cherche pas à comprendre. Mon esprit se repose enfin. On dirait que les mots ont été mâchés avant qu'on me les serve. Aucun os. Les gestes, les sons, les rythmes, tout ça fait partie de ma chair. Le silence aussi.
Je suis chez moi, c'est-à-dire dans ma langue (p.76).

Une langue que « le corps peut murmurer, crier, hurler, chanter, sans prononcer un seul mot (*Ibid.*) » À ce sujet, on lira avec plaisir le texte intitulé « LE CORPS » (p. 76), qui illustre bien, dans une scène de rue, le code gestuel de cette langue.

Dans la visite obligée en taxi, la démarche est différente. Le trajet s'impose au gré des adresses des passagers et est indiqué par le chauffeur lui-même qui le trace avant le début du parcours : Bas-peu-de-chose, Martissant, et ensuite Carrefour-Feuilles, si bien que le passager peut arpenter plusieurs quartiers de la ville avant de voir le chauffeur prendre la direction qu'il lui a indiquée. Le narrateur en profite pour se livrer à une récapitulation des noms de rues et à une activité d'écoute des passagers et du chauffeur, usager de la ville par excellence.

Dans la ville de l'adolescence, ressurgie au cours d'une tournée en jeep avec des amis retrouvés, chaque enseigne et chaque lieu rappellent une histoire de jeunesse comme le Café madame Michel ou le Musée d'art avec les toiles préférées du narrateur: « Ce sont des images inscrites dans ma chair qui m'ont accompagné durant ce long voyage dans le Nord (p. 151). »

Comme dans *L'odeur du café*, c'est avec tous ces souvenirs, ces images du pays, et ces gens qui l'habitent ou qui ont marqué sa jeunesse que le romancier reconstruit les villes du pays natal et qu'il retrace les lieux et leur histoire, avec la différence tout évidente que, dans *L'odeur du café* et les autres romans de l'exil, c'est dans le silence de sa chambre de travail que sont actualisés les faits du passé grâce au pouvoir de la mémoire qui procède par sélection, association d'idées et d'images. Dans *Pays sans chapeau*, c'est le contact direct avec les gens, les lieux et la réalité du pays qui déclenche les réactions spontanées du narrateur et réveille des souvenirs du passé antérieur au premier départ auquel ce livre est inévitablement relié.

En définitive, *Pays sans chapeau* se veut un tableau du pays natal qui aborde les problèmes de façon réaliste, avec une distance apparente de cette violence politique et des discours qu'elle soulève. Toutefois, l'auteur fait passer un message politisé, c'est-à-dire engagé, car, dans une écriture qui exprime l'émotion, l'attachement à la famille et à la terre natale, il a signifié que les choses n'ont pas changé dans le pays. D'autre part, par la structure du texte selon deux registres, il illustre bien l'ambivalence de la culture haïtienne et marque nettement la différence entre le réalisme (« pays réel ») et le réalisme merveilleux (« pays rêvé ») qui recycle les rumeurs, les légendes et la

culture du vaudou. Enfin, la ville du retour, cadre, sujet, personnage et texte, fait surgir un nombre infini de signes au contact avec la réalité, que l'écrivain inscrit, malgré leur foisonnement, en restant fidèle à la lisibilité de la prose et à l'art de la litote qui caractérisent son écriture.

Pays sans chapeau n'est pas le dernier livre de « la biographie américaine » de Dany Laferrière (il en est le septième), mais, comme livre du retour au pays, il clôt un itinéraire et un temps, celui de l'exil proprement dit. À ce titre, il rappelle d'autres romans du retour comme *Ferdinand je suis à Paris*, de Jean-Claude Charles, ou *Les urnes scellées*, d'Émile Ollivier. Retour qui peut s'écrire au pluriel dans le cas de Dany Laferrière puisque *Le charme d'un après-midi sans fin*, écrit à la mémoire de Da, est une remémoration, un récit qu'il a rédigé juste avant d'effectuer un autre voyage réel dans la ville de l'enfance :

Je suis retourné dernièrement, le 11 août 1997, à Petit-Goâve. La première fois depuis mon départ, il y a plus de trente ans. Juste avant d'envoyer ce livre à mon éditeur. Et je les ai tous revus.
Voici Da, assise comme toujours sur sa galerie au 88 de la rue Lamarre, en train de siroter son café. Et aussi ce bon vieux Marquis qui vient se frotter contre ma jambe, en remuant doucement la queue.
Le soleil du midi. Les rues désertes. La mer turquoise scintillant derrière les casernes. La ville fait la sieste.

Ce passage qui ressemble à un début de roman se trouve en réalité dans la dernière page du livre. Il indique que l'œuvre de Dany Laferrière reste ouverte avec ces recommencements, ces retours à la mémoire, aux repères identitaires. En somme, Dany Laferrière développe les mêmes thèmes que ses compatriotes de l'exil : l'espace de l'ici et du pays natal, l'errance, la traversée des villes, des cultures, de la mémoire.

Cependant, par la structure éclatée de ses romans, par le mélange des genres et par son style, il affiche sa singularité en s'écartant tout à fait de la tradition littéraire française du XIX^e siècle, qui a influencé le roman haïtien, et de toute tradition littéraire haïtienne. L'unité de son œuvre est assurée par divers moyens : il confie la narration à *un* personnage, l'auteur lui-même, mis en scène comme écrivain, il opère, d'un roman à l'autre, des retours sur les personnages, les faits et les événements, et surtout il reste fidèle à un style par lequel on le reconnaît, c'est-à-dire une écriture sobre, contrôlée, mesurée, constante, et très sagement dosée¹ pour exprimer la réalité d'un si vaste univers qui s'étend du Nord au Sud.

¹. Suzanne LAMY, « Enfin de l'humour noir : *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, de Dany Laferrière » dans *Spirale*, n° 58, Montréal, 1985, p. 6.

Chapitre VI

Émile Ollivier

Par le biais de la parole, on finit par établir un compromis avec la réalité. La possibilité de reculer les frontières de la souffrance est infinie.

Émile OLLIVIER, *La discorde aux cent voix*, p. 80.

Le monde de l'homme est le monde du sens. Il admet l'ambiguïté, la contradiction, la folie ou l'imbroglio, mais non la carence de sens. Même le silence est peuplé de voix, de signes, de significations.

Octavio PAZ, « Introduction », *L'arc et la lyre*, p. 19.

Un imaginaire retrouvé par l'exil

« Je suis né à Port-au-Prince en 1940. Je suis parti en 1965, après avoir vécu toute mon enfance entre ma mère et ma grand-mère¹ ». Cette phrase d'Émile Ollivier correspond à une problématique de son œuvre : l'exil, bien marqué ici par le temps, se vit comme une coupure avec un passé que la mémoire essaie de sauver de l'oubli. Aussi évoque-t-il son enfance à Port-au-Prince avec sa mère, Madeleine Souffrant, et sa grand-mère, Nancy Saint-Victor. Cette précision sur la filiation maternelle insinue l'absence du père, Oswald Ollivier, disparu tôt dans sa vie, mais que le romancier reconnaît comme l'instigateur de sa première expérience d'écriture. Il en fait part dans *Mille eaux* (1999), un récit d'enfance qui nous fait découvrir la source de son imaginaire. Il rappelle, entre autres, le défi lancé un jour par son père l'invitant à lui demander, par écrit, l'argent qu'il sollicite pour aller au cinéma, une lettre qui, écrite sans aucune faute, lui vaudrait le double du montant demandé :

Je date ma naissance à la vie d'écrivain de cet instant où, assis pieds ballants devant le bureau de mon père, sur cette chaise en acajou massif qui, compte tenu de ma taille, m'engloutissait, je dus rédiger une lettre de circonstance. J'avoue qu'aujourd'hui encore, installé à ma table de travail, il m'arrive de ressentir sinon la même panique, du moins un pincement au cœur que j'attribue, à tort ou à raison, à ce premier contact avec la langue comme appât, cette langue française à la fois écueil, refuge et tribune aux dimensions du monde. C'est elle qui donne à ma voix ce ton âpre, comme si ma propre musique, sur un autre clavier, ne peut se jouer que dans le registre du grave².

¹. Entretien que m'a accordé Émile Ollivier à l'Université de Montréal le 17 mars 1998.

². Émile OLLIVIER, *Mille eaux*, Paris, Gallimard, 1999, p. 25.

Une expérience précoce de l'écriture comme « stratégie et instrument de séduction » que vont consolider des études au Petit Séminaire Collège Saint-Martial, puis au lycée Louverture et à l'école normale supérieure où il obtient une licence en philosophie. Le plaisir d'écrire lui vient également de sa passion de la lecture qu'il doit à sa grand-mère qui l'incitait à lire et à « réinventer la réalité¹ » pour combattre la solitude. Dès l'adolescence, il fréquente les poètes du mouvement *Haïti littéraire*². Rencontres, discussions sur la littérature, partages de lectures aiguisent son goût pour l'écriture. Il collabore à la revue *Semences*, et écrit des nouvelles et poèmes inédits. À la même époque, il se prépare à publier un recueil de poèmes intitulé *Au tuyau de l'oreille*, préfacé par Anthony Phelps, quand la dictature et l'exil mettent fin aux projets du groupe.

Cette influence de la poésie n'est pas difficile à déceler quand on examine l'écriture romanesque d'Émile Ollivier. Le langage poétique auquel il a souvent recours se double chez lui d'un art de raconter qui rappelle certains romanciers haïtiens dont il se considère l'héritier³ : Justin Lhérisson pour l'« audience », Jacques Roumain pour son œuvre marquante, l'incontournable *Gouverneurs de la rosée*, Jacques Stephen Alexis, pour son expression de l'amour du pays et son esthétique du réalisme merveilleux. Il reconnaît que ces auteurs l'ont marqué par la façon qu'ils avaient de nommer les réalités d'Haïti⁴.

1. *Ibid.*, p. 156.

2. Voir, *Supra*, p. 21-22.

3. Voir l'entrevue avec St-Valentin KAUSS, « Émile Ollivier, le puriste » dans *Prestige*, Montréal, volume 3, no 2, p. 29.

4. Entretien que m'a accordé Émile Ollivier, *op. cit.*

Par ailleurs, il trouve des affinités avec les auteurs latino-américains, Louis Borges, Alejo Carpentier, Cortázar, Gabriel Garcia Marquez, etc., qui traduisent des réalités proches du vécu haïtien. Plus tard, il découvre des auteurs québécois, Anne Hébert, Jacques Godbout, Michel Tremblay dont la *Chronique du Plateau Mont-Royal* est proche du « petit monde » de Port-au-Prince, selon Émile Ollivier. Il affirme qu'en fin de compte sa culture littéraire résulte d'une ouverture sur la littérature mondiale¹.

Sur les plans politique et social, il témoigne d'un sens profond de l'engagement qui lui vient de sa jeunesse en Haïti et de son désir de changement dans la société haïtienne. À lire le deuxième chapitre de l'essai intitulé *Repenser Haïti*² dont il est le coauteur, on garde l'impression que les jeunes intellectuels haïtiens du début des années 1960 laissent derrière eux un projet culturel, intellectuel et social inachevé. En effet, entre la chute de Magloire en 1950 et le grand départ du début des années 1960, ils ont vécu dans un climat « d'euphorie », écrivent les auteurs de l'essai. Étudiants, professeurs, conférenciers, dont la plupart revenaient d'un séjour d'études en Europe ou aux États-Unis, s'étaient créés des lieux de rencontres et d'échanges (les lycées, l'école normale supérieure, le Petit Séminaire Collège Saint-Martial, etc.) Se partageant divers courants de pensée (l'indigénisme — avec le noirisme au centre des idéologies, le marxisme et le personnalisme chrétien), ils étaient attentifs au vent de changement qui soufflait dans le monde : triomphe de la révolution cubaine,

¹. Émile OLLIVIER, d'après un entretien à la radio de Radio-Canada, émission « Littérature actuelle » du 12 janvier 1992.

². Claude MOISE et Émile OLLIVIER, *Repenser Haïti*, Montréal, CIDIHCA, 1992, p. 23-61.

décolonisation de l'Afrique, accélération du développement et de la modernisation des pays industrialisés, « volonté de réforme sociale », etc. Tout cela nourrissait en eux l'espoir d'un renouveau pour le pays. Au moment où tout semblait aller mieux dans le monde, le vent a mal tourné pour Haïti et a pris par surprise tous ceux qui rêvaient de changement. Les associations d'étudiants, nées dans ces lieux de rencontres, ont été vite réprimées et se sont effondrées à l'heure de la répression et de l'exil. C'est dans ce climat « d'euphorie et de désenchantement¹ » et avec un imaginaire fort d'expériences haïtiennes qu'Émile Ollivier part du pays comme on peut le lire dans *Repenser Haïti* :

En partant d'Haïti en 1965, nous n'étions pas des voyageurs sans bagages. Nous avons transporté avec nous l'amour, l'attachement à la terre natale, notre passé d'espérance et d'illusions, qui vont, en quelque sorte, conditionner nos luttes en terres d'exil².

Mais il lui faut du temps pour se reconnaître, car évidemment « il y a l'exil, le fait de l'exil, cette coupure radicale avec notre terreau nourricier³ ». Il lui faut d'abord lutter pour la survie, accepter l'indispensable période d'adaptation à la nouvelle vie et reprendre son souffle :

J'ai toujours pensé que la migration, au point de départ, est un malheur. Si moi personnellement, comme immigrant, je la vis aujourd'hui dans une sorte de bonheur, de joie, de jubilation même par moments, il reste que la migration est un déchirement, un arrachement⁴.

¹. *Ibid.*, p. 24. C'est le sous-titre d'une partie du deuxième chapitre de *Repenser Haïti*.

². *Ibid.*, p. 40.

³. Jean JONASSAINT, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, op. cit., p. 82.

⁴. *Idem*, « Écrire pour soi en pensant aux autres » dans *Lettres québécoises*, no 65, printemps 1992, p. 13.

C'est cette coupure avec la terre natale qui lui a permis de retrouver son imaginaire. Il reconnaît alors que « l'exil n'est pas que malheur et malédiction, il est aussi espace de liberté, élargissement de l'horizon mental ; il met en modernité¹ ». Cette possibilité de « faire un bon usage de l'exil », de le rendre positif et fertile, il la trouve dans un Québec déjà engagé dans la Révolution tranquille, et qui deviendra, dans les années 1980, un espace éclaté, marqué par un questionnement sur la culture, le déracinement, la multi-ethnicité, et « en devenir transculturel² ».

Son premier séjour à Montréal, en 1965, ne dure qu'un trimestre. L'appréhension de l'hiver le conduit à Paris où il entreprend des études en littérature française à la Sorbonne. L'année suivante, il décide de rentrer au Québec en passant par « la porte du grand Nord », en Abitibi, pour occuper un poste d'enseignement à Amos. Il considère ce séjour de deux ans au sein d'une communauté québécoise (à sept cents kilomètres de Montréal) comme une chance, car cela a favorisé son adaptation au nouveau pays :

Pour moi, Amos a été absolument merveilleux et important. Cela m'a permis d'atterrir dans une communauté québécoise et de m'adapter à la réalité d'ici. Une expérience tout à fait enrichissante³.

1. Jean ROYER, *Écrivains contemporains, Entretiens 5, 1986-1989*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 134.

2. Pierre NEPVEU, « Qu'est-ce que la transculture ? » dans *Paragraphes*, no 2, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1989, p. 13 à 31.

Voir également le texte de « Robert BERROUET-ORIOU et Robert FOURNIER, « L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec » dans *Québec Studies*, no 14, 1992, p. 9.

3. Entretien que m'a accordé Émile Ollivier, *op. cit.*

À Montréal où il s'est installé depuis 1968, Émile Ollivier mène la double carrière de professeur et de romancier. Il construit une œuvre polyvalente. Professeur à la Faculté des sciences de l'éducation de l'Université de Montréal depuis 1980, il produit des essais et des articles dans le domaine de la pédagogie et de la sociologie de l'éducation. De plus, par son engagement politique et social, il mène une réflexion sur la situation haïtienne dans les revues¹ *Nouvelle optique*, *Présence haïtienne* et surtout *Collectif parole*, et dans des essais dont il est le co-auteur, *Haïti, quel développement ?* et *Repenser Haïti*. Comme romancier, il a publié *Paysage de l'aveugle* (1977), *Mère solitude* (1983) qui lui a mérité le prix Jacques Roumain, *La Discorde aux cent voix* (1986) pour lequel il a obtenu le prix du Journal de Montréal, *Passages* (1991), un roman qui lui a valu le Grand prix littéraire de la ville de Montréal, et *Les urnes scellées* (1995). Ces romans trouvent leur source, leur souffle et leur rythme dans le pays natal et son histoire, comme il le dit lui-même : « Cette terre-là, avec ses blessures, avec son chemin tortueux qui la guide vers la liberté, est l'inspiration de ma vie². »

À la réflexion sur le pays natal s'ajoute celle sur la migration. Tous les romanciers que nous avons étudiés, de Jean Métellus à Dany Laferrière, se sont inspirés de cette double thématique, mais, chez Émile Ollivier, l'exploration du passé haïtien comme *mémoire* constitue un thème majeur qui traverse toute son œuvre. On peut constater cette invocation de la mémoire (accentuée par la majuscule) dès son

¹ . La publication des trois revues mentionnées est discontinuée.

² . Odile TREMBLAY, « Émile Ollivier. Il n'y a de civilisation que de carrefour », Montréal dans *Le Devoir*, 16 novembre 1991.

premier roman¹, *Paysage de l'aveugle* : Il y a cette trace que laissent les coups dans le tuf de la Mémoire. Il y a la Mémoire [...] Ô pays, faites que je garde la Mémoire (p. 49-51).

Les thèmes de la mémoire, de l'exil et de l'errance urbaine feront l'objet de mon analyse. Il apparaît que toute l'écriture d'Émile Ollivier est tendue entre deux pôles, le passé et le présent, l'ailleurs et l'ici : lutte contre l'oubli, besoin de comprendre les causes du désastre contemporain du pays natal et volonté de vivre le présent. Avec la durée de l'exil, la pensée du lieu de l'enfance se fait insistante. De là une tension entre « deux impossibles » (le passé et le présent) qui devient le moteur de son œuvre. Cette position se trouve soutenue par une angoisse existentielle qu'entretient l'instabilité de sa santé, ce qui modifie sa vision du monde et l'oblige à vivre avec un sentiment d'urgence qui s'intègre à son écriture et transparait dans la plus grande partie de son œuvre. Il me semble essentiel de creuser cette écriture qui a pour point de départ l'exil comme coupure, éloignement, séparation, mais qui trouve sa source dans le pays natal, plus précisément dans la ville de l'enfance recherchée, désirée, vécue comme lieu de remémoration, comme foyer d'images et de souvenirs.

L'acte de naissance d'une écriture : *Paysage de l'aveugle*

Paysage de l'aveugle, par lequel Émile Ollivier entre officiellement en littérature, contient les prémisses de son œuvre. Écrit entre 1971 et 1973 et publié à Montréal en 1977, ce livre se compose de deux longues nouvelles dont chacune

¹. Le livre est sous-titré « roman », mais il est annoncé comme « nouvelles ».

évoque un univers différent que l'auteur cherche à mettre en relation. La première, au titre éponyme, se passe dans une ville qui ressemble à Port-au-Prince. Le contexte dictatorial haïtien des années 1960 et 1970 y est évident. Ce texte prend la forme d'un long monologue intérieur où le héros, halluciné, délire sur la torture et sur la mort progressive d'un pays. Trois personnages se partagent la scène de la nouvelle : le narrateur qui porte un nom symbolique, Iris-sans-Sommeil, raconte, sur un mode onirique, les souffrances que lui font subir Adémar Badegros et Héronymus, deux tortionnaires dont l'un représente l'ex-président haïtien, François Duvalier, et l'autre, un membre de sa milice civile (*les tontons macoutes*). Cette nouvelle finit par le suicide de Badegros, la disparition d'Héronymus et le triomphe du peuple. Mais l'auteur ne s'arrête pas sur cette note optimiste. La réflexion sur le présent s'accompagne d'un constant retour au passé historique dans cette nouvelle énigmatique, pour arriver au constat suivant : l'histoire du pays est un perpétuel recommencement, et l'avenir ne laisse pas entrevoir de changement. Réflexion pessimiste et prophétique qui sera exprimée plus d'une fois dans les œuvres d'Émile Ollivier, en particulier dans *Mère solitude*. Il est aussi intéressant de s'arrêter à la phrase suivante qui dévoile les préoccupations du romancier : « Depuis quelque temps, j'ai la quotidienne envie de procéder à des fouilles archéologiques en me prenant pour ruines ou gisements de terres éboulées (p. 33). »

Paysage de l'aveugle annonce alors ce questionnement, ces « fouilles », ces tentatives de voir, de comprendre ou de reconstituer que sont les romans d'Émile Ollivier. On peut se préparer à découvrir l'« archiviste de la mémoire collective » et

l'« archéologue » des romans ultérieurs. Exploration du pays, exploration de soi-même : deux territoires sans bornes que défriche Ollivier dans ses œuvres.

La seconde partie du livre, une nouvelle intitulée *Le vide huilé*, se présente comme le journal d'un exilé haïtien. C'est un regard sur soi et sur le nouvel espace, un texte sur le début de l'exil et sur l'égarement ou l'errance dans une grande ville nord-américaine. On y reconnaît Montréal dans sa vitalité des années 1970, ville qui inspire au personnage, Herman Pamphile, homme solitaire et foncièrement urbain, des réflexions sur le développement et l'urbanisme. Il y décrit son errance à pied ou en autobus à travers la ville (dans l'autobus 70 dont le numéro rappelle le temps de l'histoire) et laisse deviner les contradictions auxquelles il fait face : acceptation et refus, attraction et répulsion, mais surtout désir et difficulté d'adaptation. Un livre sur la solitude, la nostalgie, la mort à soi-même, et surtout un texte sur l'anonymat, la non-identité et la détresse du nouvel exilé dans la ville. Cette situation insurmontable conduit le personnage à la folie, au meurtre et à l'emprisonnement.

Il faut revenir à la première nouvelle pour relever une phrase qui fait le lien entre les deux textes et que le romancier met sur les lèvres d'Iris-sans-Sommeil, double d'Herman Pamphile : « On ne peut se réfugier nulle part, à moins d'accepter de se priver de tout et surtout de soi-même » (p. 55). Cette réflexion révèle un rapport problématique avec l'espace : pressé de quitter un lieu où la vie est impossible, l'individu se trouve plongé dans une nouvelle réalité à laquelle il doit faire face. Ce regard critique sur soi, derrière soi et autour de soi est nécessaire pour aller plus loin,

comme on peut le constater à la fin du livre dans un passage qui insinue la « mort à soi-même » ou l'acceptation d'une nouvelle identité, et qui annonce une autre vision de l'exil que fait connaître cet « optimiste tragique¹ » qu'est Émile Ollivier :

Nous ne savons pas ce qu'il est advenu d'Herman Pamphyle. Nous ne l'avons plus revu. L'autre soir, nous avons cru le rencontrer sur le Grand Boulevard mais, information prise, il s'agissait d'un autre... Les visages nouveaux demandent, pour être décrits, un certain temps de connaissance... Mais la nuit de son internement, alors que les bras d'Herman garottés par la camisole, mains ouvertes, doigts écartés, se sont repliés sur ce vide huilé qu'a été jusque là sa vie, nous avons cru lire, dans la braise de son regard, qu'il avait enfin compris l'urgente nécessité de manger, avec ses mêmes dents fragiles, le côté cornu de l'exil, pour libérer le côté aile du retour au pays natal et alors, seulement alors, il entendra sonner, à toute volée, les cloches de Pâques...² (p. 142).

La fin de ce passage contient une première idée qui correspond à ce que le romancier appelle la deuxième étape de sa migration : l'exilé prend conscience de l'impossibilité de retourner au pays natal et accepte de devenir immigrant. Dans les faits, à partir de 1971, Haïti étant gouverné par un jeune président nommé à vie, tout espoir d'un retour se trouve perdu. La seconde idée, qui arrive après coup, est celle de l'entrée dans « l'exil positif ». C'est une décision personnelle, indispensable pour la survie : accepter l'exil, le rendre « avantageux », bienfaisant, fructueux.

Cette première œuvre annonce bien toutes les autres puisque, comme je l'ai déjà proposé, les romans d'Émile Ollivier sont marqués par la mémoire du pays natal et l'expérience de la migration. Quête du passé haïtien à la recherche d'une explication

¹. Jean ROYER, « Ne touchez pas à notre joie, elle est fragile » dans *Écrivains contemporains*, op. cit., p. 133.

². Les points de suspension de cette citation font partie de la ponctuation de la nouvelle.

au présent problématique du pays, et va-et-vient entre l'espace migratoire et celui de l'enfance et de l'adolescence, ce que le romancier exprime explicitement quelques années plus tard :

La tentation est grande de faire une œuvre dans laquelle alterneraient des sujets touchant tantôt l'inscription migratoire, tantôt l'imaginaire de l'enfance. Qui disait qu' « il n'y a d'écrivain que par rapport à son enfance » ? Je m'aperçois que plus je vieillis, plus mes années d'enfance et d'adolescence sont présentes dans mon imaginaire¹.

Pour l'instant, *Paysage de l'aveugle*, qui représente « une véritable introduction à la vie littéraire ² » de l'auteur, me semble d'un grand intérêt. Situé dans deux espaces différents que le romancier parvient difficilement à concilier, ce roman (ce recueil de nouvelles ?) fait entrer Émile Ollivier dans un courant de rupture avec la tradition. Sur le plan thématique il y a, rappelons-le, la polarité de l'œuvre, Port-au-Prince/Montréal, et la problématique de l'exil et de l'errance. Sur le plan stylistique, cette œuvre de l'arrivée en ville et de l'exil forcé entraîne une écriture qui, dans la première nouvelle, use du burlesque ou imite le langage de la folie : répétitions, cris, hallucinations, délires. Une écriture qui va, par ailleurs, exprimer le lyrisme d'Émile Ollivier, dans la seconde nouvelle, quand le narrateur s'arrête pour extérioriser son angoisse ou pour décrire sa solitude dans le nouveau paysage urbain, porté par cette envie d'énoncer la ville et ce plaisir que donne le jeu sur la structure, les mots, les images et le rythme :

J'erre dans la ville curieusement muette de cloches laissant loin derrière moi les villes que je n'ai point habitées et celles, lieux de longs errements nocturnes, où j'ai couché sur les asphaltes sans brèches, comme meules alignées. J'erre avec mes pas d'errant dans la ville,

1. Jean JONASSAINT, « Écrire pour soi en pensant aux autres », *op. cit.*, p. 14.

2. *Ibid.*, p. 87.

grosse par à-coup, de vrombissements d'avion. Ville au bord du fleuve, glissement immobile dans l'eau, vers la mer. Ville de verre. Ville de béton. Ville d'auvent [...]

J'erre dans la ville curieusement muette de cloches comme un domino sans point, comme le signe O, comme une obsession dessinée sur le sol, comme la vacuité d'une gare au frêle petit matin (p. 92).

L'insistance sur l'exil, l'errance et l'anonymat dans la grande ville s'enrichit ici de l'expression d'un désir d'habiter la ville et de l'explorer. Deux nouvelles, deux espaces urbains : Port-au-Prince, Montréal. Une rencontre quasiment impossible pour l'instant, tant le pays natal avec ses problèmes et ses urgences interpelle le romancier, tant est forte la tension entre l'oubli et la mémoire.

J'ai déjà évoqué *Paysage de l'aveugle* comme une esquisse de ce qui sera développé dans les œuvres ultérieures. Est-ce à dire que l'auteur écrit continuellement le même livre ? Partant de l'exil comme événement, l'œuvre suit le cours de l'histoire du pays et de celle de la migration. Dans son itinéraire, le romancier rassemble des matériaux qui s'ajoutent aux premiers, puise dans le réservoir de l'enfance, enrichit et approfondit la matière de son art. La parution de *Paysage de l'aveugle* est suivie de six ans de silence au cours desquels l'auteur repense sa « stratégie d'écrivain », s'adonne intensément à des lectures variées¹ (ce qui coïncide avec ses études doctorales) avant la publication de *Mère solitude*. À partir de tout ce qui précède, comment rendre compte d'une œuvre aussi dense ? En suivant l'itinéraire du romancier, il est possible de montrer à quel point ses romans sont une quête de sens qui le fait remonter au

¹. Entrevue avec St-Valentin KAUSS, *op. cit.*

passé, au pays de l'enfance et de l'adolescence, particulièrement à sa ville natale qu'il recherche et reconstitue comme ville-mémoire.

Mère solitude

À la recherche de la ville-mémoire

La métaphore, voie détournée pour traduire le sens profond de la vie.

Émile Ollivier, *La Discorde aux cent voix*, p. 79.

« Roman mémoriel¹ » axé sur l'histoire familiale et l'histoire collective, *Mère solitude* est un retour imaginaire au pays de l'enfance et de l'adolescence. Entreprise douloureuse, car le romancier ne reconnaît plus sa ville natale. C'est que la dictature s'est installée en Haïti depuis plus de vingt ans et a fait des ravages dans la cité. Aussi, ce roman pose-t-il de façon tragique la question de l'existence même du lieu. Comment lire et écrire Port-au-Prince au seuil des années 1980 ? Ollivier a recours à la représentation d'une ville exposée aux calamités, à la perte. Il remonte le cours de l'histoire pour essayer de comprendre la douleur du présent haïtien. Il cherche à percer le mystère du crime ou de la catastrophe qui a fait disparaître sa ville natale de la carte du monde.

¹. Titre de l'essai de Régine Robin, *Le roman mémoriel*, *op. cit.*

En abordant ce thème avec une telle intensité dramatique, l'auteur se rapproche de ces créateurs d'espaces urbains qui trouvent dans la représentation de la ville chaotique, ruinée, déchue, « une riche matière littéraire¹ ». L'intrigue paraît simple, mais l'organisation du texte et sa polyphonie en font un roman complexe. Narcès Morelli, parvenu à vingt ans, se rappelle l'événement le plus tragique de son enfance, alors qu'il avait dix ans : la mort de sa mère pendue sur la place publique. Un crime qui demeure une énigme pour lui. Dans le but d'en connaître les causes et les circonstances, il se consacre intensément à une quête de sens qui dure toute une année.

« Dans *Mère-Solitude*, j'avais l'impression d'avoir poussé un immense cri de désespérance dans une situation qui était elle-même une impasse », confie l'auteur à Jean Royer². Ce cri angoissant, c'est celui d'un non-retour, d'une situation restée inchangée. C'est un cri qui vient troubler le silence des Haïtiens face à un parricide dont les causes demeurent obscures. Impasse de l'exil, des massacres, de la dictature à vie. Écriture du manque, de la mémoire et de la crise, ce roman se donne à lire comme une question obsessionnelle du romancier.

Un contexte politique et social

Le temps de la remontée de la mémoire peut justifier la situation d'urgence que suggère l'écriture de ce roman. On se rappelle les faits, à l'instar des études de Claude Moïse et d'Émile Ollivier lui-même dans *Repenser Haïti*³. Autour des années 1975-

¹. Pierre NEPVEU, *Intérieurs du Nouveau Monde*, *op. cit.*, p. 334.

². Jean ROYER, *op. cit.*, p. 137.

³. Claude MOÏSE et Émile OLLIVIER, *op. cit.*, p. 52-61.

1980, les conditions économiques, sociales et politiques se détériorent et poussent hors d'Haïti des dizaines de milliers de compatriotes. Nouvelle vague d'émigration de gens humbles, d'ouvriers non qualifiés qui connaissent assez vite, « dans le désenchantement, les problèmes de chômage, de discrimination sociale et raciale¹ ». Pour pallier cette situation, des personnalités haïtiennes déjà établies et engagées dans des services communautaires multiplient leurs interventions sous forme d'aide aux plus démunis des émigrés ou prennent position en leur faveur. On peut rappeler les tentatives d'alphabétisation, la lutte contre la déportation des « illégaux », la prise de parole en faveur des chauffeurs de taxi haïtiens à Montréal, ou encore, dans le même ordre d'idées mais sous une autre forme, la parution d'articles engagés dans la revue *Collectif Paroles* à laquelle collabore Émile Ollivier, ou d'un ouvrage collectif comme *Trente ans de Pouvoir noir en Haïti* qui vont aider à approfondir les questions haïtiennes². Pendant que les différentes communautés d'immigrés s'organisent dans plusieurs points de la diaspora, « des masses entières de paysans » vont augmenter le nombre d'Haïtiens qui subissent « un nouvel esclavage » dans les champs de canne de la République dominicaine³. À la même époque, la migration interne (de la campagne vers la capitale) devient de plus en plus incontrôlable. « Des centaines de milliers d'Haïtiens [sont] entassés dans les multiples bidonvilles de Port-au-Prince ou err[ent] à travers la capitale, affamés et sans abri⁴. » Aucune issue ne semble possible pour le peuple haïtien qui fuit par tous les moyens, aussi précaires soient-ils, à l'aube de l'année 1980. Sur le plan de l'exil, cette impasse collective est aussi personnelle,

1. *Ibid*, p. 52

On peut aussi consulter à cet effet l'ouvrage de Paul Dejean, *D'Haïti au Québec*, Montréal, CIDIHCA, 1990, p. 44-48.

2. *Ibid*, p.54-57.

3. Voir à ce sujet l'essai de Laënnec HURBON, *Comprendre Haïti*, Paris, Karthala, 1987, p. 38.

4. *Ibid*, p. 29.

individuelle : un retour au pays devient impensable. Tout cela est à l'origine de l' « immense cri de désespérance » dont parle Émile Ollivier :

Au moment où j'ai écrit *Mère solitude*, on avait l'impression que la dictature s'était installée pour longtemps. Derrière ce roman se cache le cri d'un horizon barré. J'imagine que cela a dû être le cri de plusieurs adolescents comme Narcès. Ils se réveillent un beau matin dans un pays et réalisent qu'ils ne peuvent rien attendre de l'avenir. C'est le sens de cet immense cri de désespérance. On a l'impression qu'il n'y avait pas d'issue. Tout se passe comme si cette intuition que j'avais ne s'est pas démentie¹.

Placée dans son contexte politique, cette œuvre de création révèle des préoccupations de l'auteur : réfléchir sur la situation du pays et sur le phénomène de la migration. En ce sens, *Mère solitude*, roman de la quête de l'origine, est aussi une œuvre de la migration qui garde son actualité tant le contexte demeure le même. Quinze ans après la publication de ce roman, l'auteur se pose les mêmes questions :

Je n'ai pas cessé, le long de ces trois décennies que je suis à l'extérieur, d'essayer de comprendre ce qui nous arrive. Qu'est-ce qui nous arrive ? Qu'est-ce qui nous arrive en tant que collectivité ? en tant que peuple, en tant que nation ? Qu'est-ce qui nous arrive ? Et j'avoue que je me pose la question de façon inlassable. Comment se fait-il que les plus grandes espérances tournent court ? Après la chute de Duvalier on avait l'impression que le peuple haïtien aurait un moment de répit. Les choses sont tombées à l'eau. Jusqu'à présent on a encore de la difficulté à voir clair dans la situation du pays².

C'est sans doute cette situation toujours d'actualité qui amène le romancier (les romanciers de la diaspora haïtienne en général) à recourir constamment à l'histoire. La remontée de la mémoire ne se fait pas seulement pour trouver des repères identitaires, mais aussi pour savoir d'où l'on vient, quelle est « la douleur » de l'origine. C'est une

¹. Entretien que m'a accordé Émile Ollivier, *op. cit.*

². *Ibid.*

question importante pour Émile Ollivier, c'est aussi le sens de l'enquête que mène son héros qui fait entendre ces paroles :

Perdu dans les abysses de mes paysages intérieurs, je me suis assigné à moi-même cette exploration muette de mon passé et celui de mon pays. Je tends mes mains vides. Pour toute richesse, le silence. Un silence peuplé de signes, signes que je triture inlassablement, avec l'espoir, le sale et ferme petit espoir, de trouver le texte original dans les mâchicoulis de ma mémoire (p. 25).

Le romancier définit ici sa démarche et sa posture d'énonciation : il écrit dans le silence de l'exil et cherche à comprendre un présent douloureux en scrutant le labyrinthe du passé. Quel est ce « texte original » tant désiré mais si lointain, sinon la ville elle-même, celle de l'enfance, réservoir de signes, d'images et de souvenirs ?

Polyphonie urbaine : méthode et pistes de recherche

Je me suis interdit jusqu'à ce jour de raconter Haïti, parce que, par pudeur, j'imaginai qu'il fallait habiter le surnaturel pour en parler avec honnêteté. Or tu m'as soudain ouvert les yeux, et j'ai compris que tes romans ne sont pas des œuvres de foi, mais des quêtes, des enquêtes, des fouilles dans la brocante du marché de fer, des plongées dans la mer Caraïbe¹.

Mère solitude constitue le plus bel exemple de cette esthétique dont parle Jacques Godbout dans sa lettre à Émile Ollivier. En effet, ce roman d'un retour à l'origine et de l'expression grave et douloureuse du pays, n'est pas la simple narration d'une terre natale à la dérive. Le romancier se fait enquêteur. L'urgence de comprendre se double d'un travail d'écriture. Le sociologue et l'homme de lettres s'y rencontrent

¹ . Jacques GODBOUT et Émile OLLIVIER, « L'exotisme de l'autre » dans *Dialogue d'île en île*, op. cit., p. 24.

par une méthode d'enquête rigoureuse et une architecture baroque et complexe qui joue sur la structure narrative du roman.

À partir de la crise existentielle du héros, le romancier conduit le lecteur sur des pistes inattendues dans les huit chapitres du livre. Le roman familial a pour lieu principal la grande maison séculaire des Morelli, célèbre par son histoire et ses légendes, et riche en références identitaires, elle contient les archives de la famille qui sont des pistes incontournables de la quête de la vérité à laquelle se consacre Narcès. Des images comme celles de la cave « chargée d'objets de toute nature » (p. 134) ou du jardin à creuser pour y découvrir des richesses enfouies dans la terre sont reliées à cette quête de la mémoire de la ville de l'enfance. De « cette étrange et très vieille maison située à flanc de montagne en contre-plongée de la route » se construit un vibrant récit familial qui se mêle progressivement au roman historique. Refusant le narrateur omniscient traditionnel, l'auteur multiplie les voix narratives : Narcès Morelli (le narrateur), les autres membres de la famille, le domestique, prénommé Absalon et la rumeur populaire.

Le narrateur ouvre le récit en utilisant la première personne du singulier. Il passe du présent au passé et *vice versa*, mais ce présent se fait discret et est utilisé pour rappeler la quête de la mémoire : « Je me souviens de [...] », expression itérative (p. 47, 59, 94) en est un exemple parmi d'autres. Cependant, dans les deux derniers chapitres, le présent s'impose pour indiquer que ce narrateur revient à la réalité et qu'il atteint la conclusion de l'enquête. Entre le début et la fin du roman, les autres voix

interviennent. Car l'enquêteur traite ses données au fur et à mesure qu'il les rassemble. Il remonte le cours de l'histoire pour connaître son arbre généalogique et la biographie de chaque branche de cette grande famille longuement décrite, et découvre, parallèlement, son pays et les différentes étapes de son histoire. En fait, il appartient à la dernière génération d'une riche famille d'origine espagnole dont l'arrivée en Haïti coïncide avec le début de la colonie. Parallèlement à l'histoire du pays, des sorts funestes tombent sur les Morelli qui n'ont pas pu faire fructifier l'héritage reçu et qui disparaissent progressivement. Sur la scène du roman, évoluent les enfants d'Astrel Morelli et de Rebecca qui sont les grands-parents défunts de ce Narcès Morelli, dernier rejeton de la grande famille en décadence.

- Hortense, la fille aînée, mène le foyer à la mort des parents. Initiée au vaudou par Absalon, le principal informateur de Narcès, elle se perd dans un mysticisme accentué par l'alcoolisme.
- Éva Maria sombre dans la folie. Elle se livre à de longues marches dans les rues, silencieuse et bizarrement vêtue, puis disparaît pour toujours du décor après s'être fait arrêter et torturer par les forces de l'ordre.
- Gabriel tente de changer le monde. Revenu de Paris où il était exilé sous le gouvernement de Paul-Eugène Magloire, il passe pour un communiste et est emprisonné sous les ordres de Tony Brizo, le chef de la police. Libéré deux ans plus tard, il se charge de l'éducation de Narcès et deviendra finalement un guide touristique au pays.

- Sylvain, se sentant complice malgré lui de l'arrestation de son frère Gabriel, est rongé par le remords et s'immole.
- Noémie, la mère de Narcès, après avoir accepté les avances de Tony Brizo contre la libération de Gabriel, tue son agresseur au moment de lui donner son corps. Elle sera pendue en présence de la foule rassemblée sur la place des Héros-de-l'Indépendance.

Narcès, porte le nom de sa mère. Il est le fils naturel d'Edmond Bernissart (celui-ci n'a pas été accepté dans le clan des Morelli). Comme paléontologue, il s'est spécialisé dans l'étude des iguanodons ou dinosaures (on peut reconnaître ici les duvaliéristes et tous les criminels politiques d'Haïti). Il sera abattu dans un quartier du bas de la ville au cours d'une conférence sur l'état de ses recherches. L'écriture de la ville dans *Mère solitude* contient ainsi une critique politique qui se fait à partir de métaphores, comme celle de ces dinosaures qui envahissent la cité (p. 19, 77 et 78). Une ville différente des autres tant elle est peuplée de « quadrupèdes errants et d'anophèles carnivores » (p. 169). Cette dénonciation se fait de façon allusive pour signifier combien il est difficile de s'exprimer dans cet espace d'oppression.

Le prénom du jeune enquêteur, Narcès, évoque la figure du Narcisse de la mythologie grecque, désespéré de ne pouvoir saisir sa propre image reflétée par la fontaine dans laquelle il se mire. Comme lui, Narcès plonge dans le désespoir et va se concentrer toute l'année sur ses problèmes d'identité. L'image qu'il cherche en vain,

celle de sa mère, est en réalité celle de sa propre identité. Cette figure analogique qui traverse tout le roman devient évidente vers la fin du récit :

Je me regarde dans un miroir qui me renvoie l'image d'un adolescent aux cheveux coupés court, au front sourcillé, aux lèvres charnues, à la mâchoire osseuse. Au bout du compte, mon histoire serait-elle tout simplement une autre version, la répétition de la figure antique de ce dieu-miroir qui passa toute sa vie à se contempler dans les reflets bleutés de l'eau d'un lac ?

Mon lac, c'est celui de la mémoire (p. 187).

Le seul mot « mémoire », itératif dans le roman, dévoile l'intention de l'auteur, car ce « lac » reflète non pas sa propre image, mais toute l'histoire de son pays. Ce qui signifie que son personnage a évolué au cours de la quête : il passe d'une recherche narcissique à la découverte de la mémoire collective des Haïtiens.

Principal informateur de Narcès, Absalon se tient parmi ces personnages signés Morelli. Le romancier le crée pour pouvoir remonter dans l'histoire de la famille, et le décrit comme un sage, le seul témoin immuable de tous les événements, celui qui voit passer les autres et leurs histoires. Son nom vient de la tradition orale, de la rumeur qui fait de lui le fils d'Antoine Langommier. Ce personnage mythique existe dans la conscience populaire comme « un voyant extralucide » qui avait prédit des années auparavant tous les événements de la vie nationale. Presque tous les Haïtiens connaissent le proverbe suivant qui sert d'argument dans des conversations populaires : « Ce que je vous dis là, Antoine Langommier lui-même ne l'avait pas vu » (p. 37). Absalon est un personnage important par sa nature et sa fonction : « Chez les Morelli, le domestique s'est toujours appelé Absalon » (*Ibid.*). Il est donc la mémoire

de la famille. Par conséquent, le romancier fait de lui l'initiateur de l'aînée, Hortense, « au panthéon des dieux séculaires » (p.159). Car, dans ce roman polyphonique, le mémorialiste a aussi recours à la mythologie du vaudou pour puiser ses images et errer dans *sa* ville.

À cet effet, le narrateur raconte le voyage entrepris sous l'eau par Hortense Morelli « durant neuf jours et neuf nuits ». L'auteur exploite ici un des mythes les plus répandus dans la tradition du vaudou, le séjour fait par le mort sous l'eau, expliqué ainsi par Alfred Métraux :

C'est le sort de tous ceux qui ont pratiqué le vaudou de disparaître au moins un an et un jour dans un cours d'eau. Au bout de quelques années ils éprouvent le besoin d'en sortir. Ils avertissent leurs parents en songe que le moment est venu de les retirer de l'eau : ils souffrent du froid, disent-ils, et aspirent à la chaleur du soleil et des flammes des *boulé-zin*. Leur nostalgie de la terre est telle que si le parent auquel ils s'adressent n'écoute pas leur requête, ils lui envoient une grave maladie dont il ne guérira qu'en célébrant la cérémonie demandée¹.

Le voyage sous l'eau et la cérémonie célébrée pour en sortir les morts constituent un rituel de passage et de métamorphose : « Il ne s'agit pas seulement de repêcher les âmes flottant dans l'eau, mais de les transférer dans un sanctuaire où elles se transformeront en *loa* protecteurs² », poursuit Métraux. Inspiré par cette mythologie, l'auteur de *Mère solitude* effectue à son tour un voyage imaginaire dans la culture. C'est pour lui l'occasion de nommer les quartiers, les rues et les lieux traversés par le personnage à qui il fait entreprendre cette tournée initiatique :

1. Alfred MÉTRAUX, *Le vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1958, p. 229.

2. *Ibid.*, p. 230.

Elle emprunta Turgeau, puis le chemin de Lalue. Là, travaillée par on ne sait quel ressentiment, comme si elle était en retard à un rendez-vous, elle s'était mise à courir. « Mais où courez-vous, mademoiselle Hortense? » lui demanda l'aveugle à l'angle de la rue Lamarre. Elle n'avait pas le temps de lui répondre. Elle courait, appelée par elle ne savait qui, pour aller elle ne savait où. Rue Pavée, une course folle, éperdue. Elle bifurqua à droite et s'engagea dans la rue Montalais. À gauche, la rue des Miracles ; à la rue des Miracles, il y avait un attroupement. Elle n'avait pas le temps de se renseigner. Elle voulait retrouver le port, la mer (p. 160-161).

Ce quartier de l'enfance du narrateur (« Grand-Nancy habitait une maison située à l'angle de la rue des Miracles et de la rue Montalais¹ ») est visité sous le signe de l'eau mouvante, errante comme dans cette rencontre de l'imaginaire et de la mémoire. « L'aveugle » de l'angle de la rue Lamarre fait penser au titre du premier texte de l'auteur, *Paysage de l'aveugle*, dont la métaphore avait déjà attiré l'attention de Léon-François Hoffmann : « [P]our un aveugle, écrit-il, que peut-être un paysage sinon un souvenir, autrement dit la mémoire d'un paysage ?². » *Mère solitude* se donne à lire comme la mémoire d'une ville perdue et lointaine qui, pour l'instant, ne peut être visitée que par un voyage imaginaire.

Tout le passage de la course à travers la ville et du voyage sous l'eau enrichit le texte d'images saisissantes. L'eau est mouvement, instabilité, agitation, et, de ce fait, l'un des éléments du baroque, esthétique à laquelle recourt le romancier pour exprimer son angoisse et le trop-plein de la pensée du pays. Le motif de l'eau s'ajoute au tableau de la marche d'Éva-Maria, dans sa folie, à travers la ville et de la fuite d'Hortense vers un ailleurs en vue d'une métamorphose.

¹ . Émile OLLIVIER, *Mille eaux*, *op. cit.* p. 148.

² . Léon-François HOFFMAN, « Émile Ollivier, romancier haïtien » dans *Penser la créolité*, *op. cit.*, p. 214.

La ville de *Mère solitude*, tournée vers la mer, inspire ce symbole au romancier, comme un lieu de fécondité sur le plan imaginaire. Il décrit la « course folle » de son personnage qui, partant de la célèbre maison de Turgeau pour aboutir au port, crée des raccourcis, pratique des détours, inhale au passage quelques odeurs, évite la foule et sa cacophonie, et se hâte d'attraper le bateau pour la grande traversée. Écrites sur un mode onirique, de belles pages sur le voyage ou le séjour des morts célèbrent la rencontre du réalisme merveilleux et du réel merveilleux. Dans certains passages, gestes et mouvements rythment la phrase, comme dans la rencontre d'Hortense et de la déesse Naïda qui nous fait assister à une véritable chorégraphie :

Hanche contre hanche, elles avançaient. Bientôt, elles arriveront devant la cascade. Les yeux d'Hortense n'en avaient jamais vu de plus fantastiques. Naïda, avec un sourire qui découvre ses dents nacrées et ses gencives de couleur violette, le visage à quelques centimètres du visage d'Hortense, invita celle-ci à étreindre le tronc de l'arbre parce que, dirait-elle, « l'arbre est l'axe géométrique de la vie, l'Hiram-roi du Temple qui explique la possibilité des métamorphoses [...] » Hortense ferma les yeux, grisée par cette vision proche de l'hallucination (p 166).

Le mot « vision » se rattache à la mémoire de la ville, comme si le romancier, à la manière de son personnage, se laissait griser par cette plongée dans la mer Caraïbe. De là ce lyrisme qui passe par la voix de la déesse et cet air extatique d'Hortense, « heureuse sous la chute de l'eau » (p. 166). Le voyage sous l'eau n'est-il pas avant tout onirique ? Narcès, qui porte bien son nom, n'est-il pas à la recherche de l'image de son enfance et de sa ville si éloignée de la réalité présente ?

Dans la même perspective, celle d'une esthétique baroque caractérisée par la polyphonie, Émile Ollivier se sert d'un « personnage » urbain disponible dans le milieu

haïtien : c'est la rumeur populaire, procédé qu'il exploite dans tous ses romans mais dont le rôle ici est particulier. Loin d'être mise de côté, cette voix de la ville agit comme actant, en ce sens qu'elle aide Narcès à avancer dans sa recherche. Aussi, l'auteur la fait circuler autour du foyer central qu'est l'imposante maison de la famille Morelli, avec ce qu'elle suggère de merveilleux ou de fantastique :

Les langues sont les archives de ce pays. Mémorialistes chevronnées, elles savent que cette maison date de la première colonisation [...] Les langues, véritables archives de ce pays, s'accordent pour affirmer que cette maison a, de tout temps, abrité une célèbre famille de loups-garous. À l'unanimité, elles racontent, sous la foi du serment, la foudre me foudoie si je mens, que depuis les origines, les Morelli ont lié un pacte avec Lucifer. Elles chuchotent que l'ancêtre Démétrius Morelli, déjà en Espagne, n'était pas « sain et sauf ». Il avait eu, dans sa jeunesse, quelques désagréments avec l'Inquisition pour pratique cabalistique. Quant à son fils Juan Morelli, il pouvait marcher les jours de grandes pluies sous un fil de fer sans être mouillé (p. 27- 34).

Ce qui est intéressant dans cette technique, c'est que la rumeur fait progresser l'enquête. Ce motif apparaît ici avec des éléments de la réalité reliés au temps, à l'origine et à l'importance de cette famille dans la ville. Le narrateur-enquêteur écoute ces voix qui font partie des données de son approche critique. Il se laisse renseigner sur sa famille tout en rejetant la part de magie que contient le discours populaire et en gardant ce qui constitue une piste pour sa recherche. Sur le plan stylistique, ce procédé a l'avantage de participer à la dynamique du texte, au changement de registre dans le discours rapporté, à la polyphonie. Ainsi, à la différence des passages où l'auteur exploite le symbolisme vaudou de l'eau dans ce qu'il contient d'incantatoire, la rumeur participe à un registre qui s'apparente à celui de « l'audience ».

Toutefois, les nuances entre ce « genre » spécifiquement haïtien et la rumeur ne sont pas à dédaigner. « L'audience », narration orale et hors de toute censure a pour principale fonction de divertir, d'aider à passer un moment agréable sous un arbre ou dans un coin de rue. À l'instar de Justin Lhérisson, Georges Anglade s'en est inspiré pour écrire *Les Blancs de mémoire*¹, un recueil de trente-quatre récits brefs, forme qu'il privilégie pour parler de la société haïtienne et faire entendre le rire de « lodyans » propre à l'Haïtien.

La rumeur, telle que l'exploite Émile Ollivier dans *Mère solitude*, est parfois tenace et peut trouver une unanimité dans le milieu ou dans toute une population. Elle circule avec ses interdits ou ses sous-entendus comme dans cette phrase ponctuée d'hyperboles qui laisse deviner une grande part de fabulation : « Toutes les langues affirment tenir la somme de ces renseignements et beaucoup d'autres qu'elles n'ont pas le droit de répéter [...] (p. 35). » En recyclant cette voix qui s'intègre d'emblée à la polyphonie du roman, l'auteur nous fait comprendre que la rumeur populaire constitue un discours qui ne manque pas d'intérêt.

La quête de Narcès Morelli, méthodique, rigoureuse, fait donc surgir des personnages différents par leur origine, mais si bien orchestrés que la polyphonie constitue un des points forts de *Mère solitude* : les Morelli, Absalon Langommier et la rumeur populaire. Cette technique est supportée par un style baroque qui s'appuie particulièrement sur le symbolisme de l'eau, une description de la traversée de la ville

¹ . Georges ANGLADE, *Les Blancs de mémoire*, Montréal, Boréal, 1999.

marquée par la folie ou la fuite, et la rumeur. Toutes ces voix ne bruissent que pour mieux faire entendre le personnage privilégié qui est le véritable objet de la quête mémorielle, la ville natale elle-même, Port-au-Prince, habilement rebaptisée Trou-Bordet.

Une métaphore de la ville

Trou-Bordet constitue la métaphore dominante de *Mère solitude*. Ce nom que portait Port-au-Prince au début de la colonie correspond bien au mouvement circulaire du temps dont l'auteur rend compte dans le roman. Il en fait un nom motivé pour signifier l'excès d'une violence qui remonte de loin, ce qui est au centre des résultats de l'enquête de Narcès :

Et me voilà ! Moi, Narcès Morelli, parti à la recherche de l'image de ma mère, sans bagage, sans flûte enchantée, ni rime, ni raison, mais au fur et à mesure que je m'enfonce dans l'épaisseur historique et matérielle de cette terre, je découvre que rien n'a changé dans ce pays, rien, absolument rien n'a changé (p. 186).

Le narrateur ne cache pas son exacerbation devant la triste constatation que l'histoire de ce pays, qui date de quatre siècles, est un perpétuel recommencement de meurtres, de pillages, de violations des droits humains, de catastrophes. Il rappelle l'assassinat de l'empereur Dessalines en 1806, auquel se réfèrent tous les autres meurtres. « La répétition de l'ancien acte traumatique¹ » rend difficile le travail du deuil. La réalité de la ville natale, telle qu'elle se donne à lire au début des années 1980, ne permet pas au romancier d'espérer un revirement du cours de l'histoire :

¹. Sigmund FREUD, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Idées, Gallimard, 1971, p. 109.

Mais à Trou-Bordet, il n'y a pas de surprise, on sait comment tout cela se poursuivra ; on connaît la marche des événements. Depuis la colonie, rien n'a changé ; le scénario est désormais classique. Le vieux vent Caraïbes chargé de sel marin et d'odeurs putrides mordra encore le visage des habitants. La soldatesque dansera la meringue de la violence et de l'arbitraire (p. 209).

Ainsi, la « pulsion de mort¹ » qui marque l'histoire du pays se vit comme une obsession. D'ailleurs, la ligne de pensée des romans d'Émile Ollivier est tellement cohérente qu'il serait possible d'y repérer des passages interchangeables. On se rappelle que *Paysage de l'aveugle* contenait une réflexion du narrateur qui traduisait une vision tout aussi prophétique et pessimiste que dans *Mère solitude* :

Ma douleur vient d'ici et d'ailleurs. Elle fend la chair de mon identité. Elle transperce la carapace de ma nuit [...] Mais c'est une autre histoire : une bonne fois, je vous la conterai et vous verrez, pèlerins, c'est pareil ! (*Paysages de l'aveugle*, p. 70-71).

Mère solitude est-il cette « autre histoire » reliée au marasme politique et social de la ville des années 1980 que traduit la métaphore « Trou-Bordet » ? Ce n'est pas un hasard si le romancier s'empare de ce nom que portait la ville au début de la colonie. Il forme curieusement une antithèse avec le nom que porte la capitale depuis sa fondation en 1749, Port-au-Prince, ville qui a connu un essor rapide dans la seconde partie du XVIII^e siècle.

En ajoutant à cette antithèse le titre du roman, *Mère solitude*, un titre porteur de tendresse et d'amour filial, comment ne pas saisir les contradictions auxquelles fait face le romancier ? Amour et indignation, attraction et répulsion. Le titre trahit

¹ . Joël DES ROSIERS, *Théories Caraïbes*, op. cit., p. 85.

l'émotion, le remords d'avoir abandonné le pays, l'attachement inconditionnel à la terre natale. Comment ne pas profiter en même temps de la part du jeu onomastique que contient cet agencement de mots, d'expressions et d'images ? Le nom même dont il rebaptise la ville, Trou-Bordet, se charge d'un contenu cratylien qu'il prend plaisir (dans le sens dont parle Barthes) à exploiter, en filant une métaphore qui entraîne à sa suite hyperboles, répétitions, accumulations :

Ils t'ont appelé Trou-Bordet, mais tu es également Trou-aux-Vices, Trou-aux-Assassins, Trou-aux-Crimes. Ville de sang et d'ordures ! Ville aux aguets ! Ville de bitume et de trou ! On n'aura jamais fini de te décrire. Acacias et bougainvillées, arbres assoiffés et squelettiques, noircis par la fumée des trains de canne à sucre. Ah ! Cette ville, on n'aura jamais fini de la décrire ! Surtout ce côté-ci de la ville : entassement de baraques et de bicoques, amalgame de bois, de tôles et de joncs tressés, fouillis de gîtes anarchiquement élevés, tant au fond des ravines que sur les pentes abruptes (p. 26).

Certes, l'expression de l'indignation et du manque se fait insistante. Mais n'y a-t-il pas en même temps euphorie, abondance et même excès ? C'est probablement ce déploiement sans limites, cette part d'« excès du roman ¹ » qui le rend si intense. La ville organique, biologique de *Mère solitude* (« Ville de sang et d'ordures ! ») vit de son état même de décomposition et palpite sous la plume du romancier.

D'autres passages de ce temps fort de la pensée du lieu d'origine sont des jeux du regard à distance sur la ville. Le narrateur est parfois immobilisé pour la décrire de son « poste d'observation » qu'est la fenêtre du grenier, ce qui lui offre une vue panoramique des lieux. Mais c'est surtout au rythme de « pas pressés » dans les rues

¹ . Titre de l'essai de Tiphaine SAMOYAUULT, Paris, Maurice Nadeau, 1999.

que la ville nous est décrite. Tel ce repérage de signes, la nuit, alors que les voies sont à peine éclairées et que le personnage marche dans l'obscurité :

Voici la rue quotidienne. Pour moi qui ne l'avais jamais vue, à cette heure, elle avait changé de visage [...] Voici le cri d'une petite fille [...] Voici le temps ponctué de miaulements de chatte borgne [...] Voici la grande barrière en fer forgé (p. 112).

L'abondance des signes qui défilent dans la mémoire se transforme en un travail sur la langue, sur le rythme, comme si l'absence et la distance étaient compensées par la jouissance des mots et des images que le romancier met à profit dans sa recherche d'« un compromis avec la réalité¹ » ou dans sa vengeance de l'Histoire, comme il le dit lui-même, se référant au Kundera des *Testaments trahis*² :

Écrire, c'est une manière de se venger de l'Histoire, ce monstre froid, impersonnel. Plus l'Histoire est sombre, plus elle écrase, plus puissant doit être le bonheur scandaleux d'écrire des romans pour la joie, la jubilation voire l'extase du public³.

Cette réflexion convient bien à la densité de *Mère solitude*, roman de la ville perdue, traitée comme thème, langage et personnage. Ville mémoire d'une Histoire que le romancier prend le temps de récapituler et d'approfondir. L'engagement s'inscrit dans le texte, en ce sens que l'auteur, en dénonçant la destruction progressive du lieu au fil des générations, souhaite implicitement un changement de la situation haïtienne. Le romancier questionne, constate, sans donner de réponse, car tout en réfléchissant sur la situation de son pays natal, il construit une œuvre avec le dessein d'accorder à la

1. Voir *Supra*, la première épigraphe de ce chapitre.

2. Milan KUNDERA, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 27-28.

3. Émile OLLIVIER, « Améliorer la visibilité du monde » dans *Penser la créolité*, *op. cit.*, p. 232-233.

littérature la place qui lui revient. Dans ce but, il aborde le politique et le social comme des questions à soulever et non des problèmes à résoudre par le roman. L'intérêt de *Mère solitude* repose particulièrement sur le jeu de la structure narrative et de la mémoire, le style, et une relation à la ville qui se charge de signes. Aussi, tous les éléments de l'urbain, meurtre, folie, divagation, exaltation, dérive, errance, fouilles, destruction, reconstitution (des faits), mythe, rumeur, etc., sont réunis dans la quête d'une écriture portée par cette « passion du désastre¹ », pour emprunter une expression de Pierre Nepveu. C'est donc par le langage que le romancier cherche à cicatiser une blessure et à rétablir sa relation avec la ville natale qu'il fait entrer dans l'universalité des grandes villes littéraires.

Un autre point de vue : *La discorde aux cent voix*

Émile Ollivier poursuit sa réflexion sur le pays natal en changeant de ton et d'angle de vision dans *La discorde aux cent voix*. Ce roman est écrit dans une forme d'enjouement qui tranche avec la gravité de *Mère solitude*. Le romancier fait revivre une ville de province, située dans le département du Sud-Ouest, les Cayes, orthographiée « Cailles » pour utiliser un nom fictif. D'un roman à l'autre, le narrateur prend une distance par rapport au lieu, ce qui fait une différence importante dans la relation entretenue avec la ville de *Mère solitude*. Ainsi, dans *La discorde aux cent voix*, la ville est représentée non plus comme un miroir dans lequel le narrateur cherche son image, ni comme une mère, mais comme une scène où évoluent des personnages observés par un spectateur qui cherche à comprendre leur jeu. La

¹. Pierre NEPVEU, *Intérieurs du Nouveau Monde*, op. cit., p. 343.

troisième personne de la narration et le point de vue extérieur d'un narrateur non omniscient contribuent à créer cette distance qui est d'ailleurs symbolisée par la présence d'un muret qui sert de point stratégique. Par conséquent, il ne faut pas s'attendre à ce que les lieux soient intériorisés. Toutefois, le regard sur la ville est double si l'on considère le point de vue du narrateur externe et celui du personnage, Denys Anselme, de retour au pays après quinze ans d'absence.

Le point de vue du narrateur externe

La ville est le sujet d'une description aussi panoramique que celle qu'on peut lire dans « un de ces Guides Bleus que l'on emporte en voyage », comme le dit l'auteur lui-même :

Ouvrez un de ces Guides Bleus que l'on emporte en voyage pour repérer, à coup sûr, les sites les plus pittoresques, les charmes les plus exotiques, les curiosités les plus excentriques, et vous verrez, quelque part, située au-dessous du niveau de la mer, la ville des Cailles. Ancienne ville coloniale, bourgade poussiéreuse, tracée au cordeau, elle garde avec fierté son vieux fort, le Fort-l'Islet, son arsenal transformé les jours de marché en parc pour bêtes de trait, sa place de la Cathédrale et son oratoire à Notre-Dame-de-Fatima (p. 57).

Outre ces lieux spécifiques, une personnification de la ville au passé glorieux, aux ressources autrefois abondantes et variées et à une société où circulent légendes, rumeurs et superstitions prépare la lecture d'une ville remplie d'énigmes que le romancier essaie d'élucider. Une question implicite traverse tout le roman : pourquoi cette ville autrefois si prometteuse est-elle aujourd'hui désertée par ses habitants ? Pour comprendre le présent de cette ville de province, l'auteur exploite surtout, sur un

mode anecdotique, les vieilles querelles qui n'en finissent pas de diviser le pays, et d'autres facteurs qui vont précipiter le déclin de cette ville, comme l'exode vers la capitale ou vers les pays étrangers.

Ainsi, ce roman ne trouve pas moins sa place dans la thématique du pays et de l'exil que développe Émile Ollivier. Il situe l'histoire à l'adolescence du narrateur et la raconte à la manière de ces aventures que peuvent vivre des jeunes de douze à quinze ans, surtout l'été, temps des « grandes vacances ». Ils sont quatre dans ce roman dont les anecdotes remontent à 1956 : Ti Nès, Géto, Dédé et Roro. Espiègles, bouillonnants d'imagination, ils se transforment en spectateurs du théâtre de la vie discordante d'un couple qui semble leur offrir une comédie à son insu. Le point stratégique, un muret, permet d'observer ce couple formé de voisins ayant loué chacun un appartement dans une grande maison réaménagée de la ville des Cailles, un manoir que les héritiers avaient abandonné. Le romancier la situe dans la rue Kafourel, d'un nom imaginaire (carrefour hèle) :

Ils étaient quatre, soudés par une sorte de réseau de solidarité, passant, ensemble, le plus clair de leur temps, évoluant dans un même lieu social et géographique : la rue Kafourel. Les parcours et les lieux de rendez-vous pouvaient varier, ils finissaient toujours par aboutir sur ce muret de la rue Kafourel, leur chasse gardée (p. 17).

Une fois nommée, cette rue, d'une vitalité débordante sous la plume du romancier, se déploie comme foyer d'écriture. Il y fait vivre les personnages principaux qui retiennent l'attention du narrateur. Il fait connaître ce lieu qui raconte les légendes, les « audiences » et les coutumes de la ville. Quant à la grande maison

où évoluent les personnages, elle fait penser, par la description qui en est faite, à la maison métaphorique de *Mère solitude* :

Malgré les intempéries de toutes sortes : cyclones, tremblements de terre, raz de marée, la vieille demeure avait conservé belle allure et, pour un peu, on l'aurait confondue avec un de ces charmants manoirs qui valent une bonne poignée de dollars, dans les pays où l'on a le souci de la conservation du patrimoine.

Ces vingt dernières années, elle avait connu une période accélérée de décadence. Les héritiers avaient essaimé, certains à la capitale, les autres à l'étranger. Ceux qui en avaient la gérance, devant l'impossibilité de la louer telle qu'elle était, avaient décidé de la réparer, mais, question de profit maximal, ils l'avaient divisée en deux appartements [...].

Ce n'était pas la seule résidence à connaître une telle décrépitude. Le visage du quartier tout entier avait changé (p. 19).

Apparaît déjà ici la mise en place d'une analogie : cette grande maison en décadence, c'est la ville elle-même. Son déclin est aussi celui du pays, signifié ici par « le quartier tout entier ». La métaphore de la maison devient évidente à mesure que s'analysent les relations entre les personnages, surtout ceux qui habitent cette maison omniprésente dans le roman. Le narrateur prend soin de préciser leurs caractéristiques sociales pour bien faire comprendre l'origine de leur conflit :

- Diogène Arthaud, un mulâtre fier de son origine, descend d'une vieille famille affranchie depuis la colonie. Autrefois dramaturge, professeur de chimie et journaliste, il est à présent déchu et mal aimé de tous, même de sa femme Céleste, la fille du juge Brindebourgeois, qui finit par abandonner ce mari qui ne l'aime pas, et s'enfuit avec un certain Mario Chivas, de passage dans la ville.
- La veuve, Carmelle Anselme, née Carmelle Jean-François, est fille d'une institutrice d'école rurale et d'un plombier. Son mari défunt, Cyprien Anselme,

était un avoué d'origine modeste et paysanne, « fils d'un métayer du nom de Célhomme Anselme et d'une trieuse de café, Asséfie » (p. 44). Elle vit avec sa fille Clairzulie et son fils Denys, l'enfant prodigue qui fait sa fierté.

- Denys Anselme incarne celui qui, après avoir abandonné pays et famille, revient au pays natal, mais se trouve vite incompris et étranger. Il sera expulsé de la ville par le colonel Masquini, un véritable tyran. Veuf, ce colonel a la responsabilité de ses trois filles, Lydie, Fanie et Yvonne qu'il garde cloîtrées. Leur aventure ressemble à celle des trois sœurs Monsanto que nous retrouvons dans *Les urnes scellées*.

Le récit est mené au passé par un narrateur, autrefois témoin, aujourd'hui adulte, qui passe de la troisième personne du singulier à la première personne du pluriel. Celui qui dit « nous » au nom des quatre adolescents voyeurs ne précise pas lequel de ces gamins il représente, mais il rappelle ce dénommé Roro qui déjà « jouait au prophète de malheur » (p. 113) et avec les mots. Avec ses amis, il se place à l'extérieur de l'histoire, assez près de la maison focalisée pour entendre ce que disent les personnages et deviner ce qui se passe entre eux. L'insistance sur le point de vue narratif précise que le narrateur n'a qu'une vision limitée des faits, une vision qu'il prend plaisir à rappeler et à justifier :

Ce n'est pas un parti pris si nous avons choisi de présenter les habitants de la vieille demeure rénovée, vivant presque exclusivement sur la galerie. Nous ne pouvions les observer que dans ce lieu du paraître et de la surface qui nous faisait penser à une panoplie d'ordre théâtral, une sorte de contexte nous permettant de traduire, de déchiffrer, de décrypter le symbolisme de leurs dialogues et de leurs comportements (p. 97).

Peu à peu s'élargit le cadre de la vision qui s'étend à la ville et au paysage tout entier. Les longues analepses éclairent progressivement les faits, gestes et attitudes des personnages et font connaître leur passé, mais le fond de leurs conflits reste inexpliqué. La vision non omnisciente illustre ce regard à distance sur la réalité haïtienne et la quête de sens que l'auteur poursuit dans son œuvre.

La discorde aux cent voix rassemble un grand nombre de personnages secondaires et plusieurs histoires qui s'enchevêtrent. Cependant, la véritable histoire est celle du couple Diogène Arthaud et Carmelle Anselme. Comme dirait Balzac, c'est sur eux qu'« un peintre aurait fait tomber toute la lumière du tableau¹ ». Diogène Artheau, en particulier, bénéficie d'un tel portrait balzacien que le narrateur conclut : « Voilà un portrait de face qu'aurait dessiné un peintre du dimanche s'il s'était fixé comme but de dénuder le masque, d'aller au-delà des apparences pour établir la véritable identité (p. 23). »

Ces deux voisins sont des personnages symboliques. Ils vivent dans une mésentente difficile à saisir (injures, disputes, mépris). Situation énigmatique qui s'éclaire vers la fin du roman. Les quatre adolescents arrivent à la conclusion suivante :

Au-devant de la scène, se mêlaient tragédie, farce, guignol et funérailles. Mais en coulisse, ce qui se jouait, c'était cet intense, vorace et solide attachement entre deux êtres. Ainsi donc, cette furieuse inimitié, ce corps à corps ponctué de cris de haine, de scènes horribles, d'insultes vives comme la chaux vive, ce n'était que l'envers de l'expression de deux êtres qui s'aimaient (p. 264).

¹. Honoré de BALZAC, *Le père Goriot*, Paris, Folio/Gallimard, 1971, p. 40.

L'analogie mise en place, à partir de la description de la maison que partage le couple apparemment discordant, se précise ici. Encore une fois, Émile Ollivier puise dans l'histoire le sujet de son roman ainsi que les images qui servent à l'expliquer. Cette maison en décadence n'est-elle pas une mise en scène des dualités du pays ? Ce couple qui a des origines sociales opposées n'est-il pas emblématique des deux groupes de dirigeants, Noirs et Mulâtres, divisés par des mésententes séculaires ? Ce n'est sûrement pas un hasard si la rivalité entre les partisans de Dessalines et ceux de Rigaud¹ est évoquée dans ce roman (p. 83). Que dire des dualités qui ont toujours existé entre citadins et paysans, créolophones et francophones ou, de façon plus concrète, voire historique, entre les deux peuples qui se partagent l'île ? Toutefois, l'auteur montre qu'en réalité les deux prétendus antagonistes ne se détestent pas, ils n'arrivent seulement pas à dépasser les préjugés d'origine, de classe ou de couleur, entretenus dans ce roman par Diogène Arthaud, homonyme du célèbre philosophe de la tradition grecque, qui vit dans son espace d'enfermement, comme dans un tonneau.

Le point de vue de l'exilé : une mise en abîme

L'analyse des caractéristiques sociales des habitants de l'île à laquelle procède le narrateur appuie cette analogie entre le pays et le couple qui évolue sur la scène. L'œuvre d'Émile Ollivier reflète un constant besoin de comprendre. Dans la distance de l'exil, l'auteur remonte, une fois de plus, le cours de l'histoire pour essayer d'expliquer les causes de la situation politique du pays, et des nombreux départs qui

¹. Dessalines, né esclave, est le libérateur du pays. Rigaud, né affranchi, passe pour le libérateur de la ville des Cayes.

ont marqué les trois dernières décennies. Ce qui se présentait comme la narration de « la ville des vacances d'été », donc extérieur au sujet, ou comme une œuvre de divertissement, se transforme progressivement en une réflexion sur l'exil intérieur et l'exil réel. Le passage suivant montre sur quel ton le romancier poursuit sa quête de sens :

Prisonniers de la contrainte de vivre ensemble, nous, les insulaires, oscillons entre des conditions de rapprochement et des gestes de fuite, de repli. Nos rapports, marqués par l'enfermement, portent les stigmates de la répétition, de l'obsession, de l'itération. Il est donc normal que, dans cette coque sans déhiscence, cette fournaise sans clapet, le sédentaire éprouve un besoin violent et irrépressible de voyager, de respirer l'air, d'échapper à ce sentiment de lourdeur, de pesanteur, à cette tension provoquée par la proximité, tant l'espace est perçu comme un camp de condamnation à revivre les mêmes situations, les mêmes affrontements (p. 112).

Cette mise en scène d'une facette de la réalité débouche sur une explication du rapport problématique avec l'espace, jamais résolu, que le roman haïtien ne cesse de reproduire. De son point d'observation, le romancier jette un regard critique sur le passé et le présent :

Quand on entend les adolescents de la rue Kafourel, aujourd'hui des hommes dans la force de l'âge, raconter, les soirs où ils sont dévorés de nostalgie, cette histoire, une partie de la leur, à la fois touchante et sublime, parce qu'universelle et éternelle, une histoire qu'habitent des marionnettes humaines actionnées par les ficelles usées de la vieille antienne archiconnue de l'argent, du pouvoir et du sexe, on a l'impression que la ville des Cailles est à la fois nulle part et partout. Étrange ville, fabrique de migrants ! (p. 157).

Le lieu d'énonciation, l'exil, et l'instance narrative, « les soirs [...] de nostalgie », indiquent que la ville lointaine et imaginaire de 1956 n'existe que par la

mémoire. C'est par le biais de son personnage, Denys Anselme, que le narrateur donne un point de vue plus intérieur de la ville. Ulysse des temps modernes, Denys retourne chez lui après une longue absence. Ce récit enchâssé du retour au pays (« Ainsi commence le récit du retour de Denys Anselme, originaire de la ville des Cailles [...], p. 123 ») donne lieu à une description de l'espace qui évolue au rythme de l'avancement de ce personnage vers la ville natale. Celui-ci passe de l'émerveillement à la stupéfaction, selon que son regard se pose sur un paysage fidèle à sa mémoire ou sur « ces visages hagards [des] enfants du bord de la route [qui] vivent par entêtement » (p. 121). On en sait un peu plus sur la toponymie de cette ville et sur son architecture :

La rue Kafourel déroule aux yeux du voyageur, sous des lampadaires du vieux temps, son ruban de maisons à l'architecture classique aux proportions justes et simples, et comme décor de fond, les façades claires de la cathédrale et de l'évêché, aux fenêtres épurées. Le voyageur se croirait devant une toile de saltimbanque peinte par un grand maître pour qui le spectacle de la rue est aussi le théâtre de la peinture (p. 122-123).

Ici, le narrateur donne l'impression de capter une image pour la regarder et l'analyser, à distance. Tout se passe comme si l'adulte, en narrant cette histoire vécue par des adolescents de quinze ans, exprimait sa nostalgie, comme si son retour se trouvait fantasmé dans celui de Denys Anselme :

Poisson dans l'eau, il nagea dans l'Amérique de l'après-guerre, sa vie se confondant avec celle de la foule solitaire. Mais arrive un matin où, las de se tenir en équilibre sur la crête des vagues, d'être tirailé par le flux et le reflux, balloté à tous vents, souffleté par des paquets de mer, *on*¹ retourne à sa source première, matricielle. Denys revenait de l'errance. Il

¹ . C'est moi qui souligne.

ne rentrait pas de cette Amérique de la chance, de la ruée vers l'or, du *self-made man* mais d'une terre innommable, d'un ailleurs dont nul n'a jamais pu dire ni le temps, ni le lieu, ni le nom. Il revenait au bercail transformé, mûri, enrichi par l'expérience d'un voyage (p.146-147).

C'est une évocation du voyage, de l'exil, de l'errance, du retour, de tout le cycle de l'exil dans ce qui fait son universalité, comme le signifie l'auteur qui situe son personnage dans la lignée des migrants de la littérature universelle. La mise en abîme du texte est évidente dans le récit du retour de Denys. Parti à la recherche d'un monde meilleur au moment où la ville commençait à décliner, ce personnage ne ressemble-t-il pas à l'un de ces adolescents qui, comme dit l'auteur, sont « aujourd'hui des hommes dans la force de l'âge [...] dévorés de nostalgie » et de remords ?

Denys expliquait la condition du migrant, cet être qui a tant de comptes à régler avec lui-même, qui se sent coupable de trahison envers sa famille, envers sa patrie. Souvent, il revient chez lui par remords [...] parce qu'il a porté le pays durant tout le temps de son absence comme une brûlure au ventre (p. 140).

Le remords, si bien défini ici du point de vue de l'exilé, atteint son paroxysme au moment où le personnage voit son pays plongé dans une déchéance progressive. Plus loin dans le récit, le narrateur revient au présent. « Les adolescents de la rue Kafourel, aujourd'hui dans la force de l'âge » comparent la ville d'autrefois à la ville décadente dont ils entendent parler aujourd'hui. On peut en déduire que, malgré la différence marquante qui sépare « Trou Bordet » des Cailles, les deux romans font état d'une ville abandonnée. Ce tableau baroque en témoigne :

Les dernières nouvelles qu'ils en ont eues font part d'un lieu digne de figurer dans les contes fantastiques [...]. Les chèvres ont dégringolé des hauteurs de Sault-Mathurine, broutent en ville, des lierres, disputent

orties et pierres aux mulets affamés et occupent les balcons des maisons hautes, tandis que les ramiers sauvages ont installé leurs quartiers sur l'esplanade de la place d'Armes [...]. Par milliers, les familles enracinées de vieille souche ont émigré vers la capitale, première étape d'une longue trajectoire qui devrait les conduire à Miami, Chicago, Boston, New York ou Montréal. Mais beaucoup d'entre elles nourrissent encore l'espoir de revenir pour remouler la cheminée de l'usine sucrière dont la fumée glauque ne salit plus depuis longtemps la rosée de l'avant-jour (p. 158).

Le lyrisme qui s'exprime par cette belle image qui de la pensée du pays dans *la dernière phrase* illustre bien la nostalgie. Le fantasme du retour au pays apparaît ici sous sa forme mythique, contrairement à d'autres passages du roman, où il s'accompagne d'une forme d'angoisse que l'on peut deviner en pensant au sort réservé à Denys : revenu « à la rencontre de son passé, de sa jeunesse », celui-ci ne tarde pas « à s'ennuyer dans ce lieu » qui avait perdu « sa magie », et à « se sentir étranger dans la demeure familiale ». Cette dichotomie se lit explicitement dans la phrase suivante : « Le mal dont il souffrait porte un nom, il s'appelle déception. Dès l'instant de son retour, dans son âme, ce sentiment avait remplacé la nostalgie (p. 147). »

Ce roman que l'on croirait différent au premier abord, des autres textes de l'auteur, les rejoint tous par les thématiques de la ville, de l'exil et de la mémoire. Il reste que le romancier joue sur un ton moins grave que dans *Mère solitude* et que le regard sur la ville est plutôt extérieur, malgré le double point de vue du narrateur et du personnage. La fin du roman, qui expose les déboires de Denys Anselme à son retour puis un second exil qui aboutit à un ultime voyage vers la mort, annonce *Passages* et même *Les urnes scellées* avec sa thématique d'un retour réel au pays. Toutefois, vu la manière dont il est raconté, *La discorde aux cent voix* reste un roman décontracté qui

se rattache d'une part à « l'audience » haïtienne par le regard sur la société et les nombreuses anecdotes encastrées dans le récit, d'autre part au récit baroque par l'expression angoissante de l'exil et de la mort dans un ensemble burlesque, excessif et une atmosphère de plaisir et de fête.

Passages

De plusieurs lieux

C'est ce qui ne s'annonce pas qui arrive au moment où on ne l'attend pas, qui m'intéresse. Autrement dit, j'ai besoin d'un coefficient d'incertitude comme ressort me permettant un envol, un arrachement à la gravité et de parvenir ainsi à la joie d'écrire.

Émile Ollivier dans, *Penser la créolité*, p. 226.

La réflexion sur le voyage et l'exil, amorcée dans *La discorde aux cent voix*, se poursuit dans *Passages*. Le ton grave de ce roman rappelle celui de *Mère solitude*. Cependant, Émile Ollivier élargit le cadre de son discours qui porte sur la migration comme phénomène commun et expérience personnelle. Le titre, bref et pluriel, englobe le temps et l'espace et multiplie les significations : passage d'une rive à l'autre, d'un pôle à l'autre, de la vie à la mort. Ce roman est inspiré par la tragédie des réfugiés haïtiens qui, partis sur des bateaux de fortune à destination de Miami, ont trouvé la mort avant d'atteindre les côtes de la Floride. La narration de cette histoire se double

du récit biographique de Normand Malavy, un émigré haïtien qui vit à Montréal depuis vingt ans. Il reprend, à rebours, le chemin de la migration jusqu'à Miami où son itinéraire croise celui des *boat people*. Comme dans *Paysage de l'aveugle*, le romancier met en place des univers différents : Montréal, Miami, Port-à-L'Écu. Mais, contrairement à ce premier texte qui était composé de deux nouvelles distinctes, les univers créés dans *Passages* se rencontrent dans un roman éclaté à épisodes alternés ou imbriqués.

En « homme du Nord¹ », comme l'indique son prénom, Normand se rend à *Little Haïti* et va porter secours à ses concitoyens qui attendent, sans grand espoir, un statut de réfugiés. Ils se trouvent enfermés dans le camp de Krome, « une ancienne base militaire, à vingt-cinq kilomètres de Miami » (p. 138), que Jean-Claude Charles a fait connaître dans *De si jolies petites plages*. Journaliste et « archiviste de la mémoire collective », Normand recueille les faits, les enregistre, les conserve. Il en va ainsi du récit que lui fait Brigitte Kadmon Hosange, survivante du naufrage de *La caminante*, un beau « trois-mâts » construit et dirigé par son époux, Amédée Hosange. Partis de Port-à-l'Écu, petit port de la presqu'île du sud, les deux tiers des passagers trouveront la mort avant d'atteindre les côtes de La Floride. Normand Malavy, qui porte dans son nom les signes de son angoisse (mal à vie), ressemble à l'auteur à s'y méprendre. Il ne cache pas le but ultime du voyage : il souffre de troubles rénaux graves et doit se reposer à la suite d'une intervention chirurgicale. À l'invitation de son frère Ramon, établi à Golden Beach, il se rend dans le Sud. Il y séjourne en compagnie d'une

¹. Jean BASILE, « Émile Ollivier. Dans le triangle de l'exil » dans *Le Devoir*, 11 mai 1991.

ancienne amie intime, retrouvée par hasard à Miami, Amparo Doukara, une Cubaine née de parents syriens, exilée à Vancouver et qui revient d'un voyage à Cuba. De plus en plus malade, il succombe. Amparo se fait alors le témoin de tout le cheminement de cet homme vers l'ultime voyage. *Passages* est donc un roman composé d'histoires qui s'entrelacent et auxquelles s'ajoute la rencontre des deux femmes qui aimaient Normand Malavy : l'épouse (Leyda), et la maîtresse (Amparo), dans la maison de Notre-Dame-de-Grâce à Montréal, pour parler de lui, un an après tous ces événements.

Le romancier met en scène deux groupes de personnages, tous migrants, reliés par le personnage principal, Normand. Mais l'histoire est racontée par un narrateur extérieur qui est l'ami et le confident du héros, Régis. Ce narrateur utilise discrètement la première personne du singulier et suit de près les personnages pour laisser entendre leurs voix :

À l'image du souffleur qui, de son trou, voit les acteurs en scène et peut rendre compte de leurs omissions, de leurs ajouts et de leurs retraits, de cette partition à plusieurs voix, je sais tous les rôles. Je peux m'en faire l'écho (p. 37).

C'est donc sur le signe de la polyphonie que le romancier invite le lecteur à suivre différents trajets de la migration, avec leurs réussites ou leurs échecs. L'exil y est défini comme une coupure avec un lieu aimé, et l'errance, comme une marche dans le temps et l'espace, à la recherche de l'impossible chemin.

Un roman d'exil et d'errance

Passages pose le problème de l'exil forcé et du voyage sans retour. Amédée Hosange est divisé entre la nécessité de partir et le regret d'abandonner son lieu d'origine. Seule la promesse de retour donne un sens à ce départ : « Je n'envisage pas un départ sans espoir de retour. Notre absence ne sera que provisoire. Nous reviendrons relever la tombe de nos ancêtres, donner à manger à nos morts et à nos loas (p. 40). »

Le romancier insiste sur ce rêve devenu une obsession chez Normand et Leyda qui luttent contre l'oubli et font face à l'impossible retour :

Puisque l'horizon était barré, ils avaient décidé de partir. Si cela s'était avéré nécessaire, ils auraient, eux aussi, fait la traversée, à l'esbroufe sur de frêles esquifs. Il ne croyait pas quitter le pays pour longtemps. Selon eux, il n'y aurait de départ que dans la perspective d'un retour enrichi des mille parfums, des mille senteurs de l'ailleurs [...] Ils ont nourri vingt ans de temps, l'espoir d'un retour à « Jérusalem », luttant avec ténacité contre l'oubli (p.123).

Attachés à leur pays natal, ces personnages partagent le sort des autres héros d'Émile Ollivier, Narcès Morelli et Denys Anselme, angoissés devant une même impossibilité : celle de vivre dans leur pays. Pour Normand Malavy, l'exil des premières années n'était qu'une façon de « se mettre à l'abri » contre la pluie en attendant le retour du « beau temps ». Une métaphore qu'utilise également Jean-Claude Charles avec « l'homme au parapluie » de *Manhattan blues* ou « l'homme qui tient encore le parapluie » malgré la fin de la dictature dans *Ferdinand je suis à Paris*.

Ce sont des images du transitoire ou de l'attente. Dans le cas du héros de *Passages*, le problème s'est posé à partir du moment où l'exil provisoire est devenu définitif à cause de la conjoncture politique : « La pluie avait duré et il avait fini par compter plus d'années de sa vie d'adulte en terre étrangère que dans son propre pays (p. 54). »

Après vingt ans hors du pays natal, l'impossible retour se trouve plus explicitement signifié. Avec les années, cet exil s'est doublé d'une profonde angoisse, alimentée par la santé chancelante du personnage et une espérance de vie limitée. Aussi, se trouve-t-il en proie à la souffrance et aux contradictions, une situation avec laquelle il tente de vivre, « revêtu d'un élégant désespoir » (p. 52). La marche comme errance devient ici une façon de se tenir en équilibre pour aller plus loin. C'est dans cette perspective que l'auteur développe toute une philosophie de l'errance urbaine comme quête, traversée, qu'il explicite plus tard à la fin de *Mille eaux*, dans un passage où il entrevoit l'adolescence comme une ouverture sur le monde de l'adulte :

Le savais-je vraiment à l'époque ? Ou le devinai-je ? qu'être adulte ce serait me frayer un chemin à travers les bifurcations multiples et des cheminements sinueux, discontinus, opaques ; que je marcherais toute ma vie vers des Terres promises ; que j'allongerais la route sans pour autant changer de désert : accepter de se perdre, faire demi-tour, croire qu'on s'approche de l'oasis alors qu'on s'en éloigne, constater qu'on s'en éloigne alors qu'elle est à portée de main. Comment aurais-je su à l'époque que je prendrais mon bâton de pèlerin et que j'irais sur des routes de dunes et de sables, tantôt juif errant, pèlerin d'un éternel chemin, tantôt ramier sauvage aux ailes de plomb qui rêve de lévitation mais que la gravité oblige faute de mieux à choisir la marche. « Où va-t-il ? » demandent ceux qui croisent ma route. Il ne le sait pas ! Ici ! Là ! Partout ! Nulle part ! Il s'en va quelque part dans l'inachevé (*Mille eaux*, p. 172).

Passages examine un de ces moments forts de la marche sans retour, de la quête d'espaces intérieurs qui pousse à aller « vers l'avant », de la recherche d'une rue qui peut s'ouvrir sur une autre, sur une passerelle, un pont, un autre lieu, un autre rivage.

Espaces migratoires

Tout le roman narre ainsi une grande traversée spatio-temporelle. Chaque lieu représente une étape et est décrit dans sa diversité. Comme l'a déjà souligné la critique, Émile Ollivier évite une représentation de l'espace sur le mode de la confusion ou de la superposition, il préfère « la polarisation », « la tension dynamique entre les différences ou les contraires¹ ».

D'abord, Port-à-l'Écu. Ce village semble perdu, reculé dans le temps et l'espace. C'est une synecdoque du pays de la mémoire, évoqué avec des accents venus de loin. Dans la narration qu'il en fait, le romancier expose le mythe du voyage vers un monde meilleur. Le nom du village, sa position dans la presqu'île du sud et la proximité de la mer fournissent à l'auteur des éléments de la construction du récit mythique. Ce village au passé ancestral est frappé de malédiction, à l'image du pays devenu une prison : « Il [faut] partir, puisqu'il n'[est] plus possible de s'agripper à la terre. » (p. 25). Discours tenu par le leader de la communauté, Amédée Hosange, un grand voyageur, angoissé, comme Normand, devant le vide qu'est devenue son existence à Port-à-l'Écu, devant la

¹. Pierre NEPVEU, *Intérieurs du Nouveau-Monde*, op. cit., p. 341.

décadence du petit village et les nombreux malheurs qui s'abattent sur ce lieu qu'il doit quitter malgré lui.

Puis, Miami, lieu de destination, illuminé par le soleil (huit occurrences dans deux paragraphes (page 49) et baignée par la mer, porte ouverte sur les Caraïbes et point de rencontre de plusieurs migrants, de plusieurs destins. Malgré la proximité d'Haïti, ce lieu ouvert reste inaccessible à ceux-là qui passent « de l'enfermement de l'île à la prison de Krome ». Loin d'être la Terre promise, la ville se vit comme un non-lieu, comme l'espace symbolique d'un « rapport blessé avec l'ailleurs¹ ». Tous les rêves s'y trouvent effondrés, tous les rendez-vous, manqués : celui du couple Amédée Hosange et Brigitte Kadmon en quête de mieux-être, celui d'Amparo avec Felipe, l'amant chilien qui ne s'est pas présenté au rendez-vous, celui de Normand avec la vie.

Le regard sur Montréal est différent : « Ville d'accueil, ville creuset, ville qui joue à surprendre ! » (p. 52). Contrairement à Herman Pamphile, ce héros de *Paysage de l'Aveugle* sans domicile fixe et perdu dans la ville d'arrivée, Normand Malavy est marié à Montréal et détient une adresse dans Notre-Dame-de-Grâce, rue Oxford. Il connaît bien cette ville et témoigne de la rapidité de son développement au cours des années 1960-1970. Il dévoile les rues au hasard de sa marche errante, de sa dérive mesurée. « Il avait circonscrit une aire et refaisait toujours le même trajet (p. 52). » La rue Saint-Laurent, « poumon de la ville, rue de la bigarrure, rue des accents et des odeurs » (p. 53), Prince Arthur, « rue bohème », Carré Saint-Louis, où « il se perd

¹. Entretien à Radio-Canada, *op. cit.*

dans la foule des promeneurs », rue du Parc, croisement des mémoires : « Grecs et Portugais déçus se souviennent de leurs splendeurs d'antan (p. 53). » Une errance urbaine qui se vit comme « une ruse acrobatique [...] pour rallonger le raccourci de son existence fragile ». Avec les années de l'impossible retour, la ville d'accueil est devenue une ville d'adoption, habitée surtout dans cette errance qui se veut un mode de pensée philosophique de l'auteur dans sa marche continuelle.

On remarquera l'alternance de la description des lieux de la migration et de ceux de l'enfance (p. 52 à 58). Une façon d'habiter autant l'ici que le pays natal, d'exprimer « son souci de développer une posture d'équilibre contradictoire, d'oscillation permanente » (p. 52). Une description qui part de Montréal pour s'étendre jusqu'à « l'Extrême-Nord de l'exil » ou qui évoque toutes les villes grandes et petites de la mémoire avec un ralenti sur Port-au-Prince, la ville de l'enfance enfin retrouvée à distance. Ville nommée autrement que le Trou-Bordet de *Mère solitude* :

Et surtout revoir Port-au-Prince, sa ville qu'il avait figée dans le temps et dans sa mémoire, espace complice, espace aux mille facettes. Existence-elles encore ces rencontres sur les galeries des maisons ? Existence-ils encore ces petits temples de l'amitié où la fumée des cigarettes tenait lieu d'encens ? Revoir Port-au-Prince, souveraine ; Port-au-Prince parée de la rougeur des flamboyants, des hibiscus, des bougainvilliers. Ville carrefour d'où personne n'est natif. Terre auguste et roturière (p. 55)

La ville rêvée est nommée de son vrai nom avec un lyrisme qui fait renaître le temps de l'inoubliable enfance. Mais cette ville est bien différente de celle projetée par la télévision, vers la fin du roman, alors que le héros assiste à la chute du régime qui l'avait poussé hors de l'île dans un mouvement sans retour. Ce non-retour apparaît

comme une plainte dans tout le roman, et prend une signification nouvelle dans ces paroles lancées par Normand : « La chute de ce régime est arrivée trop tard dans ma vie, Dieu sait pourtant que je l'ai attendue (p. 160). » Émile Ollivier touche ici à la question de la durée de l'attente et de l'exil, et au problème de l'appartenance à tous les lieux habités qui sera étudié dans *Les urnes scellées*.

Passages est donc un roman par lequel l'auteur manifeste son désenchantement face à une histoire qui n'évolue pas, comme il le fait comprendre par les paroles que rapporte Amparo :

« En vérité, me dit-il, l'histoire bouge difficilement dans ce pays. Après trois décennies de répression, de tortures, de dégradation, d'avilissement, on aurait pu s'attendre à une fluidité de la parole. Mais non ! L'histoire a choisi pour s'exprimer la figure d'un général ivrogne et bègue. L'histoire bégaie dans ce pays ; avant de parler, elle attend qu'on nettoie cette auge, qu'on fasse la toilette des mots, qu'on leur redonne leur vrai sens. Alors seulement, tout redeviendra possible : agitation de surface ! » me répétait-il une troisième fois (p. 155).

L'atmosphère est à l'incertitude dans ces années 1990 de la publication de *Passages* où le processus démocratique se fait lentement en Haïti et où chaque lueur d'espérance finit par s'estomper. Ce n'est pas un hasard, comme le dit Émile Ollivier¹, si les personnages, Leyda, Amparo et Normand appartiennent tous à la génération de ceux qui ont vécu les grandes espérances du début des années 1960. L'auteur exprime aujourd'hui sa déception après ces vaines attentes, et se fait ainsi le porte-parole de ses contemporains dans ce roman de la répétition des départs définitifs, des errances, des rêves avortés et de l'échec. L'exil y apparaît dans toute l'acception du terme et aboutit à

¹. *Ibid.*

la mort comme métaphore. Toutefois, comme dans *Mère solitude*, l'espérance ne s'éteint pas avec *Passages*. Elle résiste discrètement en la personne de Brigitte Kadmon qui « retourne à Port-à-l'Écu [pour] vivre, prier, être enterrée dans sa langue ». D'après Normand, Brigitte contient en elle « la ténacité de tout un peuple dont rien n'arriv[e] à éteindre la foi en un avenir meilleur » (p. 160). Qui sait ? *Passages*, ce roman aux problèmes non résolus, est peut-être une œuvre *catharsis* dans laquelle le personnage passe par le jeu de l'oubli, symbolisé par la mort, pour sortir enfin du tunnel et retrouver le chemin de la vie.

La rencontre des deux pôles : *Les urnes scellées*

[L]'écriture de la modernité est celle qui se maintient dans un espace entre identités, dans un espace hors-identitaire. Ce ne sont pas les régimes d'appartenance, mais les espaces de l'exil, réel ou imaginé, qu'expriment les grandes œuvres de la modernité.

Sherry SIMON, *Fiction de l'identitaire au Québec*, p. 41.

Avec *Les urnes scellées* se réalise le retour au pays natal, souvent fantasmé dans les romans d'Émile Ollivier. Ce retour, favorisé par la chute de la dictature, situe, une fois de plus, l'œuvre d'Émile Ollivier dans le présent et marque une nouvelle étape dans son itinéraire. En 1987, le romancier effectue réellement un voyage en Haïti. Ce séjour de quelques mois, tant attendu, coïncide avec l'année des élections ratées du 29 novembre. Une année difficile. La montée vers la démocratie se fait lente et pénible. Après vingt-cinq ans d'exil, il note des changements sur tous les plans : démographique, social, géographique, économique, culturel, etc. De son côté, la vision

qu'il avait de la réalité a changé après la longue expérience hors des frontières de l'île. De plus, la difficulté de reconnaître les lieux de son enfance augmente l'inévitable choc du retour. En revanche, son expérience du pays s'enrichit et il fait provision d'images, de mots, d'expressions et de nouveaux souvenirs avec lesquels il va reconstituer sa ville natale.

Les Urnes scellées s'inspire de ce retour en Haïti. Le roman se raconte au passé et se situe en 1987. Dans un pays où se préparent des élections démocratiques, tous les espoirs sont désormais permis. Après « un quart de siècle » à Montréal, Adrien Gorfoux et Estelle décident, comme tant d'autres, de rentrer en Haïti. Mais peu de temps après, Adrien est témoin du meurtre de Sam Soliman, veuf de Mona Monsanto et homme d'une grande réputation dans la ville. À partir de ce moment, en archéologue, il entreprend des fouilles, s'interroge, recueille des témoignages. Ils sont nombreux, fantastiques et assourdissants en cette étape de l'histoire. S'ajoutent au meurtre de Sam d'autres crimes dont le plus macabre est le meurtre gratuit d'un groupe d'électeurs, le dimanche 29 novembre de la même année, alors qu'ils attendent leur tour pour voter. Ce vent de liberté n'était que leurre. « Ce pays sera-t-il jamais celui de la paix et de la justice ? [...] La haine s'est installée à demeure dans cette ville. » (p. 290-291). Adrien a de la difficulté à comprendre ce qui s'est passé dans ce pays durant ces vingt-cinq ans d'absence. Il lui est tout aussi difficile d'habiter concrètement son pays natal. Il décide finalement de quitter la ville pour reprendre, seul, la voie du Nord à destination de Montréal. Contrairement à son époux, Estelle parvient à se réadapter au pays, à découvrir « son côté attachant [...], prête à vivre avec les conséquences ».

Les événements sont analysés selon le point de vue d'Adrien Gorfoux, double de l'auteur. Toutefois, la distanciation à ce qui serait un récit autobiographique se fait par la troisième personne qu'utilise un narrateur omniscient. Le personnage, Adrien, révèle l'autre visage de Narcès Morelli ou de Normand Malavy. Plus détendu, souriant même, il prend plaisir à se nommer Gorfoux, « oiseaux des mers australes, de la taille d'un canard¹ ». On peut alors imaginer son désir fou de marcher dans cette ville à la recherche des traces de son passé, puis son malaise devant la difficulté à rester sur place ou à prendre son envol : impossibilité « de se familiariser de nouveau avec le pays, de retrouver le charme et la lassitude des choses les plus simples (p. 226). » Ce nom dont la sonorité rappelle également un autre oiseau, le gerfaut des pays du Nord, symbolise aussi *la migrance* dans laquelle le personnage s'enracine : « Adrien Gorfoux, fou comme un vol de gorfoux, quelle saison fuis-tu ? » (*Ibid.*) La réponse se trouve dans la métaphore de l'oiseau qui est libre d'habiter un monde sans frontières.

Pourtant, la ville natale retentit sous l'instrument de l'archéologue qui fouille, regarde et écoute tous ces informateurs débitant sans réserve leurs versions des faits. Toute la filiation de Sam Soliman et de Simone (Mona) Monsanto est passée en revue. La rumeur n'épargne pas les trois sœurs aux « urnes scellées » : Reine, Ariane et Caroline qui s'accordent dans leurs moindres gestes (elles ont l'air aussi mystérieuses que les trois Parques). C'est leur destin qui justifie le titre du roman, un titre polysémique qui fait également référence aux élections manquées du 29 novembre.

¹. Définition prise dans *Le petit Robert*.

- Zagréus Gonzague (Zag), le coiffeur, est une figure urbaine, bien placée pour être au courant des moindres potins de la ville. Il est le plus volubile de tous : « Le visage illuminé, les yeux en fleur d'hélianthe, Zag versait sur Adrien un flot ininterrompu de paroles (p. 201). » Par lui passent le grotesque et le merveilleux sur le sort des sœurs Monsanto, de tous les hommes qui ont essayé de les fréquenter et sur les circonstances de la mort de Sam. Une saga compliquée.
- Zeth, la patronne de l'hôtel du même nom, en sait davantage sur la famille dont elle se considère une vieille amie. Il lui est cependant difficile de donner un point de vue objectif sur toutes les intrigues qu'elle raconte avec éloquence.
- Léopold Seurat, le poète, tient un discours plus politisé, voire rationnel sur la question, mais rien de bien précis.
- Quant à Reine, elle connaît bien la petite histoire de la ville, qu'elle vit et enregistre dans sa mémoire, assise « sur sa galerie » (p. 140).

Ainsi, rumeur, colportage, anecdotes donnent lieu à différents discours. Dans *Mère solitude*, la rumeur était une donnée traitée dans une analyse qui faisait avancer l'enquête ; dans *Les urnes scellées*, les voix sont tellement discordantes qu'elles ne permettent pas à Adrien d'« élucider l'énigme de la mort de Sam » (p.105). Le personnage ne réussit même pas à résister à toutes ces hâbleries qui ne font que renforcer son angoisse. Du moins, ce malaise ne vient-il pas d'une absence trop longue au cours de laquelle la réalité du pays lui échappe ? C'est ce qu'il fait entendre vers la fin du roman :

Tu ne peux pas comprendre, tu n'étais pas là. Tu n'as pas connu ces décennies d'avilissement quotidien, l'humiliation sans nom dont ce peuple a été victime [...] Vraiment tu ne peux pas comprendre, toi qui, toute ta vie, t'es installé dans le confort, la paix douillette de tes fouilles archéologiques [...] Tu n'étais pas là (p. 290-291).

Ce discours s'appuie sur le sentiment de culpabilité et le déracinement, conséquences de la distance, de l'éloignement. Le pays a changé et sa réalité est difficile à saisir par ceux qui, partis depuis si longtemps, ont une autre vision des choses. D'un autre point de vue, le roman fait ressortir combien la distance et l'éloignement favorisent l'acuité des sens. Le personnage retrouve toute la musique du pays qu'il portait en lui dans son errance. C'est une belle occasion pour le narrateur de faire entendre la ville avec la diversité des voix : « Même troué de zones d'ombre, le récit de Zeth avait eu le don de faire surgir, de façon sensible, le cœur de la ville, sa chair, son grain, sa texture (p. 104). » Écoute des sons de la ville, de la langue, de toutes ces expressions du pays qui se font entendre dans le texte. Port-au-Prince revit également par le regard intense qu'il porte sur les lieux : le cimetière, le marché, la cathédrale, les rues envahies par une foule en liesse occupée à fêter les moindres événements. Ville redécouverte au cours d'une longue marche, lente, déambulatoire avec à l'esprit des questions sans réponses (p. 229). Nommer les lieux (même si les noms sont fictifs), investir les signes, découvrir dans l'ici même des images de son errance, comme cette « silhouette lugubre d'un malfini qui, désespérant de retrouver la montagne, se pos[e] sur une branche [et] tombe [...] enivré d'odeurs violentes » (p. 230). Le lyrisme et le tragique se croisent dans la description de cette ville que l'imaginaire du romancier a fait surgir du désastre, mais qui s'enflamme à la moindre étincelle tant les esprits sont fébriles et le terrain, miné.

Comme dans *Mère solitude*, Port-au-Prince n'est pas nommée de son vrai nom, le pays non plus. Cela importe peu, selon le romancier qui tend à l'universel :

Je n'ai pas voulu nommer la ville pour ne pas l'enfermer dans un lieu. Je rêve de fonder une ville imaginaire qui ressemblerait à Port-au-Prince mais qui ne serait pas tout à fait Port-au-Prince. Un lieu qui ferait la synthèse de l'ensemble des cultures que j'ai habitées. Garcia Marquez a trouvé son Macondo. Cela permet à l'imaginaire de vagabonder¹.

Dans *Les urnes scellées*, l'imaginaire se promène dans *la ville* qu'on reconnaît facilement, non seulement comme une grande ville caraïbéenne, mais aussi comme la ville natale retrouvée, malgré le chaos, la distance et le temps qui la séparent de celle de l'enfance. Le texte s'enrichit du vocabulaire du pays, de son histoire, de son rythme, de sa faune et de sa flore comme ces fruits évoqués avec leurs couleurs et odeurs, leur texture. Le plaisir du tact s'ajoute à celui de la vue et de l'odorat si souvent rappelés dans les textes de la mémoire :

Les ronces crochues des corossols, la peau douce et lisse des cachimans cœur-de-boeuf, les grumeaux des pommes-cannelles, le jaune moucheté de vert papayes, le rouge, le rouille d'autres fruits à promesse de succulence qui s'amoncellent en congères à côté des pamplemousses, des mangues, des pastèques et des avocats le déroutent (p. 69).

L'écriture d'Émile Ollivier est également riche en expressions et en proverbes du pays qui s'insèrent dans le texte grâce à un travail de traduction qui se fait automatiquement et avec une habileté qui sait garder le rythme et la saveur de la langue. Il en fait une esthétique. Le romancier nous apprend, par le biais de son personnage, qu'il a « emport[é] de son séjour des provisions d'images comme des

¹. Entretien que m'a accordé Émile Ollivier le 17 mars 1998.

photos de voyage » (p.293), c'est-à-dire qu'il a refait le plein, rafraîchi et renouvelé une mémoire tant de fois sauvegardée en exil.

Au terme de la lecture de ce roman, une question se pose. Quel est le sens de ce retour à Montréal ? Partir au pays des origines pour retourner au pays d'accueil, n'est-ce pas affirmer une nouvelle forme d'appartenance ou une appartenance multiple ? Il apparaît clairement que, loin de découvrir son enfance, Adrien Gorfoux découvre son intériorité, sa véritable identité. Le romancier se rend compte qu'il appartient autant à l'ici qu'à l'ailleurs : « Je compte beaucoup plus d'années de ma vie adulte au Québec que dans mon propre pays, constate Émile Ollivier¹. » Ce qui, au début de l'exil se vivait comme une « schizophrénie », se vit aujourd'hui dans la réconciliation des pôles. Des attaches profondes unissent le héros aussi bien à la ville de l'enfance qu'à celle de sa vie d'adulte, qu'il décide de regagner :

Adieu ! as-tu dit alors. Adieu! Désormais tu appartiens à la race de ceux qui ont perdu à jamais un chien, un cheval bai et des tourterelles [...] Là bas, il y a la flamme du foyer qui rougeoit joyeusement, les barboteuses, les jardins publics, les foires, les patinoires emplis de cris d'enfants qui s'ébattent insouciant de la vie extravagante et aveugle. Là-bas, il y a les aurores boréales, le vent et son cri de bête fauve en liberté (p. 285).

Foyer, famille, paysages, etc., autant de liens intimes créés avec le lieu de la migration durant ce quart de siècle. Il y retrouve également une liberté qui lui permet de recréer, en toute quiétude le paradis perdu de l'enfance, de le nommer vraiment. Le lecteur qui a déjà vécu l'expérience du retour peut se reconnaître dans celle que le romancier partage par le biais de son personnage. Il y va de la qualité de la relation

¹. *Ibid.*

qu'il a établie avec le lieu. Le fait d'y rester si longtemps n'est-il pas déjà un facteur déterminant ? Plusieurs expressions traduisent la même réalité, c'est-à-dire l'appartenance aux lieux de l'enfance et de la migration. Ce sont des définitions qui se sont présentées comme réponses à un certain moment de la réflexion sur l'exil, ou comme le début d'une nouvelle étape dans la quête identitaire. Ainsi, René Depestre se dit un « nomade enraciné¹ », Édouard Glissant parle de l'identité à « racine en rhizome qui ouvre Relation² » et de « [l]'errance [...] qui nous permet de nous fixer³ », ce qui rejoint « l'enracinement dans l'errance », expression adoptée par Émile Ollivier⁴. Jean-Claude Charles (faut-il le rappeler ?) en fait un seul mot, *l'enracinerrance*⁵, et Dany Laferrière, pour sa part, précise : « Je suis né physiquement en Haïti mais je suis né comme écrivain à Montréal⁶. »

Roman de la rencontre des pôles, *Les Urnes scellées* marque donc une véritable évolution dans le cheminement littéraire d'Émile Ollivier. Depuis *Paysage de l'aveugle*, n'est-ce pas le même personnage qui, sous des noms différents (Herman Pamphile, Narcès Morelli, Denys Anselme, Normand Malavy et Adrien Gorfoux), se livre à une quête de sens ? Après avoir exprimé toute la douleur de la perte du pays, après avoir exploité, voire ressassé le thème de la mémoire, le romancier s'ouvre à

¹. COUFFON, Claude. René Depestre, Paris, Seghers, 1986, p. 82.

Voir aussi « Spécial Jacmel », *Conjonction*, no 184-185-186, 1990, p. 365.

². GLISSANT, Édouard. *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 21.

³. *Ibid.*, p. 63.

⁴. Entretien que m'a accordé Émile Ollivier, *op. cit.*

⁵. Voir *Supra*, p. 127.

⁶. MARCOTTE, Hélène. « Je suis né comme écrivain à Montréal » dans *Québec français*, n° 79, janvier 1990, p. 80 - 81.

d'autres perspectives d'écriture. À cet effet, il est important de souligner que le retour à Montréal coïncide avec une nouvelle orientation :

« Écrire », dit-il dans un souffle. Adrien, en disant cela, se rend compte qu'il exprime bien plus un désir qu'un projet. Il changera sûrement de profession, celle qu'il avait exercée et qui avait constitué jusque-là l'essentiel de sa vie venait de perdre tout intérêt à ses yeux. À l'archéologue qui s'enfonce dans l'immémorial, il oppose le cartographe qui repère « les lieux de passage, les lieux intermédiaires » (p. 292).

L'archéologue fouille le passé, remue la cendre des souvenirs. Le cartographe cherche le sens du lieu, du tracé, du repérage, de l'appropriation du lieu comme territoire. Tout laisse deviner que le narrateur souhaite pouvoir explorer autrement les lieux, la géographie. Comme le dit Michel Serres : « Dessiner la carte des voyages [...] Mesurer les longueurs, les surfaces [et] faire de son parcours une Randonnée¹. » C'est ce désir que l'auteur des *Urnes scellées* exprime à la fin de ce roman : celui de développer un nouvel habitat, comme migrant, et de s'y retrouver, d'élargir les horizons, de « reculer les frontières de la souffrance² ».

Émile Ollivier nous rappelle ainsi que l'image du migrant a changé dans la dernière décennie du XX^e siècle. L'exil, réel ou intérieur, problématique de toutes les époques, sera toujours un déchirement, mais le migrant n'est plus un être singulier. Le nomadisme devient un mode de vie car, de plus en plus, des millions de gens se déplacent. Ce phénomène planétaire, aussi réel que virtuel, nous situe « dans un espace

¹. Michel SERRES, *Le passage du Nord-Ouest*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 94-98.

². Voir *Supra*, la seconde épigraphe de ce chapitre.

de mobilité plutôt que de racines¹ ». Cela signifie-t-il que ce déraciné qu'est l'homme post-moderne soit désormais de nulle part ? Il s'agit plutôt d'un nouveau regard sur un monde de plus en plus ouvert, grâce à l'éclatement des frontières et au progrès des communications qui ont marqué la fin du II^e millénaire. Après avoir si souvent évoqué son pays natal dans des situations de crise et déploré tant de fois son isolement par une histoire qui piétine encore, n'est-il pas juste de penser que le romancier a contribué à augmenter les chances de salut d'un pays en détresse, en élargissant ses frontières et en le faisant voir à travers des images qui frappent et bouleversent ? Aujourd'hui, Émile Ollivier, qui retrace avec lyrisme, dans *Mille eaux*, le chemin de l'enfance qu'il croyait perdu, semble commencer un nouveau cycle, une nouvelle exploration de l'espace. Tout laisse donc penser que le cartographe procédera un jour au repérage des « lieux de passage » pour retracer le parcours de l'adulte.

¹. Entretien que m'a accordé Émile Ollivier, *op. cit.*

Conclusion

La diversité des approches

Mon objectif était d'analyser la place de l'imaginaire urbain dans les romans de la diaspora haïtienne. Dans la thématique du pays natal et de la migration, il me semblait que chacun exprimait à sa manière un rapport particulier aux espaces urbains, c'est-à-dire à la ville considérée soit comme point de départ et lieu de mémoire, soit comme point d'arrivée. Seule une lecture attentive des œuvres pouvait m'aider à préciser ces différentes visions. L'enjeu était d'arriver à dégager, par la suite, des analogies qui soient pertinentes entre des œuvres si diverses. Pour ce faire, j'ai étudié la composition même du texte : l'écriture, la structure narrative, les thèmes, les jeux de langage. Cette recherche m'a fait comprendre à quel point l'exil, vécu dans ses débuts comme une catastrophe, constitue un sujet d'une grande richesse littéraire. Ce thème s'imposait de lui-même puisque, en l'occurrence, le rapport à la ville d'accueil se trouve conditionné par l'exil et la manière de le vivre. Quant à la ville de départ ou de l'enfance, elle surgit de la mémoire au contact de l'ici avec ses signes démultipliés qui révèlent au romancier une distance que l'écriture se charge de mesurer.

Plus précisément, cette recherche confirme combien la ville de la migration est une *révélatrice* de l'exil : elle est espace *autre* à déchiffrer, à habiter, mais elle *montre* aussi concrètement, comme objet culturel, saturé de signes, la *distance* par rapport au lieu natal. En même temps, la nostalgie de la ville de l'enfance nourrit cette distance, car la ville perdue est marquante, ineffaçable.

L'exil, qui met directement en contact avec cette surabondance de signes de la ville, s'est alors révélé comme une école d'expériences à vivre et à communiquer, et un chantier de création et d'expérimentation d'une nouvelle forme d'écriture. La diversité des approches de ces romanciers dans l'expression de leur rapport avec l'espace urbain n'est plus à prouver.

Fidèle à la conception du roman réaliste, **Jean Métellus** reconstruit la ville natale à partir du modèle balzacien. Étant un observateur de la société, il passe en revue les différents types qui la composent et étudie la pluralité des destins dans l'espace. Le narrateur omniscient est à l'écoute des voix et des remous de cette ville et, pour mieux les entendre, se tient près des personnages. Jacmel et le Port-au-Prince de la trilogie des Vortex vibrent au rythme des événements historiques qui s'insèrent dans la trame des romans et bouleversent la vie des personnages. Par les nombreux dialogues qu'il contient, chaque roman est conçu comme un théâtre, et l'espace comme une scène. La ville balzacienne de Métellus se double d'une dimension poétique par le discours du romancier sur la pensée du pays natal, l'écriture de l'exil et la poésie.

Au contraire de cette vision réaliste, **René Depestre** construit son Jacmel imaginaire à partir du réel merveilleux découvert dans l'enfance, des souvenirs de la vie familiale et de l'imaginaire fantastique haïtien. Sous sa plume, la ville est désirée, rêvée, fantasmée, représentée sur un mode érotique, et s'ouvre sur l'expérience de l'exil, de l'errance et de la transculture. L'œuvre est donc le résultat d'une triple thématique qui justifie son hybridité : la mémoire du passé, l'érotisme merveilleux et la rencontre de l'Autre.

Jean-Claude Charles a réussi à faire le deuil d'une écriture traditionnelle ou du terroir. Son imaginaire voyage entre trois espaces : l'Amérique, l'Europe et l'espace maternel. Il construit une œuvre marquée par l'expérience biographique en s'inspirant de sa double profession de journaliste et d'écrivain. New York et Paris sont des espaces de vie et d'écriture dans lesquels il se reconnaît et se met en scène. Ce qui ralentit ses pas de nomade dans son rapport à l'ici, c'est la charge de l'histoire haïtienne qui est trop pesante pour être narrée. Il intègre ce malaise de la mémoire et de la conscience à son esthétique et fait de cette voix du pays qui parle en lui un élément de sa polyphonie. Dans l'espace de la migration, le pays natal est monologué intérieurement et enrichit le texte de silence ou de sous-entendus. Jean-Claude Charles développe une conception de la ville éclatée et cosmopolite basée sur la traversée des différences (origines, langues, histoire) pour mettre en lumière les ressemblances entre les humains.

Gérard Étienne se distingue par la transposition de l'espace haïtien dans l'espace de la migration. Montréal se construit comme une ville haïtienne, traversée par des personnages haïtiens et investie d'une violence que la mémoire fait revivre sur un mode onirique ou cauchemardesque. Le langage métissé que le romancier fait circuler librement dans son Montréal baroque prend plusieurs formes : mise en scène du gigantisme, du monstrueux, de la folie pour parler du vécu, de l'injustice ou de la terreur. La ville d'accueil se donne finalement comme un espace ouvert à une possible renaissance. Quant à la ville haïtienne proprement dite, Port-au-Prince, elle est construite à partir de sa désorganisation : Gérard Étienne associe l'image de la maladie à celle de la ville-corps que seul un changement radical permettra de guérir.

Montréal, ville haïtienne dans l'imaginaire de Gérard Étienne, devient une ville américaine chez **Dany Laferrière**. Chaotique et érotisée, elle est ouverte à toutes les expériences et permet la libre circulation de signes autres que ceux par lesquels on la reconnaît. Se mettant en scène comme écrivain ou journaliste-reporter (une posture qui rappelle celle que prend Jean-Claude Charles), il voyage dans une Amérique qui le fascine et l'exacerbe, comme dans une quête de sa propre identité. Les villes haïtiennes, Petit-Goâve et Port-au-Prince, représentées sur un ton plus serein, sont celles de la mémoire. L'écriture moderne de Dany Laferrière prend la forme du poème en prose, surtout dans l'expression de la ville de son enfance : pratique du dépouillement d'un style écrit pour mettre en valeur l'essentiel du message.

Traçant un chemin qui part de la migration pour aboutir à la ville de l'enfance, **Émile Ollivier** travaille à la réconciliation de deux espaces distincts. Montréal apparaît une ville qu'il veut vivre et écrire, mais il y a la mémoire à sauvegarder et l'appel toujours pressant du pays natal. Il en résulte, comme l'a déjà dit Pierre Nepveu dans *Intérieurs du Nouveau Monde*, « une tension dynamique entre les différences ou les contraires¹ ». Dans le chaos qu'est devenue sa ville natale depuis les années 1970, le héros d'Émile Ollivier cherche en vain son enfance perdue, lointaine. Port-au-Prince est alors l'objet d'une quête de la mémoire, d'enquêtes et de fouilles. L'image de la ville natale perdue, souillée, ruinée et inhabitable de *Mère solitude* disparaît dans *Passages* et dans *Les Urnes scellées* où la distance entre les deux pôles se trouve enfin surmontée.

La ville des romanciers de la diaspora haïtienne est donc multiple. Il est évident que l'expérience personnelle du pays natal et la position ou l'implication de chacun dans la migration influencent ce rapport particulier à l'espace. Malgré la divergence des points de vue, il nous faut considérer, outre le thème de l'urbanité, un point de ralliement qui est au centre de toutes les œuvres : le pays natal. Tous ces écrivains n'ont-ils pas en commun le fait d'avoir vécu leur jeunesse en Haïti (à des années de différence, bien entendu) ? Les espaces urbains qu'ils reconstituent portent les traces de ce pays qu'ils nomment, fantasment ou célèbrent à distance. L'imaginaire de la ville trouve sa substance dans la terre de l'enfance qui revit par la mémoire, et dans l'espace de la migration qui favorise une prise de parole libératrice. Cela rejoint la

¹ . Pierre NEPVEU, *op. cit.*, p. 341.

réponse d'Émile Ollivier à Robert Chartrand, journaliste du quotidien *Le Devoir*, qui voyait dans « le regard retrouvé de l'enfant » de *Mille eaux* « quelque chose de lumineux » qui rappelle celui de *L'odeur du café* : « Laferrière est plus jeune que moi. C'est un excellent écrivain qui a son imaginaire à lui, et son style. Mais il n'y a pas de doute : chacun à sa façon, nous rongeons le même os, si je puis dire¹. » Cette dernière phrase peut s'appliquer à tous les écrivains dont j'ai étudié les œuvres : ils développent une thématique commune, centrée sur le pays natal et la migration. Toutefois, je retiens à quel point, chez Émile Ollivier et Dany Laferrière, la distinction entre la ville mémoire et la ville de la migration est fondamentale et comment leur écriture marque la distance entre ces lieux urbains.

Les différences entre les écrivains se situent essentiellement sur le plan esthétique. Chacun a une manière particulière d'écrire le même pays, la mémoire, l'histoire, la difficulté de faire le deuil du territoire, la rencontre « de soi avec soi », de soi avec l'autre ou « en l'autre » et l'engagement personnel qui s'inscrit dans la texture même de l'œuvre. Cet engagement, quand il n'est pas affirmé, se trahit par une voix intérieure qui parle, murmure, chuchote, un ton qui se fait parfois confidentiel, intime, hésitant. Il peut être dans la description d'un ciel nuageux comme dans celle d'une journée ensoleillée ; dans un excès de paroles comme dans une ellipse ; dans un cri assourdissant comme dans une musique à écouter entre les lignes.

1. Robert CHARTRAND, « L'enfant qui déjà allait son chemin. Émile Ollivier » dans *Le Devoir*, 29 et 30 mai 1999.

L'errance comme esthétique

Le rapport avec la ville d'accueil se vit dans l'ambiguïté. D'un côté, hantise de l'origine, sentiment de solitude, anonymat, nostalgie ; de l'autre, expression d'une liberté retrouvée et ouverture à la connaissance. Dans sa tentative de modifier sa position d'exilé et d'habiter l'ici, le personnage se met en marche et fait l'expérience de l'altérité. La traversée de la ville ne se fait pas sans un certain combat contre l'enfermement, l'exclusion, les monstres du passé qui le poursuivent malgré lui ou une tension entre les deux espaces. L'errance (autre point de rencontre de ces œuvres), qui est déracinement et ouverture, se pratique comme esthétique. Inutile d'insister ici sur sa valeur universelle trop bien connue et sur sa place dans l'écriture de l'exil. Que nous apprennent, de plus, les écrivains de la diaspora sur l'errance urbaine ? Les auteurs mettent en scène une intériorité souvent impossible qui ouvre sur l'extériorité, la recherche d'une légèreté dans leurs déplacements, un rapport à l'ici marqué par le désir et la difficulté d'habiter. L'errance peut être *égarement*, comme dans le cas d'Alexis dans *Un ambassadeur macoute à Montréal* de Gérard Étienne, ou *nomadisme*, recherche et reconnaissance de traces, de repères bien précis où faire une halte, comme dans *Manhattan Blues* de Jean-Claude Charles. Quelle que soit la forme que prend l'écriture de l'errance, elle se veut représentation à la première personne, recherche ou rencontre de l'Autre, quête d'un équilibre ou d'une manière d'assumer un déséquilibre entre le passé et le présent, entre la pensée d'un lieu perdu et la réalité de la vie présente. Les écrivains expriment en même temps la chance de pouvoir « jouer » avec cette réalité qui est la leur, d'autant plus que l'occasion qui leur est

offerte coïncide avec une fin de siècle qui fait de l'exil et du déracinement des valeurs de la modernité.

Quelques « lieux » de l'écriture mémorielle

La divergence des points de vue et du style n'exclut pas certaines constantes qui sont des supports de la mémoire ou de l'écriture à distance. Ce sont d'abord des motifs reliés à l'espace et au temps. Quel que soit l'espace géographique représenté, le sujet se trouve un lieu ayant une ouverture sur le monde d'où, immobilisé, il peut voir (sans être vu dans certains cas). Ainsi, les espaces mi-ouverts comme le balcon de la grande maison de bois d'*Hadriana dans tous mes rêves*, la galerie de *L'odeur du café* à Petit-Goâve, la fenêtre de « la chambre de Belzébuth » de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* qui donne sur le mont Royal, la chambre d'hôtel des romans de Jean-Claude Charles (lieu fermé mais on ne peut plus transitoire) ou un lieu surélevé comme le dernier étage du Worl Trade Center de *Manhattan Blues* sont des points stratégiques de la pensée, de la mémoire, de l'écriture. Ce procédé itératif, même s'il n'est pas particulier à la littérature de la diaspora haïtienne, doit signifier quelque chose. Il est tout de même intéressant de remarquer que le romancier se crée ainsi un lieu « dedans/dehors », entre le réel et l'imaginaire, qui rappelle cette présence/absence des œuvres de déracinement. Il est encore plus intéressant de constater que ce lieu privilégié devient un foyer d'écriture, un refuge, un espace de l'entre-deux à partir duquel le romancier essaie de reconstruire le monde ou de se situer.

La maison familiale est un autre motif qui prend de la place comme lieu particulier de l'enfance et des souvenirs. Rappelons ici l'ouverture de *La famille Vortex* avec cette image de la grande fête de Noël dans la maison où sont réunis parents et enfants. La grande maison de bois d'*Hadriana dans tous mes rêves* qui donne sur un jardin fécond, la maison omniprésente de *L'odeur du café* ou l'imposante maison coloniale de *Mère solitude* qui permet une fouille de la mémoire sont aussi de véritables lieux personnifiés à partir desquels se déploie le texte. Apparaissent dans tous ces cas l'importance de la filiation, la profondeur de la coupure d'avec un lieu propre ou l'attachement à ce lieu lointain de l'enfance qui contraste avec l'errance et le non-lieu exprimés dans les œuvres écrites du point de vue de la migration.

Cette maison familiale se vit dans la majorité des cas comme le seul lieu où le sujet se trouve vraiment *chez lui* dans sa mémoire. Cela nous conduit à une autre convergence des œuvres qui fait ressortir la dichotomie intériorité/extériorité des romans analysés : c'est la traversée parfois périlleuse d'un espace/temps qui conditionne la survie des personnages. Ici les exemples sont trop nombreux pour être rappelés dans leur exhaustivité. La course d'*Hadriana* dans les rues de Jacmel à la recherche d'un ailleurs pour échapper à la zombification, la poursuite d'*Alexis* à travers les rues de Montréal, l'empressement de *Marie-Anne* dans sa double traversée ouest/est/ouest ou la pérégrination de *Mathilda* dans les rues de Port-au-Prince, la quête de *Narcès*, sa hâte à traverser la ville, la fuite, suivie du naufrage des « réfugiés de la mer » dans *Passages*, l'errance de *Vieux os* dans les rues de Montréal ou dans sa traversée du vaste espace américain, révèlent une conception de l'espace horizontal du

roman haïtien : possibilité d'errer ou de fuir dans un temps limité. On peut noter ici un non-lieu généralisé qui rappelle le « on ne peut se réfugier nulle part » d'Émile Ollivier dans *Paysage de l'aveugle*. Ces errances et fuites sur fond d'angoisse traduisent un rapport dichotomique (liberté/oppression) avec l'espace.

Sur le plan des procédés linguistiques, nous retenons le recours à l'onomastique comme autre point de convergence. Nominalisation ou dénominationalisation fonctionne parfois comme un moyen mnémotechnique : il faut nommer les personnages de la ville pour se les rappeler. Derrière le nom, réel ou fabriqué, peuvent se cacher un récit, un mini-récit, une pointe d'humour ou une suite de souvenirs dévoilés, suggérés ou transformés. Dans *Jacmel au crépuscule*, Métellus exploite le pouvoir de nommer, de rebaptiser les gens comme une valeur culturelle à rappeler. Depestre fait défiler dans le texte, comme dans un exercice de mémoire, des noms connus de Jacméliens. Le nom propre peut avoir une valeur humoristique, souligner un défaut physique, une tare psychologique du personnage ou rappeler un événement, une ambiance. Chez Ollivier, il prend une facture cratylienne ou se fabrique par analogie avec des personnages mythologiques (Narcès, Denys). Gérard Étienne procède en intégrant dans le récit des noms propres de personnes connues pour fixer à jamais leurs méfaits (*Le Nègre crucifié*) ou leurs bienfaits (*La Pacotille*). Dans les œuvres de Jean-Claude Charles et de Dany Laferrière, les noms propres d'auteurs ou de lieux font partie de leurs réseaux intertextuels et affichent une culture errante, migrante.

Dans l'abondance et la diversité des signes de la ville, les inscriptions sensorielles méritent d'être soulignées. Les sons, les couleurs et les odeurs évoquées sont des supports de la mémoire. Si le narrateur omniscient des œuvres de Jean Métellus se met à l'écoute de ses nombreux personnages, c'est pour leur laisser ce pouvoir de la parole qui est une interrogation constante de son œuvre. Quant à René Depestre, il fait ressortir toute la folie de sa ville au cours des bruyantes festivités du carnaval. Les personnages de Dany Laferrière, dans les romans du cycle haïtien, lui parlent sous forme de brefs dialogues. La ville revisitée du *Pays sans chapeau* replonge le personnage dans une « cacophonie incessante » ou dans les sons familiers de la langue maternelle. Émile Ollivier choisit la polyphonie pour écouter ses personnages narrer la ville natale. Cette technique est aussi celle de Jean-Claude Charles avec une nuance importante : les voix lui parlent intérieurement et il les fait monter dans le silence, accompagné de la musique ou des bruits de la ville sonore qu'est New York. Cependant, les sons de la ville ne se vivent pas constamment sur un mode euphorique. Le cas de Gérard Étienne est exemplaire : le personnage est assourdi par les bruits de la grande ville ou entend les coups de fouets des bourreaux, les cris des prisonniers ainsi que les vacarmes du monstre qui le poursuit et bouleverse ses nuits jusqu'à Montréal.

L'image visuelle repose particulièrement sur les couleurs. Elles se présentent avec insistance dans la trilogie des Vortex, dans *L'odeur du café* et dans *Jacmel au crépuscule*. Que ce soit le rappel de parapluies multicolores, la couleur des murs d'une maison, le jaune inoubliable de la robe d'une jeune fille, le bleu de la mer caraïbe, la

symphonie des couleurs de fruits et légumes associée à une peinture naïve ou à la végétation luxuriante d'un jardin, les couleurs gardées dans la mémoire permettent de s'arrêter sur une image du passé pour la décrire ou pour créer d'autres associations. L'évocation des différentes sensations (visuelles, gustatives, olfactives) qu'éveille la mémoire (celle de la flore jamaïcienne chez Depestre par exemple) enrichit le texte d'un espace de langage à sonorités particulières et fait écho à la poésie.

Les odeurs aiguissent le désir et conduisent la mémoire à la source de l'objet désiré. L'image olfactive apparaît toujours sur un mode euphorique et s'associe aux autres sens, surtout au goût et à la vue. De là ces recettes ou ces descriptions de mets du pays dans les œuvres de Métellus et, de façon moins systématique, dans celles d'Ollivier et de Laferrière.

Point n'est besoin de rappeler que ces procédés ne sont pas particuliers à ces œuvres, mais nous précisons le fait qu'ils soient reliés à l'écriture de la mémoire ou à la distance et qu'ils fonctionnent, en l'occurrence, comme des « lieux » féconds de ce genre d'écriture. De même, les thèmes du pays natal, de l'exil, de la quête individuelle, de l'errance, de la violence et du silence sont de grands thèmes de la littérature universelle, écrits, ici, avec des accents particuliers et incarnés dans le contexte de l'exil haïtien et de la mémoire dans un temps historique bien limité.

Une littérature en marche

Peut-on encore parler de la réception des œuvres de la littérature de la diaspora haïtienne comme dans les années 1970 ou 1980 ? Il faut souligner, d'une part, l'intérêt de la critique journalistique pour les derniers romans parus et l'accueil que fait la critique haïtienne à ces œuvres depuis que la frontière est ouverte et que ces textes sont, par conséquent, mieux connus (on peut toutefois déplorer le fait qu'il y ait peu de lecteurs haïtiens à cause du taux encore élevé de l'analphabétisme). D'autre part, des essais critiques importants de la dernière décennie du XX^e siècle rendent compte de ces œuvres et les intègrent dans un ensemble très large qui montre que cette littérature ne saurait être mise en exil, cloisonnée ou réduite à une seule expression. À cet effet, il n'est pas exagéré de citer, une fois de plus, les deux derniers essais de la fin des années 1990, *Théories Caraïbes* de Joël Desrosiers et *Intérieurs du Nouveau Monde* de Pierre Nepveu qui sont venus enrichir notre réflexion de leurs idées nouvelles. Autres signes que les œuvres de la diaspora sont de plus en plus connues : les prix littéraires, la traduction dans plusieurs langues et leur place dans des actes de colloques. Cependant, il est à constater que, malgré leur contemporanéité, la plupart de ces romans, édités en nombre restreint, sont vite épuisés et peu disponibles en librairie.

Que devient la littérature de la diaspora maintenant que la frontière est ouverte entre les pays, les villes, les langues ? Il est difficile de répondre à une telle question, mais nous pouvons observer ce qui se passe aujourd'hui. Le retour massif à « la terre promise » n'a pas eu lieu parce que le pays est encore en attente de son salut.

Stanley Péan qui fait partie de la jeune génération des écrivains de l'extérieur l'a bien signifié à l'occasion de son voyage filmé aller-retour :

Je quitte Haïti, ni plus québécois ou haïtien qu'avant, mais avec la conviction d'être plus humain. J'en rapporte des images jumelles, l'envers et l'endroit d'une réalité paradoxale, l'humiliation d'un peuple et son refus de se laisser dérober de sa dignité¹.

Parole de déracinement, mais aussi parole d'espérance. Tout indique que l'écrivain haïtien, pour peu qu'il ait l'expérience du pays natal, quel que soit le lieu d'où il écrit, ne peut être amnésique. Les derniers romans du XX^e siècle sont des œuvres de la mémoire ou de la migration. Il est à remarquer, de plus, que de nouveaux titres en américain viennent élargir le champ linguistique du roman haïtien. Ainsi, des romans haïtiano-américains narrent une histoire qui n'a pas fini d'être écrite. Gladys Bruno dans *The Common Dream*² relate à quel point des « réfugiés de la mer » affrontent un voyage long et périlleux en quête d'une liberté et d'une survivance qu'ils n'arrivent pas forcément à atteindre au bout de leur périple. Edwidge Danticat, pour sa part, témoigne de la terreur sociale et politique. Arrivée aux Etats-Unis à douze ans, elle est devenue la jeune romancière américaine à succès dont les romans sont traduits en français³ peu de temps après leur publication. Son premier roman, *Breath, Eyes, Memory*, se situe au point de rencontre de l'imaginaire haïtien et de celui de la

¹ . Voir le film (un documentaire) de Pierre BASTIEN avec Stanley Péan. *Carnet d'un Black en Haïti*, 1998.

² . CAMILLA (Gladys BRUNO), *The Common Dream*, Princeton, Xlibris, 1997.

³ . Edwidge DANTICAT, *Breath Eyes, Memory*, New York, Soho Press, Inc., 1994. Le livre est traduit de l'américain par Nicole TISSERAND, *Le cri de l'oiseau rouge*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1995.

— *Krik ? Krak !*, New York, Random House, 1995.

— *The Farming of Bones*, New York, Soho Press inc, 1998, Penguin Books, 1999. Le livre est traduit en français par Jacques CHABERT : *La récolte douce des larmes*, Paris, Grasset, 1999.

migration. Voyageant dans la mémoire haïtienne, elle s'inspire, pour écrire *The Farming of Bones*, d'une histoire antérieure à celle des années 1950 : le massacre des Haïtiens coupeurs de canne à sucre en République dominicaine, commandé par le Président Trujillo en 1937. Par ailleurs, les romanciers des premières générations n'ont pas dit leur dernier mot. Gérard Étienne vient de publier *La romance en do majeur de maître Clo*. Au moment de fermer ce texte, nous apprenons la parution du dixième roman de la « biographie américaine » de Dany Laferrière, *Le cri des oiseaux fous*, qui raconte les vingt-quatre heures précédant son départ pour l'exil. Faut-il rappeler qu'Émile Ollivier annonce la fin d'un cycle et le début d'un autre commencé avec *Mille eaux* ? Le présent parle donc de l'avenir et nous invite à suivre cette littérature en mouvement.

Bibliographie

Corpus principal

CHARLES, Jean-Claude. *Manhattan Blues*, Paris, Barrault, 1985.

CHARLES, Jean-Claude. *Ferdinand je suis à Paris*, Paris, Barrault, 1987.

DEPESTRE, René. *Hadriana dans tous mes rêves*, Paris, Gallimard, 1988.

ÉTIENNE, Gérard. *Le nègre crucifié*, Montréal, Nouvelle Optique/éditions francophones, 1974.

ÉTIENNE, Gérard. *Un Ambassadeur macoute à Montréal*, Montréal, Nouvelle Optique, 1979.

ÉTIENNE, Gérard. *Une femme muette*, Montréal, Nouvelle Optique, 1983.

ÉTIENNE, Gérard. *La reine soleil levée*, Montréal, Guérin, 1988.

ÉTIENNE, Gérard. *La Pacotille*, Montréal, L'Hexagone, 1991.

LAFERRIÈRE, Dany. *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, Montréal, VLB éditeur, 1985.

LAFERRIÈRE, Dany. *Éroshima*, Montréal, VLB éditeur, 1987.

LAFERRIÈRE, Dany. *L'odeur du café*, Montréal, VLB éditeur, 1991.

LAFERRIÈRE, Dany. *Pays sans chapeau*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1996.

MÉTELLUS, Jean. *Jacmel au crépuscule*, Paris, Gallimard, 1981.

MÉTELLUS, Jean. *La famille Vortex*, Paris, Gallimard, 1982.

MÉTELLUS, Jean. *L'Année Dessalines*, Paris, Gallimard, 1986.

MÉTELLUS, Jean. *Louis Vortex*, Paris, Messidor, 1992.

OLLIVIER, Émile. *Paysage de l'aveugle*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1977.

OLLIVIER, Émile. *Mère-Solitude*, Paris, Albin Michel, 1983.

OLLIVIER, Émile. *La discorde aux cent voix*, Paris, Albin Michel, 1986.

OLLIVIER, Émile. *Passages*, Montréal, l'Hexagone, 1991.

OLLIVIER, Émile. *Les urnes scellées*, Paris, Albin Michel, 1995.

Corpus secondaire¹

CHARLES, Jean-Claude. *Sainte dérive des cochons*, Montréal, Nouvelle optique, 1977.

CHARLES, Jean-Claude. *De si jolies petites plages*, Paris, Stock, 1982.

CHARLES, Jean-Claude. *Le corps noir*, Paris, Hachette, 1980.

CHARLES, Jean-Claude. *Bamboola Bamboche*, Paris, Barrault, 1984.

DEPESTRE, René. *Poète à Cuba*, Paris, éditions P.-J. Oswald, 1976.

DEPESTRE, René. *En état de poésie*, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1980.

DEPESTRE, René. *Anthologie personnelle*, Paris, Actes Sud, 1993.

DEPESTRE, René. *Journal d'un animal marin*, Paris, Gallimard, 1990.

ÉTIENNE, Gérard. *Lettre à Montréal*, Montréal, Les Éditions Estérel, 1966.

ÉTIENNE, Gérard. *La femme noire dans le discours littéraire haïtien*, Montréal, Balzac/Le Griot, 1998.

LAFERRIÈRE, Dany. *Le goût des jeunes filles*, Montréal, VLB éditeur, 1992.

¹. Les ouvrages de cette rubrique sont cités : ils ne sont pas analysés de façon systématique.

LAFERRIÈRE, Dany. *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, Montréal, VLB éditeur, 1993.

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

LAFERRIÈRE, Dany. *La chair du maître*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1997.

LAFERRIÈRE, Dany. *Le charme d'un après-midi sans fin*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1997.

OLLIVIER, Émile. *Mille eaux*, Paris, Gallimard, 1999.

Articles sur le corpus

ALLARD, Jacques. «Le sourire d'Haïti» dans *Le Devoir*, Montréal, 14 novembre 1992.

BASILE, Jean. «Gérard Étienne. Pacotille des années soixante» dans *Le Devoir*, Montréal, 23 septembre 1991.

BASILE, Jean. «Émile Ollivier dans le triangle de l'exil» dans *Le Devoir*, Montréal, 11 mai 1991.

BERROUET-Oriol, Robert. «L'effet d'exil» dans *Vice Versa*, n° 17, Montréal, décembre 1986-janvier 1987, p. 20-21.

BORDELEAU, Francine. «Dany Laferrrière, sans armes et dangereux» dans *Lettres québécoises*, n° 73, Montréal, printemps 1994, p. 9-10.

CHARTRAND, Robert. «Dany Laferrrière : le roman dans le corps» dans *Le Devoir*, Montréal, 5 juillet 1997.

CHARTRAND, Robert. «L'enfant qui déjà allait son chemin. Émile Ollivier» dans *Le Devoir*, Montréal, 29 et 30 mai 1999.

CHASSAY, Jean-François, «Topographies américaines» dans *Voix et Images*, vol. XIX, n° 2, hiver 1994, p. 416-424)

CHOUINARD, Marie-Andrée. «Salon du livre de Paris. Écrivains d'ailleurs ou écrivains tout court» dans *Le Devoir*, Montréal, 22 mars 1999.

CONTAT, Michel. «Un "grand patron" modèle» dans *Le Monde*, Paris, 17 août 1990.

DEPESTRE René. « La Place d'Armes de Jacmel » dans *Conjonction. Spécial Jacmel*, nos 184-185-186, Port-au-Prince, 1990, p. 370-371.

DORSINVILLE, Max. « Les écrivains haïtiens à Dakar » dans *Études littéraires*, vol. 13, n° 2, Québec, août 1980, p. 348-355.

FOGLIA, Pierre. « Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer : quelle histoire ! » dans *La Presse*, Montréal, 19 novembre 1985.

FORTIN, Marie-Claude, « Dany Laferrière. La mémoire » dans *Voir*, Montréal, 26 septembre au 2 octobre 1991.

GUAY, Hervé, « Dany Laferrière. Les anciennes odeurs » dans *Le Devoir*, Montréal, 28 septembre 1991.

JONASSAINT, Jean. « De l'autre littérature québécoise, autoportraits » dans *Lettres québécoises*, n° 66, Montréal, été 1992, p.2-16.

JONASSAINT, Jean. « Écrire pour soi en pensant aux autres » dans *Lettres québécoises*, n° 65, Montréal, printemps 1992, p. 13-15.

KAUSS, St-Valentin. « Émile Ollivier, le puriste » dans *Prestige*, vol. 3, n° 2, Montréal, 1996, p. 27-30.

LAHENS, Yanick. « *Manhattan Blues*, de Jean-Claude Charles ou Quand l'exil devient errance » dans *Conjonction*, n° 169, avril-juin 1986, p. 9-12.

LAMY, Suzanne. « Enfin de l'humour noir : *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, de Dany Laferrière » dans *Spirale*, n° 58, Montréal, 1985, p. 6.

LEBLANC, Gérald. « Un Noir d'ici : Dany Laferrière » dans *La Presse*, Montréal, 3 mars 1989.

LÉTOURNEAU, Gérard. « Gérard Étienne fait le point sur *La reine soleil levée* » dans *Haïti Progrès*, New York, mai 1998.

MANIGAT, Max. « Le livre haïtien en diaspora : problèmes et perspectives » dans *Études littéraires*, vol. 13, n° 2, août 1980, p. 335-346.

MARCOTTE, Hélène. « Je suis né comme écrivain à Montréal » dans *Québec français*, Montréal, n° 79, janvier 1990.

MARCOTTE, Gilles. « Le retour de l'enfant prodigue » dans *L'Actualité*, Montréal, 1^{er} octobre 1996.

MARTEL, Réginald. « Dany Laferrière. L'écrivain-pèlerin au pays sans chapeau » dans *La Presse*, Montréal, 21 mai 1996.

MOREAU, Gilberte. « L'inscription des valeurs dans *L'odeur du café* de Dany Laferrière » dans *Québec français*, n° 10, Québec, printemps 1997, p. 66-69.

ROBERGE, Huguette. « Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer : enfin un noir libéré de sa négritude » dans *La Presse*, Montréal, 4 mars 1989.

SIMON, Sherry. « Cherchez le politique dans le roman en vous fatiguant » dans *Vice Versa*, n° 17, Montréal, janvier 1987, p. 21-23.

TREMBLAY, Odile. « Émile Ollivier. Il n'y a de civilisation que de carrefour » dans *Le Devoir*, Montréal, 16 novembre 1991.

Histoire, société, critique de la littérature haïtienne

ANTOINE, Régis. *La littérature franco-antillaise. Haïti, Guadeloupe et Martinique*, Paris, Karthala, 1992.

BASTIDE, Roger, Françoise MORIN et François RAVEAU. *Les Haïtiens en France*, Paris, Mouton, 1974.

BERNABÉ, Jean, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIANT. *Éloge de la créolité*. Paris, Gallimard, 1989.

BERROUËT-ORIOU, Robert, et Robert FOURNIER. « L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec » dans *Québec Studies*, n° 14, Bowling Green, 1992, p. 7-21.

CHARPENTIER, Louise, René DUROCHER, Christian LAVILLE et Paul-André LINTEAU. *Nouvelle histoire du Québec et du Canada*, Montréal, C.E.C., 1990.

CONDÉ, Maryse et Madeleine COTTERET-HAGE. *Penser la créolité*, Paris, Kartala, 1995, 320 p.

COUFFON, Claude. *René Depestre*, Paris, Seghers, 1986.

DEJEAN, Paul. *Les Haïtiens au Québec*, Montréal, Les presses de l'Université du Québec, 1978.

DEJEAN, Paul. *D'Haïti au Québec*, Montréal, Les éditions du CIDIHCA, 1990.

DEPESTRE, René. « La révolution de 1946 est pour demain » dans *1946-1976. Trente ans de pouvoir noir en Haïti*, Montréal, Collectif paroles, 1976, p. 21-61.

DEPESTRE, René. *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Robert Laffont, 1980.

DES ROSIERS, Joël. *Théories Caraïbes*, Montréal, Tryptique, 1996.

DOMINIQUE, Max. *L'Arme de la critique littéraire*, Montréal, Les éditions du CIDIHCA, 1988.

DOMINIQUE, Max. « Littérature du XX^e siècle (1915-1994) : Essai de périodisation » dans *Conjonction*, n° 202, Port-au-Prince, août 1997.

DORSAINVIL, J.-C., avec la collaboration des Frères de l'Instruction chrétienne. *Manuel d'Histoire d'Haïti*, Port-au-Prince, F.I.C., 1949.

DUMAS, Pierre-Raymond. « Littérature haïtienne de la diaspora » I et II dans *Conjonction* no 167, septembre-octobre 1985 et n° 170-171, juillet-décembre 1986.

GAUVIN, Lise. *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997.

GLISSANT, Édouard. *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.

GLISSANT, Édouard. *Introduction à une Poétique du Divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1994.

GLISSANT, Édouard. *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.

GODBOUT, Jacques, et Émile OLLIVIER. « L'exotisme de l'autre » dans *Dialogue d'île en île*, Montréal, CIDHICA et Radio-Canada, 1996, p. 11-28.

« Haïti : The Literature and Culture » (A Special Issue, Part I), *Callaloo*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, Volume 15, Number 2, Spring, 1992.

HERZHAFT, Gérard. *Le Blues. Que sais-je ?*, Paris, PUF, 1981.

HOFFMANN, Léon-François. *Le roman haïtien, idéologie et structure*, Sherbrooke, Naaman, 1982.

HOFFMANN, Léon-François. *Haïti : lettres et l'être*, Toronto, Éditions du Greff, 1992.

HOFFMANN, Léon-François. *Littérature d'Haïti*, Vanves, Cedex, EDICEF/AUPELF, 1995.

HOFFMANN, Léon-François. « Émile Ollivier, romancier » dans *Penser la créolité*, Maryse Condé et Madeleine Cottenet-Hage, Paris, Karthala, 1995, p. 211-221.

HURBON, Laënnec. *Comprendre Haïti*, Paris, Karthala, 1987.

JONASSAINT, Jean. *Le Pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, Montréal, Acantere/Presses de l'Université de Montréal, 1986.

JONASSAINT, Jean. *Des romans de la tradition haïtienne. Essai de typologie*, (Thèse de Ph.D.), Études françaises, Université de Montréal, 1989.

LEMOINE, Maurice. *Sucre amer*, Paris, Encre, 1981.

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

LAROCHE, Maximilien. *L'Image comme écho*, Montréal, Nouvelle Optique, 1978.

MAZAMA, Ama. « Critique afrocentrique de l'Éloge de la créolité » dans *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995, p. 85-99.

MÉTELLUS, Jean. *Haïti, une nation pathétique*, Paris, Denoël, 1987.

MÉTRAUX, Alfred. *Le Vaudou haïtien*, Paris, Éditions Gallimard, 1958.

MOÏSE, Claude, et Émile OLLIVIER. *Repenser Haïti*, Montréal, CIDIHCA, 1992.

NAUDILLON, Françoise. *Jean Métellus*, Paris, L'Harmattan, 1994.

NICOLAS, Lucienne. *L'errance dans la ville : deux romans de Gérard Étienne*, (Mémoire de maîtrise), Études françaises, Université de Montréal, 1991.

OLLIVIER, Émile. « Améliorer la visibilité du monde » dans *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995, p. 232-233.

RIGAUD, Nemours L. *Petit-Goâve*, Les Éditions de « l'Action sociale », Port-au-Prince, 1954.

POMPILUS, P. et les Frères de l'Instruction chrétienne. *Manuel illustré d'histoire de la littérature haïtienne*, Port-au-Prince, Éditions Henri Deschamps, 1961.

POMPILUS, Pradel, et R. BERROU. *Histoire de la littérature haïtienne illustrée par les textes*, Port-au-Prince, Éditions des Caraïbes, T.I-II, 1975, T.III, 1978.

PRICE-MARS, Jean. *Ainsi parla l'oncle*, Port-au-Prince, 1928. Nouvelle édition, Montréal, Leméac, 1973.

PROUX, Monique, et Dany LAFERRIÈRE. « La lettre et l'image » dans *Dialogue d'île en île*, Montréal, CIDIHACA et Radio-Canada, 1996, p. 33-52.

SHELTON, Marie-Denise. *L'image de la société dans le roman haïtien*, Paris, L'Harmattan, 1993.

Théorie générale, ville et littérature

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987.

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

BENJAMIN, Walter. *Sens unique, précédé de Enfance Berlinoise*. Traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Les Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, 1978.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1982.

BEUGNOT, Bernard. « Des Muses ouvrières : considérations sur les instruments de l'invention » dans *Les lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre*. Paris-Seattle-Tubingen, Édité par Volker Kapp, Biblio 17, Papers on French seventeenth Century literature, 1993.

BUCK-MORSS, Susan. « Le Flâneur, l'Homme-sandwich et la Prostituée : Politique de la flânerie » dans *Walter Benjamin et Paris*, Paris, Colloque international, 27-29 juin 1983, édité par Heinz Wismann, Cerf, 1986, p. 361-402.

CIORAN. *La tentation d'exister*, Paris, Gallimard, « Tel », 1986.

CONDÉ Michel. « Genèse de la ville imaginaire. Paris au XVIIIe et au XIXe siècle » dans *Montréal 1642-1992. Le grand passage*, Benoît Melançon et Pierre Popovic (sous la direction de), Montréal, XYZ, 1994, p. 30-31.

DE CERTEAU Michel. *L'Invention du quotidien 1*, Paris, Gallimard, folio/essai, 1990.

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

FREUD, Sigmund. *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, « Idées », 1971.

GREIMAS, Algirdas-Julien. *Du Sens*, Paris, Seuil, 1970.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976.

GUSDORF, Georges. *Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991.

HAMMOND, Nicolas. « Racine et la mémoire », dans *Les lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre*. Paris-Seattle-Tubingen, Édité par Volker Kapp, Biblio 17, Papers on French seventeenth Century literature, 1993.

HAREL, Simon. *Le Voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise*, Montréal, Le Préambule, 1989.

JUBINVILLE, Yves, et Fabien MÉNARD. « Ville et littérature. Bibliographie commentée », *Paragraphes*, n° 7, Montréal, 1992.

KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1988.

KRYSINSKI, Wladimir. « Entre aliénation et utopie : la ville dans la poésie moderne » dans *La ville n'est pas un lieu, Revue d'esthétique*, 1977/3-4, Paris, U.G.E., « 10/18 », p. 33-71.

KRYSINSKI, Wladimir. *Carrefours de signes. Essais sur le roman moderne*, La Haye, Mouton, 1981.

KUNDERA, Milan. *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.

LEDROUT, Raymond. *Les images de la ville*, Paris, Éditions Anthropos, 1973.

L'HÉRAUT, Pierre. « Pour une cartographie de l'hétérogène : dérives identitaires des années 1980 » dans *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, 1991 p. 53-114.

MARCOTTE, Gilles. « Mystère de Montréal » dans *Montréal imaginaire*, Pierre Nepveu et Gilles Marcotte (sous la direction de), Montréal, Fides, 1992, p. 97-148.

MAYOL, Pierre. « Habiter », *L'Invention du quotidien 2*, Paris, Union générale d'Éditions, 1980, p.13-50.

MÉDAM, Alain. « À Montréal et par-delà, passages, passants et passations » dans *Montréal 1642-1992. Le grand passage*, Montréal, XYZ, 1994, p. 91-106.

MELANÇON, Benoît, et Pierre POPOVIC. « Présentation » dans *Montréal 1642-1992. Le grand passage*, Montréal, XYZ, 1994, p. 9-12.

MICHAUD, Ginette. « De la "Primitive Ville" à la Place Ville-Marie : Lecture de quelques récits de fondation de Montréal » dans *Montréal imaginaire*, Pierre Nepveu et Gilles Marcotte (sous la direction de), Montréal, Fides, 1992, p. 13-95.

MONCOND'HUY, Dominique. « Les universels de l'imaginaire et leur inscriptions littéraires et picturales vers 1640 » dans *Les lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre*. Paris-Seattle-Tubingen, Édité par Volker Kapp, Biblio 17, Papers on French seventeenth Century literature, 1993, p. 331-332.

NEPVEU, Pierre. « Qu'est-ce que la transculture ? » dans *Paragraphes*, 2, Montréal, 1989, p.15-31.

NEPVEU, Pierre. *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988.

NEPVEU, Pierre. « Une ville en poésie » dans *Montréal imaginaire*, Montréal, Fides, 1992, p. 323-371.

NEPVEU, Pierre. *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 1998.

NEPVEU, Pierre et Gilles MARCOTTE, « Présentation », *Montréal imaginaire*, Montréal, Fides, 1992, p. 7-11.

NORMAN, Buford. « "Le théâtre est un grand monument " : l'évocation du passé et des passions dans l'*Alceste* de Quinault » dans *Les lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre*, Paris-Seattle-Tubingen, Édité par Volker Kapp, Biblio 17, Papers on French seventeenth Century literature, 1993.

PAZ, Octavio. *L'arc et la lyre*, Paris, Gallimard, 1956.

PLATON. *Cratyle. Œuvres complètes V, 2^e partie*. Paris, Les Belles Lettres, 1961.

POPOVIC, Pierre. « De la ville à sa littérature » dans *Études françaises*, 24, 3, 1987, p. 109-121.

ROBIN, Régine. *Le roman mémoriel*, Montréal, Le Préambule, 1989.

ROBIN, Régine. *Le deuil de l'origine*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993.

ROYER, Jean. *Écrivains contemporains. Entretiens 5, 1986-1989*, Montréal, L'Hexagone, 1989.

SIBONY, Daniel. *L'entre-deux*, Paris, Seuil, 1991.

SIMON, Sherry. « Espaces incertains de la culture » dans *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, 1991, p. 13-52.

PIKE Burton. *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

PATERSON, Janet M., et Marilyn RANDALL. « Présentation », *Trou de Mémoire*, Édition critique, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, p. IX-XLIII.

SERRES, Michel. *Le passage du Nord-Ouest*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

SAMOYAULT, Tiphaine. *L'excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.

WISMANN, Heinz. *Walter Benjamin et Paris*, Colloque international 27-29 juin 1983, Paris, Cerf, 1986.

PAZ, Octavio. *L'autre voix, poésie et fin de siècle*, Paris, Gallimard, 1992.

VACHON, Stéphane. « Paris sur-capitale du XIXe siècle » dans *Montréal 1642-1992. Le grand passage*, Montréal, XYZ, 1994.

ZUBER, Roger. « Lieux de mémoire et littérature », dans *Les lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre*. Paris-Seattle-Tubingen, Édité par Volker Kapp, Biblio 17, Papers on French seventeenth Century literature, 1993.

Œuvres diverses (romans, recueils de poèmes)

ALEXIS Jacques-Stephen. *Compère général soleil*, Paris, Gallimard, 1983.

ANGLADE, Georges. *Les Blancs de mémoire*, Montréal, Boréal, 1999.

CAMILA (Gladys Bruno). *The Common Dream*, Princeton, Ex Libris, 1997.

CHAUVET, Marie. *Amour, Colère et Folie*, Paris, Gallimard, 1968.

DANTICAT, Edwige. *Breath, Eyes, Memory*, New York, Soho Press, Inc., 1994. Traduit de l'américain par Nicole Tisserand. *Le cri de l'oiseau rouge*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1995.

DANTICAT, Edwige, *Krik ? Krak !*, New York, Random House, 1995.

DANTICAT, Edwige, *The Farming of Bones*, New York, Soho Press inc, 1998, Penguin Books, 1999. Traduit en français par Jacques CHABERT. *La récolte douce des larmes*, Paris, Grasset, 1999.

DES ROSIERS, Joël. *Vétiver*, Montréal, Tryptique, 1999.

FRANKÉTIENNE. *Ultravocal*, Port-au-Prince, Imprimerie Serge L. Gaston, 1972.

FRAKÉTIENNE. *Pèlin tèt*, Port-au-Prince, Éditions du Soleil, 1975.

FRAKÉTIENNE. *Dézafi*, Port-au-Prince, Éditions Fardin, 1975.

FRANKÉTIENNE. *D'un pur silence inextinguible*, Port-au-Prince, Presses de l'Imprimeur II, 1996.

LHÉRISSON, Justin. *La Famille des Pitite-Caille*, Port-au-Prince, Impr. Héraux, 1905 et *Zoune chez sa nainaine*, 1906, reproduit aux Éditions Fardin, Port-au-Prince, 1975.

MARCELIN, Frédéric. *Marilysse*, Paris, Ollendorf, 1903, réédité par Fardin, Port-au-Prince, 1976.

MIRON, Gaston. *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1998.

ROUMAIN, Jacques ». *Gouverneurs de la rosée*, Paris, Éditions Messidor, 1988.

ROY, Claude. « Préface » dans René DEPESTRE, *Poète à Cuba*, Paris, éditions P.-J. Oswald, 1976.

TREMBLAY, Michel. *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990.

Filmographie

BASTIEN, Pierre. *Carnet d'un Black en Haïti*, Montréal, Les productions jeux d'enfants inc., 1998.

BENOÎT, Jacques. *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Montréal, 1989.