

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA « CONTAMINATION RÉCIPROQUE » DANS *PASSAGES* (1991) D'ÉMILE OLLIVIER COMME
NOUVELLE POÉTIQUE DES « ÉCRITURES MIGRANTES »

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

JÉRÉMI COUTU-PERRAULT

JANVIER 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À Daniel Chartier, mon directeur qui m'a enseigné assiduité, rigueur et persévérance, mille mercis.

À Suzanne, Jean-François, Ariane, Monic, Guy et aux autres membres de ma famille qui m'ont soutenu quoi qu'il arrive, mille mercis.

À mes amis, collègues, confrères et compatriotes « Carrés rouges » qui ont réchauffé mon printemps 2012, mille mercis.

Et à Josie, ma blonde qui m'endure et m'inspire, vraiment, mille mercis.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	1
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE PREMIER.....	15
CONTAMINATION SYNTAGMATIQUE ET FUSION NARRATIVE	15
Les symboles divins et l'oralité.....	17
Créolisation : déplacement du « paradigme d'Haïti »	29
Fusion narrative à Miami.....	40
Conclusion.....	44
DEUXIÈME CHAPITRE.....	48
POÉTIQUE « TRANSCULTURELLE ».....	48
La migrance identitaire, une perpétuelle déterritorialisation.....	56
L'espace « transculturel » comme traversée des cultures.....	62
L'écriture comme lieu de la mémoire migrante.....	71
Conclusion.....	79
TROISIÈME CHAPITRE	82
LE SUJET DES « ÉCRITURES MIGRANTES » : LA QUESTION DU CORPS	82
Le corps textuel et son lieu de subjectivation.....	85
Corps sexués, corps dansants: corps métissés	94
La mort dans un récit en différé.....	103
Conclusion.....	111
CONCLUSION	115

BIBLIOGRAPHIE 122

RÉSUMÉ

Dans ce mémoire, nous analyserons le roman *Passages* de l'écrivain québécois d'origine haïtienne Émile Ollivier selon les poétiques hybrides et impures associées, d'une part, au paysage littéraire québécois des années 1980 et 1990 – période durant laquelle les « écritures migrantes » constituent le courant dominant –, ainsi qu'au postmodernisme et à l'époque postcoloniale d'autre part. En nous basant sur les travaux de plusieurs critiques littéraires québécois contemporains, mais également en considérant les grandes lignes des théories sur la littérature haïtienne et antillaise, nous développerons le thème de la « contamination réciproque », expression empruntée à Pierre Nepveu, comme une poétique des « écritures migrantes ».

Divisée en trois chapitres, notre étude s'attardera d'abord à la double trame narrative du roman d'Ollivier qui alterne sa focalisation entre Haïti et Montréal. Nous observerons l'échange réciproque des paradigmes du Sud et du Nord qui s'opère dans les deux premières parties du roman alors que, dans la troisième partie, la narration se concentre à Miami.

Dans le deuxième chapitre, nous nous nourrirons des théories de la « transculture » afin d'en dégager les poétiques principales. À travers trois thèmes présents dans *Passages* et liés à cette pensée née dans les pages de la revue *ViceVersa*, à savoir le mouvement, l'espace et la mémoire, nous verrons que la « contamination réciproque » s'inscrit au sein des théories de la « transculture » qui redéfinissaient à la fois la société et le paysage littéraire québécois à l'époque où les écrivains migrants investissaient massivement le corpus québécois.

Enfin, dans le troisième chapitre, nous aborderons la place du corps dans *Passages*. La construction identitaire des différents personnages se fait à même le corps, celui qui s'énonce dans l'espace, mais également celui qui met en jeu son identité par rapport à l'altérité, en une forme d'interfécondation. Nous verrons enfin que le roman *Passages* prend forme en différé à travers la mort qui situe évidemment le corps à l'avant-plan.

Nous nous nourrirons d'autres ouvrages d'Émile Ollivier ainsi que de plusieurs textes d'écrivains migrants afin d'accentuer l'importance et la pertinence de la « contamination réciproque » comme poétique des « écritures migrantes ».

INTRODUCTION

10 novembre 2002. Un dimanche. L'écrivain québécois d'origine haïtienne Émile Ollivier achève sa course folle, un long et sinueux parcours de toute une vie en exil. En 1964, à 24 ans, le diplômé en philosophie de l'École Normale Supérieure d'Haïti quittait Port-au-Prince accompagné de quelques compatriotes. Nombreux étaient à cette époque les jeunes intellectuels haïtiens préférant quitter leur pays natal, où l'air était vicié par le régime Duvalier et ses tontons macoutes qui imposaient leur emprise sur le peuple. Malgré la répression, une force créatrice littéraire et artistique naquit en 1961 en Haïti. Elle émanait du groupe *Haïti littéraire*¹ : les poètes Anthony Phelps, Roland Morisseau, Serge Legagneur, René Philoctète et Villard Denis formaient le noyau de ce groupe, autour duquel gravitaient des dizaines d'autres écrivains, peintres et philosophes dont Émile Ollivier. Sauf que l'oppression finit par être insoutenable : en 1965, les membres d'*Haïti littéraire* durent s'exiler et poursuivre leur travail de création à Montréal. Émile Ollivier, dans un entretien qu'il a accordé à Suzanne Giguère, raconte le dur constat que plusieurs artistes haïtiens ont dû faire au milieu des années 1960:

Un jour, j'ai pris conscience que je vivais dans une situation historique impossible, sous la dictature de Duvalier. L'horizon était barré. Je ressentais à la fois un sentiment d'enfermement et un attachement viscéral à mon pays. Ou bien j'acceptais de croupir en Haïti ou bien, comme l'oiseau, de battre des ailes. J'ai décidé d'aller voir le monde. Je suis arrivé à Montréal à l'automne. Déjà, je trouvais le climat trop froid. Après trois semaines, je suis parti pour Paris, et j'y suis resté deux ans. J'ai alors pris conscience que j'aurais dû rester au Québec. Je suis revenu ici et je n'ai pas bougé depuis ce temps².

C'est durant cette période que la littérature haïtienne de la diaspora s'émancipe, affaiblissant conséquemment celle de l'intérieur. C'est ce que soutient l'écrivain haïtien d'origine Jean Jonassaint dans son ouvrage *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir. Des romanciers*

¹ Voir à ce sujet le texte d'Anthony Phelps sur le site Internet *Île en île* : Anthony Phelps, « Haïti littéraire : rupture et nouvel espace poétique », *Île en île*, 2006, en ligne, http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/phelps_haiti-litteraire.html, page consultée le 4 janvier 2013.

² Suzanne Giguère (dir), *Passeurs culturels. Une littérature en mutation. Entretiens*, Québec, Les Éditions de l'IRQC, 2001, p. 43.

haïtiens de l'exil³. Le poète et essayiste affirme en effet qu'à travers cette configuration particulière de la littérature haïtienne, qui se distingue par plusieurs oppositions (dedans/dehors ou français/créole), il n'est, durant cette période, de plus grand écrivain haïtien que celui du dehors. Force est d'admettre qu'au pays, le lectorat est très restreint. En effet, les données de 1966-1967 recensent 5 millions d'habitants en Haïti; 92 % d'entre eux sont analphabètes⁴. Il fallait donc aller voir ailleurs à la recherche d'un hypothétique lecteur. Jonassaint considère la littérature haïtienne comme « ambigüe » puisqu'elle se disperse : ses grandes figures poursuivent leur carrière aux quatre coins du globe, qui à Dakar où à New York, qui à Paris où à Miami, qui à Montréal.

L'identité d'Émile Ollivier, est, à l'instar de la diaspora haïtienne, dispersée, morcelée et construite à travers les entrelacs de l'exil, de l'enracinement et d'un nouveau départ. « On peut se servir du terme "enracinerrance" de Jean-Claude Charles pour décrire Ollivier » qui « n'ignore ni la mémoire de ses origines ni les réalités nouvelles de la migration⁵ », écrit Thomas C. Spear dans *Études littéraires* en 2002. C'est en un espace-frontière que semble se situer la posture identitaire d'Ollivier, intervalle dans lequel les souvenirs du pays laissé derrière et les codes du pays d'accueil semblent se chevaucher, confus. Dans l'entretien avec Suzanne Giguère, transcrit et édité sous le nom de *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*⁶, Ollivier affirme se considérer comme un « migrant », plutôt qu'un immigrant (celui qui arrive en terre étrangère) ou un émigrant (celui qui quitte son pays pour une terre étrangère). Le terme « migrant » tient compte de la manière dont la terre d'accueil affecte le nouvel arrivant, mais prend également en considération la contribution du nouvel arrivant au pays qui l'accueille, de manière réciproque.

C'est dans la métropole québécoise que l'écrivain d'origine haïtienne écrira l'un de ses

³ Jean Jonassaint, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir. Des romanciers haïtiens de l'exil*, Montréal/Paris, Arcantère/Presses de l'Université de Montréal, 1986, 271 p.

⁴ Gérard Pierre-Charles, *Radiographie d'une dictature. Haïti et Duvalier*, Montréal, Éditions Nouvelle optique, 1973 [1969], p. 18.

⁵ Thomas C. Spear, « Émile Ollivier : enracinement de Notre-Dame-de-Grâce », *Études littéraires*, vol. 34, no 3, 2002, p. 23. Au sujet de l'« enracinerrance », voir Jean-Claude Charles, « L'enracinerrance », *Boutures*, vol. 1, no 4, mars-août 2001, p. 37-41.

⁶ Suzanne Giguère (dir.), *Passeurs culturels. Une littérature en mutation. Entretiens*, Québec, Les Éditions de l'IRQC, 2001, p. 41-73.

textes les plus importants, le roman *Passages*⁷, publié en 1991. Cette œuvre a été couronnée du Grand prix du livre de Montréal l'année de sa parution et s'avère être un texte typique du courant des « écritures migrantes » au Québec. C'est précisément sur ce texte que notre mémoire s'appuiera. Une analyse de sa poétique, de ses personnages et de sa diégèse permettront de faire ressortir les principaux enjeux littéraires et sociologiques de ce courant qui s'échelonne sur les deux dernières décennies du XX^e siècle : le mélange, l'impur, l'hybride. Nous observerons aussi plus largement le contexte mondial de cette époque, grâce aux théories du postmodernisme et du postcolonialisme, dont nous verrons que certains thèmes formels s'apparentent à ceux des « écritures migrantes ».

Passages, c'est le récit posthume de la vie de deux hommes, Amédée Hosange et Normand Malavy, deux voyageurs à la force silencieuse dont l'immuabilité solennelle de leur façade cache les lourds et douloureux souvenirs de leur Haïti natale, déchirée par le régime Duvalier. Régis, le mystérieux narrateur qui ne dévoilera son identité et ses liens avec les personnages que tard dans le roman, recueille les témoignages des femmes qui ont aimé Amédée et Normand pour les faire vivre une dernière fois, les rendant peut-être même encore plus vivants. Le roman se déploie en trois parties dont les deux premières alternent leur focalisation. Le personnage de Brigitte Kadmon-Hosange raconte l'épopée d'Amédée et des *boat-people*⁸ qui quittent Port-à-l'Écu pour le Nord en quête de liberté, après avoir vu les Américains piller leurs terres une fois de plus, une fois de trop : « Il fallait partir, puisqu'il n'était plus possible de s'agripper à la terre, de protéger leur communauté, d'échapper à mille et une infortunes; puisqu'ils refusaient, eux, les plus rudes, les plus honorables, les plus orgueilleux, de redevenir esclaves. » (*PASS*, p. 29) Leur formidable voyage connaîtra une fin abrupte : *La Caminante*, nom du navire bâti de leurs mains qui devait les mener en terre promise, s'échoue sur les côtes de la Floride. Triste ironie pour ceux qui se sauvaient, justement, des Américains. Le destin entraînera une rencontre à Miami entre le couple Kadmon-Hosange et Normand Malavy, venu de Montréal « de l'autre côté de la vie » (*PASS*, p. 60). Les lourds souvenirs et la maladie semblent s'être transposés sur sa ville

⁷ Émile Ollivier, *Passages*, Montréal, Typo, 2002, [1991], 219 p. (Les citations de *Passages* seront suivies de la mention « *PASS* » suivi du numéro correspondant à la page directement dans le corps du texte.)

⁸ Jean Jonassaint, « Émile Ollivier : Écrire pour soi en pensant aux autres », *Lettres québécoises. La revue de l'actualité littéraire*, no 65, 1992, p. 13.

d'accueil. Normand était parti à Miami sans sa femme pour y chercher le repos; il y a plutôt rencontré Amparo Doukara. Il y a aussi trouvé la mort. C'est donc Régis, le narrateur tout-puissant, qui est le maître de cette succession, de ce tissu hétéroclite de récits, de témoignages, d'histoires : les propos de Brigitte sont recueillis par Normand et transmis au narrateur; Leyda confie à Régis les grandes lignes d'une rencontre improbable entre Amparo et elle; Amparo raconte à Leyda cette liaison fatale avec Normand durant leur torride périple en Floride. Cette transmission narrative est l'une des particularités de l'œuvre : chaque parole et chaque souvenir passent par le filtre de chaque intermédiaire créant, à la fin, une œuvre polyphonique d'une riche complexité.

« Il suffit que les Américains toussent pour que nous, nous soyons atteints de la coqueluche. Ce fait [...] est connu » (*PASS*, p. 26), clame le personnage de Brigitte Kadmon-Hosange dans les premières pages de *Passages*. À partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, la mondialisation et l'avancement des moyens technologiques font en sorte que les frontières entre les pays se rapprochent, rendant les échanges entre les humains de plus en plus courants et accentuant parfois la position de domination des pays occidentaux, comme le mentionne ce personnage du roman d'Émile Ollivier. Dans le cas du Québec et du Canada, les politiques d'immigration s'assouplissent au cours des années 1960 et 1970, ce qui permet d'accueillir des citoyens de pays de plus en plus variés. À cet effet, Daniel Chartier écrit en 2002 dans son article « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles » :

Après des décennies de politique d'immigration raciale, pendant lesquelles le Canada a fermé ses frontières à certains ressortissants, dont les Asiatiques, il établit un nouveau système de sélection des immigrants en 1967 et adopte une politique du multiculturalisme en 1971⁹.

Cette époque, durant laquelle le flux migratoire en provenance des Antilles augmente, est marquée par une présence croissante, dans le paysage littéraire québécois, des écrivains venus d'ailleurs. Chartier affirme que ces modifications des modalités de l'immigration au Québec sont une des causes de l'émergence du corpus des « écritures migrantes ».

⁹ Daniel Chartier, « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles », *Voix et images*, vol. 27, no 2, 2002, p. 310.

Ces changements de politiques ne se sont pas faits sans remous, sans malaises. Ils auraient toutefois contribué au façonnement de la société civile et culturelle québécoise des dernières décennies menant aux années 2000, décennies marquées par deux référendums où le « oui » s'est à chaque fois incliné. Si plusieurs commentateurs québécois ont vu, à la suite de la création du ministère fédéral du Multiculturalisme canadien en 1982, un danger face à leur identité et à leur culture, Clément Moisan y a aussi pressenti une menace voilée pour les immigrants. Il écrit dans *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec* :

[En] voulant aider la cause des « minorités visibles », [la politique du ministère canadien du Multiculturalisme] les a ghettoïsées, les a condamnées à entretenir cette illusion d'attachement à des valeurs et à une culture qu'elles avaient quittées. Par conséquent, elle les a encouragées à ne pas s'intégrer à la nation d'accueil. Les cultures qu'on veut préserver ne sont pas des superflus ethniques, des résidus folkloriques, mais des valeurs humaines qui n'appartiennent pas en propre à une ethnie¹⁰.

Moisan qualifie de « pervers » certains effets du multiculturalisme qui privilégierait les célébrations culturelles en marge de la société dite d'accueil, plutôt que de manière collective, renforçant l'ancrage des frontières symboliques, certes, mais lourdes de sens entre les peuples. Ce qui légitimerait du même coup le clivage entre « nous » et « eux ». Mais il concède toutefois à ce multiculturalisme la force d'empêcher l'immigrant de se faire annihiler par la société d'accueil puisque cette politique fédérale prône la « diversité » plutôt que « l'unicité ». Les réflexions de Moisan sont caractéristiques des différents questionnements reliés à l'immigration et à la place de l'immigrant au sein de la société culturelle du Québec.

C'est dans ce contexte que l'apport des immigrants au corpus québécois s'est accentué dans les années 1980. Les nombreux débats entourant le multiculturalisme, l'interculturalisme, le pluriculturalisme et l'immigration ont fortement nourri le champ littéraire du Québec qui compte, dans les années 1980 et 1990, un nombre important d'écrivains venus d'ailleurs qui forment le courant des « écritures migrantes ». Ces écrivains – les Marilù Mallet, Wajdi Mouawad, Neil Bissoondath, Dany Laferrière, Ying Chen, Naïm Kattan, Marco Micone, Émile Ollivier, entre autres – ont contribué à modifier la littérature québécoise telle qu'esquissée dans les années 1960. Ces écrivains ont également tenté de

¹⁰ Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec*, Québec, Éditions Nota bene, 2001, p. 306.

dépasser le concept du multiculturalisme canadien : le projet national québécois qu'imaginaient ces écrivains était conçu sans frontières entre les différents peuples et cultures. C'est dans un texte intitulé « L'effet d'exil¹¹ », écrit en 1986 par Robert Berrouët-Oriol, que l'expression « écritures migrantes » apparaîtrait pour la première fois. « L'écriture migrante est devenue l'un des emblèmes de la littérature de la fin du XXe siècle, particulièrement au Québec; elle s'inscrit dans la mouvance plus générale du postmodernisme¹² », soutient Daniel Chartier. Il s'agirait d'un courant particulier de la littérature québécoise qu'il faudrait distinguer des autres courants qui s'y apparentent : « littérature ethnique », « littérature de l'immigration », « littérature de l'exil », « littérature de diaspora »¹³, pour n'en nommer que quelques-uns. « Les œuvres néo-québécoises sont de la littérature, au sens strict du terme, et [...] leurs auteurs appartiennent à la littérature québécoise, en sont des éléments essentiels, tout en se distinguant par des caractères propres, nettement identifiables¹⁴ », écrit pour sa part Clément Moisan.

Il y aurait, selon les critiques, certains éléments singuliers à ce corpus. Dans *L'écologie du réel*, Pierre Nepveu trace un portrait des manifestations littéraires et poétiques des « écritures migrantes ». Notons rapidement certaines d'entre elles : « imaginaire migrant, pluriel et souvent cosmopolite¹⁵ », « fébrilité, agitation et nostalgie¹⁶ », « course folle à travers des traces perdues, confusion entre l'ailleurs et l'ici, le passé et le présent¹⁷ ». Cette écriture serait également composite et marquée par « plusieurs langues ou [...] plusieurs niveaux de langue à l'intérieur du texte¹⁸ », indiquent Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge dans leur *Histoire de la littérature québécoise*. Cette conception des « écritures migrantes » en tant que courant de la littérature québécoise, comme l'affirme Clément Moisan dans *Ces étrangers du dedans*, est inspirée des travaux Pierre Nepveu dans *L'écologie du réel*. Celui-ci perçoit en effet une continuité, en ce qui a trait aux thématiques

¹¹ Robert Berrouët-Oriol, « L'effet d'exil », *Vice Versa*, décembre 1986-janvier 1987, p. 20-21.

¹² Daniel Chartier, *art.cit.*, p. 304.

¹³ *Ibid.*, p. 305.

¹⁴ *Ibid.*, p. 315.

¹⁵ Pierre Nepveu *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 2002 [1988], p. 201.

¹⁶ *Ibid.*, p. 203.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 561.

et aux caractéristiques formelles, entre le courant des « écritures migrantes » et certains textes des années 1950 et 1960, période où l'on esquissait le projet d'une littérature nationale québécoise. Par exemple, à cette époque, le thème de l'exil et du pluriel se concevait sous les signes du « pays incertain¹⁹ », autrement dit en une sorte de malaise du pays imaginé, projeté, rêvé. C'est un mal du pays que peut aussi vivre l'immigrant qui, selon le cas, rêve du pays qu'il a quitté ou imagine le pays de ses ancêtres²⁰. Le fait, donc, que l'écriture migrante ait des similitudes aussi significatives avec les préceptes de la littérature québécoise, renforce l'idée de ceux qui la conçoivent comme un courant en son sein, plutôt que comme une littérature marginale, parallèle – toutefois non intégrée, voire assimilée, comme c'est le cas en France²¹.

Clément Moisan estime que les écrivains migrants du Québec ont contribué, en plus de redéfinir les paramètres de la littérature québécoise, à repenser les rapports entre Québécois et immigrants. Ils seraient partie intégrante du projet national et le métissage dont sont empreints leurs écrits aurait débordé sur l'ensemble de la littérature québécoise :

On l'a vu dans les quatre phases de cette histoire de l'écriture immigrante/migrante où l'on est passé d'une sorte d'uniformité culturelle, à des formes de pluralisme culturel, d'échanges, de dialogues et de passages ou de tressages entre les cultures québécoises et néo-québécoises. Cette évolution marque d'ailleurs que l'histoire a joué un rôle intégrateur et conciliateur des cultures en présence et que les changements qui se sont opérés coïncident avec ceux qui ont affecté la nationalité québécoise, au sein de laquelle la religion, les coutumes, les croyances, pour ne prendre que ces éléments, ont été réformées substantiellement²².

Cette conception des frontières floues, poreuses et mouvantes au cœur du projet littéraire des écrivains migrants du Québec, dont se réclame Émile Ollivier, aurait engendré un questionnement de l'identité québécoise. Ce dernier a écrit en 1992 un article dont le titre, « D'après-vous, qui est Québécois? », est évocateur de ces débats. Il affirme que la tradition britannique du Canada dans un espace comme le Québec où l'appartenance identitaire est hautement symbolique, voire géographique, place l'immigrant dans une position floue. Doit-

¹⁹ Nepveu fait ici référence aux *Contes du pays incertain* de Jacques Ferron, un des piliers de la Révolution tranquille et de la naissance de la littérature « québécoise ».

²⁰ Nepveu évoque les immigrants de deuxième génération dont Antonio D'Alfonso est l'exemple le plus probant.

²¹ Comme l'indique Clément Moisan, dans l'Hexagone, les « écrivains venus d'ailleurs sont immédiatement intégrés [à l'institution littéraire française] et surtout jamais traités à part dans les ouvrages de critique et d'histoire littéraire » (Clément Moisan et Renate Hildebrand, *op.cit.*, p. 317.).

²² *Ibid.*, p. 312.

il choisir son clan? Créer un espace d'altérité? « L'hypothèse de l'unicité de l'identité est aujourd'hui battue en brèche et il conviendrait de parler d'identités plurielles. L'identité n'est pas une essence immuable²³ », affirme-t-il. L'apport des écrivains venus d'ailleurs a ainsi remodelé ces questionnements, comme le souligne Pierre Nepveu, cette fois dans un texte paru en 1989 dans la revue *Paragraphes*. Il croit que le corpus des « écritures migrantes » aura permis « une alternative culturelle au projet d'une culture québécoise définie en termes d'identité, d'appropriation, d'homogénéité. Il s'agit d'ouvrir la québecité à son altérité fondamentale, sur la base à la fois de solidarités, de dialogues, d'échanges, de *contaminations réciproques*²⁴ ». L'image de la « contamination réciproque » correspond bien au champ littéraire québécois dans les années 1980 et 1990 qui, à l'instar de l'identité nationale, est fondé sur des zones de contacts et de passages entre l'identité et l'altérité. De plus, cette expression décrit bien la réalité démographique de l'immigration pour une société. Car, et cette idée sera développée sous plusieurs aspects dans notre mémoire, si un groupe ethnique est fortement influencé par la société dans laquelle il migre, la société d'accueil est elle aussi enrichie par ses flux migratoires. D'où cette idée d'une influence réciproque qu'une poétique impure viendra appuyer.

C'est à partir de ces questionnements et précisions préalables que notre analyse pourra prendre son envol. Nous étudierons donc le roman *Passages* en le considérant comme une œuvre littéraire québécoise, extraite du corpus des « écritures migrantes », issue du plus large mouvement international du postmodernisme et de l'époque postcoloniale. Nous nous attarderons à l'idée du mélange et de l'hybridité – des éléments formels que l'on retrouve au sein du corpus québécois – à travers le thème de la « contamination réciproque », que nous empruntons à Pierre Nepveu. Il s'agira de traiter ce thème de manière positive, à l'instar de l'écrivain Guy Scarpetta dans *L'impureté*²⁵, ouvrage paru en 1985. Scarpetta place cette impureté au centre du courant postmoderne, qu'il situe à la fin de l'époque des avant-gardistes des années 1960 et 1970. La période postmoderne reposerait sur une conception ludique de l'art :

²³ Émile Ollivier, « D'après vous, qui est Québécois? » dans Bernadette Blanc [ed.], *L'interculturel. Une question d'identité, une question d'intégration*, Québec, Musée de la Civilisation, 1992, p. 16.

²⁴ Pierre Nepveu, « Qu'est-ce que la transculture? », dans *Paragraphes*, vol. 2, « Autrement le Québec - Conférences 1988-1989 », Université de Montréal, 1989, p. 20. (Nous soulignons.)

²⁵ Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985, 389 p.

[Après] une période d'interdits, de tabous, d'ascèse, il s'agissait de retrouver le sens du jeu, du plaisir, de s'arracher aux intimidations pseudo-théoriques; plus de « ligne », disait-on, mais des dérives, des impulsions, un mouvement nomade [...]²⁶

Scarpetta affirme que cette période met en scène la fin de la pureté dans l'art qu'il qualifie de mythe. Il fait, au contraire, l'éloge de cette « phase de confrontations, [...] de métissages, de bâtardises, d'interrogations réciproques, avec des enchevêtrements, des zones de contact ou de défi [entre les différents arts], des heurts, des contaminations, des rapt, des transferts²⁷ ».

Parallèlement, les théories postcoloniales se développent à la même époque aux États-Unis. Homi K. Bhabha a été l'un des penseurs du postcolonialisme dans, entre autres, son essai *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*²⁸ paru 1994. Dans cet ouvrage, Bhabha évoque la fin du XX^e siècle comme un temps transitoire durant lequel « l'espace et le temps se croisent pour produire des figures complexes de différences et d'identité, de passé et de présent, d'intérieur et d'extérieur, d'inclusion et d'exclusion²⁹ ». La période postcoloniale mettrait en jeu un déplacement du centre au profit de la périphérie, ce qui changerait radicalement la notion d'identité. Bhabha affirme que :

Ce qui est innovant sur le plan théorique et crucial sur le plan politique, c'est ce besoin de déplacer les narrations de subjectivités originaires et initiales pour se concentrer sur les moments ou les processus produits dans l'articulation des différences culturelles. Ces espaces « interstitiels » offrent un terrain à l'élaboration de ces stratégies du soi – singulier ou commun – qui initient de nouveaux signes d'identité, et des sites innovants de collaboration et de contestation dans l'acte même de définir l'idée de société³⁰.

Cette nouvelle configuration de l'identité, et même de la société, à la suite de l'émergence des espaces « interstitiels » de création, rappelle ce que théorise le courant des « écritures migrantes » au Québec. En effet, dans *Les passages obligés de l'écriture migrante*³¹, essai paru en 2005, Simon Harel jette un regard critique sur les discours autour des « écritures migrantes ». Il affirme que dans les années 1980 et 1990, la littérature québécoise aurait vécu

²⁶ *Ibid.*, p. 14.

²⁷ *Ibid.*, p. 20.

²⁸ Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot et Rivages, 2007 [1994], p. 29.

²⁹ *Ibid.*, p. 30.

³⁰ *Idem.*

³¹ Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2006, p. 45.

un « décentrement » de l'énonciation qui aurait favorisé les discours des marges, incarnés par les écrivains migrants. Ainsi ce décentrement, qui caractérise la fin du XX^e siècle, rend extrêmement riche l'idée de lieux-frontières créés par les nouveaux rapports entre l'identité et l'altérité.

Dans notre mémoire, nous observerons la poétique liée à ces espaces frontaliers et interstitiels, grâce à la « contamination réciproque ». Sa poétique hybride et empreinte d'impureté s'inscrit à la fois dans le corpus littéraire québécois et l'époque postcoloniale. Elle est à ce point fertile et riche qu'elle constitue le véritable point de départ du récit *Passages*. En fait, nous verrons que la « contamination réciproque » constitue une poétique du courant des « écritures migrantes ».

Dans le premier chapitre de notre mémoire, nous nous concentrerons sur les échanges entre les paradigmes du Sud et du Nord, à travers le syntagme³² de *Passages* selon un processus de « créolisation³³ ». Concept théorisé par Édouard Glissant, la « créolisation » signifie la mise en confrontation d'éléments culturels divers. Dans les deux premières parties du roman, la focalisation de l'action alterne d'un chapitre à l'autre : d'abord, le récit de Brigitte est retranscrit par le narrateur. Elle y raconte les préparatifs du départ de l'équipage du bateau *La Caminante*, l'attention étant donc mise sur le village de Port-à-l'Écu, situé en Haïti. Ces parties du récit sont écrites en « français créolisé³⁴ », une langue empreinte d'oralité qui recèle de symboles divins ainsi que de phénomènes magiques tels qu'on en retrouve dans la littérature haïtienne traditionnelle³⁵. Ensuite, à Montréal, à travers les personnages de Leyda et d'Amparo, la vie du protagoniste, Normand, sera racontée dans une trame plus réaliste. Cette langue hybride s'inscrivant dans les théories de la « créolité³⁶ », proposées par Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, engendrera un va-et-vient narratif entre ces deux focalisations dont la mise en tension évoque la

³² Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Éditions Payot, Paris, 1978 [1916], p. 170.

³³ Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Collection du Prix de la revue *Études françaises* », 1995, p. 12.

³⁴ Delphine Perret, *La créolité. Espace de création*, Paris, Ibis rouge éditions, 2001, 313 p.

³⁵ Mimi Barthélémy, *Haïti conté*, Genève, Éditions Slakine, 2004, p. 18.

³⁶ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1989, 127 p.

« créolisation »; une relation de « contamination réciproque » entre deux cadres spatio-temporels, entre deux registres de langue et entre des paradigmes inhérents au Nord et au Sud, est opérée par l'écriture d'Émile Ollivier. Nous verrons que le déplacement du Sud vers le Nord du bateau *La Caminante* évoque aussi le décentrement de la littérature québécoise et de l'époque postcoloniale à la fin du XX^e : la fuite des habitants de Port-à-l'Écu semble remettre en question la domination qu'exercent les entrepreneurs américains à leur égard au début de l'œuvre. Le récit se clôt en Floride, lieu « interstitiel » par excellence de l'œuvre, où une communauté cosmopolite vit sous le soleil. La troisième partie de *Passages* concentre sa focalisation à Miami : le mouvement d'aller-retour de la narration a créé un espace-frontière où le récit aboutira, espace que la poétique d'Émile Ollivier, forte du processus de « créolisation », aura ouvert.

Dans le deuxième chapitre, nous nous appuyons sur les théories de la « transculture », théorisée par les écrivains italo-québécois, dont Lamberto Tassinari et Fulvio Caccia, qui ont créé la revue *ViceVersa*. Fondée sur l'existence de points de contacts et de traversées entre les cultures³⁷, la « transculture » caractériserait le paysage littéraire québécois des années 1980 et 1990. En effet, le texte « même » et le texte « autre » seraient, à cette époque, en relation et non plus séparés distinctement³⁸. Au cours des quatorze années de l'existence de la revue, les collaborateurs de *ViceVersa* ont activement pris position dans le champ littéraire québécois. Leur engagement politique était soutenu par une poétique particulière, basée sur cette idée de frontières poreuses entre les groupes culturels, de laquelle nous nous inspirerons dans notre deuxième chapitre. Nous aborderons les thèmes contemporains de l'énonciation de soi, principalement à partir des ouvrages *L'esprit migrateur*³⁹ de Pierre Ouellet et *Le voleur de parcours*⁴⁰ de Simon Harel. Nous analyserons trois thèmes importants issus de la poétique « transculturelle » et nous verrons que la « contamination réciproque » permet une lecture uniforme de ces thématiques. Ainsi, avec comme point de départ la « transculture », nous verrons que la « contamination réciproque » s'inscrit dans les préoccupations des « écritures

³⁷ Clément Moisan et Renate Hildebrand, *op.cit.*, p. 270.

³⁸ *Ibid.*, p. 312.

³⁹ Pierre Ouellet, *L'esprit migrateur. Essai sur le non-sens commun*, Montréal, Éditions Traits d'union, coll. « Le soi et l'autre », 2003, 201 p.

⁴⁰ Simon Harel, *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 1999 [1989], 334 p.

migrantes ». Le premier des trois thèmes à l'étude dans le deuxième chapitre est le mouvement : la « transculture » se veut un processus de construction identitaire migrant et dynamique. En effet, l'identité des personnages de *Passages*, celui de Normand Malavy en tête, est fondée sur une « “mise en mouvement” radicale de l'identité qui ne laisse plus rien de stable dans le sujet⁴¹ ». Le personnage de Normand Malavy se veut, dans *Passages*, un représentant d'une Haïti meurtrie. Il recycle ses durs souvenirs en accueillant ses compatriotes exilés, en fondant de nombreuses revues. Le mouvement lui est viscéral, et Montréal est pour lui une terre d'errance plus que d'enracinement. La littérature québécoise contemporaine à l'époque « transculturelle » met en place un passage de tensions et de mouvements entre l'identité et l'altérité, ce que le personnage de Normand incarne bien. Le deuxième thème « transculturel » que nous aborderons est l'espace. Dans *Passages*, l'idée de lieu prend forme en une succession dynamique et contigüe de peuples et de décors variés que le personnage de Normand rencontre au gré de ses déplacements dans la ville. La littérature québécoise contemporaine mettrait ainsi en jeu, à travers l'écriture urbaine, des lieux de passages entre soi et l'autre⁴². L'écriture d'Émile Ollivier fait de Montréal une ville impure, où se côtoient le Nord et le Sud : une minutieuse description du climat fait en sorte que les marques identitaires culturelles du Nord⁴³ côtoient les rythmes et odeurs du Sud. À cet espace, Ollivier ajoute une couche mémorielle qui occupe une grande place dans *Passages*. La mémoire est une importante réalité des « écritures migrantes » et l'imaginaire ollivierien permet de recréer le pays perdu à travers une poétique mémorielle « transculturelle ». Se confrontent ainsi les souvenirs et la réalité de part et d'autre de frontières perméables. La « contamination réciproque » organise, dans *Passages*, ces trois thèmes inhérents à la « transculture » en une poétique organisatrice.

Durant le troisième chapitre, nous analyserons la place du corps dans *Passages*. Les liens entre l'écriture et le corps seront étudiés à travers la configuration morphologique du texte. L'écriture d'Émile Ollivier permet une « écologie⁴⁴ » corporelle, un lieu du discours

⁴¹ Pierre Ouellet, *op.cit.*, p. 16.

⁴² Simon Harel, *Le voleur de parcours, op.cit.*, p. 141.

⁴³ Daniel Chartier, « L'hivernité et la nordicité comme éléments d'identification identitaires dans les œuvres d'écrivains émigrés au Québec », dans Daniel Chartier (dir.), *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Imaginaire | Nord, coll. « Droit au pôle », 2008, p. 240.

⁴⁴ Isaac Bazié, « Corps perçu et corps figuré », *Études françaises*, vol. 41, no 2, 2005, p. 14.

social et des rapports intersubjectifs. Dans *Passages*, les personnages construisent leur identité migrante par un lien indissociable entre le corps et le lieu, par la manière dont leur entité corporelle s'inscrit dans le lieu habité, selon l'expression d'« habitabilité⁴⁵ » que propose Simon Harel. Normand et sa ville d'accueil vivent réellement une relation de « contamination réciproque » : si Normand finit par connaître par cœur Montréal à force de la parcourir inlassablement, celle-ci s'imprime à même l'identité de l'Haïtien. Ainsi, la ville prendrait forme par l'identité voyageuse de l'étranger qu'est Normand⁴⁶. La maladie qui afflige Normand rendra insoutenable la relation entre sa ville et lui : le texte brouille la distinction entre la maladie du personnage de Normand et le froid climat québécois, comme si l'un était corollaire de l'autre. Le départ en Floride sera nécessaire pour panser ses maux et c'est là que se développera une histoire d'amour entre Normand et Amparo. La deuxième partie du chapitre s'appuiera sur les théories du métissage développées dans l'ouvrage collectif *Le corps comme lieu de métissages*⁴⁷. À travers la danse pour Amparo et une posture « d'oscillation permanente » (*PASS*, p. 61) dans le cas de Normand, nous verrons que la construction identitaire de ces deux personnages s'inscrit à même les préoccupations principales du métissage, parmi lesquelles figurent les tensions et le mouvement oscillatoire. Et lorsque viendra le temps d'unir leur corps, Normand et Amparo évoqueront, par leur relation amoureuse, une des réalités du courant des « écritures migrantes », celui du lien intime entre l'identité et l'altérité que représente l'acte sexuel⁴⁸. Ainsi, grâce au métissage, concept près de la « créolisation » d'Édouard Glissant, il sera possible de mettre en relief la « contamination réciproque » à la lumière de certaines thématiques des « écritures migrantes », dont celle de la présence d'un passage de soi à l'autre et de la construction identitaire du personnage migrant. Enfin, ce dernier chapitre s'achèvera sur la mort, qui concerne conséquemment le corps. Les personnages principaux de *Passages*, ceux de Normand Malavy et d'Amédée Hosange, sont morts au moment où la diégèse se déroule. Le texte se déploie donc en « différé⁴⁹ », théorie proposée par Jacques Derrida dans les années 1960 qui réorganise la signification du signe linguistique. En effet, le sens, selon Derrida,

⁴⁵ Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, op.cit., p. 46.

⁴⁶ Simon Harel, *Le voleur de parcours*, op.cit., p. 43.

⁴⁷ Claude Fintz (dir.), *Le corps comme lieu de métissages (Littérature, biologie, arts, anthropologie) – Actes du Colloque de décembre 2002*, Paris, l'Harmattan, 2003, 405 p.

⁴⁸ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, op.cit., p. 203.

⁴⁹ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1967, 436 p.

surgirait à travers la lecture, le signe étant autrement dit une sorte de coquille vide que l'acte de lecture permettrait de remplir de sens. Si la mort permet que s'active le sens de l'histoire, la présence des deux personnages principaux du récit n'est possible que grâce aux femmes qui les ressuscitent grâce à leurs mots. La « différence » suggère ainsi une confrontation entre le passé et le présent, entre la présence et l'absence, entre la vie et la mort, ce que met bien en jeu le roman *Passages*. Le corps qui prend forme par l'écriture d'Émile Ollivier permet ainsi de dégager la « contamination réciproque » comme une poétique des « écritures migrantes » puisqu'il incarne les réalités auxquelles est confronté l'exilé lors de l'expérience migratoire. Au terme de notre mémoire, fondée sur une relecture du roman d'Émile Ollivier, une nouvelle poétique des « écritures migrantes » aura donc été mise en lumière, surgissant des théories esquissées autour de ce corpus.

CHAPITRE PREMIER

CONTAMINATION SYNTAGMATIQUE ET FUSION NARRATIVE

*On mesure pas la qualité d'la fuite à la distance/
L'important, c'est juste de fuir dans l'bon sens*
Stéphane Lafleur⁵⁰

« Il y a la mer, il y a l'île⁵¹. » C'est Brigitte Kadmon-Hosange, la femme du personnage d'Amédée, la narratrice des chapitres des deux premières parties qui se déroulent à Port-à-l'Écu, qui énonce cette formule parabolique, presque magique. Ce sont les tout premiers mots du roman, qui seront répétés plusieurs fois, telle une rengaine. Il y a Normand, il y a Amédée. Ces deux hommes ressusciteront grâce aux mots des autres. Ce sont ces mots qui feront l'objet de ce premier chapitre. Dans les deux premières parties du roman *Passages*, deux narrateurs : d'une part, Brigitte qui raconte l'histoire d'Amédée Hosange et de l'autre, Leyda et Amparo qui rappellent la vie de Normand Malavy. C'est, à vrai dire, beaucoup plus compliqué et beaucoup plus riche. *Passages* prend forme en un tourbillonnement vertigineux de voix proférées par autant de parleurs, conteurs, bonimenteurs. Il est difficile de les distinguer, de les départager toutes, mais ce foisonnement verbal constitue la belle complexité du roman. Régis se dévoilera peu à peu comme le gardien de toutes ces voix; c'est lui qui s'est chargé de faire la synthèse de tous ces témoignages et d'en fabriquer un récit. « Cette histoire, je peux la raconter dans ses moindres détails maintenant que j'en ai recollé tous les morceaux, que les zones d'ombre se sont éclaircies, que je crois avoir décelé sous les mots les attitudes des protagonistes, les motifs et les mobiles qui les ont actionnés » (*PASS*, p. 43), mentionne Régis. Parce que les mots sont lourdement chargés de sens dans *Passages*, il faut les observer avec minutie. « Les mots, miroirs truqués, se présentent souvent

⁵⁰ Stéphane Lafleur/Avec pas d'casque, « La pire journée au monde », Album : *Trois chaudières de sang*, Grosse boîte, 2006.

⁵¹ Émile Ollivier, *Passages*, Montréal, Typo, 2002, [1991], p. 13; 23.

entourés d'une gangue opaque » (*PASS*, p. 167), ajoute le narrateur.

Dans ce premier chapitre de notre mémoire, nous observerons cette polyphonie en suivant le parcours des deux personnages masculins ainsi que celui de *La Caminante*, le bateau qu'Amédée et son équipage ont construit pour quitter la prison qu'était devenue leur terre natale de Port-à-l'Écu. Nous analyserons la dichotomie des parties dans lesquelles la focalisation se concentre sur Port-à-l'Écu (les chapitres I et III de la première partie; les chapitres I, III et V de la deuxième partie) et celles qui évoquent la rencontre entre Leyda et Amparo à Montréal (les chapitres II et IV de la première partie; les chapitres II, IV, et XI de la deuxième partie; toute la troisième partie dans laquelle Amparo raconte son idylle en Floride avec Normand). Dans *Passages*, un déplacement des « paradigmes haïtiens » par une contamination de l'axe syntaxique est opéré en une « créolisation » du texte. Si ces thèmes se déplacent vers le syntagme où la focalisation se concentre sur Montréal, c'est entre autres à cause des paradigmes de l'Occident qui viennent envahir, contaminer Port-à-l'Écu. En effet, c'est, on le verra, lorsqu'Amédée prend connaissance de la présence d'une compagnie américaine dans son village que le départ s'organisera; c'est le long du voyage que l'échange de paradigmes s'effectuera.

Nous observerons d'abord le récit de Brigitte qui présente plusieurs éléments du conte haïtien : métamorphoses, objets enchantés, figures et croyances divines. Nous nous nourrirons entre autres des travaux de Mimi Barthélémy⁵², de Pierre Nepveu⁵³, de Christiane Ndiaye⁵⁴ et de Maximilien Laroche⁵⁵ afin de mener à bien l'analyse de la complexité du lieu de Port-à-l'Écu et de la symbolique magique des parties narrées par Brigitte. L'oralité est également un élément important de la littérature haïtienne dans *Passages*, la figure du conteur est mise à l'avant-plan de manière complexe puisqu'elle est partagée en plusieurs personnages. Le souffle de la parole permettra en fait d'établir des liens entre les

⁵² Mimi Barthélémy, *Haïti conté*, Genève, Éditions Slakine, 2004, 340 p.

⁵³ Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde. Essai sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, 378 p.; *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 2002 [1988], p. 203.

⁵⁴ Christiane Ndiaye, « Ollivier : le baroque au féminin (Vers une nouvelle esthétique du roman haïtien) », *Études littéraires*, vol. 34, no 3, 2002, p. 61-71.

⁵⁵ Maximilien Laroche, *La littérature haïtienne. Identité, langue, réalité*, Montréal, Leméac, coll. « Les Classiques de la francophonie », 1981, 172 p.; « Présentation », *Études littéraires*, vol. 13, no 2, août 1980, « La littérature haïtienne », p. 255-261.

protagonistes, liens qui ajoutent à la richesse du roman. Cette partie abordera aussi la langue de la littérature haïtienne dans toute son hybridité, grâce aux travaux de Maximilien Laroche, qui y a consacré un ouvrage intitulé *La littérature haïtienne. Identité, langue, réalité*, ainsi qu'au concept de la « créolité » dont les auteurs martiniquais Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant se sont fait les porte-étendards dans leur œuvre-manifeste, *Éloge de la créolité*⁵⁶. La « créolisation »⁵⁷ sera ensuite analysée : nous nous appuyerons sur les travaux de l'écrivain martiniquais Édouard Glissant pour observer cette « créolisation » prendre forme à travers la poétique, le syntagme narratif d'Émile Ollivier.

Dans le récit, ce processus suivra le cheminement du bateau *La Caminante* et aboutira en Floride, lieu « interstitiel⁵⁸ » et cosmopolite où une importante communauté haïtienne est implantée, que nous analyserons dans la troisième partie de ce chapitre. C'est à Miami que, dans la troisième partie du roman d'Émile Ollivier, la double focalisation narrative fusionne en une seule; il s'agit du lieu où les différents personnages se rencontrent – tous, à l'exception de Leyda, restée à Montréal. À Miami, Normand enregistrera le témoignage de Brigitte après le décès de son mari Amédée : les discours seront lancés puis récupérés et emprisonnés entre les pages de *Passages*. L'aspect cosmopolite de cette ville américaine en fera, dans le roman, le lieu de l'aboutissement du récit; les personnages de Normand et d'Amédée y trouveront la mort, comme si leur quête d'apaisement et de liberté s'était avérée vaine.

Les symboles divins et l'oralité

Le point de départ de *Passages* se trouve à Port-à-l'Écu, un petit village côtier haïtien, bordé par la mer à perte de vue, imposante. Au début du roman, rien ne laisse présager les liens qui unissent les personnages de part et d'autre de ces fractions de l'œuvre : alors que la discussion entre Leyda et Amparo à Montréal affiche un ton réaliste, le récit de Brigitte,

⁵⁶ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1989, 127 p.

⁵⁷ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Collection du Prix de la revue *Études françaises* », 1995, 106 p.

⁵⁸ Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot et Rivages, 2007 [1994], p. 30.

enregistré par Normand à Miami et qui évoque la vie à Port-à-l'Écu, possède une facture plutôt merveilleuse : on y retrouve plusieurs symboles divins et magiques. Ce que l'on constate d'abord, c'est l'écart entre les deux points de vue narratifs. Le ton est donné dès les toutes premières lignes de l'œuvre :

Il y a la mer, il y a l'île. Du côté de l'île, la mémoire n'est pas neuve; elle n'est même plus très jeune. La moindre parcelle de terre peut être considérée comme un tertre magique où se sont réfugiés mânes des ancêtres, figures des héros de l'Indépendance, mystères, loas et dieux de sang. Montagnes et mornes, rivières ou estuaires, sources et lacs, routes ou sentiers, cases et crânes sont habités par la mémoire. Sans elle, pas de connaissance en profondeur. (*PASS*, p. 13)

Cet extrait témoigne de l'importance accordée à la mémoire ancestrale que les habitants de l'île se transmettent. Une richesse mémorielle s'exhale des terres haïtiennes et est transportée par le vent marin; elle « envahit » la terre de Port-à-l'Écu qui porte en elle êtres magiques, dieux et « loas ». Il s'agit d'une manière de célébrer la richesse des fondements de la culture haïtienne, non sans insister sur le caractère folklorique, traditionnel et rural de ses racines culturelles.

Ces êtres fantastiques et spirituels sont autant de figures qui se rapportent au conte haïtien issu de la tradition orale. L'apport de ces éléments « magiques » à la littérature haïtienne serait considérable, selon Mimi Barthélémy dans son ouvrage *Haïti conté*, paru en 2004 : « Dans cette île des Caraïbes qui a été jusqu'ici plus rurale qu'urbaine, dans un contexte de survie économique où seuls la spiritualité, le sens du merveilleux et l'oralité s'épanouissent, le conte a une place importante⁵⁹. » Barthélémy souligne justement la ruralité d'Haïti dont on trouve une représentation éloquente dans *Passages*. En effet, un caractère assez primitif émane de ce « paysage comme on en voit dans la Bible » (*PASS*, p. 13), dans ce village dont rien ne sert de « chercher [le] nom sur une carte; il ne figure sur aucune » (*PASS*, p. 14). Le lieu présenté par Brigitte dans les premières pages du roman s'inscrit donc dans la tradition presque excessive, caricaturale de la littérature haïtienne traditionnelle par son côté fortement mythique.

Il semblerait que la magie et la divinité ne puissent se manifester que dans de tels décors. Dans *Intérieurs du Nouveau Monde*, Pierre Nepveu aborde entre autres la fertile mythologie

⁵⁹ Mimi Barthélémy, *op.cit.*, p. 18.

du lieu chez Émile Ollivier. Il évoque, dans un chapitre portant essentiellement sur les villes américaines – qui se rapportent au continent américain, non aux États-Unis –, le village fictif de Trou-Bordet que le jeune Narcès Morelli foule de ses pieds poudrés dans le premier roman d'Ollivier, *Mère-solitude*⁶⁰, paru en 1983. Il s'agirait d'un lieu mythique : c'est, selon lui, une sorte de ville-modèle présentant plusieurs aspects typiquement haïtiens : « la ville du sud, sublime et tragique magma, espace de décomposition qui fournit un merveilleux creuset aux métaphores organiques et aux hyperboles flamboyantes⁶¹ ». Ce « "Trou-Bordet", lieu d'enlissement et de décadence, foyer de délire tout à fait étranger aux oasis de paix et aux villas tranquilles perchées sur les collines environnantes⁶² », serait le calque de Port-au-Prince, croit l'auteur de *L'écologie du réel*. On peut toutefois percevoir en Port-à-l'Écu un caractère tragique exacerbé, la flamboyance de la poétique et une fragilité ontologique : « Port-à-l'Écu n'existe plus » (*PASS*, p. 14), s'exclame Brigitte. Toute la tragédie haïtienne semble ainsi concentrée en un lieu : Port-à-l'Écu.

Les symboles divins, engendrant une certaine superstition chez la plupart des personnages, sont, dans les premières pages de *Passages*, annonciateurs de mauvais présages, de visions tragiques qui pousseront à l'exil. Brigitte, dans l'extrait cité plus haut, met l'accent sur ces symboles magiques inhérents à la littérature haïtienne traditionnelle en les décrivant comme de véritables médiateurs de la mémoire ancestrale, restant silencieuse à propos de l'écriture. Ce qui suppose, dans cette partie du texte – et cette partie de l'île –, que les racines pré-littéraires haïtiennes se manifestent par une force de réminiscence : Brigitte insiste davantage sur l'oralité des contes haïtiens que sur l'écriture. Par ces codes empruntés au conte, l'atmosphère du récit de Brigitte, focalisant l'action à Port-à-l'Écu, trahit les repères spatio-temporels du roman – du moins ceux des chapitres impairs des deux premières parties, où la diégèse est concentrée en Haïti – jusqu'à laisser croire au lecteur que l'action se déroule du temps de quelque époque coloniale révolue.

Cette ambiance *vaudouesque* est agrémentée d'incantations proférées par la narratrice pour conjurer le sort : « Je viens, monsieur, d'un lieu où l'on croit aux signes et aux songes.

⁶⁰ Émile Ollivier, *Mère-solitude*, Paris, Albin Michel, 1983, 209 p.

⁶¹ Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde*, *op.cit.*, p. 333.

⁶² *Idem*.

Jamais, que j'avais dit à Amédée : le bonheur doit rester muet. J'avais jeté une pincée de sel dans le feu. » (*PASS*, p. 16) Mais trop tard, Amédée en avait déjà trop dit : « Il s'était écrié : "Mon bonheur est parfait!" Moi, j'avais posé mon doigt sur ses lèvres. "Cela, il ne faut pas le dire. On risquerait d'attirer sur nous la jalousie des hommes et des dieux." » (*PASS*, p. 16) En apparence anodine, les paroles proclamées par Amédée et contre lesquelles s'insurge Brigitte auront une incidence directe sur le récit. En effet, à partir de cette transgression des volontés divines, une succession de calamités vient troubler la quiétude de Port-à-l'Écu. D'abord survient la réapparition presque fantomatique de Célhomme, ce « revenant du silence des enfers, [cet] homme qui avait été expulsé de Port-à-l'Écu, des années auparavant » (*PASS*, p. 17). Durant ce séjour, raconte la jeune femme, il n'aurait salué personne. « Le lendemain, on l'a retrouvé mort dans le champ de maïs à la lisière de notre habitation. » (*PASS*, p. 17) Suivant cette terrible découverte, une véritable chaîne de malheurs s'abat sur le village.

Tout se passe comme si la phrase lancée en toute désinvolture par « ce vieux rat d'Amédée » (*PASS*, p. 47) possédait, au sein du récit, une charge et une portée si fortes qu'elle était à l'origine de ces événements et qu'elle agissait directement sur le récit. Émile Ollivier, en plaçant en avant-plan ces éléments découlant de la littérature haïtienne (superstition, symboles divins, esprits maléfiques), en leur donnant un véritable rôle sur la diégèse, inscrit son texte dans la tradition littéraire haïtienne. En partie toutefois, comme nous l'avons indiqué dès l'introduction du mémoire, le roman *Passages* est également une œuvre inscrite dans le corpus québécois. Mais en donnant une telle importance à certains codes typiquement haïtiens, le roman d'Émile Ollivier se veut ainsi hybride, métissé : Haïti et le Québec, le français et le créole s'y côtoient intimement. Les tensions résultant de ces oppositions ouvrent la voie à un lieu où ces réalités disjointes s'alimentent réciproquement par une certaine « contamination » mutuelle.

Cette manière de conjuguer les mots et les forces surnaturelles, ainsi que l'animé et l'inerte, s'apparente à la tradition du « réalisme merveilleux », dont on attribue le terme à Jacques Stephen Alexis dans les années 1950⁶³. Il y a plusieurs ressemblances avec ce style

⁶³ Jacques Stephen Alexis, « Du Réalisme merveilleux des Haïtiens », *Présence Africaine*, vol. 8-9-10, juin-novembre 1956, p. 245-271.

dans lequel se frôlent les signes divins et un traitement plus réaliste, croit Christine Ndiaye : « “Réalisme merveilleux”, expression qui en elle-même, signale la coexistence de deux registres⁶⁴. » L’écriture d’Ollivier posséderait plusieurs caractéristiques du « réalisme merveilleux » justement à cause de ce double registre, mais elle serait métissée par la présence d’un autre genre : le baroque. Selon Ndiaye, la poétique d’Ollivier se voudrait beaucoup plus complexe, trompeuse, voire labyrinthique, au contraire du courant théorisé par Alexis : « [Le réalisme merveilleux] est un univers où l’humain, la nature et le surnaturel sont complices et où, s’il y a bien des loups-garous [...], le récit se termine toujours sur une note d’espoir. C’est un univers essentiellement sensé⁶⁵. » Ainsi, ces différents symboles en appelleraient à un décodage qui permettrait de saisir un sens caché, une vérité perceptible par l’homme. Mais tout n’est pas si simple chez Émile Ollivier. Ndiaye souligne, dans une analyse du roman *Les urnes scellées*⁶⁶ paru en 1995 – et cette observation convient également au roman *Passages* –, qu’« à travers ce “baroque” incongru, les romans d’Ollivier évoquent les malheurs de l’humanité et le retour inéluctable de toute vie à la “poussière originelle”⁶⁷ ». L’espoir que portent en eux les villageois de Port-à-l’Écu dans les deux premiers tiers du roman – et celle que transportera avec lui Normand en Floride – est bien grand, mais vain. Alors que le « réalisme merveilleux » présenterait, selon Ndiaye, un univers cohérent et presque manichéen dans lequel le bien est clairement séparé du mal, les bons, des méchants, celui d’Émile Ollivier est résolument plus trompeur : la force, l’espoir, la vertu d’Amédée ne semblent pas suffire à contrevenir à cette « poussière originelle » qui menace tous les personnages et qui les attirera vers une fin tragique plus loin dans le roman. C’est en effet le naufrage de l’équipage de *La Caminante* qui engendra le récit : c’est cet événement qui poussera les personnages à se rencontrer (Leyda et Amparo, Normand et Brigitte, Normand et Régis, Régis et Leyda). Ceux-ci tisseront le récit de *Passages* grâce à leurs mots et à leurs maux. Ces réflexions sur le baroque haïtien illustrent le caractère composite de l’écriture d’Émile Ollivier ; la « contamination réciproque » est chargée d’une poétique hybride qui s’apparente à certains égards au baroque tel qu’observé par Christiane Ndiaye.

⁶⁴ Christiane Ndiaye, *art.cit.*, p. 67.

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ Émile Ollivier, *Les urnes scellées*, Paris, Albin Michel, 1995, 294 p.

⁶⁷ Christiane Ndiaye, *art.cit.*, p. 67.

« Malgré tout, malgré tout cela, Amédée se sentait en accord avec ce pays maudit, placé en un horizon de rocaïlle et l'appel de la mer » (*PASS*, p. 18), raconte Brigitte, comme quoi même les symboles du mal n'empêchent pas Amédée de croire en sa patrie, de se sentir chez lui sur son île natale. Mais cette situation changera. C'est l'intrusion des Américains, apportant avec eux leurs outils modernes et leur pensée capitaliste, qui fera chavirer l'univers de Port-à-l'Écu et qui incitera Amédée à partir. Jean Basile, dans un article paru dans le *Devoir* peu de temps après la sortie du livre, évoque la richesse mythique du village où *Passages* ancre son point de départ, en plus de cette soudaine présence occidentale non désirée : « [...] Port-à-l'Écu, un petit village traditionnel qui deviendra – littérature haïtienne politique oblige –, un dépotoir non seulement à cause du régime politique local, mais à cause de l'influence du modernisme américain⁶⁸ ». Modernisme américain qui viendra souiller les « tertres magiques » et autres « loas » enchantés de Port-à-l'Écu. En effet, « un après-midi de septembre » (*PASS*, p. 23), Amédée aperçoit « deux hommes qui déroulait un mètre pliant; il en déduit qu'il avait en face de lui des arpenteurs » (*PASS*, p. 24). Outré de voir ces entrepreneurs américains agir en conquérants, Amédée craint le pire pour sa terre natale. « Elle n'est pas à vendre » (*Idem*), s'indigne-t-il.

Les deux hommes parlaient à voix basse; Amédée ne put saisir que des bribes de leur conversation, des mots « compagnie », « déchets toxiques », « décharge », « absence de loi », « Américains », « dollars verts ». Ces mots chargèrent la tête d'Amédée; il en conclut que les terres de la vallée allaient être réquisitionnées pour l'entreposage de fatras. Comble de la décrépitude! Ainsi, Port-à-l'Écu deviendrait la poubelle des Blancs! (*PASS*, p. 24)

Ces paroles de Brigitte évoquent la présence néfaste d'arpenteurs occidentaux, symbole de technologie, inconciliable avec le côté folklorique, voire archaïque du lieu; un schème évoquant le capitalisme contamine le syntagme, à l'image de ces gens du Nord, venus contaminer de leurs déchets les terres haïtiennes pour servir leurs intérêts :

Dès que nous, paysans, nous levons la tête pour défendre notre terre contre les voleurs, les pillards, on nous la rabaisse avec un chapelet de coups de bâton. Il suffit que les Américains toussent pour que nous, nous soyons atteints de la coqueluche. Ce fait aussi est connu! Les Américains réclament du café, du sucre, du vétiver? Voilà les grands nègres en chabraque, pris d'une fièvre qui les pousse à vouloir remplacer, dans nos campagnes, toutes les cultures vivrières. Nous nous sommes rebellés. Il nous est monté par une cavalerie armée jusqu'aux dents, qui a parcouru les mornes, pillant, incendiant les maisons, violant les femmes. Lorsque la Standard Fruit Company avait décidé de substituer à nos plantations de patates douces, de maïs, de millet la figue-banane à perte de vue, les chars d'assaut ont saccagé les

⁶⁸ Jean Basile, « Dans le triangle de l'exil », *Le Devoir*, samedi le 11 mai 1991, p. 8.

champs et les lances-flemmes, brûlé les cases. Qu'avons-nous fait pour payer un tel tribut d'incendies, de vols, de viols, de massacres? Et quand aurons-nous fini de payer? Si vous saviez, monsieur, combien était vert notre village. La végétation était si touffue qu'on ne pouvait passer. Il fallait passer son chemin à coups de machette. (*PASS*, p. 26)

Ici encore, les paroles de Brigitte rendent compte d'une certaine relation de dépendance entre Haïti et l'Amérique du Nord, à travers le thème de la maladie qui se propage réciproquement. Dans *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Homi K. Bhabha affirme qu'à partir des années 1990, « le corps politique [...] doit repenser la question des droits pour toute la communauté nationale et internationale du point de vue du sida⁶⁹ ». Cette formule imagée évoquant la contamination comme caractéristique de la construction identitaire nationale permet à Bhabha d'affirmer que la « métropole occidentale doit affronter son histoire postcoloniale, racontée par son afflux de migrants et de réfugiés de guerre, comme un récit indigène interne à son identité nationale⁷⁰ ». Dans *Passages*, cette maladie est liée à la marchandisation de la terre haïtienne, coqueluche ravageuse accablant les Américains d'une « fièvre » de profit. Le texte affiche ainsi une vive critique quant au lien de dépendance, voire d'ascendance de la métropole occidentale à l'encontre d'un village comme Port-à-l'Écu, tout en inscrivant cette partie du récit dans une perspective postcoloniale. C'est à partir de ce moment que se met en branle, dans le récit, la construction du radeau *La Caminante*.

Les habitants de Port-à-l'Écu entreprendront donc la construction du trois-mâts qu'ils croient capable de les mener à bon port. Il en va de leur liberté : « Nous ne pouvons continuer à nous faire escroquer de la sorte, [s'exclame Derville Dieuseul]. Il nous faudra construire notre propre bateau. Cela ne doit pas être compliqué. Avec une escouade, épaule contre épaule, on devrait y parvenir. » (*PASS*, p. 53) Solidarité et dur labeur pourront les conduire de manière sécuritaire malgré les limites de leurs moyens archaïques, « sans l'aide de tout cet équipement impressionnant dont disposent les vrais marins : sextant, compas, boussoles, radio » (*PASS*, p. 53). Comme on le verra plus loin, *La Caminante* sera le porte-étendard de l'haïtianité dans l'œuvre; les paroles des personnages sont teintées de fierté, et la coque du bateau deviendra leur terre d'accueil. Les préparatifs prennent plusieurs mois selon les conventions des croyances traditionnelles haïtiennes, éléments sur lesquels le texte insiste : il

⁶⁹ Homi K. Bhabha, *op.cit.*, p. 36.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 37. (L'auteur souligne.)

faut, au début de novembre, « réjouir les morts » (*PASS*, p. 87). « Je n'ai pas besoin de vous rappeler, monsieur, l'importance des morts chez nous » (*PASS*, p. 88), souligne Brigitte. Les désormais *boat-people* prennent le large dans les premiers jours de janvier : « *La Caminante* fut roulée vers la mer, à l'aube, par un temps de brise, je m'en souviens, le jour de la fête des Rois. On ne tarda pas à larguer les amarres. » (*PASS*, p. 121)

Une des particularités qui fait de *Passages* un roman aussi riche que complexe est sa polyphonie : de nombreuses voix s'entrecroisent à travers les liens qu'entretiennent entre eux les différents personnages. Un certain mystère émane de tous ces comptes rendus : difficile de prédire, par exemple, l'amitié entre le narrateur Régis et Normand; nul n'aurait soupçonné, jusqu'à un passage très tardif du roman, que le témoignage de Brigitte a été préalablement enregistré par Normand à Miami après le naufrage du bateau, et récupéré par Régis. « [De] cette partition à plusieurs voix, je sais tous les rôles » (*PASS*, p. 43), affirme-t-il. Ces mots de Régis évoquent bien la construction complexe du roman; c'est d'ailleurs lui qui amassera et colligera toutes ces voix pour en faire un récit marqué par force souvenirs et anticipations. Dans les chapitres pairs des deux premières parties et tout au long de la troisième, où la diégèse se déroule à Montréal, c'est Leyda qui raconte son histoire et Régis en fait le compte rendu; au contraire, le récit de Brigitte est enregistré et retranscrit de manière sensiblement intégrale. Le lecteur est confronté à une disparité narrative le menant à une fausse piste : peu d'éléments laissent croire à une parenté entre les personnages, à travers cette construction narrative presque journalistique.

L'accent mis sur la parole n'est pas un phénomène propre à *Passages*; sa présence dans plusieurs autres œuvres d'Émile Ollivier sous-entend la prédilection de l'auteur pour ce procédé narratif caractéristique de la littérature haïtienne et antillaise. À titre d'exemple, la nouvelle « Une nuit, un taxi⁷¹ », publiée dans le recueil *Regarde, regarde les lions*, propose une construction par médiation de point de vue : alors que l'histoire de Lafcadio Larsène semble être narrée de manière omnisciente et extradiégétique, un narrateur dévoile son identité en relatant sa rencontre avec le protagoniste du récit, avouant du même coup son

⁷¹ Émile Ollivier, « Une nuit, un taxi », *Regarde, regarde les lions*, Paris, Albin Michel, 2001 [1995] p. 23-39.

rôle – et c’est lorsque le narrateur s’identifie qu’on l’apprendra – dans l’affaire dans laquelle Larsène est accusé de meurtre. « Je notais tout ce que pouvait capter mon oreille⁷² », relate celui qui pourrait être Régis. Pensons aussi aux camarades des différents cafés de la Côte-des-Neiges dans le roman *La brûlerie*, paru de manière posthume en 2004. Ces hommes de l’exil, ces « naufragés », de passage à Montréal l’instant de toute une vie, discutent, débattent, chahutent et tentent de recréer leur histoire par les mots : « Nous sommes l’histoire que nous nous remémorons et c’est cette histoire que nous racontons. De manière omnisciente.⁷³ » Notons enfin la très théâtrale *Discorde aux cent voix*⁷⁴ dans laquelle quatre adolescents racontent le spectacle présenté sur le balcon commun de l’immeuble que Diogène et Céleste Arthéau partagent avec la veuve Carmelle Anselme et sa fille Clairzulie. Les exemples abondent dans l’œuvre d’Émile Ollivier; il faudra arrêter ici l’énumération.

Dans *Passages*, l’oralité cimente les différentes parties en un tout cohérent. Dès les premières pages, les marques de l’oralité, présentes dans les parties du roman dont la narration est assurée par le personnage de Brigitte, ainsi que l’importance dramatique de la conversation entre Leyda et Amparo, évoquent une des problématiques essentielles de la littérature haïtienne et plus largement antillaise, celle de la « créolité », concept près de l’« oraliture ». C’est tout d’abord ce que l’on remarque en observant la narration. Le narrateur Régis, dont il a été question plus tôt, lie les différents lieux de l’histoire jusqu’à les fusionner en une seule focalisation, lors de la troisième partie qui raconte la rencontre des personnages à Miami. Le côté journalistique de la narration rend celle-ci essentielle au déroulement du roman, puisque c’est la parole qui insuffle la suite des événements. Ceci se mesure dans le récit de Brigitte par la manière dont elle désigne constamment son interlocuteur, activant la fonction phatique du langage qui permet de maintenir le contact entre l’émetteur et le récepteur : « Je viens, *monsieur*, d’un lieu où l’on croit aux signes et aux songes. » (*PASS*, p. 16. Nous soulignons.) Dès les toutes premières lignes, le lecteur est confronté à une parole brute, directe; cette parole accompagnera la lecture tout en complexifiant l’axe de communication à travers lequel plusieurs médiateurs s’interposeront en y ajoutant leurs propres souvenirs. Régis complètera le témoignage des autres par ses remarques

⁷² *Ibid.*, p. 37.

⁷³ Émile Ollivier, *La brûlerie*, Montréal, Boréal, 2004, p. 36.

⁷⁴ Émile Ollivier, *La discorde aux cent voix*, Paris, Albin Michel, 1986, 269 p.

personnelles; la parole des autres sera modifiée par l'ajout d'une nouvelle couche mémorielle, d'une nouvelle information relayée à Régis.

Selon Maximilien Laroche, la parole rend problématique l'écriture même de la littérature haïtienne. Selon lui, elle se caractériserait par un « lien organique » entre l'oralité créole et le français littéraire. Ce double jeu poétique posséderait une portée exacerbant les pages du corpus littéraire haïtien : il croit en effet que la parole est au cœur même du fondement d'Haïti comme nation souveraine⁷⁵. Comment donc ériger une littérature nationale qui puiserait ses racines dans le conte et l'oralité populaires, celle du temps des traites négrières? Les auteurs haïtiens et antillais sont confrontés à un dilemme déchirant : écrire en créole et n'être compris que par une mince minorité ou écrire en français et dénaturer cette pratique traditionnelle, voire renier la communauté au sein de laquelle elle est née. Si les écrivains haïtiens ont pour la plupart choisi d'écrire en français, ce serait en tant que porte-parole, vers l'extérieur, de leur communauté, affirme Laroche. Il souligne, dans son ouvrage *La littérature haïtienne. Identité, langue, réalité*, le « lien organique » qui réside « entre l'oralité populaire et la littérature que produisent les lettrés⁷⁶ ». C'est un rapport que l'on retrouve indéniablement dans les écrits fictifs d'Émile Ollivier et qui régit le développement poétique et diégétique de son roman *Passages*.

Théorisée autour de la littérature haïtienne, « l'oralité » se veut une manière de conserver le créole à travers l'écriture française, une manière pour le créole de se manifester en colorant les mots français⁷⁷. Cette cohabitation résulte d'une langue hybride qui s'inscrit dans la mouvance des théories de la « créolité », mise de l'avant par les auteurs martiniquais Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant. Ces derniers, dans leur manifeste intitulé *Éloge de la créolité*, rendent bien compte de cette hybridation du langage en employant, pour qualifier la langue créole, les termes « magma » et « mosaïque constitutive ». Les trois auteurs martiniquais se font élogieux à l'égard de l'impureté :

La Créolité est une annihilation de la fausse universalité, du monolinguisme et de la pureté.
Se trouve en créolité qui s'harmonisera au *Divers* en direction duquel Victor Segalen eut son

⁷⁵ Maximilien Laroche, *La littérature haïtienne. Identité, langue, réalité, op.cit.*, p. 19.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁷ Patrick Chamoiseau, « Que faire de la parole? », dans Ralph Ludwig (dir), *Écrire la parole la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994, p. 152.

formidable élan. La Créolité est notre soupe primitive et notre prolongement, notre chaos originel et notre mangrove de virtualité⁷⁸.

L'écriture d'Émile Ollivier en est une hybride et impure, très près de cette « soupe primitive » qui caractérise la « créolité » et la langue typiquement haïtienne au sens de Maximilien Laroche. Les travaux de la « créolité » confèrent une place privilégiée au conteur, entité ayant un statut fondamental. Le personnage de Brigitte, dans *Passages*, rappelle sans contredit la figure du conteur. Ce faisant, en ayant toute la latitude narrative possible, son témoignage permet au lecteur « d'entendre en quelque sorte le créole sous le français, ou un écho du créole⁷⁹ », selon l'expression de Delphine Perret dans son ouvrage *La créolité. Espace de création*. Brigitte, d'une part par son statut de conteuse et d'autre part par la très vive musicalité de ses paroles, poursuit indubitablement la tradition de la « créolité ». L'oralité domine, les symboles divins aussi. Le conte est privilégié : ses paroles prennent forme en une ritournelle rythmée, une comptine proverbiale. Citons cette psalmodie, cette anti-ode à la ville :

Et puis, il lui [Amédée] aurait fallu mettre les pieds en ville, ce lieu suffocant de chaleur, de poussière, de relents de sueur. *Non merci pour lui!*

La ville, c'était ces camionnettes grises de suie, procession de crabes somnambules; et ces adolescents traînant dans les caniveaux, faméliques, exsangues, qui surveillaient le passage du train de la Hasco pour y dérober quelques tiges de canne à sucre; et tout le peuple des bidonvilles qui attendait le train pour se nourrir [...]; et ces autos aussi grosses que des corbillards klaxonnant à tue-tête; et ces colonnes de bœufs à la queue leu leu, marchant vers l'abattoir; et ces mules sur l'asphalte, chargées de bananes vertes, d'ignames, de patates douces [...] *Non merci pour lui!* [...]

Et quand arrivent dans la ville ce que les autorités, les gros zotobrés, appellent les personnages de marque, on effectue un grand nettoyage, encore plus terrible à supporter que l'étalage des tribulations. [...] L'odeur de l'insecticide avait remplacé la puanteur des égouts, des fruits et légumes pourris, abandonnés sur le béton de la place du marché. *La ville, non merci pour lui!*

(*PASS*, p. 21-23. Nous soulignons.)

Cette citation montre bien, par la récurrence de la phrase « La ville, non merci pour lui! », l'importance de l'oralité liée au conte, par une exacerbation de la parole qui est réellement au premier plan, laissant une place plus effacée à l'écriture. Le texte met ainsi, dans ses premières parties, l'oralité au-devant de la scène; nous verrons qu'elle se déplacera tout au long de l'œuvre en une « créolisation » du texte.

⁷⁸ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *op.cit.*, p. 27.

⁷⁹ Delphine Perret, *La créolité. Espace de création*, Paris, Ibis Rouge éditions, 2001, p. 25.

Le conteur ayant une vision sombre de la ville semble être une des figures dont la présence est récurrente au sein de la littérature haïtienne. Pensons par exemple à Thomas, le narrateur et guide touristique de *La belle amour humaine*⁸⁰ de Lyonel Trouillot. Né à Port-au-Prince en 1956, l'écrivain incarne une véritable tension Nord-Sud : il a passé sept ans de sa vie aux États-Unis et a publié de nombreux livres chez Actes Sud en France. Dans son roman paru en 2011, le narrateur-chauffeur conduit et guide Anaïs, une jeune femme occidentale venue à l'Anse-à-Frôleur afin de pister les souvenirs de son grand-père. La narration est prise en charge par Thomas qui s'adresse à Anaïs directement, à travers le rétroviseur de son taxi, parmi les méandres haïtiens.

Ce que tu as vu à l'aéroport, vingt porteurs pour une seule valise qui baragouinent dans toutes les langues, c'est rien. Attends de voir le centre-ville. Il nous faudra le traverser, patauger dans le bruit jusqu'à la gare du Nord. Les étrangers souvent y perdent leurs oreilles, à entendre malgré eux, égaux en droits dans le vacarme, les choses, les bêtes et les humains. Les casseroles. Les pots d'échappement. Les crieurs qui marchandent tout, des élixirs aux antibiotiques en passant par les crèmes éclaircissantes et les pilules qui font grossir. Les fonctionnaires de la mairie qui chassent les marchandes de céréales, de fruits et de légumes installés sur la chaussée. Les portes-voix de la santé publique qui vantent les vertus du lait maternel et du lavage des mains⁸¹.

À l'instar de Brigitte, le narrateur de *La belle amour humaine* s'adresse directement à la jeune femme assise sur la banquette arrière, accentuant la présence de l'oralité. La description citée ci-haut s'étend davantage dans le roman de Trouillot; l'auteur recourt à une énumération rythmée dont la lecture essouffle et qui rend bien compte du bruit et de la fureur du lieu. En vertu de la place privilégiée accordée à la parole, portée par une figure du conteur bien présente, Émile Ollivier inscrit son roman *Passages* dans la tradition littéraire haïtienne. Cela aura comme effet d'accentuer la disparité entre les cultures du Nord et du Sud qui se heurtent dans un processus de « créolisation ».

Après que les Américains eurent envahi, contaminé les terres haïtiennes de Port-à-l'Écu, les villageois entreprennent la construction de leur bateau à l'aide de matériaux provenant de cette même terre, y embarquant dieux et esprits. Cette érection du navire est chargée, à travers la poétique des premières pages du roman, de plusieurs éléments inhérents à la

⁸⁰ Lyonel Trouillot, *La belle amour humaine*, Montréal, Leméac, 2011, 169 p.

⁸¹ *Ibid.*, p. 16.

littérature haïtienne traditionnelle ainsi que d'une forte présence de l'oralité. Mais, comme si « le marcheur » – traduction française de *La Caminante* – ne savait nager, le vaisseau s'échouera dans les eaux américaines, dispersant ses épaves jusqu'aux côtes floridiennes, distillant sa cargaison de symboles divins dans la suite syntaxique du roman. Cette « contamination réciproque » est donc ce qui donne le coup d'envoi au récit de *Passages*; c'est ce qui causera le départ et subséquemment le récit épique de Brigitte que sa parole prendra en charge. La présence des symboles divins et magiques, ainsi que l'oralité ancreront les parties du texte narrées par Brigitte dans une perspective littéraire haïtienne, ce qui accentuera la dichotomie avec les parties se déroulant à Montréal. Cette forte dualité de ton sera amoindrie lors de la troisième partie du roman, on le verra, et une sorte de voie de passage s'ouvrira à travers le va-et-vient narratif.

Créolisation : déplacement du « paradigme d'Haïti »

Un des signes distinctifs du roman *Passages* réside dans cette manière dont, à partir du récit de Brigitte qui recèle des symboles divins et d'oralité, ces éléments, qui constituent ce que nous désignerons comme des « paradigmes haïtiens », se déplacent progressivement à travers le syntagme jusqu'en plein cœur de Montréal, là où Leyda et Amparo discutent à propos de Normand. Ce déplacement est la résultante de fortes tensions entre les éléments inhérents à la littérature haïtienne et antillaise et des paradigmes associés à l'Occident, tensions que la double narration permet d'évoquer et d'accentuer.

Dans *Passages*, la poétique empreinte de « créolité », cette présence conjointe du français et du créole, n'est pas qu'un simple mélange, est plus qu'une langue dans laquelle sont disséminées des marques du créole (proverbes, oralité, termes créoles). Le texte d'Émile Ollivier paru en 1991 est plutôt complexe et riche par la « créolité » qui prend forme en un processus de « créolisation » du syntagme et qui opère un va-et-vient focal. Les paradigmes inhérents à Haïti se propagent en effet à travers le texte, suivant le trajet du bateau de *La Caminante*. Notons tout d'abord que le « syntagme » constitue, au sens où Ferdinand de Saussure le développe dans son *Cours de linguistique générale*, une chaîne formée d'une

multitude de signifiants. Elle se situe dans le temps et dans la durée, en un axe horizontal, pour employer une image claire : « Le syntagme se compose donc toujours de deux ou plusieurs unités consécutives [...]. Placé dans un syntagme, un terme n'acquiert sa valeur que parce qu'il est opposé à ce qui précède ou ce qui suit, ou à tous les deux⁸². » Le linguiste, dont les travaux ont été publiés de manière posthume par certains de ses étudiants, souligne le rapport solidaire, le produit résultant de l'interrelation des différentes unités du syntagme. Il poursuit en affirmant : « C'est là un principe général [...]; il s'agit toujours d'unités plus vastes, composées elles-mêmes d'unités plus restreintes, les unes et les autres étant dans un rapport de *solidarité réciproque*.⁸³ » Ainsi, chaque mot ou chaque terme du système syntagmatique influence le précédent, et inversement. À travers cette chaîne, chaque unité possède ce que Saussure appelle un réseau de « rapport associatif⁸⁴ », aussi qualifié de « paradigmes ». Il s'agit, de manière figurative, de l'axe vertical du langage, d'une liste mentale de mots que l'on associe à l'unité syntagmatique en question. « Au contraire [du rapport syntagmatique], le rapport associatif unit des termes *in absentia* dans une série mnémonique virtuelle⁸⁵ », écrit Saussure. C'est en ayant ces théories saussuriennes en tête que nous tenterons de démontrer que la « créolisation » constitue une contamination du paradigme inhérent au Sud à travers la suite syntagmatique du texte se déroulant au Nord et vice versa. Ces paradigmes du Sud feraient ainsi partie du rapport associatif qui contient les différents symboles et problématiques haïtiens, que ce soit des mots créoles, des figures divines ou des personnages, des odeurs ou des sons, etc. Les paradigmes du Nord sont, dans *Passages*, plutôt associé au capitalisme, au progrès technologique, mais également au climat marqué par des manifestations de l'hiver ou du froid, accentuées par la distance avec les régions du sud.

Voyons d'abord quelques notions associées à la « créolisation ». Nous nous appuierons sur ce concept tel que développé par l'écrivain martiniquais Édouard Glissant. Dans son ouvrage *Introduction à une poétique du divers*⁸⁶ paru en 1995, Glissant conçoit la « créolisation » comme une réalité ethnologique et démographique qui caractérise la

⁸² Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Éditions Payot, Paris, 1978 [1916], p. 170.

⁸³ *Ibid.*, p. 177. (Nous soulignons.)

⁸⁴ *Ibid.*, p. 173.

⁸⁵ *Idem.* (L'auteur souligne.)

⁸⁶ Édouard Glissant, *op.cit.*

transformation contemporaine du monde. « [Le] monde se créolise⁸⁷ », écrit-il. En effet, l'identité culturelle serait désormais fondée sur des échanges mutuels et l'on cesserait de concevoir l'identité d'un peuple de manière exclusive et isolée. La « créolisation » serait à l'origine du développement des langues modernes. Les cultures de ce qu'il appelle la « Néo-Amérique » (le Brésil, les pays autour de la Caraïbe, les îles antillaises et le Sud des États-Unis), seraient des « cultures composites⁸⁸ » dont la « créolisation » serait tellement contemporaine qu'elle « [s'effectuerait] pratiquement sous nos yeux⁸⁹ ». Ainsi, la « créolisation » est pour Glissant un processus imprévisible et extrêmement dynamique de mise en relation d'éléments éloignés et hétérogènes. Virginie Turcotte conçoit pour sa part la « créolisation » comme un procédé qui « vise à fabriquer un langage utilisant les poétiques, souvent opposées, de la langue créole et de la langue française⁹⁰ ». La poétique de *Passages*, et les exemples qui suivront tendront à le mettre en lumière, est résolument composite : le souffle de la parole, quelques mots créoles, quelques expressions ou tournures de phrases propres au parler haïtien se manifestent à travers la langue française. Mais la particularité de *Passages* est la relation de « contamination réciproque » des paradigmes et des cadres spatio-temporels associés, d'une part au Nord, et au Sud d'autre part.

C'est le caractère foncièrement dynamique et mouvant de la « créolisation » qui caractérise la poétique d'Émile Ollivier dans *Passages*. Une sorte d'intrusion réciproque entre les cultures du Nord et du Sud s'effectue au fil du texte. La présence peu désirée des Américains en terres haïtiennes, au début du roman, engendrera un investissement des symboles inhérents à la culture haïtienne et à l'oralité créole dans le cadre spatio-temporel québécois. Le va-et-vient narratif causé par une alternance du point de vue focal accentuera le dynamisme de la « créolisation » dans le roman, qui suivra le parcours du bateau *La Caminante*. Le souffle de la parole, au cœur de *Passages*, liera les parties narrées à Port-à-l'Écu de celles se déroulant à Montréal.

Cette « créolisation », dont les manifestations sont multiples, agit comme de multiples

⁸⁷ *Ibid.*, p. 14. (L'auteur souligne.)

⁸⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Virginie Turcotte, « Le roman antillais. Un voyage vers l'imaginaire créole », dans Rachel Bouvet et Basma el Omari (dir.), *L'espace en toutes lettres*, Montréal, Figura, 2003, p. 223.

unités sémantiques qui *fertilisent*⁹¹ de leur sens la suite syntaxique du texte, dans une optique structurale. Les paradigmes haïtiens, auxquels nous avons fait référence plus haut, agiront de manière graduelle sur la poétique et même directement sur le récit. En effet, certaines unités de sens que l'on retrouve logées au creux des mots de Brigitte se propageront dans le dialogue entre Leyda et Amparo, résonnant ainsi entre les murs de l'appartement de Notre-Dame-de-Grâce.

Observons donc quelques représentations de la « créolisation » dans le roman d'Émile Ollivier. D'abord, alors que les villageois de Port-à-l'Écu s'évertuent à construire leur navire et à planifier leur évasion, les deux lieux de l'action du récit semblent très éloignés. Seule la période de l'année concorde : le mois de novembre fait présager de mauvaises choses. Le deuxième chapitre du roman se situe à Montréal et, simplement par le climat, on mesure cette distance entre les deux lieux :

Novembre naissait, glacial. [...] En tirant derrière elle le lourd battant de la porte de chêne, Leyda fut éblouie par le soleil de novembre qui, à travers les branches encore feuillues des érables, balayaient l'asphalte de la rue Oxford. Il brillait de son éclat le plus vif, dans un ciel sans nuage et conservait, pingre, égoïste, toute sa chaleur. Une belle journée pour ramasser les feuilles mortes! Il n'y en aura plus beaucoup d'autres d'ici la fin de l'automne. Un vent frisquet se leva. Leyda frissonna [...] (PASS, p. 30)

Cette description du froid climat automnal vient évidemment accentuer la distance géographique entre Haïti, le pays d'origine de Normand, Leyda et Amédée, et Montréal, la ville d'accueil des deux premiers. La description du climat en un rapport de dualité entre le Nord et le Sud fera l'objet du deuxième chapitre. La citation ci-dessus sert néanmoins à bien démontrer la distance géographique entre les deux lieux focaux du récit, qu'une disparité tonale et paradigmatique vient accentuer : par la parole, les « paradigmes haïtiens » viendront s'imposer dans le syntagme des parties se déroulant à Montréal. C'est donc lors de cette froide journée que Leyda rencontrera Amparo, celle avec qui Normand a vécu les derniers moments de sa vie :

Elle attendait à déjeuner une jeune femme qu'elle ne connaissait pas. Elle n'en avait jamais entendu parler, jusqu'à ce jour où, au téléphone, avec un accent latin fort prononcé, elle lui dit s'appeler Amparo Doukara et qu'elle voulait avoir avec elle une longue conversation au sujet de Normand, la suppliant presque de la rencontrer. (PASS, p. 32)

⁹¹ Voir à ce sujet : Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Poétiques du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p. 13.

C'est en figure divine que Normand prendra forme à travers les mots des deux femmes, ces dernières le faisant revivre par la force évocatrice de la parole, chère à la littérature haïtienne. Les mots et les souvenirs que prend en charge la poétique sont extrêmement forts au sein de *Passages*, comme en témoigne cette « image de Normand » qui, « insistante au point de hanter presque toute [la nuit de Leyda], d'habiter les premières lueurs de l'aube, avait réveillé au creux de ses reins le flux d'un désir enfoui dans les sédiments de sa conscience. » (*PASS*, p. 31) L'image de l'homme apparaîtra par une certaine contamination du syntagme : portant avec lui les signes d'Haïti, il sera le personnage central des chapitres pairs des deux premières parties et, dans la troisième partie, c'est principalement lui que l'on suivra à travers le récit des derniers moments de sa vie.

À mesure que la discussion entre Leyda et Amparo s'anime, que les souvenirs s'évoquent, les cendres de Normand s'élèvent et on finit par « entendre » Haïti. Citons un extrait où Régis trace les grands traits de la conversation durant laquelle Leyda et Amparo se remémorent Normand. Régis en profite pour y ajouter quelques souvenirs du pays natal de Normand, tels que racontés par ce dernier. « J'ai regardé vivre Normand ces dix dernières années » (*PASS*, p. 61), écrit le narrateur. Comme si la conversation entre les deux femmes avait fait réapparaître Normand, ses souvenirs seront extrêmement insistants. Ils chargeront la suite syntagmatique de paroles, de sons et d'odeurs haïtiens. « Qu'aimerait-il revoir? », se demande Régis en évoquant les nombreux souvenirs de Normand :

[...] revoir cette terre chiffonnée de mornes, cahots caillouteux défiant le temps; jadis, elle avait été nommée la Perle des Antilles; aujourd'hui, oublieuse de ce passé au fumet de boucan et de flibuste, elle expose sous la foudroyante lumière du soleil que n'ombrage plus aucun arbre ses plateaux calcaires rongés par la lavasse, ses douleurs, son indigence; revoir la ville des Cayes étalée au ras de la baie, battue par le vent [...]; revoir Jacmel et ses maisons en dentelle de bois, leur colonnade soutenant des balcons où jeunes belles et belles d'antan sont nonchalamment accoudées; revoir Jérémie et ses falaises plongeant à pic dans la mer opale; revoir la Citadelle, proue de navire échoué sur un escarpement rocheux : depuis belle lurette, elle a perdu tout aspect défensif pour n'être plus que vestige de la magnificence d'un roi qu'on disait fou; voir Anse à Foleur, Roche à Bateau, Cavaillon – tous noms brillant de mille feux d'un Eldorado de légende. (*PASS*, p. 64-65)

La fumée, l'encens, la « rougeur des flamboyants, des hibiscus, des bougainvilliers » auront, en un « rapport associatif » inhérent à Haïti, contaminé la poétique du texte se déroulant à Montréal. La suite syntaxique de cette partie du récit est investie par les mots évoquant

l'Haïti de l'enfance de Normand que sa mémoire a conservé et qui semble se déverser à même le texte. Ces noms évoquant autant de lieux haïtiens s'introduisent dans le cadre spatio-temporel de Montréal, engendrant une langue composite, caractérisée par une importante musicalité et exprimée par force assonances et allitérations : « chiffonnée de mornes », « cahots caillouteux », ainsi que la longue énumération rythmique des villes haïtiennes font résonner les « paradigmes d'Haïti » dans le texte.

Il y a très certainement un minutieux souci du détail poétique chez l'auteur de *Passages*, un travail de la prose s'inscrivant dans une tradition toute haïtienne. Selon Joël Des Rosiers, les écrivains haïtiens utiliseraient la danse et la magie de leurs mots pour célébrer leur identité :

Pour nous, un moyen privilégié de tester les identités est le travail sur le langage. Manière de traduire les émotions et de jouer avec la langue comme s'il s'agissait d'un jouet; nous jouons avec les mots avec autant de plaisir que de cruauté. Nous sommes également attentifs à la pluralité des langages que représente la francophonie. Résultat imprévu de la colonisation. Cela signifie que nous sommes capables de dire dans une langue étrangère ce qui dans notre langue maternelle est déjà étrange. [...] La tentation est donc forte de manipuler différentes langues — français, créole, anglais, etc. — mélangées dans un mythe babélien des origines et celui d'un avenir libre de toutes traditions. Sans doute sommes-nous parvenus à la fin des coïncidences entre langage, culture et identité. Pour nous, toute langue est teintée d'étrangeté; et notre art poétique cherche à se distancer de toute velléité d'enracinement. Pour nous, le déracinement est une valeur positive; porteuse de modernité, parce qu'il autorise l'hybridation, l'hétérogénéité, l'ouverture à l'Autre en soi⁹².

Dans *Passages*, l'intrusion des mots du Sud dans Montréal est une façon de célébrer ce déracinement, parfois douloureux, tout en embrassant l'altérité que cause la migration. Dans la citation ci-dessous, c'est la parole créole d'Haïti qui résonne dans la suite syntaxique. Régis, encore une fois, évoque lui-même les souvenirs de Normand. Depuis toutes ces années à Montréal, les souvenirs du pays natal semblent réverbérer dans sa tête et ricocher sur la plume de Régis :

[...] Port-au-Prince, sa ville, qu'il avait figée dans le temps et dans sa mémoire, espace complice, espace aux mille facettes. Existente-elles encore ces rencontres sur les galeries des maisons? Existente-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. Le major fait valser le tambour: CAVALIERS, CROISEZ LES HUIT! CAVALIERS, MARQUEZ LA CADENCE! CAVALIERS, SORTEZ VOS MOUCHOIRS POUR

⁹² Joël Des Rosiers, *Théories Caraïbes. Poétique du déracinement*, Montréal, Triptyque, 1996, p. 184.

ESSUYER LE VISAGE DE LA DAME! CAVALIERS, MARQUEZ LE PAS.

Mais où va-t-il ce vieux sage à la barbe blanche soutenu par deux éphèbes cuivrés et imberbes? [...] En relief, les camionnettes arborent sur leur pourtour, oraison, proverbes, exhortations; *fèm konfians*, fais-moi confiance, l'Éternel est mon berger, la providence est bonne, Vierge Caridad, Altagrâce mon amour! (*PASS*, p. 65-66)

Les paroles d'Haïti se déversent donc à travers le texte qui, faut-il le rappeler, se déroule à Montréal. Ainsi, c'est un français créolisé qui se déploie, permettant d'entendre le créole à même le français, mettant en confrontation deux cultures par une collision de cadres spatio-temporels fort éloignés. Cette tension entre le français et le créole qu'alimente l'oralité s'inscrit dans une optique des « écritures migrantes » québécoises. Car pour Des Rosiers, la présence de l'oralité créole et des figures divines et mythiques, caractéristiques de la culture haïtienne, permettent de célébrer la richesse du patrimoine culturel, mais participe également d'un moyen d'ouverture entre soi et l'autre. La création de ce genre de voies de passage vers l'altérité est un élément cher au corpus des « écritures migrantes » : Pierre Nepveu souligne une certaine « nostalgie » des textes du courant des « écritures migrantes », alimentée par une célébration des thèmes haïtiens, comme le souligne Joël Des Rosiers, ainsi que par la grande richesse mémorielle de plusieurs textes, dont *Passages*. Cette nostalgie est fébrile, croit Nepveu : « Nostalgie sans retour possible, dans la conscience du fait qu'il "n'y aura jamais de terre promise". Ce qui importe c'est ce va-et-vient, cette occupation de l'indécidable entre le même et l'autre⁹³ », écrit-il.

Ces lignes d'Émile Ollivier, citées plus haut, intégrant oralité et mots créoles au syntagme français, rappellent la poétique de *Solibo Magnifique*, un des plus importants romans de Patrick Chamoiseau. Dans cette œuvre, l'auteur martiniquais à l'origine du concept de « créolité », se penche sur la figure du conteur à travers une loufoque enquête policière amorcée après la découverte du cadavre de Solibo, aux aurores :

Au bout du petit matin, quand Solibo Magnifique exhala les premiers gaz des morts, libérant une odeur désespérante, la compagnie quitta sa léthargie pour questionner la hauteur du soleil : Quelle heure est-il là, han bon dieu? où est Doudou-Ménar? hi ô an chimin-a ?... On se leva. On s'étira. On boita, se drainant les fourmis des jambes. [...] Quelle misère de le voir ainsi! en déshérence, comme des ignames plantés à la pleine lune, trop amères et trop grasses. Mes enfants, murmurait Sidonise tandis que nous baissions les yeux, je vous dis la tristesse : son corps aurait déjà dû recevoir un bain de citronnelle [...]⁹⁴

⁹³ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, op.cit., p. 203.

⁹⁴ Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010 [1988], p. 71.

La grande place accordée à la parole et à l'oralité engendre une poétique hybride à travers laquelle les dialogues et les phrases en créole sont directement intégrés à la narration. Il s'agit d'une des œuvres phares de la « créolité », mouvement qui tendait à exacerber la « négritude⁹⁵ » d'Aimé Césaire – d'où la référence, au début de la citation, au *Cahier d'un retour au pays natal* – et à célébrer l'identité antillaise par une poétique traduisant sa parole⁹⁶. Et l'on peut croire, malgré l'origine haïtienne et non pas martiniquaise d'Émile Ollivier et de son appartenance au corpus des « écritures migrantes » au Québec, que *Passages* possède plusieurs éléments formels s'apparentant au courant de la « créolité », soutenu par les écrivains antillais des années 1980. Les problématiques liées à la place de la parole au sein du texte littéraire sont des préoccupations qui concernent autant les auteurs martiniquais que ceux en provenance d'Haïti; la place de l'oralité dans le roman *Passages* le fait osciller entre ses origines antillaises et son adhésion au sein du corpus québécois, accentuant certaines des tensions originelles qui caractérisent plusieurs textes du courant des « écritures migrantes ».

Les nombreux termes écrits en créole et les mots du « major » de la longue description de Port-au-Prince par Régis démontrent bien la prise en charge du créole dans le syntagme français, manifestation du processus de « créolisation » qui contamine progressivement le texte alors que Leyda et Amaro discutent à Notre-Dame-de-Grâce et qu'ils évoquent les

⁹⁵ C'est un thème développé dans l'œuvre poétique *Cahier d'un retour au pays natal* de l'écrivain martiniquais Aimé Césaire (Montréal, Guérin littérature, 1990 [1983], 101 p.). L'auteur y déploie une poésie poignante où le narrateur se retourne pour voir ce qui se trouve « au bout du petit matin ». Il s'agit d'un thème au cœur de la décolonisation, selon Léopold S. Senghor dans « Qu'est-ce que la négritude » paru dans *Études françaises* en 1967. (Léopold S. Senghor, « Qu'est-ce que la négritude? », *Études françaises*, vol 3, no 1, 1967, p. 3-20.) Il la désigne comme la particule fondamentale du monde noir permettant à celui-ci de s'épanouir et d'affirmer son identité.

⁹⁶ Dans *Solibo Magnifique*, le narrateur épouse l'identité de l'auteur. À la suite de la découverte de la mort de Solibo, le narrateur indique ses liens avec le mythique conteur : « Je l'avais connu durant mes fréquentations du marché en vue d'un travail sur la vie des djobeurs. » (page 43) Cette phrase est suivie d'une référence renvoyant à l'ouvrage *Chronique des sept misères* publié en 1986 par Patrick Chamoiseau lui-même. De nombreux fragments de conversations entre le conteur et l'auteur tendent à corroborer l'identité commune entre le narrateur et l'auteur, brouillant la distinction entre réalité et fiction : « (Solibo Magnifique me disait : "... Oiseau de Cham, tu écris. Bon. Moi, Solibo, je parle." Tu vois la distance? » (page 53) L'auteur en tant qu'instance est donc amoindrie par l'abolition de cette entité d'auteur (Patrick Chamoiseau figure dans la liste des témoins du rapport de l'enquête préliminaire comme un simple figurant de la scène) et par le fait qu'il se désigne comme un « marqueur de parole », un transcripteur d'une oralité qui domine. « Non, pas écrivain : *marqueur de parole*, ça change tout, inspectère, l'écrivain est d'un autre monde, il rumine, élabore ou prospecte, le marqueur refuse une agonie : celle de l'oralité, il recueille et transmet », écrit-il (page 169, l'auteur souligne.). L'auteur semble donc se qualifier d'un marqueur parole, célébrant ainsi l'oralité antillaise à travers la « créolité » chère à la littérature martiniquaise et antillaise, refusant de se considérer comme un écrivain dont l'outil semble être une langue trop littéraire et loin de la réalité.

souvenirs de Normand. De cette manière, même si l'action se déroule dans un appartement de Montréal au beau milieu d'un novembre glacial, la collision entre les paroles d'Haïti et les mots en français renforce le rapprochement et l'influence réciproque des deux cultures.

Les mots d'Haïti que la transcription du créole permet de scander est un processus non exclusif au roman *Passages*. C'est aussi un élément que l'on retrouve dans *La discorde aux cent voix*, un roman basé sur la parole. Cette dernière œuvre met en scène quatre adolescents haïtiens – Ti Nès, Gétó, Dédé et Roro – qui, assis sur un muret de la rue Kafourel, lieu névralgique de la ville fictive des Cailles, épient les disputes et discussions de deux voisins de perron d'un même immeuble. Au sein de ce texte écrit en français plutôt littéraire, sont disséminés des mots haïtiens, notamment lors de cette scène où Madame Anselme trompe sa colère envers son voisin, Diogène Arteau, à l'aide d'une comptine qu'elle fredonne :

*Sa ki pacé mé zami, sa ki pacé/Sa ki pacé mé zami, sa ki pacé!/Papa'm té di'm/Si wu pa gen
maman wa tété gran/Si wu pa gen fisi, w avoyé roche/Sa ki pacé, mé zami, sa ki pacé/Pou
nou kité la misé/Fè niche sou do pitit lempereu!*⁹⁷

Cette comptine accentue ainsi l'antillanité du texte et cet extrait possède plusieurs éléments résultant d'une « créolisation » : oralité, musicalité, mots en créole. Selon Édouard Glissant, les langues créoles seraient le fruit d'une collision de langues éparées, disparates : « Les créoles proviennent du heurt, de la consommation, de la *consommation réciproque* d'éléments linguistiques absolument hétérogènes au départ les uns aux autres, avec une résultante imprévisible⁹⁸. » Madame Anselme se sert des mots comme arme, affirme le narrateur de *La discorde aux cent voix*. Émile Ollivier, dans cette scène, aborde une problématique de la parole fort intéressante, faisant écho aux propositions de Delphine Perret dans *La créolité. Espace de création* qui soutiennent que l'oralité haïtienne était, traditionnellement, une façon pour l'esclave d'oublier la dure réalité de sa condition de vie⁹⁹. Le narrateur de *La discorde aux cent voix* explique donc que :

[Madame] Anselme, en femme de grande dignité, sait que les mots créent des faits, alors elle cultive la métaphore, voie détournée pour traduire le sens profond de la vie. Dans ce coin de terre, la parole est parabolique, elle s'apparente au délire, obéit à une logique qui lui est propre. 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. [...] Sentait-elle monter la

⁹⁷ Émile Ollivier, *La discorde aux cent voix*, *op.cit.*, p. 80. (L'auteur souligne.)

⁹⁸ Édouard Glissant, *op.cit.*, p. 18. (Nous soulignons.)

⁹⁹ Delphine Perret, *op.cit.*, p. 182.

colère : « Foink ! » elle se dépêchait de la masquer en chantant une petite chanson [...] ¹⁰⁰

Ce roman se déroulant à Haïti, en plus de poser un regard sur l'exil à travers le personnage de Denys, place la parole et l'oralité au cœur des réalités haïtiennes : « Aux Cailles, les écrits s'envolent en fumée, l'imprimé finissant toujours par servir à flamber les poulets; mais les paroles demeurent longtemps gravées dans les mémoires ¹⁰¹. » Tant chez Émile Ollivier dans *La discorde aux cent voix* et dans *Passages* que chez Patrick Chamoiseau dans *Solibo magnifique*, on peut observer la poétique hybride, résultant du processus de « créolisation ». Forte des travaux des penseurs de la « créolité », cette parole antillaise permet de crier haut et fort l'identité des gens de ce coin de la Caraïbe.

Revenons à *Passages*. Alors que, peu à peu, les parties narrant la rencontre entre Leyda et Amparo à Montréal se font investir par les paradigmes d'Haïti, *La Caminante* poursuit son épopée, son ascension vers le Nord. La nuit du vingt-deuxième jour en mer, une grande célébration des dieux se déroule, durant laquelle les danses et incantations sont à l'honneur; plutôt que d'attirer les faveurs divines, cette fête semble condamner l'équipage au naufrage, qui survient dans les jours suivants. « Chaque fois que le malheur, la mort nous font signe, nous évoquons le Grand Maître » (*PASS*, p. 128), déclare Brigitte, superstitieuse. C'est une dernière nuit chaotique, au beau milieu de la tempête, que vivront les coéquipiers :

Combien de marins, d'équipages engloutis en un clin d'œil dans ce bouillonnement de flots en fureurs? Si Amédée disait vrai, il fallait sans tarder organiser une cérémonie, seule façon d'apaiser la colère du dieu de la mer, Agoué, ce vieillard irascible, vindicatif et dangereux. Il fallait sans plus tarder apaiser la faim, tempérer la soif du dieu des eaux. [...] Une dizaine de femmes revêtues de tuniques blanches avaient, en procession, quitté la cale pour monter sur le pont. Elles chantaient en chœur des louanges aux dieux, les convoquaient à notre cérémonie. Nègres de toutes les nations : Nègre Rada, Nègre Péto, Nègre Ibo, Nègre Nago! [...] Elles chantaient avec des mots venus des lointains pays du royaume d'Arada, ces mots qui avaient voyagé, ces mots de la grande transhumance, échoués sur les rives de notre malheureux pays, ces mots qui avaient traîné de bouche en bouche, mâtinés par le pollen des âges qui ont largement fondé notre entendement de peuple. Les chants rappelaient des événements oubliés du monde. Les dieux répondraient-ils à notre appel? (*PASS*, 128-129)

Par cette célébration au cœur des eaux déchaînées, l'équipage de *La Caminante* tente d'amadouer le tumulte des vagues, de tempérer la pluie et le mauvais temps; les danseurs et les chanteurs réactivent ainsi les paroles et les croyances d'une lointaine Afrique, cette vieille

¹⁰⁰ Émile Ollivier, *La discorde aux cent voix*, *op.cit.*, p. 80.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 180.

aiëule. Les « Nègres de toutes les nations » sont appelés au secours des marins, évoquant le naufrage de leurs ancêtres sur les terres bordant la Caraïbe, plusieurs siècles auparavant. Cette filiation de « transhumés », de déportés, laisse présager, pour l'équipage, un sort semblable aux nombreux esclaves africains. Tout en convoquant un temps révolu, on observe, au sein de cette scène, un certain effritement des repères spatio-temporels qui organisaient jusque-là le récit de Brigitte. Or ces cadres se dissolvent au bout de cette nuit « hors du monde » (*PASS*, p. 131) :

Sur *La Caminante*, toute trace de réel s'était effacée; nous n'étions nulle part. Nous avons chanté et dansé jusqu'à l'aube. Saturés, nous avons dormi sur le pont, d'un sommeil profond, jumeau de la mort, échoués sur une mer immobile. Combien de temps? Je ne saurais vous le dire. Deux jours? Trois? (*PASS*, p. 133)

C'est après cette nuit que l'équipage de *La Caminante* s'échoue sur les rives de la Floride. Si « les traces du réel » s'effacent du bateau, pour paraphraser Brigitte, sa prise en charge narrative prend fin; dans la troisième partie du roman, le narrateur Régis fusionne d'une certaine manière les deux points de vue focaux en un seul et prend totalement le relais de la narration. À force de « créolisation », d'un rapprochement des paradigmes du Nord et du Sud au sein de l'axe syntaxique du texte, la suite du roman concentre son action en Floride, comme en un lieu de rencontre entre les cultures en présence, là où elles trouveraient un certain équilibre, du moins pour un instant.

Par cette « créolisation » du syntagme, qui suit le mouvement du bateau *La Caminante* et qui fait en sorte que les paradigmes du Nord et du Sud échangent des éléments culturels, le récit évoque certains préceptes de l'époque postcoloniale, selon les théories d'Homi K. Bhabha. Ce dernier, dans *Les lieux de la culture*, observe entre autres manifestations du postcolonialisme, les « espaces "interstitiels"¹⁰² », ces lieux de la différence culturelle, ces lieux de partage entre soi et l'autre. Bhabha affirme que la période postcoloniale, époque dans laquelle s'inscrit le courant des « écritures migrantes », serait marquée par un déplacement du centre et de la périphérie. La frontière agirait non pas tant à titre de séparateur entre les cultures, mais bien plutôt par une mise en contact des différences culturelles, comme un *liant* plutôt qu'une coupure. Dans ce déplacement syntagmatique qui prend forme en une « créolisation » du syntagme se déroulant à Montréal, Émile Ollivier

¹⁰² Homi K. Bhabha, *op.cit.*, p. 30.

évoque ce déplacement de la configuration des marges qui survient au gré du trajet de *La Caminante* et dont la narration enchâssée accentue les tensions qui surviennent au sein de cet espace-frontière. Si le village de Port-à-l'Écu, lieu de l'amorce du roman, fait figure de ville à la merci des entrepreneurs américains, ce déplacement interrogera les rapports de force entre la culture minoritaire et majoritaire, incarnée respectivement par Haïti et le continent nord-américain. Le fait d'ancrer les parties racontées par Brigitte, celles évoquant Port-à-l'Écu, dans une tradition littéraire haïtienne accentue la dichotomie avec les portions du roman dont la narration est assurée par Régis, à Montréal. Et le voyage du bateau semble être une façon d'excéder l'aspect colonial et tiers-mondiste du lieu, d'exacerber une situation de domination, d'oppression : bien que tragiquement échouée, la construction du bateau comme symbole d'espoir et de liberté tend à remettre en question ces liens inégaux entre le centre et la marge. Ce déplacement est opéré par un mouvement d'aller-retour narratif qui instaure un double passage entre le Sud et le Nord que rappellent tour à tour le trajet inverse des deux personnages masculins du roman, le flux oral qui cimente les différentes parties de l'œuvre, ainsi que les échanges de paradigmes qui trouveront leur point d'orgue dans une fusion narrative au sein de la troisième partie où l'action est concentrée à Miami et la narration est assurée par Régis. Ces observations donnent sens à la conception du syntagme du roman sous le mode de la « contamination réciproque » : l'espace interstitiel qui se crée à travers ce va-et-vient narratif permet des échanges d'éléments culturels, de paradigmes qui s'influencent mutuellement, processus qui s'apparente à la « créolisation ».

Fusion narrative à Miami

Observons brièvement Miami comme terre de passage multiculturelle, comme lieu de traversées. Les trajectoires de celui qui part de Montréal et de celui qui quitte Haïti supposent une pénétration symétrique de la capitale floridienne, comme si, autrement dit, la présence québécoise et haïtienne à Miami résultait d'une double contamination. La Floride est, dans le roman, un « lieu interstitiel » au sens d'Homi K. Bhabha : c'est d'abord, du point de vue narratif, le lieu où la focalisation en alternance trouve son aboutissement et fusionne en un seul point de vue focal. C'est aussi l'endroit où les deux héros masculins du récit aboutissent

au terme de leur voyage et de leur vie.

C'est également le lieu où tous les personnages, à l'exception de Leyda, se rencontreront. La mer a recraché ce qu'il reste de *La Caminante* et de son équipage; bouleversant, ce naufrage apprendra au lecteur les liens qui unissent ces personnages qui semblaient appartenir à deux mondes, à deux époques. Suite à ce terrible événement, Normand éprouve une compassion sans bornes à l'égard de ses compatriotes, les compagnons d'Amédée : « Ce jour-là, Normand fit la connaissance de Brigitte Kadmon-Hosange et, sans trop savoir encore ce qu'il en ferait, il décida d'enregistrer son témoignage. » (*PASS*, p. 153) C'est ainsi que Normand, touché et ébranlé par le naufrage de ces Haïtiens déclarés immigrants illégaux, enregistre ce qui constituera le récit de Brigitte, retranscrit tel quel dans les deux premières parties du roman. L'entrevue de Normand aura lieu de part et d'autre des barreaux de la prison de Krome, cette « ancienne base militaire [située] à vingt-cinq kilomètres de Miami, construite dans le creux de deux vallonnements orphelins d'arbres, non loin d'une petite crique humide en hiver, chaude en été, triste en toute saison » (*PASS*, p. 169). Difficile d'ignorer la force symbolique de l'endroit : en effet, cette prison représente dans l'œuvre un lieu clos, le triste épiceutre d'une communauté pauvre, tiers-mondiste, rejetée, et dont la mauvaise fortune et les vents non favorables ont fait avorter la quête de liberté poursuivie tout au long de leur périple. Ce qu'il reste de *La Caminante* s'y trouve enfermé. L'engouement de Normand face à la triste histoire de ses compatriotes incarcérés mettra en lumière la complexité et la richesse de la ville de Miami, un lieu cosmopolite aux mille visages, aux cent voix :

Chose étonnante, cette prison grouille d'enfants et d'adolescents qui n'ont jamais rien connu d'autre que l'univers carcéral. Le hangar central leur sert d'école où ils apprennent à oublier qu'ils sont venus de très loin, dans des embarcations de fortune, au risque de leur vie. [...] Dans une grande pièce, une salle commune, les journalistes ont rencontré les arrivants de la veille : les uns affalés sur les bancs, le visage baigné de larmes, gémissaient douloureusement, les yeux levés vers le plafond, implorant l'aide du Très-Haut; d'autres, plus démonstratifs, se roulaient sur le sol, poussant des lamentations. On aurait cru assister à une veillée mortuaire dans quelque village reculé d'un lointain pays. (*PASS*, p. 170)

Cette description de la prison de Krome dépeint avec éloquence l'idée d'une diaspora venue d'un « village reculé d'un lointain pays » enfermée dans un « enclos », comme si le départ vers la liberté de ces habitants ne pouvait réellement trouver son aboutissement en Amérique.

Quel est le juste équilibre entre la situation de domination à laquelle cette population est soumise et leur assimilation à une nouvelle terre, une nouvelle culture? Il est impossible pour ces gens de rester confinés sur leur terre natale, mais leur intégration à un pays d'accueil est excessivement problématique, ce que la présence d'une importante population haïtienne entre les murs de la prison rend compte. De la même manière, les deux hommes de l'exil que sont les personnages de Normand et d'Amédée ne peuvent réellement déjouer leurs malaises à Miami, lieu certes cosmopolite, mais trompeur. Car Miami comme interstice, comme lieu intermédiaire, ne fait certainement pas figure de compromis. L'importante place qu'occupe l'univers carcéral, mise en scène par la prison de Krome, donne à la ville floridienne un caractère circonscrit et enclôtré. « À Miami, le soleil est masqué. La brûlure du soleil voile des colères rentrées, cache des blessures mal cicatrisées, en souffrance d'éclatement, cèle des rancunes recuites » (*PASS*, p. 57), affirme le narrateur. Miami est un univers du leurre : la quête de liberté d'Amédée et de Normand a sans contredit échoué, car sur cette terre, on emprisonne les indésirables entre les barreaux d'une prison. Nous verrons, dans le deuxième chapitre, la manière dont Montréal est, pour le personnage de Normand, une ville où les frontières sont sans cesse franchies, une terre de la mouvance et du passage à l'autre. Personnage de l'exil, Normand s'est érigé lui-même des frontières dans sa ville d'accueil; le fait qu'il trouvera la mort à Miami fait en sorte que sa quête de liberté en Floride est un échec.

Le texte relate la mise sur pied de la cité « d'Opa Locka », par un homme d'affaires ayant voulu donner à Miami, d'un élan orientaliste, un air faussement exotique:

La cité d'Opa Locka avait été érigée de toutes pièces pour répondre à l'ambition urbaine d'un homme, Glen Curtis. « *My Dream City* », disait-il. Passionné de vitesse, il avait élu la région de la Floride pour son climat et voulait en faire une ville des mille et une nuits, d'où les noms de rue Alibaba, Aladin, Sindbad. Miami, aujourd'hui, n'est qu'un lieu de passage, une terre de l'errance et de la déshérence, fragmentée en dix villes où les solitudes se frayent. Les exilés du *Deep south*, rêvent encore de vastes plantations de coton. Les Yankees, affairés le jour, ne retrouvent pas le soir venu, les raffinements de Boston, les salons de thé, les clubs de bridge. Les files d'esclaves gémissent les blues de Harlem. Miami, Amérique latine dans l'Amérique du Nord. Les Portoricains y parlent d'indépendance dans un espagnol anglicisé. Ils refusent tout contact avec les Marielitos dont ils redoutent la violence, eux qui pourtant n'ont pas peur de jongler avec le couteau. (*PASS*, p. 58. L'auteur souligne.)

Ces nombreux groupes ethniques en contact les uns avec les autres évoquent Miami comme

un « espace interstitiel », migrant. Sans pour autant en faire l'apologie, Émile Ollivier aborde Miami comme une organisation sociale qui afficherait un décentrement des marges. Ce « lieu de passage » qu'est Miami est un endroit où les différences culturelles organisent un tissu social marqué par de vives tensions, ce que le texte évoque par des affrontements violents entre Portoricains et Cubains. Ailleurs dans le texte, on fait mention des « snowbirds » (*PASS*, p. 134), des retraités québécois habitant la Floride plusieurs mois par année afin de se soustraire à l'hiver nordique. Le texte met également en lumière la forte concentration haïtienne¹⁰³, d'une part de manière symbolique par cette prison de Krome dans laquelle les habitants de Port-à-l'Écu sont enfermés, et par la mention, d'autre part, du quartier « Little Haïti » (*PASS*, p. 180). Youyou, vieux copain de Normand qu'Amparo et lui rencontrent par hasard lors de leur séjour sous le soleil, résume bien cette occupation haïtienne à Miami, cette créolisation du sol floridien : « Au moins, raillait-il, on ne peut pas devenir américain [à Miami]. Les Haïtiens, là-bas, parlent leur langue, servent leur dieu, chantent leur folklore et dansent leurs rythmes. » (*PASS*, p. 153) Ces questions du cosmopolitisme et de l'immigration sont tout à fait en lien avec les théories postcoloniales développées par Homi K. Bhabha dans *Les lieux de la culture*. En effet, le texte d'Ollivier tend à questionner l'ascendance des peuples du Nord sur ceux du Sud, tout en évoquant la difficile cohabitation des différents peuples dans un lieu donné. En effet, la description de Miami par Émile Ollivier rend compte de l'impossibilité d'une réelle interculturalité.

Ainsi, dans *Passages*, en tant que « lieu intermédiaire » (*PASS*, p. 149), intercalaire et de l'interstice, Miami est la somme d'une « contamination réciproque » entre le Nord et le Sud, représentée respectivement par le Québec et Haïti. Mais la Floride est également un lieu duurre où la liberté est, pour Normand, impossible, ce que l'aspect trompeur de Miami

¹⁰³ Cette forte concentration haïtienne se mesure par statistiques. En effet, selon Daniel Vial, la Floride est, depuis les années 1990, l'un des états américains où l'immigration haïtienne est la plus importante. En effet, en 1990, l'état côtier arrivait au deuxième rang avec 36,9% de la population haïtienne immigrée aux États-Unis, tout juste derrière New York (38,7%). En 2000, c'est 43,5% des Haïtiens qui choisirent la Floride comme destination américaine, alors que 29,9% d'entre eux optaient pour l'état new-yorkais. Ces statistiques illustrent bien cette présence haïtienne; bien plus qu'une mise en scène, l'existence d'une diaspora haïtienne semble, avec l'aide de ces chiffres bien réels, véritablement fouler le sol floridien en nombre important.

(Daniel Vial, *Les Français, Canadiens français et Haïtiens vivant aux États-Unis de 1825 à 2000 ainsi que la population francophone de 1910 à 2000 et ses principales implantations régionales; Louisiane, Nouvelle-Angleterre et l'agglomération de Miami d'après les recensements de la population des États-Unis*, Paris, Daniel Vial, 2006, p. 128.)

symbolise bien. Il semble que Normand ait voulu s'approcher de ses racines; le retour au pays natal est toutefois impossible, malgré la proximité de la Floride et d'Haïti, malgré le soleil, malgré l'importante concentration haïtienne dans cet état du sud. « Expatrié, j'ai compris qu'il n'était pas facile de faire le deuil du pays d'origine. Plus on prend de la distance par rapport à son lieu d'origine, plus on s'en approche en fait¹⁰⁴ », écrit Émile Ollivier dans son essai *Repérages*. Le meilleur moyen de se rapprocher de son pays d'origine n'est-il pas, au fond, d'en rester éloigné?

Conclusion

Cette première partie de notre mémoire aura permis de mesurer l'importance de la « créolisation » ainsi que des manifestations tant poétiques que diégétiques de la « contamination réciproque » sur lesquelles *Passages* fonde sa base, sa source et son point de départ. À travers ce double passage d'un lieu à l'autre, d'une voix à l'autre, d'un paradigme à l'autre, Émile Ollivier crée, dans les deux premières parties du roman, un va-et-vient narratif accentuant le contraste entre le récit de Brigitte, d'une part, et la discussion entre Leyda et Amparo à Montréal, d'autre part. Une foule d'éléments découlant des contes haïtiens et du « réalisme merveilleux » prennent forme à partir du sol d'Haïti dès les premières lignes du roman. L'amorce du récit, qui évoque la vie des villageois de Port-à-l'Écu, ce petit hameau mythique où « la moindre parcelle de terre peut être considérée comme un tertre magique où se sont réfugiés mânes des ancêtres » (*PASS*, p. 13), voit son destin troublé par la présence américaine, possible relent de la « recolonisation économique par les États-Unis » de 1915¹⁰⁵. L'ambiance surnaturelle est doublée d'une forte présence de l'oralité; c'est en un français créolisé dans lequel la parole créole est bien audible, que la littérature haïtienne, selon Maximilien Laroche, s'est développée au courant du XX^e siècle. C'est donc par la parole, en avant-plan dans *Passages*, que le récit est reconstitué, grâce à Régis qui est le *rapailleur* des mots des personnages (le récit de Brigitte enregistré par Normand, le compte rendu par Leyda de sa conversation avec Amparo). Au fil du roman, les mots d'Haïti et la parole créole se

¹⁰⁴ Émile Ollivier, *Repérages*, Ollivier, Émile, *Repérages*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2001, p. 59.

¹⁰⁵ Maximilien Laroche, « Présentation », *art.cit.*, p. 253.

déporteront vers l'action à Montréal, créolisant l'écriture par un déplacement des « paradigmes d'Haïti » à travers l'« axe syntagmatique », selon le terme saussurien. C'est entre autres par la mémoire que ces paradigmes sont réactivés dans le texte, engendrant une intrusion du Sud dans le syntagme marqué par le Nord.

Le roman *Passages* met en place un mouvement oscillatoire résultant d'une double focalisation narrative qui semble engendrer un effritement des cadres spatio-temporels autant que paradigmatiques. C'est un phénomène qui s'apparente à la « créolisation », telle que l'entend Édouard Glissant, qui affirme que la population mondiale contemporaine est fondée sur des heurts entre les différentes cultures et groupes ethniques. Ainsi dans *Passages*, des tensions entre les cadres spatio-temporels participent d'une « créolisation » entre les cultures de l'Amérique du Nord et d'Haïti, phénomène qui prend forme par une « contamination réciproque » entre les deux focalisations du roman qui représentent ces deux cultures. Cet échange de paradigmes du Nord et du Sud suit la progression de *La Caminante* : en effet, ce bateau tient lieu de passeur culturel, de porte-parole des mots et des croyances haïtiennes. Il distillera ces différents éléments dans les eaux américaines et, lors de son naufrage, les deux focalisations se fusionneront : Amédée et Normand, les hommes que l'on suivait jusque-là, se rencontreront. La présence de cette petite communauté de rescapés dans l'univers intercalaire qu'est Miami, est également problématique; leur incarcération dans la prison Krome évoque de manière tragique une « créolisation » du territoire américain sous le signe carcéral. Cette prison évoque plusieurs préoccupations des théories postcoloniales qui interrogent les liens entre le centre et la marge et, conséquemment, les relations de domination entre les peuples du Nord et du Sud. Le tombeau que sera finalement Miami créera le récit : c'est là que le témoignage de Brigitte sera enregistré et c'est aussi sous le soleil floridien que Normand et Amparo célébreront leurs retrouvailles (on apprendra que les deux s'étaient rencontrés une première fois à Ottawa quelques années auparavant) en une ultime et funeste étreinte. Les deux hommes renaîtront de leurs cendres le temps de ce récit posthume. « Je ressuscite depuis des décennies dans Côte-des-Neiges¹⁰⁶ », écrit Émile Ollivier dans *La Brûlerie* en guise d'*incipit*.

La poétique, élément principal à l'étude dans ce chapitre, aura donc fait la somme des

¹⁰⁶ Émile Ollivier, *La Brûlerie*, *op.cit.*, p. 9.

nombreuses manifestations du métissage et de l'hybridité qui caractérisent non seulement la littérature haïtienne (en fait foi l'oxymore « réalisme merveilleux »), mais aussi la littérature québécoise des années 1980 et 1990. Cette idée du mélange est, rappelons-le, un des éléments qui caractérise les textes de ces « écritures migrantes » que l'on retrouvait déjà dans les textes des écrivains québécois des années 1960. Ce cosmopolitisme de la littérature québécoise se mesure également par cette montée du postmodernisme, dans la fin du XX^e siècle. Pierre Nepveu rappelle la familiarité des « écritures migrantes »

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 représentation. En d'autres termes, l'écriture migrante peut être dans beaucoup de cas, presque trop naturellement, typiquement post-moderne. Il y a ici le danger du cliché, mais aussi la possibilité d'une convergence qui ne cesse de se vérifier depuis quelques années entre la montée des écritures migrantes et le fait que l'écriture québécoise dans son ensemble n'ait jamais été autant cosmopolite et pluriculturelle¹⁰⁷.

C'est cette pluriculture que questionne Pierre Nepveu : que vaut-elle au fond? Les nombreuses cultures en présence n'annuleraient-elles pas finalement l'altérité, en gommant les différences? D'où la pertinence de la « transculture », dont il sera question dans la deuxième partie de notre mémoire et qui vise à rendre poreuses les frontières entre les cultures : dans *Passages*, toute la dichotomie entre l'identité québécoise et l'identité haïtienne, le lien entre les personnages et le lieu où ils vivent, est problématique. En fait, le cas de Normand sera particulièrement riche en ce qui a trait à la « transculture » : les auteurs italo-québécois à l'origine de ce mouvement voyaient, dans ce modèle sociétal, un moyen pour les différentes cultures en présence de s'interinfluencer. Nous observerons l'existence du personnage de Normand à Montréal et réfléchirons à propos de la place des immigrants, et, partant, des écrivains migrants dans la métropole. Et, dans l'optique du courant des « écritures migrantes », la « transculture » prend tout son sens puisqu'elle permet de mesurer avec éloquence l'apport d'un groupe culturel à sa société d'accueil, autant que l'influence de la société d'accueil sur l'immigrant.

Dans *Passages*, on le verra dans le deuxième chapitre, l'idée même de la « transculture » influence grandement la poétique, à travers trois thèmes intimement liés : le mouvement,

¹⁰⁷ Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel*, op.cit., p. 202.

l'espace et la mémoire. L'exil et le voyage régissent le comportement des personnages ainsi que la manière dont l'espace est déployé. Le mouvement est une manière pour Normand de s'ouvrir à l'altérité; le soi et l'autre entrent en situation de « contamination réciproque » à travers un mouvement perpétuel. Montréal y prend forme comme un lieu dynamique et mouvant, aux mille visages où les peuples s'influencent mutuellement. Nous aborderons la manière dont la « transculture » concerne le « territoire imaginaire de la culture¹⁰⁸ ». Nous analyserons la place des revues littéraires dirigées par les écrivains migrants, ce qui trouve écho dans *Passages*. Et l'expérience de l'exil sera extrêmement fertile en ce qui a trait aux souvenirs de l'immigrant. Ce dernier projette sa mémoire à même l'espace alors que celle-ci aura figé dans le temps certains lieux, souvent reliés à l'enfance. Il y a donc indéniablement des frontières floues entre la mémoire et les événements. Dans cette partie, nous nous appuyerons également sur des ouvrages de Pierre Ouellet (*L'esprit migrateur*) et de Simon Harel (*Le voleur de parcours, Les passages obligés de l'écriture migrante*); ces ouvrages traitant de la littérature québécoise contemporaine dans une optique postmoderne et postcoloniale, tendront à confirmer l'adhésion du texte *Passages* dans le corpus québécois des années 1980 et 1990.

¹⁰⁸ Michel Morin et Claude Bertrand, *Le territoire imaginaire de la culture*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1979, p. 30.

DEUXIÈME CHAPITRE

POÉTIQUE « TRANSCULTURELLE »

*Les mots qui s'encombrent en moi n'arrêtent pas le ruisseau
clair du temps fui de fuir en cascades [...] je dérive
dans le lit du grand fleuve soluble [...] l'Hôtel d'Angleterre se désagrège dans le
tombeau liquide de ma mémoire [...]*
Hubert Aquin¹⁰⁹

Au courant des années 1980 et 1990, le paysage littéraire se modifie de manière considérable. Jusque-là, l'institution littéraire québécoise séparait de manière distincte et précise les textes écrits par les écrivains nés au Québec des textes rédigés par ceux venus d'ailleurs. À mesure que le vingtième siècle s'achève, cette division est remise en question, entre autres par les écrivains migrants qui investissent de plus en plus le champ littéraire québécois. On assisterait ainsi à un « dépassement de la littérature nationale¹¹⁰ ». Ces réflexions au sujet de l'institution littéraire ont engendré une prise de position politique dans le travail des écrivains migrants, entraînant avec elle de nouveaux paradigmes sociaux : l'inclusion, l'exclusion, le même, l'autre, l'identité et l'altérité sont abordés de front. Comme le souligne Simon Harel, « il est à vrai dire difficile [...] de trouver un dénominateur commun qui concorderait avec une définition générique de l'écriture migrante¹¹¹ ». Même s'il n'y a véritablement pas de récurrences absolues dans les différents textes du courant des « écritures migrantes », les œuvres de ce courant sont porteuses de revendications relatives à la place de l'immigrant dans la société québécoise. Pour ces écrivains, « l'acte d'écrire est à la fois un témoignage de l'expérience immigrante, une révolte [...] et la revendication d'un nouveau

¹⁰⁹ Hubert Aquin, *Prochain épisode*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995 [1965], p. 29.

¹¹⁰ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 561.

¹¹¹ Simon Harel, « Poétique de la politique », dans Fulvio Caccia (dir.), *La transculture et ViceVersa*, Montréal, Tryptique, 2010, p. 114.

discours social dont le Québec pourrait être le lieu d'élaboration¹¹² ».

Dans ce deuxième chapitre, nous observerons les manifestations poétiques qui relèvent de ces nouveaux paradigmes sociaux et politiques. À partir des théories de la « transculture », proposées par les écrivains d'origine italienne autour de la revue *ViceVersa*, nous analyserons l'écriture d'Émile Ollivier dans ce qu'elle a de plus impure, à travers cette « espèce de fébrilité, d'agitation de la nostalgie : course folle à travers des traces perdues, confusion entre l'ailleurs et l'ici, le passé et le présent. [...] Ce] va-et-vient, cette occupation de l'indécidable entre le même et l'autre¹¹³ ». Dans une société en mal d'éléments culturels identitaires, la publication d'un livre dans lequel l'expérience migratoire prend une telle place est hautement problématique : où faut-il placer ce genre de textes, écrits par des écrivains venus d'ailleurs? On se demande si l'on doit les considérer comme des œuvres québécoises à part entière, malgré leur aspect « exotique » et leurs cadres romanesques éloignés du Québec, tant du point de vue géographique qu'imaginaire. Cette coexistence caractériserait cette époque, que Clément Moisan qualifie de « transculturelle » : marquée par une conception dynamique du corpus québécois, des voies de passages y permettraient des rapprochements entre les textes « autres » et les textes « mêmes »¹¹⁴.

Il importe avant toute chose de tracer un bref portrait des théories de la « transculture ». Nous pourrions ainsi voir la manière dont certains écrivains migrants, tels Marco Micone, Antonio d'Alfonso et Dany Laferrière, ont intégré cette pensée « transculturelle » dans leurs écrits, afin d'en observer les manifestations poétiques dans le récit *Passages*. Il faut souligner que la « transculture » est née des débats qui ont entouré, en 1983, la création de la revue *ViceVersa*, deuxième mouture de *Quaderni culturali*, « née dans la marge intellectuelle et ouvriériste de la communauté italienne¹¹⁵ ». À l'aube de la parution du premier numéro de *ViceVersa*, l'orientation que les collaborateurs voulaient donner à la nouvelle revue ne faisait pas consensus : fallait-il s'adresser avant tout à la communauté italienne et, si oui, comment

¹¹² *Idem*.

¹¹³ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 2002 [1988], p. 203.

¹¹⁴ Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec*, Québec, Éditions Nota bene, 2001, p. 208.

¹¹⁵ Lamberto Tassinari, « La ville continue. Montréal et l'expérience transculturelle de *ViceVersa* », *Revue internationale d'action communautaire*, vol. 21, no 61, printemps 1989, p. 57.

rejoindre à la fois les Italiens de deuxième génération et leurs pères? Devait-on plutôt « sortir du ghetto¹¹⁶ » et concevoir l'ethnicité comme étant au cœur même des questions identitaires québécoises? « Cette deuxième orientation triompha¹¹⁷ ». *ViceVersa* naquit. S'y côtoieront, durant les quatorze années d'existence de la revue, des textes de création ainsi que divers textes d'essayistiques.

Le terme « transculture » serait apparu pour la première fois en 1940 au sein des travaux de l'anthropologue cubain Fernando Ortiz¹¹⁸, sous le nom de « transculturation » (*transculturaciòn*)¹¹⁹. Ortiz réfléchissait au sujet du concept de l'acculturation, affirme Walter Moser dans *La transculture et ViceVersa*, ouvrage rendant compte de l'origine de la revue, de ses activités, de ses débats et de ses idées. Moser ajoute que la « transculturation » d'Ortiz allait au-delà de l'acculturation : dans un contexte de colonisation, comme ce fut le cas en Amérique latine (d'où est originaire Fernando Ortiz), la culture minoritaire pourrait conserver certaines de ses particularités sans être complètement engloutie par la culture dominante. Ce qui permettrait « de penser, dans le contact des cultures, une réciprocité d'influences entre les deux cultures en contact¹²⁰ ». Ce concept d'influence mutuelle était en grande partie ce qui fascinait les acteurs de la revue *ViceVersa*; il fût à l'origine de leur propre conception de la « transculture ».

Pour Clément Moisan, le concept de « transculture » proposé par les écrivains italo-québécois définit la période des « écritures migrantes » au Québec; il oppose ainsi la « transculture » (qu'il appelle le « transculturel ») à « l'interculturel » :

L'interculturel mettait face à face deux volets de la littérature québécoise contemporaine, l'écriture immigrante et l'écriture d'ici, qui se reflétaient comme dans un miroir tournant. Il résultait cette double vision pivotant soit sur la différence, soit sur la similitude, l'idée d'une confrontation ou d'une assimilation des cultures en présence, qui débouchait sur une redéfinition de l'ensemble comme conséquence de la transformation des éléments comparés. Le transculturel, caractéristique de la présente période [des « écritures migrantes »], dépasse la mise en présence ou en conflit des cultures pour dégager des passages entre elles et

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 58.

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ Fernando Ortiz, *Cuban counterpoint : Tobacco and sugar*, Durham, Duke UP, 1995 [1940], p. 102.

¹¹⁹ Walter Moser, « Transculturation : Métamorphoses d'un concept migrateur », dans Fulvio Caccia (dir.), *La transculture et ViceVersa*, Montréal, Tryptique, 2010, p. 34-59.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 38.

dessiner leurs traversées respectives. Il s'agit bien alors d'une résultante, car l'état d'équilibre précédent ne peut jamais, dans tout système littéraire, demeurer très longtemps¹²¹.

Toute la littérature québécoise des années 1980 et 1990 serait « affectée » par « l'écriture migrante » : Clément Moisan souligne la participation grandissante des immigrants au sein des institutions littéraires et leur reconnaissance par le milieu littéraire québécois (par de nombreux distinctions et prix). Il rappelle également l'importante intertextualité qui permettrait « l'investigation d'une "transculturalité" vivante, d'une voie de passage entre des œuvres¹²² ».

À une époque où l'on se questionne et se divise à propos de l'identité québécoise – nous sommes entre les deux référendums sur la souveraineté du Québec, faut-il le souligner –, les auteurs des « écritures migrantes » rappellent à l'ensemble de la société que l'identité québécoise est complexe : elle ne saurait se résumer à un simple choix entre la culture francophone ou anglophone, à un « oui » ou à un « non ». Durant cette période, les écrivains autour de *ViceVersa* revendiquent tous azimuts la « culture immigrée¹²³ », selon l'expression de Marco Micone. Ce dernier, dans « La parole immigrée » se questionne sur la place des immigrants au sein du processus de « devenir québécois » des années 1980 : ne devrait-on pas étendre le nationalisme québécois à toute la société et non seulement aux Québécois francophones, se demande-t-il? Les institutions mises en place pour accueillir les nouveaux arrivants les auraient marginalisés plutôt qu'intégrés à la société. À la lumière des questionnements de Micone, on mesure toute la portée politique inhérente à la « transculture », ce que souligne Simon Harel dans son article intitulé « Poétique de la politique¹²⁴ ». Harel affirme que les écrivains de *ViceVersa*, qui posaient un œil « lucide [sur les] formes larvées du discours national-identitaire au Québec, en appelaient à une

¹²¹ Clément Moisan et Renate Hildebrand, *op.cit.*, p. 270.

¹²² *Ibid.*, p. 212. Moisan signale le poème « Speak What » de Marco Micone (Marco Micone, « Speak What », *Jeu : revue de théâtre*, no 50, 1989, p. 83-85.), la corrosive variation du poème « Speak white¹²² » (Michèle Lalonde, *Speak white*, Montréal, l'Hexagone, 1974.) que Michèle Lalonde a récité durant la Nuit de la poésie en mars 1970).

¹²³ Voir Marco Micone, « La parole immigrée », dans Fulvio Caccia (dir.), *Sous le signe du phénix. Entretiens avec quinze créateurs italo-québécois*, Montréal, Guernica, 1985, p. 263.

¹²⁴ Simon Harel, *art.cit.*, p. 113-129.

actualisation du potentiel culturel subversif de la langue française¹²⁵ ». Cette portée politique s'apparenterait à celle des auteurs québécois des années 1960, ce qui inscrit le travail intellectuel de ces auteurs italo-québécois dans une tradition toute québécoise qui concilie le littéraire et le politique (pensons aux écrivains autour de la revue *Parti pris*¹²⁶). Cette « solidarité » qui serait le « fruit d'une conscience sociale partagée¹²⁷ » ferait du même coup de Caccia un petit cousin de Paul Chamberland, et la sonorité des noms Micone et Miron serait, désormais, étrangement semblable.

Pluralité des sujets, origines diverses de ses auteurs : le courant des « écritures migrantes » est ainsi difficile à cerner et à circonscrire. Certains thèmes sont toutefois probants d'une réflexion fertile et riche à propos de la configuration de la société québécoise et prennent forme à partir des théories de la « transculture ». C'est la poétique découlant de ces théories, nées entre les pages de la revue *ViceVersa*, qui sera abordée dans ce deuxième chapitre de notre mémoire.

Dans un texte intitulé « *Vice et Versa*, dix ans après », Gilles Dupuis propose une définition de la « transculture » qui semble s'appuyer directement sur l'expression « contamination réciproque » de Pierre Nepveu :

Le sujet transculturel conservait des éléments de son identité d'origine, en abandonnait d'autres, tout en acquérant de nouveaux traits culturels par une forme de contamination salubre avec les diverses cultures qu'il traversait (ou mieux, qui le traversaient)¹²⁸.

C'est cette idée de relation de fécondation mutuelle et d'échange d'éléments entre deux sujets que nous retiendrons pour ce deuxième chapitre. Nous tenterons de voir comment cette relation de réciprocité est prise en charge par la poétique d'Émile Ollivier dans *Passages* et de quelle manière elle influence directement le récit, tout en abordant de front les questions d'identité et d'immigration qui sont capitales dans le corpus des « écritures migrantes ».

¹²⁵ *Ibid.*, p. 119.

¹²⁶ Voir à ce sujet Jacques Pelletier, *Question nationale et lutte sociale. La nouvelle facture. Écrits à contre-courant 2*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Interventions », 2007, 302 p.

¹²⁷ Simon Harel, *art.cit.*, p. 114.

¹²⁸ Gilles Dupuis, « *Vice et Versa*, dix ans après », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 13, no 2, 2010, p. 188.

D'abord, le caractère dynamique de la « transculture », que les écrivains autour de *ViceVersa* ont mis en lumière, sera analysé dans *Passages*. En effet, ce récit met en scène le voyage et le mouvement. En plus d'un déplacement physique de plusieurs personnages qui façonne leur identité complexe et migrante, le mouvement suggère un passage de l'identité vers l'altérité qui n'est pas sans rappeler les questionnements au sujet de la société québécoise des années 1980 et 1990. Les essais *Le voleur de parcours*¹²⁹ de Simon Harel et *L'esprit migrateur*¹³⁰ de Pierre Ouellet seront fréquemment convoqués pour aborder ce thème du mouvement. Dans ces deux textes, Harel et Ouellet mettent en lumière cette thématique issu du courant des « écritures migrantes », mais à travers des œuvres d'auteurs nés au Québec (Jacques Brault et Jacques Ferron, notamment)¹³¹. Le mouvement serait donc tant psychologique que physique, de l'ordre d'une identité en constante mouvance et qui permettrait un passage entre le soi et l'autre. Ces conceptions supposent une relation de « contamination réciproque » entre la culture d'accueil et la culture immigrante et, partant, entre l'identité et l'altérité. C'est ce qu'indique Pierre Nepveu dans son texte « Qu'est-ce que la transculture^{132?} », dans lequel il cite le roman *Volkswagen Blues*¹³³ de Jacques Poulin comme une œuvre caractéristique du corpus québécois à l'époque des « écritures migrantes ». Dans *Passages*, le mouvement est constant : les différents personnages sont d'éternels migrants. Normand, un des deux personnages principaux de l'œuvre, tente de tromper le malaise de l'exil par une traversée de sa ville d'accueil : dans un état « d'oscillation permanente » (*PASS*, p. 61) il s'agit d'une occasion pour Émile Ollivier d'aborder la problématique de l'identité du migrant. Pour Ollivier, l'exil, représenté dans *Passages* par un personnage migrant qui projette sur la ville son identité morcelée dans un mouvement constant, permet des « interfécondations » entre les cultures¹³⁴.

¹²⁹ Simon Harel, *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 1999 [1989], 334 p.

¹³⁰ Pierre Ouellet, *L'esprit migrateur. Essai sur le non-sens commun*, Montréal, Éditions Traits d'union, coll. « Le soi et l'autre », 2003, p. 201.

¹³¹ Nous considérons les « écritures migrantes » comme faisant partie de la littérature québécoise; la période « transculturelle », comme l'indique Clément Moisan, met en relation des textes d'auteurs québécois à ceux des écrivains migrants. La « contamination réciproque » étant une expression suggérant l'influence mutuelle du même et l'autre, les théories développées à partir de texte de Brault et Ferron tendent à inscrire un texte comme *Passages* dans la tradition littéraire québécoise.

¹³² Pierre Nepveu, « Qu'est-ce que la transculture? », dans *Paragraphes*, vol. 2, « Autrement le Québec - Conférences 1988-1989 », Université de Montréal, 1989, p. 15-31.

¹³³ Jacques Poulin, *Volkswagen blues*, Montréal, Leméac, coll. « Babel », 1988 [1984], 323 p.

¹³⁴ Émile Ollivier, *Repérages*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2001, p. 20.

Toutes ces cultures en présence font de Montréal dans *Passages* une ville au visage mouvant et à l'allure hétérogène, bigarrée. Les auteurs de *ViceVersa* proposaient un modèle de société dans laquelle les frontières entre les peuples seraient poreuses et mouvantes, permettant des échanges entre eux. La « transculture » concerne ainsi autant le « territoire imaginaire de la culture¹³⁵ » que le territoire réel : nous aborderons ces deux réalités à la fois connexes et distinctes. Le travail intellectuel autour des revues culturelles migrantes est une réalité abordée dans *Passages* : à travers sa collaboration à différentes revues, le personnage de Normand amorce une réflexion au sujet de l'affirmation de son peuple d'origine, prenant position à propos du territoire comme imaginaire collectif (celui du Québec des années 1990), aussi bien qu'en tant qu'un lieu réel. On y voit même une sorte de fusion entre le Sud, d'où sont originaires les personnages principaux du roman, et le Nord, que appuie une poétique du climat très précise et évocatrice d'une certaine identification des personnages migrants – et des auteurs – à leur terre d'accueil¹³⁶. Ainsi se confrontent les représentations du Nord, associées au pays d'accueil, et les signes distinctifs du Sud, liés au pays d'origine, signes qu'évoque aussi Dany Laferrière dans son roman *Je suis fatigué*¹³⁷. L'espace est aussi très près du mouvement : selon Gilles Marcotte dans *Écrire à Montréal*, la métropole québécoise rappellerait la métonymie puisqu'elle se déploierait dans « la contiguïté, la parataxe¹³⁸ ». Les frontières poreuses qu'imaginaient les auteurs de *ViceVersa* font en sorte de mettre les différents peuples en relation de « contamination réciproque » ; c'est une réalité que l'on observe chez Émile Ollivier dans *Passages* à travers le portrait que trace le narrateur de Montréal, à l'instar de la narratrice de *La Québécoise*¹³⁹ de l'auteure d'origine française Régine Robin. Montréal, dans *Passages*, serait ainsi une ville « impure », au sens de Guy Scarpetta dans *L'impureté*¹⁴⁰ : chacune de ses parties étant constituée de contours imprécis, en une « dissolution des formes constantes au profit d'une dynamique¹⁴¹ ». L'esthétique

¹³⁵ Michel Morin et Claude Bertrand, *Le territoire imaginaire de la culture*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1979, p. 30.

¹³⁶ Daniel Chartier, « L'hivernité et la nordicité comme éléments d'identification identitaires dans les œuvres d'écrivains émigrés au Québec », dans Daniel Chartier (dir.), *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Imaginaire | Nord, coll. « Droit au pôle », 2008, p. 240.

¹³⁷ Dany Laferrière, *Je suis fatigué*, Montréal, Lanctôt éditeur, coll. « Petite collection Lanctôt », 2001 [2000], 142 p.

¹³⁸ Gilles Marcotte, *op.cit.*, p. 44.

¹³⁹ Régine Robin, *La Québécoise*, Montréal, XYZ, coll. « Romanichels de poche », 1993 [1983], 224 p.

¹⁴⁰ Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985, p. 33.

¹⁴¹ *Idem.*

urbaine dans le roman d'Ollivier serait donc résolument postmoderne, ce courant international et interdisciplinaire dans lequel on situait le courant des « écritures migrantes » au Québec¹⁴².

Nous analyserons enfin la mémoire, un thème bien présent au sein du courant des « écritures migrantes ». Il est évident que la réminiscence du passé du migrant ressurgit durant l'exil. Désignée comme une « transfiguration¹⁴³ » par Simon Harel, la mémoire permettrait au migrant de réactualiser ses souvenirs en en remodelant le présent, ce qui la rendrait « voyageuse¹⁴⁴ », selon le terme de Harel. Dans *Passages*, les personnages portent en eux les souvenirs de toute leur vie d'exil et en contaminent l'espace, leur terre d'accueil telle qu'ils la perçoivent et telle qu'ils l'écrivent. Celle-ci existerait pour le migrant par « donation¹⁴⁵ » : le migrant ne verrait pas seulement sa ville d'accueil par sa subjectivité immédiate, mais à travers le filtre de ses souvenirs. Dynamique, la mémoire a aussi un effet capricieux : celui de figer dans le temps et dans l'esprit certains lieux habités, souvent liés à l'enfance, de sorte que les lieux visités et éprouvés par les personnages migrants altèrent aussi leur mémoire. C'est ainsi que le passé et le présent se contaminent de façon réciproque, particulièrement dans le roman *Passages*, et les différents personnages traversent une sorte d'espace intermédiaire entre le présent et le passé. C'est un thème que les écrivains d'origine italienne ont également abordé, tant dans la revue *ViceVersa*, la présentant comme une présence fantomatique¹⁴⁶, mais aussi dans certaines de leurs œuvres de fictions, telles que *Le figuier enchanté*¹⁴⁷ de Marco Micone et *L'autre rivage*¹⁴⁸ d'Antonio D'Alfonso. *L'énigme du retour*¹⁴⁹ de Dany Laferrière, *Le pavillon des miroirs*¹⁵⁰ de Sergio Kokis ainsi que le roman autobiographique *Mille eaux*¹⁵¹ d'Émile Ollivier nous aideront en outre à analyser la mémoire, ce thème important des « écritures migrantes ».

¹⁴² Daniel Chartier, « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles », *Voix et images*, vol. 27, no 2, 2002, p. 304.

¹⁴³ Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2006, p. 193.

¹⁴⁴ Clément Moisan et Renate Hildebrand, *op.cit.*, p. 152.

¹⁴⁵ Pierre Ouellet, *op.cit.*, p. 137.

¹⁴⁶ Fulvio Caccia, « Mues », *ViceVersa. Magazine transculturel*, vol. 1, no 1, été 1983, p. 14.

¹⁴⁷ Marco Micone, *Le figuier enchanté*, Montréal, Boréal, 1992, 116 p.

¹⁴⁸ Antonio D'Alfonso, *L'autre rivage*, Montréal, Éditions du Noroît, 1999, 119 p.

¹⁴⁹ Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, Montréal, Boréal, 2009, 288 p.

¹⁵⁰ Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, Montréal, Lévesque Éditeur, coll. « Prise deux », 2010 [1994], 347 p.

¹⁵¹ Émile Ollivier, *Mille eaux*, Paris, Gallimard, coll. « Haute enfance », 1999, 172 p.

La migrance identitaire, une perpétuelle déterritorialisation

Les écrivains qui gravitaient autour de la revue *ViceVersa* avaient une conception extrêmement dynamique de la société québécoise, laquelle aurait la force d'atténuer les distinctions entre les peuples en présence qui s'échangeraient des éléments culturels. La littérature québécoise fût affectée par ce dynamisme. Il faudrait en effet voir, dans plusieurs écrits des années 1980 et 1990, un schème de la « migrance » qui, au lieu de distinguer le texte « même » du texte « autre¹⁵² », témoignerait plutôt d'une pratique d'écriture mettant à l'avant-plan la « migrance identitaire¹⁵³ ». C'est ce que soutient Pierre Ouellet, qui considère par exemple Jacques Brault comme « un auteur typique de la migrance identitaire » :

[Et ce,] même s'il n'est ni émigrant ni immigrant, et cela précisément parce que les modes d'intersubjectivité qu'il met en place, soit les manières de se rapporter à soi et aux autres, relèvent d'une « mise en mouvement » radicale de l'identité qui ne laisse plus rien de stable dans le sujet¹⁵⁴.

Cette notion de mouvement identitaire est au cœur de la poétique d'Émile Ollivier : si l'exil, le voyage, les départs et les retours reflètent la réalité de la diaspora haïtienne, ces thèmes sont également au cœur de la littérature québécoise des années 1980 et 1990 par leur manière de mettre en jeu l'identité par une traversée de l'altérité. « En somme, la fondation de l'identité québécoise, même si elle peut prétendre à la revendication d'une spécificité, est toujours une mise en scène imaginaire soumise à la représentation d'une extériorité qui la constitue transversalement¹⁵⁵ », ajoute pour sa part Simon Harel dans son ouvrage *Le voleur de parcours*.

Il y a donc, dans cette pensée de la « transculture », un dynamisme ontologique découlant d'une relation bilatérale entre le soi et l'autre, de laquelle témoigne un rapport mouvant entre les cultures. On retrouve ce mouvement dans *Passages* en un thème poétique riche ainsi qu'en une composante qui agit directement sur le récit. Le titre du roman, « *Passages* », suggère, par cette marque du pluriel, une traversée multiple, celle opposée, de

¹⁵² Clément Moisan et Renate Hildebrand, *op.cit.*, p. 211.

¹⁵³ Pierre Ouellet, *op.cit.*, p. 36.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵⁵ Simon Harel, *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 1999, p. 100.

deux hommes : Amédée qui s'exile vers le Nord et Normand qui migre au Sud. En fait, le voyage dans *Passages* est perpétuel. La plupart des personnages, plus ou moins importants, sont de grands migrants : le prophète Céroulo qui débarque à Port-à-l'Écu après avoir « traversé tout le pays, remuant sur son passage des foules à remplir » (*PASS*, p. 21); Amparo, « fille de Syriens émigrés à La Havane » (*PASS*, p. 37) et résidant à Vancouver; Amédée qui, dans une ancienne vie, avait « déjà parcouru toute la Caraïbe » (*PASS*, p. 18); Normand, ce « [voyageur] de l'exil! [voyageur] sans retour » (*PASS*, p. 98), pour reprendre le titre du deuxième chapitre de la deuxième partie du roman. Si le voyage est bien réel, physique, si les personnages ont effectivement parcouru d'inoxorables distances, ce mouvement, comme l'indique Pierre Ouellet, est aussi une mise en jeu de la subjectivité :

L'état de migrance dénote une instabilité du sujet par rapport au territoire et à l'époque auxquels il est censé appartenir, non seulement parce que les lieux et les temps se mélangent en lui, dans une sorte de métissage ou d'hybridité des espaces et des mémoires, mais surtout parce qu'il n'y est jamais qu'en perpétuel devenir, dans une constante mouvance, fortement désindividualisante et désidentifiante¹⁵⁶.

Cette instabilité identitaire suscitera le voyage à Miami qui lui, engendrera un récit. Normand, un des deux personnages dont la lueur posthume éclaire le texte, représente l'expérience de la migration par un nomadisme chronique, lui qui a durant toute sa vie « [développé] une posture d'équilibre contradictoire, d'oscillation permanente » (*PASS*, p. 61). L'exil fait, en quelque sorte, partie du code génétique du personnage Normand. Ce besoin viscéral du mouvement chez son mari disparu est raconté par Leyda à Amparo, lors de leur rencontre :

Voyez-vous, le monde est constitué de deux grandes races d'hommes : ceux qui prennent racine, qui se tissent un destin minéral dans un rêve de pierre et ceux qui se prennent pour le pollen. Adeptes de vastes chevauchées, ils traversent, avec le vent, les grands espaces. Ils sautent dans des voiliers de hasard, empruntent d'aléatoires chemins, sans but, sans trajet préalablement déterminé. Normand était de cette race. Il aimait ces déplacements à tâtons qui se jouent sur des surfaces illimitées où départs et retours finissent par se confondre. (*PASS*, p. 75)

Le mouvement est pour Normand une occasion de mettre en jeu sa propre subjectivité, de se soustraire à son identité et d'intérioriser l'altérité. En effet, sa Montréal d'accueil n'est pas une terre d'enracinement, mais plutôt une surface sur laquelle se vit sempiternellement l'expérience d'une déterritorialisation par une errance continuelle, une « course [...] vaine et

¹⁵⁶ Pierre Ouellet, *op.cit.*, p. 24.

folle » (*PASS*, p. 60) :

Combien de fois ne l'avait-il pas traversée? Il pouvait marcher des heures. [...] Il avait circonscrit une aire et refaisait toujours le même trajet. Les jours où le soleil débordait de générosité, il partait de chez lui en voiture, traversait la montagne par la voie panoramique, lui tournait le dos et allait stationner boulevard Saint-Laurent. [...] Vint le temps où Normand en eut assez de substituer de vagues griseries aux sporadiques actes du quotidien, assez des nuits folles de Montréal, de fermer les bars, d'être cloîtré dans ce pays d'hiver où l'été ne peut durer qu'une journée. (*PASS*, p. 61-63)

On peut entendre, dans ce passage, l'écho des paroles de Wajdi Mouawad qui évoque le rôle bénéfique du mouvement, et particulièrement de la marche, dans son parcours créateur :

La marche pour moi a ceci qu'elle se situe continuellement dans le domaine des sensations. Dans la marche, les fantômes, auxquels la vie nous arrache, s'ils s'évaporent, si à la limite on ne s'en souvient plus, ils demeurent inscrits en nous, fossilisés en nous, puisque l'on continue à porter la sensation qu'ils nous ont fait éprouver¹⁵⁷.

Le mouvement semble avoir un côté salvateur, libérateur, créateur chez Mouawad. Il y aurait en ce sens un caractère « migrant » à la pratique d'écriture et à la création chez l'auteur d'origine libanaise. Émile Ollivier semble abonder dans ce sens :

L'exil allait me faire découvrir des perspectives nouvelles nourries par des rencontres entre cultures, par les grands brassages de mœurs et par les interfécondations des connaissances. L'exil me projetait d'un coup dans la splendide diversité, à la recherche de valeurs qui mènent à l'intercompréhension humaine¹⁵⁸.

Cet extrait rejoint l'idée de Pierre Ouellet qui soutient que la « migrance » réduit la consistance des frontières entre les cultures, laissant s'échapper des éléments influençant réciproquement leur intégrité identitaire. Pour sa part, Émile Ollivier décrit ce terme comme un « lieu de vigilance¹⁵⁹ » causé par l'exil, à la fois « douleur » et « posture de distance¹⁶⁰ ». Cette « migrance » est, dans l'extrait de *Passages* convoqué plus haut, suggéré par un parcours qu'effectue Normand à travers sa ville, comme s'il y avait en lui cette pulsion du mouvement qui régissait son comportement, qui alimentait son corps.

Plusieurs critiques, dont Christiane Ndiaye, ont noté chez Émile Ollivier une certaine

¹⁵⁷ Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritaire », 2005, p. 63.

¹⁵⁸ Émile Ollivier, *Repérages*, op.cit., p. 20.

¹⁵⁹ Suzanne Giguère (dir.), *Passeurs culturels. Une littérature en mutation. Entretiens*, Québec, Les Éditions de l'IRQC, 2001, p. 56.

¹⁶⁰ *Idem*.

esthétique baroque¹⁶¹ par une poétique codée, labyrinthique et où les trompe-l'œil affluent. Dans *Passages*, la ville de Montréal est réellement présentée comme un dédale monstrueux, Normand y poursuivant une « vie de solitude radicale, perdu dans le néant, l'obscur labyrinthe de l'ennui quotidien » (*PASS*, p. 69). Ce symbole évocateur permet également d'aborder la complexe question de la migration; c'est du moins ce que Simon Harel soutient dans *Le voleur de parcours*. Il affirme en effet que Montréal présente une trame urbaine « intercalaire » et « discontinue », rendant possible, pour celui qui la foule, un « franchissement¹⁶² » entre le soi et l'autre.

Dans *Passages*, ce dédale, plutôt que de délimiter le territoire, permet des « chassés-croisés innombrables », et si « cette ville est devenue pour lui une prison » (*PASS*, p. 60), il semble que Normand se soit lui-même érigé ces « impasses, culs-de-sac, murs sans créneaux, sans meurtrières, portes sans serrures » (*PASS*, p. 60). Le protagoniste, à force de « courir vers ce qu'il croit être la vie et qui, en fait, n'en est que le terme » (*PASS*, p. 75), semble se perdre dans ces « déplacements à tâtons qui se jouent sur des surfaces illimitées où départs et retours finissent par se confondre » (*PASS*, p. 75). L'ultime voyage de Normand se fera à Miami, ce qui propulsera le récit. Ce thème permet, dans *Passages*, une traversée des cultures et représente également cette distance entre le soi et l'autre que l'on parcourt grâce à des points de contact et à une porosité des frontières qui séparent ces deux instances identitaires.

Un symbole important évoquant le mouvement dans l'œuvre – et qui fait progresser le récit au fil de son avancée – est sans contredit le bateau *La Caminante*. C'est un emblème, un symbole duquel émane un réseau associatif, paradigmatique d'Haïti. Curieusement, ses

¹⁶¹ Christiane Ndiaye, « Ollivier : le baroque au féminin (Vers une nouvelle esthétique du roman haïtien) », *Études littéraires*, vol. 34, no 3, 2002, p. 61-71. (Voir le chapitre précédent à ce sujet.)

¹⁶² Simon Harel, *Le voleur de parcours*, *op.cit.*, p. 141. Dans une analyse du roman *La nuit* de Jacques Ferron, Harel explique que la rencontre entre les personnages François Ménard et Frank Archibald Campbell (ce duo qui représente bien la dualité linguistique de Montréal) est possible grâce à une tierce personne : Alfredo Capone, le chauffeur de taxi, figure de l'étranger-passeur (comme le Charon faisant traverser les morts le long du fleuve Achéron). Le passage entre cette dualité (Ménard doit retrouver Campbell pour récupérer son âme perdue) ne peut être franchi que par l'entremise de l'étranger, que sa fonction de conducteur, de chauffeur, illustre de manière amusante. Ce dernier est en effet celui qui conduit Ménard à travers le labyrinthe qu'est Montréal : le labyrinthe porte en lui les schèmes de l'errance, de la déambulation et du mouvement mais il permettrait surtout des rapports de contiguïté entre la périphérie et le centre, « lieu d'une sacralisation du sens » (*Ibid.*, p. 143). « Si le labyrinthe représente cet espace fortement sélectif qui accrédite la possibilité de se perdre – l'errance étant ici une métaphore de la perte d'identité –, il est nécessaire que des voies de passages soient tracées. » (*Idem*)

manifestations dans *Passages* s'apparentent à un autre symbole locomotif issu du corpus québécois. Il s'agit du vieux Volks du personnage de James Waterman du roman *Volkswagen Blues*¹⁶³ de Jacques Poulin. La façon dont Pierre Nepveu l'évoque trouve écho dans le roman d'Émile Ollivier de manière saisissante. Dans « Qu'est-ce que la transculture? », Nepveu écrit :

Le vieux Volks dans lequel voyage James Waterman est à la lettre un lieu transculturel, et cela de deux manières : d'abord, parce qu'il sert naturellement à traverser l'Amérique du Nord, de la Gaspésie à San Francisco; ensuite, parce que c'est l'objet qui a lui-même traversé, antérieurement, des lieux culturels divers. Le Volks permet de suivre des traces, de les repérer (« la piste de l'Orégon »), et il est en même temps un faisceau de traces. [Les] traces, le parfum, les graffitis, tout cela est concrètement recueilli par le véhicule et par la conscience qui l'habite¹⁶⁴.

Nepveu, dans cet article et à l'aide de cette référence au classique de Poulin, élargit la notion de « transculture », définie dans la revue *ViceVersa*, jusqu'à la littérature québécoise, dite très schématiquement, « pure laine ». En fait, Nepveu semble amoindrir la distinction entre le corpus des écrivains migrants au Québec et le reste de la production littéraire, celle des écrivains nés ici. Ni l'origine, ni même la filiation ne semblent, à la lecture de ce texte de Nepveu, tracer une ligne fixe et imperméable entre les deux corpus:

Il faudrait peut-être alors concevoir le vieux Volks de Poulin comme une métaphore même de la nouvelle culture québécoise : indéterminée, en dérive, mais « recueillante » (pas à n'importe quelle condition). Une culture qui ne se contente pas de répéter les traces et les différences, de patauger dans le pluriel et de jouir de son déracinement, mais qui suppose une véritable conscience ethnique, capable d'accueillir l'ici à même une attention aux formes et un constant dialogisme¹⁶⁵.

Le symbole de *La Caminante* semble répondre à celui que représente le vieux véhicule conduit par Waterman. Nepveu cite un passage du texte de Poulin qui rend bien compte de ce partage de culture que le Volks incarne : on y trouve, dans le coffre à gants, une facture révélant l'achat du camion en Allemagne, en plus des coquillages et du sable de quelque plage floridienne. Et les kilomètres parcourus par Waterman et la Grande Sauterelle auront laissé des traces, des taches d'huile et des parcelles de ferraille sur le continent américain. De manière similaire, mais davantage symbolique, l'équipage du roman d'Ollivier déverse dans les eaux nord-américaines un peu de leur identité, dissolvant du même coup de façon tragique

¹⁶³ Jacques Poulin, *op.cit.*

¹⁶⁴ Pierre Nepveu, *art.cit.*, p. 26.

¹⁶⁵ *Idem.*

l'essence d'Haïti, alors que les côtes floridiennes recueillent les lambeaux de leurs corps. Les paradigmes associés au mouvement (physique et identitaire) se retrouvent dans la littérature québécoise des années 1980, prouvant la pertinence de l'insertion du courant des « écritures migrantes » au corpus québécois.

Le voyage et le mouvement dans *Passages* rendent non seulement possible la réflexion au sujet de l'expérience migratoire de nombreux écrivains ayant participé à enrichir le corpus québécois au fil des années 1980 et 1990, mais permettent également de poser un regard neuf sur la littérature québécoise à travers ses mutations, ses transformations. Une des composantes principales de la « transculture », le mouvement, témoigne d'une interinfluence du soi et de l'autre que permettent des frontières floues, comme l'indique Pierre Ouellet. Il s'agit d'une manière imagée de rendre compte d'une nouvelle réalité de l'immigration : à l'ère de la mondialisation, les distances entre les pays semblent s'amoinrir, réduisant la lourdeur du sens de l'enracinement. Les déambulations de Normand permettent de revivre l'expérience de l'exil à travers un lieu intercalaire entre le soi et l'autre. Ainsi, le mouvement permet une « contamination réciproque » entre l'identité et l'altérité et, dans *Passages*, entre Normand et sa ville d'accueil dans une tradition « transculturelle ». Après de nombreux trajets et parcours dans l'antré montréalais, Normand se retrouve à bout de souffle, à bout de course et il comprend « qu'il n'y [a] plus d'issue, nulle part, que sa course [est] vaine et folle » (*PASS*, p. 60). Cette prise de conscience suscitera le voyage en Floride qui lui, pavera la voie à ce récit : « En débarquant à Miami, dans le plein soleil de janvier, Normand venait de loin, de l'autre côté de la vie. » (*PASS*, p. 60) C'est donc, de manière conséquente avec cette mouvance viscérale inscrite dans le cœur de Normand, à partir de ce voyage que le roman *Passages* prendra son envol, permettant la fortuite rencontre entre l'Haïtien et le personnage d'Amparo Doukara. Normand, « au bord de l'abîme » et « mû par une pulsion désespérée », s'est mis « à courir vers ce qu'il croit être la vie et qui, en fait, n'en est que le terme » (*PASS*, p. 75). Le roman *Passages* se situe donc dans cet amas confus de départs et de retours, durant lesquels le voyageur sème un peu de lui-même aux quatre vents, tout en renforçant son identité avec des éléments qui lui sont extérieurs. Et parmi tous ces déplacements, le migrant doit poser sa valise quelque temps. Lors de ces moments de répit, il explore et expérimente sa terre d'accueil et rares sont ceux qui n'ont guère trainé avec eux un

peu de leur terre natale dans leurs bagages.

L'espace « transculturel » comme traversée des cultures

L'espace représenté au sein des œuvres issues des « écritures migrantes » est aussi riche que problématique et se manifeste souvent comme la représentation d'une collision entre la terre d'origine et celle qui accueille l'étranger. C'est le cas dans *Passages* : cette terre d'accueil, celle que foulent les personnages migrants mis en scène par Émile Ollivier dans son récit, est empreinte d'hybridité et de mélange, deux thèmes inhérents aux théories de la « transculture ». En effet, l'on rencontre dans *Passages* de nombreuses manifestations de ces grands « brassages de mœurs et [de ces] rencontres entre les cultures » que nourrissent les « interfécondations des connaissances¹⁶⁶ ». Il en va d'une des revendications de l'équipe de *ViceVersa* : ceux qui la formaient croyaient que les frontières symboliques entre les peuples devaient être poreuses, libérant des éléments culturels enrichissants pour chacun d'eux. Si ces frontières sont plutôt fictives, suggérant des points de contact entre des communautés en place, les travaux des collaborateurs de la « revue transculturelle » s'élaborent à partir d'une redéfinition du territoire dit « imaginaire ». C'est ce que croit Pierre Ouellet : ce dernier nourrit ses observations à propos de la « transculture » des les théories du *Territoire imaginaire de la culture* qu'ont développées, à la fin des années 1970, Michel Morin et Claude Bertrand. Selon ces derniers :

[Le] territoire d'un peuple est d'abord une *réalité imaginaire* qu'il s'approprie à travers sa culture, et qui, à aucun moment, ne saurait être considérée comme dépendante ainsi que d'une condition *sine qua non* d'un territoire réel ni de la définition de ce territoire dans le cadre d'un contrat social¹⁶⁷.

Territoires réel et imaginaire sont donc conjoints dans une société, nous apprennent Morin et Bertrand. Pierre Ouellet souligne pour sa part l'importance réelle d'une conception symbolique de l'espace social :

ViceVersa nous a montré à sa façon que l'identité repose toujours sur les « territoires imaginaires de la culture » [...] Ce territoire imaginaire de la culture, que l'interaction forte et inattendue d'une pensée, d'une écriture et d'un monde d'images contribue à façonner et à cartographier, se définit bien sûr par un mode particulier de *territorialité*, qui n'obéit pas toujours aux conditions propres à l'espace géopolitique classique, celui de la Cité ou des

¹⁶⁶ Émile Ollivier, *Repérages*, *op.cit.*, p. 20.

¹⁶⁷ Michel Morin et Claude Bertrand, *Le territoire imaginaire de la culture*, *op.cit.*, p. 30. (Les auteurs soulignent.)

États-nations, mais aussi par des formes d'*habitabilité* singulière, dirait Simon Harel, où la citoyenneté elle-même peut être remise en jeu, suivant des types d'appartenance, d'exclusion ou de marginalité qui échappent aux identités instituées grâce à l'invention imaginaire ou à la découverte mémorielle de formes inédites ou refoulées de coexistence¹⁶⁸.

C'est ce territoire imaginaire que l'œuvre des écrivains migrants a reformulé dans les années 1980 et 1990; leurs œuvres ont altéré la conception de l'identité québécoise en accentuant la multiplicité culturelle.

Un grand pan de cette écriture a pris forme entre les pages des différentes revues culturelles, ce à quoi Émile Ollivier fait référence dans *Passages*. Normand est un collaborateur récurrent de plusieurs revues aux noms forts évocateurs : « *Semences*, *Jonctions*, *Poteaux* » (*PASS*, p. 70). Porte-étendard (« *Poteaux* ») d'une communauté en exil, ces revues participent d'une revendication identitaire fertile (« *Semences* ») à travers des points de contact (« *Jonctions* ») entre différentes cultures. Le travail intellectuel (et obsessionnel) de Normand et ses amis, qui « sont restés empoisonnés par l'obsession du pays natal » (*PASS*, p. 70), représente bien celui des écrivains migrants du Québec – avec en tête de liste les écrivains d'origine italienne autour de *ViceVersa*. « Cette obsession, ils la distillent, la déversent dans cette revue » (*PASS*, p. 70), rajoute Leyda, évoquant bien ces enchevêtrements et ces « interfécondations » culturelles que permet la pensée « transculturelle ». Hans-Jürgen Greif souligne, dans un texte paru en 1997 dans *Québec français*, ce travail autour des revues fondées par les écrivains migrants, qui réfléchissaient de manière fertile à une réorganisation de la littérature et la culture québécoises :

Depuis l'émergence massive de la littérature « allophone » — nous optons encore pour cette appellation, faute de mieux — au milieu des années quatre-vingt, certaines revues littéraires proches des industries culturelles, comme *Possibles*, *ViceVersa*, *Nuit blanche*, *Dérives* (la liste n'est pas exhaustive), tentent de mettre en valeur les cultures allophones, en mettant de l'avant des concepts comme « métissage » et « transculture », et d'harmoniser littérature « de souche » ou « nationale » et littérature produite par les « néo-Québécois », afin de rendre les frontières entre les deux littératures moins distinctes et de les fondre l'une dans l'autre¹⁶⁹.

Dans le roman d'Ollivier, le personnage de Normand exprime de toute son éloquence la place privilégiée accordée aux revues culturelles au sein de sa communauté : « Sans une revue, on

¹⁶⁸ Pierre Ouellet, *art.cit.*, p. 105. (L'auteur souligne.)

¹⁶⁹ Hans-Jürgen Greif, « La littérature allophone au Québec : écrire en terre d'accueil », *Québec français*, no 105, 1997, p. 62.

n'est rien qu'un pilier de bistrot. » (*PASS*, p. 70) Un numéro spécial de la dernière revue à laquelle il participait, portant sur la chute de Duvalier, le poussera à partir pour la Floride, sous « prétexte d'un reportage sur la communauté haïtienne à Miami » (*PASS*, p. 70). La revue, ce haut lieu de débats intellectuels constitue en quelque sorte le moteur du récit : le départ à Miami de Normand suscitera cette rencontre improbable entre Amparo et Leyda, en plus d'être l'occasion pour l'homme d'enregistrer les paroles de Brigitte, dans la prison de Krome. C'est ainsi à partir de l'« obsession du pays natal » qui se « distille » dans la revue, une « contamination réciproque » entre Normand et sa terre d'accueil, que le roman *Passages* prendra son envol.

Si l'œuvre des écrivains migrants, à travers leurs revues, relève du « territoire imaginaire », il ne faudrait pas croire que les collaborateurs de *ViceVersa* ont évacué l'espace réel et physique de leurs théories « transculturelles ». L'éditorial du tout premier numéro, paru en 1983, l'indique très clairement :

Avec *ViceVersa*, nous continuons donc notre intervention sur le terrain que représente le point de jonction de divers univers culturels. Nous voulons enquêter, nous voulons retracer, nous voulons critiquer, nous voulons rire, nous voulons imaginer¹⁷⁰.

Pour eux, la création se fait à même la terre montréalaise et ne peut se passer d'un travail « de terrain », « d'enquête ». Ils revendiquent une réflexion autour de la réalité de la communauté immigrante québécoise. Il y a véritablement un écart entre la métropole et le reste du Québec : la première est divisée sur le plan linguistique et affiche une diversité culturelle, alors que dans le second, on retrouve une population en majorité francophone et née au pays. La place de l'immigrant au sein de cette réalité démographique dichotomique est hautement problématique. Ainsi, ces questionnements qui concernent ces « univers culturels » d'ordre imaginaire n'empêchent pas la volonté des écrivains italo-montréalais d'avoir les pieds ancrés dans le territoire physique et réel. Par ailleurs, l'existence des revues ne se limite pas à une réflexion intellectuelle sur le politique ou le littéraire. Il y a une large part de travail « de terrain », pour employer les termes de Caccia, Ramirez et Tassinari : lancements, lectures publiques, événements spéciaux et rencontres entre écrivains et lecteurs vont de pair avec la réalité esthétique des revues. En plus, leur parution plus fréquente et périodique que celle du

¹⁷⁰ Fulvio Caccia, Bruno Ramirez et Lamberto Tassinari, « Lettre de l'éditeur », *ViceVersa. Magazine transculturel*, vol. 1, no 1, été 1983, p. 3.

livre permet de garder une sorte de lien, un contact avec les lecteurs (ceux-ci peuvent s'abonner et recevoir leur numéro dans leur boîte aux lettres).

Virulents, les collaborateurs de *ViceVersa* en ont contre les politiques gouvernementales qui enclôtent les peuples. C'est ce que soutient Lamberto Tassinari dans la même revue, cette fois dans un numéro paru en 1993, suggérant que le projet « transculturel » s'inscrit de manière directe dans l'espace, sur la terre que se partagent les différentes communautés culturelles du Québec. Les frontières entre elles sont trop étanches, suite à l'instauration du « multiculturalisme comme doctrine », dont on ne cesse de subir les contrecoups : « inégalité dans la différence », « inachèvement civil et politique de la société canadienne », en plus de faire en sorte que les « relations entre les communautés se [soient] davantage compliquées¹⁷¹ ». Cette cohabitation hermétique causerait des inégalités sociales, empêcherait l'intégration et engendrerait une ghettoïsation des différentes communautés, affirme même Marco Micone¹⁷².

Dans *Passages*, on peut observer la conception de l'espace fragmentée et impure, se déployant à travers une porosité des frontières. La configuration démographique de Montréal représentée dans le roman, permet aux peuples en présence de s'interinfluencer : tout se passe comme si les membres des différents groupes culturels, en tant que parties d'un tout, s'approprièrent une partie de la richesse culturelle de l'autre, tout en lui cédant une part de la sienne propre, nourrissant ainsi les différents groupes culturels. Lors d'une scène dans laquelle Leyda, la veuve de Normand, traverse un parc de la rue Sherbrooke dans le quartier Notre-Dame-de-Grâce, il lui revient les relents du « dernier carnaval antillais », qui avait lieu quelques jours plus tôt :

Le quartier avait résonné de rythmes endiablés, de spectacles insolites, de liesses souveraines. Leyda gardait en mémoire l'image de toutes couleurs de peaux se côtoyant dans une débauche de costumes bigarrés, une foule riant haut et fort, une horde de corps que des coulées de sueur faisaient luire au soleil; des gens partout, dans la rue, sur les trottoirs, aux fenêtres dans les allées, sur le gazon. Et l'on tape sur tout ce qui peut résonner : bouteilles vides, casseroles ébréchées, vieux bidons d'essence, *steelbands* d'un jour; une

¹⁷¹ Lamberto Tassinari, « Ethnicité. Inaccomplissement et transculture. Un regard transculturel sur le conflit Canada-Québec », *ViceVersa. Magazine transculturel*, no 40, février-mars 1993, p. 10.

¹⁷² Marco Micone, *art.cit.*, p. 266. L'auteur affirme dans cet extrait que si le ghetto existe, c'est d'une part à cause de certains dirigeants travaillant à sa perpétuation et sa conservation, et d'autre part parce que plusieurs nient leur existence.

cacophonie, du bruit qui soudain devient rythmes, méringue, reggae, calypso, rabordaille, rythmes célèbres qui, après avoir fait le tour du monde, échouaient là, dans le parc de Notre-Dame-de-Grâce [...] Et les odeurs! Des matrones, plantes plantureuses aux yeux rouges de plusieurs veilles de laborieuses préparations, plantes parvenues à maturité [...] irruption de la Caraïbe des origines; pulsions sauvages de la violence lascive des tropiques, tout cela vibrait sous le regard médusé des archéo-Québécois [...] (*PASS*, p. 34. L'auteur souligne.)

L'espace est ainsi investi par les odeurs, les rythmes et les couleurs antillais. Cet extrait s'apparente à la contagion syntagmatique, cette « créolisation » du syntagme antillais dans le syntagme français, que nous avons abordée au chapitre premier. Toutefois, par cette assourdissante et étourdissante description du carnaval antillais, Émile Ollivier fait aussi résonner le Sud en terre québécoise. On peut ainsi voir que la poétique du lieu est grandement affectée par cette « irruption de la Caraïbe » à même le sol montréalais, le temps de ce carnaval.

Cette scène, par un surinvestissement des odeurs et des rythmes antillais, suggère de manière éloquente l'apport significatif d'une communauté immigrante à Montréal, comme si ces parties de la métropole québécoise en étaient enrichies, ou, pour utiliser l'expression de Pierre Nepveu à l'origine de ce mémoire, en était « contaminée », et ce, de manière positive. Il s'agit d'un contrepoint à une intériorisation, à une acclimatation au Québec par ces mêmes immigrants. Un exemple tout à fait significatif de l'intériorisation de certaines marques de la culture d'accueil est la minutie avec laquelle Émile Ollivier – à l'instar de plusieurs autres écrivains migrants – développe, travaille et décrit le climat québécois, particulièrement dans sa nordicité et son hivernité qui sont, dans ce cas-ci, culturelles. Il y aurait chez ces écrivains une certaine « symbolique identitaire qui lie l'universel de la neige et du froid au particulier de Montréal, tout en témoignant d'un profond sentiment d'attachement, par l'énonciation d'un jeu formel qui esquivé l'adhésion aux symboles du nationalisme, tout en les renouvelant¹⁷³ », croit Daniel Chartier. Les auteurs du Sud, et particulièrement ceux originaires d'Haïti, insisteraient sur l'hiver et la nordicité pour mettre en place leurs cadres romanesques. En résulterait une « nordification » de l'espace, comme si, de manière imagée, ces auteurs situaient Montréal et le Québec plus au Nord qu'ils ne le sont réellement, « le Nord [étant] défini en fonction de paramètres esthétiques et intertextuels qui conduisent à un

¹⁷³ Daniel Chartier, « L'hivernité et la nordicité comme éléments d'identification identitaires dans les œuvres d'écrivains émigrés au Québec », *art.cit.*, p. 240.

certain détachement des référents purement géographiques¹⁷⁴ ». Les personnages dans *Passages* confirment cet attachement identitaire par une grande sensibilité à l'imaginaire nordique du Québec : le narrateur prend, dans le passage ci-dessous, la liberté de décrire l'hiver québécois alors qu'il évoque les souvenirs que Normand lui a racontés.

Le Québec, en janvier, est empesé dans un sanctuaire de neige. La nuit semble engloutir le jour. Hommes et femmes, reclus dans leur maison organisée en forteresse imprenable pour lutter contre l'obscurité et le froid, subissent l'enfermement hivernal mois après mois, jusqu'à ce que, sous l'effet d'un printemps exultant, ils basculent sans transition de l'étouffement autistique à la liesse exubérante. Au pays de la tuque et du bas de laine, du sirop d'érable et de la cipaille, santé du corps et bien-être de l'âme ne peuvent-ils s'affranchir des desseins impénétrables de la providence? (*PASS*, p. 68)

Cette esquisse très précise de l'hiver québécois, narrée par un personnage haïtien (Régis) de surcroît, montre bien cette identification à l'imaginaire territorial de l'exilé. À travers ce climat nordique, le personnage intériorise sa terre d'accueil qui l'affecte, le contamine. Le texte met en scène, à plusieurs reprises, une confrontation entre « nordification » et « créolisation » de l'espace, ce qui rend l'idée de lieu, dans *Passages*, hybride : le Nord et le Sud se fusionnent. C'est le cas lors d'une scène où Leyda se remémore, entre rêve et éveil, des souvenirs d'Haïti; la soirée la plus « québécoise » qui soit, est également la plus « haïtienne ». Des symboles reliés au paysage et au climat des deux cultures respectives se chevauchent dans un même décor :

Leyda est seule dans la chambre de la rue Oxford. Les vitres ont revêtu leur parure d'hiver, mille éclats d'étoiles dessinées par le givre. La météo a annoncé moins vingt degrés, l'une des nuits les plus froides de la saison. Recroquevillée dans la chaleur de son édredon, Leyda sent monter l'entêtant parfum du ilang-ilang dont les branches frôlent la jalousie à chaque souffle du vent. Elle hume celui plus subtil du jasmin de nuit. Ces parfums anéantissent, absorbent le froid dru de la nuit québécoise. (*PASS*, p. 186. Nous soulignons.)

« L'une des nuits les plus froides de la saison », durant laquelle le mercure se réfugie loin au-dessous du point de congélation, est tout de même envahie par une odeur bien typiquement haïtienne, celle du ilang-ilang. Dans son roman *Je suis fatigué*, Dany Laferrière évoque lui aussi l'odeur de cette plante comme l'une des caractéristiques olfactives de Port-au-Prince : « J'arrive à Port-au-Prince [...] La ville sentait l'essence (résister au désir, je l'ai vite appris à mes dépens, c'est tenter d'éteindre le feu avec l'essence). *La nuit port-au-princienne sent le*

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 239.

*ilang-ilang*¹⁷⁵. » La présence des odeurs du Sud dans un climat nordique montre de manière imagée de quelle manière les lieux se confondent en un espace métissé, sous-entend cette « contamination réciproque » entre ce que Pierre Ouellet appelle la « figure de l'*extranéité*¹⁷⁶ » et ce qu'Émile Ollivier nomme « l'archéo-Québécois ». Cette collision entre les représentants de ces deux cultures respectives, qui ouvre une voie de passage et d'« interfécondations », est un des éléments de *Passages* qui découle de la pensée « transculturelle », issue de *ViceVersa* et inscrite dans le corpus des « écritures migrantes ».

« Montréal, ville d'accueil, ville creuset, ville qui joue à surprendre! » (*PASS*, p. 61) Que Montréal dans *Passages* soit présentée comme plurielle et multiple relève de l'euphémisme. La manière avec laquelle Émile Ollivier la rend mouvante, que ce soit en investissant le Sud dans l'espace montréalais jusqu'à en faire sentir les odeurs de Port-au-Prince, ou encore en évoquant la figure du labyrinthe que parcourt Normand, s'inscrit tout à fait dans le courant des « écritures migrantes », à une époque marquée par la pensée « transculturelle ». Pour Karina Victoria Sieres, l'écriture d'Émile Ollivier dans *Passages* engendrerait une :

cartographie des zones intermédiaires et des mémoires transmigratoires. Le lecteur réalise que seul le mouvement de la lecture en *soi* importe. Il ne s'agit plus de se frayer un passage entre les cultures, de démolir des murs pour avancer, mais de se soumettre au rythme ambivalent de la spirale à l'intérieur de ce labyrinthe interculturel¹⁷⁷.

Dans *Passages*, Montréal est, au sens de Sieres, mouvante et instable, bien qu'elle considère la ville du point de vue « interculturel » plutôt que « transculturel ». La métropole québécoise se constituerait même sous l'égide de la métonymie, indique Gilles Marcotte dans son essai *Écrire à Montréal*. Ce dernier affirme que « la loi de [l'organisation de Montréal] est la contiguïté, la parataxe, qui appelle le déplacement plutôt que le développement¹⁷⁸ ». Si le mouvement organise Montréal dans *Passages*, c'est entre autres à cause des frontières poreuses entre les peuples : « Nous sommes, ici sur cette île, dans le contigu, le permutable, le pluriel¹⁷⁹ », ajoute Marcotte. La métonymie sied bien à Montréal : suivant les aléas de

¹⁷⁵ Dany Laferrière, *Je suis fatigué*, *op.cit.*, p. 121. (Nous soulignons.)

¹⁷⁶ Pierre Ouellet, *art.cit.*, p. 106.

¹⁷⁷ Karina Victoria Sieres, « Les attachements conflictuels comme matrice de l'ambivalence identitaire et culturelle dans l'œuvre d'Émile Ollivier », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2010, f. 85. (L'auteure souligne.)

¹⁷⁸ Gilles Marcotte, *Écrire à Montréal*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1997, p. 44.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 45.

Normand, son visage est en constante mutation, se mouvant continuellement. L'écriture urbaine d'Ollivier fait en sorte que chaque partie de Montréal contamine l'autre, faisant de la métropole une citée bariolée, une « ville schizophrène/patchwork linguistique/bouillie ethnique, pleine de grumeaux/purée de cultures disloquées¹⁸⁰ » comme la dépeint Régine Robin dans *La Québécoise*. Cette dernière voit d'un œil en partie négatif cette culture plurielle montréalaise, mais fait bien état du dynamisme et de l'éclatement de Montréal. Citons également Pierre Nepveu qui, dans *Lecture des lieux*, décrit Montréal comme « défigurée, défigurante », et qui « apparaît soudain comme la possibilité d'une transfiguration¹⁸¹ ». Montréal est donc mouvante par son développement même¹⁸².

Au fil des pérégrinations de Normand à travers Montréal, on remarque l'importance de l'essence métonymique qui la constitue. Une succession transfigurative (dirait Pierre Nepveu) et permutable (dirait Gilles Marcotte) des différents quartiers, correspondant à autant de communautés culturelles, se déploie à travers le regard de Normand en mouvement. La marche débute boulevard Saint-Laurent, « poumon de la ville, rue de la bigarrure, rue des accents et des odeurs ». Puis, elle se transporte rue Prince-Arthur, « [rue] bohème, [avec ses] cafés, tavernes, restaurants grecs, pizzerias italiennes, cheveux roux de christs nordiques ». Ensuite, c'est l'avenue du Parc, « où Grecs et Portugais déchus se souviennent de leurs splendeurs d'antan ». Et au moment où tombe le soir « et avec lui les rumeurs de la ville, Normand pousse une pointe jusqu'à la rue Crescent » et foule le plancher de danse des « Beaux Jedis ou [de] la Casa Pedro ». L'Haïtien se change, lors de ces nuits, en « prince Arthur, prince errant, prince d'Arabie, prince de vent » (*PASS*, p. 62). Ce portrait d'une Montréal instable et mouvante constitue le truchement des différents peuples et des différentes cultures s'influçant réciproquement; la poétique de la ville insiste sur la

¹⁸⁰ Régine Robin, *op.cit.*, p. 82.

¹⁸¹ Pierre Nepveu, *Lectures des lieux, op.cit.*, p. 55.

¹⁸² Émile Ollivier évoque avec éloquence cette « terre des hommes » que le « maire mégalomane » (*PASS*, p. 61), Jean Drapeau, avait comme projet fou de construire dans les années 1960. L'identité que voulait donner Drapeau à Montréal s'est fondée sur la mutation extrême, résultat d'un développement économique, technologique et immobilier d'une croissance fulgurante et explosive : « De cette flambée d'ambitions étaient nés, en l'espace de deux décennies, une exposition universelle, l'implantation d'un réseau de métro, des Jeux olympiques [dont on ressent encore les dommages infrastructurels collatéraux], des Floralias. Peu à peu, Montréal était passée du rang de ville de province à celui d'une cité moderne, dynamique. Cette ville en explosion représentait pour Normand un lieu géométrique de la conscience de lui-même. » (*PASS*, p. 61) Le texte rend ainsi compte de la manière dont le visage de Montréal s'est « transfiguré », en très peu de temps, à travers de tous ces grands projets.

contiguïté des peuples dont les frontières entre eux sont poreuses, deux idées phares de la « transculture ».

Montréal serait-elle donc impure? Dans *L'impureté*, ce texte phare du courant postmoderne en art et en architecture paru en 1985, Guy Scarpetta affirme que le mélange et l'hybridité font partie des caractéristiques principales de ce courant, apparu à la fin de la période des artistes d'avant-garde durant les années 1960 et 1970, alors que s'effritaient les grandes utopies radicales et révolutionnaires¹⁸³. La période postmoderne se caractériserait par « des dérives, des impulsions, un mouvement nomade¹⁸⁴ » et fonderait sa théorie sur une esthétique « de métissages, de bâtardises, d'interrogations réciproques, avec des enchevêtrements, des zones de contact ou de défi¹⁸⁵ ». On retrouve dans la représentation de Montréal d'Émile Ollivier ces « interrogations réciproques », qui rappellent l'expression phare de notre mémoire suggérée par Pierre Nepveu, dans une description dynamique, voire kaléidoscopique, suivant les « dérives » de Normand. Le parallèle entre le courant postmoderne et celui des « écritures migrantes » est souvent souligné par les critiques littéraires : le courant des « écritures migrantes [...] s'inscrit dans la mouvance plus générale du postmodernisme » et réfute « l'unicité des référents culturels et identitaires¹⁸⁶ », écrit Daniel Chartier. « Aussi, l'écriture migrante constitue un courant d'hybridité culturelle¹⁸⁷ », ajoute-t-il. Ainsi, le courant postmoderne et la « transculture » possèdent plusieurs similarités esthétiques qui permettent de mieux situer le courant des « écritures migrantes », en plus d'accentuer la légitimité de la « contamination réciproque » comme une de ses principales poétiques.

Il y a sans contredit une conception « transculturelle » de l'espace chez Émile Ollivier, que la figure de l'étranger permet de cristalliser. Ce dernier, grâce à son travail intellectuel – Normand est, à l'instar des Lamberto Tassinari et Fulvio Caccia, extrêmement actif au sein des revues que la communauté haïtienne développe – altère le territoire réel et l'imaginaire

¹⁸³ Guy Scarpetta, *op.cit.*, p. 14.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸⁶ Daniel Chartier, « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles », *art.cit.*, p. 304.

¹⁸⁷ *Idem.*

québécois tout en les intériorisant. Et les nombreuses descriptions géopoétiques de l'œuvre font de Montréal une ville mouvante, dynamique et contigüe, trois caractéristiques que permet une certaine porosité des frontières, un autre thème essentiel des théories développées au sein de la revue *ViceVersa*.

L'écriture comme lieu de la mémoire migrante

« Je m'égare, dites-vous?/Laissez-moi à mes égarements/Ne voyez-vous pas que je suis en fuite?/L'Histoire, inlassablement à mes trousses¹⁸⁸ ». Cet extrait tiré de *Mille eaux*, roman autobiographique d'Émile Ollivier paru en 1999, est un bel exemple de la présence prédominante, presque obsédante, de la mémoire dans l'œuvre de cet auteur. Dans *Passages*, elle occupe une place toute particulière : elle exerce un ascendant sur les personnages, que ce soit en altérant leur rapport à l'espace ou en influençant leur comportement. Ainsi, la mémoire investit le réel. De manière inverse, la mémoire est modifiée par l'exil et le temps qui passe. Il y a ainsi un décalage important entre les souvenirs du pays quitté et la réalité, puisque la mémoire fige certains événements en une impression idéalisée, souvent reliée au pays de l'enfance. Selon Simon Harel, l'œuvre d'Émile Ollivier est une manière de retrouver le pays perdu :

Son parcours créateur est profondément marqué par la nécessité de renouer, par l'imaginaire, avec un lieu que l'on sait perdu, mais qui continue de se manifester et d'exercer son emprise de manière obsessionnelle : chez lui, le lieu quitté prend des allures de rupture fondatrice dont son œuvre semble, tout entière, explorer les impacts¹⁸⁹.

Émile Ollivier corrobore cette hypothèse en évoquant le lien entre création et remémoration exploratrice du passé dans *Mille eaux* : « Les images de l'enfance [...] seuls les mots leur donnent vie. J'essaie de les figer sur le papier afin de les revivre de façon chronologique, ils s'entremêlent [...]»¹⁹⁰ Pour le narrateur de *Mille eaux*, le pays natal est figé aux aurores de la vie : « Milo » représente l'auteur qui foule le sol du « pays de l'enfance¹⁹¹ ». Dans *Passages*,

¹⁸⁸ Émile Ollivier, *Mille eaux*, Paris, Gallimard, coll. « Haute enfance », 1999, p. 147.

¹⁸⁹ Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, op.cit., p. 193.

¹⁹⁰ Émile Ollivier, *Mille eaux*, op.cit., p. 55.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 97.

cette période est également extrêmement importante en ce qui a trait à la réminiscence des souvenirs; nous nous attarderons toutefois moins aux différents rapports des personnages à leur enfance qu'à la manière dont le passé investit le présent, alors qu'il est difficile de départager le réel du souvenir qui en rejaillit. Ce phénomène est près de ce que Simon Harel décrit à propos des souvenirs dans toute l'œuvre d'Émile Ollivier : son écriture permet une « transfigu[ration] » du « paysage » par un « surinvestissement de la mémoire¹⁹² ». Dans *Passages* et plus précisément à travers le personnage de Normand, cet « homme de mémoire » (*PASS*, p. 64), les souvenirs investissent les différents lieux du roman à la manière d'une transfiguration. En fait, les lieux en sont contaminés :

[...] Normand sent la mer et son souffle de bête sauvage. Il voit danser devant ses yeux la salive des écumes, la cambrure de la grève, tout un fourmillement d'images-souvenirs sous le rythme des vagues, d'images-ponts que l'adulte traverse pour rejoindre l'enfant déjà de santé fragile, courant après Ramon le long d'une immense plage de sable blanc. Les voici, deux ombres muettes nageant entre les rochers, le corail et les algues, glissant d'une brasse paresseuse vers les fonds où ils pistent le crabe et le caret. Jeunesse et fougue les irriguent. Ils boivent le sel de la mer; ils mangent l'épouvante quand, par temps d'orage en colère, piaffent des flots sauteurs, pareil à un troupeau de zèbres en rut. Dans des vagues! La fièvre des départs emporta Ramon. [...] Foisonnement d'images sur fond d'odeurs marines et de bruits de brisants. La silhouette du père, un grand corps silencieux écroulé dans une flaque de sang, les sanglots d'une mère réfugiée derrière une vitre de solitude, les yeux brûlés d'insomnie. Normand fixe la vague qui monte puis se retire, et il s'endort doucement. (*PASS*, p. 118.)

C'est avec une étonnante efficacité et une charge émotive intense qu'Émile Ollivier arrive, d'une part, à transporter le personnage dans la spirale du passé, mais surtout, d'autre part, à ajouter une couche mémorielle au paysage représenté dans le présent. Ce sont donc des souvenirs riches d'odeurs, de sons et d'images qui investissent cette scène où Normand fait connaissance avec le paysage de la Floride. Il semble, lors de cette scène, que la frontière entre les souvenirs et le présent est perméable et poreuse, ce qui permet au lecteur de réellement vivre une scène se déroulant à Port-au-Prince, comme si la chaleur du soleil et l'odeur de la mer réactivaient sentiments et émotions lointains. La mémoire dans *Passages* ouvre un espace où le passé et le présent se chevauchent à travers ces « images-ponts ».

Durant toute sa vie à Montréal, Normand fouille dans ses souvenirs et semble chercher à « restaurer » les « ruines » de son passé. Tout porte à croire qu'il déverse dans sa ville ces

¹⁹² Simon Harel, *Les passages obligés des écritures migrantes*, op.cit., p. 193.

souvenirs que contient sa mémoire. Comme l'écrit d'ailleurs Yves Chemla, à l'occasion d'un numéro spécial sur Émile Ollivier de la revue *Études littéraires*, cette mémoire est pour l'auteur un don. C'est sans contredit un privilège pour le lecteur que de jouir de la visite d'un monde et d'une réalité si difficilement accessibles. Chemla écrit :

Ollivier, [...] plie et déplie le texte où s'entremêlent les fils de la mémoire. En ne réduisant pas celle-ci au souvenir, il fait à son lecteur un don incomparable : il lui offre précisément ce qui se dérobe au souvenir et qui a été vécu en dehors du temps, qui n'aura pas été vécu au présent¹⁹³.

En effet, cette notion de sortie du temps s'apparente à l'hypothèse du narrateur Régis à propos de la vie en exil de Normand : « L'errance est une fabrique de mythes », soutient-il (*PASS*, p. 104). « [De] cet exotisme qui naît de la rencontre de temps ou de géographies différentes, l'esprit fabrique artificiellement un lieu sur mesure », ajoute-t-il (*PASS*, p. 105). C'est un peu dans cet esprit que les principaux personnages du roman (Normand, Leyda et Amparo en tête) revivent leur passé. « Sa part de territoire, ne l'emporte-t-on pas partout avec soi? » (*PASS*, p. 29), se demande pour sa part Brigitte Kadmon-Hosange, alors que Normand l'interviewe à la prison de Krome à Miami. Peu importe l'endroit où le personnage migrant jette l'ancre, les restes de son passé rejailliront et, parfois même, et c'est le cas dans *Passages*, se transposeront sur le territoire : « À Montréal, [Normand et ses compatriotes haïtiens] ont continué à chanter, à danser la méringue de leur jeunesse » (*PASS*, p. 152) en « perpétuant le souvenir du pays natal » sur leur terre d'accueil (*PASS*, p. 152), réactivant sans cesse une « présence de tous les instants, une rémanence obsédante, pesante, un envoutement dont il [est] difficile de se détacher » (*PASS*, p. 152). Et cette obsession envoutante, Normand en contamine les rues de Montréal où résonnent les souvenirs, créolisant l'espace, comme on l'a vu plus haut.

Pour Clément Moisan, la mémoire chez les auteurs de la période « transculturelle » réactiverait le passé en un nouveau présent : « devenue voyageuse », la mémoire « s'intériorise¹⁹⁴ ». Les écrivains migrants ne porteraient pas uniquement leurs regards vers le passé, mais ils « participent de nouveau », pour « en pratique l'assumer¹⁹⁵ » par l'écriture. Et

¹⁹³ Yves Chemla, « On ne revient pas indemne de l'étonnement haïtien », *Études littéraires*, vol. 34, no 3, 2002, p. 47.

¹⁹⁴ Clément Moisan et Renate Hildebrand, *op.cit.*, p. 245.

¹⁹⁵ *Idem*.

lorsque l'histoire douloureuse du pays natal est à ses trousses durant une vie en exil, il se construit un espace où le passé et le présent se chevauchent :

Ceux qui avaient bien connu Normand Malavy, ceux qui l'avait regardé vivre au fil des années savaient qu'il peaufinait au quotidien un univers qui devait irrémédiablement l'enclaver entre deux impossibilités : la chimérique résurgence du passé, puisqu'on ne peut repasser par sa vie, et l'oubli de ses racines qui souvent conduit à la folie. (*PASS*, p. 99)

Cette enclave est qualifiée par Régis d'un « domaine intermédiaire » qui représente l'écriture migrante : le présent et le passé sont séparés par des frontières poreuses qui laissent passer de part et d'autre les douleurs comme les joies. « Comment congédier le nostalgique et l'illusoire? » (*PASS*, p. 99), se questionne le narrateur. La meilleure réponse provient probablement de Leyda : Normand passe sa vie à « dissoudre » l'« obsession du pays natal » (*PASS*, p. 70) sur cette terre d'accueil.

Dans *Passages*, la mémoire agit aussi de manière contraire, réciproque. En effet, les événements passés envahissent et contaminent la mémoire jusqu'à en modifier la représentation que les personnages se font de ces événements. Louise Gauthier, dans son essai *La mémoire sans frontière*, désigne l'exil comme un « drame toujours actuel¹⁹⁶ » causé par la « présence obsédante¹⁹⁷ » du pays natal. Elle ajoute que « Haïti lui [Émile Ollivier] collera toujours à la peau : il en a intériorisé les couleurs et les valeurs. Son projet d'installation au Québec est traversé d'un projet de retour au pays natal¹⁹⁸ ». Cette obsession du pays natal est bien présente dans *Passages*, nous l'avons déjà souligné. Notons cette scène où, à travers les mots de Régis, les souvenirs d'exil de Normand défilent. « Qu'a-t-il dû revoir de sa vie d'errance? » (*PASS*, p. 68)

[...] surtout revoir Port-au-Prince, sa ville, qu'il avait figée dans le temps et dans sa mémoire, espace complice, espace aux mille facettes. Existente-elles encore ces rencontres sur les galeries des maisons? Existente-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. (*PASS*, p. 65)

C'est ainsi que Normand a « figé » une image de sa ville natale dans ses souvenirs : la mémoire, ainsi investie dans les lieux de l'histoire personnelle de Normand, « transfigure » la

¹⁹⁶ Louise Gauthier, *La mémoire sans frontières. Émile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Culture et société », 1997, p. 55.

¹⁹⁷ *Idem*.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 58.

ville de Port-au-Prince, décrite selon sa propre mémoire. Cette dernière a transfiguré ces événements pour les figer et les transformer dans l'esprit du personnage, mémoire et espace se contaminant mutuellement au-delà des frontières du temps. Impossible toutefois pour Normand de savoir si ces souvenirs correspondent à la réalité de son pays, quitté depuis si longtemps.

Pour Pierre Ouellet, la mémoire est un aspect fondamental de l'écriture de la ville, qui se déploie non pas comme une « donnée du monde¹⁹⁹ », mais « plutôt [sous un] mode de *donation*, soit la façon dont le monde comme monde se donne à nous²⁰⁰ ». La ville existerait donc « à travers notre mémoire et notre imagination, où elle s'imprime bien davantage que dans notre oreille ou notre rétine²⁰¹ ». L'écriture de la ville est ainsi mouvante chez Émile Ollivier et la mémoire n'y est pas étrangère. C'est une réalité que le personnage d'Amparo, l'amante des derniers jours de Normand, expérimente avec émotion dans l'œuvre. Lors de sa rencontre avec Leyda, la jeune Cubaine trace le portrait de sa vie de voyageuse : « Longtemps, elle avait été hantée par le désir de revoir Cuba » (*PASS*, p. 38), son pays natal. Ses souvenirs faisaient de sa terre d'origine un endroit paisible, idyllique, « un pays lointain, irréel, onirique. Cuba à travers les brumes des réminiscences d'une fillette » (*Idem*) :

La Havane de l'enfance, la chasse aux papillons dans les jardins de Vedado, flots féériques, poissons fabuleux, quatorze variétés de mangues mûres à point, une exposition permanente de meubles démesurés de statues, d'angelots potelés, joufflus, massés dans les parcs et jardins publics ou alignés à l'infini sur les façades de pierres [...]

Quand elle y est retournée, la ville sentait le *cani*, une odeur de pourri en suspens dans l'air. Les pierres des statues s'étaient effritées. Tout tenait encore sur pied, très, très fatigué. Le cinéma Habana avait fermé, le Palacio Cuerto, fermé aussi. (*PASS*, p. 39)

C'est avec une forte dualité que les souvenirs et la réalité se confrontent dans ce compte rendu de la visite d'Amparo à La Havane, ce qu'accentue le regard enfantin qui se bute contre la vision de l'adulte. À propos de cet extrait précis, Simon Harel note que « nous devons retenir cette présence du revenant qui, en quelque sorte, réactualise un mauvais souvenir²⁰² ». C'est un peu de cette manière que la mémoire réactive les événements en une

¹⁹⁹ Pierre Ouellet, *op.cit.*, p. 137. (L'auteur souligne.)

²⁰⁰ *Idem.* (L'auteur souligne.)

²⁰¹ *Idem.*

²⁰² Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante, op.cit.*, p. 212.

présence fantomatique qui se projette sur le lieu remémoré. Harel ajoute que « l'œuvre d'Ollivier est tout entière consacrée à cette question [de la terre d'accueil en constante réminiscence], tant elle fait valoir que le paysage mémoriel est fragile, sinon effiloché²⁰³ ». Ce « paysage mémoriel effiloché », est une manière de dire avec éloquence cette terre dont on se souvient à travers les aléas de l'exil, de ces mille eaux nouvelles que l'on rencontre durant sa vie en cavale, à laquelle on a surimprimé les événements d'avant.

À la lumière de cette analyse de la poétique de la mémoire dans *Passages*, on peut entendre l'écho des travaux des penseurs de la revue *ViceVersa*. En effet, les théoriciens de la « transculture » abordent la question de la mémoire dans un poème paru dans leur tout premier numéro paru en 1983 – rappelons que la revue allie création et essai. Pour Fulvio Caccia, c'est une « terre transhumance²⁰⁴ » que foule l'exilé : « Les fantassins de l'exil/qui hantent les sentiers/n'ont jamais oublié tes senteurs/ils en parlent parfois/dans les ports brumeux d'ailleurs²⁰⁵. » Cet extrait signale un penchant certain pour ce thème chez les écrivains italo-québécois. Cette mémoire qui « hante » le parcours migratoire s'apparente à cette conception fantomatique et ressurgissante, à laquelle Simon Harel compare la mémoire chez Émile Ollivier. Pour parler en termes « viceversiens », les frontières entre la mémoire et l'espace, entre le souvenir et le réel sont excessivement poreuses, permettant des échanges fertiles et créateurs.

Le travail poétique lié au thème de la mémoire n'est pas unique à Émile Ollivier. En effet, plusieurs écrivains migrants traitent de cette thématique avec grande minutie. Si l'écriture de Dany Laferrière semble avoir figé les événements passés sur une « vieille photo [...] jaunie²⁰⁶ » représentant une jeune version de lui-même, debout sur un perron de Port-au-Prince un dimanche après-midi (« Cette vieille photo est aujourd'hui mon unique/reflet pour mesurer le temps qui passe²⁰⁷ »), la mémoire chez l'auteur d'origine brésilienne Sergio Kokis

²⁰³ *Idem.*

²⁰⁴ Fulvio Caccia, « Mues », *ViceVersa. Magazine transculturel*, vol. 1, no 1, été 1983, p. 14.

²⁰⁵ *Idem.*

²⁰⁶ Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, *op.cit.*, p. 28. Le corpus des « écritures migrantes » est, de manière conventionnelle, circonscrit entre 1980 et 2000 environ. Paru en 2009, le roman *L'énigme du retour* ne ferait pas partie des « écritures migrantes ». Toutefois, laissons les frontières qui bornent le courant mouvantes et poreuses. Il fait par ailleurs consensus que Dany Laferrière soit un écrivain migrant.

²⁰⁷ *Idem.*

modifie subtilement le décor hivernal québécois : « La chaleur moite d'autrefois n'existe plus que dans ma mémoire. Ici, les fleurs de givre couvrent les vitres d'une dentelle épaisse, grise, qu'il faut gratter avec insistance et qui s'embue aussitôt²⁰⁸. » Les indices, les traces du Sud se terrent ainsi dans le « givre » de l'hiver québécois en un résidu mémoriel reconstruisant le réel du migrant. Dans les deux cas, les traces du passé sont bien matérielles, tout en ayant subi les affres du temps. Au sein des œuvres de fiction de certains écrivains italo-montréalais, la mémoire est une réalité obsédante également. Pour Marco Micone, dans le *Figurier enchanté*, la mémoire se dit dans les mots de l'enfance et est difficilement conciliable avec la terre d'accueil : « Tant que les mots de mon enfance évoqueront un monde que les mots d'ici ne pourront saisir, je resterai un immigré²⁰⁹. » Chez Antonio D'Alfonso, les mots dans cette langue si lointaine allient bonheur et douleur : « C'est un regard qui va directement/à cette douleur que tu caches/derrière des verres fumés/ Ça parle de mots que tu as déjà entendus/mais qui te semblent comme un fruit/Que tu dégustes pour la première fois²¹⁰. »

Dans *Passages*, sans être un élément exclusif, la mémoire prend une place extrêmement importante et ses manifestations sont singulières. Le passé et le présent s'interinfluencent et entrent en un rapport conflictuel qui laisse pleine latitude à la poétique d'Émile Ollivier, permettant aux personnages de revivre des fragments de leur vie passée. Ou encore de vivre les déceptions ou les surprises de ce même présent, sans l'idyllique enrobage du passé.

* * *

À partir de 1983, les écrivains italo-québécois qui ont fondé la revue *ViceVersa* ont

²⁰⁸ Sergio Kokis, *op.cit.*, p. 18.

²⁰⁹ Marco Micone, *op.cit.*, p. 10.

²¹⁰ Antonio D'Alfonso, « Dimanche », *L'autre rivage*, *op.cit.*, p. 17. La mémoire chez les écrivains d'origine italienne se bute ainsi à une barrière linguistique : Micone raconte dans « La parole immigrée » (Marco Micone, *art.cit.*, p. 261.) que les enfants des immigrants italiens arrivés dans les années 1970, ne maîtrisent que très peu la langue de leurs ancêtres, ils ne la parlaient que de manière très rudimentaire à la maison. Ayant été refusés à l'école francophone, ils apprennent l'anglais à l'école et, une fois les classes terminées, ils communiquent en français avec les copains de leur quartier, les rendant « minoritaires dans les trois langues » (*Ibid.*, p. 262), s'attriste-t-il.

voulu donner une voix à la « culture immigrée », évitant la marginalisation dans une société marquée par de grands questionnements identitaires. C'est ce que souligne Simon Harel dans son article « Poétique de la politique » : « Cette revendication d'une "culture immigrée" a fait l'objet d'une récupération massive dans le champ littéraire²¹¹. » En tant qu'immigrants, ces auteurs ont utilisé la tribune dans le champ littéraire pour prendre place dans le champ politique. Ils ont ainsi poursuivi une certaine tradition d'engagement politique des écrivains français à la fin du dix-neuvième siècle et des écrivains québécois des années 1960. En effet, lors de l'Affaire Dreyfus, le champ politique aurait été reconfiguré « en fonction de la logique du champ littéraire²¹² ». Durant ces débats, le champ politique était caractérisé par une certaine confusion; la « tempête » qui eut lieu dans le champ littéraire a forcé le champ politique à suivre la nouvelle scission droite/gauche que le champ littéraire dictait²¹³. Ce n'est donc pas d'hier que les écrivains utilisent leur capital symbolique, au sens bourdieusien²¹⁴, pour prendre la parole dans l'arène politique. Benoît Denis, dans *Littérature et engagement*, affirme pour sa part que l'écrivain engagé « inscrit la littérature dans un processus social qui la dépasse²¹⁵ ». Il poursuit :

En d'autres termes, l'écrivain engagé ne croit pas que l'œuvre littéraire ne renvoie qu'à elle-même et qu'elle trouve dans cette autosuffisance sa justification ultime. Au contraire, il la pense traversée par un projet de nature éthique, qui comporte une certaine vision de l'homme et du monde, et il conçoit de ce fait la littérature comme une entreprise, qui s'annonce et se définit par les fins qu'elle poursuit dans le monde²¹⁶.

Dans le sillon des écrivains italiens montréalais et de leurs travaux au sein de *ViceVersa*, les écrivains migrants ont investi leur corpus littéraire des paradigmes politiques et sociaux liés à l'immigration, à l'intégration et au rapport entre inclusion et exclusion. Ainsi, le courant des « écritures migrantes » serait formé d'écrivains résolument engagés qui concevaient leur travail littéraire comme un geste d'une grande portée sociale et politique. On retrouve dans *Passages* d'Émile Ollivier plusieurs éléments poétiques fondamentaux au déploiement du récit s'apparentant à cette pensée « transculturelle » qui repose sur une vision idéale de la

²¹¹ Simon Harel, *art.cit.*, p. 114.

²¹² Christophe Charles, « Champ littéraire et champ du pouvoir : Les écrivains et l'affaire Dreyfus », *Annales. Histories, sciences sociales*, vol. 32, no 2, mars-avril 1977, p. 242.

²¹³ *Ibid.*, p. 243.

²¹⁴ Voir Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Point essais », 1998 [1992], 567 p.

²¹⁵ Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Point essais », 2000, p. 34.

²¹⁶ *Idem.*

société québécoise dans laquelle la « parole immigrée²¹⁷ », pour reprendre l'expression de Marco Micone, est reconnue par la société d'accueil. Les activités de *ViceVersa* se déroulant à Montréal complexifièrent cette revendication de la voix immigrante, à cause de la dualité linguistique qui tirailait la métropole québécoise. *ViceVersa* proposait un modèle de culture dans laquelle les différentes communautés étaient séparées par des frontières poreuses, permettant des échanges qui les nourriraient de manière réciproque, pavant la voie à des espaces de passages (évoquant le titre du roman d'Émile Ollivier analysé dans ce mémoire) entre les cultures.

Conclusion

On retrouve, dans la poétique de *Passages*, plusieurs éléments fondamentaux de la « transculture ». D'abord, le mouvement que permet une conception « transculturelle » de la culture québécoise contemporaine et cosmopolite, joue un rôle fort influent au sien du récit. Tous les personnages du roman sont d'éternels exilés qui ont façonné leur identité en un rapport mouvant avec l'altérité. C'est un phénomène extrêmement important des récits de migration, suggère Pierre Ouellet dans *L'esprit migrateur*. Instable, le personnage en exil est en constante transformation à cause d'une « perte de soi » qui « accroît [...] le sujet d'altérité à lui-même²¹⁸ ». Labyrinthique, la vie du personnage de Normand est marquée par une marche perpétuelle à travers Montréal qui permet la rencontre de l'autre, croit Simon Harel dans *Le voleur de parcours*²¹⁹. C'est donc sous le mode de la « contamination réciproque » que Normand expérimente une relation avec l'altérité.

Dans *Passages*, l'espace, intimement lié au mouvement, est lui aussi conçu à travers les paradigmes de la « transculture », particulièrement par l'entremise de la poétique urbaine de Montréal. Sur le territoire de cette ville cosmopolite, les frontières érigées deviennent poreuses, permettant aux différentes cultures de s'influencer de manière réciproque. Le texte d'Ollivier aborde tant « le territoire imaginaire de la culture », ce territoire que toute société

²¹⁷ Marco Micone, « La parole immigrée », *art.cit.*, p. 259.

²¹⁸ Pierre Ouellet, *op.cit.*, p. 24.

²¹⁹ Simon Harel, *Le voleur de parcours*, *op.cit.*, p. 143.

se représente au moyen de ses réalisations culturelles²²⁰ (rappelons que le personnage de Normand a participé à de nombreuses revues tout au long de sa vie), que le territoire physique. Entre le climat hivernal, un élément d'identification culturel des écrivains migrants²²¹, et la « créolisation » du territoire représentée par un investissement des sons et les odeurs des Antilles dans Montréal, la dualité Nord/Sud fait de la métropole québécoise une ville complexe d'impureté. Elle serait métonymique et configurée par le développement, le déploiement et la contiguïté, croit Gilles Marcotte²²². La littérature contemporaine québécoise, en accentuant l'importance de la figure de « l'étranger » dans sa production au fil des années 1980 et 1990, mettrait en place une poétique urbaine se constituant et se développant à travers le regard de cet étranger, comme si ce dernier, traversé de toutes les cultures en présence, projetait sur sa terre d'accueil sa propre subjectivité, brouillant une fois de plus ce rapport entre identité et altérité²²³. La « contamination réciproque » caractérise donc l'écriture urbaine du courant des « écritures migrantes » dont le roman *Passages* est issu.

Dans ce même esprit « transculturel », la mémoire prend forme dans *Passages* de manière très active. Elle hante les différents personnages, ces hommes et femmes de l'exil qui la projettent sur l'espace qu'ils occupent. Ces personnages, jouant toujours dans leur esprit le théâtre de leurs souvenirs – avec Duvalier et ses tontons macoutes comme protagonistes dans une mise en scène de douleur, de terreur et de massacres –, ont un rapport problématique avec ce passé. Ces événements sont figés dans leur mémoire et celle-ci en contamine les lieux, en altère les odeurs, les sons, les couleurs. Le passé et le présent existent ainsi en une constante tension. Les auteurs de *ViceVersa* concevaient la mémoire comme un élément dynamique et actif de la réalité de l'immigrant, Fulvio Caccia la définissant comme une présence fantomatique²²⁴. Mouvement, espace et mémoire sont trois thèmes bien présents dans les théories de la « transculture » que le roman *Passages* aborde sous l'égide de la « contamination réciproque ». Elle portera le récit puisque la relation entre Normand et sa

²²⁰ Michel Morin et Claude Bertrand, *Le territoire imaginaire de la culture*, *op.cit.*, p. 30.

²²¹ Daniel Chartier, « L'hivernité et la nordicité comme éléments d'identification identitaires dans les œuvres d'écrivains émigrés au Québec », *art.cit.*, p. 240.

²²² Gilles Marcotte, *op.cit.*, p. 44.

²²³ Simon Harel, *op.cit.*, p. 43.

²²⁴ Fulvio Caccia, « Mues », *art.cit.*, p. 14.

ville, dans laquelle le mouvement dissout son identité en tentant, dirait-on, de se sauver des démons de son passé, sera insoutenable et le poussera à l'exil. L'analyse de ces trois thèmes, à l'aide des théories de la « transculture », nous ont permis de développer la « contamination réciproque » en tant qu'une poétique qui caractérise l'esthétique du courant des « écritures migrantes ».

Dans la prochaine partie, nous aborderons la place du corps dans *Passages* en tant qu'un des éléments centraux du courant des « écritures migrantes ». Pour Pierre Nepveu, la relation entre la subjectivité et l'altérité, dans les textes des écrivains migrants, passe par les corps sexués. Les traces que laisse l'exil sur le corps de l'immigrant sont porteuses de sens dans la relation qu'il entretient avec l'autre²²⁵. Dans *Passages*, le personnage de Normand est aux prises avec la maladie tout au long de sa vie, ce qui le poussera à quitter Montréal pour Miami. On verra que cette maladie est intimement liée à un mal-être chronique qu'il expérimente dans sa ville d'accueil. Le corps serait ainsi le troisième pôle de la triade que complètent l'écriture et la ville, selon Pierre Nepveu²²⁶. Et lorsque la ville représente un lieu où se revit constamment l'expérience de déterritorialisation comme nous l'avons dans le présent chapitre, ce corps en subit nécessairement les contrecoups dans son intégrité physique et morale. Nous verrons que le corps est le lieu d'une subjectivation, de passage à l'autre, qui s'inscrit dans une optique contemporaine et cosmopolite de la littérature; notre analyse, au courant du troisième chapitre de notre mémoire, se nourrira entre autres des travaux de Pierre Ouellet et Simon Harel ainsi que des théories du métissage.

²²⁵ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, op.cit., p. 198.

²²⁶ Pierre Nepveu, *Écriture des lieux*, op.cit., p.56.

TROISIÈME CHAPITRE

LE SUJET DES « ÉCRITURES MIGRANTES » : LA QUESTION DU CORPS

*Après la tempête, elle me garde dans ses bras.
Je pique, là, un somme. Sur son sein blanc. [...]
Je ne suis pas que Nègre. Elle n'est pas que Blanche.
Dany Laferrière²²⁷*

« L'identité, aujourd'hui, subit une opération à cœur ouvert²²⁸ », écrit Émile Ollivier dans son essai *Repérages*. Avec ce talent marqué pour la formule imagée et évocatrice, l'auteur d'origine haïtienne aborde la question de l'identité grâce à cette métaphore corporelle. Dans *Passages* l'écriture d'Ollivier prend en charge les corps qui sont entre autres porteurs de marques identitaires. C'est de cette poétique morphologique, physique dont il sera question dans le troisième chapitre de ce mémoire. Nous nous attarderons à ce corps poétisé, esthétisé qui prend forme dans le texte littéraire et dont Isaac Bazié affirme qu'il :

apparaît avec la charge d'une double ambiguïté, parce qu'il est et corps, et écriture. Double ambiguïté parce qu'en tant qu'élément du texte littéraire, il peut être considéré comme un signe quelconque, franc de toute détermination sémantique autre que celle du complexe plus ou moins autonome qu'est l'œuvre singulière d'une part; d'autre part parce que ce signe précisément est de la nature même des éléments qui une fois convoqués, font appel à un fort potentiel de référentialité qui dans bien des cas, se fait de manière directe²²⁹.

Le corps textuel des « écritures migrantes » est le lieu de bouillonnements et tensions rappelant l'identité complexe qui tiraille l'exilé; la poétique hybride et impure découlant de la « contamination réciproque » sera observée à travers son mode *physique*²³⁰. Mouvant, labile

²²⁷ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, Montréal, Typo, 2002 [1985], p. 46.

²²⁸ Émile Ollivier, *Repérages*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2001, p. 119.

²²⁹ Isaac Bazié, « Corps perçu et corps figuré », *Études françaises*, vol. 41, no 2, 2005, p. 10.

²³⁰ Signalons les recherches d'Hugues Marchal qui affirme qu'il existe une réciprocité entre la génétique et la stylistique, grâce au développement, au cours du XX^e siècle, du code génétique qui emprunterait plusieurs métaphores textuelles et qui utiliserait un langage littéraire pour définir les cellules fondatrices du corps humain. À l'inverse, il affirme que la critique littéraire a, dès le XVII^e siècle, décrié l'impureté de l'art, l'accusant d'être

et aux contours flous, c'est réellement un corps sous le signe de la « migrance » qu'Émile Ollivier met en place dans son roman *Passages*. Nous verrons ainsi la manière dont les personnages construisent et mettent en jeu leur subjectivité à même leur démarche, leur posture, leurs mouvements.

Ce précepte se mesure d'abord par le lien qu'entretient le personnage de Normand, exilé haïtien, avec sa ville d'accueil. En tant qu'immigrant, le personnage s'identifie à cette terre qui est la sienne depuis des dizaines d'années. Elle s'est imprimée en lui, alors que l'homme y dissout son identité. Une relation de contamination mutuelle entre le personnage de Normand et Montréal est ainsi opérée par Émile Ollivier. Nous aborderons la question du corps en tant qu'« écologie²³¹ », selon l'expression d'Isaac Bazié : le corps sera ainsi le théâtre des liens entre les êtres vivants et leur milieu, liens dont la science de l'écologie fonde ses préceptes de base. Cette idée rappelle sans contredit la notion d'« écologie du réel » au sens de Pierre Nepveu, ce « système à la fois conflictuel et organisateur, dans la mesure où la littérature est toujours en définitive une manière de configurer le désordre²³² ». Le texte *L'esprit migrateur* de Pierre Ouellet nous sera de nouveau utile dans ce chapitre-ci afin d'observer ce lien entre l'identité du sujet et le lieu au sein de la littérature québécoise contemporaine que met en place son concept de « migrance identitaire²³³ ». C'est une idée qu'abordent également Pierre Nepveu, sous l'égide de la « trilogie ville-corps-littérature²³⁴ », et Simon Harel à partir d'observations qui mèneront à son concept « d'habitabilité²³⁵ ». Ainsi, en tant que grand errant qui accorde une place privilégiée au lieu de ses dérives postmigratoires, le personnage de Normand incarnerait les deux faces, les deux réalités de la littérature québécoise contemporaine, selon ce que définit Monique LaRue dans son célèbre

une « monstruosité ». Ainsi, il serait possible de concevoir un texte « comme on parlerait d'un organisme vivant, engendré par rencontre et échange entre des êtres préexistants », ce qui appuie l'analyse de la prise en charge des corps par la poétique. (Hugues Marchal, « Structure organique et structure de l'œuvre : l'histoire récente d'un point dans la trame », dans Claude Fintz (dir.), *Le corps comme lieu de métissages (Littérature, biologie, arts, anthropologie) – Actes du Colloque de décembre 2002*, Paris, l'Harmattan, 2003, p. 156-170.)

²³¹ *Ibid.*, p. 14.

²³² Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 2002 [1988], p. 211.

²³³ Pierre Ouellet, *L'esprit migrateur. Essai sur le non-sens commun*, Montréal, Éditions Traits d'union, coll. « Le soi et l'autre », 2003, p. 36.

²³⁴ Pierre Nepveu, *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papier collés », 2004, p. 23.

²³⁵ Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2006, p. 46.

texte « L'arpenteur et le navigateur²³⁶ ». La maladie du personnage principal viendra complexifier le tandem corps-lieu, évoquant certains malaises identitaires du protagoniste : elle sera à l'origine du voyage en Floride qui fera tout basculer. Cette section de notre chapitre abordera certaines des réalités esthétiques récurrentes du courant des « écritures migrantes » par la manière dont le sujet et l'idée de lieu exercent un mouvement et va-et-vient, idée rappelant la « contamination réciproque ».

Nous aurons ensuite recours aux théories du métissage pour traiter de la subjectivation des corps, de la construction de l'identité. Tensions, oscillations, confrontations : ces qualificatifs sont fréquemment utilisés par les chercheurs ayant participé au colloque intitulé « Le corps comme lieu de métissages²³⁷ » sur lequel nous nous appuierons pour cette deuxième partie du chapitre. Il s'agit de termes qu'Émile Ollivier utilise dans *Passages* afin d'évoquer la construction identitaire des personnages de Normand et d'Amparo, ce que suggèrent une posture « d'oscillation permanente » (*PASS*, p. 61) et contradictoire pour le premier, ainsi que la danse pour la deuxième. « L'identité est un jeu qui se joue à deux. [...] Le regard de l'autre nous construit, nous fabrique, nous met au monde. Dans ce jeu identitaire la reconnaissance est essentielle²³⁸ », affirme Émile Ollivier dans l'entretien qu'il a accordé à Suzanne Giguère et qu'on retrouve dans l'ouvrage *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*. Cette conception duelle et réciproque de l'identité se fera à même les corps sexués de Normand et d'Amparo lors de leur idylle amoureuse en Floride. Le rapport sexuel au sein du courant des « écritures migrantes » comme rapprochement entre soi et l'autre a été souligné entre autres par Pierre Nepveu dans *L'écologie du réel*, texte dans lequel il conçoit le corps comme le lieu de traces résultant de l'expérience migratoire²³⁹.

Nous aborderons enfin la structure de l'œuvre selon les préceptes des théories de la « différence²⁴⁰ » afin d'analyser *Passages* en tant que récit différé. Ce détour par le

²³⁶ Monique LaRue, « L'arpenteur et le navigateur », *De fil en aiguille. Essais*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2007 [1996], p. 47-64.

²³⁷ Claude Fintz (dir.), *Le corps comme lieu de métissages (Littérature, biologie, arts, anthropologie) – Actes du Colloque de décembre 2002*, Paris, l'Harmattan, 2003, 405 p.

²³⁸ Suzanne Giguère (dir.), *Passeurs culturels. Une littérature en mutation. Entretiens*, Québec, Les Éditions de l'IRQC, 2001, p. 47.

²³⁹ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, *op.cit.*, p. 198.

²⁴⁰ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1967, p. 22.

structuralisme déconstructiviste derridien nous permettra d'observer toute la complexité de la structure de *Passages*. La pensée de la « différance » conçoit la signification comme un mouvement de va-et-vient du sens entre le signe écrit et le signe lu; ce concept nous sera utile afin d'observer les tensions qui existent entre la suite des événements, close, et celle racontée par le narrateur Régis qui agit comme transmetteur. La mort aura un rôle de la plus haute importance dans le roman : thème récurrent de l'œuvre d'Émile Ollivier qui se présente comme une trace des affres du régime Duvalier, elle sera, dans *Passages*, le point de rupture d'un cycle. La mort se veut ici une fin qui permet un commencement : c'est en tant que mouvement dialectique que la mort permet au récit circulaire qu'est *Passages* de se déployer dans toute sa complexité. Nous porterons également attention au personnage de Normand selon les observations de Philippe Hamon sur le personnage littéraire en tant que signe : dans une optique structuraliste, le protagoniste se construirait au fil de la lecture et par ses rapports avec les autres personnages du récit²⁴¹. Au moment où Régis narre le récit, Normand est mort ; de sa présence fantomatique et spectrale découle des tensions entre la présence et l'absence qui supposent une existence en différé. En effet, Normand a vécu, n'existe plus et c'est précisément la narration de sa vie qui réactivera sa présence. Nous analyserons ainsi une scène à la fin du roman où les souvenirs entrent en conflit avec le présent du récit et celui de la narration, tout en évoquant l'entité spectrale de Normand. Complexe, cette scène sera l'occasion d'analyser le mouvement de réciprocité entre le présent et le passé, entre la présence et l'absence que proposent les théories de la « différance ».

Le corps textuel et son lieu de subjectivation

Tout d'abord, les théories de l'énonciation qu'esquisse Pierre Ouellet dans son ouvrage *L'esprit migrateur* nous serviront à aborder le sujet « migrant » dans *Passages*. Par l'entremise du personnage de Normand, cette conception du corps sous l'égide de la « migration » est au cœur des préoccupations des « écritures migrantes » et n'est pas étrangère à la « contamination réciproque ». Ouellet étudie la notion de « migration » qui peut

²⁴¹ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, no 6, mai 1972, p. 96.

rendre compte des « variations de l'identité narrative »²⁴² » que met en jeu l'énonciation. La littérature contemporaine s'organiserait, depuis l'époque postcoloniale, selon une redéfinition de l'espace. Non plus « empirique et coloniale », comme à l'époque des relations de voyages, l'espace prendrait forme en une « focalisation précise, de type fovéal, qui centre le regard sur un seul site, une époque, une période, un moment. L'espace est un *Nous*²⁴³ ». L'accent serait davantage mis sur l'identité, la relation à l'autre; Pierre Ouellet souligne « l'inscription de soi dans le milieu urbain » qui y projetterait un « *ethos*²⁴⁴ » et qui problématiserait de manière complexe le sujet – et par extension, le corps – dans le paysage urbain. Dans *Passages*, nous le verrons, le personnage de Normand Malavy entretient une relation avec sa propre ville, Montréal, dans laquelle il projette son identité; or, il semble que l'essence de Montréal se reflète également en Normand.

Pierre Nepveu, dans *Lecture des lieux*, aborde la présence du corps dans le lieu en littérature. Il écrit : « La force de la littérature, de la poésie, consiste à faire apparaître la constellation d'expériences, de désirs, de réminiscence contenus dans tout lieu, si petit et humble soit-il²⁴⁵. » En fait, le corps occuperait un des trois pôles de la trinité de l'écriture contemporaine de la ville : « L'ultime vérité de la ville : la sensation, le corps. La fameuse trilogie « ville-corps-écriture »²⁴⁶. » La vie que mène Normand dans sa ville d'accueil, les habitudes qu'il y entretient, fortement liées au mouvement²⁴⁷, sont sans cesse évoquées en termes organiques. Ainsi, Émile Ollivier place le corps de son personnage au centre même de Montréal : Normand y mène « une vie de reclus [...] dans cette ville devenue pour lui une prison » (*PASS*, p. 60). La ville ne se déploie pas qu'en termes uniquement urbains; la métaphore carcérale focalise également Normand en un espace restreint et clos. Normand, malgré l'aspect « transculturel » et mouvant de Montréal, se trouve en position d'attachement extrême à sa ville. L'homme « plonge » (*PASS*, 60) « tête baissée » (*Idem*), à travers sa ville et se retrouve « à bout de souffle » (*Idem*) à force de se tenir en posture d'« équilibre contradictoire, d'oscillation permanente » (*PASS*, p. 61). Ainsi, l'écriture de la ville passe par

²⁴² Paul Ricoeur, cité par Pierre Ouellet, *op.cit.*, p. 21.

²⁴³ Pierre Ouellet, *op.cit.*, p. 40. (L'auteur souligne.)

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 153.

²⁴⁵ Pierre Nepveu, *Lecture des lieux*, *op.cit.*, p. 23.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 56.

²⁴⁷ Voir à ce sujet le deuxième chapitre de notre mémoire.

le corps de Normand, ce qui restitue cette « trilogie » dont parle Pierre Nepveu.

Dans *Passages*, Normand est un sujet « morcelé²⁴⁸ », selon l'expression de Pierre Ouellet, qui dissout son identité à travers sa ville d'accueil : « Sa vie d'adulte – ce qu'il y avait de plus précieux dans sa vie d'adulte – y était incrustée, enchâssée » (*PASS*, p. 60). Normand se soustrait ainsi à son identité en la projetant dans cette « ville-creuset » (*Idem*), ce « lieu géométrique de la conscience de lui-même » (*PASS*, p. 61). Le lieu possédant une part de son identité, il façonne son *ethos* à même la ville, il s'y enchâsse, s'y insert. Normand est donc « morcelé » à travers ses « dérives » montréalaises. Ce phénomène s'apparente à ce que Pierre Ouellet appelle la « migrance identitaire ». Si Montréal, dans *Passages*, semble posséder l'identité de Normand et même détenir son corps en otage, c'est justement parce que la « migrance identitaire » soustrait l'identité du sujet et la projette sur sa ville, plutôt que procéder par une accumulation d'identités en lui, écrit Ouellet : « C'est la mue qui *fait* le sujet et non pas le sujet qui *ferait* sa mouvance en tant qu'agent de son changement²⁴⁹. » C'est dans cet écart entre le sujet incarné et le sujet projeté que réside la « migrance » identitaire et, de part et d'autre de cet espace médian, s'opère la « contamination réciproque ».

Cette mouvance urbaine serait une particularité toute nord-américaine selon Simon Harel. Il note, entre autres à cause de leur relative jeunesse historique, une certaine instabilité des principales villes d'Amérique du Nord : « Comme si la ville était en mouvement, tissée de l'étrangeté, constamment modifiée, et que le citoyen s'y reconnaissait lui-même autre²⁵⁰ », écrit-il dans *Le voleur de parcours*. Le mouvement de la ville redéfinirait ainsi le centre et la périphérie : « Ce ne serait plus dès lors l'étranger qui définirait cette mobilité de l'univers urbain : personnage en mouvement, au déplacement imprévu. Mais plutôt la ville elle-même qui se transformerait au gré de sa constitution²⁵¹. » Ainsi, dans *Passages*, Montréal se meut de proche en proche à travers le regard de l'étranger, celui de Normand : la littérature contemporaine québécoise, justement grâce à la présence des écrivains migrants, serait

²⁴⁸ Pierre Ouellet, *op.cit.*, p. 16.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 36.

²⁵⁰ Simon Harel, *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 1999 [1989], p. 43.

²⁵¹ *Idem*.

investie d'une conscience de la « migrance » qui se transposerait sur le paysage urbain. C'est en ce sens que Montréal se déploie dans *Passages* : non pas dans la solidité des immeubles et des gratte-ciels, mais bien plutôt à travers l'esprit vagabond de Normand. La littérature cosmopolite contemporaine, à travers l'image du « flâneur, particule dans un univers en déplacement²⁵² », engendrerait une « folie de la dispersion » qui « proviendrait d'un éclatement de la distance dans l'accentuation de la circulation des signes²⁵³ ». « Plus de linéarité, mais des figures de fragmentation²⁵⁴ », ajoute Harel. Lui-même morcelé et fragmenté, le personnage de Normand participe de ce lien irréductible entre sujet et lieu en contribuant à bâtir l'espace. Cette conception migrante de l'identité du sujet s'apparente ainsi à la manière dont le texte conçoit la vie de Normand sur sa terre d'accueil. Et il est évident que cette situation est amplifiée chez quelqu'un qui a vécu la réalité migratoire et qui porte en lui les vifs souvenirs des terres qu'il a quittées et parcourues.

De manière réciproque, Normand est altéré par sa ville qu'il intériorise. Dans *Passages*, Montréal se manifeste, pour le personnage principal, en une présence obsédante, brulante sous la peau²⁵⁵, pour utiliser une formule du narrateur de *La brûlerie*, roman posthume d'Émile Ollivier paru en 2004. Le texte de *Passages* suggère avec force que l'idée de lieu peut affecter la construction identitaire du migrant en rendant bien compte d'un lien irréductible entre Normand et sa ville d'accueil. En brouillant les frontières entre les deux entités, Montréal agit véritablement à titre de personnage dans *Passages*. Normand se situe à la confluence de « l'altération » et du « morcellement », états qui caractérisent la conception de soi dans l'énonciation particulière des « écritures migrantes », selon Pierre Ouellet, et qui soulignent ce lien bilatéral entre le corps et la ville, entre le sujet et l'espace. Normand semble ainsi être traversé par l'urbanité et la culture « transculturelle » de Montréal. Cette intériorisation du lieu semble être, aux dires du narrateur de *Passages*, la réalité tout indiquée de l'exilé, du voyageur :

Dans leur soif de départ, les voyageurs ignorent souvent qu'ils ne feront qu'emprunter de vieilles traces. Mus par une pulsion, quand ils ont mal ici, ils veulent aller ailleurs. Ils oublient que le mieux-être est inaccessible puisqu'ils portent en eux leur étrangeté. Leur trajet, à la limite, ne dessinera qu'une boucle, tant les événements sont jetés là, orphelins, les

²⁵² *Ibid.*, p. 86.

²⁵³ *Idem.*

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 87.

²⁵⁵ Émile Ollivier, *La brûlerie*, Montréal, Boréal, 2004, p. 46.

attendant, pareils à des quais de gares. Ils erreront sans fin, animés du même désir fou que celui qui hante le destin implacable des saumons : ils tâtent des fleuves, des océans, pour retrouver à la fin l'eau, même impure, où ils sont nés et y pondre en une seule et brusque poussée une réplique d'eux-mêmes et mourir. (*PASS*, p. 159)

Cet extrait allie l'espace et le voyage : les lieux sont inchangés et immobiles; la mobilité, c'est la figure du migrant qui la dicte, qui l'organise. Normand semble posséder une sensibilité marquée pour l'idée de lieu : le voyageur déverse son « mal » dans le lieu qu'il connaît en quelque sorte déjà. Il lui est impossible de rester au même endroit, mais il est incapable de réellement dévier de ses propres sentiers battus. Le migrant affiche ainsi une riche tension, une forte contradiction, entre l'errance et l'enracinement, deux états qui entrent en conflit. Le lieu se déploie de manière particulière, car si l'endroit où l'on jette l'ancre est tout nouveau, les habitudes migratoires et les souvenirs que l'on y projette rendent ce lieu d'accueil familier.

Normand représente bien ces figures du migrant, de l'exilé ou du flâneur telles que Simon Harel dans *Le voleur de parcours* ou Pierre Ouellet dans *L'esprit migrateur* les définissent. Il correspond également au sujet contemporain de la littérature québécoise au sens de Monique LaRue. De prime abord, Normand rappelle ce que LaRue nomme un « navigateur ». Cette dernière affirme que « la littérature québécoise apparaît, à la lumière du présent, prendre ses racines dans une conception ethnique de la société, vision qui modèlerait depuis longtemps sa définition²⁵⁶ ». Il y a donc un rapport, dans cette conception du corpus québécois, entre territoire et sujet, identité individuelle incarnée et identité collective. Soulignons qu'un groupe culturel se définirait par la langue, l'ascendance et la descendance²⁵⁷; cette conception ethnique placerait ainsi le sujet écrivain à la jonction de ce qu'elle nomme « l'arpenteur » et le « navigateur ». Le personnage de Normand possède plusieurs caractéristiques de cette seconde entité :

de ces navigateurs, de ces explorateurs qui, comme tout artiste véritable, partent vers l'inconnu pour trouver du nouveau, des nomades qui ne s'abaissent pas à arpenter la terre et qui savent d'autant plus, maintenant que la planète entière est arpentée, que la terre est à nous tous²⁵⁸.

De son côté, « l'arpenteur » serait plutôt celui qui s'ancrerait profondément au territoire qu'il

²⁵⁶ Monique LaRue, *op.cit.*, p. 52.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 53.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 58.

habite : « L'arpenteur n'écrit-il pas sur la terre, n'écrit-il pas la terre elle-même? L'arpenteur rend humain le paysage, il le civilise. Il approfondit l'identité de l'homme et du lieu. Il crée son habitat, il habite le monde et le modèle à sa manière²⁵⁹. » L'entité littéraire contemporaine serait toutefois une somme de ces deux réalités, ces deux postures :

Un personnage est toujours l'incarnation d'un mode d'être-au-monde et l'arpenteur, le navigateur, seraient en quelque sorte les deux faces de notre identité. Une identité n'est jamais simple, jamais homogène, puisque l'identité est une donnée de la conscience et qu'une conscience, c'est du temps et que le temps est mobile. Une mémoire et une anticipation se chevauchent, se disputent et s'arrachent toujours le présent. C'est probablement ce que veulent dire les sociologues, dans leur langage, avec le concept de la mobilité ethnique, me disais-je. Il y a toujours une gradualité des appartenances. Il y a sans cesse des déplacements de la position d'un individu au sein des groupes ethniques composant la population. Un enfant n'a jamais le même sentiment d'appartenance ethnique que ses parents²⁶⁰.

Cette posture contradictoire, à travers laquelle se confrontent le mouvement et l'enracinement, évoque celle du personnage de Normand de manière éloquent. Nous avons abordé l'idée du mouvement dans la construction identitaire au deuxième chapitre; ce mouvement est lié paradoxalement à une immobilité, ce qui rejoint la conception de l'identité littéraire de Monique LaRue. Et en ce sens, l'identité du personnage de Normand est intrinsèquement liée à la manière dont son corps ressent et conçoit de manière physique sa vie en sol montréalais :

Il disait toujours qu'à force d'errer dans cette ville il existait des quadrilatères, des segments entiers dont il connaissait chaque pierre, chaque devanture de maison. Sa vie d'adulte – ce qu'il y avait de plus précieux dans sa vie d'adulte – y était incrustée, enchâssée : Leyda, des copains pour la fête et le rhum, la grande trouée d'espérance des années soixante. (PASS, p. 60)

Si le mouvement définit l'identité de Normand, il est attaché à sa terre d'accueil, ce que la « contamination réciproque » entre Normand et sa ville évoque. Ce lien prend une dimension symbolique encore plus forte à travers la poétique reliée à la maladie qu'Émile Ollivier développe dans le roman : il finit par y avoir chez Normand un certain malaise face à cette proximité avec Montréal. Cette situation engendre une sorte de relation d'amour-haine entre les deux entités et place le personnage devant de vives contradictions, « entre deux impossibilités : la chimérique résurgence du passé, puisqu'on ne peut repasser par sa vie, et

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 57.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 59.

l'oubli de ses racines qui souvent conduit à la folie » (*PASS*, p. 99).

La maladie rend bien compte de ces tensions entre exil et enracinement. « De santé fragile » (*PASS*, p. 118) dès l'enfance, Normand aura souffert de moult maux, de diverses maladies, dont une insuffisance rénale qui l'assaillira dans les derniers retranchements de sa vie :

Une vie en suspens, ces dix dernières années; des traitements itératifs pour insuffisance rénale chronique, des séances d'épuration du sang trois fois par semaine à l'Hôtel-Dieu de Montréal, pluie, tonnerre, tempête; des veines fatiguées, un frayage permanent avec la douleur. (*PASS*, p. 60)

Cette maladie fait éprouver à Normand des maux tant physiques que psychologiques. Le climat maussade de Montréal semble affecter directement le corps du personnage et est intimement lié à la maladie : les « séances d'épuration du sang » sont mises en rapport étroit avec les intempéries montréalaises (« pluie, tonnerre, tempête »), brouillant ainsi la distinction entre les maux physiques de Normand et le climat de Montréal. En fait, le texte suggère un lien causal entre ces conditions météorologiques et les malaises physiques de l'Haïtien, problématisant davantage le lien entre le corps et le lieu dans *Passages*. La maladie possède une forte charge dramatique, car elle poussera Normand au voyage qui s'avérera une « rédemption par la mer » (*PASS*, p. 106), alors que là Floride sera le lieu où le nœud du récit se dénouera. Virginia Woolf souligne, dans son article « De la maladie », la propension du sujet malade à percevoir les lieux qui l'entourent au quotidien de manière altérée, différemment que lorsqu'il est en santé. La maladie altérerait ainsi, à travers le regard du sujet affligé, l'espace²⁶¹, ce qui schématise de manière complexe ce lien entre corps et espace. À travers le corps malade de Normand, la relation de « contamination réciproque » entre lui et Montréal prend un sens à la fois tragique et imagé. En effet, plusieurs observateurs, dont Karina Victoria Sieres, évoquent la concomitance entre le nom de famille de Normand, « Malavy », et la maladie, voire le « mal-à-vie²⁶² », symbolisant une vie entière aux prises avec des maux de toute sorte. Suite à une transplantation rénale, il y aurait une part d'altérité

²⁶¹ Virginia Woolf, « De la maladie », dans *Une prose passionnée et autres essais*, Montréal, Boréal, coll. « Papier collés », 2005 [1926], p. 41.

²⁶² Karina Victoria Sieres, « Les attachements conflictuels comme matrice de l'ambivalence identitaire et culturelle dans l'œuvre d'Émile Ollivier », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2010, f. 75.

en lui-même : « Sans l'intervention d'un Autre, en l'occurrence l'organe transplanté, il n'aurait pu espérer survivre [...] Ainsi, Normand fait littéralement corps avec l'étranger²⁶³. »

Ces observations au sujet de la maladie évoquent une caractéristique tout à fait singulière du paysage littéraire québécois des années 1980 et 1990, à savoir son vocabulaire pathologique et impur, relié aux poétiques des « écritures migrantes » et particulièrement à la « transculture ». En effet, selon Pierre Nepveu, le terme « transculture²⁶⁴ » serait apparu au Québec pour la première fois en 1952 à l'Institut de recherche en psychiatrie de l'université McGill. Si, quelques décennies plus tard, l'époque « transculturelle » de la littérature québécoise relève de zones de contact entre les cultures, d'autant de « contaminations » entre les différents groupes culturels, « la transculture est-elle ou peut-elle être une maladie?²⁶⁵ », se demande Nepveu. Ce dernier évoque le « diagnostic » de plusieurs critiques à propos de la « transculture » qu'ils concevraient comme un symptôme de l'éclatement du discours nationaliste québécois. Aussi Nepveu évoque-t-il, en guise d'exemple, Marco Micone qui, durant toute sa carrière, a insisté sur le malaise psychologique et émotif de l'immigrant²⁶⁶. La maladie contribue ainsi à analyser le lien entre le lieu et le corps en y accentuant la dimension dramatique.

À partir de ses travaux sur la littérature québécoise contemporaine, Pierre Ouellet souligne la place privilégiée du corps au sein de l'écriture de la ville. Les « formes de l'expérience énonciative de soi au cœur de l'espace-temps²⁶⁷ » créeraient ce que Ouellet appelle « l'*ethos* urbain²⁶⁸ ». Ainsi que le « tango condense » (*PASS*, p. 37), l'identité se construit dans un « double mouvement d'identification au lieu où l'on est et de différenciation concomitante avec le lieu, tel que l'énonciation permet seule de le mettre en œuvre et en jeu²⁶⁹ ». Il s'agit véritablement d'un lien bilatéral identitaire qui se tisse entre le sujet et le lieu, situation que problématise le roman *Passages*. Ouellet affirme également :

²⁶³ *Idem.*

²⁶⁴ Voir le deuxième chapitre de notre mémoire à ce sujet.

²⁶⁵ Pierre Nepveu, « Qu'est-ce que la transculture? », dans *Paragraphes*, vol. 2, « Autrement le Québec - Conférences 1988-1989 », Université de Montréal, 1989, p. 18.

²⁶⁶ *Idem.*

²⁶⁷ Pierre Ouellet, *op.cit.*, p. 153.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 151. (L'auteur souligne.)

²⁶⁹ *Idem.*

Autrement dit, je m'inscris tout entier dans l'expérience que je fais du paysage urbain, dont la forme ne m'apparaît que du point de vue que j'occupe en lui, en son milieu, dans un espace déictique où je suis toujours « là » ou « ici », *in situ*, jamais ailleurs ou en dehors, mais je peux aussi, étant un être de mémoire et d'imagination, non pas seulement un corps sentant, me représenter mentalement un ensemble plus vaste et mes propres états d'âme ou ceux des autres au sein de cet espace-temps auquel je me réfère comme à une totalité. Je transforme la ville en *énonçable* par ma présence en elle, qui oriente les formes et les mouvements à partir de mon point de vue, ce qui me constitue comme sujet énonçant, puis je la transforme en *énoncé* dans la représentation que je m'en fais ou que je me fais de ma présence en son sein, ce qui me constitue à mon tour comme sujet énoncé, objet de mon énonciation²⁷⁰.

Expérience et lieu vont de pair, s'influencent, et c'est le corps qui est au cœur de ce rapport de tensions. Les pieds solidement ancrés dans la ville qui le façonne, le sujet contemporain serait à la fois l'énonciateur et l'énoncé qui évoque l'expérience de ce même lieu. Il y aurait ainsi une sorte de miroir entre le paysage urbain et le sujet de l'énonciation, ce qui complexifie la distinction entre un personnage et son lieu de subjectivation. Dans la même mouvance, Simon Harel affirme en 1989 dans *Le voleur de parcours* qu'à travers la figure du « flâneur », la littérature contemporaine et cosmopolite met en place un « univers en déplacement » et « ouvert », permettant des « traversées²⁷¹ ». En effet, selon lui, la conception du corps ne pourrait guère se faire « en dissociation de l'espace qu'il occupe qui peut en être le prolongement dans certains cas²⁷² ». Il s'agit d'un élément que Harel a étudié une quinzaine d'années plus tard dans *Les passages obligés de l'écriture migrante*, à travers le concept « d'habitabilité²⁷³ », terme qu'il emploie pour désigner le lieu habité. Dans cet ouvrage, il conteste avec véhémence la critique du courant des « écritures migrantes ». En effet, il l'accuse d'avoir fait de ce courant une « agréable aporie postmoderne qui permet à tous et chacun de se dire vivre de partout et nulle part²⁷⁴ ». Harel affirme que l'idée de lieu y a été négligée, au profit d'une certaine apologie de « l'errance extatique²⁷⁵ ». À travers ces réprimandes, il établit un lien irréductible entre la subjectivité de l'écrivain et le lieu qu'il habite (et qui l'habite) :

Penser la subjectivité, c'est engager une réflexion sur les lieux habités. Car si l'on veut aborder la question du « refuge », du « sanctuaire » que représente l'écriture migrante, la notion d'habitabilité me semble nécessaire. Elle m'apparaît utile également afin de fonder la

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 154. (L'auteur souligne.)

²⁷¹ Simon Harel, *Le voleur de parcours*, *op.cit.*, p. 86.

²⁷² *Idem.*

²⁷³ Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, *op.cit.*, p. 46.

²⁷⁴ *Idem.*

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 45.

logique de l'hospitalité qui, dans son rôle d'espace contenant et accueillant, caractérise une des pratiques vivantes de la culture. L'hypothèse que je souhaite soutenir ici est que toute forme narrative est récit d'espace, c'est-à-dire aménagement d'un lieu habité. En ce qui concerne l'écriture migrante, l'idée de lieu habité s'avère d'autant plus riche qu'elle a été oblitérée par la valorisation critique de l'errance²⁷⁶.

À l'instar de Simon Harel, nous croyons qu'il existe un lien intrinsèque, inéluctable entre le migrant et son lieu d'accueil. Ce lien, dans le cas de Normand et de Montréal, se traduit de manière extrêmement imagée par une relation de réciprocité où l'Haïtien dissout son identité à travers la ville alors que cette dernière s'imprime fortement dans son esprit. Nous croyons que l'attention portée à l'errance et à la « migration » ne réduit en rien la possibilité d'inscrire un texte comme *Passages* dans un lieu bien précis, porteur de sens.

Dans *Passages*, non seulement ce lien irréductible entre le sujet et l'espace se développe sous l'égide de la « contamination réciproque », mais il se manifeste à travers le corps dans ce qu'il a de plus *physique*. Dissolution de son identité ou maladie « transculturelle », la vie de Normand à Montréal rappelle ainsi les réalités migratoires de plusieurs textes de l'époque des « écritures migrantes ».

Corps sexués, corps dansants: corps métissés

Suite à l'analyse du lien entre le sujet incarné et son lieu d'énonciation, nous aborderons maintenant le lien que les corps entretiennent entre eux et qui concerne les questions de rapport entre l'identité et l'altérité; le soi et l'autre. Nous aurons, pour cette section de notre mémoire, recours aux théories du métissage qu'ont développées les chercheurs du colloque « Le corps comme lieu de métissages », qui eut lieu à Grenoble II en 2002 et dont les actes ont été publiés l'année suivante. Ces théories rejoignent, nous le verrons, notre thème de la « contamination réciproque » ainsi que la pensée « transculturelle » abordée au chapitre précédent. Ainsi que le souligne Émile Ollivier dans l'extrait convoqué au début du présent chapitre, le regard de l'autre fabrique et construit la subjectivité à travers ce « jeu qui se joue

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 48.

à deux²⁷⁷ ». Dans *Passages*, la poétique liée aux corps illustre bien ces rapports fusionnels entre les différents sujets et la construction de leur identité. Il ne faudrait toutefois pas croire que les théories du métissage relèvent d'une pensée binaire. Ce rapport entre le soi et l'autre, dans toute la dualité qu'implique la construction identitaire au sens d'Émile Ollivier, soulève une des questions fondamentales du métissage, à savoir l'idée de tension entre deux ou plusieurs composantes. C'est ce que soutient François Laplantine dans son texte « Corps, métissage et langage ». Il suggère que :

La multiplicité métisse n'est pas accumulation (de signes ou de biens), mais tension. Elle n'est pas tant tonalité, intensité, rythmicité. Pour dire les choses autrement, une pensée métisse du corps – pensée non pas de l'être, mais de l'autre en nous, pensée non pas de l'un, mais du multiple – ne peut se résigner à une stabilisation identitaire dans sa tendance à la réduction à l'identique et à la répétition du même. Elle se doit de faire le deuil d'une ontologie forte de la pureté, laquelle ne permet d'appréhender que des phénomènes contrastés et dotés de stabilité²⁷⁸.

Nous restreindrons les prochaines observations à une pensée plutôt binaire et duelle, à la lumière du thème de la « contamination réciproque ». Dans *Passages*, les relations entre les personnages, entre les corps, relèvent de ces tensions qui caractérisent le métissage; c'est particulièrement probant au sein de la relation entre les personnages de Normand et d'Amparo.

Le corps de ces deux personnages est traversé des lieux qu'ils ont parcourus, des expériences qui les ont altérés et des espoirs ou désillusions qu'ils ont connus. D'abord, la posture identitaire d'Amparo est d'une grande complexité : elle parle plusieurs langues (l'espagnol, le français, l'anglais), les souvenirs de sa Havane natale, ce « rivage oublié, situé au-delà de l'horizon » (*PASS*, p. 38), se mêlent aux désenchantements quotidiens vécus à Vancouver, où elle réside désormais. C'est, en soi, un être complexe :

Elle s'appelle Amparo Doukara. Elle est cubaine²⁷⁹. Non, à la vérité, elle est fille de Syriens émigrés à La Havane il y a de cela deux générations. Elle vit au Canada depuis une dizaine d'années. Ses parents habitent Manhattan. (*PASS*, p. 37)

Selon François Laplantine, le métissage se caractériserait par un dynamisme fondamental qui,

²⁷⁷ Suzanne Giguère, *op.cit.*, p. 47.

²⁷⁸ François Laplantine, « Corps, métissage et langage », dans Claude Fintz (dir.), *Le corps comme lieu de métissages (Littérature, biologie, arts, anthropologie) – Actes du Colloque de décembre 2002*, Paris, l'Harmattan, 2003, p. 222.

²⁷⁹ Émile Ollivier semble utiliser le terme « cubaine » comme un adjectif, c'est pourquoi il recourt à la minuscule.

en plus de rappeler la posture identitaire du personnage de Normand, rejoint les principales poétiques des « écritures migrantes » :

On reconnaît le métissage dans un mouvement de tension, de vibration, *d'oscillation* qui se manifeste à travers des formes provisoires pouvant se réorganiser de manière aléatoires sans pour autant être déterminées²⁸⁰.

Cette « oscillation », Normand l'aura expérimentée tout au long de sa vie, aux dires de Régis qui l'a bien connu. En effet, le protagoniste aura fait succéder aux « petites morts » les « fragiles renaissances » (*PASS*, p. 60), plaçant son corps dans un conflit où la vie et la mort se confrontent. En fait, de manière étonnante, les mêmes termes sont employés par Émile Ollivier qui décrit Normand et François Laplantine qui définit le métissage. Normand aura développé une posture :

[...] d'équilibre contradictoire, *d'oscillation permanente*, seule façon qu'il avait trouvée de se guider à travers nuit et brouillard, de sortir de cette situation de confusion laissée par l'effondrement des paradigmes, la perte de ses certitudes et une santé précaire. (*PASS*, p. 61. Nous soulignons.)

Ces nombreuses contradictions semblent même brouiller son identité civique. Ce dernier se joue du douanier à son arrivée à l'aéroport de Miami, lieu qui fourmille d'une population en transit entre arrivées et départs :

« *Where do you come from ?* », lui demande l'agent d'immigration? [Normand] répond machinalement : « Du Canada, mais je suis haïtien. » L'homme tourne distraitemment les pages du passeport. « Visa d'entrée? » Normand reste un moment surpris. [...] « Comment! Mon oncle ne se souvient pas de moi? [...] Mon Oncle Sam, voyons! » Rageusement, le fonctionnaire ferme le passeport. La feuille d'érable dorée imprimée sur la couverture du document en indique la provenance. « Vous êtes canadien, que diable! puisque votre passeport est canadien. Normand le regarde dans le blanc des yeux : « L'histoire, voyez-vous, monsieur, a de ces petites coquetteries²⁸¹. » (*PASS*, p. 59. L'auteur souligne.)

C'est avec humour qu'Émile Ollivier rend compte de la complexe identité de Normand. Les différents lieux qu'il a visités, les gens qu'il a rencontrés, les cultures auxquelles il a été confronté durant ces années migratoires, se répercutent sur la manière dont il aborde sa nationalité. Ces « coquetteries » historiques qui figurent à sa biographie personnelle ne peuvent réduire son identité à une simple métonymie (le passeport de Normand est canadien, ce qui lui confère une identité assortie, aux dires du douanier).

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 229. (Nous soulignons.)

²⁸¹ Encore une fois, les termes « haïtiens » et « canadien » sont utilisés dans le texte comme des adjectifs.

Cette identité trouble n'est pas sans rappeler le personnage de Hans du roman *La Villa désir* de Nadia Ghalem, auteure algérienne au parcours complexe et vivant au Québec depuis les années 1960²⁸². Hans, sorte de mentor, de vieux sage, se décrit comme un homme à l'identité caméléon : « "Moi? Je pourrais passer toutes les frontières. La preuve? Nationalité : néant, âge : indéterminé, occupation favorite : l'élucubration"²⁸³. »

La complexité identitaire de ces deux personnages masculins s'apparente à celle d'Amparo. Elle est la descendante d'un homme qui, « autrefois dentiste », s'est « reconverti dans le commerce », dans un sorte de bar, « lieu du rendez-vous des paumés, des nostalgiques, qui viennent là tous les soirs écouter, danser le tango » (*PASS*, p. 37). La description de cette danse latino-américaine évoque bien l'idée de tensions qui constitue l'identité du personnage d'Amparo. Dans ses travaux sur le métissage, François Laplantine accorde une attention toute particulière au corps. En effet, il décrit le métissage comme un geste possédant un caractère éphémère de création²⁸⁴. « Mouvement musical de création et de tension²⁸⁵ », le métissage serait une « pulsation », un « mouvement improvisé de va-et-vient²⁸⁶ ». Le personnage d'Amparo a été témoin, dès son jeune âge, de ce « mouvement musical » des corps auquel Laplantine associe le métissage. En ce sens, la musique, dans *Passages*, relève de ce geste éphémère inhérent au métissage : « Alliant maîtrise et abandon, hystérie et langueur, [le tango] est d'abord convulsion, spasme, et l'instant d'après, soupir. » (*PASS*, p. 37) Il s'agit d'une description dont les termes dichotomiques et contradictoires évoquent les tensions du métissage telles que définies par François Laplantine.

Dans le récit d'Émile Ollivier, la danse est une manière d'évoquer l'enchevêtrement du soi et de l'autre en un rapport de « contamination réciproque ». Le fait qu'Amparo ait grandi autour d'une boîte de nuit où les airs de tango résonnent jusqu'au petit matin semble avoir façonné sa posture et sa démarche. La première fois qu'elle rencontre la jeune femme, Leyda

²⁸² Nadia Ghalem est née en Algérie en 1941, elle a vécu tour à tour en France, en Allemagne, en Côte-d'Ivoire, au Niger, en Espagne et finalement au Québec. (Daniel Chartier, *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec – 1800-1999*, Québec, Éditions Nota bene, 2003, p. 131.)

²⁸³ Nadia Ghalem, *La Villa désir*, Montréal, Guérin littérature, coll. « Roman », 1998, p. 33.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 228.

²⁸⁵ *Idem.*

²⁸⁶ *Idem.*

remarque son « port altier », rythmé, qu'amplifie la « jupe de denim brodée tango » (PASS, p. 36). « Leyda reconnut tout de suite une de ces femmes qui très tôt ont appris à être vues, à exister pour le regard des autres, regard qui avait forgé sa posture, la cambrure même de son corps. » (*Idem*) La subjectivité du sujet se construit ainsi par le regard de l'autre : Amparo est habituée aux regards masculins posés sur elle, ce qui modifie la manière dont elle conçoit l'image d'elle-même. Ainsi, les personnages d'Amparo et de Normand, à travers la danse pour la première et par cette dichotomie entre vie et mort pour le second, construisent leur « identité labile²⁸⁷ » à même leurs corps, par un franchissement réciproque de l'identité vers l'altérité.

La description sensuelle d'Amparo ouvre une brèche qui permet d'aborder la question du corps sexué au sein du corpus des « écritures migrantes ». L'idée « d'exister selon le regard de l'autre », à laquelle s'ajoute l'union entre Amparo et Normand, rejoint les observations de Pierre Nepveu à propos des corps sexués. En effet, dans *L'écologie du réel*, Nepveu identifie le corps comme un des thèmes poétiques principaux des « écritures migrantes ». Il croit que les corps sexués sont probants d'un rapprochement entre soi et l'autre. Il convoque en exemple une nouvelle de l'auteure québécoise d'origine chilienne Mamilù Mallet intitulée « How are you²⁸⁸ », qui raconte la relation intime entre une émigrante chilienne et un réfugié polonais. Le texte met en scène deux personnages qui explorent les limites de l'altérité avec leur corps sexué. L'identité juive du Polonais est en quelque sorte imprimée sur son corps par les nombreuses cicatrices et ecchymoses, vestiges des atrocités subies dans les camps de concentration. La relation sexuelle représente, aux yeux de Nepveu, un jeu de tension entre le proche et le lointain, le familier et l'étranger, en une fusion, une osmose, un échange de flux corporels identitaires :

C'est ici que les corps sexués, à la fois familiers et étrangers [...] sont si importants : ils donnent à voir l'imaginaire migrant comme un univers de traces, de marques concrètes. À l'intérieur même de ce monde d'immigrant, se formule la métaphore même de toute rencontre avec l'autre : là où se pose la difficile, voire impossible question de la ligne de partage entre le même et l'autre, là où se joue le combat entre la persistance et l'effacement des traces qui me distinguent, entre la mémoire et l'oubli. Le pluriel réel, le plus concret, c'est précisément celui qui surgit d'une identité initiale, non encore pensée,

²⁸⁷ Simon Harel, *Le voleur de parcours*, op.cit., p. 87.

²⁸⁸ Mamilù Mallet, « Where are you? », *Les compagnons de l'horloge pointeuse*, Montréal, Québec/Amérique, 1989, p. 78-79.

mais traversée ensuite suffisamment pour qu'elle éclate et nous rejette dans l'étrangeté et la solitude²⁸⁹.

La relation entre Normand et Amparo possède cette valeur de rapprochement identitaire, de partage de mémoire et d'expériences. Ces « tensions », que provoque le rapprochement affectif et sexuel entre les corps, relèvent encore une fois des théories du métissage que développe François Laplantine. La première rencontre entre Normand et Amparo, remontant à une dizaine d'années avant leur voyage en Floride, était déjà fort intense (« ce visage, [Normand] semblait le connaître de longue date et s'en souvenir » (*PASS*, p. 44)), aux dires de Régis. Et bien que platonique, cette première relation avortée laissait entrevoir un lien intime entre les deux; peut-être était-ce la raison de leur séparation rapide : « [...] j'ai l'impression qu'Amparo et [Normand] avaient surtout évité que naisse entre eux une passion qui les aurait enchaînés, torturés, dévorés » (*Idem*). Le sentiment que leur union les rendrait indissociables, « enchaînés » dans une histoire qu'il ne se permettait pas de vivre, aura alors incité les deux personnages à se quitter; le texte suggère, par cette pulsion potentielle, une promesse d'un métissage de leurs corps qui ne pouvait pas se faire à ce moment. Mais la seconde rencontre sera différente : « Quand Amparo et Normand se rencontrèrent à l'aéroport de Miami, deux destins s'entrecroisaient. » (*PASS*, p. 100) Régis résume, plus loin dans l'œuvre, de quelle manière leur relation relève d'une union tant physique que psychologique dont il semble difficile de se défaire :

Les deux personnages s'uniront et s'instaurera un passage à travers lequel ils partageront bien davantage que l'affection d'une relation entre deux amants. S'instaura alors le va-et-vient d'une parole vivante entre Normand et elle. Ils se découvrirent progressivement unis dans un front commun contre la fuite du temps. Leur aventure a été brève, voire fulgurante; elle aurait pu être une belle et sereine histoire de la liberté partagée des corps, un pur plaisir, une substance ouatée, la matière dont sont fabriqués les rêves, avec, en toile de fond une perpétuelle quête de plénitude. Tout cela ne fut qu'un trompe-l'œil, un trompe-la-mort. (*PASS*, p. 162)

Les extraits cités plus haut et ce dernier long passage tendent à concevoir l'union des deux protagonistes comme extrêmement forte physiquement, par des termes accompagnés d'une charge émotive importante (enchaînement, croisement). Leur histoire permet un « passage », un interstice où s'opère un « va-et-vient » d'expériences et de paroles. Une relation de « contamination réciproque » s'est instaurée entre les deux amants, à travers « la liberté partagée des corps ». La force poétique déployée par Émile Ollivier fait en sorte que l'on lit

²⁸⁹ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, op.cit., p. 203.

leur union à la manière d'un texte et, qu'à l'opposé, le texte racontant leur amour est organisé autour de leurs corps enlacés. Ce type de rapports entre corps et texte sont riches, croit Claude Fintz dans l'introduction du collectif *Le corps comme lieu de métissages* :

Cherchant le corps, on ne rencontre jamais une représentation stable, aux contours fixes, mais sans cesse du texte, des textes qui s'interpénètrent et procèdent, suivant un mode créatif (y compris à même la peau), à des adaptations et des ré-élaborations imaginaires constantes²⁹⁰.

Par cette force poétique corporelle, l'histoire entre les deux personnages participe d'un partage d'éléments identitaires entre soi et l'autre, ce qu'Amparo traduit bien en évoquant, en moult détails, une nuit passée avec Normand, sous le regard ébahi de l'ancienne femme de ce dernier:

Je sentis passer entre nous des fluides, des ondes, des tropismes. [...] Quelles substances, quels liants avaient concocté, à cet instant précis et sans avertissement, cette alchimie au plus ras de mes sens, au plus profond de mon être? (*PASS*, p. 173)

Cet extrait opère une poétisation d'une nuit d'amour entre Normand et Amparo : le texte esthétise les corps alors qu'Amparo « [égrène] les souvenirs d'une nuit où toutes les distances entre Normand et elle s'étaient effacées » (*PASS*, p. 182). D'abord, les frontières entre les deux réduisent leur consistance, ce qui permet une influence réciproque entre les amants et inscrit leur relation dans l'optique du métissage. Mais aussi, les corps des deux personnages sont pris en charge directement par l'écriture d'Émile Ollivier : les contours de Normand et d'Amparo sont faits de mots, de métaphores qui les rendent presque immatériels, résumant leur union comme une « alchimie » produisant des « substances » et des « liants ». Ainsi, comme l'indique Claude Fintz dans son article ci-haut cité, les corps des protagonistes de *Passages* sont pris en charge par l'imaginaire et la poétique d'Émile Ollivier.

Selon Clément Moisan, il y aurait un fort lien entre la création et l'acte sexuel tel que représenté par la littérature:

Écrire supprime l'absence et ressuscite l'extase de la jouissance sexuelle. C'est ainsi que l'acte créateur ou l'écriture prend la forme d'une migration qui, en allant vers l'autre et en devenant l'autre, permet de garder le contact intime avec l'intérieur de soi²⁹¹.

²⁹⁰ Claude Fintz, « L'entre-deux des corps : de la poétique au politique », dans Claude Fintz (dir.), *Le corps comme lieu de métissages (Littérature, biologie, arts, anthropologie) – Actes du Colloque de décembre 2002*, Paris, l'Harmattan, 2003, p. 14.

²⁹¹ Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec*, Québec, Éditions Nota bene, 2001, p. 232.

Une sorte de pulsion créatrice liée au désir sexuel résiderait donc dans l'écriture. Cette observation s'inscrit dans la conception de la « migration », du franchissement de l'identité vers l'altérité comme caractéristique de la littérature québécoise des années 1980 et 1990 : le simple fait d'écrire, de créer engendrerait une sorte de passage vers l'autre. Mais l'écriture de l'acte sexuel entre deux personnages morcelés par l'exil rend double ce passage vers l'autre, engendrant une « contamination réciproque » que prend en charge l'union physique. Les deux personnages s'unissent à travers leur identité voyageuse; le texte évoque le rapprochement de leur corps par un ressac incessant, un métissage « oscillatoire » :

Jouir de chaque modulation, de chaque houle, de chaque convulsion, de chaque coup de boutoir, dans la cristallisation des sens réveillés. Jouir jusqu'à en perdre conscience, puis, être à nouveau elle-même, reconnaître le corps de Normand pourtant si étranger, si familièrement étranger et, l'instant d'après, brûler, torche incandescente, couler, lave bouillante en fusion. Son être connu des états simultanés et successifs : entraînement vers des gouffres profonds, abandon dans le plaisir de l'autre, condensation de toutes les jouissances; toute la lumière du soleil amassée dans un morceau de cristal abandonné en plein désert. Et soudain, la clameur, l'éclatement, mille flamboyants en fleurs, masquant tout l'horizon. (*PASS*, p. 181)

Le rapport sexuel, à travers lequel est filée la métaphore houleuse d'une vague, a réellement une valeur de rapprochement identitaire en même temps qu'un rapprochement des corps. Les frontières tombent, les corps presque immatériels fusionnent, s'altèrent bilatéralement. Pour accentuer cette union, une certaine dualité est opérée par l'écriture : l'eau (la houle) et la lave; l'étranger et le familier; le matériel et l'insaisissable, le plaisir et la douleur. Ces éléments dichotomiques accentuent la tension des corps de Normand et d'Amparo qui, à travers l'acte sexuel, entretiennent une relation de rapprochement identitaire : il s'installe entre eux une sorte de voie de passage à travers laquelle ils s'échangent des éléments de leur identité respective. Ainsi, la « contamination réciproque », dans la mesure où elle permet de décrire les liens entre les corps sexués au sens où les conçoivent Pierre Nepveu et Clément Moisan dans leurs travaux sur la littérature québécoise contemporaine, s'inscrit de manière convaincante au sein des poétiques des « écritures migrantes ».

Dans son premier roman intitulé *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, Dany Laferrière exploite lui aussi le thème de la sexualité, mais il établit de manière ironique un rapport de force entre les différents groupes ethniques, afin d'en faire ressortir un côté

pervers et hautement discriminatoire :

C'est ça, le drame, dans les relations sexuelles du Nègre et de la Blanche : tant que la Blanche n'a pas encore fait un acte quelconque jugé dégradant, on ne peut jurer de rien. C'est que dans l'échelle des valeurs occidentales, la Blanche est inférieure au Blanc et supérieure au Nègre²⁹².

L'auteur d'origine haïtienne aborde ainsi de manière corrosive la question de la domination Blanc/Noir. Il renverse la hiérarchie par l'acte sexuel qu'il décrit comme une sorte d'esclavage que dicte la jouissance. Comme chez Émile Ollivier, l'écriture des corps sexués permet une confrontation entre deux subjectivités, créant un lien « transculturel » et métissé. Toutefois, Laferrière en profite pour aborder des questions de subordinations raciales et ethniques, ce qu'Émile Ollivier ne fait guère.

La relation entre Normand et Amparo aura de fortes répercussions sur la suite du récit puisqu'elle suscitera la rencontre entre Leyda et la jeune Cubaine. L'histoire d'amour vécue en Floride en sera une « d'errance, une curieuse odyssée sur toile de fond caraïbe » (*PASS*, 104) qui aura « créé dans cet univers de béton, de chrome, de verre et d'acier un espace de voyage dans le voyage » (*PASS*, p. 105). C'est dans la chambre d'un appartement, celui de Ramon, le frère de Normand, que surgiront les réminiscences douloureuses des deux personnages. Pour Amparo, l'agression sexuelle doublée d'inceste dont elle fut victime, « la boucherie » (*PASS*, p. 111), y sera dévoilée. Normand, pour sa part, vivra une de ses récurrentes « terreurs nocturnes » (*PASS*, p. 199) représentant une scène d'horreur de son enfance durant laquelle son père a été assassiné : ce sera l'occasion de projeter sur les murs de la chambre des pans de l'histoire de la « Macoutie²⁹³ ». Les deux personnages puiseront ainsi dans ce qu'ils ont enfoui au plus profond de leur être et en contamineront l'autre.

Dans son article « Pour un statut sémiologique du personnage », Philippe Hamon analyse, classifie et distingue les différentes caractéristiques et catégories du personnage du texte littéraire. Dans une approche fonctionnelle que Vladimir Propp a développée, Hamon analyse le personnage « en tant qu'une unité d'un système²⁹⁴ ». Le sens du personnage se

²⁹² Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, *op.cit.*, p. 48.

²⁹³ Thomas C. Spear, « Émile Ollivier : enracinement de Notre-Dame-de-Grâce », *Études littéraires*, vol. 34, no 3, 2002, p. 20.

²⁹⁴ Philippe Hamon, *art.cit.*, p. 96.

construit au fil de la lecture du texte – nous y reviendrons plus loin – par une certaine opposition aux autres signes, aux autres personnages : « C'est donc différenciellement, vis-à-vis des autres personnages de l'énoncé que se définira avant tout un personnage²⁹⁵ », affirme-t-il. Il suggère ainsi, à travers une analyse sémiologique précise et élaborée, la relation réciproque des personnages : « Ce qui différencie un personnage P₁ d'un personnage P₂, c'est son mode de relation avec les autres personnages de l'œuvre, c'est-à-dire un jeu de ressemblances ou de différences sémantiques²⁹⁶ », écrit-il. Ces observations nous permettent d'accentuer la pertinence de la relation entre Normand et Amparo : cette conception du personnage dans un rapport avec ses semblables conjugué à l'importance, dans *Passages*, de l'histoire d'amour entre les deux protagonistes, tendent à confirmer la place prépondérante du sujet corporel dans l'analyse d'un texte. Et comme Pierre Nepveu le souligne dans son analyse de la nouvelle de Marilù Mallet, le corpus des « écritures migrantes » est un terreau fertile pour l'esthétique liée au corporel, puisque ce courant soulève la problématique de la relation entre les corps comme manifestation poétique d'un rapprochement entre soi et l'autre. Enfin, par une analyse sémiologique du corps, l'on est à même de lire le corps comme on lirait un texte, ou encore de lire un texte comme on concevrait un corps, tel que l'indique Hugues Marchal par rapport aux théories du métissage. Cette digression par la sémiologie nous sera utile pour la suite du mémoire puisqu'elle nous permettra d'aborder la question de la « différence » du sens qui s'approche de la manière dont est constitué le roman *Passages*.

La mort dans un récit en différé

« Normand, quarante-cinq ans, [le] corps en lambeaux » (*PASS*, p. 68) entreprendra le voyage en Floride comme une « rédemption par la mer » (*PASS*, p. 106). C'est un voyage funeste qu'effectuera Normand qui, à l'instar d'Amédée et de plusieurs *boat-people* de Port-à-l'Écu, y trouvera la mort : « Sans qu'il exprimât clairement ce sentiment, il croyait que ce séjour lui permettrait de faire le point sur son existence, de parvenir à un

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 99.

²⁹⁶ *Idem.*

lieu de vérité. » (*Idem*)

C'est la mort qui engendre en quelque sorte le récit, puisque la rencontre entre Amparo et Leyda survient suite au décès de Normand; c'est après le décès d'Amédée que Normand décidera d'enregistrer les propos de sa femme Brigitte. « L'immigration n'est pas seulement une succession d'adieux, [...] elle est une somme de morts et de renaissances²⁹⁷ », métaphorise Émile Ollivier. La mort serait donc le compagnon de tous les jours de l'immigrant, particulièrement celui en provenance d'Haïti.

Il s'agit par ailleurs d'un thème récurrent dans l'œuvre d'Ollivier. Que l'on pense au titre de son livre *Les urnes scellées*²⁹⁸, roman dont l'amorce se situe dans un cimetière, ou encore la quête de Narcès, le personnage principal de *Mère-solitude*²⁹⁹, qui tente de retrouver ses origines suite au décès de sa mère, la mort fait partie intégrante de son œuvre. Dans *Passages*, les deux femmes racontent la mort, les morts; le copinage entre les personnages féminins et la mort revient constamment dans l'œuvre d'Ollivier, affirme Christiane Ndiaye. Si, chez Jacques Stéphen Alexis, Jacques Roumain ou René Depestre, ils sont hautement porteuses d'espoir³⁰⁰, les personnages féminins mis en scène par Émile Ollivier seraient « plutôt complices de la mort³⁰¹ », croit Ndiaye. Les trois grandes femmes du roman *Passages* auront effectivement un rôle à jouer dans la fin de la vie de Normand et d'Amédée : elles seront aux premières loges lorsque la mort les frappera et elles convoqueront les deux regrettés tout au long du roman.

La mort est disséminée aux quatre coins de *Passages*. Elle jonche le sol des plages de Key Point durant ce sinistre épisode d'épidémie aviaire : « Et la voix du speaker mâle annonça : "Depuis trois semaines, l'hécatombe à West Point : des dizaines de milliers d'oiseaux migrateurs viennent agoniser sur les plages, atteints d'un mal mystérieux". » (*PASS*, p. 107) On la sent dans l'air au sortir d'un autobus, enveloppant le groupe de retraités.

²⁹⁷ Suzanne Giguère, *op.cit.*, p. 43.

²⁹⁸ Émile Ollivier, *Les urnes scellées*, Paris, Albin Michel, 1995, 294 p.

²⁹⁹ Émile Ollivier, *Mère-solitude*, Paris, Albin Michel, 1983, 209 p.

³⁰⁰ Christiane Ndiaye, « Ollivier : le baroque au féminin (Vers une nouvelle esthétique du roman haïtien) », *Études littéraires*, vol. 34, no 3, 2002, p. 64.

³⁰¹ *Idem*.

québécois, ces fameux « snowbirds » qui, on s'en doute, trouveront la mort comme ces oiseaux marins. « Ils croyaient avoir trouvé le jardin d'Éden, la fontaine de Jouvence. La mort, cette vieille catin sans pitié, était là, tapie sous cette apparence de vie, promenant son muflé optimiste et glacé. » (*PASS*, p. 134) La mort frappe de manière plus tragique encore sur la côte floridienne où l'équipage en provenance de Port-à-l'Écu s'échoue : plus de la moitié des passagers périssent. Elle sévira enfin dans l'appartement de Ramon, alors que Normand poussera son dernier souffle.

En Floride, ce « lieu intermédiaire » (*PASS*, p. 149) pour citer le titre du dernier chapitre de la deuxième partie du roman, la mort rompra un cycle. Le voyage à Miami se révélera un moyen pour Normand de tromper son malaise, son mal être, à la limite, une tentative de repousser la mort. Le lieu de la Floride ne semble pas y être étranger. En témoigne la tirade du narrateur Régis :

À Miami, le soleil se regarde dans le bleu de la mer, se mire dans les façades de verre et de chrome des gratte-ciel. [...] À Miami, le soleil est masque. La brûlure du soleil voile des colères rentrées, cache des blessures mal cicatrisées, en souffrance d'éclatement, cèle des rancunes recuites. (*PASS*, p. 57)

Complexe, cette ville de Miami est le lieu de l'agonie, des illusions perdues, des vains espoirs de liberté.

La mort, en plaçant le corps au centre de ses préoccupations, rompra un cycle de l'histoire et en amorcera un autre : en résultera un récit circulaire dictée par elle. Suite au décès d'Amédée, Normand ira enregistrer les propos de sa veuve à la prison de Krome. Lorsque ce dernier trépassera à son tour (« «Amparo, je vais m'envoler.» Avant que les ambulanciers n'aient eu le temps d'intervenir, Normand était mort. » (*PASS*, p. 205)), Régis colligera les voix qui forment une histoire polyphonique pour en faire son propre récit que sera *Passages* :

Normand mort, je ressens l'extrême urgence de relater à sa place l'odyssée de Brigitte Kadmon. Quand je superpose le monde que restitue Brigitte dans son récit au plan de l'aventure Normand-Amparo, la similitude est frappante. Au-devant de la scène, sous les feux de la rampe, un monde d'ombres; en coulisse, vu à travers un mince rideau de tulle, un monde de chair et d'os où chacun, dans la mesure ou la démesure, prend des risques. (*PASS*, p. 161)

Il semble qu'il faille que Normand soit mort pour que le récit de *Passages* prenne son envol, qu'un cycle se referme pour qu'un autre ne commence³⁰². Le roman prendrait donc forme en « différé », selon les théories de Jacques Derrida sur la « différance³⁰³ ». Dans une conférence sur ce sujet qu'il a prononcée en janvier 1968 à la Société française de philosophie et qui aura été publiée la même année, Derrida propose une définition de la « différance » comme la « causalité constituante, productrice et originaire, le processus de scission et de division dont les différents ou les différences seraient les produits ou les effets constitués³⁰⁴ ». Il poursuit en affirmant :

Ce que je décris ici pour définir, en la banalité de ses traits, la signification comme différance de temporisation, c'est la structure classiquement déterminée du signe: elle présuppose que le signe, différant la présence, n'est pensable qu'à *partir* de la présence qu'il diffère et *en vue* de la présence différée qu'on vise à se réapproprier³⁰⁵.

Le récit de *Passages* procède d'une signification en différé puisque l'histoire en soi a existé, mais c'est lorsqu'elle se termine – par la fin tragique de l'épopée d'Amédée et celle, tout aussi tragique, de Normand – qu'elle peut être racontée par Régis. Ce dernier prendra en charge les mots de Brigitte alors qu'Amparo viendra « amnistier le passé » (*PASS*, p. 206) lors de sa rencontre avec Leyda durant laquelle la Cubaine racontera sa liaison avec Normand : ces deux événements ne seront possibles que suite à la mort. Cette dernière représente la jonction de deux temps : celui du récit (lui-même divisé par de multiples retours dans le passé) et celui de la narration, assurée par Régis. Ainsi, on constate un lien dialectique entre les temps avant et après cette mort, comme si ces moments opposés s'influençaient de manière bilatérale. Derrida, dans *L'écriture et la différance*, évoque une certaine dialectique à travers la mort, dans une analyse du théâtre de la cruauté³⁰⁶, tel que défini par Antonin Artaud : « on comprend peut-être [que la dialectique] est le mouvement indéfini de la finitude, de l'unité de la vie et de la mort, de la différence, de la répétition originaire,

³⁰² Notons par ailleurs le lien entre les oiseaux migrateurs frappés d'une maladie mortelle, les « snowbirds » qui tentent de cacher les marques de la mort ainsi que la dernière phrase proférée par Normand, « je vais m'envoler ». La métaphore aviaire établit un rapport contradictoire entre la mort et le fait de voler. Car, si les oiseaux touchés par l'épidémie ne voleront plus, la mort de Normand lui permettra symboliquement, de quitter le sol.

³⁰³ Jacques Derrida, *op.cit.*, p.22.

³⁰⁴ Horacio Potel, « La différance », *Derrida en castellano*, 1968, en ligne, <http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/differance.htm>, page consultée le 28 mars 2013.

³⁰⁵ *Idem.*

³⁰⁶ Voir à ce sujet Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983 [1964], 251 p.

c'est-à-dire l'origine de la tragédie comme absence d'origine simple³⁰⁷ ». Cette idée d'une confluence de la vie et de la mort, les deux personnages principaux du roman l'incarnent bien à travers leur entité de revenants, suggérant à cet égard une dialectique sous-jacente à la mort qui évoque la « différance » selon Derrida.

Grâce au concept de la « différance », Jacques Derrida établit des observations nouvelles à propos du signe saussurien. Derrida avance l'idée que le signe serait à l'image d'un « sillon³⁰⁸ » que la lecture réactiverait en une présence. Il s'agit d'un concept qui sied bien au personnage de Normand qui, tout au long du roman, est absent, mais que l'on rend présent par une réactivation de son sens, de son existence. L'analyse de Normand en tant que signe, dans l'optique des théories de la « différance », permet de mettre en lumière le jeu de tensions qui confrontent la présence et l'absence. Comme le signe, Normand existe dans toute son absence par une réminiscence engendrée par Leyda et Amparo lors de leur discussion. Citons Derrida à propos du signe :

Le signe, dit-on couramment, se met à la place de la chose même, de la chose présente, « chose » valant ici aussi bien pour le sens que pour le référent. Le signe représente le présent en son absence. Il en tient lieu. Quand nous ne pouvons prendre ou montrer la chose, disons le présent, l'étant-présent, quand le présent ne se présente pas, nous signifions, nous passons par le détour du signe³⁰⁹.

Normand est donc un homme tiraillé entre la mort et la survenance, entre la présence et l'absence qui se confrontent. Son existence révolue est imprimée dans l'esprit des deux femmes; elles feront rejaillir le protagoniste, grâce à des souvenirs, des anecdotes et des histoires saillantes. Les deux femmes connaissent une partie de Normand inconnue de l'autre; la discussion qu'elles auront permettra de constater ce conflit entre présence et absence provoquée par le sens en différé.

Et comme le veulent les théories de Philippe Hamon à propos de la sémiologie narrative, le personnage peut être un signe par sa fonction dans un système ainsi que par la dualité constituée d'un signifiant (sa désignation dans le texte : l'homme, l'Haïtien, Normand) et

³⁰⁷ Jacques Derrida, *op.cit.*, p. 364.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 24.

³⁰⁹ *Idem.*

d'un signifié, ce que Hamon caractérise comme un « morphème discontinu³¹⁰ » : « Morphème "vide" à l'origine, le personnage ne prendra donc son "sens" définitif que petit à petit³¹¹ » au fil de la lecture. En tant que personnage qui existe à travers la parole, Normand fait sans contredit figure spectrale dans *Passages*. Ce tiraillement entre la présence et l'absence, entre la vie et la mort, problématise le corps de Normand : les souvenirs de ces nuits d'amour, évoqués par Amparo, se traduisent par des sensations corporelles qui resurgissent; la maladie qui cause la mort est sans cesse révélée dans le texte, plaçant le corps de l'Haïtien à l'avant-plan.

Le troisième chapitre de la dernière partie de *Passages*, intitulé « La chute », met bien en lumière ce phénomène. La discussion entre les deux femmes est décousue, plusieurs trames narratives se chevauchent : « Sans même s'être rendu compte de l'inattention de Leyda, Amparo continuait à égrainer le chapelet de ses souvenirs. » (*PASS*, p. 183) Le voyage en Floride raconté par Amparo, la vie de Normand évoquée par Leyda, les souvenirs que garde Régis de son amitié avec le défunt se chevauchent, alternant le temps de la narration. Chacun ajoute une couche mémorielle à ces témoignages. Même la télévision, que regardaient simultanément Amparo et Normand à Miami et Leyda à Montréal, résonne dans cette scène. « L'histoire, disait le speaker, basculait en Haïti. » (*PASS*, p. 187) Une longue description rappelant la chute de Duvalier s'ensuit, venant ajouter les souvenirs d'un temps révolu : « Pêle-mêle, les souvenirs des journées qui suivirent [la chute de Duvalier] remontent, entrent dans le présent. Leyda ne sait s'ils sont évoqués par Amparo ou s'ils retentissent en elle. » (*Idem*) Normand est véritablement au centre de cette scène, mais il n'existe que par procuration, à l'aide du témoignage des autres. Cette partie du roman rend bien compte de l'entité sémantique de Normand : il existe en différé, comme un signe, à travers une absence que le récit active en présence. Le fait que Normand soit mort au moment où l'histoire se déroule suppose que les souvenirs créent sa présence, fictive, à travers l'absence causée par la mort.

L'écriture en tant que « transmission » donnerait la matérialité au sens. C'est entre autres

³¹⁰ Philippe Hamon, *art.cit.*, p. 98.

³¹¹ *Ibid.*, p. 99.

ce que Derrida affirme dans *L'écriture et la différence*. Régis, « à l'image du souffleur qui, de son trou, voit les acteurs en scène et peut rendre compte de leurs omissions » (*PASS*, p. 43), racontera cette histoire une fois qu'il en aura « recollé tous les morceaux, que les zones d'ombres se [seront] éclaircies » (*PASS*, p. 43). La fonction de narrateur de Régis permet de transmettre le sens que son écriture libère une fois que le récit est donné à lire:

[L'expérience] de *secondarité* ne tient-elle pas à ce redoublement étrange par lequel le sens constitué — écrit — se donne comme *lu*, préalablement ou simultanément, où l'autre est là qui veille et rend irréductible l'aller et retour, le travail entre l'écriture et la lecture? Le sens n'est ni avant ni après l'acte. Ce qu'on appelle Dieu, qui affecte de secondarité toute navigation humaine, n'est-ce pas ce passage : la réciprocité différée entre la lecture et l'écriture? Témoin absolu, tiers comme diaphanéité du sens dans le dialogue où ce qu'on commence à écrire est déjà lu, ce qu'on commence à dire est déjà réponse. Créature à la fois et Père du Logos. Circularité et traditionnalité du Logos. Étrange labeur de conversion et d'aventure où la grâce ne peut être que l'absente³¹².

Ce passage entre la lecture et l'écriture, le long duquel le sens circule, rappelle la construction de la structure narrative de *Passages*. Car la médiation dont procède le narrateur pour bâtir ce complexe récit est basée sur un va-et-vient entre des événements passés (le voyage à Miami) et présents (la rencontre entre Leyda et Amparo), entre lesquels intervient le narrateur. Cette succession de voix donne en quelque sorte un sens en différé : le récit. L'histoire est d'abord vécue par les protagonistes, puis racontée par ceux-ci et enfin écrite par Régis, ce qui complexifie le lien entre l'écriture et la lecture. Il y a une réciprocité certaine entre le passé vécu et le présent narré qui rappelle la « différance » telle que la conçoit Jacques Derrida. Le chapitre intitulé « La chute » démontre bien l'apport de Régis : il transmet certaines informations et événements qui ont existé et dont la portée se termine dans le passé. Ces événements, gravés dans la mémoire des deux femmes à des moments différents, sont pris en charge par Régis. Et un des éléments qui représente bien ce sens en « différé » est le cauchemar récurrent de Normand. Leyda et Amparo auront chacune vécu la scène de frousse nocturne de Normand alors qu'elles dormaient à côté de lui. Ce rêve raconté, décrit et écrit, évoquant un événement tragique de la vie de Normand, réactivera le sens de ce même rêve; à l'instar du signe selon Derrida, la réminiscence du rêve réveillera une vieille blessure inscrite à même la mémoire de Normand. Le fait que les deux personnages féminins soient témoins de cet épisode nocturne vécu par Normand accentue l'importance de cette tension entre le passé et le présent que le rêve suggère de manière imagée. Un va-et-vient entre plusieurs

³¹² Jacques Derrida, *op.cit.*, p. 22. (L'auteur souligne.)

temps est ainsi perceptible dans le texte; c'est Régis qui, par son écriture, parviendra à manifester ce mouvement oscillatoire entre le passé et le présent que le rêve catalyse.

Dans la partie intitulée « La chute », une partie de la narration est assurée par Amparo, sans recours toutefois aux guillemets. Elle décrit Normand en train de rêver comme si elle était la principale narratrice de cette partie : « [...] les cris de Normand me firent sursauter. "Ils reviennent, ils arrivent, ils sont là!" Je le secouai vigoureusement. » (*PASS*, p. 198) Puis, c'est Régis qui reprend le fil de la narration. Cette construction narrative peut étonner le lecteur, puisque partout ailleurs dans le récit, le texte indique clairement lorsqu'un personnage autre que Régis prend la parole. Cette partie accentue la tension entre le passé de la diégèse et le présent de la narration qui entrent en conflit :

Mais Normand n'avait pas tout dit à Amparo [à propos de son rêve]. Il ne lui avait pas mentionné que ces visages, ces cauchemars l'ont habité toute sa vie. Leyda revivait ces nuits où Normand, en proie à des terreurs nocturnes qu'il n'avait jamais réussi à apprivoiser, se réveillait, pantelant, en sueur, cerf aux abois. Ces images d'épouvante l'habitaient, mémoire vivante. Elles revenaient sous différentes formes hanter inexorablement son sommeil. Il avait six ans quand l'événement se produisit. (*PASS*, p. 199)

Ces rêves témoignent de la douleur psychologique qui afflige Normand, en plus de ses divers maux physiques. Le cauchemar permet une fois de plus de placer le corps au cœur du texte différé qu'est *Passages* : s'ensuit une troublante et émouvante description de la scène d'une violence incommensurable où le père de Normand fut exécuté devant sa femme et ses enfants par les sbires de Papa Doc. L'extrait ci-dessus fait montre de la conception du sens de Derrida et ce, bien qu'il s'agisse d'un rêve. C'est une scène d'une portée très forte qui affecte le personnage de Normand et même les femmes qui l'auront accompagné durant sa vie. Il y a en quelque sorte un passage creusé entre le moment où la scène s'est déroulée et le moment où ressurgit le souvenir que réactive l'écriture du narrateur Régis : ce sens survient en « secondarité », comme l'entend Jacques Derrida. Le fait que le rêve refasse surface, d'une part, régulièrement au long de la vie de Normand ainsi qu'en Floride devant les yeux d'Amparo d'autre part, active cet aller-retour sémantique que provoque la « différance » de l'écriture.

Conclusion

Cette partie de notre mémoire aura permis de mesurer l'importance du corps dans un texte des « écritures migrantes ». Si l'inscription du corps dans l'expérience migratoire est résolument symbolique et inhérente à l'identitaire et à la subjectivation, force est d'admettre que l'enveloppe corporelle subit de manière directe et physique les réalités de l'exil. On peut penser au choc que vivra l'immigrant venu du Sud durant son premier hiver québécois. Sauf que souvent, ce choc est plutôt amplifié, anticipé par les gens qui « accueillent » le migrant. C'est ce qu'affirme Dany Laferrière dans son roman autobiographique *Je suis fatigué*. Bien qu'il concède qu'il est « impressionnant de voir une ville toute blanche³¹³ », l'écrivain d'origine haïtienne déplore la soif des Québécois de voir un étranger être en contact avec la neige et le froid hivernal pour la première fois de sa vie. Après s'être fait mettre en garde face à la rudesse de l'hiver durant ses trois premiers mois à Montréal en 1976, la toute première neige vue par Laferrière aura marqué ses concitoyens : « [J]'étais surtout terrifié par tous ces gens, avides de la moindre lueur de surprise dans mes yeux, rassemblés autour de moi à m'observer en train de regarder la neige³¹⁴. » Il est évident que le froid et la neige accompagnent la migration de manière physique et concrète, mais il semble que l'expérience corporelle se fasse sur le mode de l'acclimatation, voire de la « créolisation ». Selon ce qu'affirme Delphine Perret dans son essai *La créolité – Espace de création*, plusieurs critiques utiliseraient le « verbe *créoliser* pour indiquer le processus d'adaptation du récent arrivé au milieu local³¹⁵ ». Les « écritures migrantes » placeraient ainsi le corps de l'immigrant dans un processus d'adaptation, à l'instar d'un végétal qui s'implante dans un nouvel environnement³¹⁶. Émile Ollivier aborde également ce processus d'acclimatation qui concerne le corps dans son essai *Repérages* :

Le moins que l'on puisse dire, c'est que l'être humain arraché à sa terre finit toujours par s'implanter dans son nouvel habitat. Parce que créature corporelle, il a besoin de s'inscrire physiquement dans l'espace qu'il occupe. C'est la leçon que l'on peut tirer des nombreux témoignages de ceux qui, ayant été déplacés, se sont efforcés, chacun à leur façon, de

³¹³ Dany Laferrière, *Je suis fatigué*, Montréal, Lanctôt éditeur, coll. « Petite collection Lanctôt », 2001 [2000], p. 73.

³¹⁴ *Idem*.

³¹⁵ Delphine Perret, *La créolité. Espace de création*, Paris, Ibis Rouge éditions, 2001, p. 104. (L'auteure souligne.)

³¹⁶ Delphine Perret évoque le pendant « botanique » de la « créolisation ». En effet, certains théoriciens de la « créolité », comme le Jean Bernabé, emploient plusieurs termes inhérents aux plantes afin de décrire les réalités anthropologiques et ethnographiques reliées au processus de « créolisation » (*Ibid.*, p. 105.).

préserver leur patrie comme espace idéal, quel que soit l'endroit où ils se sont installés³¹⁷.

Une fois le choc estompé, le corps de l'exilé amorcerait un processus d'adaptation à la terre qui l'accueille; Émile Ollivier fait état de la capacité d'acclimatation du migrant à son nouveau milieu social. Ainsi, les déplacements des communautés culturelles et leur implantation dans leur pays d'accueil est, à la lumière de ces réflexions, une réalité tant psychologique que physique. C'est un aspect qui fait partie des préoccupations des « écritures migrantes » et nous avons pu voir dans ce troisième chapitre que plusieurs textes des écrivains venus d'ailleurs l'abordent au moyen d'une importante et minutieuse poétique corporelle.

* * *

Ces observations rendent le corps du sujet migrant d'une très haute complexité. En effet, dans *Passages*, Émile Ollivier place le corps à l'avant-plan à travers sa poétique impure et hybride. La construction du sujet se fait en relation intime avec les lieux du roman : la subjectivité de Normand se construit par « contamination réciproque » entre Montréal et lui. Ses déambulations, ses errances, observées dans le deuxième chapitre, se font sous un mode physique, ce qu'accentue la maladie. Selon Pierre Ouellet, cette poétique alliant corps et espace se manifesterait à travers une énonciation typiquement contemporaine³¹⁸, ce qui libérerait le sujet du regard empirique de l'époque coloniale, ce qui le rendrait morcelé, altéré et divisé et, par conséquent, « migrant³¹⁹ ». Le lieu habité influencerait considérablement la construction identitaire du sujet : le concept d'« habitabilité³²⁰ » de Simon Harel traduit bien ce lien inéluctable entre le sujet et le lieu, ce que met en jeu la « contamination réciproque » entre Montréal et Normand. Comme quoi un personnage peut être autant « arpenteur » que « navigateur », comme le soutient Monique LaRue³²¹, portrait critiqué à l'époque de sa conférence.

³¹⁷ Émile Ollivier, *Repérages*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2001, p. 32.

³¹⁸ Pierre Ouellet, *L'esprit migrateur*, *op.cit.*, p. 21.

³¹⁹ *Idem.*

³²⁰ Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, *op.cit.*, p. 46.

³²¹ Monique LaRue, *art.cit.*, p. 52.

Les théories du métissage nous auront permis d'observer les liens qui allient le corps et le texte, mais également de mieux saisir la conception identitaire de Normand. Une « oscillation » caractérise la construction identitaire de Normand alors que celle d'Amparo tourne autour de la danse : il s'agit de deux thèmes qu'abordent les chercheurs du collectif *Le corps comme lieu de métissages*³²². Un certain mouvement d'attraction-répulsion façonne l'identité des deux personnages, ce que la poétique corporelle met en jeu. Mais c'est vraiment lorsque leurs corps s'uniront durant leur histoire d'amour en Floride que prendra forme, entre les deux personnages, un lien de métissage sexué que la « contamination réciproque » organise. Comme l'indique Pierre Nepveu, les corps sexués constituent un lieu de rencontre entre le soi et l'autre où se partagent les réalités migratoires, les dures épreuves de la dépossession, les difficultés du déracinement.

Enfin, grâce aux travaux de Jacques Derrida au sujet de la « différance », nous avons pu analyser la poétique d'Émile Ollivier et rendre compte d'un lien dialectique, d'un va-et-vient entre le passé et le présent, entre la réminiscence et l'action vécue, entre la vie et la mort. Le récit *Passages* est construit à l'instar du sens selon Derrida : certains événements ont existé et la mort, en tant que point de rupture, permet au récit de se déployer en différé, après que Régis est intervenu, grâce à son rôle de transmetteur de ces histoires. Le tout fera voyager le sens en un mouvement oscillatoire entre cette histoire passée, conclue, et ce récit au présent. Ainsi, il existerait un espace-frontière dans lequel le signe effectuerait un aller-retour entre les deux pôles écriture/lecture : il s'agit d'une configuration du signe dans une sorte de système qui rappelle la « migrance », ce qu'Émile Ollivier désigne comme un « lieu de vigilance³²³ ». Le signe participerait ainsi d'une « secondarité³²⁴ » sémantique. Cette conception du sens chez Derrida évoque la « contamination réciproque » par les tensions qui surviennent entre le signe *écrit* et le signe *lu*. Dans *Passages*, c'est la structure même du récit qui suggère ces tensions : la structure narrative se développe en un enchaînement de retours en arrière, d'anticipations, d'analepses et de prolepses. Ce mouvement de va-et-vient accentue cette dialectique qui caractérise la structure du roman. Et c'est la mort qui se retrouve au centre de cette « migrance » narrative; la poétique des corps dans le roman place la mort à l'avant-plan.

³²² Claude Fintz (dir.), *Le corps comme lieu de métissages*, op.cit.

³²³ Suzanne Giguère, op.cit., p. 56.

³²⁴ Horacio Potel, art.cit.

Le voyage à Miami est pour Normand indispensable : « à bout de souffle, hors de force et de courage, [...Normand] comprit qu'il n'y avait plus d'issues, nulle part, que sa course était vaine et folle » (*PASS*, p. 60). Normand tente sa vie durant de semer la mort. Le voyage en Floride inversera les rôles : Normand pourchassera « ce qu'il [croyait] être la vie et qui, en fait, n'en [était] que le terme » (*PASS*, p. 76). La « contamination réciproque », qui fera de Normand un véritable détenu dans la « prison » (*PASS*, p. 60) qu'est pour lui Montréal, sera celle qui le poussera à partir pour le Sud, d'où il ne reviendra jamais qu'en tant que revenant, grâce aux mots de Leyda et d'Amparo qui seront recueillis par Régis. C'est un thème qui régit la poétique, qui façonne l'identité des personnages et qui organise la structure même de *Passages*. L'analyse de la poétique corporelle aura ainsi permis de mesurer la portée de la « contamination réciproque » en regard de la subjectivation identitaire, organisée par l'écriture du corps, s'inscrivant du même coup au sein des poétiques principales du courant des « écritures migrantes ».

CONCLUSION

Suite à notre analyse du roman *Passages* d'Émile Ollivier, il aura été possible de dégager un thème poétique singulier, celui de la « contamination réciproque³²⁵ », emprunté à Pierre Nepveu dans son article « Qu'est-ce que la transculture? ». Ce thème organise et affecte toute l'écriture du roman, des personnages aux cadres romanesques, de la diégèse à la suite syntaxique du texte. La « contamination réciproque » s'inscrirait donc pour ce roman à même les poétiques principales des « écritures migrantes », courant dominant du paysage littéraire québécois dans les années 1980 et 1990, tout en permettant de diriger une lecture du corpus selon ses principaux thèmes, dont ceux de « l'identité, de la mémoire, de l'altérité, de l'exil, de la culture immigrée et de l'hybride³²⁶ ». En observant l'époque dans laquelle le courant des « écritures migrantes » s'est développé, durant les deux dernières décennies du XX^e siècle, on est à même de mesurer la portée de ce thème. La critique des « écritures migrantes » a considéré le courant comme faisant partie, d'une part, du postmodernisme – l'analyse du texte migrant en fait souvent un objet « presque trop naturellement, typiquement post-moderne³²⁷ » à cause de son caractère hybride, métissé et pluriel – et l'a associé aux théories du postcolonialisme d'autre part³²⁸. Certaines thématiques de ces deux courants internationaux nous auront aidés à développer notre thème à l'étude. La conception de l'hybridité et du métissage, entre autres à travers le concept de « créolisation », nous ont d'abord permis d'observer la poétique impure du roman *Passages*. Ensuite, le décentrement de l'identité nationale qui accentue l'importance des lieux « interstitiels³²⁹ » comme espaces de création, sont des réalités postcoloniales telles que les théorise Homi K. Bhabha; elles décrivent très bien l'identité nationale et le paysage littéraire québécois. En effet, dans *Les*

³²⁵ Pierre Nepveu, « Qu'est-ce que la transculture? », dans *Paragraphes*, vol. 2, « Autrement le Québec - Conférences 1988-1989 », Université de Montréal, 1989, p. 20.

³²⁶ Daniel Chartier, *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec - 1800-1999*, Québec, Éditions Nota bene, 2003, p. 6.

³²⁷ Pierre Nepveu, *Écologie du réel - Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 2002 [1988], p. 201.

³²⁸ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 561.

³²⁹ Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot et Rivages, 2007 [1994], p. 30.

passages obligés de l'écriture migrante, Simon Harel souligne ce décentrement de l'identité québécoise : la périphérie mise en relief altérerait le centre³³⁰, affirme-t-il. Ces théories permettent à notre thème de la « contamination réciproque » de reposer sur de solides bases formelles et conceptuelles. Car, en effet, l'idée de réciprocité suppose que deux corps ou éléments exercent une influence l'un sur l'autre, engendrant un lieu de tensions et d'oscillations créatrices et dynamiques. Ces lieux s'apparentent aux espaces de créations interstitiels contemporains que les théories postcoloniales ont abordés. Ensuite, la contamination suggère une résultante impure, hybride et résolument postmoderne. Et de manière plus générale, la « contamination réciproque » illustre bien la réalité de l'immigration, car s'il est bien évident que la société d'accueil affectera le citoyen venu d'ailleurs, les flux migratoires altèrent grandement toute société. Comme l'indique Émile Ollivier :

[Le migrant] a tendance à remodeler le nouvel espace selon son espace intérieur, à projeter sur l'univers qui l'entoure son propre imaginaire, ses propres valeurs culturelles. L'emblème de ce phénomène est sans doute les Chinatown à travers le monde. Montréal est remplie de petites enclaves ethniques (le petit Portugal, « little » Haïti, la petite Italie, etc.)³³¹.

Ainsi, l'immigration est caractérisée « par les grands brassages de mœurs et par les rencontres entre cultures et par les interfécondations des connaissances³³² », réalités que la « contamination réciproque » suggère fortement.

C'est à partir de ces préceptes théoriques et en ayant pris conscience de ce contexte socio-culturel que nous avons procédé à l'analyse du roman *Passages* d'Émile Ollivier, sous l'égide de la « contamination réciproque ». Nous avons divisé l'analyse en trois axes : la « créolisation », la « transculture » et la question du corps. Au premier chapitre, nous avons observé le va-et-vient narratif opéré par la double focalisation du récit. En effet, une partie de la diégèse concentre, à travers le récit du personnage de Brigitte Kadmon-Hosange, sa focalisation à Port-à-l'Écu, un petit village des côtes haïtiennes, alors que l'autre partie évoque une rencontre entre les personnages de Leyda Malavy et d'Amparo Doukara. Les

³³⁰ Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2006, p. 45.

³³¹ Émile Ollivier, dans Suzanne Giguère (dir), *Passeurs culturels. Une littérature en mutation. Entretiens*, Québec, Les Éditions de l'IRQC, 2001, p. 55.

³³² Émile Ollivier, *Repérages*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2001, p. 20.

trois femmes, grâce à leurs mots, ressusciteront les hommes qu'elles ont aimés, Normand Malavy et Amédée Hosange. Après avoir inscrit les parties du roman se déroulant à Port-à-l'Écu dans une tradition littéraire haïtienne, avec force symboles divins et une grande oralité, Émile Ollivier instaure un ton et une facture plus réalistes lorsqu'il concentre l'action du récit à Montréal. En quête de liberté, les habitants de Port-à-l'Écu construiront un bateau qu'ils nommeront *La Caminante* : le navire bancal et artisanal sera le siège des paradigmes inhérents à Haïti qui se transporteront dans les fragments qui se déroulent à Montréal. Ainsi, grâce à cette alternance focale, il se créera une sorte de lieu « interstitiel », migrant, où les paradigmes du Nord et du Sud fusionneront et se créoliseront. La progression vers le Nord de *La Caminante* symbolise le déplacement, le décentrement de l'identité culturelle contemporaine dont résulte un refus de la part des villageois de vivre aux dépens des géants économiques. C'est donc une langue hybride qui soutient la « contamination réciproque » entre les différents cadres spatio-temporels ainsi que les paradigmes qui représentent respectivement les cultures nord-américaines et haïtiennes. Les deux personnages centraux du récit s'échoueront à Miami et ils y trouveront la mort; c'est suite à ce voyage que le récit prendra son envol.

Deuxièmement, *Passages* recèle d'une riche poésie qui découle de la pensée « transculturelle », telle que définie entre autres par Lamberto Tassinari et Fulvio Caccia entre les pages de leur revue *ViceVersa*. Ces écrivains italo-québécois en avaient contre les politiques reliées au multiculturalisme, plus portées sur l'exclusion que sur l'inclusion, plus encline à créer des ghettos qu'à élaborer une société où les citoyens vivent en harmonie, séparés par des frontières poreuses qui permettraient des « interfécondations de connaissance³³³ ». La « transculture » marque également l'époque de la littérature québécoise dans laquelle s'inscrivent les « écritures migrantes ». De part et d'autre de ces barrières perméables survient une relation de « contamination réciproque » entre l'identité et l'altérité, dictée par des traversées mutuelles entre les textes « autres » et les textes « mêmes »³³⁴. Ce sont les différentes poétiques découlant de la pensée « transculturelle » que nous avons observées dans le deuxième chapitre de notre mémoire, celles du mouvement, de l'espace et

³³³ Émile Ollivier, *Repérages*, op.cit, p. 20

³³⁴ Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec*, Québec, Éditions Nota bene, 2001, p. 268.

de la mémoire. Ce sont trois thèmes qui accompagnent l'immigrant lors de l'exil. D'abord, par le mouvement, le personnage de Normand met en jeu sa subjectivité, ce qui lui permet de vivre sans cesse l'expérience d'une déterritorialisation. Le mouvement est pour Normand viscéral : la « migrance³³⁵ » caractérise sa posture identitaire labile, dynamique et mouvante. La manière dont Normand arpente Montréal, sa ville d'accueil, rend bien compte d'une organisation urbaine en déploiement métonymique et contigu, plutôt qu'à travers une structure fixe, ponctuée de frontières étanches et immuables. Ensuite, l'espace dans *Passages* est caractérisé, fort de cette double focalisation alternant entre Montréal et Port-à-l'Écu, par une confrontation entre les signes distinctifs (climats, odeurs, couleurs, sons) du Nord et du Sud. Ainsi, à travers la neige poudreuse s'exhalent des effluves d'« ilang-ilang » (*PASS*, p. 186). Enfin, la mémoire est un des thèmes de prédilection des écrivains migrants et, dans *Passages*, les souvenirs se vivent sous un mode « transculturel ». En effet, les personnages migrants projettent les souvenirs liés au pays natal sur leur terre d'accueil. L'écriture d'Émile Ollivier crée un lieu dynamique où le passé et le présent se heurtent sans cesse. La mémoire aura également rendu immuables certains lieux de l'enfance qui se révéleront bien loin de la manière dont les personnages les ont gardés en mémoire. Ainsi, le passé et le présent se côtoient en une relation de « contamination réciproque » qui s'opère de part et d'autre de frontières poreuses, à l'instar de l'époque « transculturelle » durant laquelle les « écritures migrantes » étaient à leur mitan.

Le troisième et dernier chapitre de notre mémoire a été consacré à l'analyse du corps, ce lieu de l'élaboration d'un discours social et identitaire. Nous avons observé la manière dont les personnages migrants façonnent leur identité à même leur enveloppe corporelle et la relation qui existe entre le sujet et le lieu que ce dernier habite, d'après le concept d'« habitabilité³³⁶ » proposé par Simon Harel. En effet, alors que Montréal est intériorisée par l'Haïtien jusqu'à ce qu'il en connaisse « chaque pierre, chaque devanture de maison » (*PASS*, p. 60), Normand semble, à l'inverse, dissoudre son identité aux quatre coins de la métropole québécoise. Et la maladie donnera à cette contamination mutuelle un sens tragique et intolérable : cette situation le poussera au voyage. Ensuite, en mettant l'hybridité à l'avant-

³³⁵ Pierre Ouellet, *L'esprit migrateur. Essai sur le non-sens commun*, Montréal, Éditions Traits d'union, coll. « Le soi et l'autre », 2003, p. 36.

³³⁶ Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante, op.cit.*, p. 46.

plan, le courant des « écritures migrantes » aborde des questions du métissage tel que les chercheurs du colloque « Le corps comme lieu de métissages³³⁷ » le conçoivent. Les nombreuses théories développées lors de ce colloque conçoivent le métissage comme un processus dynamique et oscillatoire, composé de plusieurs corps mis en relation qui s'échangent des éléments de leur identité propre, engendrant un résultat riche et instable. Dans notre analyse de *Passages*, nous avons vu que les personnages de Normand et d'Amparo construisent leur subjectivité à la manière des théories du métissage : la posture identitaire de Normand est caractérisée par un mouvement oscillatoire, alors que celle d'Amparo prend forme à travers la danse. Il s'agit de deux aspects, deux éléments qui caractérisent le métissage selon plusieurs chercheurs du colloque « Le corps comme lieu de métissages », dont François Laplantine. L'histoire d'amour que vivront Normand et Amparo permettra une rencontre entre l'identité et l'altérité. En effet, les corps sexués, au sein du corpus des « écritures migrantes », participent d'un partage de souvenirs et d'expériences lorsqu'ils se mettent à nu. Cette fusion des corps est une forme de métissage par le caractère dynamique de la migration vers l'autre. Enfin, nous avons analysé le rôle de la mort dans *Passages*, thème qui place le corps à l'avant-plan. La mort contribue en effet à faire du roman d'Émile Ollivier un récit dont le sens prend forme en « différé³³⁸ » : l'histoire de Normand (et d'Amédée) est déjà conclue au moment de la diégèse; la mort rompt un cycle et il s'en amorce un autre. Les théories de la « différance » conçoivent le signe sémiologique saussurien comme une coquille vide, un sillon que l'on remplirait de sens au fil de la lecture. La présence de Normand et d'Amédée dans *Passages* s'apparente à ces propositions de Derrida : les personnages féminins du roman ainsi que le narrateur réactivent la présence des regrettés. L'alternance des points de vue focaux fait en sorte que la présence et l'absence, le passé et le présent, la vie et la mort, le rêve et la réalité sont en constantes tensions et s'influencent réciproquement. Notre analyse du corps aura ainsi fait ressortir la thématique de la « contamination réciproque »; ce thème traduit le corps tel qu'il s'esquisse dans un texte issu du corpus des « écritures migrantes ».

En considérant *Passages* comme une œuvre issue des « écritures migrantes », en se

³³⁷ Claude Fintz (dir.), *Le corps comme lieu de métissages (Littérature, biologie, arts, anthropologie) – Actes du Colloque de décembre 2002*, Paris, l'Harmattan, 2003, 405 p.

³³⁸ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1967, p. 22.

basant sur plusieurs ouvrages théoriques sur ce corpus qui le considèrent comme un courant de la littérature québécoise, nous avons pu développer le thème de la « contamination réciproque » de manière balisée. Car faire ressortir un thème poétique à l'intérieur de cadres théoriques précis, en comparant ses manifestations avec d'autres textes du même auteur ou du même courant, permet d'en accentuer l'importance et la portée. Ainsi, nous avons pu démontrer que la « contamination réciproque » fait partie des principales poétiques du roman *Passages*. Les thématiques utilisées pour tracer le portrait du roman d'Émile Ollivier s'inscrivent indéniablement dans les préoccupations des « écritures migrantes », ce qui tend à inscrire notre thème à l'étude dans ce dernier courant.

Malgré l'hétérogénéité de ce courant qui regroupe des écrivains (poètes, romanciers, essayistes) d'origines extrêmement variées, la poétique liée à l'hybridité, caractérisant plus largement le post-modernisme et le postcolonialisme, permet de dégager certaines récurrences au sein des « écritures migrantes », permettant une esquisse du paysage littéraire québécois dans les années 1980 et 1990 qui, selon Simon Harel, est « traversé par ces croisements de cultures, et qui bouleversent, altèrent le sens commun de l'identité³³⁹ » québécoise dont l'énonciation serait « décentrée³⁴⁰ ». La littérature québécoise, dans les deux dernières décennies du XX^e siècle, était le lieu de grands questionnements au sujet des rapports entre la marge et le centre. C'est en ce sens que la « contamination réciproque » suggère des rapports de contacts entre les groupes culturels, entre les textes autres et les textes mêmes. Elle caractérise, par sa portée poétique riche et complexe, mais aussi grâce à sa prise en charge des questions identitaires, sociales et politiques (la « transculture »), l'époque dans laquelle le roman *Passages* a été écrit. En dégageant un tel thème esthétique d'un texte des « écritures migrantes », nous avons volontairement centré notre analyse sur le style et la poétique d'Émile Ollivier; c'est avant tout en analysant son texte en lui-même que notre travail a été effectué. Dans son texte *Les passages obligés de l'écriture migrante*³⁴¹, Simon Harel émet plusieurs réserves face au discours critique développé autour des textes des écrivains migrants du Québec dans les années 1980 et 1990. Il se questionne sur la valeur de ce décentrement vers les marges : l'identité québécoise ne ferait-elle que complaisamment

³³⁹ Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, op.cit., p. 16.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 45.

³⁴¹ Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, op.cit.

rafraîchir ses thématiques identitaires au moyen d'un imaginaire pluriel et migrant, d'une « utopie de l'ailleurs³⁴² » ?

Ainsi, cette littérature devait témoigner des origines, des rites de passage, des formes diverses de la migration. Pour tout dire, elle devait être perçue comme une réalité « brute » dont la facture informative est prédominante. On comprendra, à partir de ces indications, que la singularité esthétique de l'écriture migrante soit souvent ignorée, sinon malmenée³⁴³.

Nous avons plutôt voulu, dans notre mémoire, insister sur la poétique propre à Émile Ollivier à la lumière d'un thème bien précis découlant des débats entourant la littérature québécoise des années 1980 et 1990. Car si, comme le souligne Pierre Nepveu dans son article « Qu'est-ce que la transculture ?³⁴⁴ » paru en 1988, la présence massive des écrivains migrants dans le paysage littéraire québécois s'inscrit dans une continuité du projet national plutôt que dans une rupture, il y a un grand travail stylistique dans *Passages* qui mérite d'être considéré essentiellement et ontologiquement. Dix ans après sa mort, on peut affirmer qu'Émile Ollivier, tout en célébrant ses racines antillaises, aura contribué à enrichir le corpus littéraire grâce à ses mots extraits à même la mer des Caraïbes et ancrés bien solidement dans la terre québécoise.

³⁴² *Ibid.*, p. 44.

³⁴³ *Ibid.*, p. 45.

³⁴⁴ Pierre Nepveu, « Qu'est-ce que la transculture? », *art.cit.*

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

Ollivier, Émile, *Passages*, Montréal, Typo, 2002, [1991], 219 p.

Corpus secondaire

D'Alfonso, Antonio, *L'autre rivage*, Montréal, Éditions du Noroît, 1999, 119 p.

Aquin, Hubert, *Prochain épisode*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995 [1965], 289 p.

Caccia, Fulvio, « Mues », *ViceVersa. Magazine transculturel*, vol. 1, no 1, été 1983, p. 14.

———, Bruno Ramirez et Lamberto Tassinari, « Lettre de l'éditeur », *ViceVersa. Magazine transculturel*, vol. 1, no 1, été 1983, p. 3.

Chamoiseau, Patrick, *Solibo magnifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010 [1998], 243 p.

Ferron, Jacques, *Contes*, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. « Littérature », 1993 [1968], 298 p.

Ghalem, Nadia, *La Villa désir*, Montréal, Guérin littérature, coll. « Roman », 1998, 104 p.

Kokis, Sergio, *Le pavillon des miroirs*, Montréal, Lévesque, coll. « Prise deux », 2010 [1994], 347 p.

Laferrière, Dany, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, Montréal, Typo, 2002 [1985], 175 p.

——— *L'énigme du retour*, Montréal, Boréal, 2009, 288 p.

——— *Je suis fatigué*, Montréal, Lanctôt éditeur, coll. « Petite collection Lanctôt », 2001 [2000], 142 p.

Lafleur, Stéphane/Avec pas d'casque, « La pire journée au monde », Album : *Trois chaudières de sang*, Grosse boîte, 2006.

Lalonde, Michèle, *Speak white*, Montréal, l'Hexagone, 1974.

Mallet, Marilù, « Where are you? », *Les compagnons de l'horloge pointeuse*, Montréal, Québec/Amérique, 1989, p. 78-79.

- Micone, Marco, *Le figuier enchanté*, Montréal, Boréal, 1992, 116 p.
- « Speak What », *Jeu. Revue de théâtre*, no 50, 1989, p. 83-85.
- Ollivier, Émile, *La brûlerie*, Montréal, Boréal, 2004, 245 p.
- *La discorde aux cent voix*, Paris, Albin Michel, 1986, 269 p.
- *Mère-solitude*, Paris, Albin Michel, 1983, 209 p.
- *Repérages*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2001, 129 p.
- « Une nuit, un taxi », *Regarde, regarde les lions*, Paris, Albin Michel, 2001 [1995], p. 23-39.
- *Les urnes scellées*, Paris, Albin Michel, 1995, 294 p.
- Poulin, Jacques, *Volkswagen blues*, Montréal, Leméac, coll. « Babel », 1988 [1984], 323 p.
- Robin, Régine, *La Québécoite*, Montréal, XYZ, coll. « Romanichels de poche », 1993 [1983], 224 p.
- Trouillot, Lyonel, *La belle amour humaine*, Paris/Montréal, Acte Sud/Leméac, 2011, 169 p.

Études sur Émile Ollivier

- Basile, Jean, « Dans le triangle de l'exil », *Le Devoir*, samedi le 11 mai 1991, p. 8.
- Chemla, Yves, « On ne revient pas indemne de l'étonnement haïtien », *Études littéraires*, vol. 34, no 3, 2002, p. 39-48.
- Gauthier, Louise, *La mémoire sans frontières. Émile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Culture et société », 1997, 143 p.
- Giguère, Suzanne (dir), *Passeurs culturels. Une littérature en mutation. Entretiens*, Québec, Éditions de l'IRQC, 2001, 263 p.
- Jonassaint, Jean, « Émile Ollivier : Écrire pour soi en pensant aux autres », *Lettres québécoises. La revue de l'actualité littéraire*, no 65, 1992, p. 13-15.
- Ndiaye, Christiane, « Ollivier : le baroque au féminin (Vers une nouvelle esthétique du roman haïtien) », *Études littéraires*, vol. 34, no 3, 2002, p. 61-71.
- Sieres, Karina Victoria, « Les attachements conflictuels comme matrice de l'ambivalence identitaire et culturelle dans l'œuvre d'Émile Ollivier », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2010, 110 f.

Spear, Thomas C., « Émile Ollivier : enracinement de Notre-Dame-de-Grâce », *Études littéraires*, vol. 34, no 3, 2002, p. 15-27.

Littérature québécoise

Berrouët-Oriol, Robert, « L'effet d'exil », *ViceVersa*, décembre 1986-janvier 1987, p. 20-21.

Biron, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, 689 p.

Caccia, Fulvio (dir.), *Sous le signe du phénix. Entretiens avec quinze créateurs italo-québécois*, Montréal, Guernica, 1985, 305 p.

Chartier, Daniel, *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec – 1800-1999*, Québec, Éditions Nota bene, 2003, 367 p.

——— « L'hivernité et la nordicité comme éléments d'identification identitaires dans les œuvres d'écrivains émigrés au Québec », dans Daniel Chartier (dir.), *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Imaginaire | Nord, coll. « Droit au pôle », 2008, p. 237-245.

——— « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles », *Voix et images*, vol. 27, no 2, 2002, p. 303-316.

Côté, Jean-François, *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2005, 146 p.

Dupuis, Gilles, « *Vice et Versa*, dix ans après », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 13, no 2, 2010, p. 187-194.

Greif, Hans-Jürgen, « La littérature allophone au Québec : écrire en terre d'accueil », *Québec français*, no 105, 1997, p. 61-65.

Harel, Simon, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2006, 250 p.

——— « Poétique de la politique », dans Fulvio Caccia (dir.), *La transculture et ViceVersa*, Montréal, Tryptique, 2010, p. 113-129.

——— *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 1999 [1989], 334 p.

LaRue, Monique, « L'arpenteur et le navigateur », *De fil en aiguille. Essais*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2007 [1996], p. 47-64.

Marcotte, Gilles, *Écrire à Montréal*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1997, 179 p.

Moisan, Clément et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec*, Québec, Éditions Nota bene, 2001, 363 p.

- Moser, Walter, « Transculturation : Métamorphoses d'un concept migrateur », dans Fulvio Caccia (dir.), *La transculture et ViceVersa*, Montréal, Tryptique, 2010, p. 34-59.
- Nepveu, Pierre, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 2002 [1988], 241 p.
- *Intérieurs du Nouveau Monde. Essai sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, 378 p.
- « Qu'est-ce que la transculture? », dans *Paragraphes*, vol. 2, « Autrement le Québec - Conférences 1988-1989 », Université de Montréal, 1989, p. 15-31.
- Ouellet, Pierre, *L'esprit migrateur. Essai sur le non-sens commun*, Montréal, Éditions Traits d'union, coll. « Le soi et l'autre », 2003, 201 p.
- Pelletier, Jacques, *Question nationale et lutte sociale. La nouvelle facture. Écrits à contre-courant 2*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Interventions », 2007, 302 p.
- Tassinari, Lamberto, « Ethnicité. Inaccomplissement et transculture. Un regard transculturel sur le conflit Canada-Québec », *ViceVersa. Magazine transculturel*, no 40, février-mars 1993, p. 10-11.
- « La ville continue. Montréal et l'expérience transculturelle de *ViceVersa* », *Revue internationale d'action communautaire*, vol. 21, no 61, printemps 1989, p. 57-62.

Littérature haïtienne et antillaise

- Alexis, Jacques Stephen, « Du Réalisme merveilleux des Haïtiens », *Présence Africaine*, vol. 8-9-10, juin-novembre 1956, p. 245-271.
- Barthélémy, Mimi, *Haïti conté*, Genève, Éditions Slakine, 2004, 340 p.
- Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1989, 127 p.
- Charles, Jean-Claude, « L'enracinement », *Boutures*, vol. 1, no 4, mars-août 2001, p. 37-41.
- Chamoiseau, Patrick, « Que faire de la parole? », dans Ralph Ludwig (dir.), *Écrire la parole la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994, p. 151-158.
- Des Rosiers, Joël, *Théories Caraïbes. Poétique du déracinement*, Montréal, Tryptique, 1996, 224 p.
- Glissant, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Collection du Prix de la revue *Études française* », 1995, 106 p.
- Jonassaint, Jean, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir. Des romanciers haïtiens de l'exil*, Montréal/Paris, Arcantère/Presses de l'Université de Montréal, 1986, 271 p.

Laroche, Maximilien, *La littérature haïtienne. Identité, langue, réalité*, Montréal, Leméac, coll. « Les Classiques de la francophonie », 1981, 127 p.

——— « Présentation », *Études littéraires*, vol. 13, no 2, août 1980, « La littérature haïtienne », p. 255-261.

Perret, Delphine, *La créolité. Espace de création*, Paris, Ibis Rouge éditions, 2001, 313 p.

Phelps, Anthony, « Haïti littéraire : rupture et nouvel espace poétique », *Île en île*, 2006, en ligne, http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/phelps_haiti-litteraire.html, page consultée le 4 janvier 2013.

Senghor, Léopold S., « Qu'est-ce que la négritude », *Études françaises*, vol 3, no 1, 1967, p. 3-20.

Turcotte, Virginie, « Le roman antillais. Un voyage vers l'imaginaire créole », dans Rachel Bouvet et Basma el Omari (dir.), *L'espace en toutes lettres*, Montréal, Figura, 2003, p. 231-245.

L'époque contemporaine

Bhabha, Homi K., *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot et Rivages, 2007 [1994], 414 p.

Morin, Michel et Claude Bertrand, *Le territoire imaginaire de la culture*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1979, 182 p.

Ollivier, Émile, « D'après vous, qui est Québécois? » dans Bernadette Blanc [ed.], *L'interculturel. Une question d'identité, une question d'intégration*, Québec, Musée de la Civilisation, 1992, p. 11-25.

Scarpetta, Guy, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985, 389 p.

Théorie de la littérature

Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double* suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983 [1964], 251 p.

Barthes, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Poétiques du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p. 8-57.

Bazié, Isaac, « Corps perçu et corps figuré », *Études françaises*, vol. 41, no 2, 2005, p. 9-24.

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Point essais », 1998 [1992], 567 p.

- Charles, Christophe, « Champ littéraire et champ du pouvoir : Les écrivains et l'affaire Dreyfus », *Annales. Histories, sciences sociales*, vol. 32, no 2, mars-avril 1977, p. 240-264.
- Denis, Benoît, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Point essais », 2000, 316 p.
- Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1967, 436 p.
- Fintz, Claude (dir.), *Le corps comme lieu de métissages (Littérature, biologie, arts, anthropologie). Actes du Colloque de décembre 2002*, Paris, l'Harmattan, 2003, 405 p.
- Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, no 6, mai 1972, p. 86-110.
- Potel, Horacio, « La différence », *Derrida en castellano*, 1968, en ligne, <http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/difference.htm>, page consultée le 28 mars 2013.
- de Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Éditions Payot, Paris, 1978 [1916], 520 p.

Autres ouvrages

- Ortiz, Fernando, *Cuban counterpoint : Tobacco and sugar*, Durham, Duke UP, 1995 [1940], 312 p.
- Pierre-Charles, Gérard, *Radiographie d'une dictature. Haïti et Duvalier*, Éditions Nouvelle optique, Montréal, 1973 [1969], 205 p.
- Vial, Daniel, *Les Français, Canadiens français et Haïtiens vivant aux États-Unis de 1825 à 2000 ainsi que la population francophone de 1910 à 2000 et ses principales implantations régionales; Louisiane, Nouvelle-Angleterre et l'agglomération de Miami d'après les recensements de la population des États-Unis*, Paris, Daniel Vial, 2006, 287 p.