

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DANY LAFERRIÈRE:
PARCOURS D'UNE ÉCRITURE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
SOPHIE BRISEBOIS

DÉCEMBRE 1997

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.10-2015). 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

Je profite de ces quelques lignes pour exprimer toute ma gratitude aux personnes qui ont accompagné et appuyé ma démarche. À l'image des phares guidant la marche nocturne des navires, elles ont ponctué le parcours me menant tout droit à la réalisation de ce travail.

J'aimerais remercier Simon Harel, professeur au département d'études littéraires de l'U.Q.A.M., qui a assumé la direction du présent mémoire. La pertinence et l'audace de son séminaire «L'écrivain multiculturel au Québec» ont marqué le début de ma grande aventure avec l'oeuvre de Laferrière.

Je remercie également Jacinthe Martel, enseignante au département d'études littéraires de l'U.Q.A.M., dont les encouragements et les judicieux conseils ont toujours ravivé mon ardeur.

Enfin, je ne peux passer sous silence l'aide précieuse de Richard Daniel, compagnon de tous les jours, qui a lu et relu ce mémoire avec l'oeil dur du critique et l'intelligence du littéraire.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
LISTE DES SIGLES	vii
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
DE LA NÉGRITUDE AU PRIMITIVISME	7
1.1 Introduction	7
1.2 Du surnom au vrai nom	8
1.3 De la terre promise au paradis perdu	11
1.4 Du nègre au primitif	12
1.5 Conclusion	17
CHAPITRE II	
ÉCRIRE EN AMÉRIQUE DU NORD:	
LA RECONQUÊTE D'UNE HUMANITÉ PERDUE	20
2.1 Introduction	20
2.2 Valoir moins qu'une mouche noire	21
2.3 Bestiolité ou altérité?	25
2.4 Avoir une mouche au plafond	28
2.5 Des fourmis et des hommes: de la production ouvrière à la création littéraire	33
2.6 Conclusion	35
CHAPITRE III	
ÉCRIRE ENTRE DEUX LANGUES:	
LE SUJET DE L'ÉCRITURE DIGLOSSIQUE	37
3.1 Introduction	37
3.2 Le mirage du créole	38
3.3 Pour «un usage haïtianisé du français»	44
3.4 Un doublage en français	51
3.5 Conclusion	55

CHAPITRE IV	
PARLER D'HAÏTI EN HAÏTI:	
L'ÉCRIVAIN PRIMITIF	58
4.1 Introduction	58
4.2 Le peintre et l'écrivain	59
4.3 L'astuce de la naïveté	62
4.4 Le réalisme merveilleux	66
4.5 Les particularités formelles	70
4.6 Conclusion	76
CONCLUSION	78
APPENDICE A	
OEUVRES PICTURALES HAÏTIENNES	83
APPENDICE B	
UNE TENTATIVE DE LIBERTÉ:	
ENTRETIEN AVEC DANY LAFERRIÈRE	93
BIBLIOGRAPHIE	114

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
A.1 Jacques-Richard Chéry, <i>Enterrement à la campagne</i>	84
A.2 Jacques-Richard Chéry, <i>Les enfants aux fruits</i> ...	85
A.3 Hector Hyppolite, <i>Dambala, dieu vaudou</i>	86
A.4 Robert Saint-Brice, <i>Agoué</i>	87
A.5 Casimir Laurent, <i>Marché en plein air</i>	88
A.6 Ismaël Saincilus, <i>Marché à la campagne</i>	89
A.7 Castera Bazile, <i>Le Marché</i>	90
A.8 Philippe Auguste, <i>Carnaval</i>	91
A.9 Joseph Ghin, <i>«Carte d'Haïti imaginaire (et réelle)»</i>	92

LISTE DES SIGLES

- CFA: *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, 1985
- ÉRO: *Eroshima*, 1987
- ODC: *L'odeur du café*, 1991
- CGM: *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit?*, 1993
- CDD: *Chronique de la dérive douce*, 1994
- PSC: *Pays sans chapeau*, 1996

N.B.: On emploiera au besoin le système suivant:
(CDD:25), pour *Chronique de la dérive douce*, p.25.

RÉSUMÉ

Placé d'entrée de jeu sous le signe du parcours, ce mémoire suit le mouvement d'une *écriture voyageuse*: celle de Dany Laferrière. Voyageuse, non seulement parce qu'elle fait intervenir des signes appartenant à des univers culturels hétérogènes, mais aussi parce qu'elle fluctue suivant la position géographique qu'occupe le narrateur, un romancier d'origine haïtienne. Écrire en Amérique du Nord, en Haïti, ou encore dans cet espace fantasmatique que nous nommerons l'«entre-deux-langues», ne commande pas les mêmes stratégies narratives ni ne suscite les mêmes préoccupations chez l'écrivain.

De *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* (1985) à *Pays sans chapeau* (1996), l'identité du narrateur évolue de concert avec l'expression littéraire de Laferrière. Plus qu'une simple coïncidence, cette double progression s'effectue dans un rapport de causalité, car au fur et à mesure que l'auteur investit son travail romanesque d'une sensibilité créole, l'histoire personnelle du personnage se précise. Le premier chapitre fait office d'introduction au corpus et circonscrit les stades de l'évolution qui s'y profile.

La seconde partie du travail porte sur les conditions du migrant haïtien en Amérique du Nord. Bien que des préoccupations d'ordre matériel amènent le protagoniste à prendre la plume, des motivations plus profondes se trouvent à l'origine de son projet. En effet, dans les romans de l'«arrivée en ville¹», il existe un rapport d'équivalence entre le fait de devenir écrivain et celui de devenir quelqu'un. Par la voie de la création, le sujet

¹ *Comment faire l'amour... et Chronique de la dérive douce* (1994).

s'emploie à reconquérir la dignité que lui a fait perdre le regard déshumanisant de l'Autre.

La traversée des frontières linguistiques s'avère un enjeu capital de l'expérience migratoire. Le troisième chapitre questionne l'espace marginal qu'occupe la langue vernaculaire qui apparaît, dans les romans de Laferrière, comme objet du discours et non comme pratique discursive: le narrateur ne parle pas créole, mais parle *du* créole. Nous examinerons, par le fait même, le conflit diglossique des Antilles françaises, son problème de lectorat et les débats que suscite la créolisation littéraire.

En dernière analyse, nous verrons dans quelle mesure le discours pictural primitif traverse *Pays sans chapeau* et comment les emprunts aux techniques de l'art naïf font de ce roman un tableau scripturaire et inédit de la société haïtienne. Ce rapport de filiation artistique, dans lequel s'inscrit le roman, permettra de saisir le caractère mouvant et ouvert de la créolité qui, comme toute identité culturelle, se trouve en constant devenir.

Mots clé pour faciliter la classification du document:

Dany Laferrière, créolité, diglossie, négritude, primitivisme, réel merveilleux, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, *Chronique de la dérive douce*, *Pays sans chapeau*.

INTRODUCTION

C'est juste plus pratique d'être un écrivain nègre ces temps-ci. Les gens sont prêts à nous écouter. C'est une parole neuve. (CGM:69)

Dans l'extrait placé en exergue, Dany Laferrière expose, non sans ironie, un phénomène que l'on observe au Québec depuis le début des années quatre-vingt: l'engouement des littéraires pour les *voix migrantes*. La littérature québécoise contemporaine porte de plus en plus l'empreinte de la pluralité qui caractérise la société. Cela explique en partie l'affluence d'études portant sur des problématiques telles que le *multi*, le *pluri* ou le *trans* culturalisme, autant de morphèmes qui tendent à préfixer l'inscription textuelle des diverses singularités culturelles, autant de dénominations qui trahissent l'angoisse d'une communauté homogène confrontée à l'altérité. Car il ne faut pas se leurrer: l'intérêt grandissant que suscite l'émergence de cette «parole neuve» ne signifie pas forcément que les littéraires québécois aient admis l'Autre, sans condition, au sein de leur culture. À l'université, l'exemple des séminaires consacrés au corpus québécois est éloquent. Combien d'entre eux accordent une place aux auteurs tels Antonio D'Alfonso, Gérard Étienne ou Mordecai Richler qui, pourtant, écrivent tous depuis plusieurs années? Jean

Jonassaint posait, en 1986, une question fondamentale qui est toujours d'actualité une décennie plus tard: «Qui est (écrivain) du Québec? Qui est (écrivain) québécois¹»? Les bibliographies que fournissent les professeurs apportent une réponse et, par la même occasion, donne un aperçu de l'opinion générale à ce sujet: Hubert Aquin, Victor-Lévy Beaulieu, Réjean Ducharme, Jacques Ferron et Michel Tremblay sont (écrivains) du Québec.

Néanmoins, celui qui donne droit de cité aux auteurs «autrement» québécois doit éviter de faire «de l'écriture migrante un "cas" et poursuivr[e] ainsi plus subtilement l'espèce de "mise en quarantaine", de "marginalisation des voix migrantes"²». Il faut également résister à la tentation rassurante de la ghettoïisation, qui consiste à reléguer l'*Autre minoritaire* «dans les marges de la culture québécoise "officielle"³». Aussi le lecteur de Dany Laferrière doit-il passer en revue ses motivations afin de mieux les interroger. Fait-il partie de ces lecteurs qui, à l'image des touristes québécois en Floride, rêvent d'exotisme, mais appréhendent le dépaysement? Se pourrait-il encore qu'il soit en quête de folklore créole dans un produit littéraire *bien de chez lui*⁴? Ou bien serait-il

¹ Jean Jonassaint, «Pour Patrick Straram», *Vice Versa*, n° 17, décembre 1986 - janvier 1987, p.12.

² Pierre Nepveu, *L'écologie du réel: Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988, p.200.

³ Simon Harel, *Le voleur de parcours: Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Le Préambule, «L'Univers des discours», 1989, p.280.

⁴ Le sceau *made in Québec* constitue une stratégie de marketing qui exerce un réel pouvoir de persuasion sur les consommateurs québécois. Ces derniers établissent un rapport de convenance parfaite entre consommer un produit québécois et être québécois. Ainsi, le produit

béatement fasciné de lire Montréal à travers les mots d'un écrivain natif de la Caraïbe? Il est possible d'éviter ces nombreux pièges en renonçant aux étiquettes qui figent l'identitaire et masquent une réalité: «le fait que le migrant soit toujours en devenir autre⁵». Les Néo-, Haïtiano- et Caraïbo-, tous ces signes indicatifs d'une origine autre, ne rendent pas compte de la complexité d'un Laferrière qui est né en Haïti, a longtemps vécu à Montréal, habite depuis quelques années à Miami et publie au Québec. L'auteur lui-même se rebelle contre ces étiquettes. Un passage de *Cette grenade...* illustre bien son point de vue à ce sujet. À un collègue qui prétend qu'on ne dit pas «Américain noir» mais «Africain américain» pour désigner les Noirs des États-Unis, le narrateur réplique en un soupir d'exaspération: «Quand on cherche son identité dans les mots...»(CGM:13) Il est souhaitable de laisser ces mots dormir dans les registres des fonctionnaires de l'Immigration. Mais puisqu'il faudra nommer les choses, nous utiliserons, au besoin, les expressions «écrivain d'origine haïtienne» ou «écrivain haïtien», parce que le mot «québécois» a un arrière-goût nationaliste qui exclut trop souvent ce qui n'est ni de souche, ni de langue française. La tristement célèbre déclaration de Jacques Parizeau sur les causes de l'échec du référendum de 1995 dévoilait une opinion répandue que masquait jusqu'alors le protocole de la rectitude

bien de chez nous consolide le sentiment d'identité parce qu'il nous ressemble. Dans le domaine de l'alimentation, pensons à la promotion des fraises du Québec ou du fromage *Le p'tit Québec*, qui «est juste pour nous autres» précise le slogan publicitaire. La réclame en faveur des dattes d'Algérie ou du kenèp d'Haïti n'est certes pas pour demain.

⁵ Émile Ollivier cité par Jean Jonassaint, *Op. cit.*, p.12.

politique: Québécois et «ethniques» forment deux clans antagonistes. Heureusement, la parole réconciliatrice de Laferrière apporte un contrepoids aux propos de ceux qui érigent la différence en conflit:

Il est naturel d'aimer ce pays même si nous ne partageons pas les mêmes goûts. Et la meilleure raison que nous avons de le faire, c'est que nous sommes là, ensemble, et que nous habitons la même maison. Et qu'à force de nous côtoyer, nous partagerons, un jour, la même histoire.⁶

Les relations entre identité culturelle et littérature furent à l'origine du présent mémoire qui suit le parcours d'une écriture voyageuse (Simon Harel, 1989): celle de Dany Laferrière. Voyageuse, non seulement parce qu'elle fait intervenir des références, des symboles et des personnages appartenant à des cultures diverses, mais aussi parce qu'elle fluctue conformément aux «lieux narratifs⁷». En effet, le style et les thèmes varient suivant la position géographique qu'occupe le narrateur. Si le *Quatuor des couleurs*⁸ offre «une description critique et ironique de l'Amérique telle que perçue par un Nègre originaire des Antilles⁹», en revanche, le *Quintette des*

⁶ Dany Laferrière, Texte officiel de la Fête nationale du Québec 1997 qui avait pour thème: «Québec, une histoire de coeur».

⁷ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, «Poétique», 1972, p.228.

⁸ *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* (1985), *Éroshima* (1987), *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit?* (1993) et *Chronique de la dérive douce* (1994).

⁹ Jacques Pelletier, «Toutes couleurs réunies», *Lettres québécoises*, n° 73, printemps 1994, p.11.

sens¹⁰ apparaît comme une évocation de la jeunesse en Haïti. Quant à *Pays sans chapeau* (1996), il marque le retour du protagoniste au pays natal et établit un pont entre les deux cycles romanesques.

Le premier chapitre du mémoire tient lieu d'introduction à l'oeuvre de Laferrière et met en lumière les enjeux que présentent certains romans. De *Comment faire l'amour...* à *Pays sans chapeau*, le statut du personnage-écrivain évolue de concert avec le programme esthétique que Laferrière met en place. Et l'écriture change selon que le narrateur revendique le statut d'écrivain nègre ou celui d'écrivain primitif. Dans la seconde partie, nous observons les conditions socio-économiques qui ont suscité la venue à l'écriture du protagoniste. Ce dernier envisage la création comme l'unique issue gratifiante, comme un moyen souverain d'«affronter le regard blanc¹¹» et de reconquérir l'humanité que nie ce dernier. Le troisième chapitre est consacré aux stratégies linguistiques de celui qui doit «tout dire dans une langue/ qui n'est pas celle de [sa] mère»(CDD:134). L'absence du créole (facette silencieuse de sa présence intime) ou la place marginale qu'il occupe dans les romans permet la mise en place d'une argumentation sur le statut de la langue haïtienne, la question du lectorat, le conflit diglossique et les réponses apportées à ce conflit. Enfin, le dernier chapitre porte sur l'influence de la peinture naïve

¹⁰ *L'odeur du café* (1991), *Le goût des jeunes filles* (1992) et *La chair du maître* (1997). Deux autres romans cloront éventuellement ce cycle: *L'oeil du cyclone* et *Le cri des oiseaux fous*.

¹¹ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, «Points», n° 26, p.89.

haïtienne dans *Pays sans chapeau*. Le réalisme merveilleux, l'influence du discours pictural haïtien et les emprunts aux techniques de l'art primitif font de ce roman un tableau scripturaire et inédit de la société port-au-princienne. Bien que les ouvrages des théoriciens de la littérature québécoise aient nourri nos réflexions, les travaux de ceux qui ont donné à la négritude et à la créolité sa formulation théorique seront privilégiés.

CHAPITRE I

DE LA NÉGRITUDE AU PRIMITIVISME

Les romans¹ de Dany Laferrière constituent autant de fragments de l'histoire de Vieux Os, le narrateur-héros². Migrant d'origine haïtienne, ce dernier se déplace suivant le triangle insulaire que forment Haïti, Montréal et Miami. Il traverse aussi différentes phases identitaires qui se déploient selon trois modalités, soit la révélation du nom propre, la prise en charge d'une «identité nationale» et l'acquisition d'un statut d'écrivain particulier qui concorde avec le programme esthétique que l'auteur met en place. Si le premier roman (*Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, 1985) traduit un certain état d'exil, en ce sens qu'il paraît «se dérouler au-delà du contexte québécois dans un espace culturel à la fois insituable par sa langue et surtout américain par ses références intertextuelles³», il en va tout autrement pour *Pays sans chapeau* (1996) qui s'empreint de l'univers

¹ Laferrière publiait son huitième roman, *La chair du maître*, alors que le dépôt du présent mémoire arrivait à échéance. Il s'avérait impossible d'intégrer ce livre de manière cohérente à notre réflexion. Les mentions subséquentes telles que «le dernier roman» réfèrent nécessairement à *Pays sans chapeau* (1996).

² Ou «narrateur extra-homodiégétique» d'après la terminologie de Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, «Poétique», 1972, p.256.

³ Sherry Simon, «Cherchez le politique dans le roman, en vous fatiguant», *Vice Versa*, n° 17, décembre 1986 - janvier 1987, p.21.

culturel haïtien et marque le retour de l'exilé au pays d'origine. Il semble que l'identité du narrateur évolue de concert avec l'expression littéraire de Laferrière. Plus qu'une simple coïncidence, cette double progression s'effectue dans un rapport de causalité, car au fur et à mesure que l'auteur investit son travail romanesque d'une sensibilité créole, l'histoire personnelle du personnage se précise. Il convient de parcourir les romans afin de saisir les diverses étapes de l'évolution identitaire et littéraire qui s'y profile.

1.2 Du surnom au vrai nom

Dans *Comment faire l'amour...*, un sobriquet préserve l'anonymat du héros: «Vieux». Tous les personnages le désignent par cet adjectif qui ne le qualifie en rien et qui dissimule toute résonance susceptible de révéler la nationalité du narrateur. En dépit de sa lettre majuscule, «Vieux» n'a rien d'un nom propre; il s'apparente plutôt à un nom commun, à une dénomination insipide et impersonnelle qui sied à n'importe quel type⁴. Signifiant qui en cache un autre, masque posé sur le nom véritable du personnage, le surnom biaise le lecteur, déjoue la «prévisibilité de la classification ethnogéographique dont il [le nom] est le support⁵» et multiplie du coup les possibles identitaires. Toutefois, dans *L'Odeur du café* (1991), le lecteur apprend

⁴ Le surnom participe du travail que fait l'auteur sur les stéréotypes et les clichés.

⁵ Elisabeth Nardout-Lafarge, «Littérature québécoise et nomination: Élaboration d'une problématique» in *La discursivité*, sous la dir. de Lucie Bourassa, Québec, Nuit blanche éditeur, «Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise, Série Séminaires», n° 7, 1995, p.246.

que «Vieux» est en réalité le diminutif commun d'un sobriquet original: «Da [sa grand-mère] m'appelle quelquefois Vieux os.»(ODC:22) Le surnom a maintenant fonction de bouclier, car il protège le sujet qui le porte: «Da dit qu'on est à la merci de la personne qui connaît notre vrai nom.»(ODC:23) Ici, c'est toute la question des croyances populaires qui entre en jeu:

Le nom [...] compte parmi les parties constitutives essentielles d'une personnalité. Si l'on sait le nom d'une personne [...], on a donc acquis un certain pouvoir sur le porteur du nom. D'où les curieuses précautions et restrictions dans l'usage des noms.⁶

Le refus de divulguer son nom, en lui substituant un sobriquet, traduit la circonspection de celui qui se sait vulnérable face à l'Autre. Cette réserve vis-à-vis du «vrai nom» se manifeste aussi dans *Pays sans chapeau*, alors qu'un enquêteur, chargé de faire la lumière sur la situation inexplicable que vivent les habitants de Bombardopolis⁷, questionne un paysan: «"Comment vous appelez-vous?" "Vous voulez dire mon vrai nom, monsieur l'inspecteur?" "Votre nom?" "C'est un secret."»(PSC:86) Quant au patronyme du protagoniste, il y apparaît pour la toute première fois:

- Qui dois-je annoncer?
- Laferrière.
- Ah! vous êtes l'écrivain?(PSC:84)

⁶ Sigmund Freud, «Animisme, magie et toute-puissance des pensées», *Totem et tabou*, trad. de l'allemand par Marilène Weber, Paris, Gallimard, «Connaissance de l'Inconscient», 1993, p.198.

⁷ Ils ont trouvé une solution au fléau de la famine: «éliminer l'obligation de manger pour vivre»(PSC:87). Ainsi, sans même souffrir, les paysans se privent de nourriture et de boisson pendant trois mois. Cet épisode fait partie du réel merveilleux que l'auteur met en place dans ce roman (voir chap. 4).

Le nom lève enfin le voile sur l'identité du narrateur: Vieux, Vieux Os et Laferrière forment la trinité onomastique d'un seul et même personnage. En fait, le nom varie selon le type de rapport que le narrateur entretient avec son entourage: «Il y a un nom pour les autres (les amis, les professeurs, les filles). Le nom officiel. Et un nom secret que personne ne doit savoir.»(ODC:23) Ainsi, dans *Pays sans chapeau*, «Vieux Os» est réservé aux membres de la famille, alors que «Vieux» est surtout utilisé par les amis⁸. Quant à «Laferrière», il n'est mentionné qu'au cours d'une rencontre officielle avec un «psychiatre de renom»(PSC:84). En renvoyant au patronyme de l'auteur qui figure en page couverture, le nom vient atténuer la frontière qui sépare habituellement le trio auteur-narrateur-personnage. Comme bon nombre d'écrivains contemporains, Laferrière prend visiblement plaisir à multiplier les croisements entre autobiographie et fiction. Pierre Nepveu soutient à cet égard que «le retour du narratif, des références autobiographiques, de la représentation⁹» constitue l'une des caractéristiques de l'*écriture migrante*. Le couplage autobiographie/fiction fait également partie de la stratégie formelle de Laferrière. En effet, son dernier roman se compose d'une vingtaine de chapitres dont les titres, «Pays réel» et «Pays rêvé», alternent jusqu'à la fin du récit où ils se fondent en un seul titre: «Pays réel/pays rêvé»(PSC:223) (voir sect. 4.1).

⁸ Voir PSC:20 et PSC:146 respectivement.

⁹ *L'écologie du réel: Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988, p.201.

1.3 De la terre promise au paradis perdu

Du héros anonyme (Vieux, 1985) au personnage connu (Laferrière, 1996), le narrateur évolue aussi dans sa relation au pays d'origine. Leah D. Hewitt observe que l'auteur de *Comment faire l'amour...* efface tout indice qui permettrait au lecteur de rattacher le protagoniste à la Caraïbe¹⁰. Un certain flottement identitaire se révèle en plusieurs endroits dans le roman, car lorsque les autres personnages demandent au narrateur d'où il vient, il sent soudainement «un irrésistible désir de meurtre»(CFA:106) monter en lui. Ses réponses fluctuent alors selon son humeur: il prétend être natif de «Madagascar»(CFA:106), de la «Côte d'Ivoire»(CFA:118) ou de «Harlem»(CFA:94). À l'instar de l'écrivain Jean-Claude Charles, il souhaite sans doute «ne pas se crispier sur l'affirmation d'une identité nationale sous prétexte qu'on y est né ou qu'on y a vécu¹¹». Quoi qu'il en soit, Vieux se trouve coincé entre le «paradis perdu» et la «terre promise»(CFA:29), entre «"là-bas (à rebours) et "plus loin" (en avant) de sorte qu'"ici" ne peut être rien que ce lieu d'un non-lieu difficile¹²». L'une des petites proses de *Chronique de la dérive douce* résume bien cet état conflictuel d'entre-deux:

¹⁰ Elle écrit: «most Haitian writers in exile [...] bear the mark of Haiti or more generally, of Caribbean origins»; Laferrière [...] deprives the hedonistic protagonist of practically all Haitian markings». Voir «La créolité "Haitian Style"» in *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995, p.238-239; p.245.

¹¹ Propos recueillis par Jean Jonassaint dans *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, Paris/Montréal, Arcantère/P.U.M., «Voix au chapitre», 1986, p.169.

¹² Alain Medam, «Ethnos et polis: À propos du cosmopolitisme montréalais», *Revue internationale d'action communautaire*, 21/61, printemps 1989, p.139.

J'ai quitté là-bas,
 mais je ne suis pas
 encore d'ici.(CDD:135)¹³

De toute évidence, son identité ne se définit pas selon des critères géographiques. Elle se réduit à bien peu de mots: «un Nègre cartésien»(CFA:32) qui aspire à devenir écrivain.

Haïti entre véritablement en scène dans *L'Odeur du café*, puis plus tard dans *Le goût des jeunes filles* (1992), dissipant ainsi toute possibilité de méprise relative à la nationalité du protagoniste. Mais, le narrateur n'habite pas son pays d'origine; c'est plutôt son pays d'origine qui l'habite, qui hante ses souvenirs: «J'ai écrit ce livre pour [...] ne jamais oublier [...] l'odeur de la terre. Ni les pluies de Jacmel. Ni la mer derrière les cocotiers. Ni le vent du soir.»(ODC:200) La terre d'exil (Montréal, Miami) constitue le lieu narratif des romans de Laferrière, à l'exception toutefois de *Pays sans chapeau*: «Il y a longtemps que j'attends ce moment: [...] parler d'Haïti en Haïti.»(PSC:13) Roman de la réconciliation, roman-trait-d'union, *Pays sans chapeau* permet donc au narrateur de renouer avec son nom propre et son pays d'enfance.

1.4 Du nègre au primitif

Du premier au dernier récit, le statut du personnage-écrivain change considérablement. Au départ, les perspectives d'avenir du protagoniste sont pour le moins audacieuses: il veut «devenir le meilleur écrivain

¹³ Quelques années auparavant, Anthony Phelps avait exprimé, en des termes semblables, la même situation: «Absent là-bas mais refusant l'ici/ je ne m'insère nulle part». Voir *La bélière caraïbe*, Montréal, Nouvelle Optique, «Poésie», 1980, p.83.

nègre»(CFA:89), surpassant ainsi les Richard Wright, Chester Himes et James Baldwin. Une telle ambition littéraire soulève cependant quelques questions: comment le narrateur peut-il devenir *le meilleur écrivain nègre* quand il nie radicalement l'existence du Nègre? Reprenant les paroles de Chester Himes, il considère le Nègre comme «une invention de l'Amérique au même titre que le hamburger et la moutarde sèche»(CFA:145). D'autre part, quels termes doit-on utiliser pour commenter l'écriture de celui qui s'élève au rang d'un «Carl Lewis du dactylo»(CGM:50)? Afin d'esquiver le traquenard raciste qui consiste à établir un lien de cause à effet entre la singularité épidermique d'un romancier et son expression littéraire¹⁴, certains évitent d'accoler l'adjectif «nègre» au mot «écriture». Mais dans le cas de *Comment faire l'amour...*, il s'avère difficile, voire impossible, d'en décrire le style sans évoquer les lieux communs associés au Nègre, parce que Laferrière les assume à tous points de vue, y compris dans son écriture: «Sur le plan stylistique, il pratique une écriture traversée par l'oralité, empruntant l'allure rythmée du jazz et du blues.¹⁵» Le narrateur dresse lui-même l'inventaire de ces clichés: «Peut-être y en a-t-il [des Blancs qui veulent devenir Nègres] mais c'est à cause du rythme, du jazz, de la blancheur des dents, du bronzage éternel, du fun noir, du rire aigu»(CFA:72), sans oublier le blues, l'anthropophagie, la performance sexuelle, etc. Au vrai, l'auteur «NE [S]'INTÉRESSE QU'AUX

¹⁴ Réflexion inspirée de l'ouvrage de René Depestre, *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Seghers, 1980, p.20.

¹⁵ Jacques Pelletier, «Toutes couleurs réunies», *Lettres québécoises*, n° 73, printemps 1994, p.12.

CLICHÉS»(ÉRO:163). Il les prend à son compte pour mieux s'en moquer et les faire éclater. Pour le dire autrement, il se sert de la «sémiologie coloniale comme d'une dynamite qui fait sauter du dedans ses signaux empoisonnés¹⁶». C'est ainsi que le narrateur de *Cette grenade...* justifie l'emploi quasi excessif du signifiant «Nègre»: «Dire le mot Nègre si souvent qu'il devienne familier et perde tout son soufre...»(CGM:198) Selon Maximilien Laroche, cette provocation par le langage constitue l'une des stratégies du mouvement de la négritude:

Instrument d'une prise de conscience et d'une révolte, la négritude est ce retournement du langage par lequel des nègres renvoient aux Blancs les mots que ceux-ci leur lançaient au visage¹⁷.

Quoi qu'il en soit, l'épigraphe de *Comment faire l'amour...* propose une définition du Nègre qui le chosifie: «"Le nègre est un meuble." Code Noir, art. 1, 1685»(CFA:7). Évocation tragique du passé servile des Noirs, cette sanction place le roman sous le signe d'un questionnement identitaire, car qui dit «esclavage dit par définition la non-identité, l'a-identité ou dépersonnalisation complète de la condition humaine¹⁸». L'écrivain nègre n'est-il qu'un esclave de l'écriture? Se trouve-t-il inévitablement relégué au statut d'objet de l'écriture? Chose certaine, le narrateur de *Comment faire l'amour...* travaille comme un forçat à la création du «chef-d'oeuvre qui [le] sortira du trou»(CFA:140) et lui permettra d'assouvir sa soif d'une

¹⁶ René Depestre, *Op. cit.*, p. 143.

¹⁷ *L'image comme l'écho: Essais sur la littérature et la culture haïtienne*, Montréal, Nouvelle optique, «Matériaux», 1978, p.142-143.

¹⁸ René Depestre, *Op. cit.*, p. 97.

vie décente. Bien que la littérature tienne lieu d'«instrument de liberté¹⁹», l'écrivain nègre n'est pas libre: on lui impose des thèmes, on exige de lui un certain engagement. C'est du moins ce que laisse entendre le héros de *Cette grenade...* (1993) dont les questions demeurent sans réponse: «Pourquoi un écrivain nègre doit-il toujours avoir une position politique?»(CGM:63) et «Pourquoi un écrivain nègre doit-il toujours parler de sexe?»(CGM:71) Il appert que l'affranchissement de l'écrivain n'est concevable que s'il renonce à la négritude²⁰:

- Est-il possible qu'un écrivain noir puisse écrire, un jour, sur autre chose que le sexe?
- C'est possible s'il n'est plus un écrivain nègre.(CGM:78)

Ainsi, l'écrivain noir vit une réalité différente de l'écrivain nègre qui, de son côté, se voit condamné au carcan politico-racial. La pression qu'exerce un certain public sur les artistes qui appartiennent aux «minorités» dites «visibles» est bien rendue dans *Cette grenade...* Accusant le narrateur de trahison, un chauffeur de taxi nigérien lui demande: «Mais pourquoi ne pas mettre toute cette énergie au service de ta race?»(CGM:67) Plusieurs écrivains haïtiens, dont entre autres Émile Ollivier, ont

¹⁹ Francine Bordeleau, «Entrevue: Dany Laferrière sans arme et dangereux», *Lettres québécoises*, n° 73, printemps 1994, p.9.

²⁰ La négritude n'a rien à voir avec la définition que propose le *Petit Robert* (1990), à savoir l'ensemble «des caractères, des manières de penser, de sentir propres à la race noire». Il s'agit plutôt d'un mouvement de contestation littéraire et artistique auquel on associe Léopold Sédar Senghor (Sénégal), Jean Price-Mars (Haïti), Aimé Césaire (Martinique) et quelques autres. «[R]iposte affective de l'homme noir exploité et humilié», la négritude a activé le processus de décolonisation. Voir René Depestre, *Op. cit.*, p.49.

manifesté le désir de se sortir d'un tel assujettissement littéraire:

on attend de vous que vous exprimiez votre expérience raciale [...], votre négritude. [...] Il existe toute une littérature dite raciale qui, justement, a réaffirmé l'identité de l'homme dit noir dans la Caraïbe. Je pense que c'était une médiation absolument nécessaire. Mais il n'en reste pas moins qu'on devrait sortir de l'expérience raciale²¹.

Le protagoniste exprime à maintes reprises cette volonté exacerbée: «Il doit y avoir d'autres Nègres capables de montrer les richesses de notre race, mais ce n'est pas moi.»(CGM:67) Il refuse de se prendre au piège de la «vieille connerie de *Défense et illustration de la race*»(CGM:48). Le projet qu'il caressait jadis et qui consistait à se «vautrer [...] dans le racisme, devenir en quelque sorte LE NÈGRE comme le Christ a été L'HOMME»(CGM:198), lui paraît désormais futile. Mûr et désillusionné, le narrateur, voire l'auteur, juge sévèrement ses ambitions d'autrefois. Il a pris suffisamment de recul pour critiquer la candeur de ses illusions et pour se rétracter: «JE NE SUIS PLUS UN ÉCRIVAIN NÈGRE.»(CGM:199) Cette déclaration qui clôt le roman aura des répercussions sur les oeuvres postérieures.

En effet, tant par sa facture que par son ton, *Chronique de la dérive douce* tranche radicalement avec tous les livres du *Quatuor des couleurs* qui l'ont précédé. Alors qu'on pouvait tenir *Comment faire l'amour...* pour un «roman américain» (Sherry Simon, 1987), *Chronique de la dérive douce* se rapproche davantage d'un récit haïtien,

²¹ Propos d'Émile Ollivier recueillis par Jean Jonassaint, *Op. cit.*, p.207.

compte tenu de la réalité décrite et des références intertextuelles aux poètes Jacques Stéphen Alexis, Émile Roumer et Georges Castera²². Quant à *Pays sans chapeau*, il annonce ce que René Depestre envisageait comme «un nouvel âge des lettres haïtiennes²³», c'est-à-dire un roman qui parvient à exprimer le réel merveilleux de la vie caribéenne «immédiatement donné dans la peinture²⁴» naïve. Jusqu'à présent, si «la littérature haïtienne de langue française a davantage peiné à traduire ce merveilleux²⁵», en revanche, le dernier roman de Laferrière accomplit avec brio un tel programme esthétique. Le narrateur décèle d'ailleurs une similitude entre la technique des peintres haïtiens et son approche romanesque: «Tiens, un oiseau traverse mon champ de vision. J'écris: oiseau. Une mangue tombe. J'écris: mangue. [...] On dirait un peintre primitif.»(PSC:15) Dorénavant, il se qualifiera d'«écrivain primitif». Cet aspect particulier du roman fera ultérieurement l'objet d'un développement plus approfondi (voir chap. 4).

Ainsi donc, l'identité du narrateur se précise au fil des oeuvres. Le lecteur connaît d'abord le surnom du protagoniste, puis en découvre l'origine avant d'apprendre

²² Les allusions à Roumer et à Castera sont clairement identifiées, alors que la référence à Alexis se glisse de manière implicite: «L'arbre musicien»(CDD:34) est en fait une expression empruntée au célèbre *Compère Général Soleil* (1955).

²³ Propos recueillis par Jean Jonassaint, *Op. cit.*, p.195.

²⁴ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p.269.

²⁵ *Ibid.*, p.269.

son nom véritable. Le mystère qui entoure Haïti se dévoile progressivement jusqu'à ce que le pays d'origine devienne personnage et lieu narratif. Parallèlement à cette évolution, le statut du personnage-écrivain se transforme. D'abord affirmée puis rejetée, la négritude cède le pas au primitivisme qui entretient un rapport de filiation artistique avec le discours pictural haïtien.

À la lumière de ce survol, la différence notable entre le premier et le dernier roman de Laferrière apparaît distinctement. Le narrateur de *Comment faire l'amour...* met en scène le regard social qui le détermine et endosse délibérément le rôle du «dragueur folklorique» (CFA:50). Ce faisant, il intègre à son discours le regard de l'Autre sous la forme la plus ironique qui soit: le cliché. Dans *Pays sans chapeau*, le narrateur opte plutôt pour le mouvement inverse: il remet ses valeurs en question, interroge son long voyage en Amérique du Nord, explore la société haïtienne. «C'est d'une descente en [lui]-même qu'il s'agit, mais sans l'Autre, sans la logique aliénante de son prisme.²⁶»

La descente en soi qu'entreprend l'*Orphée noir*²⁷ le mène droit à l'essentiel: son humanité, cette Eurydice que lui ravit le regard condescendant de l'Autre. Car si le Nègre est «une invention de l'Amérique» (CFA:145), un signe rudimentaire propre à l'imaginaire raciste, alors celui qui

²⁶ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité*, Paris, Gallimard/Presses Universitaires Créoles, 1989, p.42.

²⁷ Expression empruntée à Jean-Paul Sartre, «Orphée noir» in *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, sous la dir. de Léopold Sédar Senghor, Paris, P.U.F., «Pays d'outre-mer», 1948, p.IX-XLIV.

se dit Nègre vit sous une fausse identité. Il adhère au système idéologique du colonialisme et renonce à «l'universalisme inhérent à la condition humaine²⁸». C'est pourquoi, s'appropriant le mot célèbre de Simone de Beauvoir, Laferrière écrit: «On ne naît pas Nègre, on le devient»(CFA:153). Et on le devient dans l'ombre relative du *regard blanc*.

²⁸ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, «Points», n° 26, 1952, p.8.

CHAPITRE II

ÉCRIRE EN AMÉRIQUE DU NORD¹: LA RECONQUÊTE D'UNE HUMANITÉ PERDUE

Le *Quatuor des couleurs* évoque le rôle déterminant de l'expérience migratoire dans le processus créateur du migrant. Si certains privilégiés migrent pour perfectionner leurs études, poursuivre leur carrière ou encore connaître de nouveaux horizons, Vieux Os, quant à lui, a fui son pays suite à un événement traumatique:

J'ai quitté Port-au-Prince parce qu'un de mes amis a été trouvé sur une plage la tête dans un sac et qu'un autre croupit à Fort-Dimanche. Nous sommes tous les trois de la même fournée: 1953. Bilan: un mort, un en prison et le dernier en fuite.(CDD:55)

La fuite constituait alors l'unique moyen d'échapper à une mort violente: «Je n'ai pas été exilé. J'ai fui avant d'être tué.»(CDD:27) Comme l'expliquent León et Rebeca Grinberg, ce type de migration est

le résultat d'une expérience persécutrice que l'on tente de fuir. Par conséquent, il ne s'agirait pas de se diriger vers l'inconnu senti comme le bon ou le meilleur mais de "s'échapper" du connu vécu comme mauvais et préjudiciable².

¹ Nous reprenons ici le titre du premier chapitre de *Cette grenade...*

² *Psychanalyse du migrant et de l'exilé*, Trad. de l'espagnol par Mireille Ndaye Ba, Lyon, Césura Lyon Éditions, 1986, p.80.

Dans de telles circonstances, le protagoniste arrive à Montréal sans disposer des ressources nécessaires pour se nourrir, se loger et se vêtir convenablement. Il manque de tout, et c'est précisément la précarité de sa situation qui l'incite à écrire: «On écrit à cause d'un manque. D'un TROU.»(CGM:108) Au vrai, c'est «la somme de rage que [contient son] ventre affamé»(CGM:109) et le désir d'améliorer sa condition de vie qui suscitent sa venue à l'écriture. Il ne peut s'offrir le luxe des idéalistes qui créent en vue de transformer la société: «Je n'écrivais pourtant pas pour changer le monde. Je voulais simplement changer de monde.»(CGM:109)

Bien que des préoccupations d'ordre matériel poussent le sujet à prendre la plume, des motivations plus profondes se trouvent à l'origine de son projet. En effet, chez Laferrière, plus particulièrement dans les romans de l'«arrivée en ville³», il existe un rapport d'équivalence entre le fait de devenir écrivain et celui de devenir quelqu'un. Par le biais de l'écriture, Vieux Os s'emploie à reconquérir la dignité que lui a fait perdre le regard déshumanisant de l'Autre. Il s'agit maintenant de prêter attention aux formes de cette déshumanisation qui amène le personnage sur la voie de la création.

2.2 Valoir moins qu'une mouche noire

Au cours d'une entrevue accordée à Miz Bombardier, le narrateur de *Comment faire l'amour...* avance que les Blancs ne se prononcent jamais sur la beauté ou la laideur des

³ *Comment faire l'amour...* et *Chronique de la dérive douce*.

Noirs, parce qu'«ils ne sont pas encore sûrs de [la] véritable nature»(CFA:147) de ces derniers. Et il ajoute que le doute plane aussi à propos des animaux. En fait, les Blancs refusent aux Noirs l'attribut de l'individualité:

on ne parle jamais de tel tigre. On dit le tigre. C'est pareil pour les Noirs. On dit les Noirs. C'est une espèce. Il n'y a pas d'individu. (CFA:147)

Sous le regard d'autrui, le Noir se trouve rabaissé au niveau de l'animal, perdant ainsi tous les prestiges de son identité humaine. L'animalité du narrateur est surtout mise en évidence par le grossissement caricatural de ses envies instinctives et de son anatomie: un sexe à la (dé)mesure de sa libido⁴, des dents éclatantes au service de sa faim dévorante. Cette amplification constitue sans doute un corollaire au «mythe du Nègre Grand Baiseur»(CFA:124) et au mythe séculaire de l'anthropophagie:

Je peux lui dire que je mange de la chair humaine, que quelque part dans mon code génétique se trouve inscrit ce désir de manger de la chair blanche [...] et elle comprendra. D'abord, elle me croira.(CFA:28-29)

Tout se passe comme si le Nègre, au même titre que le tigre, appartenait à l'ordre des carnassiers. D'ailleurs, l'une des nombreuses conquêtes de Vieux Os constate avec quelle avidité il assouvit son désir de chair fraîche et de bonne chère: «Miz Littérature dit que je fais l'amour comme je mange. Avec la voracité d'un homme perdu sur une île

⁴ L'affiche du film *Comment faire l'amour...*, reproduite en couverture de la seconde édition du roman (Paris, Belfond, «J'ai lu», n° 2852, 1989, 180 p.), expose ce cliché avec humour.

déserte.»(CFA:41-42) Bête de sexe cannibalesque qui pratique la «BAISE CARNIVORE»(CFA:45), le protagoniste se complaît dans le rôle de primitif qu'il joue auprès des femmes. Après tout, «devant la Blanche, l'Afrique doit lui servir [...] de SEXE SURNUMÉRAIRE.» (CFA:147)

D'autre part, l'amplification physique du Noir a pour contrepartie la mise en doute de ses capacités intellectuelles. L'étonnement d'une étudiante de McGill, quand le protagoniste émet un commentaire qui fait étalage de sa culture littéraire, est un réflexe typiquement colonialiste: «J'avais laissé entendre que Virginia Woolf valait bien Yeats ou une bêtise de ce genre. Peut-être avait-elle trouvé ça baroque dans la bouche d'un Nègre.»(CFA:24) Aussi Miz Littérature désire-t-elle prouver que son amant possède une certaine érudition:

Elle veut faire savoir à Miz Snob que son mec n'est pas un demeuré.

- T'as vu *Hiroshima, mon amour*? me demande-t-elle comme pour me permettre de me reprendre.

- Non, dis-je.

Bon, ce Nègre est un demeuré.(CFA:107)

En outre, les Miz blanches mésestiment la finesse de ce «Nègre cartésien»(CFA:32): «DÈS QU'ELLES PARLENT À UN NÈGRE, ELLES SE METTENT À PENSER EN PRIMITIVES. POUR ELLES, UN NÈGRE EST TROP NAÏF POUR MENTIR.»(CFA:108)

Bien que la déshumanisation du Noir soit traitée par le biais de l'ironie, l'humour aigre-doux de l'auteur n'occulte pas la tragédie sous-jacente au roman, dont l'épigraphe porte l'empreinte: «"Le nègre est un meuble"»

(voir sect. 1.3). L'article du *Code Noir*⁵, ce fragment d'une «barbarie civilisée⁶», rappelle l'avilissement dont furent l'objet des hommes et des femmes «à qui on déniait jusqu'à la *notion d'humanité*⁷». Érigé en *Code* quelques siècles auparavant, le racisme persiste malgré les révolutions sociales et malgré ce qu'en pensent les rectificateurs politiques de nos sociétés *si tolérantes*. Qui plus est, cette dénégation de l'humanité du Noir trouve encore des échos aujourd'hui. Le narrateur évoque l'expérience douloureuse que lui a fait subir le regard dénaturant de son concierge:

Son regard était une critique constante, terrible, implacable de ma raison de vivre. J'étais touché à l'essentiel. Suis-je un être humain ou pas? [...] Il doutait de mon humanité. Pour lui, j'étais un chien galeux. [...] Il s'attendait à ce que je me mette à japper.(CGM:115)

L'attitude du concierge ressemble de façon troublante à celle des esclavagistes qui réduisaient l'homme à la bête: «C'est une image très commune que l'assimilation de l'esclave à l'animal domestique: il n'est rien de plus qu'une bête⁸». L'écrivain veut d'ailleurs s'affranchir de cette animalité: «Et voilà aussi une motivation sérieuse

⁵ Publiée par Colbert en 1685, cette ordonnance prétendait définir la condition juridique de l'esclave. En réalité, le *Code Noir* n'était «qu'une honteuse légitimation des droits de l'exploitant, inspirée par les intérêts mercantiles de la classe bourgeoise». Voir Guy Fau, «L'abolition de l'esclavage» in *L'esclavage*, «s.l.», Éditions du Burin/Martinsart, «L'humanité en marche», 1972, p.96.

⁶ Aimé Césaire, «Préface» in *L'esclavage*, «s.l.», Éditions du Burin/Martinsart, «L'humanité en marche», 1972, p.12.

⁷ Propos d'Aimé Césaire rapportés par René Depestre, *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Seghers, 1980, p.81.

⁸ Guy Fau, *Op. cit.*, p.29.

pour écrire. J'ai écrit pour prouver que je ne suis pas un chien. Et ce n'est pas une façon de parler.»(CGM:115)

Néanmoins, l'assimilation du narrateur au chien ne porte pas l'opprobre à son paroxysme, car il y a pire que l'animalité d'un homme: sa bestiolité. Si l'animal domestique occupe une place de choix dans les foyers nord-américains - l'existence d'une Société protectrice canadienne des animaux (SPCA) en fait foi -, en revanche, la tête des bestioles est mise à prix - pensons au commerce florissant de l'extermination -. Les souris, les fourmis, les mouches et les cafards, dépourvus de tout prestige, inspirent très souvent de la répulsion. Assimilé à un insecte, le protagoniste conçoit alors l'écriture comme un instrument de vengeance dressé contre tous ces regards qui lui ont confisqué sa dignité humaine:

Mais au fond, j'ai écrit ce petit livre, une bonne part, pour fermer la gueule à ce concierge grec et à tous ces vendeurs de drogues qui me regardaient comme si je valais moins qu'une mouche noire. (CGM:114)

Le motif des bestioles rejoint ainsi la problématique de la venue à l'écriture du sujet, et met en lumière la condition du migrant en Amérique du Nord.

2.3 Bestiolité ou altérité?

Étranger et esseulé, le narrateur prend conscience de son statut de «minoritaire»: «Je suis noir/ et tous les autres/ sont blancs./ Le choc!»(CDD:14) Il réalise très tôt que les différences s'étendent bien au delà de l'épiderme:

Je dois dire qu'on ne mange
pas la même nourriture,
qu'on ne s'habille pas de la
même manière,
qu'on ne danse pas aux mêmes rythmes,
qu'on n'a pas les mêmes odeurs
ni les mêmes accents,
et surtout qu'on ne rêve pas
de la même façon,
mais c'est à moi de m'adapter. (CDD:134)

L'adaptation est une aventure fort éprouvante pour celui qui se bute à la réalité du racisme. Car non seulement certains le regardent comme s'il *valait moins qu'une mouche noire*, mais ils tressaillent, effectuent un mouvement de recul comme s'ils se trouvaient en présence d'un insecte:

J'ai touché légèrement cette dame au bras
pour lui rendre la boucle d'oreille
qu'elle venait de perdre à l'instant.
Elle a eu un haut-le-corps en me voyant. (CDD:90)

La rencontre véritable avec la communauté d'accueil n'a pas lieu. A titre d'exemple, dans un bar minable de la rue Crémazie, le protagoniste a peine à souffrir la compagnie de deux Québécoises d'âge mûr. Il ne les fuit pas «parce qu'elles sont vieilles», mais à «cause de leurs yeux./ Un regard froid.» (CDD:20) Il trouvera plutôt la chaleur et la tendresse dans le regard d'une souris:

Elle semble fascinée par mes doigts, surtout mon pouce qu'elle essaie de ronger de ses petites dents pointues. Brusquement, elle relève la tête et me regarde. Ses yeux vifs sont d'une insoutenable douceur. (CDD:78)

Le cafard, muse à la fois douce et tragique, lui donnera un souffle poétique: «Je cherche l'inspiration en observant un cafard se débattant dans l'évier [...]. La musique de Coleman accompagne cette bestiole dans la mort.» (CFA:63)

En outre, lorsque son amante l'abandonne pour un autre homme, la compagnie d'une mouche viendra meubler sa solitude: «Je regarde cette mouche/ voler dans ma chambre./ C'est avec elle que/ je passerai la nuit.»(CDD:124)

Il semble plus facile de nouer des relations avec les petites bêtes qu'avec les Québécoises. Solidaires, alliés, Vieux Os et les bestioles sont unis par le sort commun que leur réserve la société nord-américaine. En fait, on tolère la présence de ces étrangers tant qu'ils restent en périphérie. Seule «l'intrusion de l'autre dans l'homogénéité d'une famille ou d'un groupe⁹» exacerbe les passions. L'aversion contre les bestioles et la xénophobie participent sans nul doute de la même inquiétude: la peur de l'autre. L'altérité «suppose la disparition graduelle d'une unanimité sociale fortement structurée¹⁰». Elle implique donc un risque, celui de l'altération de l'identité. L'épisode où Miz Sophisticated Lady passe la nuit chez Vieux Os s'avère révélateur. Tirée du sommeil par un bruit suspect, la jeune femme croit que des souris ont envahi l'appartement. Effrayée, elle inspecte la pièce, à la recherche de ce qui pourrait confirmer ou dissiper ses soupçons. Le narrateur perçoit dans cette attitude une angoisse beaucoup plus profonde que la crainte des petits rongeurs:

Si une minuscule souris la panique tant, que dire d'un Nègre alors? Ce n'est pas tant baiser avec un Nègre qui peut terrifier. Le pire, c'est dormir avec

⁹ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, «Folio/Essais», n° 156, 1991, p.61.

¹⁰ Simon Harel, *Le voleur de parcours: Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Le Préambule, «L'Univers des discours», 1989, p.39.

lui. [...] On a déjà vu des jeunes filles blanches, anglo-saxonnes, protestantes, dormir avec un Nègre et se réveiller le lendemain sous un baobab, en pleine brousse, à discuter des affaires du clan avec les femmes du village. [...] Et d'ailleurs, que fait Miz Sophisticated Lady dans le noir avec ce Nègre? Elle cherche la souris.(CFA:76-77)

2.4 Avoir une mouche au plafond

León et Rebeca Grinberg soutiennent que la consolidation du sentiment d'identité résulte d'un «processus d'interaction continuelle entre trois liens d'intégration: spatial, temporel et social¹¹». De toute évidence, l'*intégration sociale* ne se réalise pas aisément; quant à l'*intégration spatiale*, elle semble vouée à l'échec, car l'exilé «habite bien l'inhabitable. C'est de ceci qu'il veut se sortir¹²». Pour ce faire, il se consacre totalement à l'écriture de son premier roman dans un «abject 1½»(CFA:11) du Quartier Latin qu'il partage avec Bouba, son ami africain. La chambre est la représentation spatiale de l'inhabitable, et la bestiole, plus particulièrement la mouche, permet d'en appréhender les contours.

Le narrateur fait mention à plusieurs reprises de l'exiguïté de la pièce, du mauvais état des électroménagers et du manque d'insonorisation de l'immeuble. Mais c'est surtout la chaleur et la saleté qui sont les grandes responsables de l'inconfort du logement. Par un relevé

¹¹ *Op. cit.*, p.162.

¹² Alain Medam, «Ethnos et polis. À propos du cosmopolitisme montréalais», *Revue internationale d'action communautaire*, 21/61, (printemps) 1989, p.139.

systematique des énoncés qui font état du climat insoutenable, la figure de l'enfer se profile:

Évocation de la chaleur	N° de page
«On crève, cet été»	11
«on n'a aucune chance de dormir par cette chaleur»	22
«l'air chaud m'a complètement mis k.o.»	22
«La chambre baigne dans une atmosphère moite et sombre»	24
«l'air sec et brûlant s'engouffre dans la pièce»	27
«Des vagues successives de chaleur s'engouffrent par la fenêtre.»	48
«On peut facilement rôtir dans cette chambre. L'air sent le soufre. La pièce va flamber d'un moment à l'autre.»	48
«On étouffe ici»	89
«Il fait épouvantablement chaud»	117
«On rôtit à l'intérieur, là-haut. L'enfer je vous dis.»	117
«Une épaisse chaleur entre, par vagues successives, dans mon dos.»	139
«J'étouffe.»	139
«Cette chaleur atroce!»	140

À cause de la chaleur suffocante, la chambre apparaît comme un lieu infernal. «Bouba croit, tout simplement, qu[ils ont] loué l'anti-chambre de l'enfer»(CFA:15). D'un point de vue eschatologique, l'enfer constitue la destination expiatoire de ceux qui ont vécu dans l'inconduite ou qui ont dévié du droit chemin. Ainsi, comme l'enfer, la bauge du narrateur est le repère des damnés, des hors-la-norme: «Cette chambre est bien le Q.G.

de tout ce que cette ville compte de marginales»(CFA:115). La présence d'un personnage surnommé Belzébuth renforce aussi l'image de la géhenne, tout en introduisant le motif de la bestiole: «Belzébuth, le dieu des Mouches, habite l'étage au-dessus»(CFA:21). En réalité, Belzébuth est ce voisin turbulent dont les prouesses sexuelles font vibrer le plafond et les murs de l'appartement. Comme le souligne Andre Siganos à propos des mouches, Belzébuth «est un exemple type du rapport qui peut exister entre une omniprésence bourdonnante et l'aspect démoniaque qui en découle¹³». Ce démon de la baise menace la vie du protagoniste par la fougue de ses ébats trop fréquents: «Puis le plafond m'est tombé sur le crâne dans un fracas assourdissant. Cela devait arriver un jour ou l'autre. [...] Nous sommes passés à un doigt de la mort.»(CFA:150) Tout bien considéré, l'enfer du protagoniste consiste à vivre comme une mouche, c'est-à-dire «dans un climat de grande chaleur¹⁴», sous la menace constante de se faire écraser et, comme nous le verrons à présent, au beau milieu des immondices.

Parallèlement à la figure de l'enfer, l'image du dépotoir se dessine par les nombreuses allusions à la saleté. L'échantillon de citations qui suit en fait foi:

¹³ *Les mythologies de l'insecte: Histoire d'une fascination*, Paris, Librairie des Méridiens, 1985, p.75.

¹⁴ *Ibid.*, p.103.

Évocation de la saleté	N° de page
«lit crasseux»	12
«les sacs verts à ordures bourrés de linge sale [...] traînent sur le plancher depuis deux jours»	22
«Des sacs verts gisent au milieu de la pièce, la gueule béante.»	24
«appartement crasseux»	33, 38
«baraque crasseuse»	38
«Cette chambre est vraiment crasseuse. Je n'arrête pas de dire ça, mais c'est vrai.»	48
«Le plancher est jonché de mégots et couvert ici et là de taches encore humides de bière. Miz Littérature danse sans se rendre compte de la saleté tout autour d'elle. C'EST UN ELFE SUR UN TAS DE FUMIER.»	57
«Ça pue dans cette pièce»	89
«La vaisselle traîne. La poubelle déborde. [...] Je regarde, sans force, les cafards vaquer à leurs occupations quotidiennes.»	139

Un déplacement de point de vue s'effectue ici: on passe de l'eschatologie à la scatologie. La cambuse ressemble littéralement à un dépotoir avec ses détritrus fétides, festin préféré des mouches. Plus lyrique, le narrateur précise que: «Vue au microscope, cette chambre aurait l'air d'un véritable camembert. Forêt d'odeurs. Grouillement [...] de bestioles luisantes.» (CFA:26)

Un tel environnement favorise donc l'arrivée des mouches qui surviennent effectivement dès le premier chapitre du roman. Le diptère se manifeste d'abord par le bourdonnement de sa présence virtuelle: «On entendrait

facilement voler un tsé-tsé.¹⁵»(CFA:14) L'insecte réel, pour sa part, apparaît au troisième chapitre, alors qu'il s'écrase dans l'évier et se noie dans la vieille eau de vaisselle. La présence des mouches dans cet appartement va de soi, mais on ne s'étonne pas de leur présence dans le roman. Après tout, comme le prétend le narrateur, nombreux seront ceux qui croiront que son «livre est une ordure qui salit son lecteur»(CFA:148).

Toujours est-il que Vieux Os désespère de quitter un jour son enfer: «Faut-il croire qu'il n'y a aucune chance pour un honnête et consciencieux Dragueur nègre de trouver son paradis?»(CFA:115) Le seul paradis possible réside peut-être dans l'écriture, ce lieu de la création dans lequel s'investit le sujet, cet espace du fantasme et de l'impossible où tout peut survenir au gré de ses fantaisies. Son «PARADIS DU DRAGUEUR NÈGRE»(CFA:144) qu'il souhaite publier reste sa «seule chance»(CFA:153) de prouver qu'il vaut plus qu'une mouche noire. Il veut devenir quelqu'un, c'est-à-dire un homme simplement digne de se faire appeler «Monsieur»:

Le libraire s'est approché de moi. Il m'a reconnu.
Ma photo est reproduite en quatrième de couverture.

- Monsieur...

ET CET HOMME, Ô MIRACLE, EST LE PREMIER BLANC À M'AP-
PELER MONSIEUR.(CFA:141)

¹⁵ Laferrière subvertit l'expression figée «On entendrait une mouche voler» en lui ajoutant une saveur tropicale. Il se joue une fois de plus des clichés sur le «sauvage de la brousse».

2.5 Des fourmis et des hommes:
de la production ouvrière à la création littéraire

Insecte social évoluant dans un milieu structuré où chacun accomplit sa tâche quotidienne, la fourmi fonctionne à merveille au sein de sa collectivité composée uniquement de créatures semblables. La question de l'altérité ne se pose même pas chez les formicidés: «Elles se ressemblent toutes. Peut-être portent-elles le même nom?»(ODC:23) Le motif des fourmis suit un parcours particulier dans les récits de Laferrière, et il permet de comprendre l'aliénation de la masse ouvrière qui se dépense à l'usine comme dans une fourmilière.

Dans *L'odeur du café*, les fourmis constituent un objet de fascination pour le protagoniste. Il passe des journées entières «couché sur le ventre à regarder les fourmis»(ODC:17). Leur acharnement au travail et leur empressement le frappent: «Elles courent comme des dingues dans les fentes des briques. Dès qu'elles se croisent, elles s'arrêtent une seconde, nez à nez, avant de repartir à toute vitesse.»(ODC:23) Ces observations l'amènent à comparer aux fourmis les êtres humains qui s'agitent ou travaillent avec excès. Par exemple, dans le port, il note que les «débardeurs sont en sueur. Tout le monde court d'un bout à l'autre. On dirait des fourmis folles.»(ODC:28) Il dit aussi que ses tantes s'affairent «autour de [lui] comme des fourmis folles autour d'un minuscule morceau de pain.»(ODC:33) Dans *Comment faire l'amour...*, il qualifie également de «fourmis sans cervelle» (CFA:35) les travailleurs pris dans l'engrenage du métro-boulot-dodo.

En arrivant à Montréal, Vieux Os se voit néanmoins condamné au rythme de vie des fourmis pour assurer sa survie; il se démène comme un fou dans une usine où l'on embauche les nouveaux immigrants pour un salaire de famine. Plutôt que de dénoncer ses piètres conditions de travail, le narrateur décrit celles des fourmis. Cela survient un après-midi de canicule pendant l'heure du lunch:

Je suis assis dans un coin, seul, à regarder une colonne de fourmis qui continuent à travailler malgré la chaleur, sans même prendre le temps d'avaler quelque chose. C'est donc vrai ce qu'on dit à propos du syndicat des fourmis.(CDD:127)

L'extrait ci-dessus constitue une allégorie de la classe ouvrière qui travaille d'arrache-pied pour gagner sa croûte. C'est notamment le cas de Joseph et Josaphat, deux immigrants haïtiens sans statut légal qui n'osent pas s'arrêter pour prendre une bouchée de crainte qu'on les expulse du pays: «Quelqu'un leur a dit que/ s'ils ne travaillent pas comme/ des bêtes on les renverra/ chez eux.»(CDD:119) La situation en usine s'avère encore plus critique pour les immigrants. Le protagoniste raconte dans quelles circonstances il a déniché son emploi:

Le gars qui travaillait sur la machine avant moi a eu l'avant-bras broyé. Au lieu de changer la machine défectueuse, qui coûte une fortune, faut le dire, la direction a préféré donner le poste à un immigrant.(CDD:67)

Tel que le mentionne René Depestre, l'ouvrier de race noire subit une double aliénation puisqu'il est,

d'une part, aliéné (comme le prolétaire blanc) en tant qu'être doué d'une force de travail qui est

vendu sur le marché capitaliste; d'autre part, aliéné [...] dans sa singularité épidermique¹⁶.

Las de son épuisante et aliénante routine, Vieux Os démissionne: «Je suis allé voir le boss,/ après le lunch,/ sur un coup de tête,/ et je lui ai dit/ que je quitte à l'instant/ pour devenir écrivain.»(CDD:136) L'ouvrier qui rompt les rangs et choisit de mener une vie d'artiste n'est jamais bien vu dans une société qui ennoblit le travail. Mais Laferrière renverse ce système de valeurs:

Dehors, les hommes s'agitent, se réveillent, s'habillent, déjeunent rapidement pour aller travailler. Des fourmis sans cervelle. Le monde a terriblement besoin de penseurs sans pouvoir, de philosophes affamés et de dormeurs impénitents [...] pour continuer à tourner.(CFA:35)

Ainsi, pour tourner, le monde a besoin de paumés improductifs - au sens capitaliste du terme - comme Vieux Os et Bouba, parce qu'ils font bouger les choses, les créent, les recréent, leur donnent un sens. Après tout, «le sort de la civilisation judéo-chrétienne»(CFA:33) ne repose pas sur les épaules des travailleurs intégrés au système, il «se joue [plutôt] entre deux Nègres en chômage»(CFA:33).

Pour conclure, rappelons que si la migration de Vieux Os résulte d'une situation de crise personnelle et collective, elle se trouve aussi à l'origine de nouveaux conflits: indigence, solitude, humiliation. À défaut de se dénouer en catastrophe, son expérience migratoire connaît plutôt «une évolution réussie et créative, avec la

¹⁶ René Depestre, *Op. cit.*, p.50.

signification profonde d'une "renaissance" enrichissante¹⁷». Il renaît par l'écriture et, du même coup, tire vengeance de tous ceux qui le rabaissaient au niveau de la bête ou de la bestiole. Preuve irréfutable de son humanité, la création devient pour lui le seul vecteur de la connaissance de soi, la seule source de régénération identitaire: «C'est uniquement dans la création que je veux me retrouver.»(CGM:141)

Frantz Fanon écrit que «la véritable désaliénation du Noir implique une prise de conscience abrupte des réalités économiques et sociales¹⁸». Conscient du potentiel aliénant de ces réalités, le narrateur prend deux résolutions capitales: quitter l'usine et devenir écrivain. D'une part, il échappe à l'exploitation capitaliste dont sont victimes les travailleurs immigrés et, d'autre part, il recouvre sa liberté en se vouant à l'écriture: «J'ai acquis mon indépendance en Amérique en tapant huit heures par jour à la machine. C'était ça ou l'usine.»(CGM:15) L'écrivain exerce donc un rude métier: il travaille à une machine selon un horaire fixe¹⁹. Mais alors que l'ouvrier produit, l'écrivain, de son côté, crée. Et il envisage la création comme un gage ou une promesse d'affranchissement:

Plus vous êtes lu, plus vous deviendrez connu, et plus vous êtes connu, plus vite vous serez riche. Et LIBRE au bout du compte. Je n'ai jamais perdu de vue cette équation.(CGM:18)

¹⁷ León et Rebeca Grinberg, *Op. cit.*, p.13.

¹⁸ *Op. cit.*, p.8.

¹⁹ L'oeuvre s'avère le résultat d'un pénible labeur, tout comme l'indique le sens étymologique du mot «oeuvre» qui provient du latin *opera* et signifie: travail, peine.

CHAPITRE III

ÉCRIRE ENTRE DEUX LANGUES: LE SUJET DE L'ÉCRITURE DIGLOSSIQUE

Chronique de la dérive douce et Pays sans chapeau relatent deux moments importants de la trajectoire du protagoniste, soit son arrivée à Montréal en 1976 et son retour à Port-au-Prince vingt ans plus tard. Mais l'enjeu de la migration réside avant tout dans la traversée des frontières linguistiques:

Je dois tout dire dans une langue
qui n'est pas celle de ma mère.
C'est ça, le voyage. (CDD:134)

Cette réflexion laisse entendre que le véritable voyage s'effectue au niveau du langage, alors que le narrateur passe du créole¹ au français. La langue véhiculaire, c'est-à-dire celle qui n'est pas «la langue première d'un groupe ethnique ou social²», devient littéralement un véhicule qui fait passer le locuteur d'une culture à une autre. Évidemment, ce passage ne se fait pas sans

¹ Les créoles à base française comptent à eux seuls une dizaine de parlers. C'est pourquoi Robert Chaudenson prévient qu'on ne peut sans abus de langage supprimer le pluriel et parler, comme certains auteurs l'ont fait jadis, du créole français». Voir *Les créoles*, Paris, P.U.F., «Que sais-je», n° 2970, 1995, p.14. Nous privilégions l'emploi du singulier dans le seul but d'éviter les lourdeurs stylistiques. Sauf indication contraire, «créole» désigne la langue haïtienne.

² *Ibid.*, p.14.

frictions: le créole et le français se côtoient et s'entrechoquent. D'abord inscrite sous le signe du manque dans *Chronique de la dérive douce*, la langue maternelle prend de plus en plus d'expansion et contraint même le lecteur à interroger le statut du français dans *Pays sans chapeau*. De telles observations donneront également lieu à une réflexion sur la créolisation littéraire qui, jusqu'à présent, a fait couler beaucoup d'encre.

3.2 Le mirage du créole

Sans le sou, sans amis ni domicile fixe, le narrateur de *Chronique de la dérive douce* arpente les rues de Montréal afin d'apprivoiser la «nouvelle ville»(CDD:18). Outre l'espoir d'un avenir plus rose, que reste-t-il à celui qui a tout quitté, tout perdu, pour se retrouver seul et sans aucune ressource? «La langue maternelle est tout ce qui reste d'une origine à jamais perdue et douloureusement désirée³». La langue maternelle fait cependant l'objet d'un deuil, puisque le protagoniste doit nécessairement s'exprimer en français pour se faire comprendre de la communauté d'accueil. Le créole est donc placé d'entrée de jeu sous le signe de la perte. Ce manque devient par moments si cuisant que le narrateur tombe en proie à ce qu'il conviendrait d'appeler des mirages linguistiques:

Je ressens brusquement
une sensation étrange.
Tout le monde dans cette

³ Simon Harel, *Le voleur de parcours: Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Le Préambule, «L'Univers des discours», 1989, p.275.

ville parle créole et a
l'air de bien me connaître. (CDD:126)

Ou encore:

Le soleil me frappe de plein fouet.
Pendant quelques secondes,
j'ai cru que j'étais à Port-au-Prince
et que je descendais le morne Nelhio
vers le stade Sylvio Cator.
Les voix des gens massés
le long de la rue Sherbrooke,
encourageant les coureurs du marathon,
me parviennent comme un chant créole. (CDD:21)

Par ce brouillage de villes (Port-au-Prince/Montréal), de lieux (le morne Nelhio/la rue Sherbrooke) et de langues (le créole/le français), «ce sont les catégories mêmes du proche et du lointain, du familier et de l'étranger, du semblable et du différent qui se trouvent confondues⁴». L'écartèlement entre deux espaces linguistiques traduit le «vécu de "non-appartenance"⁵» du migrant:

J'ai quitté là-bas,
mais je ne suis pas
encore d'ici. (CDD:135)

Le protagoniste n'habite plus sa langue, mais n'arrive pas à faire pleinement corps avec le français, nonobstant un long exil en terre d'accueil: «On n'est chez soi que dans sa langue maternelle et dans son accent. Il y a des choses que je ne saurais dire qu'en créole.» (PSC:170) La déchirure, l'entre-deux-langues, l'enracinement impossible

⁴ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel: Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988, p.199-200.

⁵ León et Rebeca Grinberg, *Psychanalyse du migrant et de l'exilé*, Trad. de l'espagnol par Mireille Ndaye Ba, Lyon, Césura Lyon Éditions, 1986, p.39.

constituent l'unique patrie de l'exilé. Le sujet créolophone résiste ainsi à la «langue autre» qu'il traverse sans véritablement s'y installer; nomade dans la langue, l'écrivain migrant circule entre les codes et les cultures. Cet état permanent de mouvance lui permet de s'approprier une parole singulière qui, à l'image du nomade, «participe de plusieurs identités culturelles [...] sans appartenir pleinement à aucune d'elles⁶». Qu'il soit source de malaise ou de jouissance, le choc des langues reste une épreuve potentiellement créatrice. C'est du moins ainsi que Jean Metellus conçoit l'acte d'écrire dans une autre langue. Malgré les nombreuses difficultés qu'elle peut présenter, l'expérience s'avère, au bout du compte, constructive et non pas castratrice: «Le corps à corps avec une autre langue est toujours fructueux et, loin de mutiler, cette lutte avec l'ange ou le démon décuple les forces.⁷»

Par ailleurs, lorsqu'il regagne Haïti après vingt ans d'absence, Vieux Os observe le quartier de son enfance avec les yeux d'un étranger. La situation politico-sociale du pays a beaucoup changé et dans ce nouveau contexte, il n'arrive plus à comprendre «les choses les plus élémentaires»(PSC:102). Il y a ici une étroite parenté entre le roman de Laferrière et les récits antillais du «retour au pays natal» qui mettent en scène des héros

doublement étrangers à leur "pays natal", car non seulement ont-ils vécu longtemps en exil, mais

⁶ Sherry Simon, *Le Trafic des langues: Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1994, p.173.

⁷ *Haïti, une nation pathétique*, Paris, Denoël, 1987, p.235.

l'image qu'ils ont conservée du pays ne correspond pas à la réalité qu'ils découvrent lors du retour⁸.

Seul le créole lui semble familier:

Je plonge, la tête la première, dans cette mer de sons familiers. Un air connu qu'on fredonne aisément, même si ça fait longtemps qu'on n'a pas entendu la chanson. Bousculade de mots, de rythmes dans ma tête. Je nage sans effort. La parole liquide. Je ne cherche pas à comprendre. Mon esprit se repose enfin. On dirait que les mots ont été mâchés avant qu'on me les serve. Aucun os. Les gestes, les sons, les rythmes, tout ça fait partie de ma chair. (PSC:76)

Langue fluide et intime, langue du corps, «langue d'amour⁹», le créole occupe pourtant un espace marginal dans l'oeuvre romanesque de Laferrière. Il convient de questionner la présence de la langue haïtienne qui apparaît le plus souvent comme objet du discours et non comme pratique discursive: le narrateur ne parle pas créole, mais parle *du* créole. Le lecteur a affaire ici à un curieux paradoxe: l'auteur raconte en français son rapport intime au créole, alors qu'il isole les créolismes, par l'emploi d'italiques ou de guillemets, afin d'en souligner le caractère étranger. À vrai dire, cette marginalisation de la langue révèle la place de choix qu'occupe le lecteur non créolophone dans l'imaginaire de l'écrivain. Nous y reviendrons un peu plus loin.

En dépit du fait que la langue vernaculaire s'inscrive sous le signe du manque dans *Chronique de la*

⁸ Christiane Ndiaye, «De Césaire à Condé: Quelques retours au pays natal» in *De paroles en figures: Essais sur les littératures africaines et antillaises*, Montréal, Harmattan Inc., 1996, p.144.

⁹ Régine Robin, *Le Deuil de l'origine: une langue en trop, la langue en moins*, Vincennes, P.U.V., «L'Imaginaire du Texte», 1993, p.17.

dérive douce, il est possible d'en repérer les traces sporadiques. Tout compte fait, les signifiants créoles n'interviennent presque pas. L'unique phrase que laisse échapper le narrateur dans sa langue maternelle prend les allures d'un accident de parcours:

Au moment de l'orgasme,
je me suis surpris à parler créole:
Ou douce, ti manman,
ou douce cou sirop miel.(CDD:108)

N'est-il pas singulier qu'un Haïtien s'étonne soudainement de s'exprimer dans sa langue? De toute évidence, le personnage n'avait nulle intention d'épater sa partenaire sexuelle par des propos aux consonances exotiques. L'intérêt de ce passage consiste en ceci que l'aboutissement du plaisir coïncide avec l'énonciation créole. Le locuteur n'a aucun contrôle sur cette «parole liquide»(PSC:76), ce flot de mots longtemps réprimé qui jaillit tout naturellement en un spasme voluptueux.

De surcroît, on repère un seul autre mot créole qui fait partie, cette fois, d'une citation tirée d'un poème d'Émile Roumer: «"un boumba chargé de victuailles"» (CDD:106). Le rapport sexuel constitue de nouveau le cadre d'énonciation du créole, puisque le vers cité établit une comparaison entre les fesses d'une femme et une pirogue remplie de vivres. Les relations intimes s'avèrent propices à l'émergence du créole, ou plus précisément, la langue maternelle semble trouver un espace d'énonciation favorable en présence du corps féminin. Le rapprochement entre langue de la mère et corps de l'amante est renforcé par ce passage où la femme fait office de substitut maternel: «Souviens-toi, frère, tout homme a besoin de sa

mère. Si elle n'est pas là, n'importe quelle femme peut faire l'affaire...»(CDD:49) Le narrateur croit même expliquer son «désir insatiable du corps» par le fait que sa mère l'ait «allaité jusqu'à l'âge de sept ans»(CDD:88). Soulignons que le mot créole *manman* désigne à la fois la mère et la femme aimée¹⁰.

Hormis le rapport incestueux à la langue, on observe que, dans les deux extraits où apparaît le créole, des signes typographiques (italiques et guillemets) dissocient nettement les créolismes du français. Au dire de Pascale DeSouza, une théoricienne de la créolité, la marginalisation du créole que font les écrivains antillais au moyen de la typographie, d'un glossaire, des traductions, des notes explicatives, etc., en dit long sur «l'appréhension de leur altérité¹¹». Il ne faut cependant pas perdre de vue que les romans de Laferrière, comme la plupart des productions d'auteurs caribéens d'expression française, s'adressent à un public non créolophone. À ce sujet, DeSouza affirme que c'est «l'existence même du lecteur non antillais qui conditionne tout emploi du créole¹²». Effectivement, à qui s'adressent les traductions des proverbes haïtiens que Laferrière place en exergue à chaque chapitre de *Pays sans chapeau*? Et que dire de l'explication du titre que fournit la note liminaire: «Pays

¹⁰ Jean Jonassaint le dit plus crûment: «mère incestueuse adultère mienne comme chez nous la femme baisée se nomme *manman*». Voir *La déchirure du (corps)texte et autres brèches*, Montréal, Dérives/Nouvelle Optique, 1984, p.43.

¹¹ «Inscription du créole dans les textes francophones: de la citation à la créolisation» in *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995, p.174.

¹² *Ibid.*, p.185.

sans chapeau, c'est ainsi qu'on appelle l'au-delà en Haïti parce que personne n'a jamais été enterré avec son chapeau»(PSC:7)? Ou encore, quel type de lecteurs cette note infrapaginale vise-t-elle: «*Un dollar haïtien équivaut à cinq gourdes. La gourde est la monnaie nationale»(PSC:107)? Il apparaît manifestement que le narrataire-cible ne connaît ni la langue ni la réalité haïtiennes, et que la créolisation du français ne fait pas partie de la pratique d'écriture de Laferrière.

Précisons que la créolisation littéraire consiste en un processus de métissage du français ou, selon les mots de René Depestre, «un usage haïtianisé du français¹³». Depuis le mouvement de décolonisation des créoles, qui a pris son essor après la Seconde Guerre mondiale, les critiques sont de plus en plus sensibles à la langue d'écriture des auteurs antillais¹⁴. Prenant la plume, ces derniers prennent part - et parfois bien malgré eux - aux débats politiques et littéraires qui se circonscrivent autour de la créolisation.

3.3 Pour «un usage haïtianisé du français»

Ulrich Fleischmann divise schématiquement l'histoire littéraire d'Haïti en trois grandes périodes:

¹³ Propos recueillis par Jean Jonassaint, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, Paris/Montréal, Arcantère/P.U.M., «Voix au chapitre», 1986, p.192.

¹⁴ Nous prêtons attention aux Créoles de l'Archipel antillais dans l'unique intention de circonscrire notre sujet. Un travail éventuel pourrait inclure, par exemple, les Créoles des états insulaires de l'océan Indien.

- 1) 1804 à 1915: après l'Indépendance haïtienne, la «littérature apologétique» imite les modèles esthétiques français;
- 2) 1915 à 1935: en réaction contre l'occupation américaine, l'«indigénisme» se veut une quête de l'«identité haïtienne» par un retour symbolique à l'*alma mater* que représente l'Afrique;
- 3) 1935 à 1975: la «littérature à préoccupation sociale¹⁵» tente, par son action engagée, de changer la société haïtienne.

Il importe de nuancer quelque peu ce découpage historico-littéraire qui ne tient pas compte de la production du *dehors*¹⁶, soit la littérature qui s'écrit et se publie à l'extérieur d'Haïti depuis l'émigration massive des intellectuels haïtiens que l'on situe autour des années soixante. D'après Émile Ollivier, cette littérature - qu'il désigne par l'appellation «écriture métisse» - se distingue des trois époques énumérées précédemment parce qu'elle «va un peu plus en profondeur et essaie de trouver une spécificité caraïbéenne¹⁷». Au niveau thématique, les oeuvres du *dehors* narrent des situations d'errance, décrivent la société d'accueil, explorent les lieux de l'exil, évoquent Haïti, ce pays, «comme le dit le poète/ Georges Castera, où l'on va/ à la mort par rou-

¹⁵ Ulrich Fleischmann, *Écrivain et société en Haïti*, Montréal, P.U.M., «Centre de recherches caraïbes de l'Université de Montréal», 1976, p.9.

¹⁶ Expression empruntée à Jean Jonassaint, *Le pouvoir des mots*, Op. cit., p.242.

¹⁷ Propos recueillis par Jean Jonassaint, *Ibid.*, p.93.

tine»(CDD:134). Du côté stylistique, l'hybridation des langues travaille les textes des écrivains qui, de par leur migration, se situent à la croisée de deux ou de plusieurs cultures. L'étude de Jean Jonassaint (1986) montre que la plupart des auteurs de la diaspora haïtienne écrivent pour leurs compatriotes, ou du moins imaginent au départ un narrataire haïtien. Mais le français s'impose en tant que langue d'écriture pour diverses raisons, notamment parce que le public se compose en majorité de francophones. De plus, le créole ne leur garantit pas l'audience du lecteur d'Haïti, car le pays compte plusieurs analphabètes et n'est pas pourvu d'un champ littéraire suffisamment solide pour assurer une diffusion convenable des oeuvres. C'est pourquoi Cauvin Paul compare «la littérature haïtienne [à] une vieille orpheline à la recherche d'un père: le lecteur...¹⁸» Émile Ollivier traduit ce malaise en d'autres mots:

Il y a une tragédie dans le fait même d'être un écrivain d'origine haïtienne. 85% de mon peuple est analphabète, même les lettrés n'ont pas accès là-bas à la production littéraire. Trop cher. Pour qui écrire alors?¹⁹

Cette dernière question en amène une autre: comment écrire? Le traitement que les auteurs d'origine haïtienne réservent aux langues française et créole dépend en partie de leur position face à la crise diglossique que vivent les

¹⁸ Propos recueillis par Jean Jonassaint, *Le pouvoir des mots*, *Op. cit.*, p.139.

¹⁹ Propos recueillis par Odile Tremblay, «Émile Ollivier: Il n'y a de civilisation que de carrefour», *Le Devoir*, le 16 novembre 1991, p.D-1.

Antilles françaises. En Haïti, la diglossie se définit par la cohabitation

de deux langues de statut social inégal, dont les fonctions sont spécialisées et complémentaires; prestigieuse et transmise par l'école, la langue de statut supérieur est en usage dans les situations publiques et formelles [...]; l'autre, acquise informellement et dépourvue de prestige, est employée dans les situations privées et informelles²⁰.

Bien que le créole haïtien ait été proclamé «langue nationale» par la Constitution de 1983, son statut ne jouit pas du même prestige que celui du français. Il n'y a pas si longtemps encore, dans les familles de la classe moyenne supérieure et de la haute bourgeoisie, on punissait les enfants qui parlaient créole²¹. Le système scolaire d'Haïti en proscrivait également l'usage et autorisait les professeurs à sanctionner les étudiants pris en flagrant délit de langue maternelle. Les signataires du manifeste *Éloge de la créolité* écrivent à ce sujet que les «instituteurs de la grande époque de la francisation ont été les négriers de notre élan artistique²²». Même si un vaste mouvement de décolonisation a entrepris de réhabiliter les créoles, il n'en demeure pas moins que ces langues, aux yeux de certains puristes euro-péo-centristes, restent des sous-parlers «petits-nègres», des patois au passé peu glorieux. Comme l'écrit Jean-Claude Carpanin

²⁰ Définition de Ch. Ferguson (1959) rapportée par Robert Chaudenson, *Op. cit.*, p.96.

²¹ Voir Jacques J. Zéphir, «La négritude et le problème des langues en Haïti», *Présence francophone*, automne 1972, n° 5, p.17.

²² Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard/Presses Universitaires Créoles, 1989, p.44.

Marimoutou, le «sujet de l'écriture diglossique sera donc le sujet d'une conscience de la diglossie, d'une représentation du conflit²³».

Par son écriture, chaque auteur apporte une réponse bien personnelle au conflit diglossique et au problème du lectorat. Dans son recueil de poèmes intitulé *Éclats de bourgeons/ Yon bann tikal boujon*²⁴, Eddy Garnier opte pour le bilinguisme, mais s'adresse avant tout à un public francophone: une note liminaire fournit des indications quant à la prononciation et à l'orthographe du créole. Placés en retrait, les poèmes créoles succèdent toujours aux poèmes français. Une telle disposition laisse croire que le créole propose une simple traduction du français, alors qu'en fait, les deux langues, par leurs rythmes et leurs intonations propres, offrent un point de vue différent d'une même réalité, comme en fait foi l'extrait suivant:

CLICHÉ DE VIE

Pris à son piège
Traqué par elle

WÈ PA WÈ

Depye devan
Peyi san chapo
Lantèman pou katrè²⁵

En français, le poète utilise un euphémisme pour parler de la mort tandis qu'en créole, il rappelle crûment la proxi-

²³ Jean-Claude Carpanin Marimoutou, «Créolisation, créolité, littérature», *Études créoles: Culture, langue, société*, vol. X, n° 1, 1987, p.6.

²⁴ Québec, Éditions du Loup de Gouttière, 1993, 91 p.

²⁵ Eddy Garnier, *Ibid.*, p.25.

mité spatio-temporelle du piège qui guette tous les humains: VOIR OU NE PAS VOIR/ à deux pieds devant/ la mort/ l'enterrement prévu pour quatre heures.

Avec *Zombi blues*²⁶, Stanley Péan pratique la démarcation linguistique d'une tout autre façon. Loin de se fondre au français, le créole est ségrégué par le biais d'un appareil critique. Tous les noms des personnages historiques haïtiens sont suivis d'un astérisque, et les termes créoles sont composés en italiques et parfois placés entre guillemets. Mis à part les notes infrapaginales, un glossaire annexé au récit définit les créolismes et présente «quelques règles de base à l'intention du profane²⁷» qui souhaiterait les prononcer correctement. En principe, le lecteur peut difficilement déterminer qui, de l'auteur ou de l'éditeur, est responsable de la présentation typographique. Mais dans le cas présent, l'appareil critique est imputable à Péan qui, lui-même, nous l'a confirmé.

À l'opposé d'un tel excès de précisions sémantiques et phonétiques, l'approche d'Émile Ollivier s'inscrit dans ce qu'on peut appeler une créolisation totale du français. Tiré de son dernier roman, l'exemple qui suit montre comment le français se conjugue harmonieusement à une structure grammaticale créole: «Il faut violenter la loi si

²⁶ Montréal, La courte échelle, «16/96», 1996, 285 p.

²⁷ Stanley Péan, *Ibid.*, p.282.

on veut poser, sur le sol de sa patrie, un ajoupa fait de carton et de nattes, un paré-soleil-pas-paré-la pluie.²⁸»

Certains ne jurent que par cette stratégie linguistique qui rend le texte français beaucoup plus impénétrable. Si les francophones se butent à l'hermétisme du texte créolisé, curieusement, il en va de même pour les créolophones qui ne parviennent pas toujours à associer les sous-textes créoles auxquels les énoncés «trafiqués» se réfèrent. Selon Pascale DeSouza, l'opacité du texte créolisé et la difficulté de lecture qui en découle contraint le lecteur, quelle que soit sa langue, «d'une part à vivre la difficulté d'être des protagonistes, d'autre part à s'interroger sur l'adéquation du langage à rendre compte de la réalité²⁹». Elle soutient également que la créolisation témoigne de l'évolution des écrivains quant à leur perception du créole. Plusieurs littéraires partagent ce point de vue et vont même reprocher aux auteurs antillais, qui n'altèrent pas le français par l'intrusion subtile du créole, de «s'accroche[r] encore au bon vieux français standard³⁰». Mais il faut se méfier des modes littéraires colporteuses d'exotisme qui s'érigent parfois en dogme et imposent une voix aux écrivains. Accuse-t-on Milan Kundera de ne pas «tchéquiser» son

²⁸ Émile Ollivier, *Les urnes scellées*, Paris, Albin Michel, 1995, p.48. Le mot créole «ajoupa» signifie «cahute». Employée nominativement, l'expression «pare solèy pa pare la» devient un néologisme qui renvoie à l'aspect précaire de la cahute, ou à l'imprévoyance de celui qui l'a construite.

²⁹ *Op. cit.*, p.182.

³⁰ Hugues St Fort, «La mer, la mer, toujours recommencée», *Haïti en Marche*, 2 octobre 1996, Vol. X, n° 34, p.9. Il s'agit d'une critique du roman de Cauvin Paul, *Le Vieux Samuel*, Port-au-Prince, Henri Deschamps, 1996, 192 p.

français, ou Ying Chen de ne pas écrire en chinois? L'écrivain haïtien ne porte pas nécessairement témoignage sur sa culture parce qu'il écrit en créole ou créolise le français. Aussi le vernaculaire n'est pas le gage de l'authenticité du discours d'un auteur. Certains, comme Anthony Phelps et Dany Laferrière³¹, considèrent même la question de la langue comme un faux problème. Quoi qu'il en soit, au carrefour des stratégies décrites précédemment, celle de Laferrière ne se laisse pas facilement saisir. Elle se situerait entre la traduction, la marginalisation du créole et l'hybridation des langues.

3.4 Un doublage en français

Pays sans chapeau célèbre le retour du narrateur au pays d'origine où il retrouve sa famille, ses amis, les gens de son quartier et, bien entendu, sa langue. Il raconte à un ami d'enfance à quel point le créole lui a manqué:

Il y a des mots que je n'ai pas employés depuis vingt ans, je sens qu'ils manquent à ma bouche. J'ai envie de les rouler dans ma bouche, de les mastiquer avec mes dents et de les avaler... J'ai faim de ces mots, Philippe. (PSC:170-171)

Le retour en Haïti permet au sujet de réintégrer sa langue: «Je suis chez moi, c'est-à-dire dans ma langue.» (PSC:76) D'ailleurs, de tous les romans de Laferrière, *Pays sans chapeau* est celui qui accorde le plus d'espace au vernaculaire. On retrouve pas moins de vingt-cinq énoncés créoles, dont vingt-quatre proverbes haïtiens et un chant

³¹ Voir l'entretien avec l'auteur, (app. B), p.106.

folklorique, sans compter le «vocabulaire local» qui se rapporte à la nourriture (cachiman, PSC:85), aux meubles (dodine, PSC:150), aux moyens de transport (taps-taps, PSC:108), aux bijoux (colliers de maldiocs, PSC:204), au culte (hougans, mapous, PSC:219), aux créatures surnaturelles (bizangos, zenglendos, zombis, PSC:45-46) et, enfin, aux dieux du panthéon vodou³² (Zaka, Erzulie Fréda Dahomey, Ogou Ferraille, PSC:213). Cependant, parce qu'une traduction accompagne tous les passages en créole et parce que le contexte éclaire suffisamment le «vocabulaire local», le lecteur n'a jamais affaire à une créolisation totale du français. Il arrive parfois que l'auteur glisse quelques expressions idiomatiques, mais il en indique l'appartenance linguistique: «Elle n'est pas grande, mais pleine d'énergie, et surtout très sexy. Une maîtresse femme, comme on dit ici.»(PSC:211) L'extrait qui suit constitue également un bon exemple de *créolisation identifiée*:

- Honneur.
 - Respect, je fais, selon la coutume paysanne.
- (PSC:116)³³

En précisant l'origine des expressions, les syntagmes «comme on dit ici» et «selon la coutume paysanne» informent le lecteur non créolophone qu'il a affaire à une tournure créole.

³² Nous privilégions ici l'orthographe phonologique en vigueur depuis 1976 en Haïti. Néanmoins, dans les citations, l'orthographe employée par les auteurs a été maintenue.

³³ On retrouve un exemple similaire dans l'un des poèmes d'Anthony Phelps: «et je vous dis à la manière de mon peuple/ "Honneur." Répondez-moi/ "Respect."». Voir *Points cardinaux*, Montréal, Holt, Rinehart et Winston Ltée, 1966, p.19.

Laferrière effectue aussi un travail intéressant au niveau de la traduction. Sans révéler le sens profond des proverbes, il les traduit littéralement afin que le lecteur apprécie «non seulement la sagesse populaire, mais aussi la fertile créativité langagière haïtienne» (PSC:8, note liminaire). Il renonce ainsi à la créolisation ou au marronnage³⁴ du texte français au profit d'un dialogue interculturel. La stratégie linguistique du romancier s'inscrit, par le fait même, dans le mouvement de décolonisation du créole, puisque le travail de l'auteur réhabilite la langue haïtienne.

Cela dit, certains maintiendront que la créolisation reste le moyen le plus radical de «casser», de subvertir la langue française. Mais Laferrière a trouvé une façon bien personnelle de déjouer les langues, de se jouer d'elles et de dérouter le lecteur. Au cours d'une conversation, le protagoniste fait remarquer à son ami une chose qui, à première vue, paraît fort simple:

- Là, on se parle en créole, et on ne sait même pas si on se parle en créole. On se parle tout simplement. Ce n'est pas la même chose dans une autre langue, même si c'est le français, et surtout quand l'accent est différent. (PSC:170)

Cet extrait laisse entendre que les très nombreuses conversations, qui occupent presque les trois quarts du roman, se tiennent toutes en créole. Quelle hypothèse doit-on dès lors envisager? Qu'il existe un irrésoluble

³⁴ Précurseur de la négritude et tactique de résistance aux mécanismes d'assimilation, le marronnage pouvait consister, par exemple, à tenir «pour exotiques (et non comme l'unique mesure de la civilisation) les valeurs philosophiques, les habitudes de la pensée, les formes de sensibilité que l'on inculquait par la force aux colonisés.» Voir René Depestre, *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Seghers, 1980, p.10.

conflit entre l'oral et l'écrit, au sens où le protagoniste parle créole quand il prend la parole, mais écrit en français quand il prend la plume? Dans *Pays sans chapeau*, une telle opposition n'existe pas car l'écriture s'apparente plutôt à un acte d'oralité: «Je n'écris pas, je parle. On écrit avec son esprit. On parle avec son corps.»(PSC:13) Ou bien faut-il croire que les dialogues créoles sont doublés en français par l'auteur-traducteur, selon les techniques du doublage cinématographique? Sherry Simon avait relevé les effets de traduction à l'oeuvre dans le premier roman de Laferrière, dont le traducteur, David Homel, avoue «qu'il a été facile à traduire puisque déjà écrit en anglais, "seuls les mots étaient français"³⁵». Par ailleurs, un collègue haïtien nous confiait qu'il avait l'impression d'entendre la musique du créole derrière les phrases de Laferrière. Il se demandait même si ce dernier avait initialement écrit son roman en créole. Le lecteur a donc l'impression de se retrouver «dans une autre langue tout en restant étrangement en langue française³⁶». Chose certaine, dans ce roman, le français relève de la fiction, alors que le créole fait partie de la réalité des personnages. Laferrière parvient, de cette manière, à créer les mêmes effets de lecture que Pascale DeSouza avait identifiés pour les textes dits créolisés: le lecteur est contraint d'une part de s'interroger «sur l'adéquation du langage à rendre compte de la réalité³⁷», et d'autre part de vivre, non pas la «difficulté d'être des protagonistes»,

³⁵ *Op. cit.*, p.173.

³⁶ Delphine Perret, «Lire Chamoiseau» in *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995, p.170.

³⁷ *Op. cit.*, p.182.

mais leur *facilité d'être*. Effectivement, il est aussi aisé pour les personnages haïtiens de parler créole que pour les lecteurs francophones de lire le français. Le créole conserve, à la même occasion, une part de mystère. L'auteur arrive à «montrer en déroband, cacher en exhibant³⁸». N'est-ce pas l'une des raisons évoquée pour justifier la traduction littérale des proverbes? «De cette manière, leur sens restera toujours un peu secret.»(PSC:8, note liminaire)

Finalement, on ne peut comprendre l'enjeu de la présence du créole dans les romans de Laferrière sans parler du conflit diglossique, du problème du lectorat et du débat portant sur la créolisation littéraire. Dans *Chronique de la dérive douce*, le narrateur fait souvent allusion au créole sans vraiment le pratiquer. La langue maternelle appartient plutôt aux phantasmes, aux mirages du locuteur. S'il occupe une place importante dans *Pays sans chapeau*, le créole demeure néanmoins en périphérie du texte puisqu'il est confiné aux épigraphes que portent les chapitres du roman. Le lecteur doit cependant se défier du statut du français qui, en dépit des apparences, est minoré par rapport au créole. À prime abord, le français apparaît comme la langue d'usage des personnages, indépendamment de leur statut social. En effet, de l'écrivain à l'ethnologue en passant par le matelassier, le paysan et l'enfant des bidonvilles, tous l'emploient. Ce fait étonne, car une forte majorité de la population de l'île ne s'exprime qu'en

³⁸ Régine Robin, *Op. cit.*, p.47.

créole³⁹. Mais au fil de la lecture, on constate que le français n'est qu'une langue de façade, car on n'a jamais accès au vernaculaire des personnages qui semble filtré par la plume traductrice de l'auteur. Malgré ces subterfuges, les définitions, traductions et énoncés mis en italiques ou entre guillemets s'adressent avant tout à un public francophone. Comment les écrivains d'origine haïtienne pourraient-ils ignorer cette contrainte alors qu'ils publient, pour la plupart, à l'extérieur d'Haïti? Du reste, la créolisation ou le métissage des langues ne constitue guère une stratégie plus subversive du français, puisque le dépaysement linguistique qui en résulte s'adresse lui aussi au public métropolitain: «c'est principalement le même public qui "appréciera" la recherche linguistique et applaudira ce "renouveau" de la langue française⁴⁰». L'accueil chaleureux réservé au roman de Patrick Chamoiseau intitulé *Texaco* (Prix Goncourt, 1992) en fait foi. D'ailleurs, Laferrière critique la démarche du cosignataire d'*Éloge de la créolité* qui, selon lui, répond de manière complaisante à l'«engouement pour "la langue de là-bas"⁴⁰»:

Il ne faut pas écrire par ouï-dire. Je ne voulais pas écrire pour l'Europe et leur dire ce qu'est l'Amérique. Prenez Chamoiseau: la créolité dont il parle, c'est une extériorisation de son être, donc c'est pour l'autre. Sinon il n'aurait pas à se présenter et dire voilà ce qu'est la créolité, etc.

³⁹ Selon les statistiques de Jean Metellus, il y aurait de 85 à 90% d'unilingues créoles. Voir *Op. cit.*, p.227.

⁴⁰ Pascale DeSouza, *Op. cit.*, p.187.

Dès qu'on se présente, on est en état de représentation. On est extérieur à l'essence.⁴¹

De toute façon, ce qui importe pour l'écrivain n'est pas tant de définir la créolité ou de promouvoir le créole que «de trouver son langage au-delà des langues, maternelles ou non⁴²».

⁴¹ Propos recueillis par Pascale Navarro, «Dany Laferrière: Les années de plomb», *Voir: Cahier Livres*, vol. 1, n° 5, septembre 1994, p.4.

⁴² Maryse Condé, «Chercher nos vérités» in *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995, p.309.

CHAPITRE IV

PARLER D'HAÏTI EN HAÏTI: L'ÉCRIVAIN PRIMITIF

Au-delà des débats littéraires, et même au-delà des langues, Laferrière a trouvé son langage: «Voilà, c'est ça, j'ai trouvé. Je suis un écrivain primitif.»(PSC:15) Coiffé du titre «Un écrivain primitif», le premier chapitre de *Pays sans chapeau* renvoie au dernier chapitre qui s'intitule «Un peintre primitif». Outre la position symétrique qu'ils occupent dans le roman, ces titres se répondent par leur épithète commune, laissant ainsi présager la contiguïté du peintre et de l'écrivain¹. Les dernières pages de *Pays sans chapeau* rapportent d'ailleurs une «histoire [qui] est peut-être à l'origine de ce livre»(PSC:225) et qui met en scène un journaliste du *New York Times* et un peintre haïtien:

[P]ourquoi peignez-vous toujours des paysages très verts, très riches, des arbres croulant sous les fruits lourds et mûrs, des gens souriants alors qu'autour de vous, c'est la misère et la désolation? Moment de silence.

- Ce que je peins, c'est le pays que je rêve.
- Et le pays réel?

¹ Un élément du paratexte fait jouer la similitude entre écriture et peinture. Reproduit sur la jaquette du livre, le tableau de Jacques-Richard Chéry, *Enterrement à la campagne* (voir fig. A.1), agit comme un redoublement pictural du titre. Plutôt obscure pour un lecteur non créolophone, la signification de «Pays sans chapeau» se laisse deviner par ce tableau qui illustre certains rites entourant la mort. Mots et images deviennent ainsi complémentaires.

- Le pays réel, monsieur, je n'ai pas besoin de le rêver. (PSC:225)

Non seulement l'anecdote ébauche les principales caractéristiques de la peinture naïve haïtienne (opulence des objets représentés, explosion de couleurs, émergence du *réalisme merveilleux*²), mais elle rend compte du travail littéraire de Laferrrière. Nous verrons dans quelle mesure le discours pictural haïtien traverse *Pays sans chapeau* et comment l'auteur emprunte aux techniques de l'art primitif. Cette filiation artistique dont il investit le roman permettra, en dernière analyse, de saisir le caractère mouvant et ouvert de la créolité qui, comme toute identité culturelle, se trouve en constant devenir.

4.2 Le peintre et l'écrivain

Le narrateur de *Cette grenade...*, qui déclare être l'auteur de *Comment faire l'amour...*³, propose une interprétation intéressante de son premier livre: si les rires, les femmes et l'alcool y pullulaient, c'est parce que l'écrivain vivait dans l'indigence au moment de la rédaction. Il tentait de pallier le manque réel par des fantasmes d'abondance. Cette compensation par l'écriture lui rappelle alors la peinture d'Haïti:

Les paysages sont toujours comme un jardin d'éden.
Les fruits, toujours trop beaux. Les poissons, trop

² Jacques Stéphen Alexis, «Du réalisme merveilleux des Haïtiens», *Présence africaine*, n° 8-9-10, juin-novembre 1956, p.245-271.

³ «J'ai connu le succès à cause du titre de mon premier roman [...]: COMMENT FAIRE L'AMOUR AVEC UN NÈGRE SANS SE FATIGUER.»(CGM:19)

gros. Les sourires des enfants, trop larges. *C'est le pays rêvé contre le pays réel.* (CGM:108-109)⁴

Le dernier énoncé de la citation annonce déjà la structure et l'esthétique de *Pays sans Chapeau*. Mais comme l'atteste la répétition de l'adverbe «trop», le narrateur critique l'enjolivement abusif de la réalité par l'art. La préposition «contre» marque sans contredit l'opposition entre le pays rêvé et le pays réel. On note également que l'extrait tiré de *Cette grenade...* ressemble beaucoup à l'anecdote rapportée dans *Pays sans chapeau*, abstraction faite du jugement de valeur qu'on y décèle. En effet, dans ce dernier roman, les objets picturaux ne lui paraissent plus «trop beaux» ni «trop gros», mais simplement plus luxuriants que les objets auxquels ils réfèrent. Bien que *Pays sans chapeau* s'articule aussi autour de la relation binaire du «pays rêvé contre le pays réel», la préposition «contre» prend maintenant un tout autre sens: elle souligne la proximité des deux univers. Le pays rêvé se trouve *tout contre* le pays réel. La composition du roman renforce leur mitoyenneté: «Pays réel» et «Pays rêvé», titres que porte la majorité des chapitres, se relaient tour à tour avant de se souder en un seul et même titre: «Pays réel/pays rêvé» (PSC:223). La barre oblique, cette lisière typographique qui sépare généralement des propositions antagonistes, concilie ici deux contrées en apparence opposées.

À vrai dire, il n'existe pas d'opposition irréductible entre le rêve et la réalité: «en Haïti, le

⁴ Nous soulignons. Le tableau de Jacques-Richard Chéry intitulé *Les enfants aux fruits* (voir fig. A.2) s'avère un exemple éloquent: sur fond de végétation luxuriante, des enfants bien en chair supportent un panier de fruits démesurés.

songe et le réel parviennent toujours à fusionner merveilleusement les données quotidiennes de la tendresse et de la beauté⁵. Le réalisme merveilleux consiste à présenter l'irréel compatible avec le réel, mais un réel entouré de son «cortège d'étrange, de fantastique, de rêve, de demi-jour, de mystère et de merveilleux⁶». Ce type d'approche artistique incite le peintre ou l'écrivain «à procéder à l'hybridation de deux modes de perception et de représentation du monde ([...] rationnel et merveilleux) généralement tenus pour irréconciliables⁷». Le merveilleux haïtien puise son inspiration dans le vodou qui a non seulement marqué la réalité cultu(r)elle du peuple, mais qui, selon la croyance populaire, se trouve aussi à la source de l'activité onirique: «Les rêves, en Haïti, [...] ne sont pas de simples fantasmes, mais de véritables révélations d'origine religieuse que font les morts et les loas, esprits du vodou.⁸» La peinture naïve, tout comme la littérature qui appartient au genre merveilleux, estompe les contrastes qui existent *a priori* entre le rêve et le réel. Et c'est sans doute l'inscription de la symbolique vodouesque qui assure la cohésion de ces éléments disparates, tout en autorisant la transgression du genre «réaliste».

⁵ René Depestre, *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Seghers, 1980, p.244.

⁶ Jacques Stéphen Alexis, *Op. cit.*, p.263.

⁷ Stanley Péan, «Vodou et macumba chez René Depestre et Mário de Andrade», *Études Littéraires*, vol. 25, n° 3, hiver 1992-1993, p.53.

⁸ Maximilien Laroche, *L'image comme l'écho: Essais sur la littérature et la culture haïtiennes*, Montréal, Nouvelle optique, «Matériaux», 1978, p.238.

Par un habile tressage du rêve, du merveilleux et du réel, Laferrière pratique l'esthétique du réalisme merveilleux que privilégient depuis fort longtemps les littéraires de la Caraïbe francophone, mais qui s'avère aussi l'apanage des peintres naïfs. Trois éléments précis permettent de comprendre le rapport de filiation artistique que *Pays sans chapeau* entretient avec le discours pictural haïtien:

- 1) le narrateur adopte le regard émerveillé du peintre;
- 2) les personnages évoluent allégrement dans un univers où le réel se distingue parfois mal du rêve;
- 3) l'auteur prend le parti de louer la stratégie de résistance culturelle que constitue le vodou, s'inscrivant ainsi à contre-courant de nombreux intellectuels qui, comme par exemple Gérard Étienne⁹, «ont écrit sur leur aliénation face au vodou [...], conséquence de la distance entre le paysan haïtien et l'intellectuel éduqué dans le monde occidental¹⁰».

4.3 L'astuce de la naïveté

Assis à une table bancale en plein coeur d'un quartier populaire de Port-au-Prince, le narrateur, aidé de sa fidèle Remington, entreprend l'écriture d'un livre sur

⁹ Voir notamment *Le Nègre crucifié*, Montréal, Éditions Balzac, «Autres Rives», 1994, 149 p. et son entretien avec Jean Jonassaint, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, Paris/Montréal, Arcantère/PUM, «Voix au chapitre», 1986, p.70.

¹⁰ Stanley Péan, «Vodou et macumba», *Op. cit.*, p.52.

Haïti. D'entrée de jeu, il annonce le type de regard qu'il portera sur la société dans laquelle il se trouve:

Je veux perdre la tête. Redevenir un gosse de quatre ans. [...] Une mangue tombe. J'écris: mangue. Les enfants jouent au ballon dans la rue parmi les voitures. J'écris: enfants, ballon, voitures. (PSC:15)

Ce retour au pays natal provoque, chez le protagoniste, une certaine régression qui est d'ailleurs favorisée par la prévenance d'une mère aimante: «On est toujours un enfant à côté de sa mère, surtout si elle ne t'a pas vu depuis vingt ans.» (PSC:111) À défaut de poser un regard incriminatoire ou plein de compassion infantilissante sur ce pays dévasté, il privilégie l'attitude de l'observateur qui s'étonne plus qu'il ne s'indigne. C'est le cas notamment lorsqu'il arrive face à face avec un soldat américain qui fait ses emplettes au marché. Cette rencontre le stupéfie, certes, mais il ne commente pas la situation politique qui a conduit les Américains en Haïti: «Je ne parle pas politique. [...] Je dis simplement que ça me fait un choc. C'est physique» (PSC:158). Comme on pouvait déjà le constater dans *L'Odeur du café* et *Le goût des jeunes filles*, la misère ne se lit qu'en filigrane puisque Laferrière évacue délibérément tout pathos des scènes décrites. Par exemple, à propos des jeunes paysannes qui doivent marcher une nuit entière afin d'acheminer des légumes frais aux hôtels de la capitale, il se contente d'écrire:

À force de tenir ces sacs sur leur tête, elles ont fini par attraper cette démarche d'une folle élégance. L'entraînement rude des danseuses de ballet. L'une le fait pour plaire; l'autre (la paysanne), pour survivre. (PSC:166)

De toute façon, au dire de l'auteur, commenter les malheurs de son pays d'origine «ne servirait qu'à montrer [sa] bonne conscience¹¹». C'est pourquoi la pauvreté, la surpopulation et le problème d'hygiène de certains quartiers sont évoqués, mais jamais dépeints. De même, le narrateur fait allusion aux diverses perturbations qui ont marqué l'histoire haïtienne¹² sans pour autant verser dans la plaidoirie.

Ces quelques traits caractéristiques de l'écriture de Laferrière se retrouvent également chez les peintres naïfs. Même si les faits historiques constituent quelquefois le propos des tableaux - notamment ceux de Philomé Obin -, la misère n'est jamais exposée: «je n'ai jamais repéré une oeuvre illustrant la Traite des Noirs ou condamnant, en rouge-sang, les sévices subis¹³». L'apparente naïveté du narrateur (et celle du peintre) se révèle comme une astuce, d'une part, pour éviter la dénonciation et, d'autre part, pour réinventer la beauté de «ce caillou au soleil» (PSC:13). La réalité ne fait pas l'objet d'une idéalisation ni d'une *folklorisation doudouiste*¹⁴, mais

¹¹ Propos recueillis par Francine Bordeleau, «Entrevue: Dany Laferrière sans arme et dangereux», *Lettres québécoises*, n° 73, printemps 1994, p.10.

¹² La révolte des Dominicains au 19^e siècle (PSC:13); le conflit racial mulâtres/noirs (PSC:173); l'occupation américaine de 1915-1934 (PSC:158); la campagne antisuperstitieuse menée par le clergé catholique concordataire de 1941 à 1946 (PSC:219); etc.

¹³ Jean-Marie Drot, *Haïti: Art naïf, art vaudou*, Rome, Edizioni Carte Segrete, 1988, p.16.

¹⁴ Le *doudouisme* consiste à représenter «les îles des Antilles [comme] des pourvoyeuses de sourire et de soleil à bas prix», dans le but de plaire aux lecteurs en quête d'exotisme. Voir Maryse Condé citée par Thomas C. Spear, «Jouissance carnavalesque: représentation de la sexualité» in *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995, p.137.

d'une transfiguration. Ici, la trans-figuration ne revêt guère le sens habituel qu'on lui prête; elle ne se limite pas à un acte d'embellissement. L'artiste qui *trans-figure* le réel haïtien va au-delà des apparences, des évidences et des poncifs de la représentation de ce réel. Quand le narrateur se rend à Carrefour, un quartier «sale [...], bruyant, mal construit, pollué»(PSC:182), il découvre que son ami Manu habite une bicoque près d'une plage jonchée d'immondices. Transfigurée, la cabane sans toiture devient un asile d'où le poète urbain contemple le ciel criblé d'étoiles: «ça me permet de voir le ciel de mon lit»(PSC:187). Le personnage poursuit: «Des fois, je passe la nuit à le regarder. On dirait un grand vide qui veut m'aspirer... Un jour, je serai une étoile là-haut.»(PSC:195). Et plusieurs passages du roman montrent l'émerveillement du protagoniste vis-à-vis des banalités qui font partie de la vie quotidienne en Haïti. À titre d'exemple, sa rencontre avec un lézard vert et musclé le bouleverse: «Je le regarde. Il me regarde. [...] Tant d'émotions, de sensations, d'impressions en un temps si bref (dix à douze secondes).»(PSC:54-55) Une scène analogue se produit alors qu'il croise une vache en pleine ville, à une heure tardive: «L'insoutenable douceur de ses grands yeux noirs.»(PSC:200) En outre, il est touché par le rythme de vie des citadins, par la politesse des paysans, par la boutique du cordonnier sise au même endroit depuis vingt ans et par le dévouement d'une jeune infirmière: «Je suis encore tout étourdi par cette jeune infirmière [...]: sa jeunesse, sa force, son calme, sa tendresse pour les autres.»(PSC:79) Tel que le souligne Édouard Glissant, cette «capacité de s'étonner d'un réel

pourtant difficile voire misérable est au principe¹⁵» du réalisme merveilleux haïtien. Laferrière, à l'image des peintres naïfs, laisse de côté les visions d'horreur que proposent les médias en mal de sensation et les organismes humanitaires en manque de fonds. Aux bidonvilles crasseux et aux enfants affamés, il préfère la lourdeur des mangues et la noblesse des mornes.

4.4 Le réalisme merveilleux

L'auteur laisse entendre que le pays rêvé constitue la contrepartie ludique du pays réel: «Le pays réel: la lutte pour la survie. Et le pays rêvé: tous les phantasmes du peuple le plus mégalomane de la planète.»(PSC:44) La mégalomanie atteint parfois à la fabulation. Par exemple, l'un des personnages du roman prétend qu'un Haïtien a foulé le sol lunaire avant Armstrong - secret jalousement gardé par les Américains. Ses propos créent une certaine ambiguïté: croit-il vraiment en ce qu'il avance ou tente-t-il simplement d'illustrer la rêverie (être dans la lune) au moyen d'une allégorie? Il soutient pourtant que l'astronaute américain a réellement rencontré l'Haïtien: «Il l'avait bien vu, mais était-ce un corps réel ou un corps rêvé? Je crois que c'était un corps transparent.»(PSC:102) De toute façon, le fossé qui se creuse entre le rêve et la réalité n'est pas si profond qu'on l'imagine: «Ce qu'on oublie de dire, c'est que les rêveries des poètes sont souvent une explication scientifique de la réalité»(PSC:218).

¹⁵ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p.269.

De même, la mère du narrateur met ce dernier en garde contre l'armée des zombis recrutés par de puissants houngans (ou prêtres vodou) qui «ont ratissé tous les cimetières»(PSC:46). Selon elle, morts et vivants déambulent dans les rues du pays sans que personne ne puisse les différencier. Ses propos semblent trahir une croyance superstitieuse, mais ils traduisent d'abord et avant tout une angoisse profonde, soit la «peur de ne pas exister» ou «l'impression d'être déjà mort»(PSC:91). Toutefois, «s'élevant en place de la métaphore (qui ferait un roman bien trop tristement réaliste), c'est un véritable pays de véritables morts¹⁶» que le narrateur découvre en Haïti. Son enquête au sujet de Bombardopolis et de l'armée des zombis le conduit dans l'au-delà; une région merveilleuse qui, au niveau géographique, se distingue peu de la réalité: «On a franchi la petite barrière, et la rue n'avait pas changé à mes yeux. [...] Les mêmes crevasses qui vous obligent à faire attention en marchant»(PSC:205). Au pays sans chapeau, le comportement des dieux s'apparente également à celui des mortels: ils ont une vie sociale, familiale, sentimentale et sexuelle. Si le protagoniste entreprend ce voyage vers le royaume des morts, c'est grâce à Lucrèce¹⁷, un proche de la famille présenté comme «un passeur» qui «traverse presque chaque jour la frontière...»(PSC:119) La ténuité des limites amène le

¹⁶ Julie Sergent, «Chapeau, Monsieur Laferrrière!», *Le Devoir*, les samedi 1^{er} et dimanche 2 juin 1996, p.D-3.

¹⁷ Lucrèce incarne Papa Legba, le gardien des carrefours qui ouvre les portes de l'invisible: «C'est le premier dieu qu'on rencontre quand on pénètre dans l'autre monde.»(PSC:206) Version haïtienne de Charon, le nocher des Enfers, Lucrèce est aussi le nom d'un poète latin qui voyait dans la peur de la mort l'entrave principale au bonheur des humains.

narrateur à questionner l'écart entre le pays réel et le pays sans chapeau: «L'au-delà. Est-ce ici ou là-bas? Ici n'est-il pas déjà là-bas?»(PSC:63) Au vrai, il n'arrive pas à voir ce qui les distingue: «Je suis maintenant dans le monde réel, et je ne vois aucune différence avec le monde rêvé.»(PSC:215)

C'est pourquoi le lecteur ne s'étonne pas lorsque Damballah, le dieu de la connaissance, prend forme humaine afin de convaincre le narrateur d'écrire un livre en l'honneur du panthéon vodou. La crédibilité du récit ne se trouve pas non plus compromise quand Erzulie, la plus redoutable déesse de la cosmogonie, convie Vieux Os à siroter un cocktail de cerises. Bref, l'histoire du «reporter au pays sans chapeau»(PSC:120) n'enfreint aucun critère de vraisemblance, car tout peut survenir dans cet univers vodouesque. L'intervention des figures divines ouvre une brèche dans l'histoire qui, avant cet extraordinaire voyage, semblait respecter les règles d'un certain réalisme. Elle établit une convention de lecture qui légitime le merveilleux et la transgression du code réaliste. La place prépondérante que Laferrière accorde au vodou a un lien étroit avec la peinture haïtienne. Comme le rapporte Jean Metellus,

la peinture naïve et le vaudou sont indissociables [...]; [ce dernier] imprègne toutes les démarches de nos artistes et il est omniprésent chez les peintres haïtiens. Cela explique en partie le côté fantastique de la plupart des tableaux¹⁸.

Au cours d'une visite au musée, le protagoniste dévoile le nom de ses peintres préférés parmi lesquels

¹⁸ *Haïti, une nation pathétique*, Paris, Denoël, 1987, p.152-153.

figurent Hector Hyppolite et Robert Saint-Brice. Ces artistes, outre le fait qu'ils étaient eux-mêmes hougans, ont représenté à maintes reprises les différentes divinités vodou (voir fig. A.3 et A.4). Le narrateur reconnaît à quel point ces images l'ont imprégné: «Ce sont des images inscrites dans ma chair qui m'ont accompagné durant ce long voyage dans le Nord.»(PSC:151) Toutefois, Laferrière ne réduit pas le vodou à une émotion esthétique et anodine; il se fait le laudateur de la résistance que les tenants du culte ont opposé à «l'implacable rouleau-compresseur de la culture étrangère, envahissante avec son administration, son code, sa religion, sa langue¹⁹». Souvent perçus par l'autorité religieuse comme une menace au salut des âmes²⁰, les vodouisants ont été l'objet d'odieuses persécutions. Ils ont alors procédé à un «camouflage culturel» en appliquant un «"masque blanc sur les dieux noirs"²¹». La ruse du syncrétisme a préservé le vodou et assuré sa pérennité:

On a fait des églises chrétiennes des temples du vaudou [...] On a fait des saints chrétiens des dieux du vaudou [...]. Les prêtres catholiques nous voyant dans leurs églises croyaient que nous avions abdiqué notre foi, alors que nous étions justement en train de rendre gloire, à notre façon, à Erzulie

¹⁹ Michel Bessagnet, «Un peuple qui se voit en peinture», *GEO, Un nouveau monde: la Terre*, n° 70, décembre 1984, p.41.

²⁰ En l'occurrence, l'autorité du clergé catholique, car Haïti vit sous le régime du Concordat depuis 1860. Claude Planson raconte qu'à l'époque de la société de plantation, les «maîtres» percevaient le vodou comme une menace à l'ordre social. Ils pouvaient fouetter, livrer aux chiens ou soumettre au supplice du *blanchiment* quiconque s'adonnait au culte. Cette torture «consistait à arracher, lambeau par lambeau, toute la peau noire d'un esclave». Voir *Le Vaudou*, Paris, MA Éditions, 1987, p.21.

²¹ René Depestre, *Op. cit.*, p.101.

Dantor, à Erzulie Fréda Dahomey [...] Tous ces dieux avaient insidieusement pris la forme et le visage des saints catholiques. Nous étions chez nous chez eux... (PSC:219)

Tout bien considéré, au même titre que les peintures haïtiennes, le roman présente une image positive du vodou. Le lecteur féru d'histoires sordides qui espère trouver, dans *Pays sans chapeau*, des hounsi en transe, des poupées percées d'épingles ou des coqs sanglants, risque d'être déçu. En guise de consolation, il peut toujours se rabattre sur certains livres et films américains dont la vision cauchemardesque du vodou s'oppose, «selon un manichéisme simpliste, à l'ordre rationnel, civilisé et blanc de l'*American way of life*²²».

4.4 Les particularités formelles

Signalons à présent quelques rapprochements du point de vue technique entre l'écriture du romancier et l'art primitif. À la manière des peintures naïves, certaines descriptions romanesques procèdent par simplification, comme le montrent les exemples suivants: «Le ciel bleu clair de Port-au-Prince. Quelques nuages çà et là. Un soleil flambant neuf en plein milieu.» (PSC:18-19); ou encore: «Au-dessus de ma tête, le ciel immense de Port-au-Prince. La pleine nuit.» (PSC:200) La brièveté et le dépouillement donnent ici un cachet particulier aux descriptions qui, sans fleurs de rhétorique, évoquent efficacement le temps caribéen.

²² Stanley Péan, «Vodou et macumba», *Op. cit.*, p. 58.

D'autre part, le «discours pictural haïtien procède [...] par accumulation d'évidence» et il «excelle à rendre les foules, les entassements, la profusion²³». Ainsi, quand Laferrière dépeint Martissant, l'un des quartiers les plus surpeuplés de la capitale, il évite toute phraséologie au profit de syntagmes nominaux qui rendent compte, de façon percutante, de la densité de la foule: «le panier de crabes de Martissant», «L'enfer de Martissant», «La chaudière de Martissant»(PSC:39), «la marée humaine de Martissant»(PSC:131).

L'accumulation, cette «ostentation jubilatoire de la totalité²⁴», se déploie également par la profusion des signifiants qui nomment l'agglomération haïtienne. La topographie n'intervient nullement dans le cas de *Pays sans chapeau*, car les descriptions des lieux²⁵ sont quasiment absentes. Puisque l'auteur s'applique davantage à inventorier les lieux qu'à les décrire, il est sans doute plus adéquat de parler d'une poétique de la cartographie. Le roman foisonne en effet de noms de villes, de quartiers, de rues, de mornes :

villes et régions

«Port-au-Prince»(13); «Palmes»(22); «île de la Gonave»(38); «Port-de-Paix»(67); «Bombardopolis»(85); «Cap-Haïtien»(151); «Pétionville»; «Kenskoff»; «Jacmel»(166); «Au Borgne, à Port-Margot, Dondon, Jérémie, Cayes, Limonade, Petit-Trou, Baradères, Jean-Rabel, Petit-Goâve [...] pic Brigand»(46), etc.

²³ Édouard Glissant, *Op. cit.*, p.270. Voir les tableaux de Casimir Laurent (fig. A.5), Ismaël Saincilus (fig. A.6), Castera Bazile (fig. A.7) et Philippe Auguste (fig. A.8).

²⁴ *Ibid.*, p.270.

²⁵ C'est ainsi que la rhétorique classique définit la topographie.

quartiers

«Carrefour-Feuilles»(20), «Martissant»(39), «Carrefour, Bolosse, Bel Air»(62), «Bas-peu-de-chose»(123), «Turgeau»(160), etc.

rues et mornes

rues «Lafleur-Duchêne»(22), «Capoix»(76), «Monseigneur-Guilloux»(77), «de l'Enterrement»(111), «Maugloire-Ambroise»; ruelles «Bécassine»(122), «Romain»(125); mornes «Nelhie»(20), «L'Hôpital»(205), etc.

La frénésie nominative crée une image, dessine un plan d'Haïti semblable aux cartes géographiques fantaisistes de certains artistes haïtiens²⁶. L'inventaire toponymique comporte peut-être moins de détails pittoresques que l'hypotypose²⁷, mais il témoigne de l'absolue confiance de l'écrivain dans le pouvoir évocateur des signifiants. Avare de description spatiale, le roman laisse carte blanche à l'imagination du lecteur. Si une image vaut mille mots, l'inverse est aussi vrai: un mot vaut mille images. D'ailleurs, un seul nom de ville suffit à charmer une personne et faire d'elle une touriste potentielle:

- Et où irais-tu en premier lieu?
- À Jérusalem.
- Parce que c'est la Ville sainte?
- Non. J'aime le nom. Jérusalem, tu ne trouves pas que c'est beau?... (PSC:30)

La kyrielle de toponymes est symptomatique du rapport du narrateur à l'espace haïtien. Ce «cher voyageur», celui qui n'aurait pas la patience de s'«asseoir chaque jour au

²⁶ Voir la «Carte d'Haïti imaginaire (et réelle)» dessinée par Joseph Ghin (fig. A.9).

²⁷ Description verveuse qui rend presque vivant l'objet qu'elle peint. Voir Bernard Dupriez, *Gradus, Les procédés littéraires*, Paris, U.G.E., «10/18», 1984, p.240.

même endroit pendant cinquante ans»(PSC:155), nomme les lieux au fur et à mesure qu'il les traverse à pieds, en taxi ou en jeep. La simultanéité de la nomination territoriale et du parcours laisse supposer que les lieux ne sont pas destinés à être habités. Le pays, quel qu'il soit, n'est qu'un lieu de passage. «Habiter la migrance²⁸», cette belle expression d'Émile Ollivier prend ici tout son sens. Bref, l'accumulation des toponymes ou la poésie de la cartographie constitue une façon instantanée et nomade de s'approprier l'espace.

Édouard Glissant place enfin la peinture du côté de l'oralité puisqu'elle «est transfert et transport de ceux-là même qui n'écrivent pas²⁹». Il se trouvait effectivement plusieurs analphabètes parmi les peintres naïfs de la première génération qui exerçaient, pour la plupart, d'humbles professions³⁰. C'est ce type de «peintre primitif» que met en scène *Pays sans chapeau*: «Il ne savait ni lire ni écrire. Il ne savait que peindre.»(PSC:225) De même, l'«écrivain primitif» place lui aussi son écriture du côté de l'oralité: «Je n'écris pas, je parle. On écrit avec son esprit. On parle avec son corps.»(PSC:13) Adjoint à l'écrivain, le qualificatif «primitif» peut paraître étrange quand on sait que l'acception péjorative du mot se rapporte aux peuples qui ignorent l'écriture. C'est que l'auteur prend le contre-

²⁸ Propos recueillis par Pierre Monette, «Émile Ollivier: Hors la voie», *Voir*, du 2 au 8 novembre 1995, p.29.

²⁹ *Op. cit.*, p.269.

³⁰ Hector Hyppolite (1894-1948) était cordonnier, Rigaud Benoît (1911-1987), chauffeur de taxi, Philomé Obin (1892-1986), coiffeur, etc.

pied de ce qui a été «jusqu'ici considéré dans le contexte de la civilisation occidentale comme une promotion qu'on ne saurait éviter³¹», c'est-à-dire le passage de l'oral à l'écrit. Non seulement les marques de l'oralité se manifestent par le chant folklorique qui ouvre le roman et par les proverbes qui introduisent chaque chapitre, mais les dialogues construisent presque à eux seuls la trame narrative de *Pays sans chapeau*. Compte tenu de la place importante accordée aux dialogues, mode dynamique de la parole et de l'échange, le narrateur délaisse le narrataire à l'intention des personnages qui, eux, interviennent dans le cours du récit. Par sa stratégie narrative, *Pays sans chapeau* intègre la tradition orale, ce patrimoine que maintiennent les cultures créoles et que chérissent bon nombre d'artistes haïtiens. C'est pourquoi les signataires d'*Éloge de la Créolité* posent comme exigence première l'«enracinement dans l'oral»: «la Créolité connaît aujourd'hui encore un mode privilégié: l'oralité³²».

Mais la créolité de Laferrière dépasse l'élaboration conceptuelle des théoriciens qui, très souvent, conçoivent la créolité en fonction de la saveur locale donnée au langage. L'auteur fait rimer créolité avec humanité. Tout récemment, il nous confiait qu'il a un jour pris part à un débat public auquel participaient, entre autres, Édouard Glissant et Jean Bernabé. Surpris de la tournure linguistique que prenait la discussion, Laferrière a lancé une remarque qui a déconcerté les grands ténors de la créolité,

³¹ Édouard Glissant, *Op. cit.*, p.237.

³² Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité*, Paris, Gallimard/Presses Universitaires Créoles, 1989, p.34.

mais qui a enchanté l'auditoire: il a rappelé que la créolité, c'était aussi des enfants qui jouaient au soleil ou faisaient du vélo. Sa vision de l'identité créole possède ainsi l'universalité à laquelle aspirent (en théorie) tous ces éminents penseurs. Dans *Pays sans chapeau*, l'oralité n'est pas tant au service du concept de la créolité que d'une démocratisation de la parole³³. Elle brise le monopole de l'instance énonciatrice, décentralise le pouvoir narratif et dote les personnages d'une voix aussi forte que celle du narrateur.

Par conséquent, en endossant pleinement le rôle de primitif qu'il s'attribue, l'écrivain ne fait pas qu'attester son attachement aux peintres naïfs, il «fabriqu[e] une littérature qui ne déroge en rien aux exigences modernes de l'écrit tout en s'enracinant dans les configurations traditionnelles de [son] oralité³⁴». Et il sape du même coup la connotation méliorative de la notion d'évolution littéraire, puisqu'après une carrière de plus de dix ans, l'auteur ne se présente pas comme un écrivain accompli, chevronné, émérite, mais primitif tout simplement. Laferrière n'a pas le culte du «grand écrivain»; il cultive plutôt l'humilité sans fausse modestie:

Je suis contre l'idée du grand écrivain. Pour moi, l'important, c'est d'être un témoin, d'accorder l'oeuvre à l'homme, de sorte que celui qui touche au livre, touche à Dany Laferrière³⁵.

³³ Voir l'entretien avec l'auteur, (app. B), p.108-109.

³⁴ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Op. cit.*, p.37.

³⁵ Propos de Dany Laferrière recueillis par Richard Héту, «La conquête de l'Amérique, selon Dany Laferrière», *La Presse*, dimanche 27 avril 1997, p.B-2.

Enfin, la naïveté de l'écrivain primitif n'a rien d'une simplicité sans apprêt; astucieuse, elle lui permet de décrire le pays d'enfance sans que le spectre des drames qui s'y vivent assombrisse l'histoire. La légèreté du propos contraste ainsi avec la gravité des récits du «retour au pays natal» qui se soldent, la plupart du temps, par un décès, un échec politique ou une désillusion. Exempt de tout jugement sévère sur Haïti, *Pays sans chapeau* n'affiche aucun énoncé lourd de critique comme le fait, par exemple, le dernier roman d'Émile Ollivier: «Cette île au long de deux siècles d'indépendance a brûlé tous ses vaisseaux, bradé son génie.³⁶» Le regard émerveillé que pose l'écrivain sur la culture vernaculaire n'est pas au service du *doudouïsme*, mais d'une littérature où priment fantaisie et ludisme, indépendamment du fait que l'action se déroule en pays tiers-mondiste.

Quant au réalisme merveilleux du roman, il abolit l'habituel rapport antagonique entre le rêve et la réalité, les morts et les vivants, l'ici et l'ailleurs. Le recours constant à l'imagerie vodou n'a pas pour objectif d'ajouter une touche d'exotisme à ce livre destiné au marché littéraire québécois; il «opère une véritable hybridation des codes qui régissent traditionnellement la représentation du réel en littérature³⁷». Par sa simplification descriptive, son accumulation nominale et son oralité, la configuration narrative évoque aussi les traits de la peinture primitive. Bref, tous ces éléments

³⁶ *Les urnes scellées*, Paris, Albin Michel, 1995, p.291.

³⁷ Stanley Péan, «Vodou et macumba», *Op. cit.*, p.58.

concourent à faire de *Pays sans chapeau* un tableau scripturaire et inédit de la société port-au-princienne.

CONCLUSION

Interrogeant les définitions données aux cultures créoles, Maryse Condé écrit: «N'y a-t-il pas des versions multiples de l'antillanité? Des acceptions nouvelles de la créolité?¹» Partant de ce questionnement, il convient de s'arrêter sur l'épineuse notion de la québécoité en y admettant, au préalable, le divers, le pluriel, l'hétérogène. Car aujourd'hui, l'écrivain du Québec n'est pas forcément natif-natal, pas plus que la langue française ne doit s'imposer comme condition *sine qua non* à la littérature québécoise, malgré ce qu'en pensent les partisans de la «souche» et du «pure-lainisme». Si Dany Laferrière parvient à porter témoignage sur la culture haïtienne en employant le français, pourquoi une autre langue (le créole ou l'anglais par exemple) ne serait pas tout aussi habilitée à rendre compte des réalités québécoises²? Mais malheureusement, plusieurs Québécois appréhendent la fin de la langue française comme d'autres prévoient la fin du monde. Paranoïa collective à l'aube d'un millénium ou instinct de conservation farouche? Il ne

¹ «Chercher nos vérités» in *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995, p.310.

² Encore faut-il adhérer au point de vue fort discutabile selon lequel l'écrivain agit en tant que *témoin* ou *porte-parole* d'une société x.

s'agit pas ici d'intenter un procès contre ceux qui font la noble promotion de leur culture, mais nous considérons que le fétichisme d'une langue ou d'une race ne préserve rien. Tout au plus donne-t-il l'illusion d'une solide protection qui n'est rien d'autre qu'une encombrante carapace favorisant le repliement.

Conscients de former une minorité linguistique au sein même de leur pays, certains francophones du Québec perçoivent l'immigration comme la menace d'une assimilation prochaine, ou du moins «d'un affaiblissement de l'identité³». Les siècles d'histoire qui ont précédé devraient pourtant constituer une preuve concrète de la force culturelle des Québécois. Quand nous serons disposés à envisager notre présumée fragilité identitaire comme un principe de force, un mode de résistance, peut-être à ce moment-là irons-nous à la rencontre de l'Autre, dans un esprit de totale ouverture. Car la tolérance ne suffit plus, n'a jamais même suffi à accueillir celui que l'on considère étranger à soi. Et lorsque nous admettrons que l'histoire des autres, avec tous les chocs culturels que cela suppose, participe aussi de la nôtre, et réciproquement, sans doute alors partagerons-nous la même histoire. Concept-clé, le partage

ne désigne pas une congruence molle et complaisante, mais un dialogisme qui se réalise dans des procédures et des stratégies et qui suppose une éthique de l'interprétation et de la traduction.⁴

³ Simon Harel, *Le voleur de parcours: Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Le Préambule, «L'Univers des discours», 1989, p.43.

⁴ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel: Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988, p.215.

Par les thématiques identitaires qu'ils mettent en place, les romans de Laferrière rencontrent les interrogations de la critique contemporaine. Pourtant, ils n'ont suscité que timidement l'intérêt de la critique universitaire. Tant du côté de la théorie québécoise que de la théorie créole, ses romans sont passés sous silence, un silence éloquent qui trahit le malaise des critiques face à l'ambivalence que l'oeuvre présente. Le romancier a lui-même observé que ses lecteurs se divisaient en deux clans. Généralement, ceux qui font l'éloge du *Quatuor des couleurs* n'apprécient guère les romans dont l'action se déroule en Haïti, tandis que les inconditionnels du *Quintette des sens* n'ont jamais pardonné à l'auteur d'avoir écrit *Comment faire l'amour...* et *Cette grenade...* Ils devront néanmoins comprendre que les deux volets de cette oeuvre «sont [...] indissociablement liés⁵» et traduisent la complexité d'un imaginaire traversé par des lieux et des univers culturels distincts qui s'interpénètrent et se complètent. À cheval sur deux cultures ou appartenant pleinement à l'une comme à l'autre, l'oeuvre de Laferrière propose des *versions multiples* de la québécity et des *acceptions nouvelles* de la créolité. Elle offre surtout une belle occasion de

repenser le mode d'être de la littérature et de la culture québécoises, moins en tant que littérature ou culture "nationales" qu'en tant que contemporaines:

⁵ Jacques Pelletier, «Toutes couleurs réunies», *Lettres québécoises*, n° 73, printemps 1994, p.11.

sur un fond de catastrophe et d'étrangeté, d'éclatement et de burlesque⁶.

Nous espérons que ce parcours incite la critique universitaire à reconsidérer l'oeuvre de Dany Laferrière qui compte sans contredit parmi les plus importantes du corpus québécois contemporain. Le présent mémoire marque peut-être le début de nouvelles recherches qui s'inscriraient, cette fois, dans le cadre d'un doctorat en études littéraires. Les oeuvres de Dany Laferrière, Émile Ollivier, Stanley Péan et Anthony Phelps permettraient d'entreprendre une étude plus étoffée sur les rapports entre institution littéraire québécoise et inscription textuelle des signes de la culture haïtienne. Il va sans dire qu'une place importante serait accordée à la façon dont ces auteurs manifestent leurs rapports aux identités haïtienne et québécoise⁷. À titre d'exemple (ou en guise d'avant-goût), quand on demande à Émile Ollivier s'il se considère comme un Haïtien ou un Québécois, celui-ci répond: «J'ai tendance à dire que je suis Haïtien la nuit, Québécois le jour.⁸» Et que dire de Stanley Péan qui, né de parents haïtiens, a grandi à Jonquière et s'emploie

⁶ Pierre Nepveu, *Op. cit.*, p.10.

⁷ Je ne peux faire fi de ma subjectivité, ayant moi-même vécu intimement la complexité de ces rapports. Ma mère a épousé un Haïtien alors que j'étais très jeune. J'ai grandi auprès de ce beau-père qui a bercé mon enfance de contes haïtiens et de chants créoles et qui m'a donné un petit frère. Mon frère se définissait comme un «petit moitié-moitié», alors que j'aimais bien dire à mes amis que j'étais une «Haïtienne blanche».

⁸ Propos recueillis par Jean Jonassaint dans *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, Paris/Montréal, Arcantère/P.U.M., «Voix au chapitre», 1986, p.88.

activement à faire connaître sa culture, tant par sa fiction que par ses ouvrages théoriques? Mais le plus provocateur reste sans doute Dany Laferrière qui retranscrit un graffito (réel ou fictif?) vu dans le métro de New York: «Je ne renie pas mes origines, mais je ne m'entends pas bien avec les autres Nègres. Je trouve qu'être nègre, ce n'est pas tout dans la vie.»(CGM:7)

À l'heure où la politique québécoise concentre ses énergies pour réaliser la souveraineté du Québec, et où les politiciens se gargarisent de belles expressions plutôt équivoques tels le peuple québécois, la nation québécoise, la fierté québécoise, à cette heure précise, oui, nous aimerions reprendre à notre tour le graffito mis en exergue à *Cette grenade...*: Nous pensons qu'être Québécois, ce n'est pas tout dans la vie.

APPENDICE A

OEUVRES PICTURALES HAÏTIENNES

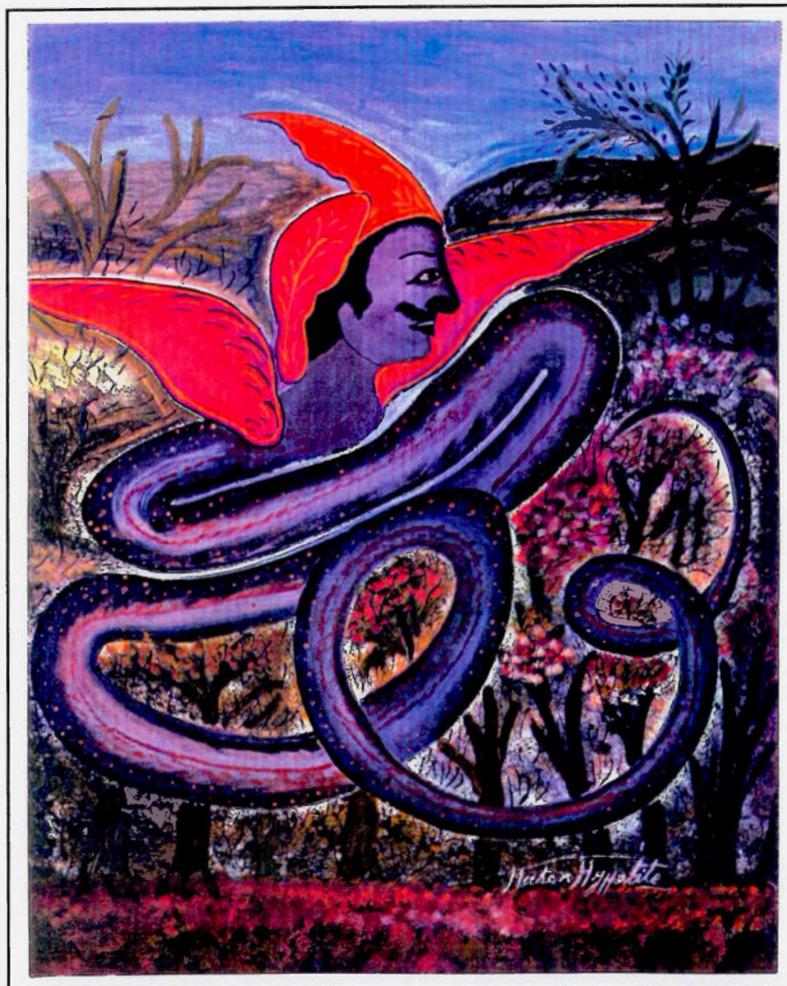
A.1	Jacques-Richard Chéry, <i>Enterrement à la campagne</i> (voir p.58)	84
A.2	Jacques-Richard Chéry, <i>Les enfants aux fruits</i> (voir p.60)	85
A.3	Hector Hyppolite, <i>Dambala, dieu vaudou</i> (voir p.69)	86
A.4	Robert Saint-Brice, <i>Agoué</i> (voir p.69)	87
A.5	Casimir Laurent, <i>Marché en plein air</i> (voir p.71)	88
A.6	Ismaël Saincilus, <i>Marché à la campagne</i> (voir p.71)	89
A.7	Castera Bazile, <i>Le Marché</i> (voir p.71)	90
A.8	Philippe Auguste, <i>Carnaval</i> (voir p.71)	91
A.9	Joseph Ghin, «Carte d'Haïti imaginaire (et réelle)» (voir p.72)	92



Source: Jean-Marie Drot, *Journal de voyage chez les peintres de la Fête et du Vaudou en Haïti*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1974, p.54.



Source: Galeries nationales du Grand Palais, *Haïti: Art naïf, art vaudou*. Rome, Edizioni Carte Segrete, 1988, p.27.



Source: Jean-Marie Drot, *Journal de voyage chez les peintres de la Fête et du Vaudou en Haïti*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1974, p.82.



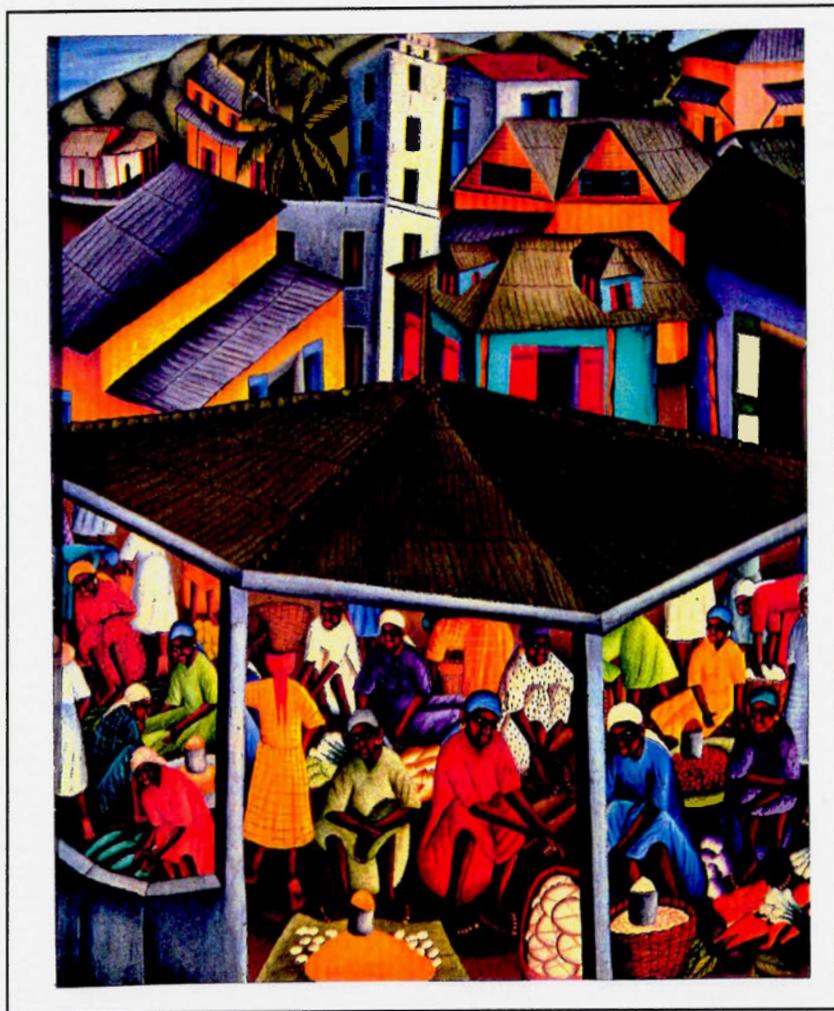
Source: Galeries nationales du Grand Palais, *Haïti: Art naïf, art vaudou*. Rome, Edizioni Carte Segrete, 1988, p.122.



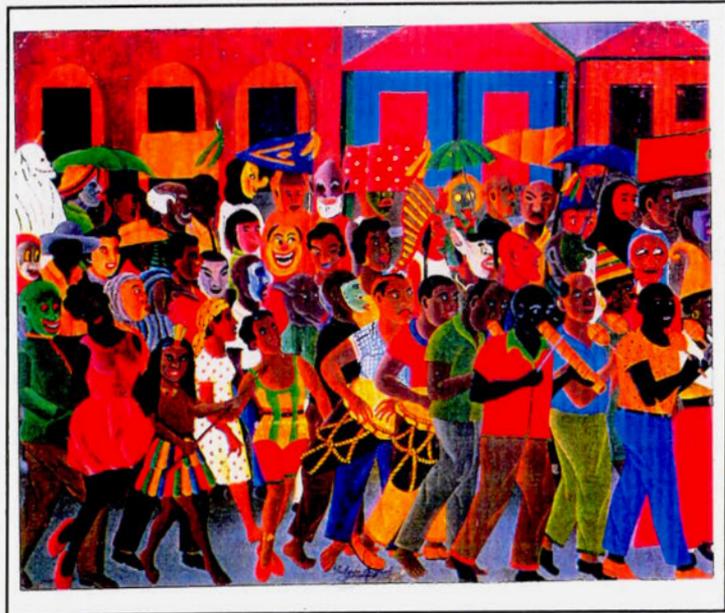
Source: Galeries nationales du Grand Palais, *Haïti: Art naïf, art vaudou*. Rome, Edizioni Carte Segrete, 1988, p.83.



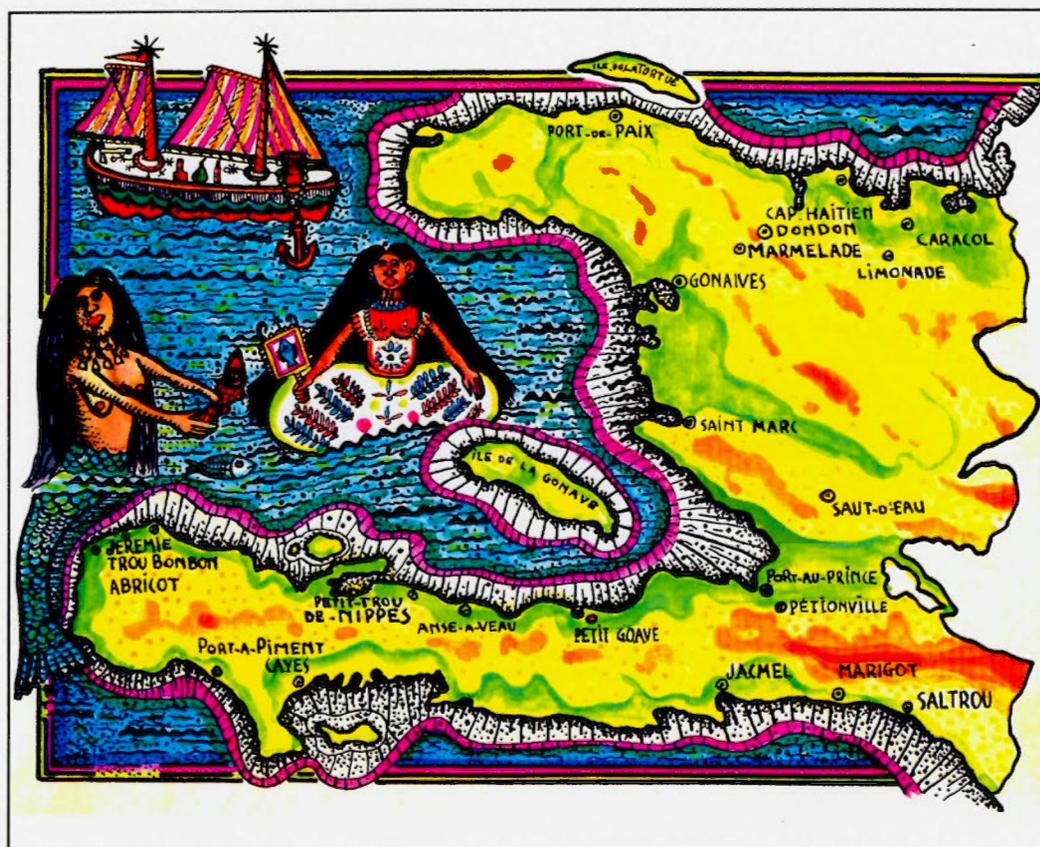
Source: Galeries nationales du Grand Palais, *Haïti: Art naïf, art vaudou*. Rome, Edizioni Carte Segrete, 1988, p.121.



Source: Galeries nationales du Grand Palais, *Haïti: Art naïf, art vaudou*. Rome, Edizioni Carte Segrete, 1988, p.5.



Source: Jean-Marie Drot, *Journal de voyage chez les peintres de la Fête et du Vaudou en Haïti*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1974, p.72.



Source: Jean-Marie Drot, *Journal de voyage chez les peintres de la Fête et du Vaudou en Haïti*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1974, p.9

APPENDICE B

UNE TENTATIVE DE LIBERTÉ: ENTRETIEN AVEC DANY LAFERRIÈRE

J'attends quelqu'un. Non, elle n'est pas en retard. Je suis en avance. Et c'est vrai. J'arrive toujours en avance à mes rendez-vous. Je déteste qu'on me voie arriver. Et j'attends calmement comme les apôtres, mis au parfum, ont dû attendre la résurrection du Christ. (CGM:111)

J'avais ce passage en tête l'après-midi où j'ai rencontré Dany Laferrière, le 12 mai 1997. L'occasion de mettre la fiction à l'épreuve se présentait alors pour moi. C'est pourquoi je suis arrivée aux *Gâteries*, sur la rue Saint-Denis, trente minutes avant l'heure convenue: il était là, devant une tasse de café à moitié vide. Non, il n'était pas pressé, il avait tout son temps. En sa compagnie, le temps file et on ne s'en rend même pas compte.

J'ai reconnu l'humour et la vivacité de l'écrivain que je connaissais bien, mais je ne soupçonnais pas, chez l'homme, une telle simplicité, une telle générosité. J'en conserve un heureux souvenir. Cette entrevue clôt, d'agréable façon, un travail de longue haleine réalisé entre le bonheur et l'angoisse, dans la solitude de mon bureau sans fenêtres.

S.B.: Le statut du personnage-écrivain, que vous mettez en scène dans la plupart de vos romans, a changé

considérablement au fil des ans. Dans *Comment faire l'amour...*, le narrateur veut «devenir le meilleur écrivain nègre»(CFA:89). Il se rétracte dans *Cette grenade...* en affirmant: «JE NE SUIS PLUS UN ÉCRIVAIN NÈGRE»(CGM:199). Et enfin, dans *Pays sans chapeau*, il déclare: «Je suis un écrivain primitif.»(PSC:15) J'aimerais questionner ce passage du nègre au primitif. Tout d'abord, qu'est-ce qu'un écrivain nègre?

D.L.: J'écris des choses qui me sont proches, dont l'émotion a une racine personnelle, mais quand je dis que je ne suis plus un écrivain nègre, ça ne veut pas dire que j'ai été un écrivain nègre. Dès le départ, j'ai pris position en tant qu'artiste, c'est-à-dire pas une position théorique. Définir l'écrivain nègre ou primitif, c'est peut-être davantage le travail du critique ou du chercheur, puisque je n'ai pas une idée très très exacte... Mais pour moi, l'écrivain nègre serait, selon le stéréotype général défini, celui qui s'intéresse uniquement à la question raciale Nègre/Blanc et qui prend position ouvertement en faveur des Noirs, des Nègres. Et peut-être en ce sens-là peut-on parler aussi d'écrivains juifs, c'est-à-dire qu'ils abordent toujours le problème sous le même angle: l'angle racial. Je ne pense pas avoir été ce type d'écrivain dans *Comment faire l'amour...*, puisque dans mes livres, je présente toujours des catégories qui sont en lutte. Alors même si je me présente sous les traits de l'écrivain nègre ou pas nègre ou primitif, c'est une stratégie esthétique aussi. Mais on peut en effet analyser les livres et trouver qu'il y a une forme d'évolution, qu'il y a un regard différent au fil du temps.

S.B.: Mais dans vos romans, l'«écrivain nègre» semble condamné au carcan politico-racial: on lui impose des thèmes, on exige de lui un certain engagement, comme le laisse entendre le questionnement du narrateur de *Cette grenade...*: «Pourquoi un écrivain nègre doit-il toujours avoir une position politique?»(CGM:63) et «Pourquoi un écrivain nègre doit-il toujours parler de sexe?»(CGM:71) À une lectrice qui lui demande s'il est «possible qu'un écrivain noir puisse écrire, un jour, sur autre chose que le sexe?», il répond: «C'est possible s'il n'est plus un écrivain nègre.»(CGM:78) Quelle distinction faites-vous entre l'écrivain nègre et l'écrivain noir?

D.L.: Le mot nègre, me semble-t-il, a une connotation de négritude pour certains, une connotation de bois d'ébène pour d'autres. C'est le terme emblématique qui peut s'attirer toutes sortes de fléchettes, alors que le mot «noir» est plus indigéniste, plus doux, plus folklorique aussi. Il est surtout lié à un contexte de flore/faune; ça dépend de votre couleur, d'où vous êtes nés, etc. Tandis que le mot nègre n'est pas nécessairement diffamatoire, mais il a une charge urbaine; il n'y a le Nègre qu'en présence du Blanc. Tous les noirs ne sont pas des nègres. C'est une position à revendiquer, vous revendiquez une insulte. Si on avait traduit *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* par *How to make love to a Black without getting tired*, il n'y aurait eu aucun problème, alors qu'en traduisant le titre par *How to make love to a Negro without getting tired*, ça a fait un scandale énorme

aux États-Unis. Les gens ont manifesté dans les grandes villes comme Los Angeles, Washington et New York.

S.B.: Qui manifestait? Les Noirs ou les Blancs?

D.L.: Des Noirs et des Blancs. Des Noirs de la bourgeoisie libérale et puis des Blancs qui pensent qu'il faut défendre les Noirs, des gens qui vont au cinéma quoi.

S.B.: Et pourtant, en créole haïtien, le mot «nèg», désigne un homme, sans aucune connotation raciale.

D.L.: Oui ça veut tout simplement dire un homme, mais c'est une version nationale qui n'est pas reconnue internationalement.

S.B.: Comme vous l'écrivez dans *Cette Grenade...* l'emploi fréquent du mot «nègre» dans votre premier roman était stratégique: «Dire le mot Nègre si souvent qu'il devienne familier et perde tout son soufre...»(CGM:198) Il s'agissait donc de récupérer une insulte pour l'investir d'un sens nouveau, plus positif.

D.L.: Oui, mais on ne peut pas dire encore que le mot «nègre» ait perdu tout son soufre. On peut par contre l'utiliser ici plus facilement en partie à cause de *Comment faire l'amour...* mais je me souviens qu'au moment de la

parution du livre, aucun commentateur à la radio ou à la télé ne disait le bon titre. Je me rappelle qu'un critique de l'émission «Bon Dimanche» avait dit, en mentionnant le titre du roman: «*Comment faire l'amour avec un Nègre* -ce n'est pas moi qui le dit mais bien l'auteur- *sans se fatiguer.*» Et tout le monde sentait le besoin de se justifier, de préciser que ce n'était pas eux. Quand on a mentionné le titre devant l'écrivaine Madeleine Ouellette-Michalska, elle a dit à la télévision: «c'est scandaleux, qu'une maison d'édition honorable publie ce genre de chose». Parce que les gens avaient pensé que c'était le livre d'une femme québécoise, entre deux âges, qui était allée en Afrique et puis qui faisait un compte rendu de ses escapades sexuelles.

S.B.: Et si on passait maintenant à l'écrivain primitif? *Pays sans chapeau* s'ouvre sur un chapitre intitulé «Un écrivain primitif» et se ferme sur un chapitre qui a pour titre «Un peintre primitif». Existe-t-il un lien étroit entre ces deux artistes primitifs?

D.L.: Il y a un lien, bien sûr, mais c'est moi qui, comme écrivain, ai appris des grands maîtres de la peinture haïtienne, enfin ceux que je trouvais intéressants. C'était pour moi la grande école, parce que dans la peinture primitive, les choses ont l'air d'être jetées sur vous, un peu comme si elles se trouvaient toutes au premier plan. Le paysage, le décor sont au premier plan avec les personnages principaux, alors qu'au second plan, on ne trouve pas d'autres paysages, d'autres décors, mais bien

l'émotion. C'est l'émotion qui crée la perspective de fond. Quant à mon type d'écriture, il est lié à l'ambiance, à la description de l'atmosphère, il dit l'intériorité des humains. Donc, c'est très clair pour moi. J'ai déjà écrit dans *Cette grenade*, s'il faut me citer, que j'aurais bien pu décrire l'Amérique sans rencontrer les humains, mais la seule raison pourquoi je ne l'ai pas fait, c'est que je n'aime pas la nature. Le paysage est assez fort, assez contrasté, et ce n'est pas un décor, c'est l'intériorité même des individus qui l'habitent. Donc, c'est un peu ça que les primitifs ont réussi et que je tente maladroitement de faire.

S.B.: Pas si maladroitement quand même, parce que selon moi, *Pays sans chapeau* correspond à ce que René Depestre envisageait comme «un nouvel âge des lettres haïtiennes», c'est-à-dire un roman qui parvient à exprimer le réel merveilleux de la vie caribéenne «immédiatement donné dans la peinture» naïve. Parlez-moi de ce réel merveilleux présent dans ce roman.

D.L.: C'est assez compliqué. C'est un roman beaucoup plus adroit qu'on le croit. C'est un faux naïf quoi! Il se présente avec la gourmandise que provoque généralement la peinture naïve. On voit un fruit, on a envie de le cueillir et d'y goûter. Le fruit est là pour le plaisir qu'il va donner. Mais au fond, ce qu'on voit, c'est un paysage horrible: ma mère dit que les tueurs ne sont pas plus vivants que les tués et le seul problème, c'est qu'on a oublié de leur dire qu'ils étaient tous morts. Qu'on en

arrive à cette perspective, à cette métaphore de pays sans chapeau, c'est très dur, très violent, mais je l'ai écrit dans une écriture amusante pour l'esprit et l'oeil, utilisant les caractéristiques de la peinture primitive: le plaisir d'abord, le plaisir des yeux, le plaisir intérieur. On a envie de changer de paysage devant le paysage primitif. On préfère celui qui se trouve en face de nous, dans le tableau, à celui dans lequel on vit généralement, mais cela est fait sur fond d'horreur. Il y a là une duplicité première dans *Pays sans chapeau*.

La seconde duplicité: tout cela est rapporté sans jugement sur ce qui se passe. Le personnage principal ne dit pas «je suis un Haïtien, j'ai vécu à l'extérieur et je suis resté tel quel, comme avant»; il dit qu'il est un Haïtien qui a vécu à l'extérieur et que ça compte pour lui. Il pose donc un regard quelque peu étranger sur son pays, ce qui crée une certaine distance. Mais en même temps, il n'a pas mauvaise conscience, il ne s'excuse pas de ce qu'il lui est arrivé. Cela est différent de la littérature des écrivains haïtiens ou tiers-mondistes: quand ils retournent au pays natal, ils s'excusent d'avoir eu du bon temps là-bas quand les autres mourraient, ils s'excusent de ne pas comprendre trop bien ce qui se passe. Il y a toujours une situation d'appartenance au pays natal par une connaissance approfondie des faits et gestes. Lui, il donne l'impression que s'il ne connaît pas certaines choses, ce n'est pas très grave: il est Haïtien puisqu'il est né en Haïti et qu'il est habité depuis longtemps par cet univers. Ce n'est pas une profession de faits, d'informations, qui va faire de lui autre chose. Et puis il est autre chose aussi.

Enfin, la troisième chose un peu compliquée, c'est le rapport à l'Église catholique où la partie semble nulle. Ce qui m'a rebuté de la littérature indigéniste, c'est que, généralement, on n'y sent pas une sorte de violence contre le catholicisme et de victoire totale de l'indigénisme. C'est un peu comme si un enfant, pour se divertir, s'inventait un personnage fictif, mais le ferait toujours perdre. Ce ne serait pas très sain. L'idéal, ce serait d'avoir un personnage imaginaire qui puisse gagner de temps en temps. Donc, quand j'ai présenté l'Église catholique, je n'ai pas pris fait et cause pour le vodou, martelant l'Église catholique, lui reprochant tout, parce je crois aussi qu'il y a beaucoup de gens catholiques et vraiment catholiques en Haïti. Le truc de l'indigénisme, ça reste une théorie, c'est la théorie de l'élite. Si vous mettez un hougan et le pape à Port-au-prince, le pape va ramasser tout le monde. Je n'aime pas prendre position dans ces histoires-là. On m'a d'ailleurs beaucoup reproché ce livre en Haïti.

S.B.: Quelle était la nature de ces reproches?

D.L.: Certains ne l'ont pas trouvé bon, tout simplement mal écrit, alors que d'autres étaient mal à l'aise parce que j'ai donné la parole au catholicisme. J'ai même mis des arguments un peu en faveur du catholicisme¹. Mais certaines gens de l'élite culturelle

¹ Déçu de son voyage dans l'au-delà, le narrateur de *Pays sans chapeau* ne trouve qu'un seul argument favorable au catholicisme: «Oui, dis-je, mais une vierge qui enfante, c'est pas mal...»(PSC:217) En revanche, le professeur J.-B. Romain se porte à la défense du vodou en

ont des problèmes d'identité et pensent que pour être Haïtien, il faut être pour le vodou. En faisant cela, je savais très bien que je créais une controverse, mais un lecteur occidental ne s'en aperçoit peut-être pas. Le noeud de l'histoire, c'est la rencontre avec ce type qui me propose un voyage dans l'au-delà en m'assurant que je reviendrais et pourrais faire un livre merveilleux dans le genre de Marquez. C'est comme si j'avais torpillé cette idée si séduisante, et on ne me l'a pas pardonné. Moi, j'ai fait exprès de torpiller l'idée séduisante pour ne pas tomber dans ce jeu-là, pour leur montrer que dès qu'on fait un pas, l'autre pas attendu ne doit pas forcément arriver. L'écrivain a le droit de torpiller les idées les plus brillantes. C'était une façon de prendre une liberté tout simplement comme écrivain. Donc, au fond, malgré mon vieux rêve d'être un peintre primitif, ce n'est pas si primitif que cela.

S.B. Oui mais, comme dans un tableau primitif, vos personnages évoluent dans un univers qui se distingue parfois mal du rêve. Et puis ces effets d'étrange, de fantastique et de merveilleux, présents dans la peinture haïtienne, trouvent un écho dans *Pays sans chapeau*. Sans compter que, par le biais de J.-B. Romain, alias Damballah, vous louez la stratégie de résistance culturelle du vodou.

D.L.: Ah, mais ce n'est pas ce qu'on a vu en Haïti!

présentant un nombre impressionnant d'arguments qui parviennent à ébranler le narrateur.

S.B.: Ils n'ont pas tenu compte de tous les arguments du professeur Romain en faveur du vodou, ils ont uniquement considéré la réplique du narrateur à propos de la mère du Christ: «une vierge qui enfante, c'est pas mal...»

D.L.: Oui, j'en ai marre de ces gens qui détournent la vérité, de ces gens qui vous disent «on est les plus puissant», «on est les plus fort» et puis qui sont complètement au bas de l'échelle. Je ne parle pas de culture, mais d'individus. Tous ces gens qui prétendent que Stendhal, c'est de la petite bière, Balzac, c'est rien du tout, et puis qu'ils vous montrent ensuite une page qu'ils ont écrite et vous avez envie de vomir. J'en ai marre de cette mégalomanie des gens qui vous racontent qu'ils sont extraordinaires, mais ne vous en donnent jamais les preuves. Je leur dis: vous pouvez dire ce que vous voulez, mais l'Église catholique a eu un succès mondial, et puis c'est un truc qui marche. Ça fait deux mille ans que ça roule. Et ça roule bien, avec trois séances par jour dans certaines églises où on présente sans cesse le même spectacle, avec les mêmes personnages. Vatican II n'a presque rien changé: ils ont décidé de faire leur spectacle devant au lieu de derrière.

S.B.: Vatican II! À peine si c'était un petit ménage de printemps. Bon, si on parlait maintenant du créole. J'allais dire si on parlait créole. Dans vos romans, vous faites fréquemment allusion à la langue haïtienne et on repère, ici et là, des phrases, des proverbes, des mots

créoles. J'aimerais que vous me parliez de votre rapport au créole. Dans *Chronique de la dérive douce*, vous écrivez: «Je dois tout dire dans une langue/ qui n'est pas celle de mère./ C'est ça, le voyage»(CDD:134). Comme si la langue étrangère devenait un véhicule qui permet de passer à une autre culture. Comment ça se passe quand on n'écrit pas dans sa langue maternelle?

D.L.: Ce n'est pas seulement prendre un véhicule, c'est être obligé de se trouver dans un autre train. Je ne peux pas parler créole avec tout le monde. Je ne peux pas. Quant à l'écriture, j'écris le créole comme Hemingway insère des indications en français ou des mots en espagnol. Il se trouve que j'écris sur une zone caraïbe où le créole est présent et que, parfois, je trouve que certaines choses doivent être dites en créole. Remarque, sauf pour les proverbes, parce que je leur accorde de l'importance, je ne mets jamais de traductions, ni d'explications entre parenthèses ou en bas de page. Alors pour moi, le créole c'est une inscription, c'est comme si j'étais peintre et que je faisais des collages avec des bouts de papier, des choses ramassées sur le sol, des choses liées à l'usage des gens, et que je les mettrais là comme témoin de vie, comme témoin d'une manière de vivre, mais ce n'est pas du tout dans un sens indigéniste, ce n'est pas pour faire folklorique. Je fais vraiment un travail de collage.

S.B.: D'ailleurs, vous dites dans *Pays sans chapeau* qu'il n'y a pas que le sens des mots qui comptent, mais leur sonorité, leur sensualité.

D.L.: En effet, certains mots sont bons à la bouche. Alors quand un mot créole se présente, c'est lui qui s'impose.

S.B.: J'aimerais vous lire un passage qui, selon moi, révèle l'une des stratégies linguistiques de *Pays sans chapeau*. Au cours d'une conversation, Vieux Os fait remarquer à Philippe une chose qui paraît bien simple à première vue: «- Là, on se parle en créole, et on ne sait même pas si on se parle en créole. On se parle tout simplement.»(PSC:170) Cet extrait laisse entendre que les très nombreuses conversations pourraient se tenir toutes en créole.

D.L.: Tout à fait, c'est sûr.

S.B.: Les dialogues semblent filtrés par votre plume traductrice, comme s'il était aussi facile pour ces personnages de parler créole, que pour les lecteurs francophones de lire le français. Il y a donc une sorte d'aisance qui passe à ce niveau-là, aisance que retrouve le protagoniste en réintégrant sa langue, en replongeant dans cette mer qu'est le créole.

D.L.: C'est ça. Le créole est comme un bain. On rentre dans un état de grâce où l'on ne sent pas le poids du langage. C'est comme certains vêtements que l'on porte,

mais qu'on ne sent pas. Si on ne sent pas l'habit, on ne voit pas l'habit; si on ne le voit pas, ça n'existe pas. Et c'est pourquoi le roman peut être écrit en français, en allemand ou en chinois. D'ailleurs, j'ai déjà dit à la télé martiniquaise que je ne suis pas un écrivain francophone: j'écris en français, c'est différent. C'est-à-dire, je ne fais pas partie du projet francophone selon lequel un écrivain doit se porter à la défense du français si cette langue est en péril. Le français peut bien disparaître, je m'en fous complètement: les humains parleront quand même, ils trouveront un moyen. Tout comme l'anglais ou le créole peut disparaître, je m'en fous totalement. Bien sûr, il faut parler une langue. C'est bien que je parle français puisqu'on se parle maintenant, c'est bien que je parle créole où je me sens à l'aise en Haïti, ou anglais, si je pouvais, ce serait même mieux. Mais je ne comprends jamais cette bataille où le français apparaît comme une très belle langue, où le créole devrait être la seule langue d'usage. Ma conception de l'esthétique, c'est quand on ne sent rien. Bien parler suppose ne pas savoir quelle langue on parle, c'est parvenir à l'élégance telle que la concevait Brummel. À quelqu'un qui disait l'avoir trouvé habillé de manière fort élégante quand il l'avait croisé la veille, Brummel avait répondu: «Si vous l'avez remarqué, c'est que je ne l'étais pas tant que ça.» C'est un peu ça parler bien une langue.

S.B.: Les mots, les phrases doivent couler de source.

D.L.: Oui, la langue en soi n'existe pas. Je crois en un accord total entre la langue, le corps, les gestes,

tout. Donc, avec un tel principe, j'écris plus facilement, j'écris sans mauvaise conscience. Un livre comme *L'odeur du café* aurait dû naturellement être écrit en créole, tout comme, certaines fois, *Pays sans chapeau*. Je dis certaines fois, parce que le narrateur de *Pays sans chapeau* revient quand même d'un long voyage au Québec. L'enfance haïtienne de *L'odeur du café* aurait dû être écrite en créole, mais ça ne me pose aucun problème de l'avoir écrite en français. Je ne pense pas l'avoir amputée de sa saveur, puisque je ne crois pas aux saveurs. Et c'est pour ça que j'ai un peu de difficulté avec la créolité de Bernabé, Chamoiseau, Confiant. On tombe dans un piège ethnographique quand on prétend avoir une saveur. Pourquoi a-t-on une saveur? Par exemple, pourquoi la viande est bonne? Forcément pas pour la viande elle-même. La viande n'est pas consciente de sa saveur: elle n'est bonne que pour la personne qui va la manger. Alors, dans cette idée de la saveur, dans ce jeu, il y a une sorte de danse du ventre pour l'autre. Quand le colonisateur vous dit que vous parlez un meilleur français que le sien, un français plus intéressant, plus coloré, il s'agit d'un commentaire de colonisateur à un colonisé. Quand on ne vous fait plus de compliments, c'est que vous avez dépassé le stade de la séduction, ce stade qui consiste à séduire son maître. Parce que la personne qui tente de séduire est toujours la première séduite.

S.B.: Chez vous, l'écriture s'apparente plutôt à un acte d'oralité. Par exemple, dans *Pays sans chapeau*, on peut lire: «Je n'écris pas, je parle. On écrit avec son esprit. On parle avec son corps.»(PSC:13) Comment parvenez-vous à concilier l'oral et l'écrit?

D.L. D'abord, calmons-nous Sophie. Ce qui est écrit est écrit. Ce qui est parlé est parlé. Et il y a une possibilité de faire semblant de parler quand on écrit, c'est l'artifice de l'écriture. Si par exemple on fait l'exercice d'écrire comme on parle, ce sera très écrit et très mauvais. Il y a tout un travail à faire. Les gens qui pensent qu'ils peuvent écrire comme ils parlent directement font de mauvais livres, parce que c'est très littéraire. C'est comme au théâtre, pour jouer le rôle d'un homme de la rue dépourvu de talent, il faut un comédien très talentueux.

S.B.: Le fait de «briser» la narration par l'insertion de nombreux dialogues, n'est-ce pas justement une façon de parler et de faire parler tout en écrivant?

D.L.: Comme tu dis, la présence de l'autre, du discours, du dialogue, des répliques de la vie quotidienne, c'est l'oralité ou l'oraliture. Pourquoi ce côté oral? D'abord, j'ai toujours soupçonné la littérature française, qui n'a pas beaucoup de dialogues, d'être dictatoriale, totalitaire. J'ai toujours pensé que l'impossibilité de l'Europe, de la France à mettre des dialogues dans ses livres, surtout au 19^e siècle, traduit en fait une impossibilité de donner la parole à l'autre. Toute la parole appartient au narrateur qui nous livre sa vision du décor, du monde, des choses. Et j'interprète cette impossibilité de donner la parole comme une impossibilité, pour la France, d'être un pays démocratique. L'art, pour

eux, est un art totalitaire, fermé. Et je crois que si la littérature américaine produit beaucoup de dialogues, ce n'est pas que les États-Unis soient si démocrates, mais au moins, les artistes font un effort pour entendre les autres voix.

S.B.: Dans une entrevue accordée à *La Presse*, Marcus Garcia (éditeur de l'hebdomadaire *Haïti en marche*) confie ceci: «Ma génération s'identifiait à Gide, Mauriac, Malraux. Lui, [c'est-à-dire vous, Dany Laferrière] il s'est tout de suite intéressé à la littérature haïtienne. Il nous a emmenés à nous découvrir nous-mêmes.» (dimanche, 27 avril 1997, p.B-2) En effet, de 1974 à 1980, dans *Le Petit Samedi soir* et *Le Nouvelliste* de Port-au-Prince, on retrouve plusieurs articles signés Dany Laferrière qui commentent, entre autres, les oeuvres de Marie Chauvet, Franck Fouché, Frankétienne, Rassoul Labuchin, Alix Mathon, René Philoctète, Jacques Roumain et j'en passe. Quel(s) auteur(s) haïtien(s) vous a le plus inspiré?

D.L.: J'ai beaucoup aimé Fernand Hibbert, un auteur du début du siècle, pas pour l'écriture, je ne m'en souviens pas, mais parce qu'il aimait bien aller au-delà des masques. Il a d'ailleurs un livre qui s'intitule *Masques*. C'est un fin analyste de la société haïtienne. Il a rapporté dans ses romans, comme son ami Frédéric Marcelin l'a fait, la présence d'étrangers en Haïti, comme les Allemands par exemple. Les étrangers étaient très présents dans la littérature haïtienne de cette école. J'aimais bien voir cette communauté de gens différents, mais complètement impliqués dans la société haïtienne.

Hibbert et Marcelin décrivaient les commerçants allemands, qui s'étaient établis en Haïti, comme faisant partie de la culture haïtienne. Ils disaient «un Allemand», un peu comme on dit à Paris qu'un type est Marseillais. C'est un étranger de Paris, mais il est Français. Un Auvergnat en France n'est pas aussi étranger qu'un Portugais ou un Algérien. Il y a, dans le mot Auvergnat, quelque chose qui est de l'essence même de la France, sans être Parisien.

S.B.: Hibbert et Marcelin n'abolissent pas les différences, au sens où un Allemand reste un Allemand, mais Allemands et Haïtiens partagent tous la même culture. Pour eux, tous ces étrangers établis en Haïti font partie de la culture haïtienne.

D.L.: Oui, et c'était un pas important. J'aime bien l'idée de comprendre l'autre dans son univers, tout ce qu'il est dans ses origines, mais en même temps aussi, admettre qu'il existe dans son univers culturel. Je pensais tout à l'heure à l'affaire Parizeau, quand il a dit cette phrase sur le «vote ethnique», parce qu'on se remémore toujours cette phrase-là, et tout le monde essaie d'y trouver soit une explication, soit une réplique. La réplique c'est que du moment qu'on a le droit de voter, notre vote compte et on n'a pas à débattre du vote. Que les anglais aient massivement voté contre la souveraineté du Québec, que les Québécois ou les Grecs aient massivement voté pour, ça n'existe pas si on accepte le point de vue de la démocratie. Et si les gens ont voté contre vous, c'est qu'ils ne veulent pas vous voir au pouvoir, tout

simplement. Si vous ne voulez pas qu'ils votent contre vous, enlevez-leur le droit de vote. Si vous avez perdu, c'est qu'il y a eu une faille en quelque part. Alors vous devez utiliser une autre stratégie pour gagner. Les gens n'ont retenu que la première phrase sur le vote ethnique et l'argent, mais la deuxième était plus terrible, car elle était véritablement raciste. Parce qu'une étude ou un sondage aurait bien pu expliquer l'échec du référendum par des facteurs économiques et culturels, mais l'autre phrase de Parizeau était raciste: «*Nous* allons retrousser *nos* manches et ferons (*entre nous*) ce qu'il faut pour gagner.»

S.B.: Le *nous* excluait ceux que Parizeau et que certains Québécois considèrent comme leurs «ethniques».

D.L.: Justement, qui est le *nous autres*? Le soir du référendum, Parizeau n'était plus un chef d'état, parce qu'un vrai chef d'état doit savoir qu'il ne doit pas dire sa pensée. Parce que ces choses-là peuvent avoir des conséquences. Et la pensée personnelle d'un chef n'est pas très importante. Elle doit épouser, de façon générale, le point de vue de ceux qui partagent les mêmes opinions politiques. Les chefs d'état n'ont pas le droit de dire ce qu'ils pensent vraiment. De toute façon, ce qu'ils pensent vraiment n'a aucune espèce d'importance; on ne fait pas la politique ainsi. Certains disent que Parizeau a eut raison, parce qu'au moins, il a dit ce qu'il pensait. Mais personne n'a envie de savoir ce qu'il pense. Si tu veux dire ce que tu penses, tu deviens un artiste, parce que précisément, lui, il est de l'autre côté. Prenons

l'exemple d'un individu qui rentre dans une salle et qui s'écrie: «je veux baiser les Blanches»!

(Des jeunes femmes attablées tout près de nous se retournent brusquement en entendant cette dernière phrase. Rassurant, Dany Laferrière leur dit: «Calmez-vous mesdemoiselles, calmez-vous!»)

D.L.: Cet individu crée un étonnement. Il n'a pas le droit de dire une telle chose, parce qu'il est trop près de la réalité. Quand un artiste le dit, c'est quelque chose qui traverse les fantasmes. Malgré tout, il ne faut pas oublier qu'il y a des règles. On peut les transgresser, mais pour ce faire, il faut avoir déjà risqué son individualité. Le public vous donne à ce moment l'autorisation de les transgresser. Sinon, les propos ou les gestes de l'artiste n'auront pas le bruit escompté, les gens vont être simplement dégoûtés. Mais quand vous payez par un risque personnel, les gens sont choqués, mais pas dégoûtés, et cela les amène à réfléchir par la suite. Quand Parizeau a lancé sa phrase, il était mauvais, mauvais comédien, alors qu'il se croyait le plus vrai dans sa nature.

S.B.: Dans *La chair du maître*, Marco doit répondre à une question d'examen assez complexe: «Etzer Vilaire est-il un poète français exilé sur la terre d'Haïti ou un poète haïtien avec une sensibilité européenne?»(p.167) J'aimerais oser une question semblable. Vous êtes d'origine haïtienne, avez vécu longtemps à Montréal et

habitez depuis quelques années à Miami, et vous publiez toujours au Québec. En quels termes doit-on parler de Dany Laferrière?

D.L.: Je tente de prendre trois mille pages pour y répondre! Je pense qu'il y a des questions plus claires. Si on demande à un médecin haïtien quelle genre de médecine il pratique, il va vous dire la médecine, tout simplement. Mais pour un écrivain qui travaille précisément au coeur de l'identité, il la trouve trouble, c'est pour ça qu'il y travaille. J'aime sortir des étiquettes. Je ne suis pas habilité à trouver qui je suis et je suis sans doute la personne la moins habilitée à le faire. Ce que je fais, c'est que j'écris le plus possible et en état de presque hypnose où je laisse tout passer pour qu'on puisse me juger. Vois-tu, il y deux sortes d'écrivains: celui qui se tient devant la prospérité, qui a généralement le talent pour y parvenir et celui qui, comme moi, désire être ses livres, un peu selon la formule de Withman: «celui qui touche ce livre me touche». C'est pourquoi j'essaie de dire des choses qui peuvent choquer, des choses qui peuvent paraître contradictoires, des choses scandaleuses, des choses qu'on ne dit pas, et puis des choses qu'on n'ose pas dire parce qu'elles sont trop tendres. Je ne suis pas l'écrivain de sa grand-mère et de son village, je ne suis pas l'écrivain des territoires du cosmopolitisme de *Cette Grenade...*, ni du raffinement oriental d'*Éroshima*, ni des «cahiers du retour au pays natal» de *Pays sans chapeau*. C'est toujours un individu avec tout ce qu'il charrie de bon et de mauvais que j'aimerais présenter, et c'est pour ça que j'attends avec impatience, quand tu l'auras

terminée, ton étude critique. Je pense que pour me retrouver, j'ai besoin de ces lectures. Certains écrivains ne veulent pas être lus par des analystes, des essayistes, des chercheurs. Moi au contraire, j'attends avec impatience d'être lu, parce que je sais que j'ai mis tellement de choses, je me suis laissé aller tant de fois et j'ai essayé d'être le plus sincère possible, malgré toutes sortes de contraintes. Provisoirement, je me définis comme quelqu'un qui tente d'être libre.

BIBLIOGRAPHIE

Oeuvres de fiction de Dany Laferrière

Laferrière, Dany. 1985. *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* (roman). Montréal: VLB éditeur, 153 p.

———. 1987. *Eroshima* (roman). Montréal: VLB éditeur, 171 p.

———. 1991. *L'odeur du café* (récit). Montréal: VLB éditeur, 200 p.

———. 1992. *Le goût des jeunes filles* (roman). Montréal: VLB éditeur, 207 p.

———. 1993. *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit?* (roman). Montréal: VLB éditeur, 201 p.

———. 1994. *Chronique de la dérive douce*. Montréal: VLB éditeur, 136 p.

———. 1996. *Pays sans chapeau* (roman). Outremont: Lanctôt éditeur, 225 p.

———. 1997. *La chair du maître* (roman). Outremont: Lanctôt éditeur, 311 p.

Oeuvres fictives d'auteurs haïtiens

Étienne, Gérard. 1994. *Le Nègre crucifié* (récit). 3^e éd. rev., corr. et augm. Coll. «Autres Rives». Montréal: Éditions Balzac, 149 p.

Garnier, Eddy. 1993. *Éclats de bourgeons/ Yon bann tikal boujon* (poésie). Québec: Éditions du Loup de Gouttière, 91 p.

- Jonassaint, Jean. 1984. *La déchirure du (corps)texte et autres brèches (fiction théorique)*. Montréal: Dérives et Nouvelle Optique, 99 p.
- Ollivier, Émile. 1995. *Les urnes scellées* (roman). Paris: Albin Michel, 295 p.
- Péan, Stanley. 1996. *Zombi blues* (roman). Coll. «16/96». Montréal: La courte échelle, 288 p.
- Phelps, Anthony. 1966. *Points cardinaux* (poésie). Montréal: Holt, Rinehart et Winston Ltée, 60 p.
- . 1980. *La bélière caraïbe* (poésie). Coll. «Poésie». Montréal: Nouvelle Optique, 132 p.

Créolité et négritude

- Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant. 1989. *Éloge de la créolité*. Paris: Gallimard/ Presses Universitaires Créoles, 70 p.
- Césaire, Aimé. 1972. «Préface». In *L'esclavage*. Coll. «L'humanité en marche». «S.l.»: Éditions du Burin/ Martinsart, p. 9-22.
- Chaudenson, Robert. 1995. *Les créoles*. Coll. «Que sais-je», n° 2970. Paris: Presses universitaires de France, 127 p.
- Condé, Maryse et Madeleine Cottenet-Hage (dir. publ.). 1995. *Penser la créolité*. Paris: Karthala, 320 p.
- Depestre, René. 1980. *Bonjour et adieu à la négritude*. Paris: Seghers, 258 p.
- Fanon, Frantz. 1952. *Peau noire, masques blancs*. Coll. «Points», n° 26. Paris: Seuil, 188 p.
- Fau, Guy. 1972. «L'abolition de l'esclavage». In *L'esclavage*. Coll. «L'humanité en marche». «S.l.»: Éditions du Burin/ Martinsart, p. 19-141.
- Glissant, Édouard. 1981. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 504 p.

Ndiaye, Christiane. 1996. «De Césaire à Condé: Quelques retours au pays natal». In *De paroles en figures: Essais sur les littératures africaines et antillaises*, sous la dir. de Christiane Ndiaye et Josias Semujanga, p. 137-177. Montréal: Harmattan Inc.

Sartre, Jean-Paul. 1948. «Orphée noir». In *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, sous la dir. de Léopold Sédar Senghor, p.IX-XLIV. Coll. «Pays d'outre-mer». Paris: Presses universitaires de France.

Culture haïtienne

Drot, Jean-Marie. 1974. *Journal de voyage chez les peintres de la Fête et du Vaudou en Haïti*. Genève: Éditions d'Art Albert Skira, 89 p.

Fleischmann, Ulrich. 1976. *Écrivain et société en Haïti* (brochure). Coll. «Centre de recherches caraïbes de l'Université de Montréal». Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 36 p.

Galerias nationales du Grand Palais. 1988. *Haïti: Art naïf, art vaudou*. Rome: Edizioni Carte Segrete. 276 p.

Jonassaint, Jean. 1986. *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir: Des romanciers haïtiens de l'exil*. Coll. «Voix au chapitre». Paris/Montréal: Arcantère/PUM, 274 p.

Laroche, Maximilien. 1978. *L'image comme l'écho: Essais sur la littérature et la culture haïtiennes*. Coll. «Matériaux». Montréal: Nouvelle optique, 240 p.

Metellus, Jean. 1987. *Haïti, une nation pathétique*. Paris: Denoël, 250 p.

Planson, Claude. 1987. *Le Vaudou*. Paris: MA Éditions, 188 p.

Études générales

- Freud, Sigmund. 1993. «Animisme, magie et toute-puissance des pensées». Chap. in *Totem et tabou: Quelques concordances entre la vie psychique des sauvages et celle des névrosés*. Trad. de l'allemand par Marilène Weber. Coll. «Connaissance de l'Inconscient». Paris: Gallimard, p. 185-224.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Coll. «Poétique». Paris: Seuil, 282 p.
- Grinberg, León et Rebeca Grinberg. 1986. *Psychanalyse du migrant et de l'exilé*. Trad. de l'espagnol par Mireille Ndaye Ba. Lyon: Césura, 292 p.
- Harel, Simon. 1989. *Le voleur de parcours: Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*. Coll. «L'Univers des discours». Montréal: Le Préambule, 309 p.
- Kristeva, Julia. 1991. *Étrangers à nous-mêmes*. Coll. «Folio/Essais», n° 156. Paris: Gallimard, 294 p.
- Nardout-Lafarge, Élisabeth. 1995. «Littérature québécoise et nomination: Élaboration d'une problématique». In *La discursivité*, sous la dir. de Lucie Bourassa, p. 233-254. Coll. «Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise, Série Séminaires». Québec: Nuit blanche éditeur.
- Nepveu, Pierre. 1988. *L'écologie du réel: Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal: Boréal, 243 p.
- Robin, Régine. 1993. *Le Deuil de l'origine: une langue en trop, la langue en moins*. Coll. «L'Imaginaire du Texte». Vincennes: Presses universitaires de Vincennes, 259 p.
- Simon, Sherry. 1994. *Le Trafic des langues: Traduction et culture dans la littérature québécoise*. Montréal: Boréal, 224 p.

Articles

- Alexis, Jacques Stéphen. Juin-novembre 1956. «Du réalisme merveilleux des Haïtiens». *Présence africaine*, n° 8-9-10, p. 245-271.
- Bessagnet, Michel. Décembre 1984. «Un peuple qui se voit en peinture». *GEO, Un nouveau monde: la Terre*, n° 70, p. 34-44.
- Bordeleau, Francine. 1994. «Entrevue: Dany Laferrière sans arme et dangereux». *Lettres québécoises*, n° 73, (printemps), p. 9-10.
- Carpanin Marimoutou, Jean-Claude. 1987. «Créolisation, créolité, littérature». *Études créoles: Culture, langue, société*, vol. X, n° 1, p. 5-7.
- Hétu, Richard. Dimanche 27 avril 1997. «La conquête de l'Amérique, selon Dany Laferrière». *La Presse*, p. B 1-2.
- Jonassaint, Jean. Décembre 1986 - janvier 1987. «Pour Patrick Straram». *Vice Versa*, n° 17, p.12.
- Medam, Alain. 1989. «Ethnos et polis. À propos du cosmopolitisme montréalais». *Revue internationale d'action communautaire*, 21/61, (printemps), p. 137-149.
- Monette, Pierre. Du 2 au 8 novembre 1995. «Émile Ollivier: Hors la voie». *Voir*, p. 29.
- Navarro, Pascale. Septembre 1994. «Dany Laferrière: Les années de plomb». *Voir: Cahier Livres*, vol. 1, n° 5, p. 4.
- Péan, Stanley. 1992-1993. «Vodou et macumba chez René Depestre et Mário de Andrade». *Études Littéraires*, vol. 25, n° 3, (hiver), p. 49-59.
- Pelletier, Jacques. 1994. «Toutes couleurs réunies». *Lettres québécoises*, no 73, (printemps), p. 11-12.
- Sergent, Julie. Les samedi 1^{er} et dimanche 2 juin 1996. «Chapeau, Monsieur Laferrière!». *Le Devoir*, p. D-3.

Simon, Sherry. Décembre 1986 - janvier 1987. «Cherchez le politique dans le roman, en vous fatiguant». *Vice Versa*, n° 17, p. 21 et 32.

Zéphir, Jacques J. 1972. «La négritude et le problème des langues en Haïti». *Présence francophone*, n° 5, (automne), p. 15-26.