

**UNIVERSITÉ DE TUNIS**  
**FACULTÉ DES SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES DE TUNIS**  
*École doctorale des Structures, Systèmes, Modèle et*  
*Pratique en Sciences Humaines et Sociales*



**Poétiques de l'Exil et de l'Altérité chez Dany  
Laferrière et Louis-Philippe Dalembert**

**Thèse en vue de l'obtention du Doctorat en Langue et littérature**

**Français Présentée et soutenue publiquement par**

***LYNA BOUKHARI***

**Le 15 Novembre 2024**

**Membres du jury :**

<b>Professeur émérité Jamil Chaker</b>	<b>Université de Tunis</b>	<b>Président</b>
<b>Professeur Samia Kassab-charfi</b>	<b>Université de Tunis</b>	<b>Directeur de thèse</b>
<b>Professeur Senda Jlidi-Souabni</b>	<b>Université de Tunis</b>	<b>Rapporteur</b>
<b>Professeur Mohamed Chagraoui</b>	<b>Université de Tunis</b>	<b>Rapporteur</b>
<b>Professeur Radhouan Briki</b>	<b>Université de sousse</b>	<b>Membre</b>

*Rien ne vaut une douce maman*

Léon Tolstoï

## *Dédicaces*

A ma mère, pièce maîtresse de mon univers,

Ma réussite n'aurait pu se réaliser sans toi ! Tu me sers toujours de modèle. J'ai tout appris de toi, tu es ma fierté. C'est grâce à ta tendresse, ton amour que je suis ce que je suis aujourd'hui.

J'espère être à la hauteur de tes attentes et récompenser ainsi ton dévouement !

A ma sœur,

A mon frère,

A Salim – mon petit neveu, tout sucre tout miel

Je suis riche de vous !

A l'amour de ma vie, la moitié lumineuse du monde, pour l'amour et l'amitié ! Cette longue étape partagée avec toi m'a révélé à quel point tu es une personne sans égale. Ton soutien inébranlable a été un pilier tout au long de ce processus exigeant qu'est la préparation d'une thèse. Merci pour ta patience, tes encouragements constants et ta compréhension lors des moments de doute. Ta présence à mes côtés m'a donné la force de persévérer et de croire en moi-même.

A Nassib, mon idole,

Quelle chance de t'avoir, Sorella, dans ma vie ! Ton soutien inconditionnel m'a permis de franchir chaque étape de ce parcours avec confiance et persévérance. Tes encouragements et ton affection ont été des moteurs essentiels à la réalisation de ce travail. Merci pour ton écoute attentive et ta confiance en moi même dans les moments les plus difficiles. Je te suis éternellement reconnaissante.

A Nadia, Sonia, Emna, Hajer, Monia.

On est riche de ses amies...

# REMERCIEMENTS

J'exprime toute ma gratitude à mon professeur, Madame Samia Kassab-Charfi, et il me revient cet extrait du discours de réception du prix Nobel de l'écrivain Albert Camus

*« Ma première pensée, après ma mère, a été pour vous. Sans vous, sans cette main affectueuse que vous avez tendue au petit enfant pauvre que j'étais, sans votre enseignement et votre exemple, rien de tout cela ne serait arrivé. Je ne me fais pas un monde de cette sorte d'honneur, mais celui-là est du moins une occasion pour vous dire ce que vous avez été, et êtes toujours pour moi, et pour vous assurer que vos efforts, votre travail et le cœur généreux que vous y mettiez sont toujours vivants chez un de vos petits écoliers qui, malgré l'âge, n'a pas cessé d'être votre reconnaissant élève. » (A.Camus)*

Sans vous, ce travail n'aurait jamais vu jour. Je salue votre grandeur d'âme, votre bonté et votre dévouement. Merci de m'avoir si patiemment lue, corrigée, et orientée, chère Madame ! Je tiens également à vous exprimer toute l'admiration que j'ai pour votre savoir-faire, votre méthode et votre passion pour la recherche.

Je souhaite également remercier du fond du cœur mes professeurs, Mesdames Sonia Fitouri et Emna Beltaïef, pour leur enseignement si inspirant, pour leur générosité d'âme et leur présence, leurs précieux conseils et tous les efforts consentis pour nous permettre d'espérer être un jour à leur exemple.

Ces remerciements s'adressent également à Mme Camille Robitaille, agent littéraire de M. Dany Laferrière, qui m'a permis d'entrer en contact avec l'écrivain et de pouvoir avoir un entretien avec lui.

Je remercie également M. Dany Laferrière, pour sa modestie et sa gentillesse lors de notre entretien.

Mesdames et Messieurs les Membres du Jury, soyez remerciés pour m'avoir fait l'honneur d'accepter d'évaluer mon travail de thèse. Votre regard critique sur l'ensemble de mon rendu m'apportera sans doute des éclairages intéressants et décisifs pour l'avenir de mes recherches.

## ÉPIGRAPHES

« L'exil n'est rien, [...] la grande souffrance consiste à rester dans son pays opprimé, la bouche bâillonnée, en face du despotisme triomphant. »

Emile Zola, *Le Ventre de Paris*

« Pour obtenir une vérité quelconque sur moi, il faut que je passe par l'autre. L'autre est indispensable à mon existence. »

Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*

# **INTRODUCTION GÉNÉRALE**

Les écrivains exilés ont très souvent servi de fondements à des travaux de recherche et des interrogations qui se proposaient d'examiner et d'analyser les relations de cause à effet entre une situation géographique, une décision politique et l'œuvre d'art qui en résultait. Ainsi, dans le passé antique, Ovide, poète exilé sous la pression de l'empereur Auguste, produisit les *Tristes* et les *Pontiques*, où l'écrivain latin se laissait aller à une véritable analyse de son moi intérieur, à la lumière de l'exil sur le Pont-Euxin. Plus tard, des auteurs ont eu dans la modernité à bâtir une œuvre « décentrée », au sens où elle a été élaborée dans un lieu étranger, souvent hostile et auquel il fallait s'habituer progressivement. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Voltaire pour être libre d'exprimer sa pensée de la tolérance doit se réfugier à plusieurs reprises en Angleterre. Un siècle plus tard, Victor Hugo opposant à Napoléon III ira en exil sur les îles anglo-normandes, sur l'île de Jersey puis à Guernesey. Une partie de son œuvre sera même composée là-bas (*Les Châtiments* et *Les Misérables*). Les écrivains contemporains sont souvent soit résistants (Aragon, René Char, etc.) soit exilés pour sauver leur vie menacée par un dictateur.

La perspective de recherche que nous avons adoptée s'intéressera aux écrivains haïtiens de l'exil, et notamment aux deux figures majeures de la littérature haïtienne à l'étranger : Dany Laferrière et Louis-Philippe Dalembert. Notre choix s'explique par le fait que nous avons déjà entamé, il y a quelques années, un premier travail de recherche, mémoire de Master consacré à *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo* (2015) de Dany Laferrière. L'œuvre raconte l'initiation donnée par un « mentor » (Dany Laferrière) à un jeune migrant africain fraîchement arrivé à Montréal, et qui ne connaît rien des modes sociaux et des coutumes de la région du Québec. C'est à l'occasion de ce premier travail de recherche que nous avons découvert la grande richesse et l'intérêt de cet écrivain très important qu'est Dany Laferrière. Nous avons eu la chance de pouvoir réaliser un entretien avec lui qui, selon l'avis du jury, a donné une valeur ajoutée à notre mémoire. À l'issue de la soutenance, nous avons pris la décision de prolonger et d'approfondir la connaissance entamée de la poétique de Laferrière. Mais nous devons élargir notre champ de recherches. C'est ainsi que nous avons pris la décision d'ajouter un autre écrivain de la même origine, Louis-Philippe Dalembert. Notre corpus se constituait donc désormais de deux auteurs. Ces deux écrivains appartiennent quasiment à la même génération : Dany Laferrière est né en 1953 tandis que Louis-Philippe Dalembert est né en 1962. Leur point commun est qu'ils ont tous les deux vécu l'exil. Cependant, leur exil n'est pas expérimenté de la même manière et il n'a pas été déclenché pour les mêmes raisons. Dès lors, il nous a semblé très important de les mettre en résonance, par une étude comparative de leurs poétiques de l'exil et de l'altérité.

En effet, pour nous, les deux concepts, celui d'« exil » et celui d'« altérité » ne peuvent être appréhendés séparément. Dans la mesure où le départ hors du pays natal projette l'être humain dans une sphère étrangère, où culture, rites et traditions sont différents, et parfois même radicalement opposées, la rencontre avec l'autre se fait partie intégrante de l'expérience exilatoire. Dans l'étymologie du terme « exil », le préfixe « ex » suggère que l'être se tourne vers l'extérieur, vers un dehors souvent hostile mais où le visage de l'altérité peut amorcer une aventure nouvelle de connaissance de soi-même. Plus encore, l'expérience de l'exil est propice et peut-être indispensable pour pratiquer le fameux mot d'ordre de Socrate : « Connais-toi toi-même ». Nous avons donc souhaité mettre à l'épreuve ces deux concepts, en analysant leurs interactions, leurs sens (tantôt propre, tantôt figuré) à travers la lecture minutieuse d'une sélection d'œuvres des deux écrivains. Dans cette perspective, nous avons choisi d'axer nos recherches sur 12 œuvres, 8 de Dany Laferrière et 4 de Louis-Philippe Dalembert. Ce choix a été motivé avant tout par la pertinence de ces œuvres relativement à notre problématique. En effet, nous explorerons la question du traitement de la situation d'exil dans ses relations avec la prise en charge de l'altérité nouvelle qui s'offre à l'exilé. Cette problématique nous fera sonder dans les onze œuvres ce qui révèle d'abord le rattachement à une tradition d'écriture de l'exil dans les littératures migrantes. Issus de l'île de Haïti, qui est l'un des plus forts foyers d'émigration dans la Caraïbe et même en Amérique, Dany Laferrière et Louis-Philippe Dalembert ont tous deux élaboré une véritable œuvre majeure sur le point de vue de l'exilé qui part aux antipodes de sa région géographique, climatique et culturelle. Ce dépaysement va impacter la poétique, déterminer des modalités scripturales, stylistiques et même génériques (avec l'album littéraire chez Dany Laferrière). Mais cette analyse tiendra compte de la nature respective de l'exil chez l'un et l'autre auteur, qui sont tous les deux nés à Port-au-Prince, la capitale d'Haïti, l'un des pays les plus pauvres du monde et les plus touchés par les catastrophes naturelles.

En effet, Dany Laferrière ne part pas en exil pour les mêmes raisons que Dalembert. De son vrai nom Windsor Klébert Laferrière, il suit quasiment le parcours exilatoire de son père. Celui-ci, célébré dans *L'Enigme du retour*, sera obligé de quitter son pays pour fuir la traque des Tontons macoutes, nom désignant la police du dictateur François Duvalier, surnommé Papa Doc. Des années plus tard, alors que c'est le fils du dictateur qui lui succède en Haïti, c'est cette fois-ci le fils, Dany, qui doit quitter sa mère pour partir en toute hâte au Québec. Ce choix

marque pour lui un dépaysement complet. Il quitte un pays au climat tropical pour se retrouver dans le froid et la neige de Montréal. Il doit aussi se reconstituer un cercle intime, puisque sa famille et ses amis sont restés en Haïti. C'est là que les livres et la fréquentation de la littérature vont jouer un rôle central dans sa vie, car c'est grâce à la lecture que la transition entre les deux mondes radicalement différents, peut s'opérer sans trop de traumatismes. Son entrée à l'Académie française en 2013 marque le moment d'une consécration. Cette élection comme « immortel » est symboliquement très forte : Laferrière est le premier Haïtien à y entrer. Haïtien, c'est-à-dire ressortissant du seul pays au monde à avoir battu Napoléon en 1802 et arraché ainsi son indépendance politique. Cette victoire symbolique marque effectivement la reconnaissance de la qualité littéraire d'une œuvre qui presque entièrement est consacrée à l'amour de la littérature et à l'analyse de l'exil.

Louis-Philippe Dalembert n'émigre pas pour les mêmes raisons que Laferrière. Son parcours est différent. Elevé en Haïti, il quitte son pays vers 18 ans pour aller poursuivre ses études supérieures en France. Exerçant en tant que journaliste puis professeur, Louis-Philippe Dalembert élira domicile dans plusieurs pays successivement, comme s'il cherchait à trouver son lieu de prédilection. Nourri de culture biblique, très ouvert à l'altérité, il vivra successivement en Allemagne, en Italie, aux États-Unis (dont son dernier ouvrage, *Milwaukee Blues*, paru en 2021, porte la trace). Il vivra également à Jérusalem car, comme on le verra dans *Avant que les ombres s'effacent*, Haïti entretient une relation particulière avec les Juifs persécutés durant le nazisme. Mais Dalembert ne fuit pas véritablement, ou en tout cas, explicitement, un régime politique. Il est certain que tout intellectuel haïtien ne peut se satisfaire de vivre sous le régime d'une tyrannie politique. L'exil de Laferrière et de Dalembert, même s'il implique pour tous les deux de quitter le pays natal et de prendre racine, temporairement ou définitivement, ailleurs n'est pas de même nature. C'est pour cette différence dans le vécu et le ressenti de l'exil que nous avons pris la décision de les considérer comparativement. Par ailleurs, même si le corpus peut paraître déséquilibré (le corpus de Dany Laferrière étant le double de celui de Louis-Philippe Dalembert), il nous paru que la connaissance de la poétique de Dany Laferrière ne s'éclairait vraiment que par comparaison avec celle de Louis-Philippe Dalembert et réciproquement.

Les œuvres étudiées seront les suivantes. De Dany Laferrière, nous avons sélectionné *L'Énigme du retour*, *Le Cri des oiseaux fous*, *Chronique d'une dérive douce*, *Je suis un écrivain*

japonais, *L'Odeur du café*, *Pays sans chapeau*, mais également deux romans graphiques récents, *Autoportrait de Paris avec chat* et *L'exil vaut le voyage*. Ces deux romans graphiques font partie de la série *Autobiographie américaine*, incluant *Autoportrait de Paris avec chat*, *Vers d'autres rives*, *L'exil vaut le voyage*, *Sur la route avec Bashô* et *Dans la splendeur de la nuit*. L'ajout de *Autoportrait de Paris avec chat* et de *L'exil vaut le voyage* s'explique par le fait que, appartenant à un genre spécifique (ils mélangent écriture manuelle et dessins, les deux signés par Laferrière), ils nous ont semblé enrichir la matière littéraire propre à Dany Laferrière. Pour ce qui est de l'œuvre de Dalember, notre choix s'est porté sur *Avant que les ombres s'effacent*, *L'autre face de la mer*, *Mur Méditerranée* et *Milwaukee Blues*.

Nous devons cependant revenir à l'état de la recherche concernant nos deux auteurs. Laferrière en particulier a suscité beaucoup de mémoires et de thèses en Europe, aux États-Unis et au Canada, ainsi que quelques essais critiques sur son œuvre, notamment à partir de 2013, année où il est entré à l'Académie française. Parmi les critiques importantes, on citera en 2005 l'universitaire autrichienne Ursula Mathis-Moser qui fait paraître un essai, « la première étude approfondie qui lui est consacrée » qui se penche sur la multi-appartenance de Dany Laferrière, intitulé *Dany Laferrière : La dérive américaine*<sup>1</sup>. En 2018, elle approfondit la question du genre chez Laferrière en participant à un volume collectif avec un chapitre consacré aux interférences génériques dans l'œuvre de l'écrivain haïtien et intitulé « Vers un nouveau baroque : interférences génériques dans l'œuvre de Dany Laferrière »<sup>2</sup>. Au Canada Christiane Ndiaye a consacré un essai à cette « énigme » littéraire, si polyvalente et nomade, qu'est Laferrière. Dans *Comprendre l'énigme littéraire de Dany Laferrière*<sup>3</sup>, elle tente de cerner les caractéristiques thématiques, politiques et stylistiques de l'écrivain haïtien. En 2016, Yolaine Parisot coordonne quant à elle le volume collectif *Dany Laferrière : mythologies de l'écrivain, énergie du roman*<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Ursula Mathis-Moser, *Dany Laferrière : La dérive américaine*, VLB Editeur, 2005, 342 p.

<sup>2</sup> Ursula Mathis, « Vers un nouveau baroque : interférences génériques dans l'œuvre de Dany Laferrière » in *Nouvelles écritures francophones : Vers un nouveau baroque ?* [en ligne], Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001. <http://books.openedition.org/pum/9605>.

<sup>3</sup> Christiane Ndiaye, *Comprendre l'énigme littéraire de Dany Laferrière*, Montréal, Les Éditions du CIDIHCA, 2011.

<sup>4</sup> Yolaine Parisot, *Dany Laferrière : mythologies de l'écrivain, énergie du roman*, in *Interculturel Francophonies*, Lecce, n°30, nov-déc 2016.

Plus récemment en 2020, l'essai de Bernadette Desorbay, *Dany Laferrière, la vie à l'œuvre*<sup>5</sup>, auquel Samia Kassab-Charfi a consacré un compte-rendu<sup>6</sup>, propose une lecture selon l'approche psychanalytique. Nous avons également exploité dans notre bibliographie thèses et mémoires soutenus notamment au Canada, pays d'adoption de Laferrière. Ainsi, Martin Beauregard choisit de consacrer son mémoire soutenu à l'université de Montréal en 2018 à la question de l'enchevêtrement des genres et de leur dialogisme dans « L'intergénéricité dans *L'énigme du retour* de Dany Laferrière »<sup>7</sup>. C'est dire si Laferrière a suscité des recherches sur les contours et la densité de sa poétique.

Louis-Philippe Dalembert n'a cependant pas bénéficié de la même notoriété que Laferrière même si ses livres ont beaucoup fait parler d'eux pour leur qualité littéraire et poétique. En effet, il a été primé plusieurs fois : *L'Autre Face de la mer* remporte le Prix RFO du livre 1999, tandis que *Avant que les ombres s'effacent* est remarqué par plusieurs jurys littéraires (il remporte le Prix Orange du Livre 2017, le Prix *France Bleu/Page des libraires*, le Prix littéraire de Cenon, le Prix du Jury 2018 et il est doublement finaliste du Grand Prix du roman de l'Académie française 2017 et du prix Médicis 2017. Ces consécration font de lui un écrivain (romancier et poète, notamment) qui a un public de plus en plus nombreux. La critique commence aussi à se faire attentive à son point de vue d'écrivain engagé et sensible à toutes les formes de mutation dans le monde. Le grand comparatiste Daniel-Henri Pageaux étudie la substance d'un certain « réalisme poétique » dans son article « Le roman selon Louis-Philippe Dalembert : entre "réalisme poétique" et "néo-baroque" », paru dans *Loxias-Colloques, 9. Entre Haïti et ailleurs. Louis-Philippe Dalembert*<sup>8</sup>. Noémie Laporte lui consacre en 2022 un mémoire soutenu à l'université de Montréal, *Les Traversées de Louis-Philippe Dalembert. Lieux temps et langues dans L'autre face de la mer, Avant que les ombres s'effacent et Mur Méditerranée*<sup>9</sup>. Le roman *L'Autre face de la mer* a notamment interpellé de nombreux lecteurs,

---

<sup>5</sup> Bernadette Desorbay, *Dany Laferrière, la vie à l'œuvre*, Bruxelles, Peter Lang, « Documents pour l'histoire des francophonies », 2020.

<sup>6</sup> Samia Kassab-Charfi, « Une énigme géniale nommée Laferrière », *Acta fabula*, vol. 22, n° 9, Notes de lecture, Novembre 2021, URL : <http://www.fabula.org/acta/document13934.php>, page consultée le 07 April 2024. DOI : <https://10.58282/acta.13934>

<sup>7</sup> Martin Beauregard, « L'intergénéricité dans *L'Enigme du retour* de Dany Laferrière », Université de Montréal, Mémoire présenté en mars 2018. [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/21257/Beauregard\\_Martin\\_2018\\_memoire.pdf?sequence=4&isAllowed=y](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/21257/Beauregard_Martin_2018_memoire.pdf?sequence=4&isAllowed=y)

<sup>8</sup> Daniel-Henri Pageaux, « Le roman selon Louis-Philippe Dalembert : entre "réalisme poétique" et "néo-baroque" », paru dans *Loxias-Colloques, 9. Entre Haïti et ailleurs. Louis-Philippe Dalembert*, mis en ligne le 20 janvier 2018, URL : <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1019>.

<sup>9</sup> Noémie Laporte, *Les Traversées de Louis-Philippe Dalembert. Lieux temps et langues dans L'autre face de la mer, Avant que les ombres s'effacent et Mur Méditerranée*, Université de Montréal, 2022 ;

journalistes culturels et chercheurs, tels que Valérie Cadet qui écrit dans le journal *Le Monde* du 27 janvier 2005 un article important ayant pour titre « « L'Autre face de la mer », de Louis-Philippe Dalembert : l'impossible échappée. Plongée dans le chaos d'Haïti. »<sup>10</sup>. Cet article replace l'œuvre dans le contexte des migrations traditionnelles qui s'effectuent depuis des décennies à partir de Haïti et toujours motivées par l'insécurité socioéconomique et la pauvreté. De même, Yves Chemla, spécialiste de littératures francophones et plus particulièrement de la littérature haïtienne sort un compte-rendu<sup>11</sup> assez long qui revient sur la symbolique de ce roman au sein de la poétique de Louis-Philippe Dalembert. En 2011, Victoria Famin s'est intéressée à ce qu'elle appelle « la dualité caribéenne », à savoir l'amour de l'île natale et le désir de la quitter car il est impossible d'y mener une vie normale<sup>12</sup>. Elle poursuivra cette recherche sur Louis-Philippe Dalembert en évaluant l'impact sur son œuvre de la présence du vaudou dans la culture haïtienne<sup>13</sup>. Enfin, le chercheur marocain Khalid Lyamlahy a lui plutôt porté un regard sur l'écriture poétique de cet écrivain, plus connu comme romancier que comme poète<sup>14</sup>.

Cependant, la critique précédente n'a pas abordé la question de l'articulation de l'exil et de de son vécu à l'altérité. Nous entendons « altérité » comme englobant tout ce qui est relatif à l'Autre : son visage, ses coutumes, sa culture, son étrangeté. Ainsi, aucune de ces études n'a vraiment approfondi cette articulation, avec ce qu'elle peut comporter de points communs et de divergences. L'approche que nous avons choisi d'adopter est une approche thématico-stylistique. Nous nous intéressons toujours à la forme du texte, à sa composition lexicale et ses singularités sémantiques, car celles-ci sont essentielles pour évaluer la démarche poétique mais aussi politique de nos deux écrivains. Car Laferrière aussi bien que Dalembert écrivent toujours

---

[https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/28229/Laporte\\_Noemie\\_2022\\_memoire.pdf?sequence=2](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/28229/Laporte_Noemie_2022_memoire.pdf?sequence=2)

<sup>10</sup> [https://www.lemonde.fr/archives/article/2005/01/27/l-impossible-echappee\\_395771\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/2005/01/27/l-impossible-echappee_395771_1819218.html).

<sup>11</sup> Yves Chemla, « L'autre face de la mer », in *Études haïtiennes, Notre Librairie*, 1999. [http://www.ychemla.net/fic\\_doc/dalemb\\_mer.html](http://www.ychemla.net/fic_doc/dalemb_mer.html)

<sup>12</sup> « L'Autre face de la mer de Louis-Philippe Dalembert ou les récits de la dualité caribéenne », in Nadève Ménard éd., *Écrits d'Haïti. Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*, Karthala, 2011, pp. 177-188. <https://www.cairn.info/ecrits-d-haiti--9782811104962-page-177.htm#:~:text=Dans%20L'Autre%20face%20de,des%20imaginaires%20de%20cette%20population.>

<sup>13</sup> Victoria Famin, « Entre souvenir, construction et récréation : le vaudou comme repère pour le vagabondage de Louis-Philippe Dalembert », paru dans *Loxias-Colloques*, 9. *Entre Haïti et ailleurs. Louis-Philippe Dalembert, Entre souvenir, construction et récréation : le vaudou comme repère pour le vagabondage de Louis-Philippe Dalembert*, mis en ligne le 20 janvier 2018, URL : <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1024>.

<sup>14</sup> « Louis-Philippe Dalembert : En marche sur la terre », CCP, n°34-5, 9 février 2018. <https://cahiercritiquedepoesie.fr/ccp-34-5/louis-philippe-dalembert-en-marche-sur-la-terre>

dans une perspective politique, dans la mesure où ils gardent en arrière-plan de leur écriture le souvenir traumatisant d'une politique haïtienne désastreuse, qui ne protège pas le citoyen tout en essayant de l'enfermer dans une dictature pour l'empêcher de fuir l'île.

Notre plan s'est donc composé de trois Parties. La Première se propose de détailler les « Déclinaisons de l'exil dans les littératures de la migration ». Nous avons en effet estimé qu'un historique des mouvements de migration dans cette région géographique située entre l'Amérique centrale et l'Océan Atlantique, avec au Nord les Etats-Unis, était nécessaire. La posture mitigée entre « appartenance » et « départenance » selon le terme forgé par Mireille Rosello a été l'objectif du chapitre initial. Nous exposerons les différents écrivains qui ont été d'une certaine façon précurseurs du topos de l'exil, au sens où l'exil n'a pas été seulement une épreuve biographique mais a nourri l'imaginaire littéraire des artistes et des écrivains tels que Saint-John Perse, Aimé Césaire, Jacques Roumain, ou encore Jacques Stephen Alexis. Ce volet précède celui où nous essaierons de remettre le phénomène de la migration dans la perspective des études postcoloniales. À cet égard c'est une œuvre de Dany Laferrière, *L'Enigme du retour*, qui servira de support à l'analyse du vécu mélancolique et de la mémoire des traumatismes liés à la migration. Cette approche nous fera entrer dans le détail des textes et de leur composition, et dans le chapitre 3 nous analyserons les modalités scripturales et socioculturelles de la représentation de l'altérité dans l'exil et cela chez Laferrière à travers deux œuvres, *Chronique de la dérive douce* et *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo*. Enfin c'est la fiction comme métaphore hospitalière de l'exil qui retiendra notre attention dans le chapitre 4, avec une attention particulière apportée au roman *L'Autre face de la mer* de Louis-Philippe Dalembert mais aussi, comparativement, à deux œuvres de Dany Laferrière, *Chronique de la dérive douce* et *L'Enigme du retour*.

La Deuxième partie est focalisée essentiellement sur « L'exil et ses engagements existentiels et esthétiques : altérité et interculturalité ». Nous nous proposons d'explorer la question de l'imprégnation interculturelle à l'occasion de l'implantation de l'émigré dans le pays d'accueil. Pour cela, nous analysons d'abord dans le 1<sup>er</sup> chapitre les liens entre la situation d'exil et la posture d'hospitalité. C'est à travers une lecture de *Avant que les ombres s'effacent* de Louis-Philippe Dalembert que l'exil sera sondé comme étant ou non une expérimentation altruiste. Dans le prolongement, et en continuant à explorer l'œuvre de Louis-Philippe Dalembert qui développe particulièrement le questionnement du rapport à l'altérité, ce sera son « ethos empathique » qui sera évalué, empathie qui englobe des étapes très longues de l'histoire

des Noirs des Amériques, avec l'épisode de la Traite, mais aussi les expériences récentes de traversée de la Méditerranée par les clandestins, tels que les décrit le roman *Mur Méditerranée* en 2019. Cette œuvre particulièrement émouvante nous a paru devoir être questionnée en relation avec l'Interculturalité et le plurilinguisme dans la mesure où chez Dalembert, la culture devient sans doute le véritable nouveau pays d'accueil. Enfin, la question de l'engagement esthétique nous a conduits à prendre en considération l'originalité de deux œuvres qui se distinguent par leur forme et choix esthétiques chez Laferrière. Ainsi, le dernier chapitre de cette deuxième partie développera les liens entre la littérature, l'écriture et le dessin comme composantes d'une sémiotique symbolique. Pour illustrer cette interaction, nous prendrons appui sur deux romans graphiques de Laferrière, *Autoportrait de Paris avec chat*, et *L'Exil vaut le voyage*.

Pour terminer, notre Troisième partie sera centrée sur les relations entre l'île de départ et le reste du monde. C'est plus exactement à la « Dialogique de l'altérité dans les poétiques de Laferrière et Dalembert » qu'elle sera consacrée. Car cette altérité est tantôt l'altérité du monde, tantôt l'altérité de l'île elle-même, ses différences avec le moment du départ dans la mesure où les deux écrivains expérimentent un retour d'exil après plusieurs années d'absence. Le chapitre 1 questionne les modalités d'un sentiment de nostalgie relativement à Haïti et analyse les modes de sublimation littéraire des origines à l'occasion de ces retours d'exils, notamment dans *L'Odeur du café* (1991) et *Pays sans chapeau* (1996) de Dany Laferrière. La confrontation du monde familial haïtien qui en résulte conduit à une remise en question du savoir local (chapitre 2). Mais l'altérité est aussi mise à l'épreuve dans les traversées migratoires et c'est le roman *L'autre face de la mer* de Dalembert, qui revient sur les migrations haïtiennes du XXe siècle, à travers l'histoire de quatre générations d'Haïtiens, qui retiendra notre attention à ce stade. Enfin, un dernier genre d'exil clôturera notre analyse au niveau du chapitre 4 de cette dernière partie, celui de l'exil racial, qui est le symptôme d'une difficulté de vivre l'altérité. Nous avons ainsi choisi de terminer nos recherches par l'analyse d'un roman qui revient sur l'assassinat d'un afro-américain victime de racisme, et de montrer comment *Milwaukee Blues*, qui est l'œuvre la plus récente de Louis-Philippe Dalembert, constitue aussi une dénonciation de la discrimination et un plaidoyer pour le vivre-ensemble.

## **PREMIERE PARTIE**

# **Les déclinaisons de l'exil dans les littératures de la migration**

## Chapitre 1

### **De l'île à l'« ex-île » ; de l'appartenance à la « départenance »<sup>15</sup> : les écrivains antillais précurseurs des topos de l'exil (Saint-John Perse, Aimé Césaire, Jacques Roumain, Jacques Stephen Alexis)**

Les deux auteurs qui font l'objet de notre recherche sont caractérisés tous les deux par une appartenance commune : celle de la Caraïbe. Ils sont en effet tous les deux originaires d'Haïti, dont ils ont gardé les réflexes anthropologiques et la culture, avant de migrer au Nord ou outre-Atlantique. Cette origine commune fait d'eux des écrivains singuliers, puisque ce ne sont pas des auteurs rattachés à un continent « stable ». Nous aborderons d'abord, en début de chapitre, la question de la spécificité géographique et ses conséquences sur la vision du monde des deux écrivains, avant de rattacher cette appartenance géographique à l'histoire et à la manière dont celle-ci a marqué leurs choix existentiels et leurs imaginaires. Mais auparavant, nous proposons un passage en revue des écrivains français qui ont développé une pensée du lieu, et une poétique de l'imaginaire du pays natal.

Les imaginaires d'écrivains sont très influencés par la géographie du pays natal. Depuis les auteurs de la Renaissance française, on sait combien le paysage familial de l'enfance laisse des traces indélébiles, des souvenirs visuels qui vont constituer la mémoire de l'écrivain. Ainsi Du Bellay au XVI<sup>e</sup> siècle chante sa région natale alors qu'il est en exil en Italie, à Rome, comme cela a été immortalisé dans son célèbre poème intitulé « Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage », extrait du recueil poétique *Les Regrets* en 1558 :

Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,  
Ou comme cestuy-là qui conquit la toison,  
Et puis est retourné, plein d'usage et raison,  
Vivre entre ses parents le reste de son âge !

Quand reverrai-je, hélas, de mon petit village  
Fumer la cheminée, et en quelle saison  
Reverrai-je le clos de ma pauvre maison,  
Qui m'est une province, et beaucoup davantage ?

Plus me plaît le séjour qu'ont bâti mes aïeux,

---

<sup>15</sup> Le mot a été inventé par Mireille Rosello dans son article « Georgette ! de Farida Belghoul : Télévision et départenance » qui examine la condition des beurs en France et analyse le rapport paradoxal entre appartenance et « départenance » qui les caractérise, et surtout qui caractérise leurs œuvres littéraires.

Que des palais Romains le front audacieux,  
Plus que le marbre dur me plaît l'ardoise fine :

Plus mon Loir gaulois, que le Tibre latin,  
Plus mon petit Liré, que le mont Palatin,  
Et plus que l'air marin la douceur angevine.

Tout lecteur a pu apprécier les accents nostalgiques qui enrichissent sur le plan émotionnel cette poésie du XVI<sup>ème</sup> siècle, et qui inscrit la problématique de l'appartenance au cœur du processus créateur des écrivains. Ces derniers, mais aussi les peintres ont célébré les rivages et les paysages du pays natal, à l'image des peintres paysagistes du XIX<sup>ème</sup> siècle qui illustrent des scènes bucoliques ou encore, mais plus rarement, des paysages urbains. Ainsi, George Sand décrit dans ses œuvres sa campagne natale, comme l'analyse justement Gérard Peylet dans son étude consacrée à « L'esprit des lieux dans l'œuvre autobiographique et romanesque de George Sand, de la géographie au mythe »<sup>16</sup>. Le concept même d'« esprit des lieux » apporte un éclairage supplémentaire sur la relation entre le lieu d'origine et la réflexion ou la posture de l'écrivain. En effet, l'écrivain ne peut construire sa géographie « imaginaire », son propre univers d'écrivain, sans l'appui et l'architecture, en quelque sorte, de ces souvenirs de lieux parcourus. Déjà au XVIII<sup>ème</sup> siècle, le philosophe Jean-Jacques Rousseau avait souligné les liens entre l'écriture, la pensée morale et le lieu, comme le montre Kristina Nies dans son article en anglais sur « Food and terroir in the education of Rousseau's *Émile* »<sup>17</sup> :

In Rousseau's *Émile*, the codification of educational theory and practice cannot be separated from its place of origin. The lessons created for the fictional *Émile* are shaped by Rousseau's French ideals. His theory and pedagogy are reactions to the educational theories and practices of 18th century Europe. As a naturalist, who focuses on the land, Rousseau identifies the significance of agricultural products. Looking at the foods of land Rousseau is able to draw easy and necessary parallels to the nature of the land, products birthed there and the quotidian acts of consumption. The very act of consumption connects humans to the land. This connectedness is the root of terroir<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Gérard Peylet, « L'esprit des lieux dans l'œuvre autobiographique et romanesque de George Sand, de la géographie au mythe », in *Désir n'a repos : Hommage à Danielle Bohler* [en ligne], Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015. Consultable sur <http://books.openedition.org/pub/15918>

<sup>17</sup> Kristina Nies dans son article en anglais sur « Food and terroir in the education of Rousseau's *Émile* », in *Appetite*, vol. 47, Issue 3, 2006, pp. 283-404.

<sup>18</sup> « Dans l'*Émile* de Rousseau, la codification de la théorie et de la pratique éducatives ne peut être séparée de son lieu d'origine. Les leçons créées pour l'*Émile* fictif sont façonnées par les idéaux français de Rousseau. Sa théorie et sa pédagogie sont des réactions aux théories et pratiques éducatives de l'Europe du XVIII<sup>ème</sup> siècle. En tant que naturaliste, qui s'intéresse à la terre, Rousseau identifie l'importance des produits agricoles. En examinant les aliments de la terre, Rousseau est en mesure d'établir des parallèles faciles et nécessaires entre la nature de la terre, les produits qui y sont nés et les actes quotidiens de consommation. L'acte même de consommation relie l'homme à la terre. Ce lien est à l'origine du terroir. » (C'est nous qui traduisons)

Pour revenir à George Sand, nous dirons que le lien au « terroir » est encore plus fort que chez Rousseau, dans la mesure où l'écrivaine a très étroitement associé sa poésie aux odeurs, couleurs et saveurs de sa région natale comme le souligne Gérard Peylet :

Le lieu et le terroir sont au centre de la vie de G. Sand comme ils sont au cœur de son œuvre. Qu'ils soient appréhendés géographiquement, affectivement, ou sur le plan de l'imaginaire et de la symbolique, ce lieu, ce morceau de pays – qui le plus souvent correspond chez George Sand à un paysage –, nourrit et construit l'imaginaire de la romancière à force d'intimité et d'intériorisation, et finit par exprimer sa vision du monde, sa dimension d'être. Le lieu réel suscite plus que la rêverie, il s'empare de l'imaginaire qui en l'habitant lui donne une valeur unique que l'on appelle « l'esprit » du lieu. Deux types de lieux, d'espaces ont touché la sensibilité et l'imagination de George Sand : la campagne berrichonne ou limousine, les paysages du midi. Avec enthousiasme elle a habité ces lieux de tout son être et pourtant sa préférence revient toujours aux lieux plus modestes du centre de la France à tel point qu'elle a fini consciemment par les opposer, par opposer « l'esprit » qui les anime, sauf dans des conditions particulières de perception, d'approche : ces mêmes lieux habités de l'intérieur, la nuit. Lorsque l'élément nocturne et l'élément musical se rencontrent dans ces lieux, l'opposition du centre et du midi n'a plus de sens. L'intériorisation est à son comble. L'âme de l'écrivain et l'âme du lieu ne font plus qu'un.

Ainsi, « la campagne berrichonne ou limousine » et « les paysages du midi » ont principalement inspiré George Sand, et Gérard Peylet revient en citant l'auteure elle-même sur les modalités de cet attachement au pays de l'enfance. Il s'appuie pour cela sur ce que confie Sand elle-même dans la première partie de « Histoire de ma vie » :

Je dirai quelques mots de cette terre de Nohant où j'ai été élevée, où j'ai passé presque toute ma vie et où je souhaiterais pouvoir mourir. [...] Le pays est sans beauté, bien que situé au centre de la vallée Noire, qui est un vaste et admirable site. Mais précisément cette position centrale dans la partie la plus nivelée et la moins élevée du pays, dans une large veine de terres à froment, nous prive des accidents variés et du coup d'œil étendu dont on jouit sur les hauteurs et sur les pentes. Nous avons pourtant de grands horizons bleus et quelque mouvement de terrain autour de nous, et, en comparaison des ravissants détails que nous trouvons en descendant jusqu'au lit caché de la rivière, à un quart de lieue de notre porte, et des riantes perspectives que nous embrassons en montant sur les coteaux qui nous dominent, c'est un paysage nu et borné.

Mais qu'en est-il, outre les écrivains français, dans la littérature francophone ? Tout lecteur qui a commencé à s'intéresser à la littérature francophone a pu apprécier l'œuvre majeure du grand poète antillais Aimé Césaire, dont la négritude s'exprime d'abord par une fidélité aux racines africaines. Cet aspect de sa poésie le lie intimement à Léopold Sédar Senghor qui a aussi chanté sa patrie, le Sénégal, dans *Ethiopiennes* et *Hosties noires* (publiées respectivement en 1956 et 1948) et célébré le wolof, langue patrimoniale sénégalaise. Dans *le*

*Cahier d'un retour au pays natal*, Césaire reprend possession, d'une certaine façon, de tout son héritage antillais, origine, paysage, et surtout, poids de l'histoire. Nous ne pouvons pas ici évoquer le lien au pays natal de Césaire sans citer quelques extraits qui exemplifient cet accord intime qui puise dans le souvenir de l'enfance en Martinique :

Au bout du petit matin, une autre petite maison qui sent très mauvais dans une rue très étroite, une maison minuscule qui abrite en ses entrailles de bois pourri de dizaines de rats et la turbulence de mes six frères et sœurs, une petite maison cruelle dont la intransigeance affole nos fin de mois et mon père fantasque grignoté d'une seule misère, je n'ai jamais su laquelle, qu'une imprévisible sorcellerie assoupit en mélancolique tendresse ou exalte en haut flammes de colère ; et ma mère dont les jambes pour notre faim inlassable pédalent, pédalent de jour, de nuit, je suis même réveillé la nuit par ces jambes inlassables qui pédalent la nuit et la morsure âpre dans la chair molle de la nuit d'une Singer et que ma mère pédale, pédale pour notre faim et de jour et de nuit.

Au bout du petit matin, au-delà de mon père, de ma mère, la case gerçant d'ampoules, comme un pêcher tourmenté de la cloque, et le toit aminci, rapiécé de morceaux de bidon de pétrole, et ça fait des marais de rouillure dans la pâte grise sordide empuantie de la paille, et quand le vent siffle, ces disparates font bizarre le bruit, comme un crépitement de friture d'abord, puis comme en tison que l'on plonge dans l'eau avec la fumée des brindilles qui s'envole... Et le lit de planches d'où s'est levée ma race, tout entière ma race de ce lit de planches, avec ses pattes de caisses de Kérosine, comme s'il avait l'éléphantiasis le lit, et sa peau de cabri, et ses feuilles de banane séchées, et ses haillons, une nostalgie de matelas le lit de ma grand-mère (au-dessus du lit, dans un pot plein d'huile un lumignon dont la flamme danse comme un gros ravet... sur le pot en lettres d'or : MERCI).

## **Les exils américains et leurs singularités**

La tradition d'écriture de l'exil semble avoir une configuration spécifique quand elle concerne des écrivains issus des îles ou d'archipels. Ainsi, Césaire cherchera dans sa poétique à dépasser l'île pour se rattacher à une identité noire. Cette identité le réarticulera à l'Afrique originelle, cette Afrique maternelle perdue au moment de la Traite négrière et lorsque les Africains ont commencé à être des objets aux mains des esclavagistes, depuis la découverte de l'Amérique jusqu'à la date de l'abolition de l'esclavage (1848). Les écrivains de cette région ont donc un imaginaire qui est en grande partie issu des souvenirs, des réminiscences de l'origine perdue. Dans « 21 - À la recherche de l'Afrique perdue : le retour au pays natal dans le roman contemporain de l'Afrique noire d'expression française (Efoui, Alem, Effa, Miano) », Thorsten Schüller écrit : « les textes montrent qu'un auteur africain n'arrive pas à se libérer de sa terre d'origine et que les sujets, les formes et motifs liés à l'Afrique restent toujours la

préoccupation centrale de ces auteurs africains, même quand ils vivent en Europe. »<sup>19</sup> Cette obsession africaine se recomposera de diverses façons dans l'écriture. Chez Laferrière, elle prend la forme de souvenirs rétrospectifs, de conseils adressés à un ami fraîchement émigré ou candidat à l'insertion (c'est le sujet de notre mémoire portant sur *Tout ce qu'on ne te dira pas Mongo*). Tantôt curieux de reconstituer le parcours de son père, tantôt attentif à la mélancolie de l'émigré haïtien arrivant dans un pays où l'hiver est le principal habitant, Laferrière construit une représentation de l'exil très particulière. Nous allons, à partir essentiellement de deux romans, essayer d'en faire ressortir les différentes composantes.

Considéré comme le premier « roman du Québec » de Dany Laferrière, et composé comme un long poème en prose où s'immiscent parfois quelques paragraphes de narration, *Chronique de la dérive douce* a été publié aux Éditions du Boréal à Montréal, capitale du Québec, en 1994. Les premières lignes sont emblématiques de cette décision si dramatique de quitter son pays natal : « Je quitte une dictature tropicale en folie ». Les termes sont clairs : « tropicale » doit être lu à la fois comme référant à la nature géographique et climatique de l'île de Haïti, mais aussi comme une désignation péjorative qui rapproche la gouvernance de l'île de celle de certains pays africains qui exploitent le peuple sans tirer aucun parti, pour le bénéfice du pays, des ressources économiques et naturelles. La phrase résonne comme un jugement, comme si un jugement secret avait chassé l'écrivain hors de sa terre. Le syntagme « en folie » va renforcer le caractère anormal de ce pays, en accentuant le jugement. Laferrière voudra ainsi échapper à ce pays qui part dans tous les sens et ne peut trouver un bon gouvernement. Evoquant l'arrivée à Montréal « en plein été 1976 », l'auteur transmet un souvenir fragmenté. En effet, la vision rétrospective n'est pas continue mais disloquée, faite de morceaux d'images : d'abord, celle de la gymnaste Nadia Comaneci, qui est cette année-là la star des écrans qui retransmettent les Jeux Olympiques, puis l'image plus érotique de couples qui s'embrassent. L'effervescence de la ville le frappe, et cette agitation fait sortir de la bouche du chauffeur de taxi qui le transporte cette remarque qui jette encore un flou sur l'identification de la ville de Montréal, que le lecteur attend avec impatience : « c'est Babylone ». Babylone, ville de mélanges incompréhensibles dans l'hybridité linguistique, devient dès lors le surnom de la ville, où des

---

<sup>19</sup> Thorsten Schüller, « 21 - À la recherche de l'Afrique perdue : le retour au pays natal dans le roman contemporain de l'Afrique noire d'expression française (Efoui, Alem, Effa, Miano) », in Virginia Coulon éd., *Les littératures africaines. Textes et terrains*, Paris, Karthala, « Lettres du Sud », 2011, p. 321-333. <https://www.cairn.info/les-litteratures-africaines--9782811104375-page-321.htm>

flux de migrants viennent mettre en résonance leurs parlers et leurs accents. Cette représentation, qui est sensible aux couleurs et aux aspects de la ville d'arrivée, est très propre à Laferrière, chez qui les notations d'africanité sont quasiment absentes. Nous ne sommes pas du tout face à un écrivain en quête de racines mais en quête de branchages nouveaux.

L'arrivée à Montréal se fait sous l'égide de ce chauffeur de taxi que l'écrivain migrant associe, malgré la Bible qui est posée sur le siège avant de la voiture, à un dieu vaudou. Nous remarquons alors que la « connexion » avec le monde d'avant, l'univers haïtien, s'effectue par l'intermédiaire d'éléments étranges, incongrus puisque le lecteur ne s'attend pas du tout à voir nommée une divinité du « panthéon » vaudou : « malgré cette Bible qu'il caresse souvent de sa paume calleuse, je crois reconnaître Legba, le seul dieu du panthéon vaudou autorisé à m'ouvrir la barrière qui débouche sur un monde nouveau ». Le « monde nouveau » qu'est le « Nouveau-monde » est habité par cet élément qui est en concordance, d'ailleurs, avec la « Babylone » montréalaise décrite plus loin. Pour aller encore plus loin dans ces fragments d'étrangeté qui envahissent l'univers de l'écrivain, on citera le concierge, qui lui « glisse dans la main le petit livre rouge de Mao ». Cette diversité a pour conséquence d'ébranler le voyageur, de lui donner le vertige : « je lui ai fait comprendre qu'il me faut un peu de temps pour souffler, et voir ce qui se passe autour de moi ». Ebahi, le voyageur se demande par quelle coïncidence il passe d'une culture syncrétique (nous étudierons ce point plus haut) à une autre culture qui semble être cousue avec des morceaux d'autres cultures. Cette dimension hybride est soulignée dans *Chronique d'une dérive douce* : « En moins de vingt-quatre heures, j'ai été réclamé par deux religions et un demi-dieu : la Bible, Legba et là, Mao ». Mais le voyageur un peu perdu dans cet exil américain a besoin de se trouver des points de repère communs au pays natal et au pays d'exil : « D'une certaine façon, ce pays ressemble au mien. Il y a des gens, des arbres, un ciel, de la musique, des filles, de l'alcool ». Cette communauté ne gomme pourtant pas les différences : « mais quelque part, j'ai le sentiment que c'est totalement différent sur des points très précis : l'amour, la mort, la maladie, la colère, la solitude, le rêve ou la jouissance. Mais tout ça n'est qu'une intuition ».

Si *Chronique de la dérive douce* est une œuvre essentielle dans le parcours scriptural de Laferrière, c'est bien sûr parce qu'elle permet de voir se dessiner, pour le lecteur, mais également pour l'écrivain lui-même, une véritable poétique de l'exil. L'exil américain désigne en réalité plusieurs choses. Nous devons ici signaler que, sous la plume d'Edouard Glissant mais aussi de nombreux auteurs sud-américains et caribéens, « américain » réfère aux habitants

du continent américain, à l'exception de ceux des Etats-Unis, que Glissant identifie comme des « étasuniens ». Cette différence est importante dans la mesure où elle permet de distinguer entre les USA (et la connotation péjorative liée à l'impérialisme) et le reste du continent qui, historiquement, a été pillé par les conquistadores et les colons européens. Si de très nombreux migrants affluent chaque année du Mexique et de l'Amérique centrale vers les USA<sup>20</sup>, comme le prouve l'actualité, certains historiens n'hésitent pas à envisager ce flux comme un retour de l'histoire en sens inverse, relativement aux conquêtes européennes. Dans son analyse intitulée « Comment les conquistadors espagnols ont précipité la chute de l'Empire inca »<sup>21</sup>, Maria del Carmen Martin Rubio décrit en janvier 2023 le processus qui a contribué à la déprédation de cet empire inca dont l'opulence matérielle et culturelle était sans pareille. L'autrice montre que le gaspillage des ressources inca a vidé la région de ses richesses et a servi (inutilement) à financer les guerres des Espagnols :

Les habitants de Séville allèrent s'extasier devant le trésor inca pendant des jours. Parmi les lingots d'or et les pièces d'argent se trouvaient également plusieurs grands objets ornés : un siège en or et la statue en or d'un enfant, représentant potentiellement le dieu Inti du soleil. L'Espagne ne les prit que pour leur or et les fit fondre au bout d'un mois. Charles Quint en utilisa une grande partie pour payer ses dettes aux banquiers allemands, et le reste pour combattre Soliman le Magnifique en Turquie.

Le plus grand trésor jamais amassé fut ainsi arraché à un souverain pour payer la guerre d'un autre sur un rivage lointain.

Ces dernières lignes de l'article de Maria del Carmen Martin Rubio prouvent combien la relation Europe-Amérique était problématique, même si plusieurs personnalités politiques, écrivains et artistes d'origine européenne ont trouvé refuge aux Amériques, que ce soit Napoléon, Marguerite Yourcenar ou tant d'autres qui ont suivi le chemin de l'exil en raison de leurs idées politiques ou de leur désaccord avec un mode vie européen qui ne leur convenait plus. Mais si nous nous concentrons sur les flux qui sont arrivés depuis Haïti vers l'Amérique du Nord, et en particulier le Québec, nous sommes obligée de procéder à un retour sur l'historique du contentieux entre Haïti et l'Europe d'une part (la France, en particulier) et les Etats-Unis d'autre part.

---

<sup>20</sup> Voir l'article de François-Xavier Gomez, « En Amérique centrale, les raisons de l'exil », *Libération*, 24/04/2021. [https://www.liberation.fr/international/amerique/en-amerique-centrale-les-raisons-de-lexil-20210424\\_VSKXI6ZQWNAYFCDDOWTSAWX7C4/](https://www.liberation.fr/international/amerique/en-amerique-centrale-les-raisons-de-lexil-20210424_VSKXI6ZQWNAYFCDDOWTSAWX7C4/)

<sup>21</sup> Maria del Carmen Martin Rubio, « Comment les conquistadors espagnols ont précipité la chute de l'Empire inca », *National Geographic*, 30 janvier 2023. <https://www.nationalgeographic.fr/histoire/2023/01/comment-les-conquistadors-espagnols-ont-precipite-la-chute-de-lempire-inca>

## Le contentieux haïtien

La meilleure étude qui approfondit les causes profondes de ce contentieux émane de Gusti-Klara Gaillard-Pourchet. La chercheuse détaille, avec une approche de critique sociohistorique, la question de la responsabilité de la France dans l'appauvrissement d'Haïti. En effet, dans « Haïti-France. Permanences, évolutions et incidences d'une pratique de relations inégales au XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>22</sup>, Gusti-Klara Gaillard-Pourchet effectue une synthèse de ses travaux de recherche (du master à la thèse de Doctorat) sur les relations économiques franco-haïtiennes des années 1870 à la décennie 1950. C'est dire si elle maîtrise son sujet et connaît toutes les ficelles de la question coloniale en Haïti. Le lecteur qui souhaite enrichir ses connaissances dans le détail ne peut faire l'économie de cette recherche qui montre à quel point Haïti a dû payer pour avoir battu Napoléon et conquis sa dignité. Professeur à l'Université d'état d'Haïti, Gusti Klara Gaillard démonte les mécanismes d'inégalité qui, dès le départ, empoisonnent les relations franco-haïtiennes. Ce détour obligé par l'Histoire éclaire pour nous un certain nombre de faits, et certaines des remarques formulées par nos deux auteurs dans leurs romans se comprennent beaucoup mieux avec l'arrière-plan de la situation historique :

La première période qui s'ouvre en Haïti en 1804 à l'issue des guerres révolutionnaires est assez connue en ce qui a trait aux liens avec l'ancienne métropole. Celle-ci se refuse longtemps à reconnaître l'indépendance de Saint-Domingue, arrachée sur le champ de bataille. Cette intransigeance de Paris fait écho au souhait de revenir sur leurs terres de nombre des ex-colons, souvent dramatiquement éparpillés dans les territoires voisins ou en France. De 1804 à 1825, on retient entre autres événements marquant, directement ou non, les rapports entre les anciennes métropole et colonie : la mise au ban d'Haïti par la France et les grandes puissances d'alors, pour l'essentiel esclavagistes, colonialistes et racistes ; le massacre aveugle de nombre de Français restés dans l'île, en mars 1804, sur fond de hantise d'une nouvelle expédition Leclerc et pour rendre « *à ces vrais cannibales guerre pour guerre, crimes pour crimes, outrages pour outrages* » ; l'assassinat du premier chef d'État Dessalines en octobre 1806 ; la vitalité relative des échanges commerciaux d'Haïti avec les États-Unis en dépit de leur prohibition par le gouvernement étasunien et malgré la forte présence commerciale anglaise en Haïti ; l'évacuation en 1809 par la France de la partie orientale de l'île, bientôt rétrocédée à l'Espagne, dont les représentants seront à leur tour expulsés en 1821 ; la prise en compte croissante par le gouvernement français, à partir de 1814-1815, des négociants français intéressés à pénétrer le marché haïtien ; face aux menaces françaises de reconquête, l'éventualité d'une indemnisation aux ex-colons pour la perte de leurs biens fonciers envisagée en 1814 par le président Pétion, mais le refus catégorique du roi Christophe de considérer cette option ; dans la continuité de la vision de Toussaint Louverture et Dessalines pour la réunification de l'île, la prise de contrôle de Santo-Domingo en 1822 par les troupes du gouvernement Boyer.

---

<sup>22</sup> Gusti-Klara Gaillard-Pourchet, « Haïti-France. Permanences, évolutions et incidences d'une pratique de relations inégales au XIX<sup>e</sup> siècle », *La Révolution française* [En ligne], 16 | 2019, mis en ligne le 20 juin 2019. <http://journals.openedition.org/lrf/2844>

Après le rappel des menaces et événements dramatiques qui ont pesé sur Haïti au lendemain de son indépendance, Gusti Klara Gaillard-Pourchet souligne que « le montant du dédommagement imposé de 150 millions de francs est à payer par Haïti en seulement cinq annuités grâce aux taxes douanières pesant sur les exportations de café. » Autant d'éléments qui, posés côte à côte, donnent une idée de l'ampleur des revendications européennes et du poids de cette « indemnisation » postcoloniale par laquelle ils ont fait ployer Haïti. Évidemment, ce pays parmi les plus pauvres de la planète ne parviendra pas à réunir tous les fonds nécessaires pour payer la dette qui l'écrase, dette qui n'en est pas une si l'on revient au sens économique logique de ce terme ; car la dette de Haïti est en réalité une punition infligée à l'Etat haïtien pour le punir d'avoir osé se soulever contre les puissances coloniales. « Très vite, Port-au-Prince ne peut respecter à la lettre aucune des deux exigences (financière et commerciale) »<sup>23</sup> qu'on lui impose. De plus, les opérations d'intimidation et les gestes d'humiliation ne cessent de se succéder, comme le signale la chercheuse haïtienne : « Le second exemple de l'expression de cette posture aux relents colonialistes et esclavagistes a trait au levier des dédommagements revendiqués par les autorités françaises en faveur de leurs ressortissants en Haïti. Quarante ans après la proclamation de l'indépendance d'Haïti, la longévité et la puissance du ressort colonialiste chez les représentants des maîtres d'antan est manifeste. »<sup>24</sup> La citation de l'expression « dette de l'indépendance », analysée par Jean-François Brière dans son essai politique *Haïti et la France 1804-1848. Le rêve brisé*<sup>25</sup>, publié chez Karthala en 2008, est l'occasion de répéter les stratégies politiques scandaleuses déployées non seulement par la France mais aussi par d'autres pays à l'égard de Haïti : « ce sont d'autres stratagèmes, moins ouvertement humiliants mais largement persuasifs, qui seront mobilisés par Paris, et de plus en plus fréquemment. »<sup>26</sup>.

Un autre fait important, qui est étroitement lié à la longue période où Haïti devait « rembourser » ses anciens colonisateurs, est la question du partage de culture. Nous employons volontairement le mot de « partage » ici car en effet, Haïti se caractérise par une richesse culturelle particulière et impressionnante. Sans être dotée de dizaines et dizaines de langues comme certains pays africains, à l'instar du Cameroun par exemple, cette république noire

---

<sup>23</sup> Gusti-Klara Gaillard-Pourchet, « Haïti-France. Permanences, évolutions et incidences d'une pratique de relations inégales au XIX<sup>e</sup> siècle », *loc. cit.*

<sup>24</sup> *Idem.*

<sup>25</sup> Brière Jean-François, *Haïti et la France 1804-1848. Le rêve brisé*, Paris, Karthala, 2008.

<sup>26</sup> Gusti-Klara Gaillard-Pourchet, « Haïti-France. Permanences, évolutions et incidences d'une pratique de relations inégales au XIX<sup>e</sup> siècle », *loc. cit.*

garde l'héritage du catholicisme et de la francisation. Comme au Maghreb durant la période coloniale, les élites sont attachées à la culture française et c'est sans doute ce partage qui leur permettra de discuter d'égal à égal – culturellement et linguistiquement – avec les ressortissants des pays colonisateurs. Ainsi, si le français est maîtrisé avec une très grande adresse et élégance, il n'en va pas de même pour le créole. Gusti-Klara Gaillard-Pourchet pointe le sentiment de complexe et tous les clichés infériorisants qui se rattachent à l'usage de cette « langue matricielle » (selon la formule du linguiste martiniquais Jean Bernabé) : « Relevant de l'histoire des mentalités, les deux marqueurs culturels de l'identité nationale, à savoir le vaudou et le créole, sont donc à cette époque toujours niés comme tels par les élites ». Une telle remarque doit être comprise selon la perspective des écrivains haïtiens et de ce qu'ils peuvent, volontairement ou inconsciemment, revendiquer comme appartenance à la culture créole. Si nous revenons à Dany Laferrière présentant la présence du vaudou et de Legba dès le premier jour de son arrivée à Montréal, nous en déduisons que cette irruption de l'imaginaire de la créolité haïtienne travaille en profondeur l'esprit de notre auteur. Le sentiment d'abandon guette, car Laferrière dans un monologue intérieur, s'interroge dans *Chronique de la dérive douce* : « Combien de temps faut-il pour oublier mes amis laissés à Port-au-Prince ? ». C'est à ce niveau que la question de l'appartenance se pose, avec une très grande acuité. Pour que celle-ci soit fixe, stable et assurée, il faudrait que le narrateur soit lui-même dans une relation apaisée, pacifique, avec sa propre histoire. Mais cela ne saurait être le cas et nous y reviendrons au moment de nous pencher sur l'écriture du mal de vivre au pays telle qu'elle émerge à travers la lecture de *L'Enigme du retour*.

### **L'appartenance comme contentieux. Historique de la condition littéraire et créatrice en Haïti.**

Il ne saurait être question ici de nier la profondeur du lien au pays natal chez Laferrière. Cependant, et c'est toute la complexité de sa poétique, Laferrière fait preuve d'une lucidité à toute épreuve. Il ne cache rien, n'embellit pas exagérément son pays ni les souvenirs qui s'y rattachent. Il sera bon aussi de distinguer entre la mémoire intime, celle de l'enfance et des liens à la famille et notamment aux femmes de cette famille, et la mémoire « nationale », politique, qui représente Haïti comme un monstre vaudou qui se débat avec la corruption, la pauvreté, l'impossibilité de se sortir de son état de sous-développement. Cependant, avant de nous plonger respectivement dans les poétiques de Laferrière puis de Dalember, il serait judicieux de nous intéresser à l'archéologie de cette histoire littéraire haïtienne, en abordant quelques-uns

des grands écrivains de cette île, tels que Jacques Roumain, Jacques-Stephen Alexis, Jean Metellus, Franketienne, etc.

D'emblée, il faut souligner que cette littérature haïtienne a vu le jour au XVIII<sup>e</sup> siècle, avec des auteurs tels que Juste Chanlatte (1766-1828), journaliste, dramaturge, poète ; Jules Solime Milscent (1778-1842), poète, homme politique ; Antoine Dupré (1782-1816), poète, dramaturge ; Hérard Dumesle (1784-1858), poète, journaliste ou encore François-Romain Lhérisson (1798-1859), poète, éducateur. Ce florilège est encore complété durant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle par Pierre Faubert (1806-1868), diplomate, poète, dramaturge ; Jean-Baptiste Romane (1807-1858), poète, dramaturge ; Ignace Nau (1808-1839), poète, conteur, historien ; Coriolan Ardouin (1812-1835), poète ; Émile Nau (1812-1860), journaliste, historien, nouvelliste ; Émeric Bergeaud (1818-1858), romancier ; Alibée Féry (Athanase) (1818-1896), dramaturge, poète, romancier, essayiste, conteur ; Liautaud Ethéart (1826-1888), homme politique, dramaturge, essayiste ; Jean Demesvar Delorme (1831-1901), romancier, homme politique et Oswald Durand (1840-1906), poète, homme politique. On pourra nous reprocher de reproduire une liste d'auteurs inconnus, mais cette évocation a une fonction de remémoration dont l'objectif est de donner une petite idée de la densité créative de cette île, malgré la misère et l'asservissement aux lois du capitalisme. Dès lors, nous compléterons cette liste par les quatorze auteurs (dont deux femmes !) qui se sont illustrés par leurs œuvres durant, cette fois, la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit de Louis-Joseph Janvier (1855-1911), journaliste, romancier, historien, diplomate ; Solon Ménos (en) (1859-1918), poète, juriste, homme politique ; Georges Sylvain (1866-1925), poète, avocat, diplomate ; Massillon Coicou (1867-1908), diplomate, poète, romancier ; Etzer Vilaire (1872-1951), enseignant, avocat, poète, romancier, essayiste ; Justin Lhérisson (1873-1907), avocat, journaliste, romancier, lodyaniseur, poète ; Charles Moravia (1875-1938), enseignant, diplomate, dramaturge, poète ; Edmond Laforest (1876-1915), journaliste, poète ; Dantès Louis Bellegarde (1877-1966), avocat, enseignant, écrivain, essayiste, historien et diplomate ; Ida Faubert (1882-1969), poétesse, romancière, féministe ; Louis Achille Othello Bayard (1885-1971), musicien, violoniste, compositeur, poète ; Léon Laleau (1892-1979), poète, romancier, dramaturge, essayiste, journaliste et homme politique ; Cléante Desgraves Valcin (1891-1956), militante et écrivaine féministe ; enfin Jean-Baptiste Cinéas (1895-1958) est un avocat, juriste, juge et romancier. Pour ce qui concerne le XX<sup>e</sup> siècle, nous n'énumérerons pas la liste exhaustive des 89 écrivains recensés sur le net, mais ne nommerons que ceux qui se sont distingués par une

poétique particulièrement innovante et originale, ceux dont l'écriture en fait des écrivains sans épithètes, avant même que d'être « écrivains haïtiens ».

C'est ainsi que Jacques Roumain (1907-1944) est répertorié en tant que fondateur, en 1934, du Parti communiste haïtien. Après des études en Europe, il reprend le chemin d'Haïti et fonde en Haïti la revue *Indigène* avec Émile Roumer, Philippe Thoby-Marcelin, Carl Brouard et Antonio Vieux. Révolté contre l'occupation américaine, il est menacé et doit suivre cette fois-ci le chemin de l'exil européen (la Belgique puis la France l'accueilleront). Son chef-d'œuvre, *Gouverneurs de la rosée*, paraît en 1944 à titre posthume. Inspiré du monde ouvrier dans les plantations de canne à sucre de la Caraïbe, ce roman déchirant est une sorte d'hommage à la résistance physique et morale et à la ténacité des travailleurs de la terre en Haïti. Les dénonciations de la misère, les portraits d'habitants qui se déchirent autour de rivalités qui enveniment encore plus leur quotidien, sont magnifiquement dépeints et exprimés dans ce livre qui est l'ancêtre de la littérature contemporaine haïtienne. Le héros, Manuel, retrouve son pays natal après un long exil et il veut faire des réformes, suggérer des modernisations de l'agriculture afin que le travail ne soit plus aussi épuisant et ingrat. Manuel est communiste comme l'auteur, Jacques Roumain, et il croit que le communisme pourra revaloriser ces pauvres travailleurs exténués. Il n'achèvera pas son rêve et sera assassiné, autour d'une histoire passionnelle où deux hommes se disputent la même femme. Cet assassinat sera compensé et racheté par l'exploitation d'une source d'eau que Manuel avait découverte et qui semble l'allégorie du renouveau d'Haïti. Ce sont justement les « gouverneurs de la rosée », ces pauvres travailleurs se réveillant à l'aurore, quand la rosée se pose sur les feuilles de la canne à sucre, qui devront profiter de cette résurgence annonciatrice de temps plus doux à vivre et surtout moins violents. C'est à Jacques Roumain que Laferrière rend hommage en citant sa poésie lumineuse dans le très beau roman qu'il compose en hommage à son père qui vient de décéder, *L'Enigme du retour* (2009) :

Affichés sur le mur les poèmes lumineux  
De Jacques Roumain, ce jeune homme qui chanta  
Si tristement Madrid sous la mitraille avec cette élégance féminine  
Qui nous rappelle Lorca.

Outre Jacques Roumain, l'autre grand écrivain haïtien du XXe siècle est Jacques Stephen Alexis (1922-1961), que Laferrière cite aussi dans *L'Enigme du retour* : « Dans un moment il va apparaître,/ faisant ainsi naître le monde sous nos yeux,/ celui que le romancier

Jacques Stephen Alexis appelle *Compère général Soleil*./ La seule raison pour se lever dans un décor si pauvre »<sup>27</sup>. Maître du « réalisme merveilleux », articulation stylistique avec l'art du roman en Amérique latine, Jacques Stephen Alexis est salué par Dany Laferrière comme son aîné, « un jeune homme éblouissant »<sup>28</sup>. Son chef-d'œuvre, intitulé *Compère Général Soleil*<sup>29</sup> est paru en 1955 chez Gallimard. Son profil littéraire diffère de Jacques Roumain, dont il est cependant proche ; en effet, Alexis est médecin neurologue, fondateur comme Roumain d'un parti (le Parti d'entente populaire haïtien) et opposant au dictateur haïtien Duvalier. Descendant de Dessalines, libérateur d'Haïti, il fait partie de l'élite haïtienne. « Romancier culte de Haïti, J.S Alexis est mort exécuté en 1961 au retour d'un voyage en Chine où il avait rencontré Mao Zedong en quête de soutien pour renverser la dictature »<sup>30</sup>. Voyageant en Europe et aux États-Unis, où il rencontre les tenants des mouvements contestataires noirs et leurs grands écrivains, comme Langston Hughes, Jacques Stephen Alexis brosse dans son œuvre majeure *Compère général Soleil* une fresque des travailleurs des îles. Certains critiques le présentent comme un prolongement de *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain. Cependant, le fait central décrit par le roman est un fait historique, celui du « massacre des travailleurs haïtiens de la canne, en 1937, en République Dominicaine » (Quatrième de couverture). L'esprit humaniste et social de l'écrivain, qui élève un hommage aux ouvriers laminés par la difficile tâche de coupeur de canne, prend sa pleine dimension dans cette œuvre qui chante le courage des Haïtiens et décrit, dans des détails réalistes insoutenables parfois, leur sacrifice. Ce sont peut-être aussi ces écrivains de la première génération du XXe siècle qui, d'une manière indirecte, ont nourri l'imaginaire des auteurs plus jeunes et expliqué aussi pourquoi l'appel de l'exil s'est fait de plus en plus autoritaire et pressant.

L'on ne peut évoquer cette archéologie de la littérature haïtienne sans également citer René Depestre qui obtient en 1988 le Prix Renaudot pour son roman *Hadriana dans tous mes rêves*. Exploitant d'une manière talentueuse la culture et en particulier la magie vaudous, qui occupe une place très importante dans la culture haïtienne (à tel point que les présidents de la république ont recours, avant leurs élections, à des invocations et cérémonies de toutes sortes), René Depestre met au centre de son beau roman *Hadriana*, une très belle femme qui finit par

---

<sup>27</sup> Dany Laferrière, *L'Enigme du retour*, Paris, Grasset, 2009, p. 275 (« La cérémonie des adieux »)

<sup>28</sup> Dany Laferrière, « Jacques Stephen Alexis : un jeune homme éblouissant », Paris, 2018.

<sup>29</sup> Jacques Stephen Alexis, *Compère Général Soleil*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1955 ; réédition, coll. « L'Imaginaire » n° 91, 1982.

<sup>30</sup> <https://www.lecteurs.com/article/les-7-romans-haitiens-a-lire-absolument/2443616> (Sélection de la Fondation Orange, juin 2019).

mourir de manière totalement inattendue le jour même de son mariage. Maniant le réalisme merveilleux, dont nous reparlerons, R. Depestre, qui est aussi un exilé politique, situe le roman à la fin des années 1930, au moment du Carnaval. Période propice aux transformations et subversions de toutes sortes, le carnaval est un moment qui reflète, spéculairement, en miroir, le passage terrible de l'état de jeune mariée éblouissante à celui de zombie, puisque la morte est repoussée dans la culture haïtienne. Pour ne pas accepter la finitude et la fin de toute évolution possible, elle crée le personnage et le statut du « zombie » que de nombreux écrivains exploiteront et que l'on retrouve dans le cinéma et les films d'horreur. Avec l'avènement de la période de l'extrême contemporain, et des écrivains comme Yanick Lahens, Lyonel Trouillot ou nos deux auteurs, Dalembert et Laferrière, les thèmes et obsessions se décentrent, justement à la faveur d'un autre regard, plus neuf, porté sur la culture d'origine.

### **Poétiques de la séparation : l'exil comme topos**

Nous débiterons cette sous-partie par la citation d'une étude importante, et très riche, celle de Danielle Grace sur « La poésie de René Maran : la poétique de l'exil »<sup>31</sup>. Publiée en 2023, cette étude analyse la poétique de René Maran (1887-1960), premier écrivain noir à avoir remporté le Prix Goncourt en 1921 pour son roman *Batouala*. Né en Martinique, l'écrivain appartient bien à la sphère de la Caraïbe et peut être considéré comme un ancêtre de Laferrière ou de Dalembert. Lilyan Kesteloot, grande africaniste et caribéaniste d'origine belge soulignera avec pertinence la manière dont René Maran, qui a été administrateur colonial à Bangui, en Afrique équatoriale, a mis à distance la posture de la négritude : « Considéré par les Noirs comme un précurseur de la négritude, il avouait qu'il la comprenait mal et avait tendance à y voir un racisme plus qu'une nouvelle forme d'humanisme. Il se voulait, par-dessus tout et avec obstination "un homme pareil aux autres" »<sup>32</sup>. Toutefois, l'apport analytique de Danielle Grace permet de situer la position de René Maran, relativement à cette thématique de l'exil, et si *Batouala* en 1921 inaugure de la part de cet auteur de la Caraïbe une pensée de l'altérité noire, qui n'est pas forcément articulée au mouvement politique de la négritude tel que l'ont appuyés en particulier Senghor, Damas et Césaire, il ouvre aussi une perspective sur la manière dont le sentiment d'étrangeté est pensé par l'écriture littéraire.

---

<sup>31</sup> Danielle Grace, « La poésie de René Maran : la poétique de l'exil », *Études créoles* [En ligne], 40 | 1-2 | 2023, mis en ligne le 27 juillet 2023, <http://journals.openedition.org/etudescreoles/893>

<sup>32</sup> Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine : XX<sup>e</sup> – XXI<sup>e</sup> siècle : 1930-2001*, Paris, Karthala Editions, 2001 ([https://books.google.fr/books?id=mILSu\\_PmT2kC&pg=PA57#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=mILSu_PmT2kC&pg=PA57#v=onepage&q&f=false))

Prenant appui sur le travail d'Edward Saïd dans « Réflexions sur l'exil »<sup>33</sup>, Danielle Grace cherche à déconstruire la notion d'exil telle qu'envisagée via les représentations de nationalité dans la poésie de Maran. La critique montre en particulier à quel point l'écriture de Maran, dans sa dimension poétique (car elle ne prend pas *Batouala* comme point d'appui de son analyse) est marquée « par un sentiment d'exil lié plus fortement au temps qu'un problème lié aux distances spatiales ». Nous trouvons là une expérimentation exiltaire singulière : le sentiment de n'être plus « dans », de ne plus appartenir (cette « départenance » qui est le mot forgé par Mireille Rosello et qui formule à la fois une appartenance mais une appartenance ébranlée par la partance, d'où le mot départ-enance »). Explorant « la relation entre l'écriture poétique et le sentiment d'exil dans la poésie de Maran », Danielle Grace souligne le fait que le « projet poétique » de Maran « se place sous l'optique de l'exilé ». Imprégné de culture littéraire occidentale, grecque, latine et française, l'écrivain fait partie de ceux qui investissent la condition de l'immigré, dont l'impact économique et social sera primordial dans la constitution des états occidentaux et en particulier de la France. L'inconfort de cette condition prolonge celui de l'ancien colonisé, et le recours aux travaux d'Edward Saïd, grand spécialiste de la condition postcoloniale et de l'orientalisme, permet d'éclairer encore plus cette relation ambiguë :

La perspective de Saïd (2013) montre le rôle paradoxal que la littérature joue dans cette relation entre l'exil, l'œuvre et le lecteur. Si, d'une part, elle permet la rupture du silence par un régime de constante élaboration du traumatisme et que d'autre part, des idéalizations sur l'expérience de l'exil s'en emparent, elle peut contribuer à banaliser les blessures causées par une condition historique à laquelle nous prenons tous part. Comme le souligne le critique, contrairement à ce qui se passe lorsqu'on lit une œuvre, « Voir un poète en exil [...] c'est voir les antinomies de l'exil s'incarner et se durcir d'une intensité unique. » (Saïd, 2013, s/p)

Chez René Maran, l'ambiguïté est de mise. L'écrivain est déchiré par son identité noire, son appartenance à la France et son engagement professionnel dans l'administration coloniale, ce qui met l'auteur dans une posture très délicate. Danielle Grace analyse ainsi ce sentiment douloureux, en porte-à-faux entre appartenance et étrangeté, vers une « départenance » qui ne lui apporte pas vraiment de valeur ajoutée :

---

<sup>33</sup> Edward W. Saïd, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Paris, Actes Sud, 2008.

Cette particularité du sentiment d'exil qui apparaît dans son œuvre déstabilise la conception même d'identité nationale préconisée dans le projet d'État-Nation. Maran était un homme noir, né dans la colonie<sup>13</sup>, mais il se plaçait comme un Français qui critique l'action française dans les colonies. Il s'octroie le droit d'attaquer les voies choisies par le pays, mettant en cause les contours tout aussi bien que le contenu de la politique nationale. Avec *Batouala* par exemple, l'auteur soumet le processus colonial à une révision éthique, indiquant l'échec de la mission civilisatrice tout en narrant l'histoire des Bandas, société dont l'organisation sociale et culturelle met en doute l'idée de barbarie imputée aux peuples colonisés de l'Afrique. En tant que Noir ayant passé lui-même par la colonisation, Maran concède une place autre au sujet colonisé et dépasse les frontières établies par les principes qui justifiaient les actions des colonisateurs. Stuart Hall (1997), dans *Culture and Colonization*, appelle « naturalisation » le discours qui essentialise les différences, les ancrant dans une nature permanente, fixée par la couleur de la peau et/ou par l'origine ethnique.

[...]

Tout au long du XXe siècle, un nouveau type d'exil émerge, expression des violences accrues à l'endroit des immigrés et des exilés. Dans ces pays, la figure de l'immigré ainsi que de l'exilé devient ainsi représentative de celle d'envahisseur, d'illégitime de la terre.

À l'origine des flux migratoires, on note des constructions subjectives marquées par les guerres territoriales du passé. Cependant, à l'inverse des immigrés de la seconde moitié du XXe siècle, les populations diasporiques sont si importantes et leur visibilité si prégnante que cela les confronte à de vives réactions politiques, artistiques et littéraires, ce qui a donné lieu à des enquêtes pour des travaux liés à la science. Maran, lui, fait figure de solitaire dans son temps.

L'exil comme topos est ainsi lié, dès les premières poétiques américaines du XXe siècle, au sentiment de n'appartenir vraiment ni à une culture « reconnue » (la culture des Africains descendants d'esclaves) ni à la culture du pays « d'arrivée », c'est-à-dire au pays du colonisateur. Cette composition produite par l'histoire est très anxiogène, dans le sens où elle ne propose pas d'habitat rassurant à l'écrivain. La réaction en est que celui-ci va alors se chercher un lieu où habiter, un lieu dont il devra reconstruire les piliers et constituer le plan. Ce *locus amœnus* ne sera pas utopique, mais il ne devra pas non plus refléter la dystopie – cette mauvaise habitation ou lieu pessimiste et sombre que nous retrouvons en tant que genre dans la science-fiction. Le processus de création de son propre habitat passe alors par des étapes diverses. C'est ainsi que chez Césaire, comme le montre Mireille Rosello dans « L'exil chez Aimé Césaire et Maryse Condé. « Encore une mer à traverser... »<sup>34</sup>, l'exil est envisagé comme une deuxième « traversée », une nouvelle épreuve qui se rajoute, même si elle est moins terrible, à l'expérience première de la traversée de l'Atlantique dans le bateau négrier. Rosello se pose des questions relativement au lien étroit qui existerait entre l'identité créole et la permanence de ce sentiment de perte menaçant tout créateur issu de cette région du monde que sont les Antilles :

---

<sup>34</sup> Rosello, Mireille (dir.), « L'exil chez Aimé Césaire et Maryse Condé. "Encore une mer à traverser..." », *Littérature et identité créole aux Antilles*, Paris, Karthala, 1992, pp. 91-112.

à quoi la « littérature antillaise » devrait-elle être fidèle ? Quelle loyauté doit-elle à quelle « antillanité » ? Ou bien, quelles « Antilles » se doit-elle de représenter ? L'histoire a fait des Antilles une série d'unités géo-politiques séparées les unes des autres par leur rapport exclusif avec leur métropole respective. Cette « histoire » sera-t-elle toujours en contradiction avec une géographie de l'archipel ? L'histoire qui fait de la Martinique un département français rendra-t-elle toujours impossible la représentation d'un paysage martiniquais autrement que par référence aux paysages basques ou provençaux ? Quelle entité d'origine un texte « antillais » peut-il se permettre de revendiquer ?

A ces questions répondent les bruits obsessionnels de « l'exil », de la distance entre une « littérature » et son « pays » (mais officiellement, ce n'est pas un pays) ou ses paysages (mais une littérature peut-elle se faire reconnaître de son obsession pour la géographie) ? J'interpréterai ce décentrage par rapport à une impossible origine comme le bruit qui dénonce l'existence d'un désir de faire cesser la distance par rapport au pays physique ou symbolique (ce d'où je viens, mais aussi ce qui m'appartient, ce que je contrôle).

Les peuples de la Martinique et de la Guadeloupe ne guériront peut-être jamais de leur exil, ne parviendront peut-être jamais à le définir.

Le paradigme de la littérature antillaise sera donc cette thématique de l'exil soumise à différentes déclinaisons. Dans « Saint-John Perse, Aimé Césaire, Édouard Glissant : Île, exil, asile – Création et legs fondamental »<sup>35</sup>, titre de sa contribution au colloque organisé à Paris en septembre 2012 sur le thème « Saint-John Perse, Aimé Césaire, Édouard Glissant : regards croisés », Caroline Soukaï observe le traitement de la figure de l'exil, qui devient un vrai personnage, dans les poétiques de Césaire et de Glissant, essentiellement :

Bien que contraint, son exil se voit transformé en substance signifiante. L'île, fondement ; l'île, ferment, définit l'en-allée première. Dans *Philosophie de la Relation*, Glissant considère que : « [s]inuer permet d'éviter les raidissements des situations. La pensée du tremblement nous éloigne des certitudes enracinées [...] ». L'écriture du tremblement résiderait donc dans l'émergence d'un dire, fondé sur un ancrage de l'imaginaire, en [l]'île, qui s'avère fondamental dans le processus d'écriture. Le tremblement, le mouvement, est initié par l'exil physique, ou symbolique, permettant la mise à distance de la fixité qui définit. Le terme exil, suggérant une mise à distance d'un soi obsolète et la création d'un « je » autre – tendant vers un « nous » si difficilement envisageable dans les sphères étudiées – induit un retour à sa signification première, ex-il, celui qui n'est plus lui-même, celui qui est sorti de lui-même. La littérature issue de cet exil tend vers deux approches, deux voies possibles, celle du retour à l'origine unique ou celle ouverte aux rencontres, celle de l'enracinement stérile ou celle de l'errance génératrice, créatrice du dire. La migrance s'impose ainsi comme le concept fondateur de ces écritures qui voyagent au sein d'imaginaires multiples. La créolisation glissantienne a entériné cette conception par « l'errance enrhizomée<sup>7</sup> » permettant « l'en-allée » et le retour fécondant dans une poétique de la multitude digérée. Ainsi, l'errance enrhizomée dont traitait Glissant, dans

---

<sup>35</sup> Caroline Soukaï, « Saint-John Perse, Aimé Césaire, Édouard Glissant : Île, exil, asile – Création et legs fondamental »

[https://www.academia.edu/37304243/Saint\\_John\\_Perse\\_Aim%C3%A9\\_C%C3%A9saire\\_%C3%89douard\\_Glissant\\_%C3%8Eexil\\_asile\\_Cr%C3%A9ation\\_et\\_legs\\_fondamental](https://www.academia.edu/37304243/Saint_John_Perse_Aim%C3%A9_C%C3%A9saire_%C3%89douard_Glissant_%C3%8Eexil_asile_Cr%C3%A9ation_et_legs_fondamental)

*Poétique de la Relation*, génère la création. Dès lors, cette errance dissémine, se veut fécondante<sup>36</sup>.

Si les imaginaires de l'île sont enracinés en quelque sorte dans une mémoire qui elle-même est gouvernée par l'expérience exilaire (puisque l'écrivain est créé en tant que sujet écrivant aux Antilles à partir de son épreuve de déracinement de la terre africaine), cette mémoire ira puiser dans les représentations qui « dérangent » ou déplacent le lieu même de l'île. En effet, si nous revenons à la poétique d'Édouard Glissant, l'on ne peut que citer la figure du « tremblement »<sup>37</sup>, qui s'explique par la situation géographique de l'archipel, soumis à de fréquents et dangereux tremblements de terre, mais aussi par la condition de précarité des habitants de l'île, exposés aux cyclones et aux turbulences des aléas climatiques, encore plus renforcés à la suite des bouleversements environnementaux liés à la pollution et au trou de la couche d'ozone. Pour Caroline Soukaï, le mouvement est lié à la « dissolution », à son risque puisqu'à tout moment, l'insulaire est menacé de disparaître sous les eaux. Cette image presque mythique conditionne les littératures de l'exil dans la Caraïbe et c'est d'ailleurs ce paradigme que l'on retrouve dans la poétique d'un grand poète de cette région, Saint-John Perse<sup>38</sup>. Cet écrivain est un Blanc créole qui a célébré l'atmosphère de son enfance dans sa poésie, pour laquelle il obtient le Prix Nobel en 1960 : « Par ces voyages, ces exils successifs, Saint-John Perse crée, produit l'insoumission qui rend sa poésie représentative des éléments dans lesquels elle, mais également le poète lui-même, se dissout. »<sup>39</sup> Dès lors, c'est l'écriture qui va consolider l'assise du poète, de l'écrivain, c'est elle qui assurera l'enracinement, comme le dit Césaire : « Alors quid de la poésie ? Il faut toujours y revenir : surgie du vide intérieur, comme un volcan qui émerge du chaos primitif, c'est notre lieu de force ; la situation éminente d'où l'on somme ; magie ; magie »<sup>40</sup>. Le chaos primitif est rationalisé par le cosmos de l'écriture, et l'écriture littéraire trouve sa raison profonde, qui est de neutraliser les angoisses de mort associées d'une part à la géographie de l'île, et d'autre part à la mémoire de son Histoire

---

<sup>36</sup> Caroline Soukaï, « Saint-John Perse, Aimé Césaire, Édouard Glissant : Île, exil, asile – Création et legs fondamental »

[https://www.academia.edu/37304243/Saint\\_John\\_Perse\\_Aim%C3%A9\\_C%C3%A9saire\\_%C3%89douard\\_Glissant\\_%C3%8Eele\\_exil\\_asile\\_Cr%C3%A9ation\\_et\\_legs\\_fondamental](https://www.academia.edu/37304243/Saint_John_Perse_Aim%C3%A9_C%C3%A9saire_%C3%89douard_Glissant_%C3%8Eele_exil_asile_Cr%C3%A9ation_et_legs_fondamental)

<sup>37</sup> Samia Kassab-Charfi, *Art et invention de soi aux Antilles*, Paris, Champion, 2019.

<sup>38</sup> Samia Kassab-Charfi, *Rhétorique de Saint-John Perse*, consultable sur <http://www.sjperse.org/s.kassabcharfi.these.t1.pdf>

<sup>39</sup> Caroline Soukaï, « Saint-John Perse, Aimé Césaire, Édouard Glissant : Île, exil, asile – Création et legs fondamental »

[https://www.academia.edu/37304243/Saint\\_John\\_Perse\\_Aim%C3%A9\\_C%C3%A9saire\\_%C3%89douard\\_Glissant\\_%C3%8Eele\\_exil\\_asile\\_Cr%C3%A9ation\\_et\\_legs\\_fondamental](https://www.academia.edu/37304243/Saint_John_Perse_Aim%C3%A9_C%C3%A9saire_%C3%89douard_Glissant_%C3%8Eele_exil_asile_Cr%C3%A9ation_et_legs_fondamental)

<sup>40</sup> Aimé Césaire, « Cahier d'un retour au pays natal », dans *La Poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 6.

traumatique. C'est ici que Caroline Soukaï suggère que cette continentalité absente doit être remplacée, chez les écrivains insulaires, par le concept d'archipelité, qui suppose la mise en relation des îles entre elles et leur intime connexion. La construction de la communauté, de ce que Glissant nomme le « nous » est à ce prix : « Il ne s'agit pas nécessairement de s'ancrer dans une continentalité qui serait mimétisme, mais véritablement dans une archipelité. Césaire et Glissant en endossant la parole collective, à travers les "entrailles du local", font émerger un "nous" ». Il n'y a donc pas d'autre violence, finalement, que celle qu'impose une géo-histoire qui, après avoir séparé, oblige à la « Relation ». C'est le credo d'Edouard Glissant qui, en suggérant les trois sens de « relation » (la relation relie, relaie et relate), oblige le décolonisé à concevoir qu'une post-histoire est possible après et malgré les violences subies, par la Traite, l'esclavage et l'oppression coloniale. A ce niveau, notre hypothèse est que l'exil, comme nous avons essayé de le montrer en sondant ses différentes facettes dans ce chapitre, n'a pas seulement le sens étroit d'éloignement par rapport au pays natal ou à l'origine mais peut également désigner un sentiment, une conception de l'existence. Exil est le ressenti de celui qui, après avoir été abandonné par son ancien colonisateur, doit trouver un habitat conforme à ses préceptes de vie. C'est aussi un nouveau mode de vie, qui prend en considération le fait que le sujet écrivain a une mémoire mais qu'elle est prête à se charger d'autres repères et paradigmes, dont le paradigme culturel. L'exil devient ainsi une manière de vivre son identité ailleurs, dans un autre milieu, hostile ou accueillant, et souvent, comme nous le verrons pour les deux auteurs de notre corpus, aux antipodes climatiques du pays natal. Il n'y a donc pas de retour possible aux origines, et ce fait est un parallèle à établir avec l'Africain déplacé aux Amériques, dans la mesure où, comme le signale Glissant, l'Africain transporté par bateau négrier ne peut rêver d'aucun retour en arrière, il est délibérément, pour des raisons économiques et capitalistes, jeté dans la jungle coloniale antillaise et livré aux forces d'oppression des colons propriétaires de plantations de coton, de tabac ou de canne à sucre. La trajectoire n'est donc pas arrêtée : toute l'identité du Noir antillais est un cheminement qui puise dans les épreuves passées son devenir américain. Si la blessure de l'esclavage demeure à tout jamais ouverte, c'est la création littéraire mettant en avant la nécessité du déplacement qui soigne ce tourment, même si ce déplacement apparaît pour les écrivains haïtiens comme une urgence vitale, un acte de sauvetage de soi-même.

## Chapitre 2

### Postcolonialisme et migration : le vécu mélancolique et la mémoire des traumatismes dans *L'Enigme du retour* (2009)

Si nous envisageons nos auteurs d'un point de vue migratoire, il ne peut être question d'évacuer le contexte géo-historique qui va être la toile de fond des déplacements et migrations. Sans explorer tout de suite la dimension d'aliénation culturelle (et aussi langagière) que va engendrer le déplacement, nous nous concentrerons dans ce chapitre sur la dimension postcoloniale du vécu migratoire, en nous appuyant sur des théoriciens qui ont pensé » les « conséquences de la globalisation » et en particulier les conséquences culturelles. Ainsi, et avant de plonger dans les textes proprement dits, nous exposerons les conceptions, très riches et inspirantes pour notre sujet de recherche, du philosophe indien Arjun Appadurai.

Dans « Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation, Lectures* », Mathias de Meyer expose de manière très claire le parcours intellectuel et les hypothèses de recherche essentielles qui structurent cet essai marquant pour la compréhension des cultures « postcoloniales ». Son point de départ est l'ouvrage d'Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*<sup>41</sup>, publié dans sa version originale anglaise (*Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*) en 1996 et dont les hypothèses centrales valorisent la notion de » scapes » et « ethnoscares », montrant comment l'émigré, appartenant à une sphère culturelle différenciée, introduit des fissures conséquentes dans la représentation stable de l'identité nationale :

Appadurai [...] brosse un tableau de la globalisation dans lequel les migrations de masses et les nouvelles technologies de l'information occupent le premier plan. Notre auteur explique que ces deux phénomènes rebattent, à eux seuls, les cartes du monde : ils contraignent à repenser la stabilité des localités, les identités nationales et les frontières des États. Pour « faire prise » sur ce monde en flux et en recomposition permanente, Appadurai propose deux grands concepts. D'abord sa notion de scape ou de « paysage » qu'il décline en ethnoscares, médiascares, technoscares, finanscares et idéoscares. Plus qu'un concept parfaitement balisé, il s'agit d'un outil heuristique : les scapes permettent de réfléchir à la disjonction des flux mondiaux, ainsi qu'à leurs multiples interactions, sans accorder à aucun d'entre eux une prééminence fondamentale sur les autres. Le terme de scape suggère l'idée de flux en mouvement et en construction permanente qui varient en fonction du point de vue à partir duquel on les considère. Dans cette perspective, le concept de scape appelle des études de cas. C'est en contexte, c'est dans des histoires singulières, qu'il s'agit de mettre au jour la façon dont différents scapes se déploient.

---

<sup>41</sup> Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2015.

Appadurai souligne ensuite le rôle crucial que joue aujourd'hui l'imagination. Dans un monde où les médias et les migrations démultiplient considérablement le nombre des modèles d'action et de consommation, ainsi que les formes d'allégeance envisageables, c'est à l'imagination qu'il revient de considérer ces possibles, de les sélectionner et de les combiner entre eux. Avec l'imagination, Appadurai rend compte de l'invention quotidienne et de l'hybridité de nos mondes contemporains. La notion d'imagination permet en outre de considérer la force des grands modèles culturels sans négliger l'agentivité des individus, sans minimiser les résistances à petites échelles. Même si Appadurai ne le dit pas explicitement, l'imagination semble faire pendant au concept de *scape*. En effet, alors que les *scapes* permettent de réfléchir au déploiement des flux mondiaux, à leurs disjonctions et imbrications, l'imagination fait office de lieu où ces flux se rejoignent et s'expriment<sup>42</sup>.

En pointant la recomposition des modèles culturels à la suite des flux migratoires, comme ceux que nous vivons aujourd'hui en Méditerranée, par exemple, Appadurai déplace la gestion de l'identité culturelle vers sa « raison » migrante. En effet, il ne peut concevoir aucune stabilité des identités ni des représentations culturelles, Il ne s'agit pas ici d'intertextualité au sens traditionnel, d'interférences de cultures mais véritablement d'une hybridité, recomposition majeure, des éléments dispersés des cultures en présence dans un pays d'arrivée. Dans le cas de *L'Enigme du retour* de Dany Laferrière, cette mémoire culturelle, isolée dans New York est mêlée à une sorte de « post-mémoire » puisque c'est le fils (Dany) qui reprend toute l'histoire exilaire du père (Windsor). Nous y reviendrons ultérieurement. Arjun Appadurai éclaire ici conceptuellement la démarche de compréhension du processus inhérent à l'épreuve de l'exil même s'il se base sur l'exemple britannique (il prend dans la seconde partie de son essai l'exemple des institutions coloniales britanniques). Le philosophe nous invite « à interroger la façon dont les identités se sont construites dans d'autres contextes » et dans cet objectif il se plonge dans l'historique d'un jeu très anglais, le cricket. Ce jeu, très représentatif des valeurs britanniques s'est, selon Appadurai, « indigénéisé » de telle manière et avec une telle profondeur qu'il en est devenu pleinement indien. Cet enthousiasme dans l'appropriation est exemplaire, selon lui, des forces de récupération et de transformation qui sont en jeu dans la relation colonisateur-(ex)-colonisé. Cette appropriation passe elle-même par un processus d'identification, notamment pour le cricket indien, à l'élite victorienne, et c'est bien compréhensible dans la mesure où c'est toujours le « supérieur » colonial qui est l'objet de l'admiration du sujet colonisé. Le philosophe passe ensuite en revue la méthodologie statistique adoptée par les britanniques en Inde et en particulier les modes de recensement de la population, qui avaient toujours pour présupposé d'unifier (d'une manière assez perverse) l'hétérogénéité

---

<sup>42</sup> Mathias de Meyer, « Arjun Appadurai, Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation », *Lectures* [En ligne], Les comptes rendus, mis en ligne le 31 août 2015. URL : <http://journals.openedition.org/lectures/18709>.

« naturelle » du peuplement indien. Une telle démarche a eu, selon Appadurai, pour effet de projeter une image hybride qui, heureusement, a fonctionné au profit de la nation indienne :

Les statistiques faisaient office d'un langage commun, à l'allure objective, permettant de traduire – ou plutôt de créer l'illusion de maîtriser – une réalité indienne perçue comme anarchique. C'est ainsi qu'apparut l'imaginaire d'un corps social indien, conçu comme un agrégat de communautés et que la différence de groupe (religieux, ethniques, de caste) devint le principe central de la politique coloniale. Appadurai note que cet imaginaire s'est propagé à tous les échelons de l'administration, du gouverneur général au plus humble fonctionnaire. À long terme, ces stratégies énumératives ont contribué à réveiller les identités communautaires et nationalistes qui ont miné le régime colonial lui-même. Ces politiques de dénombrement ont par ailleurs offert la base sur laquelle s'est constituée la démocratie indienne : aujourd'hui encore celle-ci représente davantage les grandes communautés de religion et de castes que des citoyens isolés. Enfin, les politiques de dénombrement créent un idéal d'homogénéité à l'intérieur des groupes, dans la mesure où « le nombre, de par sa nature, aplatit les idiosyncrasies et crée des frontières autour de ces groupes tout en limitant efficacement leur étendue ».

Mais la véritable force de ce philosophe est qu'il « remet en question les conceptions primordialistes ou substantialistes, telles l'ethnie ou la nation ». Forgeant une autre conception du paradigme de « localité », son apport est de montrer que « la localité est en fait une relation sociale intrinsèquement fragile qui suppose un travail quotidien de préservation ». Dans la foulée, A. Appadurai recompose et réécrit les apports de l'anthropologie, dont il conteste certaines conclusions relatives aux données des « rites de passage », de « marquage des corps » ou de « maintien de l'habitat », « autant d'éléments qui construisent la localité ». Inspiré par les travaux de Foucault sur la surveillance des États, A. Appadurai « souligne que les "localités étatiques" se distinguent en ce qu'elles créent l'imaginaire d'une superposition du territoire, des subjectivités et des groupes ». Mathias de Meyer souligne lui-même que « les médias de masse et les migrations bouleversent aujourd'hui cet isomorphisme », que « les localités s'avèrent de plus en plus déterritorialisées ; les localités des individus et de leurs groupes ne se superposent plus aussi clairement que dans le cadre des États-nations ». C'est dès lors la notion deleuzienne de « déterritorialisation », qui prolonge la poétique du « tremblement » chez le philosophe et écrivain martiniquais Édouard Glissant, qui vient se superposer aux contre-modèles identitaires des postcoloniaux. Mais comment Dany Laferrière, en particulier, produit-il une œuvre qui, s'en citer nommément ces penseurs, expérimente à sa manière et avec une version personnalisée particulièrement frappante, la démarcation haïtienne en pays d'exil ? Notre première exploration prendra pour terrain le très beau roman composé en hommage à son père décédé, *L'Énigme du retour*, paru en 2009 chez Grasset.

## **Mélancolie de la déterritorialisation : l'exil meurtrier de *L'Enigme du retour* de Dany Laferrière.**

On peut considérer de prime abord que le thème de l'exil implique d'abord la séparation avec la culture mère – africaine pour les premiers africains déportés aux caraïbes puis en Amérique – à la faveur d'une culture étrangère acquise et progressivement « apprivoisée » lors de l'arrivée exil提高. Dans l'exercice de l'écriture, l'auteur garde, en arrière-plan mémoriel, les échos de la langue et de la culture maternelles, qu'il va transformer et regreffer, dans la plupart des cas, sur son nouveau profil identitaire d'adoption. La thématique du déplacement ne concerne donc pas seulement le corps, ni l'esprit, mais aussi et peut-être surtout le bagage culturel, dans la mesure où celui-ci peut servir d'atout et même d'arme pour l'intégration dans la culture d'accueil. C'est ici que le concept de déterritorialisation trouve une signification par extension, pour désigner la déterritorialisation de la culture originelle, qui elle-même, se retrouve transplantée dans une terre étrangère. De fait nous nous trouvons face à plusieurs exils en un : exil du corps, de la famille, de la culture. Cette mobilité impacte donc les récepteurs culturels, puisque ceux-ci, avec leurs marqueurs (rites, expressions idiomatiques, repérages spécifiques dans la spatialité etc.) se trouvent soumis à rude épreuve. C'est le sens même de cette « énigme du retour », qui construit un réseau intertextuel avec de nombreuses épreuves d'isolement (le terme est ici sans doute plus juste et adéquat que celui d' « exil »).

Dans le sillage des écrivains qui ont pensé le rapport de leur situation présente à un membre essentiel de leur lignée familiale, tels que Chamoiseau qui dans son autobiographie *Une enfance créole* brosse le portrait émouvant et résistant de sa mère Man Ninotte, Dany Laferrière, de son vrai nom Windsor Klébert Laferrière (c'est le nom exact de son père, qu'on lui a donné à la naissance) marche dans ce roman sur les pas de son père. Conçu comme une quête de la mémoire paternelle, *L'Enigme du retour* alterne sur le plan formel entre des séquences en prose romancée et des fragments en vers ou versets. Martin Beauregard<sup>43</sup> a consacré une étude entière à cette « intergénéricité » de l'œuvre de Laferrière, en proposant une

---

<sup>43</sup> Martin Beauregard, « L'intergénéricité dans *L'énigme du retour* de Dany Laferrière », Université de Montréal, Mémoire présenté en mars 2018. Consultable sur [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/21257/Beauregard\\_Martin\\_2018\\_memoire.pdf?sequence=4&isAllowed=y](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/21257/Beauregard_Martin_2018_memoire.pdf?sequence=4&isAllowed=y)

interprétation éclairante de ce phénomène qui fait se croiser en une hybridité assumée des genres différents à l'intérieur d'une même œuvre. Pour le critique, cette intergénéricité croise « le récit de voyage, l'autofiction et la poésie », tout comme elle puise dans des référents culturels différents et construit même « un dialogue intertextuel avec plusieurs œuvres littéraires dont les principales sont *L'énigme de l'arrivée* de V.S. Naipaul, le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire et *L'Énéide* de Virgile »<sup>44</sup>. Si cette intergénéricité est clairement la cheville formelle la plus visible de l'ouvrage, c'est plutôt la manière dont elle répercute et reflète la grande mélancolie d'un narrateur en deuil de son père bien-aimé qui nous retient ici. Car si le père a dû s'exiler pour des raisons politiques en Amérique du nord, il est à considérer aussi que cet exil est lui-même, dans une certaine mesure, meurtrier dans la mesure où il a contribué à « achever » cet homme. Rappelant que le décès du père fait écho à celui du grand Aimé Césaire, figure de proue de la littérature de la Caraïbe, Martin Beauregard s'interroge : « Le thème de la mort du père ne se construit-il pas d'abord, symboliquement, à partir de la mort d'Aimé Césaire survenue un an avant la parution du roman ? En quoi ce retour en Haïti est-il une énigme pour le narrateur qui semble avoir perdu ses repères durant ce voyage ? Et ce retour en Haïti se fait-il sous forme de voyage intérieur ou extérieur ? ». Dès les premières lignes du roman, qui s'ouvre sur une épigraphe du *Cahier d'un retour au pays natal* (« Au bout du petit matin... »), le narrateur annonce la nouvelle, reçue via « l'appel téléphonique fatal » (13) alors qu'il est dans le « Vaste pays de glace » (le Québec) et qu'il ne se rappelle même pas des traits du visage paternel (« Je pense à un mort de qui je n'ai pas/ tous les traits du visage en tête » (20). Ce désir de remonter aux sources des lieux où son père a vécu, puisqu'il ira à New York, avant de revenir en Haïti, à Port-au-Prince et plus précisément dans la commune de Baradères, le poursuit et se perçoit de manière très forte dans ce roman qui résonne comme un requiem, pièce de musique en hommage à un mort. Si nous analysons les voix, la polyphonie qui traverse profondément cette œuvre, nous noterons que nous y trouvons des exils encastés. Ainsi, sous l'exil du narrateur-écrivain, se trouve l'exil du père, lui-même répercutant d'autres exils. Ces stratifications mélancoliques, toutes engendrées par le simple désir de survivre face à une dictature délirante à l'époque, sont encore mises en abyme du point de vue intertextuel. Dany Laferrière interpelle ceux qui ont, avant lui, vécu le voyage exilaire, avec son cortège d'émotions négatives, de frayeurs, de doutes qui taraudent. Si la référence à Virgile est attestée selon Martin Beauregard, c'est véritablement le dialogisme (à la manière de Bakhtine) construit avec le grand écrivain caribéen d'origine indienne Naipaul qui structure l'œuvre. Souvent

---

<sup>44</sup> Martin Beauregard, « L'intergénéricité dans *L'énigme du retour* de Dany Laferrière », *op. cit.*

décrié pour sa critique acerbe et sans complaisance du monde traditionnel indien, Naipaul, né à Trinidad en 1932 et mort à Londres en 2018 a obtenu le Prix Nobel pour l'ensemble de son œuvre en 2001. La référence de Laferrière à ce géant des lettres anglaises est criante : le titre est presque le même, et seule l'arrivée a remplacé le « retour ». Dans un long chapitre dédié à « Exil, mort et écriture chez Naipaul, Sebald, Nootboom et Muñoz Molina »<sup>45</sup>, Anguéliki Garidis relève cette critique objective du monde de l'enfance trinitadienne chez Naipaul, ce qui fait de lui un écrivain qui ne cultive aucune complaisance ni nostalgie pour le « monde d'avant » :

S'il évoque au passage le ghetto noir du racisme américain, c'est surtout le ghetto volontaire de son enfance à Trinidad qu'il relate : « Enfant, j'avais donc ce sentiment de deux mondes, le monde à l'extérieur du haut portail de tôle ondulée, et le monde de chez moi [...]. C'était un reste du sentiment de caste, chose qui excluait et isolait ». À Trinidad, loin de l'Inde de ses ancêtres, l'exclusion devient protection. Naipaul exprime « l'idée de l'étranger, de ce qu'il faut contenir à l'extérieur », dans laquelle il a été élevé, et qui procède à l'inverse des ghettos européens imposés aux Juifs.

[...] Naipaul explique comment il a imaginé l'Angleterre à travers les reproductions de tableaux des siècles passés et ses lectures, de Dickens surtout, dont il pense que « la ville [de Londres] lui était aussi étrangère qu'à [lui-même]. » Deux imaginaires se sont rencontrés pour créer une ville et un pays aux contours flous, tout comme l'Inde des ancêtres de Naipaul était devenue mythique et la Trinidad de son enfance un monde étroit, transformé par le regard des habitants du petit ghetto indien. L'écrivain dit avoir « hérité » de cette conviction de ne pas être à sa place. S'il n'a pas la nostalgie d'un pays qu'il n'a jamais connu, son ambition le pousse vers « l'avenir et l'extérieur, vers l'Angleterre ». [...] Naipaul marche sans cesse dans la campagne anglaise, essayant de l'appréhender dans ses moindres nuances, observant ses habitants. L'écrivain aborde son nouvel environnement avec les mots appris à l'étranger, et il se sent « les nerfs à vif ». Il a « le sentiment d'être sur le territoire de l'autre, un étranger, un solitaire ». Le monde est pour lui blessure. Alors qu'il se sent dans ce grand domaine comme s'il « constituait une anomalie », qu'il s'éprouve « sans ancrage, étrange », pendant qu'il s'initie à son environnement, les autres lui semblent avoir une vie « authentique, enracinée, adaptée », et il ne voit pas qu'ils vivent finalement eux-mêmes dans les ruines, la désagrégation de leur monde. Vingt ans après sa première arrivée en Angleterre, il trouve peu à peu ses marques et redécouvre le monde. Trinidad et la campagne anglaise se confondent dans un même fantasme de commencement du monde.

[...] À travers l'imagination, le pays d'accueil est comme familier lorsque le véritable pays de l'enfance, retrouvé, apparaît comme étranger, rétréci. L'ennui survient après l'émerveillement. Ce fantasme du retour est aussi évoqué par Dany Laferrière dans *L'Enigme du retour*, clin d'œil au livre de Naipaul, où l'image du paradis terrestre fait place petit à petit à la porte des enfers, au deuil<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> Garidis, Anguéliki, « Exil, mort et écriture chez Naipaul, Sebald, Nootboom et Muñoz Molina », Corinne Alexandre-Garner et Isabelle Keller-Privat (dir.), *Migrations, exils, errances et écritures*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, pp. 257-269. <http://books.openedition.org/pupo/2094>.

<sup>46</sup> Garidis, Anguéliki, « Exil, mort et écriture chez Naipaul, Sebald, Nootboom et Muñoz Molina », Corinne Alexandre-Garner et Isabelle Keller-Privat (dir.), *Migrations, exils, errances et écritures*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, pp. 257-269. <http://books.openedition.org/pupo/2094>.

Ainsi, l'exil à la manière de Naipaul ressemble bien plutôt à un réapprentissage de la vie qui demande à s'étaler dans un temps assez long. Chez lui, l'épreuve de la séparation d'avec le pays natal, même si elle n'est pas larmoyante ni pathétique, simple à comprendre comme un rite de passage, comme chez les tribus primitives où l'enfant n'accède véritablement à l'âge adulte que lorsqu'il se soumet à des conditions extrêmes où son endurance, son courage et sa force de caractère est mise à l'épreuve. L'exil devient la condition *sine qua non* de l'avènement en lui de l'écrivain, statut qui ne s'acquiert qu'à condition de passer ces épreuves : « Il [Naipaul] découvre que la vraie patrie n'est ni chez soi, ni ailleurs, et que le véritable pays d'un écrivain est l'accomplissement de son écriture, une écriture authentique, qui n'essayera plus d'imiter les classiques anglais. ». L'exil est ainsi la matrice de l'écriture, son lieu idéal et l'espace de métamorphose d'un écrivain local en écrivain global. Une telle appréciation est d'ailleurs de nature à nous faire nous pencher sur les travaux d'un autre théoricien de la postcolonialité, qui est Achille Mbembe. Historien, anthropologue et politologue d'origine camerounaise, enseignant à l'Université de Columbia aux Etats-Unis puis en Afrique du Sud, Achille Mbembe a composé un ouvrage majeur intitulé dans sa version originale *Out of the Dark*<sup>47</sup> et traduit en français en 2010 par *Sortir de la grande nuit : Essai sur l'Afrique décolonisée*<sup>48</sup>. Sa critique de l'indocilité et du scandale néocolonial a fait date (il a notamment émis de vives critiques sur l'incapacité de la France à penser son passé colonial). Arjun Appadurai a lui-même rendu compte de l'apport d'Achille Mbembe notamment au sujet de son livre *Out of the Dark* dans un article de mars 2021 intitulé « Beyond Domination. The Future and Past of Decolonization »<sup>49</sup> :

Deux nouveaux ouvrages - *Decoloniality*, de Walter D. Mignolo et Catherine E. Walsh, et *Out of the Dark Night*, d'Achille Mbembe - nous rappellent l'histoire qui se cache derrière nos géographies, en replaçant l'histoire des régions et des continents dans le contexte du colonialisme et de l'empire. Pour ce faire, les deux livres examinent les différentes voies de sortie de la décolonisation, pour finalement constater que ni le type d'État-nation issu de la décolonisation, ni la version récente du capitalisme mondialisé qui a fini par définir ces États-nations n'ont véritablement tenu les promesses libératrices de la décolonisation. L'aspect le plus fort de ces deux ouvrages est leur ancrage dans les régions dont ils sont issus - l'Amérique latine et l'Afrique, respectivement - et leur reconnaissance commune du fait que le prix le plus élevé prélevé par les colonisateurs sur les colonisés au cours des 500 dernières années ne l'a pas été dans la monnaie du travail et de l'extraction des ressources, mais dans le domaine de la connaissance, où les sujets coloniaux étaient classés comme les autres dans l'empire de la raison de l'Europe. Les deux livres représentent également une critique radicale de la domination européenne sur le reste du monde à travers les différentes époques de l'empire, et tous deux

---

<sup>47</sup> Achille Mbembe, *Out of the Dark Night, Essays on Decolonization*, Columbia University Press, 2021.

<sup>48</sup> Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit : Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, Éditions La Découverte, 2010.

<sup>49</sup> Arjun Appadurai, « Beyond Domination. The Future and Past of Decolonization », in *The Nation*, 09 mars 2021. <https://www.thenation.com/article/world/achille-mbembe-walter-mignolo-catherine-walsh-decolonization/>

s'accordent à dire que les analyses matérialistes de cette domination - par les marxistes, les théoriciens de la dépendance et les théoriciens des systèmes mondiaux - ont mal compris à la fois le colonialisme et la décolonisation qui s'en est suivie.

Mais les auteurs nous offrent également des arguments très différents sur l'enchevêtrement de l'Europe avec les colonies. Mignolo et Walsh voient une opposition radicale, voire un gouffre, entre la pensée décoloniale et les idées européennes de modernité, de progrès et de liberté, avec les mouvements indigénistes latino-américains comme modèle pour trouver la liberté. Mbembe, quant à lui, offre une image beaucoup plus dialectique, relationnelle et enchevêtrée des relations entre le colonisateur et le colonisé. Pour lui, l'avenir de l'Afrique, et du monde que l'Afrique révèle et illustre, réside dans un effort renouvelé - et conjoint - de l'Europe et de ses anciennes colonies pour mettre en œuvre une vision de la raison et de l'humanité plus inclusive, plus durable et plus équitable que celle qui a été normalisée à l'échelle mondiale au cours des cinq derniers siècles<sup>50</sup>.

Mais c'est surtout l'apport de Mbembe qui retient son attention : « *Out of the Dark Night* s'intéresse [...] à la manière dont le projet impérial européen a dévalorisé et déplacé d'autres modes de pensée plus émancipateurs. Mbembe se concentre sur l'Afrique et ses conclusions n'approuvent pas les vertus d'un monde précapitaliste ou précolonial ». Pour lui, « cet avenir exige que nous remodelions les structures de la race, du pouvoir et de la technologie en une relation plus libérée »<sup>51</sup>. On voit bien comment, ici, la pensée de Mbembe se retrouve articulée sur les conceptions d'Appadurai, l'Indien et le Camerounais se retrouvant en tant que penseurs appartenant tous les deux à un monde anciennement colonisé (et apprenant beaucoup de leçons de ce monde postcolonial). De plus, l'originalité de Mbembe est de mettre le doigt sur l'exploitation des données religieuses à des fins de main mise coloniale : « Un élément clé de la façon de penser de Mbembe, et un élément central de *Out of the Dark Night*, concerne sa vision de la religion ». Pour lui, « la marginalisation moderne de la religion et l'amnésie européenne à propos de la colonisation sont liées d'une manière inhabituelle et surprenante. Parce que les colonisateurs considéraient les cosmologies africaines comme des obstacles primitifs à la modernité, ils ont pu masquer le colonialisme sous les traits d'un processus de civilisation et de sécularisation - un processus qui a apporté le savoir moderne à des régions très éloignées du monde, alors même que les Européens qui l'apportaient extrayaient avec rapacité les richesses des colonies et dominaient leurs peuples ». « Pour Mbembe, le désenchantement qu'ils ont laissé en Afrique le rattache également au reste du monde - un monde qui est aujourd'hui de plus en plus défini par un capitalisme sans frontières ». Appadurai note que « le réenchantement de la politique est aussi un rejet de la violence qui a accompagné le désenchantement colonial, et l'œuvre de Mbembe est par conséquent imprégnée du vocabulaire

---

<sup>50</sup> Arjun Appadurai, « Beyond Domination. The Future and Past of Decolonization », *op. cit.*

<sup>51</sup> *Idem.*

du repentir, du sacrifice, de la rédemption et du renouveau », ajoutant pour mieux éclairer cette idéologie que « la provenance religieuse de ces termes est certainement liée à son propre passé catholique au Cameroun ». Pour Appadurai, « Mbembe n'a guère de patience pour une quelconque culturalisation des indigènes, car cela reviendrait à nier l'histoire relationnelle du colonisateur et du colonisé en Afrique, qu'il considère comme étant également le fondement de nouvelles formes de créativité, de convivialité et d'innovation sociale africaines ». De fait, Mbembe ne veut pas nier – et cela rapproche beaucoup sa conception sociohistorique et culturelle de la poétique de Laferrière – les liens, la « Relation » selon les termes de Glissant, qui unit (sans plus les séparer) les tenants de la colonisation, colonisateur et ancien colonisé :

Dans *Out of the Dark Night*, Mbembe tisse ces deux thèmes - le désenchantement et le colonialisme du passé et la créativité et la corporatisation capitaliste du présent - à travers une série d'essais interconnectés qui explorent les expériences de l'Afrique en matière de colonisation et son histoire. Selon lui, le colonialisme et l'empire sont des formes de racisme, dans la mesure où le racisme est une guerre entre les Européens et ce qu'ils considèrent comme d'autres espèces. Mais Mbembe résiste aux arguments qui dépeignent l'Afrique comme la victime démunie du colonialisme européen ou comme un agrégat d'États corrompus ou en faillite qui ont réduit à néant leurs propres chances d'un avenir postcolonial sain. Il affirme au contraire que l'Afrique est un continent riche en ressources, en épistémologies et en nouveaux modes d'association politique et que, dans son ouverture à la circulation mondiale des idées, des personnes, des cultures et des biens, nous pouvons trouver une autre modernité que celle dans laquelle nous vivons aujourd'hui. Pour Mbembe, ce qui est en jeu, ce ne sont pas seulement les défauts de la décolonisation telle qu'elle a eu lieu, mais aussi les voies possibles vers un avenir planétaire durable dont l'Afrique est l'exemple.

Mbembe s'intéresse profondément au capitalisme, mais moins à ses centres économiques qu'à ses bords et à ses extrémités, où convergent les corps des personnes asservies, les potentiels d'extraction de la colonie et les excès de la mutilation corporelle. Selon lui, l'histoire des plantations et de l'esclavage transatlantique n'est pas une anomalie dans notre ordre capitaliste mondialisé actuel, mais fait partie intégrante de sa formation, créant un système racialisé de travail et d'échange qui a affecté tous les empires européens à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. Des bords et des extrémités naît un nouveau centre.

La réticence de l'Europe et de l'Occident en général à reconnaître les horreurs de cette histoire, selon Mbembe, est particulièrement visible en France, où il a fait ses études supérieures et où la revendication des valeurs universelles de raison, d'égalité et de liberté ne s'étend pas, même aujourd'hui, à ses propres citoyens noirs et bruns. Pour Mbembe, c'est en Afrique que cette hypocrisie peut être combattue, en exploitant les idées de nature, d'humanité et d'émancipation nées des rencontres entre colonisateurs et colonisés et des mondes créés par la décolonisation. L'Afrique de Mbembe est celle où les technologies les plus récentes (numériques, médiatiques et fiscales), de concert avec ses nouvelles formes de langage, d'art et de philosophie, font l'objet d'expériences et d'innovations qui préparent cette Afrique émergente à être un modèle pour la décolonisation de la planète, sans qu'il soit nécessaire d'abandonner ou d'oublier la rencontre coloniale<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> *Idem.*

Cette manière de remettre sur le devant de la scène la responsabilité de l'ancien colonisateur est sans doute ce qui sous-tend de la manière la plus sensible, même si elle demeure implicite dans sa forme la plus fréquente, le roman de Dany Laferrière. Car si le texte est tissé des isotopies de la rupture – rupture politique, rupture nationale, rupture familiale – il n'évacue pas la responsabilité à la fois politique haïtienne (à court terme) et la responsabilité politique franco-américaine (à long terme et plus loin dans le temps colonial). Cette composante fait du roman un vrai roman politique, sombre et mélancolique ; au-delà de sa forme poétique, qui cultive une forme d'euphémisme, figure de l'atténuation des choses douloureuses, l'œuvre dresse un réquisitoire des manquements éthiques et des oppressions de toutes sortes qui ont modelé et façonné l'histoire de Haïti, et au-delà, les histoires de ses personnalités. Dans un extrait du roman, le narrateur revient sur ce goût d'amertume laissé dans l'esprit de Windsor Klébert et lié à l'histoire mouvementée de cette île de la Caraïbe :

Si Haïti a connu trente-deux coups d'état  
Dans son histoire  
C'est parce qu'on a tenté de changer  
Les choses au moins trente-deux fois.  
On semble plutôt intéressé par les militaires  
Qui font les coups d'état  
Que par les citoyens qui renversent  
Ces mêmes militaires.  
La résistance silencieuse et invisible.

Il y a un équilibre dans ce pays  
Qui tient au fait  
que des inconnus  
Dans l'ombre  
Font tout ce qu'ils peuvent  
Pour retarder la nuit<sup>53</sup>.

Il semble que la forme même, en poème en prose, de cette histoire haïtienne douloureuse sur laquelle revient le narrateur, convient parfaitement à cette tonalité triste, mélancolique, proche de devenir un mutisme, quand il s'agit de raconter les différentes péripéties de l'histoire d'Haïti. « La mort de mon père » écrit Laferrière, « achève un cycle » (37). De fait, la disparition du père résonne comme la fin d'un monde, à l'instar de la découverte des Amériques qui, en 1492, tourne la page d'un espace confiné au monde connu pour l'élargir à des continents et cultures totalement inédits. Cette référence au monde précolombien est d'ailleurs présente

---

<sup>53</sup> Dany Laferrière, *L'Enigme du retour*, Paris, Grasset, 2009, p. 133.

dans *L'Enigme du retour*. Elle apporte une structuration temporelle qui relativise la durée dramatique de l'événement du décès et remet les choses dans le temps long, dans un temps historique qui laisse entendre que des évènements encore plus douloureux se sont passés, dans l'histoire de la Caraïbe. Ce souci de relativiser se retrouvera d'un bout à l'autre de *Chronique de la dérive douce* (2012 pour la version augmentée), lorsque le narrateur, fraîchement émigré au Québec et confronté à la faim, au froid, au chômage et à l'impossibilité d'avoir un toit décent où s'abriter dans ce « pays de glace », ne cessera de faire de l'humour pour dédramatiser sa situation :

De grands arbres dont  
les branches ploient  
jusqu'à toucher la mer.  
De gros poissons roses  
encore frétilants dans  
la barque des pêcheurs.  
Des gosses au nombril en fleur  
dévorant des mangues parfumées.  
La vie langoureuse d'avant Colomb<sup>54</sup>

Ces pirouettes, qui fonctionnent comme des atténuateurs de tragique (tout comme l'euphémisme) sont à l'image de la forme empruntée, qui alterne récit autofictionnel, autobiographie et flashes rétrospectifs renvoyant à Port-au-Prince et à la vie haïtienne. On dirait que le narrateur s'inquiète de savoir quel effet la forme empruntée aura sur le récit. Dany Laferrière invente ainsi une sorte de lyrisme qui est fait de pudeur, de pointes de pathétique adoucies par la chute humoristique dont il habille ou maquille son texte. Le tête-à-tête avec son père mort participe de cette scénographie où les repères sont perdus, où la pudeur n'arrive même plus à se formuler :

Je me demande qui on encense en ce moment  
Quand celui dont on parle  
Ne peut plus rien entendre.  
Un de ses vieux camarades raconte une anecdote  
Qui semble amuser tout le monde.  
J'entends les rires au loin.

Mon père, tout près de moi, dans son cercueil.  
Je le surveille du coin de l'œil.  
Un astre trop aveuglant

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 297.

Pour qu'on puisse le regarder de face.  
C'est cela un père mort<sup>55</sup>.

Ici encore, l'exil se fait meurtrier, il est fait de meurtrissures non dites, de regrets de n'avoir pas pu davantage profiter de ce père résistant qui commence sa vie en Haïti et la termine à Brooklyn. Paradoxalement, la tristesse est générée conjointement par le fait d'être un émigré tout à fait « incongru » (Noir dans un pays de Blancs, Haïtien dans un monde aux antipodes de l'atmosphère tropicale) mais aussi par le souvenir d'Haïti comme d'un énorme piège qui ne pouvait que se refermer mortellement sur ses habitants :

On retrouve ainsi pris dans ce mauvais roman  
Où domine un dictateur tropical  
Qui n'arrête pas d'ordonner  
Que l'on coupe la tête de ses sujets.  
A peine a-t-on le temps  
De se sauver entre les lignes  
Vers la marge qui borde la mer des Caraïbes<sup>56</sup>.

Ainsi, la mort, dernière « déterritorialisation », éveille-t-elle dans la mémoire du narrateur une avalanche de souvenirs, où l'image de la mère, des amis et auteurs qui appartiennent à la bibliothèque intime de l'écrivain – sa « sentimenthèque » dirait Patrick Chamoiseau – occupent une place très importante. Il est capital ici de s'interroger sur l'existence d'un ressenti d'amertume postcoloniale dans la poétique de Laferrière. Ce sentiment prend forme stylistiquement à travers ces pointes d'ironie parfois mordante par lesquelles l'écrivain semble se moquer de lui-même, se tourner en dérision, comme pour conjurer la tristesse infinie de son état d'écrivain déraciné, à la famille dispersée, sans autre attache que les livres et la littérature pour donner une cohérence au cours de son existence. Dans la section « On ne meurt pas ici », Laferrière évoque cette surprésence de la mort dans les actes de la vie quotidienne haïtienne :

Je me souviens des porteurs de mon enfance  
Qui dansaient avec le cercueil sur leurs épaules.  
Des femmes menaçant de se jeter  
Dans le trou pour rejoindre leur mari.  
Des chiens apeurés courant parmi les tombes  
Tandis que le vent fait balancer les palmiers

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 29.

Comme une fillette qui joue avec ses tresses.  
La mort me semblait si drôle à l'époque.

Plus tard dans mon adolescence  
Il ne se passait de jour sans que  
Le tocsin ne sonne pour quelqu'un.  
Ce qui glaçait, à chaque fois, le sang de ma mère.  
La mort qu'on comparait alors à un voyage  
Me faisait plutôt rêver<sup>57</sup>.

Si le « Je » ci est tantôt autobiographique, tantôt autofictionnel et prend dès lors une distance relativement au vécu biographique, il demeure un repère pour cette perception du sentiment d'être le « fils de » (Doubrowski), en l'occurrence ici le fils d'un père désormais mort. En signalant que « les morts sont parmi nous » (titre d'un chapitre de *L'Énigme du retour*), l'écrivain brouille les frontières, comme il le fait entre autobiographie et autofiction, entre évocations du Québec et souvenirs d'enfance haïtiens, entre récit et fragments de versets retenus. Le brouillage des frontières entre morts et vivants fait que l'enterrement de son père aura quasiment lieu deux fois, une fois en réalité à Brooklyn, et une autre fois symboliquement en Haïti. Nous nous interrogerons sur la dimension politique de ce brouillage, et sur ce à quoi il renvoie dans l'esthétique de Laferrière, dont le point de vue nous semble proche de celui d'un Achille Mbembe, dans la mesure où il refuse le retour en arrière et envisage le devenir des anciens colonisateurs et anciens colonisés comme un devenir commun, obligatoirement.

### **Une poétique du brouillage et de l'éclatement cohérent. Dany Laferrière et le carnavalesque.**

La notion de brouillage des frontières est bien entendu constitutive des expériences de l'exil, que celles-ci renvoient à un exil soigneusement préparé et réfléchi, ou qu'il s'effectue dans la précipitation, suite à un drame ou à un événement politique tragique. Brouiller, qui implique la perte de repères, la non-conformité avec une cartographie excluante et séparatrice, pose l'exil comme un acte de transgression, même s'il s'accomplit dans un contexte de réfugié ou d'asile politique. La structure de *L'Énigme du retour* est particulièrement révélatrice de l'éclatement qui constitue une dominante narratologique dans les récits de Laferrière. Dans son mémoire sur l'œuvre, Martin Beauregard met l'accent sur la parenté structurelle et tonale de

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 93.

l'œuvre avec la *lodyans*, qui se définit comme un « genre de récit propre à l'oraliture haïtienne: l'essentiel est exprimé habilement en peu de mots avec un sens de l'humour très particulier »<sup>58</sup>

Cette forme, qui était présente dans la culture orale haïtienne depuis l'époque coloniale et qui occupe aujourd'hui une place importante dans la littérature écrite de ce pays, consiste à raconter une histoire fictive qui tente de se rapprocher le plus fidèlement possible de la réalité. Comme le souligne Christiane Ndiaye dans *Comprendre l'énigme littéraire de Dany Laferrière*, le lodyanseur, c'est-à-dire celui qui raconte la lodyans : « [...] agit comme un journaliste qui apparaît brièvement devant la caméra pour présenter ou commenter son reportage »<sup>59</sup>.

Aussi est-ce en se posant comme quelqu'un qui cherche à recueillir l'ensemble des témoignages sur le vécu de son père, sur Haïti et l'émigration aux États-Unis, que Laferrière semble écrire. Cet éclatement des « soi » dans l'écriture et cette quête de mille personnages plus ou moins apparentés ou contigus à l'histoire du père construit une forme de polyphonie qui est bakhtinienne. Cette polyphonie n'est cependant pas, selon nous, une pure fantaisie, un choix narratologique qui vise à perdre le lecteur dans le dédale des souvenirs, bribes de récits, flashes et instantanés décrivant tantôt une rue de ville haïtienne, tantôt le paysage de la fenêtre new-yorkaise où se penche (et se pense) le narrateur. Elle est intrinsèque à la configuration romanesque et narrative, et elle possède une dimension un peu carnavalesque. En effet, si nous prenons en considération la trentaine de personnalités et personnages évoqués à l'occasion de ce deuil du père dans *L'Enigme du retour*, depuis les auteurs sollicités jusqu'aux amis nommés qui s'associent à l'enterrement et à l'hommage indirectement, nous nous apercevons de l'éclatement spatial, qui rejoint le brouillage des temporalités puisque le narrateur façonne le temps de l'écriture au rythme du souvenir et sans suivre la continuité diachronique des événements décrits. Cette narration de type anarchique ou anarchiste est en cohérence avec ce que révèle, entre les lignes, ce narrateur vers la fin du récit, dans la section intitulée « Vers le sud » : « J'ai perdu la notion du territoire. Ça se fait si doucement qu'on ne s'en rend pas compte, mais au fur et à mesure que le temps passe les images qu'on a gardées dans sa mémoire sont remplacées par de nouvelles et ça n'arrête pas. »<sup>60</sup> Cet éclatement peut également être

---

<sup>58</sup> Ricarson Dorcé, « La lodyans haïtienne et Maximilien Laroche : cheminement d'un patrimoine culturel immatériel haïtien », in *Ethnologies*, volume 43, n°1, 2021, p. 129–149.

<https://www.erudit.org/fr/revues/ethno/2021-v43-n1-ethno06436/1082162ar/>

<sup>59</sup> Martin Beauregard, « L'intergénéricité dans *L'énigme du retour* de Dany Laferrière », Université de Montréal, Mémoire présenté en mars 2018.

[https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/21257/Beauregard\\_Martin\\_2018\\_memoire.pdf?sequence=4&isAllowed=y](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/21257/Beauregard_Martin_2018_memoire.pdf?sequence=4&isAllowed=y). Martin Beauregard cite Christiane Ndiaye, *Comprendre l'énigme littéraire de Dany Laferrière*, Montréal, Les Éditions du CIDIHCA, 2011, p. 32-33.

<sup>60</sup> Dany Laferrière, *L'Enigme du retour*, Paris, Grasset, 2009, p. 258.

perçu comme une volonté de ne pas reprendre l'histoire dès le début, c'est-à-dire de l'embrouiller de telle façon à ce que le processus d'exil ne soit pas stabilisé ou pétrifié relativement à une vision avant-après, mais qu'il puisse être pressenti dans une plasticité carnavalesque : l'exil serait alors constitutif de toute identité, de toute évolution et transformation de l'être humain. Car à force de représenter le départ comme une évolution « naturelle » de tout haïtien qui ose penser et dire non à la dictature, ce départ perd son caractère d'exception pour renvoyer, sur le plan existentiel, à une étape nécessaire de la vie d'un homme normalement constitué. Même s'il focalise à plusieurs reprises sur la difficulté de laisser les choses derrière lui et de revenir à zéro pour bâtir une existence nouvelle, l'exil est tout à fait dépouillé de sa gangue dramatique dans la poétique de l'écrivain haïtien. L'exil devient alors un motif, un prétexte à plonger dans les racines du mal-être, dans le fond humain le plus immémorial. Enfin, de ce point de vue, ce qui pourrait apparaître comme subversif est aussi une tactique qui est sous-tendue par la foi postcoloniale de l'obligation de s'entendre, désormais, avec les Blancs, c'est-à-dire au fond de concevoir qu'un avenir commun aux deux anciens camps ennemis puisse être imaginé. C'est cette composante inclusive, finalement, qu'Arjun Appadurai avait souligné dans sa lecture de la philosophie de l'histoire telle que l'a développée Achille Mbembe :

L'argument de Mbembe concernant un avenir libérateur qui pourrait émerger de la décolonisation a le grand avantage de ne pas nécessiter l'abandon en bloc des complexités de la modernité. Mais il ne parvient pas à concilier son optimisme quant à l'avenir politique et technologique de l'Afrique avec ses observations dévastatrices sur son présent racialisé, nationaliste et étatiste. Mbembe produit une antinomie entre l'histoire et l'avenir de l'Afrique qu'il ne peut résoudre complètement. Mignolo et Walsh, qui rejettent la violence et la brutalité du présent et s'intéressent moins à l'avenir, n'ont pas à résoudre cette tension, puisqu'ils cherchent à promouvoir un retour au passé précolonial. Mais leur livre soulève également des questions considérables sur l'idée de décolonialité. Le marché est une présence presque fantomatique dans leurs arguments, et nous entendons très peu parler des explorations maritimes, du commerce océanique et des profits générés par les esclaves dans les économies de plantation basées sur le café, la canne à sucre et la cocaïne, qui ont fini par façonner non seulement la région qui les intéresse, mais aussi le monde tel que nous le connaissons. En accordant la primauté à l'épistémologie et non à l'économie politique pour définir la structure profonde de la modernité coloniale et occidentale, Mignolo et Walsh passent également à côté de la façon dont le capitalisme contemporain, tout autant (ou sans doute plus) que les épistémologies occidentales modernes, a endommagé la planète, creusé les inégalités sociales et étendu le pouvoir des marchés financiers.

Où cela nous mène-t-il ? Un livre nous renvoie à un passé plus désirable, un autre à l'avenir, mais qu'en est-il aujourd'hui ? Mbembe n'a pas d'évangile, qu'il s'agisse du colonialisme, du pouvoir ou de la modernité, et dans sa flexibilité, nous trouvons également les prémices de l'avenir qu'il imagine pour nous. L'une des caractéristiques les plus frappantes de la pensée de Mbembe est l'accent mis sur le relationnel. Dans ses récits sur le colonisateur et le colonisé,

l'État et ses sujets les plus faibles, le tyran et la victime, le maître et l'esclave, le bourreau et le prisonnier condamné, il se préoccupe surtout de l'espace dans lequel les relations émergent aux extrêmes de la société. Ainsi, l'Occident européen, et la France en particulier, selon Mbembe, se sont engagés dans un effort massif pour placer leurs sujets coloniaux en dehors de l'espace où la solidarité, l'humanité et la convivialité ont leur place. Cette politique de l'extrême dans laquelle se trouvent les projets et les sujets coloniaux a cependant créé de nouveaux sites d'invention et d'imagination, produisant des zones de créolité, dans lesquelles les projets civilisateurs du maître colonial produisent par inadvertance de nouveaux espaces de dialogue et de créativité. Selon Mbembe, il nous appartient de contribuer à leur pleine réalisation.

L'émergence d'un vaste monde d'idées, de formes de pensée, de styles linguistiques et de technologies du soi en Afrique francophone est donc, pour Mbembe, un fruit paradoxal du colonialisme et des zones de créolité qu'il a produites. Pour Mbembe, la décolonialité est à la fois impossible et indésirable, puisque nous ne pouvons pas revenir à une période précoloniale - et, insiste-t-il, nous ne devrions pas le vouloir. Ce dont nous avons besoin dans un ordre mondial, c'est d'une forme alternative de modernité mondiale. Nous n'avons pas encore atteint cet objectif, reconnaît Mbembe, mais cela ne signifie pas que nous ne pouvons pas essayer. Comme Mbembe, je préfère me souvenir et revisiter la colonie, à la fois parce que nous ne pouvons échapper à sa persistance et parce qu'elle contient les germes de sa propre défaite<sup>61</sup>.

Si l'écrivain haïtien, entré à l'Académie française en 2013, tient le haut du pavé des lettres francophones depuis de longues années, pour le talent de son écriture et la force de son inspiration, c'est aussi l'énergie de sa substance romanesque qui est célébrée et analysée, notamment par un numéro spécial d'*Interculturel Francophonies* coordonné par Yolaine Parisot en 2016 dont le thème est *Dany Laferrière : mythologies de l'écrivain, énergie du roman*<sup>62</sup>. Elena Pessini en rend compte et souligne ce que cet écrivain de la mondialité gagnerait à se voir « définir en tant qu'écrivain caribéen, mais aussi québécois, américain, écrivain voyageur, de l'exil, de la diaspora », ce que la critique ne fait pas, le plus souvent, en le confinant dans l'étiquette « écrivain haïtien ». C'est au fond ce même désir d'« éclatement » des identités qui se fait jour ici, dans la mesure où Laferrière tente d'échapper à toute tentative de l'enfermer dans un moule, une représentation qui fixerait ses origines, son évolution et confinerait sa poétique, très riche, à un modèle d'œuvre avec des métaphores obsessionnelles récurrentes. Dans un Entretien donné au journal *Jeune Afrique* en 2016, Laferrière formule ce constat qui atteste du rôle compensatoire de la création littéraire pour des écrivains issus de l'île de Haïti : « L'écriture donne aux Haïtiens l'impression de n'avoir pas perdu la face ». A la lumière d'une telle déclaration, on peut comprendre l'éclatement des lieux dans la poétique de *L'Enigme du retour*, et ce va-et-vient incessant entre les lieux de mémoire et de vie comme une réponse résiliente aux revers infligés par les forces d'oppression coloniale à Haïti. Cette conception se

---

<sup>61</sup> Arjun Appadurai, « Beyond Domination. The Future and Past of Decolonization », *op. cit.*

<sup>62</sup> Yolaine Parisot (dir.), *Dany Laferrière : mythologies de l'écrivain, énergie du roman*, in *Interculturel Francophonies*, Lecce, n°30, nov-déc 2016.

rapproche, en un sens, de celle de l'écrivain algérien d'expression française Kateb Yacine qui soutient que son choix d'écrire en français est une réaction contre la tyrannie coloniale française : « le français est mon butin de guerre ». Cette décision de se créer un nouveau territoire, qui n'est ni l'origine ni le pays de migration, mais le pays de l'écriture en dit long sur le type d'entreprise endossée par notre auteur : « Il y a des grains que le vent aime semer ailleurs » lit-on à la fin de la section « La Jeep rouge ». Mais la posture n'en est pas pour autant une posture démesurée, d'arrogance ou d'assurance artistique vaniteuse. L'effacement est même à l'horizon, pour le narrateur qui murmure à la fin du récit :

Ma vie d'avant semble si loin.  
Cette vie où je fus journaliste, exilé,  
Ouvrier, et même écrivain.  
Et où j'ai rencontré tant de gens  
Pour qui je ne suis plus aujourd'hui  
Qu'une silhouette en train de s'effacer<sup>63</sup>.

Cet effacement semble faire suite au vertige carnavalesque, dans lequel l'écrivain revêt diverses formes, du fils endeuillé à l'émigré qui ressent silencieusement le manque du pays natal, au lecteur accroché à ce pays inébranlable qu'est la bibliothèque de ses écrivains favoris, de ceux qui ont constitué finalement la seule ligne de continuité entre son enfance et son statut de migrant québécois. S'effacer afin de laisser la seule voix des auteurs élus, préférés et dont l'œuvre fournit un vade-mecum vital et indispensable. L'objet symbolique de la valise, qui est représentée comme un simple objet de voyage mais synthétise tous les apports, et leur caractère fini et limité, rend encore plus cette poétique qui ne se sépare jamais du sentiment de précarité comme si à tout moment, un nouveau drame ou désastre pouvait atteindre l'intégrité de Laferrière. La quête de la sérénité lui faut d'ailleurs évoquer Lanza del Vasto, écrivain adepte de la non-violence :

Ce matin ce n'est pas Césaire  
Que j'ai envie de lire  
Mais bien ce Lanza del Vasto  
Qui parvient à se satisfaire  
D'un verre d'eau fraîche.  
J'ai besoin d'un homme serein  
Et non d'un bougre en colère<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> Dany Laferrière, *L'Enigme du retour*, Paris, Grasset, 2009.

<sup>64</sup> Dany Laferrière, *L'Enigme du retour*, Paris, Grasset, 2009, p. 82.

C'est enfin cette poétique de l'éclatement comme réponse narrative et structurelle à l'absence de toute stabilité, sauf celle de l'écriture, qui permettra au narrateur de plonger dans les replis de la mémoire maternelle. Car si *L'Enigme du retour* met le père à l'épicentre de l'histoire, c'est la remémoration des moments passés avec la mère qui viennent se greffer sur le souvenir majeur, l'évocation, symbolique et pudique, donc non sentimentale, du père. On peut même se demander si le père n'est pas, par sa mort, un prétexte qui fait retourner l'écrivain sur les genoux de sa mère. Revenons un moment sur ses différentes évocations. Si Césaire sert de transition entre la « lancinante rage » du « désir de vivre dans la dignité » et « le subtil sourire de son père »<sup>65</sup>, la mère est d'abord là en sa qualité de « femme de ». Lorsque Laferrière tente de venir lui rendre visite quelques années avant sa mort, il se heurte à un homme blessé qui ne fait pas le deuil de son pays et de sa famille : « Je l'entends encore hurler qu'il n'a jamais eu d'enfant, ni de femme, ni de pays. J'étais arrivé trop tard. La douleur de vivre loin des siens lui était devenue si intolérable qu'il a dû effacer son passé de sa mémoire »<sup>66</sup>. Le thème de l'effacement, qui est synonyme ici de déni douloureux fait que le trop-plein mémoriel de Laferrière s'explique en réaction à ce désir d'effacement qui rend le père fou. C'est la section « passage à vide » qui met véritablement en scène le personnage de la mère, « qui chante » : « J'entends chanter ma mère. [...] ma sœur me souffle qu'elle est souvent ainsi après une descente en enfer »<sup>67</sup>. En rappelant l'extrême pudeur et sobriété maternelle, l'écrivain pointe son extraordinaire aptitude à ravalier les douleurs vécues :

Ma mère ne se baigne pas  
Dans le fleuve de l'Histoire.  
Mais toutes les histoires individuelles  
Sont comme des rivières qui la traversent.  
Elle conserve dans les replis de son corps  
Les cristaux de douleur de tous ces gens  
Que je croise dans les rues depuis mon arrivée.

Douleur.  
Silence.  
Absence.

Voilà ce qui n'a rien à voir  
Avec le folklore.  
Mais de cela  
On n'en parle jamais  
Dans les médias internationaux<sup>68</sup>.

---

<sup>65</sup> *Idem*, p. 62.

<sup>66</sup> *Idem*, p. 68.

<sup>67</sup> *Idem*, p. 101.

<sup>68</sup> *Idem*, p. 101-102.

Si le carnavalesque peut être considéré comme l'un des paramètres de la poétique de Laferrière, il se pourrait que l'émergence de cette figure presque non dite de la mère, en alternance avec un père dont on n'arrive pas vraiment à cerner le portrait complet et précis, relève de cette volonté de brouiller les portraits, de ne pas imposer une figure d'épicentre. L'écrivain tente plutôt de composer une vision globale et parcellaire, composite, de cette galerie de portraits plus ou moins importants, plus ou moins secondaires qui constituent la fresque de Laferrière. Ce que nous pouvons conclure au terme de ce chapitre où nous avons tenté de prendre la mesure scripturale de cette mélancolie de la déterritorialisation, c'est que l'exil chez Laferrière est marqué par plusieurs isotopies de la rupture : rupture avec une situation politique désastreuse, avec un risque d'attentat (l'exilé fuit car il est menacé de mort) ou encore, mais partiellement, avec l'imaginaire collectif du pays natal. Il serait sans doute plus juste de parler de « processus exilaire », ou d'adaptation exilaire que d'exil comme résultat final. Car toute la poétique de Dany Laferrière peut se concevoir comme une lente appropriation de ce processus, puisque le narrateur de chaque œuvre, et encore plus dans cette mémoire paternelle qui se déploie à travers *L'Enigme du retour*, cherche au moyen de stratégies différentes à apprivoiser cet inconnu qui est au bout du couloir de l'exil. Le long couloir de l'exil, qui devient dans certaines pages une impasse, ou un trou noir, n'est pas un passage assuré. Il est piégé par des obstacles, des énigmes qu'il faut résoudre. Si le terme d'« énigme » est associé à l'image du père, c'est parce que l'exil du père est aussi polysémique, qu'il est une « œuvre ouverte » que le fils s'efforce de relire pour en élucider les mystères. Le voile qu'il tente de lever sur les secrets, sur celui de cette valise que le père a laissée, sur ce que la mère lui a caché, est tiré par l'encre de l'écriture, comme si le noir de l'encre était la seule potion magique propice à élucider les blancs, les silences qui trouent le tissu de l'histoire familiale haïtienne. La manière dont les différentes composantes de ce processus exilaires sont traitées, sont significatives de ce processus que nous avons essayé de rendre plus tangible. Un processus de prise de possession de sa propre vie, de contrôle, pour ne plus être un agent passif de la dictature, et ne plus demeurer subalterne de sa propre existence. Si nous avons considéré que l'exil a une composante meurtrière, c'est parce que *L'Enigme du retour* de Dany Laferrière étale une affaire politique pleine de perversité, qui coûte le bonheur personnel et familial, et même la santé mentale à Windsor Klébert Laferrière. Mais l'exil meurtrier l'est aussi parce qu'il abat certaines personnes symboliquement : en partant loin de Haïti, le narrateur exécute symboliquement le

dictateur qui s'est substitué à sa propre volonté (et à la volonté populaire) sur le sol du pays natal, tout comme durant le carnaval le fou prend la place du roi qui lui se retrouve déchu de son trône. La seule réponse est alors d'infiltrer des images haïtiennes dans la narration du vécu québécois ou américain, et donc là encore d'opérer une déterritorialisation (terme de Deleuze) du souvenir. Les mémoires plurielles d'un narrateur soucieux de colmater les traumatismes antérieurs sont la réponse foudroyante et créative aux accidents de sa vie, à la perte et à la séparation. Ce que nous avons appelé « poétique du brouillage et de l'éclatement cohérent » renvoie au travail organisateur et réparateur de l'écriture. Celle-ci, face à l'hétérogène des souvenirs, aux manques, au sentiment de solitude qui en découle, trace une autre cartographie, où le Québec et les USA, asiles pour son père et lui, peuvent accueillir symboliquement les traces culturelles et rituelles de cette île de la Caraïbe qu'est Haïti.

### Chapitre 3

#### **Les modalités scripturales et socioculturelles de la représentation de l'altérité dans l'exil : L'épreuve de l'altérité comme initiation chez Laferrière (*Chronique de la dérive douce* ; 1994 et *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo* ; 2015)**

Plus spécifiquement consacré à l'analyse des modalités scripturales et socioculturelles de l'altérité dans l'exil, ce chapitre vise à approfondir la connaissance de Laferrière comme vivant, par l'exil mais aussi par l'écriture, une expérience initiatique. L'épreuve de l'altérité comme étape de construction de soi, tel serait l'objectif à identifier dans le processus d'écriture, tel que celui-ci le mène à bien. À partir de *Chronique de la dérive douce* essentiellement, avec de courtes explorations de *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo*, ensuite, nous tenterons de démontrer que l'exil devient un levier de découverte de l'altérité et de ce qu'elle accomplit comme transformations internes à l'intérieur du narrateur. Dans un deuxième temps, il s'agira pour nous de nous pencher sur l'œuvre de Louis-Philippe Dalembert intitulée *Avant que les ombres s'effacent*, œuvre qui développe un rapport à l'altérité tout à fait différent (dans la forme et dans les thèmes), de ce qui se passe chez Laferrière. C'est ce que nous essaierons de montrer, en mettant l'accent sur les constantes chez l'un et l'autre écrivain, et en proposant un tableau contrastif de leur rapport à l'Autre.

#### **L'épreuve de l'altérité comme initiation chez Laferrière (*Chronique de la dérive douce*, 1994 et *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo*, 2015)**

Dans *Lire l'altérité culturelle dans les textes antillais*, Virginie Turcotte revient sur les interactions et contacts auxquels ont été exposés les populations des Antilles. Après avoir souligné, en partant de cet événement traumatique majeur qu'a été la Traite des Noirs, que les négriers avaient soin de mettre ensemble dans les cales des bateaux des ethnies différentes, qui ne pouvaient communiquer ensemble, et ce afin d'éviter qu'ils puissent se révolter, elle s'intéresse à la « naissance d'une communication sommaire »<sup>69</sup> sur la plantation. Mais cette communication ne puise pas seulement dans les parlers africains divers qui se côtoient dans les

---

<sup>69</sup> Virginie Turcotte, *Lire l'altérité culturelle dans les textes antillais*, Montréal, Presses de l'Université du Québec à Montréal, 2010, p. 38.

champs de canne. L'auteure rappelle que les esclaves vont aussi forger leur langue de communication en récupérant certains mots et expressions que le maître de la plantation utilise. Ils créent ainsi une sorte de « pidgin »<sup>70</sup>, à différencier du créole comme le précisent les auteurs du *Dictionnaire encyclopédique des sciences du Langage*, Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov :

L'existence régulière entre deux communautés parlant des langues différentes, amène souvent la création d'une langue mixte, permettant une communication directe sans recours à la traduction. La langue résultante est appelée sabir [...] lorsque : 1) elle n'est utilisée que pour des relations épisodiques, à objet limité [...] ; 2) elle n'a pas de structure grammaticale bien définie et permet surtout des juxtapositions de mots. On parle en revanche de langue pidgin lorsqu'il y a eu création d'une langue grammaticalement cohérente, et qui [...] répond au même titre que les langues nationales et les dialectes, à l'ensemble des besoins de communication de ses utilisateurs [...]. Lorsque cette langue devient la langue principale (ou unique) d'une communauté, on parle de langue créole (c'est le cas du créole des Antilles qui a donné son nom à la catégorie entière)<sup>71</sup>.

Au-delà de la création d'un pidgin (langue occasionnelle) puis d'un créole, langue communautaire ou nationale, c'est la construction par les esclaves d'une véritable identité qui se nourrit des contes, des danses, et des chants qui les réunissent le soir après le travail harassant des plantations, qui devient un lieu. C'est désormais cet exutoire qui va structurer les ethos de ces personnes considérées comme « un meuble » (selon le Code noir) et qui va recomposer leur personnalité dissoute, écrasée sous la violence coloniale et capitaliste. L'étude de Virginie Turcotte va montrer que c'est grâce à ces réunions conviviales que « prend naissance le vaudou, ferment de cohésion culturelle et de résistance politique ». En se remémorant leur culture ou en tout cas des bribes de leur culture un peu oubliée, démantelée, et en la formulant avec des mots occidentaux employés par le maître, les Africains de la Caraïbe sont les premiers aux Amériques à expérimenter l'altérité. Mais cette altérité, qui est très largement culturelle au sens large (il faut faire entrer dans la « culture les postures, les rituels, fêtes, adorations, phobies, etc. »), est une altérité de résistance car les Africains doivent échapper à l'enfer de l'amnésie, de l'oubli et donc de l'aliénation identitaire et culturelle. « Dans la violence de l'esclavagisme,

---

<sup>70</sup> Pour le CNRTL, le pidgin se définit ainsi : « XIX<sup>e</sup> siècle. Transcription de la prononciation, altérée par les Chinois, de l'anglais *business*, « commerce, affaires ». Langue mixte, au vocabulaire restreint et à la grammaire simplifiée, née du contact de l'anglais avec diverses langues de l'Extrême-Orient et en particulier avec le chinois. *Les pidgins se sont formés pour répondre aux besoins du commerce dans les ports de l'Asie. Pidgin mélanésien*, dont le vocabulaire mêle les apports anglais et malais. • Par ext. Langue véhiculaire née du contact d'une langue européenne avec une langue autochtone d'Asie, d'Océanie ou d'Afrique. • Fig. et péj. S'emploie souvent pour désigner l'anglais très simplifié utilisé comme langue internationale de communication.

<sup>71</sup> Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, p. 82. Cité par Virginie Turcotte, pp. 38-39.

dans un contexte où les moindres gestes sont contrôlés et où le christianisme est imposé, les traditions des esclaves représentent alors une force de survie à la fois individuelle et collective. »<sup>72</sup> Mais c'est surtout dans le second chapitre de l'ouvrage, intitulé « Les frontières culturelles et la lecture » que Virginie Turcotte définit ce que serait l'altérité culturelle :

Le concept d'altérité culturelle est d'une grande importance ici. Cette notion est rarement définie de façon claire malgré qu'elle soit intégrée au vocabulaire des anthropologues et des ethnologues, qui se consacrent entre autres aux rapports humains. **Nous changeons de paradigme et considérons ici l'altérité dans le sens de la distance qui existe entre nous et l'autre**, et qui permet d'expérimenter la sensation d'exotisme telle que définie par Segalen. Sous l'angle de la lecture, c'est la tension née de la distance entre deux sémiosphères, en l'occurrence celle du lecteur et celle d'où proviennent les textes antillais, qui engendre l'altérité. Car, concernant la lecture, il n'y a pas lieu de parler de rapports interpersonnels puisque, comme le rappelle Bouvet, « la seule chose qu'expérimente vraiment le lecteur, ce sont ses sensations, en particulier la sensation d'exotisme. Si un sentiment d'étrangeté se crée au cours de la lecture, il ne naît pas du contact existentiel avec l'Autre, mais du contact avec un texte ». L'altérité s'impose donc lorsque le lecteur perçoit des signes textuels qui ne font pas partie de ses référents culturels. Il est possible de croire que plus l'altérité est grande, plus le processus d'interprétation est complexe<sup>73</sup>.

Cette définition est essentielle pour comprendre le fonctionnement de la culture étrangère dans la poétique de Laferrière. À cet égard, le mot même d'étranger demande à être redéfini car celui-ci devint presque ce que Khatibi, l'écrivain marocain, désigne comme un « étranger professionnel ». Cette « professionnalisation » du statut d'étranger est bien ce qui caractérise le statut du sujet narrateur dans *Chronique de la dérive douce*. Paru pour la première fois à Montréal au Canada, aux Éditions V.L.B en 1994, le roman est publié une seconde fois en 2012 aux Editions du Boréal au Canada et Grasset & Fasquelle pour le reste du monde. Dédié « A celui qui vient d'arriver dans une nouvelle ville », il s'ouvre sur une brève épigraphe de Hokusai, poète japonais disciple de Basho et producteur de haïkus. Composé de fragments en prose, avec la forme de versets ou de vers libres, le roman est une « chronique au sens propre de « Récit mettant en scène des personnages réels ou fictifs, tout en évoquant des faits sociaux et historiques authentiques, et en respectant l'ordre de leur déroulement. ». Mais le CNRTL ajoute un peu plus loin en précisant que « chronique » peut avoir le sens un peu ironique de « Ensemble de nouvelles vraies ou fausses, de propos souvent défavorables, qui se propagent en général oralement. ». Cette connotation qui peut dériver vers le scabreux se retrouve certainement dans le roman, et nous y reviendrons. Mais il nous faut d'abord souligner cet ordre

---

<sup>72</sup> Virginie Turcotte, *op. cit.*, p. 42.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 103. Nous soulignons.

dans le déroulement des événements, ce qui permet au lecteur d'évaluer l'évolution de l'expérience d'altérité et d'adaptation de l'exilé à la vie et au contexte québécois. Nous commencerons d'abord par répertorier toutes les marques de l'altérité auxquelles est confronté l'exilé haïtien lors de son arrivée au Québec, en mettant la lumière sur les formules qui accompagnent cette découverte et le vécu de son immersion dans le monde de l'Amérique du Nord.

La première notation est celle d' « un couple en train de s'embrasser », scène qui est en fait un ferment qui sera amplement développé par la suite lorsque le narrateur décrira ses frasques amoureuses et les séquences de sa vie sexuelle avec Julie et Nathalie, les deux femmes qu'il fréquente simultanément, l'une fleuriste, l'autre étudiante en littérature : « Julie c'est pour le cœur/Nathalie, pour le sexe./Il me faut vite quelqu'un /pour l'argent ». Mais la première découverte de l'altérité se fait dans le taxi, lorsque le narrateur doit se repérer et est obligé de poser des questions au taximan. La première illusion auquel il tente de s'accrocher est celle des « points communs » entre le pays natal et le pays de migration : « D'une certaine façon, ce pays ressemble au mien ». Le sentiment de ne pas se sentir chez soi est vite mis à distance, et toute émotion bloquée : « Je suis ici pour rester./Que j'aime ça ou pas ». Cette manière de prendre la température du ressenti de l'exilé est aussi déterminante de ce qu'il décrira par la suite. A de nombreuses reprises, le lecteur se rend compte que l'auteur n'ose pas avancer dans ses analyses psychologiques comme s'il craignait soudain de découvrir que cette vie québécoise n'est absolument pas adaptée à ce qu'il est. Cette constatation lui fait formuler, dans une très belle et presque enfantine déclaration : « Ce n'est pas toujours simple/pour celui qui vient/d'un pays d'été/où tout le monde est noir/de se réveiller/dans un pays d'hiver/où tout le monde est blanc. ». La force de la représentation est telle que Laferrière arrive, sans le dire, à superposer l'image cartographique de Haïti, avec la rivière Massacre qui coupe l'île en deux, la séparant de Saint Domingue, à trouver des parallélismes et des similarités entre le Québec et Haïti, et ce du moins en ce qui concerne le bilinguisme qui s'y pratique (Haïti, créole et français ; pour le Québec, le français contre l'anglais). Voici l'extrait qui nous a semblé, tout en désignant la ville de Montréal, parler également d'Haïti :

Je me dirige vers l'Ouest  
Jusqu'à franchir la rue au double nom.  
Rue Saint-Laurent/Saint-Lawrence Street.  
La ville coupée en deux langues  
Si proches qu'elles s'opposent

Comme un baiser interrompu.  
Pire que le mur, c'est son absence.

Même si la menace et l'angoisse de l'oubli l'emportent au début (« Combien de temps faut-il/pour oublier mes amis laissés/à Port-au-Prince ? »), c'est la nécessité d'entrer en interaction par de vrais actes de langage (souvent cependant muet, en passant par le regard) avec les habitants de cette ville qui s'impose au narrateur. Celui-ci se heurte au racisme, à la femme de l'ami, qui lui « fait la gueule », à la faim (il va se restaurer à la soupe populaire) mais surtout à la méfiance et pire encore, à l'indifférence :

Des gens que je ne connais pas  
Me regardent  
comme si j'étais  
Un mur lisse

Dès lors, le narrateur doit proclamer son statut : « Je n'ai pas été exilé, j'ai fui avant d'être tué ». Épuisé dans une ville glaciale où il doit trouver où loger, où manger et où travailler, la sensation d'être assailli le rend vulnérable et lui fait vivre ce contact initial avec l'altérité comme une agression : « Je sens ces milliers de petites aiguilles, qui me pénètrent/ le corps sans passer par mon cerveau ». Une telle dissociation de l'esprit et du corps prouve la fatigue, la lassitude et l'impossibilité de penser, donc au second degré. Cette sensation désagréable est encore accentuée par le chacun pour soi, par la solitude et l'indifférence. Le narrateur s'en indigné : « Chacun muré dans son univers. J'ai quitté une capitale de bavards invétérés pour tomber dans une ville de mordus du silence où les gens préfèrent regarder la télévision plutôt que de s'adresser à leur voisin ». Ce mutisme est le premier obstacle à l'interaction, la première barrière contre la construction de cette « communication sommaire » qui devrait s'établir entre les deux parties. « On n'aime pas trop faire des phrases ici », note le narrateur avec ironie. Le lecteur sent bien que toutes ces remarques sont des euphémismes et que cette pudeur, cette mesure cachent en réalité un froid glacial, l'indifférence de l'autre et l'absence de toute empathie. Le silence sera aussi accentué par la solitude de l'exilé qui ne peut pas manger seul alors qu'il est issu d'une culture du partage et de la convivialité : « Je sors chercher quelqu'un/dans le parc pour partager/ce repas avec moi ». Contraint à cuisiner des chats par manque de moyens matériels, il se retrouve face à ce paradoxe qui dit bien toute la profondeur du fossé qui sépare les sociétés sous-développées des cultures capitalistes libérales : « C'est qu'ici manger n'est pas une priorité ». Une telle devise n'est évidemment pas en accord avec

ses urgences, et le « primum vivere » est formulé comme un indispensable vital pour lui. La structure du roman, faite d'alternances de récits relatifs à la vie (ou plutôt survie) au Québec et de souvenirs haïtiens, permet de confronter la grande différence des modes de vie, comme la grasse matinée, qui n'est pas du tout de rigueur en Haïti : « La grasse matinée./Quand on reste au lit là-bas, au-delà de sept heures du matin/c'est qu'on est malade ». Le sentiment de précarité n'est toutefois pas incompatible avec une forte estime de soi, et l'écart entre les deux ressentis est générateur d'humour, un humour propre à la Laferrière :

Les gens ne semblent pas  
Se rendre compte  
Qu'il y a un nouveau prince  
Dans cette ville  
Même si je ne suis  
Qu'un clochard pour l'instant.

Déménageant de quartier en quartier, le narrateur est amené à rencontrer d'autres hommes de même condition que lui, comme Antonio, l'émigré italien qui « fait du vin dans la cave ». L'exilé haïtien se transforme alors en observateur qui regarde la communauté italienne vivre au rythme des souvenirs : « s'asseoir à l'église/avec ses vieux amis/des histoires/ de leur village ». Considéré sous cet angle, *Chronique de la dérive douce* se lit comme une dénonciation des conditions de travail lamentables dans lesquelles vivent les émigrés. Il révèle la préférence des patrons d'usine pour le recrutement d'hommes presque SDF : « le recrutement/se fait de bouche à oreille/avec une préférence/pour les sans-papiers,/La loi ne pénètre pas./La lumière du jour non plus ». Un peu plus loin, c'est le tableau réaliste des émigrés de toutes origines, dont les termes rappellent le style de Césaire dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, qui est brossé et ne fait pas honneur à la tradition d'hospitalité du Canada :

Haïtiens, Italiens et Vietnamiens  
Des quartiers pauvres entassés  
Comme des sardines  
Dans ces wagons qui filent vers l'est de la ville  
Toutes couleurs confondues.

L'image des wagons n'est pas sans évoquer, dans l'imaginaire des lecteurs, celle des wagons de la mort transportant durant la Seconde guerre mondiale les Juifs vers les camps de concentration, et le terme « wagons » prend alors une connotation lugubre où la personne humaine est presque mise au niveau de l'animal de par cette précision qui le déshumanise. Si

Dans *Tout ce qu'on ne te dira pas*, Mongo un mentor conseille un jeune émigré pour l'aider à trouver sa place dans la société québécoise, en lui fournissant des clés qui lui permettront de déchiffrer les protocoles et rites de cette culture si particulière, l'œuvre qui constitue notre corpus dans ce chapitre, *Chronique de la dérive douce*, décrit l'expérience telle que la vit le narrateur lui-même, qui devient son propre mentor. Laferrière examine et analyse chaque sensation, chaque perception que lui inspire le « pays de glace ». Mais l'altérité n'évacue pas le pays d'avant. D'ailleurs, les souvenirs et parallélismes deviennent si fréquents que le narrateur constate : « Les frontières sont devenues/ si floues que je ne sais plus/de quel côté je suis ». Le floutage de ces frontières est ce qui définit cette ville qu'est Montréal, dont la littérature a souvent mis en avant l'aspect cosmopolite. Ce cosmopolitisme est très bien représenté par Laferrière dans notre roman où, après avoir évoqué l'atmosphère « italienne », passe aux Algériens, auxquels il rend un discret mais explicite hommage, puisque le propriétaire du restaurant algérien ne le laisse pas payer son repas :

Je vais manger chez l'Algérien, à deux pas d'ici. Un couscous royal avec poulet, merguez et agneau. Des légumes baignant dans une sauce à la tomate. Je m'assois près de la fenêtre. Le restaurant est presque vide. Le propriétaire vient prendre le thé avec moi. On cause d'Haïti et d'Algérie. De l'exil et de la nostalgie. La nostalgie, c'est plutôt son rayon. A partir de ce moment, il a pris le crachoir pour me raconter en détail sa vie là-bas, son départ, ses tentatives de retour. On vient l'appeler pour un problème à la cuisine. En partant, il a ramassé 'addition que la serveuse venait de déposer près de mon coude.

Mais l'altérité est aussi la zone rouge où émergent les signes et indices du racisme. Laferrière n'a aucune complaisance pour ces marques d'infériorité que la société québécoise, pourtant très métissée et mélangée, fait ressentir à ses émigrés. Le narrateur pointe cet état de fait parfois de manière détournée, comme lorsqu'il rapporte un slogan lu dans les toilettes :

Lu dans les toilettes  
« Dès qu'il a plus de dix Noirs  
Dans une zone, on appelle ça  
Un ghetto.  
Dès qu'il y a plus de dix mille Blancs,  
On appelle ça une ville. »

Enfin, la plus profonde rencontre de l'altérité se fera avec les femmes. C'est le thème récurrent de *Chronique de la dérive douce*, dont le titre peut être interprété, selon nous, comme la douceur de la dérive qui mène de la ville à l'intimité d'une chambre puis d'un lit : « Nous sommes restés/ainsi enlacés/un long moment/dans la pénombre./Son souffle chaud/dans mon

cou./La rumeur de la rue/pour toute musique./Et moi dansant dans ma tête ». Fil conducteur de l'histoire, le rapport intime au corps des femmes est ce qui compense la glaciale température de la ville, dont le narrateur rapporte les pointes sous zéro – « Il fait moins trente-deux », puis un peu plus loin « La radio vient d'annoncer moins quarante » –, ressenti formulé souvent avec une belle ironie : « J'écris à ma mère/au début de février/pour lui faire part/que je vis/dans un réfrigérateur/avec six millions de gens./Certains sont/ dans le congélateur ». La chaleur intime est régulièrement sollicitée comme le contrepoids de cette glaciation dont s'impatiente le narrateur : « Et combien de temps/durera/cette initiation à la glace. » Les résistances à la culture québécoise et à ces traditions associées à l'hiver et à la neige deviennent parfois cocasses, comme lorsque le héros oppose un « non » à la demande que lui adresse son amante d'aller skier : « – C'est magnifique ! Viens, je vais t'apprendre à skier./– Ecoute, depuis huit générations, c'est le plus loin que je puisse remonter, aucun homme n'a jamais skié dans ma famille. »

Cependant, même dans ces situations de relâchement et de confiance qu'offre l'intimité physique avec les femmes, l'exilé garde les réflexes d'un homme traqué en Haïti. Il ne relâche jamais sa vigilance : « Le corps arqué./Les sens aux aguets./L'esprit vif./Même dans la plus stricte intimité/je reste en état d'alerte ». Nous caractériserons donc cette expérience de l'altérité comme une expérience d'alternance, mitigée car toujours faite d'une composante étrangère et d'une composante familière. L'écrivain se l'avoue à lui-même, et l'on peut considérer que *Chronique de la dérive douce* a aussi une valeur de confession, où le héros se livre sur les recoins et secrets de sa propre histoire mentale relativement à l'émigration : « Je tente de me projeter à Port-au-Prince./La frustration de plus en plus forte/de ne pouvoir être/à deux endroits à la fois ». Le milieu du livre a d'ailleurs une portée très philosophique pour ce qui concerne la définition ou l'identification de l'Autre. En effet, si le « je » s'auto-analyse parfois, essayant de lire en lui-même les transformations qui s'opèrent à l'occasion de cet exil québécois, et même si le narrateur confie avec malice que « la plus grande énigme,/c'est le fait que les gens/acceptent de passer/toute leur vie/sous ce climat/quand l'équateur n'est pas si loin. », la grande énigme (et à cet égard on pourrait émettre l'hypothèse que chaque livre de Laferrière tente de résoudre une partie d'une énigme existentielle) est vraiment celle de l'Autre. Comment ne pas penser alors à l'énigme mythologique qui est le fondement des questionnements occidentaux philosophiques, celle du Sphinx demandant à Œdipe d'identifier « l'animal qui le matin marche à quatre pattes, à midi à deux pattes et le soir, à trois pattes » ? Dans ce

prolongement, Socrate écrivait sur le fronton de son académie « Connais-toi toi-même », comme en réponse à la nécessité d'identifier les contours et la substance de l'autre, mais d'abord celle de soi. Chez Dany Laferrière, l'image est très moderne, elle montre le soi en face-à-face, et presque en tête-à-tête avec l'autre, dans une représentation très sobre, minimaliste :

Qui est ce type assis  
En face de moi :  
Le menton appuyé  
Contre la poitrine,  
Les mains bien posées  
Sur ses cuisses,  
Les yeux mi-clos ?  
C'est mon reflet aperçu  
Dans la porte vitrée du métro.

Cette scène, qui semble tirée du cinéma nouvelle vague, est très emblématique de cette solitude québécoise où « Je » deviens « un Autre ». Confronté à un face-à-face avec lui-même, le narrateur ne sait plus, dans ce brouillage des frontières que nous avons aussi relevé dans *L'Enigme du retour*, où commence et finit sa propre identité. Cette scénographie est toujours discontinue : les images sont des flashes, des instantanés qui s'achèvent souvent sur une vision ironique, comme dans la description des fourrures et animaux à fourrure : « La ville est livrée aux bêtes./J'ai croisé deux renards,/une loutre, trois phoques,/et même une zibeline, devant la bijouterie Birks,/rue Sainte-Catherine ». Car n'est-ce pas le propre de l'exil que de forcer cette identité à se revoir, à se remettre en question ? Dans *Chronique de la dérive douce*, la dérive est aussi une « drive » (sans « é »). La drive, définie comme une sorte d'errance du sujet antillais qui ne sait plus très bien ni d'où il vient, ni vers quel futur il se dirige, est l'un des indices de ce mal-être de tout descendant d'Africains aux Amériques. Dans une étude qui sonde les significations de la « drive », intitulée « La pensée du Tout-monde dans l'œuvre d'Edouard Glissant », on peut lire cette définition : « La drive apparaît comme "la disponibilité, la fragilité, l'acharnement au mouvement et la paresse à déclarer, à décider impérialement" »<sup>74</sup> Driver, c'est dériver, mais avec une précarité de condition. Ce n'est pas un choix réfléchi mais plutôt la conséquence d'une situation matérielle fragile, qui pourtant s'accompagne de persévérance, comme si le sujet profitait de ce moment de difficulté pour explorer ses potentialités et se laisser aller, en quelque sorte. Si on la considère politiquement, la drive, et cela apparaît dans la

---

<sup>74</sup> Catherine Delpech et Maurice Roelens (dir.), *Société et littérature antillaises aujourd'hui*. Nouvelle édition [en ligne]. Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 1997. <http://books.openedition.org/pupvd/8631>. Les auteurs citent Édouard Glissant dans *Introduction à une poétique du divers*, NRF Gallimard, 1996. (p. 130)

définition quelque peu poétique qu'en donne Glissant, on pourrait avancer qu'elle s'oppose à la certitude, à l'arrogance décisionnelle liée à la personne qui est située en surplomb socialement, en raison de son statut de maître, de dirigeant ou de dictateur. Ici la dérive de Laferrière est à la fois une lente traversée de l'expérience d'altérité sur une terre étrangère mais aussi, et le roman en témoigne, une vraie drive matérielle, où l'émigré se confronte à l'hostilité et au racisme, à la méfiance et à l'indifférence : « [...] l'un des plus vieux réflexes humains : la peur de l'étranger ». Dans cette atmosphère difficile à vivre, le silence joue un rôle majeur. L'écriture semble le recueillir, comme si l'écrivain tentait, par tous les moyens, y compris cinématographique, de refléter le contexte vocal, parolier, de cette immersion québécoise. Ainsi, si c'est par la « poignée de mains » que se teste l'honnêteté d'un homme dans le monde ouvrier, c'est le silence qui construit l'habitat essentiel des citoyens de la ville : « Guerre silencieuse qui échappe toujours aux hommes habitués/à tout régler par la parole ». Le cinéma est d'ailleurs présent dans *Chronique de la dérive douce*, à travers notamment la référence à Fellini, réalisateur et grand cinéaste italien, Aussitôt Fellini est-il cité, et c'est toute une atmosphère qui émerge, autour d'un film-culte :

Je m'installe à la terrasse  
De ce petit café italien,  
A côté d'un cinéma  
Où l'on passe un film de Fellini.  
De ma table je vois  
L'affiche colorée de *La Dolce Vita*,  
Ce qui me donne envie  
D'un spaghetti à la sauce bolognaise,  
D'autant que la serveuse ressemble  
A Anna Magnani.

Si ces allusion ou références à l'art sont aussi fréquentes chez Laferrière, c'est comme nous l'avons signalé, en défense, en rempart contre une épreuve d'altérité parfois violente, traumatisante car trop imprégnée d'étrangeté. Pourtant, et malgré le froid, l'hostilité et les difficiles tentatives pour s'assurer un gagne-pain digne, cet exil est assimilé par le narrateur lui-même, à la fin du livre qui est très émouvante, comme un véritable « voyage » :

Si j'étais resté à Port-au-Prince,  
Je n'aurais pas connu autre chose  
Que ma famille, mes amis,  
Les filles de mon quartier et,  
Peut-être, la prison.

Quitter son pays pour aller vivre  
Dans un autre pays  
Dans cette condition d'infériorité,  
C'est-à-dire sans filet  
Et sans pouvoir retourner  
Au pays natal,  
Me paraît la dernière grande  
Aventure humaine.

## **Le Même et l'Autre : l'altérité essentielle de la littérature**

Si le sentiment de solitude pousse le protagoniste de ce récit à la première personne à rappeler à son lecteur (mais aussi à lui-même) les raisons de son exil, c'est pour consolider dans son esprit l'idée que la décision définitive a bien été la bonne :

J'ai quitté Port-au-Prince  
Parce qu'un de mes amis  
A été trouvé sur une plage  
La tête fracassée  
Et qu'un autre croupit  
Dans une cellule souterraine.  
Nous sommes tous les trois nés  
La même année, 1953.  
Bilan : un mort, un en prison  
Et le dernier en fuite

La présence des actes de violence est d'ailleurs récurrente dans *Chronique de la dérive douce*. En effet, cette « dérive » n'est pas toujours « douce ». En relatant des faits agressifs, y compris quand ils sont relayés par une émission de télé, le narrateur brosse le tableau d'une ville faussement pacifique et calme. Cette violence est en réalité larvée, cachée et avec des irrptions dans le vécu parfois inattendues. Ainsi, le lecteur est étonné d'apprendre qu'une mafia spécifique à Montréal existe : « J'ouvre la télé et je tombe sur un documentaire/qui parle de ce tueur à gages qui travaillait/pour Nick Rizzuto, le parrain de la mafia/montréalaise, une branche de la mafia de New York./Il avait tué des dizaines d'hommes/dont la plupart étaient eux aussi des tueurs. ». Violences dans la violence, crimes, meurtres qui se passent tantôt à Montréal, tantôt en Haïti, le roman se met parfois à ressembler à un polar, reproduisant sur le plan narratologique l'atmosphère des séries noires où la cité et le monde urbain se transforment en arène et en champ de bataille moderne. À cette dimension s'ajoute la dimension sociopolitique, où se lit, comme nous l'avons signalé plus haut, une dénonciation de la condition

ouvrière, mais aussi une critique acerbe du capitalisme. Nous nous proposons ici d'examiner la modalisation de cette critique, ses termes et ses ressorts sociohistoriques.

Ce capitalisme est explicitement formulé à la fin du roman à travers la désignation du « capitalisme sauvage », lorsque le narrateur, qui semble avoir maintenant bonne connaissance des modes de fonctionnement des rapports patrons-ouvriers dans cette société, dit les choses telles qu'il les pense : « Je ne vous apprend rien, j'espère, en vous disant que l'argent est la seule chose qu'on respecte dans cette ville. J'ajouterai même dans cette vie. » C'est ainsi que le récit de la dérive ouvrière et des conditions misérables dans lesquels travaillent les ouvriers et notamment les émigrés au Québec est effectué avec une référence, tantôt implicite, tantôt explicite, à la Traite négrière. Sans véritablement établir un parallèle patent, l'écrivain laisse surgir de sa mémoire des points de comparaison effrayants, comme ici lorsqu'il emploie le mot très significatif de « cale » :

Ces grandes villes  
Sont devenues,  
Au fil des ans,  
Des bateaux de croisière  
Où de riches oisifs  
Passent leur temps  
Sur le pont,  
Allongés sur des chaises longues  
A regarder planer les mouettes  
Ou à boire au bar  
Sans trop se soucier  
De ce qui se passe dans la cale  
Où des hommes couverts de suie  
Ne rêvent plus de voir le ciel  
avant la fin du voyage.

La première observation qui s'impose ici est que nous avons une représentation de type vertical, à l'image de ce qui se passe dans la société, ici comparée à un bateau de croisière. Cette comparaison n'est pas gratuite. Il est significatif que Laferrière, haïtien, l'emploie. En effet, la Caraïbe est un archipel tropical ; exotique, qui est la première destination touristique, avec la Floride, des Canadiens. Laferrière est donc habité par des images de bateaux énormes, très hauts et qui transportent vers le soleil et la plage des centaines d'américains fortunés en mal de douceur. Mais le mot de « cale » transporte aussi vers un imaginaire de souffrance, avec une forte résonance sociohistorique. Dans un sens, Laferrière veut ramener le lecteur occidental aux sources de la richesse européenne et américaine, pour le faire réfléchir sur les fondements

éthiques et moraux de ses actions. La cale, qui désigne selon le Dictionnaire du CNRTL la « Partie la plus basse à l'intérieur de la partie immergée d'un navire » a aussi un autre sens, signalé par le même dictionnaire, c'est dans le code pénal maritime, celui d'un « Châtiment (supprimé en 1848) qui consistait à attacher un matelot à la grande vergue et à le plonger plusieurs fois dans la mer. »<sup>75</sup>. L'expérimentation de l'altérité, comme celle qu'éprouvait le malheureux Africain transporté par les négriers européens vers les Amériques, est donc mitigée, alternant entre les découvertes exaltées des femmes et celle de la discrimination qui est l'instrument de développement du capitalisme effréné. Dès lors, où puiser son énergie positive ? Laferrière la trouvera inmanquablement dans les livres, dont la présence et les citations qu'il en tire ponctuent, avec la même fréquence que la référence à l'éternel féminin, sa littérature.

Régulièrement, la référence aux auteurs qui sont appréciés et à ce que leurs œuvres transmettent, est présente dans *Chronique de la dérive douce*, qui de ce point de vue pourrait être compris comme la « dérive douce » des lectures et de rêveries bienfaisantes que l'auteur en tire. Une des images les plus fortes de cette génétique de la lecture qui est ancrée très profondément en Dany Laferrière est cette vision des « cinq B » :

Sur la petite étagère.  
Les cinq B  
De ma vie de lecteur :  
Borges, Bukowski,  
Baldwin, Boulgakov  
Et Bashô.

Sans doute ces cinq initiales, renvoyant aux cinq écrivains favoris de Laferrière, sont à lire comme les perles d'un collier magique, sorte de talisman qui accompagnera partout, dans tous les moments de sa vie, Dany Laferrière. Cette filiation intellectuelle sera développée dans cette section mais nous y reviendrons dans la sous-partie consacrée à la littérature comme habitat pour montrer comment celle-ci fonctionne parfois comme un concurrent « immatériel », non géographique à la base, par rapport au Québec.

Mais qui sont ces auteurs qui constituent le noyau de la bibliothèque intime de Laferrière ? Le premier, Jorge Luis Borges est évoqué à plusieurs reprises dans *Chronique de la dérive douce*. Il est le centre de l'attention intellectuelle de Laferrière et peut-être celui avec

---

<sup>75</sup> Cale : <https://www.cnrtl.fr/definition/cale>

lequel il est le plus en résonance du point de vue de l'écriture et de la poétique. Borges est évoqué comme un sujet inépuisable de conversations : « Si j'ai envie de parler/de Borges ou d'autre chose, je trouverai toujours/quelqu'un avec qui faire/la conversation ». Borges réapparaît lorsque le narrateur va faire un bain, et il s'accompagne de ce « livre de Borges » intitulé « *L'Aleph* ». Recueil de plusieurs nouvelles dont le titre est éponyme de la nouvelle qui clôturera l'ouvrage, *L'Aleph* réunit les thèmes récurrents de Borges et compose une disparité qui est en accord avec la poétique hybride de ce très grand écrivain argentin. La figure du labyrinthe, les grands mythes d'Occident et d'Orient en sont les sujets, et projettent l'allégorie de la situation de l'auteur cosmopolite qui doit puiser ses ressources intellectuelles dans toutes les substances mythiques, narratives, épiques et romanesques de l'histoire universelle. Borges est par essence l'écrivain qui est le plus viscéralement articulé à l'intimité, au quotidien, de Laferrière qui, sans craindre de dévaloriser l'écrivain argentin, avoue : « Malgré tout ce qu'on dit, c'est facile de lire Borges/dans les toilettes./ Je lisais *Fictions* quand mon boss est arrivé/avec le comptable. » Dans un autre passage, il déclare « Je passe la matinée au lit/à lire Borges/en buvant/du thé brûlant ». Autre recueil de nouvelles, *Fictions* doit être ici appréhendé selon une double signification. Il réfère bien sûr d'abord au sens même de l'œuvre de Borges : « *Fictions* paraît à Buenos Aires en 1944. La première édition (quatorze textes) est constituée de deux recueils : l'un, déjà publié en 1941, s'intitule *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent* ; l'autre, inédit, porte un titre significatif, *Artifices*. En 1956, Borges enrichit le volume de trois nouvelles, dont un récit partiellement autobiographique considéré comme une de ses œuvres maîtresses : « Le Sud. »<sup>76</sup> mais on peut y voir se dessiner une autre signification, renvoyant de manière plus générale à ce que les « fictions » apportent comme consolation ou allègement de la peine exilatoire d'un personnage qui va de petit boulot en petit boulot et doit s'adapter tant bien que mal à la méchanceté et l'esprit policier de ses patrons. « Fictions » devient ici à la fois usage et mention, se dédoublant sémantiquement pour renvoyer au recueil de Borges mais aussi à un nom qui sonne comme celui d'un médicament, d'une aide d'urgence permettant de survivre en territoire plus ou moins hostile (le Québec).

Outre Borges, ce ne sont pas moins de 32 écrivains qui sont cités dans *Chronique de la dérive douce*, à part les cinéastes, musiciens et chanteurs qui sont évoqués et forment un tissu sonore significatif qui renforce et enrichit le tissu du texte littéraire. Cette dimension intertextuelle introduit véritablement un réseau au sens intellectuel. Laferrière parle « en

---

<sup>76</sup> <https://www.universalis.fr/encyclopedie/fictions/>

présence de toutes les langues du monde » comme le dit Glissant, mais aussi « en présence de tous les écrivains du monde ». Même s'il cite certains artistes des Caraïbes, ce sont surtout des auteurs qui appartiennent à la sphère culturelle occidentale, européenne ou américaine qui sont mobilisés. Toutefois leur évocation ne s'effectue pas dans l'esprit d'une célébration où c'est la stature de l'auteur qui se voit hissée au niveau de l'ode qui l'inspire. Les auteurs sont là en accompagnement, comme une amitié littéraire, un compagnonnage intellectuel qui adoucit les rigueurs de l'hiver et de l'exil. La posture du lecteur est le fil conducteur de l'œuvre, au même titre que la familiarisation très progressive (et souvent difficile) avec l'univers canadien. L'écrivain d'origine haïtienne parle de faim, mais il évoque aussi sa faim de littérature :

Dans la vitrine de cette librairie : le nouveau  
Bukowski. Quelques clients attroupés, à l'entrée,  
Devant les tables couvertes de best-sellers bariolés.  
Le recueil de Bukowski parle des mêmes quartiers  
Minables de Los Angeles, des mêmes filles aux seins  
Flasques, des mêmes beuveries, des mêmes courses  
de chevaux, des mêmes parieurs aux visages cendrés,  
des mêmes désaxés que la société a jetés vingt fois  
à la poubelle. Pourtant, ça marche d'enfer,  
je le dévore et j'en redemande. Qu'on ne s'avise pas  
de changer le menu ! Je veux du Buk.

La fin de l'extrait est révélatrice d'une part du degré d'intimité intellectuelle de Laferrière avec Bukowski (« Je veux du Buk ») et d'autre part, par l'intermédiaire de la métaphore alimentaire, du type de rapport qui l'unit à la littérature, véritablement nourricière en terre d'exil. Lorsqu'il observe sa « transformation » et qu'il se touche pour renforcer et vérifier sa propre perception de lui-même dans un pays glacial, c'est *La Métamorphose* qui surgit aussitôt avec le nom de Kafka pour lui fournir une accroche identificatoire, une sorte de miroir littéraire dans lequel il peut se reconnaître et être partiellement rassuré :

Je ne suis pas  
moins surpris  
que ce personnage  
de *La Métamorphose*  
qui a trouvé un matin  
dans son lit autre chose  
que lui-même.  
Ce qui m'étonne  
C'est d'être dans ce lit.

Lui (le personnage

De Kafka), il a changé  
Quand rien n'a changé  
Autour de lui.  
Moi (malheureusement),  
Je suis resté le même  
Quand tout a changé  
Autour de moi.

La vision de Montréal vivant sous terre durant les longs mois d'hiver réactive en lui une autre réminiscence de lecture : celle d'une nouvelle de Cortazar : « J'ai lu, il y a longtemps,/une nouvelle de Cortazar/qui raconte/qu'un certain pourcentage/ de gens passent leur vie/dans le métro souterrain/Et ne remontent jamais à la surface. » Tout se passe comme si la réalité québécoise était considérée sous le filtre que fournit la littérature et dans une certaine mesure, de ce que ces extraits ou souvenirs de lecture procurent comme aide, moyens de résistance et même moyens de subsistance. Entre les musiques des boîtes de jazz, où Laferrière discute avec le célèbre jazzman Dizzy Gillespie et écoute la voix de Nina Simone (« [...] sa voix nous dit/qu'elle a déjà survécu/à de terribles tempêtes »), la littérature apparaît à intervalles réguliers pour baliser un parcours chaotique d'exilé qui a de la peine à trouver ses repères. La citation une fois de plus de Bukowski et de son chef-d'œuvre *Contes de la folie ordinaire* résonne comme une parfaite illustration de cette société québécoise faussement riche, où la misère se cache sous les plis de quartiers d'immigration. Un extrait de *Chronique de la dérive douce* met en mots de manière éclatante cette présence chaleureuse et rassurante des livres :

Chaque fois  
Que je tiens  
Un livre  
Dans ma main  
Je me sens rassuré  
Sachant qu'à tout moment  
Je peux m'asseoir  
Sur un banc  
Et l'ouvrir

La littérature est aussi ce qui permet à l'enfant talentueux et surdoué de ne pas s'ennuyer à l'école, et ce que Laferrière en dit est significatif : « La dernière fois qu'on m'avait confisqué un livre,/ c'était ce prof de géographie, au secondaire,/qui m'avait pris le Carter Brown que je lisais/pour ne pas tomber de sommeil ». Carter Brown, auteur australien de polars, est ici ce

La fenêtre de sauvetage de l'enfant haïtien qui, déjà, fait sa première expérience d'émigration dans la littérature. Laferrière évoque Mahfouz, seul écrivain arabe à être nommé,

« Mahfouz que j'aime bien », et qui rejoint Miller et tant d'autres dans la grande famille des écrivains étrangers. Miller dont l'autobiographie *Jours tranquilles à Clichy* compose une narration en miroir avec l'autobiographie de Laferrière, puisque ce dernier met face à face deux auteurs qui ont expérimenté une autre vie dans un autre pays, tout comme il mobilise ainsi Hemingway qui lui aussi, a composé une autobiographie intitulée *Paris est une fête*, qui paraîtra cependant à titre posthume, en 1964. Plus encore, la référence littéraire surgit au détour de l'emploi d'une formule inattendue. Ainsi, confiant sa fragilité, le narrateur fait surgir de sa mémoire *L'aveugle au pistolet* de Chester Himes, écrivain noir américain qui fera de la prison pour délinquance avant de se consacrer, une fois sa liberté retrouvée, à l'écriture et à la création. Le franchissement d'une étape supplémentaire dans son assimilation lui permet de s'offrir un géant de la littérature russe : « Lire les grands romans russes/de a fin du XIXe siècle/ c'est le privilège d'un chômeur/qui vient de payer son loyer./J'ai commencé Guerre et paix/ce matin. », clame-t-il triomphalement dans une subversion de valeurs qui en dit long sur sa posture éthique, puisqu'il est plus gratifiant pour lui de pouvoir s'offrir un bon livre que de chercher à tout prix à avoir un bon poste. Beckett, le grand écrivain irlandais d'expression française, lui fournit partiellement un sujet d'identification, même s'il se démarque de son pessimisme : « On joue Beckett/au Théâtre du Nouveau Monde./Je reste debout un long moment/devant l'affiche. S'il m'arrive/de me retrouver/dans son univers de silence/et de solitude,/je sais que je ne suis ni taciturne/ni désespéré de nature,/comme le sont/les personnages de Beckett ». A l'usine, il est frappé par un ouvrier « qui n'a pas terminé/ son secondaire/ et qui lit tout le temps/ *Critique de la raison pure*/ de Kant./ Pour son plaisir, dit-il. Cette vision marxiste valorise l'activité et la quête intellectuelle en les détachant de leur prétendue nécessaire intégration à la classe sociale supérieure. Lorca, le poète espagnol, Mme de Lafayette – « C'est une journée parfaite/pour lire/ *La Princesse de Clèves*/et faire un tour/à la cour des Valois » –, Emile Roumer, grand poète d'Haïti et avocat du début du XXe siècle, conjointement francophone et créolophone, le poète québécois Emile Nelligan, dont Laferrière souligne le lyrisme mélancolique – « Je lis, tout en buvant/du thé chaud, *Soir d'hiver*,/le poème où Nilligan écrit/avec une ardeur romantique/ »Ma vitre est un jardin de givre » –, Blaise Cendrars, James Baldwin, Mikhaïl Boulgakov, Bashô – grand poète japonais du XVIIème siècle –, Georges Castéra et le grand Césaire sont ainsi réunis autour de l'exil haïtien, comme on réunirait des « poètes disparus » autour d'un homme en quête de repères ineffaçables et surtout fiables.

Et comment achever cette ronde littéraire qui veille sur notre écrivain sans citer, enfin, ce que Laferrière déclare triomphalement, comme sa vraie victoire sur le froid, la misère de l'émigré à peine arrivé, sur une forme de désespoir, sur la pauvreté et l'éloignement du monde familial ? Celui qui a quitté sa mère (dont il reçoit une lettre dans *Chronique de la dérive douce*) imagine au beau milieu de ce roman autobiographique une assemblée exceptionnelle, celle des écrivains préférés et réguliers dont il célèbre la présence comme un évènement festif et une consécration, celle d'une famille nouvelle, parallèle à la famille de sang mais non moins essentielle :

J'arrive à la librairie  
Le samedi matin.  
Tous les copains sont là.  
Borges.  
Bukowski  
et Tanizaki.  
Césaire et Baldwin.  
Miller et Gombrowicz.  
Roumain et Alexis.  
Ducharme et Aquin.  
Woolf et Yourcenar.  
Salinger et Boulgakov.  
Ils se tiennent par la main.

Il convient à ce niveau de commenter les « alliances » opérées par Laferrière dans la librairie même, qui nous renvoient dans l'imaginaire collectif aux classifications que nous opérons et aux cloisonnements effectués par la critique. En effet, on remarquera que les écrivains, à part Borges, Bukowski et Tanizaki, qui occupent chacun l'espace d'une seule ligne, sont mis deux à deux, comme si Laferrière suggérait à son lecteur que leur association était significative du rapport dans lequel il les envisage. Il est remarquable que le deuxième et le troisième écrivain ont un dénominateur commun qui les unit : ils sont tous les deux contestataires, subversifs et même sulfureux. Bukowski est un écrivain américain d'origine allemande qui met en scène les marginaux, n'enjolive pas la réalité et évoque son enfance malheureuse d'enfant battu. On retient surtout de lui, malgré une œuvre très prolifique, *Journal d'un vieux dégueulasse* (1969) et *Contes de la folie ordinaire* (1977), ce dernier recueil étant cité par Dany Laferrière dans *Chronique de la dérive douce*. Quant à Jun'ichiro Tanizaki, c'est un auteur japonais refusant le moralisme. Deux autres auteurs succèdent à ces trois premiers, Aimé Césaire et James Baldwin, qui sont tous deux d'origine noire, descendants d'Africains aux Amériques. Le premier est l'un des pères fondateurs de la négritude, maire de Fort-de-

France en 1946 et certains des écrivains antillais contesteront son choix, à l'époque, de la départementalisation, au motif que cette décision a barré la route à toute possibilité de décolonisation, empêchant ainsi le peuple martiniquais de pouvoir rêver à l'affranchissement complet de la tutelle française. James Baldwin lui est américain ; il est natif du quartier populaire de Harlem et militera dans sa littérature pour les droits des Noirs et les droits des homosexuels. Il aura à souffrir de la discrimination raciale et sera même violé par des agents de police new-yorkais. Cette situation le conduira à s'exiler : il choisit de vivre en France pour fuir cette Amérique minée par le racisme et la haine de l'autre. Cependant, avec Witold Gombrowicz et Henry Miller, le lecteur change de registre. Gombrowicz est un écrivain polonais, récusant le nationalisme et cultivant l'absurde, dont l'œuvre subira la censure du régime fasciste, ce qui le mènera à s'exiler pendant plus de 20 ans en Amérique du Sud. La forme qu'il adopte, qui est une manière de se moquer du réalisme trop sérieux, rappelle celle de Laferrière, l'humour avec lequel celui-ci aborde les thèmes les plus sérieux : « Le monde est menacé de se figer dans l'absurde lorsque les formes se répètent toujours semblables à elles-mêmes. Le système de signes qui n'évolue plus conduit à la mort intellectuelle : la conquête du sens est aussi celle du mouvement. Plusieurs romans de Gombrowicz se terminent par un mouvement frénétique et irrépressible qui met tout en branle »<sup>77</sup>. Au centre de l'extrait de *Chronique d'une dérive douce* où les écrivains sont célébrés juste par leur nomination sobre, il y a les pères fondateurs du roman haïtien au XXe siècle, dont nous avons analysé l'impact plus haut : Jacques Roumain et Jacques Stephen Alexis. La dette que signale implicitement ici Laferrière est une marque de fidélité à son terroir et à sa culture haïtienne. Or ce duo haïtien est immédiatement suivi dans la liste de Laferrière par un autre duo, québécois, celui-ci : celui de Réjean Ducharme et d'Hubert Aquin. Ducharme est l'un des plus célèbres prosateurs du Québec, qui a cultivé tous les genres. Son œuvre la plus importante, publiée en 1966, *L'Avalée des avalés*, le consacre en particulier comme l'écrivain nationaliste, indépendantiste, du Québec. Parallèlement, Hubert Aquin s'investit aussi dans les mouvements pour la libération de la tutelle anglophone au Québec et sera également cinéaste. Dans une large mesure, c'est la force cosmopolite, hybride des écrivains marquants que Laferrière célèbre ici, et par la même occasion, il donne à son lecteur des indices pour que celui-ci puisse reconstituer ses affinités, les résonances qui habitent son écriture et qui sont dues à chacun des artistes désignés. Les deux seules femmes qui sont intégrées à ce panthéon sont Virginia Woolf et Marguerite Yourcenar.

---

<sup>77</sup> Héléne Włodarczyk, « Gombrowicz et les signes ou la sémiotique comme méthode littéraire », in *Revue de littérature comparée*, n° 307(3), 2003, pp. 293-303. <https://shs.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2003-3-page-293?lang=fr>

Virginia Woolf est anglaise, figure de proue du féminisme anglais bien avant que ce mouvement ne prenne l'ampleur, notamment aux USA, qu'on lui connaît. Son récit très intime *Une Chambre à soi* est une suite d'essais, issus de sa réflexion sur la très lente et difficile conquête de leur place dans une sphère toujours réservée aux hommes, la littérature. Yourcenar est quant à elle une écrivaine d'origine belge, écrivant dans une langue très soutenue, où la profondeur de l'analyse psychologique est aussi étonnante que le style qu'elle emploie. Première femme à être élue à l'Académie française, elle publie *Les Mémoires d'Hadrien* et *Le coup de grâce*, qui sont parmi ses œuvres les plus connues du public. Enfin, ce florilège se clôt par Salinger et Boulgakov. Le premier est juif américain, le second russe, et on se demande si Laferrière n'a pas voulu ironiquement rapprocher deux antipodes (politiques) dans la dernière citation littéraire. Car l'intention de l'auteur haïtien est de pacifier, de réunir ce que la politique, la géographie et l'histoire a séparés et à cet égard, la clôture de l'extrait est remarquable : « Ils se tiennent par la main ». Cette clause est révélatrice du désir de Laferrière de se créer une famille qui dépasse les singularités des nations et gomme les différences linguistiques.

## Chapitre 4

### **La fiction comme métaphore hospitalière de l'exil : Habiter la littérature (*Le cri des oiseaux fous* et *Je suis un écrivain japonais* de Dany Laferrière)**

Nous nous proposons dans ce chapitre final de notre première partie, de nous intéresser à la dimension métaphorique de l'exil, ce qui est une façon de donner une extension sémantique au terme même d'« exil ». Si ce mot signifie, de par sa construction morphologique, le fait de quitter un lieu où l'on vit, en l'occurrence l'île pour nos deux écrivains, il admet aussi une autre acception, qui en élargit les frontières ; mais comment peut-on élargir les frontières du sens d'un mot ? Notre chapitre précédent a beaucoup focalisé sur le fait que, face à un pays d'accueil déceptif, le narrateur se crée une « chambre à soi » en quelque sorte, comme le projet de Virginia Woolf. L'espace ainsi aménagé est ainsi un espace où les perceptions physiques, les ressentis psychiques, l'étonnement, le sourire, ainsi que les lectures, forment une ensemble hétéroclite mais générateur d'un certain confort, d'une sécurité. L'hypothèse que nous soutiendrons ici est que ce « confort », cette sécurité à la fois langagière, spatiale, littéraire est d'abord et avant tout tissée par le processus scriptural, avec ses modalités, sa forme en verset, un peu hachée et surtout, et c'est ce que nous interrogerons, cette architecture qui construit un abri avec les mots.

#### **Le dehors déceptif et la fiction comme refuge et sanctuaire**

La grande fréquence des écrivains et des personnages autour du narrateur dans *Chronique de la dérive douce* ne doit pas faire oublier au lecteur que ce narrateur est tout de même en train de vivre, tout au long du récit, une très forte expérience de solitude. Le mot de « solitude », avec ses synonymes et vocables associés, de l'isolement à l'insularité, n'a jusqu'alors pas été pris en compte dans notre analyse, parce que l'exil impose une posture qui est « extractive », c'est-à-dire où le sujet qui va s'exiler se trouve en train de s'extraire de son groupe, de ce groupe dans lequel il a grandi et vécu, mais aussi de sa communauté d'amis d'enfance, de voisins, de camarades. Cette coupure est ainsi noyée dans le grand mouvement de l'exil qui, comme on l'a vu au début de cette partie, est un thème commun à de très nombreux poètes, artistes et écrivains, depuis Ovide à Saint-John Perse. La solitude comme thème a en particulier été le topos de prédilection des grands poètes romantique. Lamartine dans ses *Méditations philosophiques*, tisse toute une rêverie autour de ce sentiment d'isolement qui est

une valeur intellectuelle pour le poète. Son poème « L'Isolement » décrit cet état, lié à l'absence de la femme aimée :

Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières,  
Vains objets dont pour moi le charme est envolé ?  
Fleuves, rochers, forêts, solitudes si chères,  
Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé<sup>78</sup>.

Hugo pour sa part affirmait « L'enfer tout entier est dans ce mot : solitude »<sup>79</sup>, partagé par les grands noms de la littérature française du XIXe siècle pour lesquels la capacité à se recueillir dans une forme d'isolement était l'indice d'une supériorité d'esprit, car comme le soulignera le peintre Picasso un siècle plus tard, « Rien ne peut être fait sans la solitude ». Mais qu'en est-il quand l'écrivain exilé revient lui-même sur les traces de son exil, quand l'épreuve de l'exil devient, comme pour Laferrière et Dalember, constitutive de sa démarche scripturale et définitoire de son style même ? Nous plongerons notre regard de chercheur dans les pages de deux œuvres de Dany Laferrière, *Le cri des oiseaux fous* et *Je suis un écrivain japonais*, pour montrer comment la construction de l'identité d'écrivain exilé prend appui sur les fondations paternelles et l'histoire mouvementée d'Haïti, puis, sur une chorégraphie d'identification à un grand écrivain japonais qui déplace l'identité raciale et nationale en la déplantant.

Paru en 2000 pour la première fois, *Le cri des oiseaux fous* est dédié à l'ami haïtien de Laferrière, Gasner Raymond, son collègue journaliste assassiné par la dictature de Baby Doc. C'est sous ce nom qu'a été désigné Jean-Claude Duvalier, le successeur de son propre père, François Duvalier, dit « Papa Doc ». Baby Doc règne de 1970 à 1986, et c'est durant sa présidence que la dictature, que Laferrière considère comme « un cataclysme naturel », est encore établie en Haïti. Le roman de Laferrière revient sur cette période, en évoquant longuement tantôt la figure de la mère, tantôt les péripéties des traques et l'épreuve de fuite qui fera du journaliste engagé un fugitif qui tente de sauver sa vie car menacé par les « Tonton macoutes »<sup>80</sup>, sorte de milice qui terrorise les opposants haïtiens et toute personne qui ose écrire

---

<sup>78</sup> Lamartine, « L'isolement », <https://www.poetica.fr/poeme-482/alphonse-de-lamartine-isolement/>

<sup>79</sup> Victor Hugo, « Veni Vedi Vixi », in *Les Contemplations*.

<sup>80</sup> « Nom donné aux membres de la milice de François et Jean-Claude Duvalier. Les Volontaires de la Sécurité Nationale (VSN), formée parce que Papa Doc n'avait pas confiance dans l'armée pour assurer sa protection. Les Tontons Macoutes deviennent un élément important du régime qui les utilise pour terroriser, torturer et assassiner les opposants (Diederich et Burt, 1986). Selon Pierre-Charles (1973) ils étaient issus des quartiers urbains les plus pauvres. Au moment de leur dissolution, en février 1986, les Macoutes représentaient plusieurs milliers d'individus dans tout le pays. Le terme créole de « macoute » renvoie au mythe du loup garou ou du

ou formuler une quelconque critique à l'encontre du régime politique en place. La dédicace « A mon ami Gasner Raymond dont la mort a changé la vie » indique bien le processus de cause à effet subi par Laferrière. Structuré par des sections courtes de une ou deux pages chacune, l'œuvre est rétrospective et relate les événements qui ont été le contexte de l'expatriation. Chaque section porte un titre suivi entre parenthèses d'une indication horaire, comme un roman policier dont le souci de reconstitution des faits prédomine, ce qui justifie la précision (l'heure est indiquée à la minute près). Cette précision réaliste est symptomatique du fait que l'écrivain ne traite pas de l'exil de manière mélancolique ni romantique. Selon nous, Laferrière ne s'inscrit pas dans la tradition de la complainte ou des regrets : il veut revenir sur les raisons de même que sur la succession de micro-événements qui ont déclenché l'urgence de l'exil. La deuxième section de l'ouvrage (désigné comme « roman » sous le titre) est intitulée « L'exil (12h10) ». Le narrateur, s'exprimant à la première personne, rappelle qu'il marche sur les pas de son père et affirme sa filiation à la fois physique mais aussi politique. C'est un homme libre : « Je suis le portrait craché de mon père et pas uniquement sur le plan physique. [...] Voilà : mon père vit en exil depuis près de vingt ans. [...] J'avais cinq ans quand mon père est parti ». Travaillant « dans un hebdomadaire politico-culturel », le narrateur est exposé au moment où la dictature de Baby Doc resserre ses griffes autour des audacieux opposants : « Avec Papa Doc au pouvoir, il est périlleux de garder contact avec un exilé. L'exilé est l'ennemi personnel de Duvalier. Et Duvalier, c'est l'État. Il s'identifie même au drapeau national. [...] On risque tout avec un malade pareil. C'était déjà un miracle qu'on n'ait pas encore jeté notre famille en prison ». Les narrations sont très serrées, et la forme en versets est abandonnée au profit d'un récit qui souvent intègre des monologues intérieurs. Ces monologues, où s'insèrent des propositions interrogatives, s'expliquent par le fait que le « roman » est conçu comme une longue enquête. En revenant sur sa propre histoire, Laferrière donne une reconstitution qui révèle sa volonté de tisser, en quelque sorte, le fil de cette histoire. Il en fait la matière même de sa littérature, et cela lui permet également de faire une place très importante à Haïti, dont il déplore la cherté de la vie : « Le prix exorbitant du riz, le prix élevé des médicaments périmés, le prix incroyable du loyer, le prix absurde de l'électricité. Prix, prix, prix, prix. L'argent, l'argent, l'argent, l'argent. Le chômage, le chômage, le chômage. Quelle vie ! ». Ces énumérations obsessionnelles en disent long sur les préoccupations vitales des Haïtiens et soulèvent les questions du choix politique mais surtout de la corruption pratiquée par les différents gouvernants. Ces sections

---

grand méchant qui emporte les enfants dans sa besace.» (Jean-Philippe, Belleau, « Tontons Macoutes, Mass Violence & Résistance », [en ligne], publié le 15 décembre 2009. <https://www.sciencespo.fr/mass-violence-war-massacre-resistance/fr/document/tontons-macoutes.html>)

sont analysables en fonction du degré de gravité événementielle, mais aussi de l'émotion contenue, qui s'y infiltre. Ainsi, lorsque le narrateur a pu se procurer un passeport confidentiel et qu'il est sur le point de partir, il doit faire ses adieux à sa mère (section « L'adieu (4h18) ») :

Visiblement, elle fait des efforts surhumains pour ne pas pleurer. [...] Le visage tendu de ma mère. Je n'arrive pas à parler tellement ma gorge est serrée. Sans un mot, je franchis la barrière. Je suis de l'autre côté. Droite, fière, sans un sourire, ma mère me regarde partir. Les hommes de sa maison partent en exil avant la trentaine pour ne pas mourir en prison. Les femmes restent. Ma mère a été poignardée deux fois en vingt ans. Papa Doc a chassé mon père du pays. Baby Doc me chasse à son tour. Père et fils, présidents. Père et fils, exilés. Et ma mère qui ne bouge pas. Toujours ce sourire infiniment triste au coin de lèvres. Je me retourne une dernière fois, mais elle n'est plus là. Que fait-elle ? A quoi pense-t-elle en ce moment ? Je donnerais tout pour le savoir.

Cette émotion contenue, que Laferrière sait si bien ménager et dire, est vite tempérée par l'aveu de son rapport à l'écriture. C'est ici que la structure du livre, qui semble au début n'être que purement diachronique et événementielle, révèle sa composante métalinguistique dans la mesure où le roman alterne des épisodes narrés et des réflexions sur le rapport à l'écriture. En effet, si tout le problème d'un homme qui prend la décision de s'exiler est de savoir où il finira par poser ses valises, dans la narration de ces péripéties, l'écriture vient en quelque sorte fournir un « habitat » premier, symbolique mais aussi puissamment résilient. Celui-ci permet d'oublier la tension liée aux événements vécus et instaure une halte, un lieu hors du temps événementiel.

### **L'écriture : Un lieu hors du temps événementiel. L'avènement d'une image mentale modifiée**

Même si le sujet est l'événement dans ses déclinaisons et péripéties les plus microscopiques, le narrateur se raccroche, comme un naufragé, à une branche qui est la plume avec laquelle il écrit. Pour illustrer cet effet de contrebalancement, nous citerons la section intitulée « Les mots (4h37) » dont le titre a des résonances sartriennes. Outre l'intertextualité avec l'autobiographie de Jean-Paul Sartre, publiée en 1964 chez Gallimard, la section est l'une des plus longues du livre puisqu'elle fait trois pages, rédigées dans une graphie serrée et sans espace blanc :

Ce que j'aime, c'est écrire. Rendre une ambiance avec des mots. Faire vivre une situation avec des phrases. Je suis fou des mots. J'ai un cahier plein de mots rutilants (mais les plus beaux sont

les plus simples). Leur sens se trouve caché dans leur musique. Des mots comme *lune, mer, ciel, jaune* ou *cœur*. J'aime le mot *étincelle*, qui me fait penser à une pluie d'étoiles. ET tout de suite mon enfance m'éclate à la tête. Je ne sais pas pourquoi, je pense constamment à mon enfance. [...] J'aime la discrète puissance du mot *étincelle* (une étincelle peut mettre le feu à la plaine). C'est n mot aussi élégant et féminin que le mot *libellule*. Ce n'est ni brutal ni grossier comme le mot *pouvoir*. Par contre, le mot *sexe* n'a pas de genre à mon avis. Plutôt il n'est pas neutre. Plutôt explosif...

Cette déclaration d'amour pour les mots s'inscrit ainsi dans la lignée des poètes qui mangent et savourent les mots, et ce que donne ici Laferrière est une vraie leçon de linguistique, car son rapport aux mots et à leur musicalité génère tout un imaginaire associé. Ce que Saussure désigne comme l'image mentale est ici recomposée, dans un sens, par l'écrivain qui y greffe ses propres images, et le renvoi à l'enfance comme lieu de prédilection et espace de première naissance des mots est significatif. En effet, aussi bien l'écrivain que le lecteur projette des images et du sens sur les mots qu'il perçoit, qu'il lit ou qu'il sélectionne pour produire un énoncé, écrit ou oral. Dans son analyse de l'impact de l'image mentale, Lucien Cherchi<sup>81</sup> décrit cette particularité et les effets de l'image mentale : « Toute image mentale n'est pas forcément d'origine visuelle. Si, comme il est naturel, on évoque l'existence d'images acoustiques, il faut que dans leur rapport au langage la linguistique définisse deux cas très distincts : l'image acoustique verbale, qui est la représentation mentale de la séquence sonore qui forme le mot. Elle a pour propriété de renvoyer en écho l'expérience auditive réelle de cette séquence sonore. ». Cependant, Lucien Cherchi évoque « un autre type d'image acoustique », désignée comme « image matérielle [...] est celle qui peut se manifester à propos de mots comme *explosion* ou *carillon*. On a là une image acoustique ne relevant d'aucun système. [...] Elle est donc éminemment personnelle, et donc variable, non seulement entre deux sujets, mais au cours du temps chez un même individu »<sup>82</sup>. Cette personnalisation de l'impression émise par l'image acoustique du mot est exactement ce que décrit Laferrière lorsqu'il évoque l'impact que laisse en lui la prononciation ou la vision du mot, en l'occurrence ici le visuel se télescopant avec l'auditif. Ce qu'il suggère, c'est que la signification abstraite, conceptuelle ou encore intellectuelle n'est pas préalable à ce qui serait la jouissance acoustique du mot prononcé. Le fait que cette pause d'appréciation des mots intervienne entre deux récits anxiogènes, relatant les circonstances de la fuite en Amérique du nord n'est pas anodin. C'est même très révélateur du fait que la fiction, l'invention de l'écriture, même événementielle, passe par cet événement

---

<sup>81</sup> Lucien Cherchi, « L'apport de l'image mentale à la signification linguistique », in *Interfaces. Image-Texte-Langage* 5, 1994. Théorisation de la relation image/texte/langage. pp. 121-139. [www.persee.fr/doc/inter\\_1164-6225\\_1994\\_num\\_5\\_1\\_938](http://www.persee.fr/doc/inter_1164-6225_1994_num_5_1_938)

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 124.

majeur qui est l'enfilage des mots. En outre, en évoquant la familiarité intime avec les mots, l'écrivain semble se reconstituer une famille, alors qu'il a quasiment perdu la cohésion de la sienne (son père est exilé à New York et il laisse sa mère en Haïti). Pour parer aux angoisses de cette dispersion, il rassemble autour de lui, comme il le fait dans *Chronique de la dérive douce* avec les écrivains privilégiés dans son imaginaire de lecteur, tout un ensemble qui réassure sa zone de confort perdue. Plus encore, et parce que « l'image mentale est un produit mémoriel de l'expérience perceptive du monde »<sup>83</sup>, le dictionnaire ne peut offrir qu'une projection ou représentation limitante de l'image mentale du mot. Ainsi, Lucien Cherchi ajoute, en citant Claude Boisson qu'« aucune accumulation de traits visuels ([tels que cités dans l'entrée lexicographique de tel ou tel mot] ne peut épuiser le concept en question, et que seule une illustration graphique est à même de faire naître une image mentale adéquate <sup>84</sup>». Cette inaptitude ou limite du dictionnaire dans l'extension de la représentation est ce qui, justement, donne libre cours aux représentations cultivées par la littérature, du moment où un auteur va composer comme un tableau et ainsi que le fait Laferrière dans le dernier extrait cité, sa représentation de tel ou tel mot. Laferrière clame d'ailleurs sa méfiance du dictionnaire :

Curieusement, je n'aime pas les dictionnaires. Je n'accepte pas l'idée qu'on puisse définir les mots. J'ai recopié ceux que j'aime dans un cahier et je leur ai donné, à chacun, un sens personnel. Cela peut varier selon mon humeur. Le mot *tristesse*, par exemple, m'a toujours semblé un mot très gai, d'une gaieté imbibée d'alcool. Alors que le mot *joie* me fait terriblement peur (un mot de deuil). La mort accompagne toujours la joie. Alors que je vois des pierreries dans le mot *tristesse*, la lettre S étant, pour moi, la plus raffinée de l'alphabet.

On voit bien ici de quelle manière l'écrivain s'approprie le lexique, le recompose et choisit lui-même de façon subjective et en accord avec son « humeur » de déterminer librement ce à quoi réfère le mot. Cette reconquête du sens est bien entendu la prérogative de l'écrivain, et ici Laferrière fait un coup d'état contre le dictionnaire. Celui-ci, limité, ne saurait faire valoir cette dimension très personnelle de la connotation sémantique. Et il n'est pas interdit de penser que cette « conquête » soit une forme de revanche sur la triste prise de pouvoir, meurtrière et non créative, du dictateur. En refusant le dictionnaire, Laferrière repousse au fond tout ce que la langue voudrait, par le protocole lexicographique qui est celui de toute langue, imposer à l'utilisateur. Cette prise de liberté est aussi un brouillage des frontières linguistiques car Laferrière

---

<sup>83</sup> *Ibid.* p. 124.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 127. Il cite Claude Boisson, « La place de l'image mentale en sémantique », in RANAM, XXIII (1-12), Strasbourg, 1990.

« voit » sans doute aussi l'image mentale de ses mots favoris avec la représentation créole (créole haïtien) du monde dont il hérite dans son enfance, enfance où il est en contact avec deux communautés linguistiques entrelacées, celle du français à l'école et celle du créole dans la sphère familiale et intime. Lucien Cherchi note ces « résonances du langage dans l'inconscient »<sup>85</sup>, qui semblent ébranler le principe de l'arbitraire du signe, Mais nous nous devons de les évaluer, dans le cas de Dany Laferrière, dans leur contexte, qui est un contexte de résilience par la littérature, puisque la fiction (même lorsqu'elle reprend les éléments biographiques précis d'un parcours d'homme) assure l'élaboration de cet univers qui s'est effondré sous l'effet de la déflagration totalitaire. La fiction ou l'écriture deviennent dès lors véritablement des métaphores hospitalières, qui font échec à l'exil. Désormais sans famille, sans maison, ce seront les mots qui constitueront les briques de la nouvelle demeure de Laferrière, premier écrivain noir à être consacré à l'Académie française.

Si cette section consacrée aux mots assure un pivot de l'œuvre, c'est aussi en raison de la relation qu'établit Laferrière entre les mots et la mort. En reproduisant une image des mots comme copieux et nombreux, Laferrière semble vouloir créer une sorte d'armée salutaire et gardienne de son intégrité. C'est d'ailleurs avec une forme de jubilation, de joie, qu'il note le nombre infini de mots : « Les mots pullulent. Ils sont partout et ils ont la vie dure. Certains ont traversé les siècles certains ne vivent que le temps d'une saison. D'autres, morts il y a longtemps, reviennent un matin dans la bouche d'un gosse qui ignore leur signification ». L'anthropomorphisation des mots est à relever, l'auteur parlant d'eux comme d'êtres humains qui, soudain, prennent leur envol, quittent le dictionnaire honni et vivent leur propre existence. Ce qui est encore plus frappant est la matérialisation alimentaire du lexique. Cette sensualité est ainsi formulée : « J'aime surtout les mots simples que les mots emploient souvent. Des mots qui aiment se retrouver dans une bouche pour se faire manger, broyer, dévorer, mastiquer ». Cette posture, comme le dit le titre du psychanalyste Gérard Haddad *Manger le livre*, renvoie à des pratiques religieuses et superstitieuses qui imposent d'assimiler ou d'incorporer des versets sacrés pour en tirer un bienfait quelconque. Mais Laferrière pousse cette appropriation heureuse, jouissive des mots jusqu'à décrire, sans le dire explicitement, la vraie pratique de l'écrivain. Car l'écrivain est en effet celui qui reprend le lexique commun mais le modifie, en altère le sens, pour retrouver une signification ancienne oubliée. Ainsi il œuvre dans le sens d'une véritable écologie de « recyclage » des mots usés :

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 131.

Il m'arrive de prendre un de ces mots, un mot constamment utilisé par tout le monde, un mot qui a roulé sa bosse dans toutes les bouches (des bouches édentées de vieux grincheux, des bouches parfumées d'enfants, des bouches affamées de pauvres ou arrogantes de riches) et de me concentrer dessus jusqu'à ce qu'il devienne tout neuf. Comme un sou. Tiens, le mot *sou* par exemple. Trois lettres seulement et tu achètes ce que tu veux avec, enfin ce qui est achetable, car rien de ce qui a une vraie valeur n'est achetable (la mer, le ciel, la lune, la couleur jaune ou le cœur). Faut quand même pas cracher sur le mot *sou*. Ce mot, j'aime l'avoir dans ma poche.

Cette analogie ironique entre le mot et la chose, entre le signifiant et le référent est ici symbolique de la transformation ludique que l'écrivain opère sur le corps de ces mots usés qu'il veut réactiver. Dans « Du sens au sens : les représentations mentales dans l'acte de lecture »<sup>86</sup>, Sylvain Brehm revient sur la plasticité et la difficulté à définir la nature des images mentales : « Étonnamment, alors que le terme "imaginaire" se retrouve fréquemment dans le discours des théories littéraires, les images mentales elles-mêmes n'ont fait l'objet que de très peu d'études approfondies ». Citant Iser, théoricien avec Jauss de la théorie de la réception, influencée par la « phénoménologie husserlienne » il rappelle que Iser invite « à concevoir l'acte de lecture comme un processus de construction d'une forme déterminé par une succession de perspectives textuelles qui dévoilent les aspects de l'objet visé ». La mention de l'acte de lecture comme processus de construction » est ce que nous constatons dans la méthode employée par Laferrière pour reconstruire, en le réadaptant à son propre imaginaire, le sens et l'image mentale des mots sélectionnés dans l'extrait. Il est d'ailleurs significatif que Laferrière, qui assure préférer les mots aux « phrases » et aux « histoires » déclare sa préférence pour le chef-d'œuvre de Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles* (1865 en version originale anglaise, *Alice in Wonderland*) : « Mon livre préféré : l'histoire de cette petite fille qui traverse le miroir ». Nous nous sommes interrogée relativement à cette préférence, et nous proposons certains éléments de réponse. D'après Jeanne Weeber<sup>87</sup>, le chef-d'œuvre de Lewis Carroll, qui était mathématicien, associe la « grammaire narrative enfantine » à un effet de « déstabilisation du pacte de lecture par contamination paranoïaque ». Ainsi, elle met l'accent sur l'emploi de l'adjectif « curious » chez Lewis Carroll qui « joue tout au long du texte sur la polysémie de « curious » : Alice est trop indiscreète mais aussi très « étrange ». La définissant, son créateur la dit « wildly curious », « sauvagement curieuse ». Cette curiosité réfère très probablement à cet appétit de l'écrivain (et de l'enfant) à vouloir bouleverser le modèle existant, en testant sa plasticité, en dérangeant

---

<sup>86</sup> Sylvain Brehm, « Du sens au sens : les représentations mentales dans l'acte de lecture », in *Protée*, 39(2), 2011, pp. 107–112. <https://doi.org/10.7202/1007173ar>

<sup>87</sup> Jeanne Weeber, « Ce qu'Alice fait à la fiction. La référence à *Alice in Wonderland*, de Ken Kesey à *Matrix* », *TRANS- [En ligne]*, 18 | 2014. <http://journals.openedition.org/trans/1042>.

les perspectives. Quand Laferrière prend et inspecte le mot « sou », il fait pour ainsi dire la même chose, invitant son lecteur à ne pas lire et prendre pour argent comptant ce que le dictionnaire lui livre come information ou définition mais à procéder, par lui-même, en faisant confiance à sa propre réserve imaginative, à la réélaboration du composant sémantique du mot. Jeanne Weber va jusqu'à introduire dans le « trouble » qu'inspire le personnage d'Alice quelque chose de politiquement incorrect, de subversif, qui explique en particulier pourquoi la référence à l'œuvre de Lewis Carroll se retrouve beaucoup, en Angleterre, dans les ouvrages écrits par des femmes :

Ce trouble qu'introduit Carroll quant à l'innocence d'Alice – idéal victorien de la petite fille de bonne famille – en la montrant menaçante, en l'assimilant à un serpent, un monstre, une mauvaise herbe est compris par les femmes écrivains de cette génération dont les désirs et les singularités sont systématiquement réprimés. L'antipsychiatrie derrière Bateson parle d'injonction paradoxale de la société. Ainsi, un avenir brillant est promis aux petites filles studieuses des années cinquante à qui n'est finalement offert qu'un rôle de ménagère. Foucault évoque un « conflit, au sein d'une société, entre les formes d'éducation de l'enfant, où elle cache ses rêves, et les conditions qu'elle fait aux adultes, où se lisent au contraire son présent réel, et ses misères. » Ainsi la référence à Alice dans ces romans écrits par des femmes donne au lecteur des clés de compréhension du sentiment d'inadéquation de personnages féminins à une époque puritaine et conformiste<sup>88</sup>.

Nous ne pouvons pas ici ne pas établir un parallèle entre le « sentiment d'inadéquation de personnages féminins à une époque puritaine et conformiste » et le sentiment de malaise d'un écrivain haïtien d'expression française qui hérite d'un dictionnaire normé qui veut lui imposer les limites de la signification et des connotations d'un mot. L'étrangeté que lui procure la langue n'est sans doute pas étrangère à ce que la théoricienne et écrivain québécoise Lise Gauvin désigne comme une « surconscience linguistique » de l'écrivain francophone, et nous nous proposons d'analyser cette surconscience dans la section suivante, où il s'agira de déterminer les contours d'un ethos d'écrivain exilé et les conséquences de cet ethos sur l'adoption de cette patrie nouvelle qu'est la littérature.

### **L'ethos de l'écrivain exilé : « un minimum d'inconfort »**

Si la chronique de l'exil et de ses circonstances est aussi, comme nous l'avons vu, un laboratoire exceptionnel d'épreuve de l'écriture, avec une sonde des mots et un retravail ou réélaboration de leurs facettes sémantiques et mentales, c'est également un certain ethos

---

<sup>88</sup> *Idem.*

d'écrivain exilé qui se construit à travers cette narration. Rappelons la définition de l'éthos selon Ruth Amossy qui en est, avec Dominique Maingueneau, l'une des spécialistes en analyse de discours : l'éthos, c'est « l'image que l'orateur construit de sa propre personne pour assurer sa crédibilité »<sup>89</sup>. Héritée d'Aristote qui dans sa *Rhétorique* insiste sur ce que l'orateur doit paraître (et non sur ce qu'il est réellement, sur son être profond), l'éthos est une notion qui rappelle que l'orateur se construit une image qu'il transmet à son public, à l'auditoire qui est en face de lui. Ruth Amossy revient sur cette origine aristotélicienne de la notion et sur ce que le critique Roland Barthes lui a rajouté :

On sait que la notion d'éthos a été définie par Aristote comme l'image verbale que l'orateur produit de sa propre personne pour assurer son entreprise de persuasion. Elle est fondée sur la *phronesis* (la sagesse, la prudence), *l'aretè* (la vertu) et *l'eunoia* (la bienveillance), paramètres selon lui nécessaires pour assurer la crédibilité de l'orateur. En France, l'éthos a été rappelé aux bons souvenirs des chercheurs en 1970 par l'aide-mémoire sur la rhétorique antique publié par Roland Barthes dans la revue *Communications*. L'art de la formule a sans doute joué un rôle dans le retour d'une notion participant d'une discipline quelque peu négligée, à laquelle Barthes entendait restituer sa visibilité : pour lui, l'éthos consiste dans « les traits de caractère que l'orateur doit montrer à l'auditoire (peu importe sa sincérité) pour faire bonne impression : ce sont ses *airs* » (1970 : 212). Avant de voir comment cette tentative de se présenter de façon à faire bonne impression a été analysée dans les sciences du langage, je voudrais insister sur l'importance qu'elle a prise dans diverses disciplines appartenant aux sciences sociales<sup>90</sup>.

Après Barthes, c'est le sociologue américain Erving Goffman qui enrichit encore cette perspective de la « présentation de soi » au moyen de la prise en compte de la dramaturgie et de l'interaction sociale. L'être de langage est donc considéré dans la perspective d'une théâtralité qui lui impose d'endosser des masques (« figura », en latin) et de jouer en quelque sorte un rôle : « En effet », affirme Ruth Amossy, « Goffman développe sa théorie à travers la métaphore de la dramaturgie : chacun de nous est semblable à un acteur qui doit manifester ce qu'il est et ce qu'il vise dans un jeu théâtral qui peut aussi bien être programmé que spontané, voire inconscient ». Ce qui retient notre attention ici, de façon particulière, c'est le lien entre ce qu'apporte Goffman depuis la sociologie et le comportementalisme américain, revu à la lumière de l'analyse de discours et des fondements d'Aristote en rhétorique, et ce que le texte qui est l'objet de notre analyse révèle de l'éthos de l'écrivain Laferrière, qui n'est peut-être pas le même éthos que celui de l'exilé qui n'a pas encore pris la plume pour relater l'aventure de son

---

<sup>89</sup> Ruth Amossy, « L'éthos et ses doubles contemporains. Perspectives disciplinaires », in *Langage et société*, 2014/3 (n° 149), pp. 13-30. <https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2014-3-page-13.htm>

<sup>90</sup> Ruth Amossy, « L'éthos et ses doubles contemporains. Perspectives disciplinaires », *op. cit.*

exil. C'est ainsi que Ruth Amossy observe ce fait très intéressant : « Dans cette perspective, la présentation de soi ne reflète pas une identité préexistante, elle la construit dans la dynamique de l'interaction sociale. »<sup>91</sup> Quand nous considérons le portrait progressif qui se dépeint dans *Les cris des oiseaux fous*, nous observons d'abord que, à mesure que le narrateur avance dans sa narration, il se révèle peu à peu, progressivement, à lui-même. L'extrait sur le rapport aux mots, à leur matérialité non pas conceptuelle mais concrète, organique, est représentatif de cette sorte de bilan que Laferrière entreprend quand il commence la rédaction de ce livre. Plus encore, ce sont certaines sections, où le « je » écrivant tâtonne, et semble se chercher, qui frappe le lecteur. Nous avons alors l'impression que l'ethos est soit pluriel, soit en cours de transformation. Cette thématique de la métamorphose était déjà présente dans *Chronique de la dérive douce*, toutefois elle prend une forme différente ici. C'est que nous tenterons d'analyser à présent.

### **Un ethos évolutif**

Ce que nous avons appelé « ethos évolutif » désigne en fait les facettes très diverses de la personnalité de Laferrière, qui vont des souvenirs d'enfance où il se met véritablement en scène en exploitant les ressorts de l'analepse, jusqu'à la perception de son état actuel, contemporain à l'écriture de ce bilan. Ainsi, la section intitulée « Un minimum d'inconfort (6h 43) » projette l'image paradoxale d'un homme qui ne se satisfait pas d'un état de sécurité et de luxe. L'extrait que nous en donnons à lire est représentatif de cette recherche de soi : le narrateur se cherche, avance en mettant des mots sur des parties de lui-même qu'il semblait jusqu'alors ignorer. L'écriture de fait remplit bien sa fonction de vecteur de connaissance, d'accomplissement de soi dans cette quête perpétuelle, où le narrateur tente de dessiner le portrait le plus juste, le moins subjectif et flatteur de lui-même :

Je ne me sens à l'aise que dans un minimum d'inconfort. C'est mon seul souci par rapport à ce voyage (je déteste le terme « exil »). C'est que je ne tiens nullement à garder pour le reste de ma vie une identification qui me reliera à ce pouvoir de Port-au-Prince, que je veux justement sortir de mon esprit. Pourront-ils me garantir, là-bas, un minimum d'inconfort ? La petite étincelle de peur qui me fait vivre. C'est un drogué qui parle. Je sais, je sais, je suis bourré de contradictions. Je veux filer d'ici pour ne plus avoir à faire face à la mort à chaque coin de rue, et en même temps je me sens incapable de vivre dans un pays où la vie des citoyens semble être réglée sur du papier à musique. Un pays où aucune tragédie ne plane sur la tête de ses citoyens me glacerait le sang. La glace. Le froid du Nord.

---

<sup>91</sup> *Idem.*

Ce « minimum d'inconfort » qui s'accompagne d'une grande dose d'ironie est bien l'alchimie du verbe de Laferrière. En signalant ce manque, ce moins (et non un plus) qu'il s'attend à trouver au pays de l'exil, c'est une rêverie sur le rapport à la chaleur et au froid qui s'amorce alors. Si la représentation et la perception sont très fortement indexées à la subjectivité, la glace que décrit le narrateur n'est pas seulement celle de l'hiver canadien mais surtout l'indifférence et la sérénité trop calme de ce pays. Ainsi, et comme nous avons eu une rêverie sur le sens du mot *tristesse* ou du mot *joie*, ou encore de *sou*, le lecteur doit estimer ce que chaleur et froid représentent dans un imaginaire malmené par l'Histoire. Une fois de plus, cette perception paradoxale prend appui sur une citation d'écrivain, celle du poète haïtien René Philoctète et de son poème « Ces piles qui marchent » : « "Je reviens des giboulées du Nord, et le soleil que j'ai bu là-bas était froid comme la mort" », s'exclame le poète René Philoctète à son retour de Montréal ». Et Laferrière, rappelant la contemporanéité de ce poète qu'il connaît et a un peu fréquenté, souligne ce que ce texte a ébranlé en lui : « Voilà ce poète haïtien [...] qui ramène de son voyage dans le Nord de l'Amérique l'idée insoutenable, pour un Caraïbéen comme moi, de la mort par le froid. Soleil froid. Le contraste annonce une tragédie collective. Un peuple dont les pieds restent figés dans la glace. Je n'ai que ce vers pour visualiser mon avenir. ». Mais comment expérimenter le chaud et le froid autrement que dans le contexte familial ? C'est là une question d'ordre philosophique que pose l'écrivain haïtien qui écrit une véritable littérature engagée, engagée dans le sens de la réécriture des concepts, de la refondation des préjugés et des clichés. C'est le sens même de l'écrivain ou de l'artiste novateur, d'ailleurs, que de ne pas reproduire les vérités communes et admises par le commun des mortels, celles qui n'ont pas été mises à l'épreuve du traumatisme. Si la « littérature engagée » se définit par son objectif d'ébranler les représentations figées dans une enveloppe qui les sacralise en tant que vérités inébranlables, alors l'on peut considérer l'écriture de Laferrière comme inspirée par cet engagement. Une critique québécoise a d'ailleurs questionné cette idée de littérature engagée, en s'appuyant sur l'essai magistral de Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*. Judith Emery Bruneau écrit, dans son article paru dans *Québec français* et intitulé « La littérature engagée » : « Nous pouvons affirmer que la littérature engagée désigne une pratique littéraire associée étroitement à la politique, aux débats qu'elle génère et aux combats qu'elle implique »<sup>92</sup>. Appliquée à l'œuvre de Laferrière, cette affirmation se comprend et trouve

---

<sup>92</sup> Judith Emery Bruneau, « La littérature engagée » in *Québec français*, n°131, automne 2003.  
<https://id.erudit.org/iderudit/55676ac>

tout son sens. Mais l'engagement de notre écrivain haïtien n'est pas seulement un engagement politique, trempé dans le refus de l'obéissance et de l'indignité. Il est dans la quête de son autonomie de penseur-écrivain. Cette quête, et c'est sa force, est partagée : Laferrière écrit pour son public, il espère emporter l'adhésion de son lecteur et l'ethos de cet homme qui tâtonne, qui se cherche en s'écrivant, est un ethos qui veut faire adhérer, qui veut convaincre, ce qui est aussi le point de vue de Sartre : « la doctrine sartrienne défend aussi l'idée que l'écrivain [...] doit faire prendre conscience aux hommes de leurs « situations » (sociales ou politiques) et les appeler à assumer leur liberté. De là, une question se pose : pourquoi l'espèce humaine semble-t-elle irrévocablement engagée ? En fait, nous pourrions postuler que l'espèce humaine est engagée dans le but de conquérir la liberté. D'ailleurs, Sartre ne voit dans l'écriture qu'un instrument de libération »<sup>93</sup>. Là encore, nous proposons de lire cette « libération » à laquelle aspire le travail de l'artiste d'abord comme une libération de la tyrannie. Cela fut déjà le cas plusieurs fois dans l'histoire de la littérature française, avec les philosophes des Lumières puis plus tard avec Victor Hugo au XIXe siècle et les poètes résistants du XXe siècle. Ensuite, c'est aussi une libération du joug de l'image mentale obligée, de la signification imposée et de la perception concrète que cette signification est supposée drainer. Dans l'extrait de cette section sur « Un minimum d'inconfort », on peut ainsi lire un véritable *Art poétique*. Qu'est-ce qu'un Art poétique ? C'est un texte, plus ou moins long, qui fait office de théorie, qui pose les pierres d'une pensée éclairant la manière dont l'auteur conçoit la création littéraire. Ici, en l'occurrence, l'écriture de Laferrière est engagée dans sa manière de faire sauter les verrous du sens, en ménageant des brèches dans le mur d'une signification trop rigidifiée par le temps et surtout par l'usage. En se présentant comme vivant dans l'inconfort d'une zone qui mélange chaud et froid, en reflétant cette représentation étrange d'un froid chaud, Laferrière recompose le climat perceptif qui est le sien : « Je connais le chaud. Le froid n'est peut-être pas simplement l'opposé du chaud. Je suis ce tiède, dans tous les sens du terme, pris entre le feu du sud et la glace du Nord. N'y a-t-il pas toujours, et cela, n'importe où, de souterraines tragédies personnelles ? Toute tragédie n'est-elle pas personnelle, même quand elle devient un drame collectif ? » Ce paradigme de la température est révélateur de la manière dont l'écrivain tente de se trouver sa zone climatique psychique, entre chaleur emmagasinée des Caraïbes et glace du grand froid canadien. L'ethos que se construit ainsi Laferrière va puiser dans les sources de la perception tout comme il puise dans les références littéraires qui alimentent son imaginaire. Ici,

---

<sup>93</sup> Judith Emery Bruneau, « La littérature engagée » in *Québec français*, n°131, automne 2003.

<https://id.erudit.org/iderudit/55676ac>

l'imaginaire est celui de la sensorialité, par laquelle se réinvente un ethos qui clame « Je suis ce tiède », comme si l'évolution naturelle d'un homme entre deux climats antithétiques était d'en modérer la perception par un entre-deux modérateur. En vérité, la quête de Laferrière consiste la plupart du temps à trouver sa juste place suite au décentrement auquel le contraint l'exil. Mais ce décentrement n'est-il pas aussi un désir personnel de l'auteur de ne pas être englouti par le Même ? Se décentrer, devenir « tiède » entre glace et chaleur étouffante n'est-il pas une thérapie qui sauve de l'appartenance abusive, étouffante ? C'est cette aspiration à une identité altérée, librement consentie que nous nous proposons à présent d'évaluer à partir de *Je suis un écrivain japonais*, ouvrage qui exprime explicitement ce déplacement de l'identité et cette fluidité intellectuelle qui empêche notre auteur d'être enfermé dans la prison identitaire et raciale.

### **Le décentrement : un nouvel habitat. *Je suis un écrivain japonais* ou l'art de la provocation**

Dans *Le cri des oiseaux fous*, la dernière section, intitulée « un dieu m'ouvre la barrière (6h58) », est truffée de questions. L'inquiétude face à l'inconnu, l'attente toujours en suspens, obsèdent le narrateur qui relate son départ imminent pour Montréal, cette ville « qui ne l'attend pas » :

Ma ceinture est déjà bouclée. Je m'appête à faire face au plus terrifiant des monstres : l'inconnu. Que va-t-il m'arriver ? Je suis né en 1953, Papa Doc est arrivé au pouvoir en 1957, je n'ai donc connu qu'un seul système politique : la dictature. La faim, la peur, l'urgence m'ont formé. Que vais-je devenir maintenant que je quitte cette constante agitation ? Le confort ! Cette idée m'a obsédé toute la nuit dernière. Que faire de tout ce temps que j'aurai à moi ? Combien de temps cela prend pour changer de système mental ? Et que va-t-il m'arriver entretemps ? Ma tête fourmille de questions sans réponses. Légère panique. On annonce le départ. C'est la première fois de ma vie que je prends l'avion. Que va devenir ce jeune tigre efflanqué, habitué à se débrouiller dans la pire jungle de la Caraïbe, maintenant qu'il va vivre dans un tel confort ?

Le thème du confort, similaire au conformisme et même à l'immobilisme, est ici brandi comme un repoussoir, une phobie. C'est ce refus de la paralysie identitaire qui est à la source de cette œuvre unique qu'est le roman de 2008, intitulé *Je suis un écrivain japonais*. La première provocation est dans le titre même, où l'épithète « japonais » accompagne, comme une incongruité géographique et culturelle, le nom du plus grand écrivain haïtien contemporain. La seconde réside dans l'illustration de couverture, où un crocodile se vautre dans une baignoire rétro qui semble vraiment trop petite pour lui. Il est notoire que, une fois de plus, on retrouve

l'idée d'inconfort, de non adaptation ou d'inadéquation. Dédié « à tous ceux qui voudraient être quelqu'un d'autre », le roman annonce, en 57 sections, la description et la rêverie d'un processus d'identification. L'incipit relate l'interaction entre un auteur (Laferrière) et son éditeur, qui le talonne pour qu'il lui remette enfin son manuscrit. Mais le sujet est plutôt de savoir quel sera le futur titre – « Un bon titre : quel fabuleux mot de passe ! » - de ce nouveau roman. Le titre apparaît dès la 2<sup>ème</sup> page, avec le récit de la satisfaction de l'éditeur : « Bref silence. Large sourire. Vendu ! On signe le contrat : 10 000 euros pour cinq petits mots. » Mais la clause de cette section d'ouverture est radicale : « Dans mon cas, ce n'est pas une plaisanterie, car je me considère vraiment comme un écrivain japonais ». Nous ne sommes donc pas dans une perspective de provocation. Le décentrement est là, dans la manière de se revendiquer, comme cela se ferait d'un parti politique d'une identité géographico-culturelle. La déclaration d'identité s'accompagne, dans la section suivante, d'une incursion dans l'imaginaire associé au mot « Asie » : « Je suivrai n'importe quelle fille qui se prénomme Asie – on dirait de la soie. Asie me fait penser aussi à une arme blanche. Un cou tranché si vite. Un collier de gouttelettes de sang. Une rapidité dans la mort qui rassure. Je pense à ce continent comme un explorateur du XIXe siècle ». Là encore, comme pour les mots sélectionnés dans le dictionnaire et dont Laferrière réécrit l'entrée lexicographique dans *Le cri des oiseaux fous*, nous sommes face à un phénomène double, forgé à partir du sentiment d'étrangeté et du plaisir de l'appropriation. Mais ce qui s'écrit dans *Je suis un écrivain japonais* est une soif, un appétit inassouvi pour tout ce qui est différent, étranger, pour l'altérité. Elle se donne à voir dans la citation du livre de Basho, *La Route étroite vers les districts du Nord* et plus encore, dans la dénonciation de l'enfermement identitaire : « Né dans la Caraïbe, je deviens automatiquement un écrivain caribéen. La librairie, la bibliothèque et l'université se sont dépêchées de m'épingler ainsi. Être un écrivain et un Caribéen ne fait pas de moi forcément un écrivain caribéen. Pourquoi veut-on toujours mélanger les choses ? » Cette négation de l'enchaînement identitaire, que l'écrivain entreprend durant toute la longueur de ce roman, de briser, ce refus des déterminismes, c'est par la littérature qu'il en réalise la conquête. Voilà encore une déclinaison de l'exil, d'un exil d'un autre type, qui signifie la rupture du déterminisme national, racial, pour l'adoption d'une nationalité littéraire qui paradoxalement évacue le nationalisme, le patriotisme étroit. La remise en question de la sujétion au lieu, qui deviendrait alors une prison, celle que veut précisément éviter l'opposant fugitif, est ce qui ouvre la possibilité de s'identifier à une littérature presque apatride, sans état, sans nation, quoique plongée et enracinée dans un contexte. Laferrière replonge dans ses souvenirs d'enfance pour exprimer la dette qu'il a envers le romancier Mishima, dont il rencontre l'œuvre très tôt, sans même savoir à quel monde il

appartient : « Et moi, fiévreux tous les soirs, en train de lire Mishima sous les draps. Et personne autour de moi pour me dire qui c'était Mishima. Je ne me souviens pas à qui appartenaient ces livres qui me semblaient encore en bon état. [...] On ne sait pas toujours par quel chemin un écrivain arrive dans une famille ». Le narrateur raconte que c'est bien plus tard qu'il a su que Mishima était japonais, mais qu'il avait été exalté par la beauté de son écriture : « J'ouvre ensuite le livre (*Le marin rejeté par la mer*) et un essaim de voyelles et de consonnes survoltées me sautent au visage. Cela faisait un moment qu'elles attendaient de la visite ». Mais le plus beau passage de cette section centrale, c'est la légende imaginée par le jeune Dany enfant, qui essaie de comprendre à quelle communauté appartiennent vraiment les écrivains :

Je croyais fermement, à l'époque, que les écrivains formaient une race bannie qui passaient leur temps à errer à travers le monde en racontant des histoires dans toutes les langues. C'était leur peine pour un crime innommable. Hugo et Tolstoï étaient des forçats. Car je ne voyais aucune autre explication pour écrire des romans aussi volumineux que je dévorais la nuit en cachette. Je les imaginais avec des chaînes aux pieds, assis à côté d'un énorme encrier taillé dans le roc. D'où ma réticence à écrire plus tard des bouquins épais. Je ne voudrais pas effrayer les enfants.

Voilà comment l'écrivain représenté par l'imagination de Dany enfant et adolescent se met lui aussi à être un exilé, appartenant à une « race bannie ». Cette revendication d'une part maudite, marginale est ici évoquée avec un plaisir qui en rehausse le statut, comme si la fierté d'être auteur s'accompagnait de cet imaginaire collectif de la peine, du crime à racheter. La posture de l'ethos inclusif est telle à ce niveau que Laferrière se représente comme celui qui « rapatrie », qui les inclut à sa culture et en incorpore la leur : « Je suis étonné de constater l'attention qu'on accorde à l'origine de l'écrivain. Car, pour moi, Mishima était mon voisin. Je rapatriais, sans y prendre garde, tous les écrivains que je lisais à l'époque. Tous ; Flaubert, Goethe, Whitman, Shakespeare, Lope de Vega, Cervantès, Kipling, Senghor, Césaire, Roumain, Amado, Diderot, tous vivaient dans le même village que moi ». Aussi le rapatriement des écrivains est-il de même nature qu'une opération de réhumanisation, avec le décentrement qui entrave les tentatives de classification, de catalogage excessif. Ce contre quoi écrit Laferrière, ce sont les préjugés qui, en cloisonnant les identités scripturales, desservent le pouvoir du lecteur : « Quand, des années plus tard, je suis devenu moi-même écrivain et qu'on me fit la question : « Etes-vous un écrivain haïtien, caribéen ou francophone ? » je répondis que je prenais la nationalité de mon lecteur. Ce qui veut dire que quand un japonais me lit, je deviens immédiatement un écrivain japonais. »

Cette posture qui décentre l'auteur vers son lecteur et le tire vers la communauté de réception, nous la retrouvons inscrite dans le protocole de la théorie de la réception de Jaus et Iser. Initiée en Allemagne par l'Ecole de Constance dans les années 1970, cette théorie accorde une place primordiale non plus à l'écrivain, en tant que porteur d'un ethos egocentrique, qui définit la seule importance de l'œuvre par l'envergure de son « géniteur », mais au lecteur-interprète. A la lumière de cette pensée de la réception, on comprend mieux les réponses de Laferrière qui, ne voulant aucunement placer son parcours au centre du récit, joue dans *Je suis un écrivain japonais* à reconstituer sa découverte de l'univers nippon tel que transmis et transformé par des écrivains comme Basho ou Tanizaki. « Lire Basho dans le métro » est pour lui une épreuve de résistance au vertige, car tandis que le narrateur est dans le métro à Montréal, le protagoniste doit se préparer à une longue route : « Tout bouge, sauf le temps qui reste immobile. [...] Dès que quelqu'un traverse mon champ de vision, il devient un personnage de fiction. Aucune frontière entre la littérature et la vie ». Cette empathie que vit le narrateur le fait créer un roman avec des personnages japonais, Midori, une chanteuse d'avant-garde, Noriko, Fumi, Tomo. Mais le roman n'en est pas vraiment un, et l'on retrouve l'art de Laferrière d'alterner entre séquences narratives et réflexions sociologiques sur la photo et les japonais, sur le sens du kamikaze et « Américanisation/Japonisation ». Cette alternance informe sur la difficulté de maintenir une culture « intacte », intouchée par les grands courants de la mondialisation. Contre cette menace, il y a cette identification empathique nourrissante, qui ne lamine pas mais creuse les différences dans une totale symbiose. Cette menace de la standardisation est aussi constitutive de la situation de l'exilé : celui-ci en arrivant dans le pays d'accueil ne cherche pas normalement à faire valoir sa spécificité ou sa différence culturelle mais a tendance à l'estomper, pour ne pas se faire remarquer et augmenter ses chances d'assimilation dans le contexte local. Mais cette globalisation est dangereuse, et c'est contre elle que lutte, littérairement parlant, Dany Laferrière qui émet cette prévision étonnante : « Les Américains ne redeviendront jamais des Américains parce qu'ils ignorent qu'ils sont déjà des Japonais », prévision qui laisse entendre que l'origine amérindienne, par la migration, a été effacée par la « culture yankee ». De fait, le nouvel habitat littéraire de Laferrière lui fait imaginer de lointaines origines, peut-être, japonaises et cette mutation, qui est une analogie de mutations génétiques qui ont fait l'évolution de l'être humain, est une fois de plus rapportée à une « métamorphose », ce qui permet de faire resurgir Kafka, comme si tous les mécanismes d'identification et d'évolution trouvaient leur source ou leur miroir dans un livre de littérature :

Elle m'a dit qu'en effet Kara semblait très intéressé par cette histoire d'un Noir, à Montréal, qui se prend pour un écrivain japonais, et qu'il a suivi l'affaire dans un magazine où on te comparait, semble-t-il, je ne veux pas dire de bêtise, au personnage de Kafka qui s'était métamorphosé à son réveil. Moi, je ne savais rien de tout ça... J'étais abasourdi.

La situation devient même loufoque lorsque l'écrivain en question s'indigne : « J'en avais marre des nationalismes culturels. Qui peut m'empêcher d'être un écrivain japonais ? Personne ». Clamant sa dépendance à Diderot dans la section « Le moment magique », dans laquelle il revient sur les bienfaits de la lecture de *Jacques le fataliste*, le narrateur se décentre autant de fois qu'il le faut pour échapper à la prise de son identité, à l'emprise des éditeurs sur celle-ci et à celle des lecteurs trop férus de confort identitaire littéraire. Nous ne sommes donc pas dans une situation de transformisme ou de leurre identitaire dans *Je suis un écrivain japonais*, mais bien plutôt, dans le récit d'un livre qui se construit, dans le souci de sa liberté d'ancrage et d'identification. Cette situation est particulièrement décrite et décryptée par Cécile de Ryckel et Frédéric Delvigne dans leur étude « La construction de l'identité par le récit », qui nous renvoie au besoin de récit et d'ancrage qui est le propre de la condition humaine : « Nous racontons pour partager la solitude, inhérente à notre condition humaine. Nous racontons pour nous faire connaître. Et surtout, nous racontons pour nous comprendre nous-mêmes »<sup>94</sup>.

Les auteurs citent la version de plusieurs philosophes, dont celle de Paul Ricœur qui affirme que « nous racontons des histoires parce que les vies humaines ont besoin et méritent d'être racontées ». En particulier, « toute l'histoire de la souffrance crie vengeance et appelle récit » (1983-85, p. 115)<sup>95</sup>. » Pour Paul Ricœur en effet, il faut distinguer l'identité du sujet, connue d'avance par le nom, le patronyme, l'origine familiale ou raciale, etc. et ce qu'il appelle l'identité narrative, qui s'élabore par l'écriture de soi et correspond à l'enquête que le sujet mène sur lui-même, afin de mieux cerner ses contours et identifier ses zones d'ombre. C'est précisément ce que fait le narrateur Laferrière lorsqu'il se retourne sur son passé et tente de saisir ce qui a déterminé aussi profondément sa passion pour la lecture et pour l'écriture. Cette réponse ne peut provenir que des moments de l'enfance qu'il se remémore, moments habités par le souvenir souverain de la mère, comme on peut le constater particulièrement dans ce passage de la section « Un dimanche en province » dans *Je suis un écrivain japonais*, où le

---

<sup>94</sup> Cécile de Ryckel et Frédéric Delvigne, « La construction de l'identité par le récit », dans *Psychothérapies*, vol. 30, n° 4, 2010, pp. 229-240.

<sup>95</sup> Cécile de Ryckel et Frédéric Delvigne citent Paul Ricœur dans *Temps et récit*, Paris, Seuil, 3 volumes, 1983-1985.

souvenir fait resurgir l'existence d'un homme anonyme que le récit présente comme un prototype du lecteur :

Un dimanche en province. Un homme tranquillement assis sur sa galerie devant une large table couverte de livres, tous ouverts. Il était penché vers eux, comme devant un buffet riche et varié. Ce gourmand passait d'un livre à un autre avec la même excitation. Rien ne semblait exister autour de lui, à part ces mets appétissants. Il semblait si loin de nous, si hors de notre portée – nous pouvions le voir mais il était visiblement ailleurs. Ma grand-mère m'a alors glissé : « C'est un lecteur ! » Et j'ai tout de suite pensé : c'est ce que je ferai plus tard. Je serai un lecteur.

Marqué par l'art de la provocation, aussi bien que par le désir d'élaborer une fiction identitaire qui est régie par le décentrement et l'altérité, la poétique et l'œuvre de Laferrière tissent une littérature où la place de l'écrivain, la revendication d'une littérature engagée pour la littérature, pour l'écriture comme une thérapie et un mode de résistance au monde occupent une place de choix. « Êtes-vous un écrivain ? », la 26ème section de *Je suis un écrivain japonais*, rappelle la sous-estimation de la littérature dans les milieux capitalistes : « Je savais que la littérature comptait pour du beurre dans le nouvel ordre mondial. Il n'y a que les dictateurs du Tiers-Monde qui prennent les écrivains au sérieux en les faisant régulièrement emprisonner, ou fusiller même. » Ce rappel laconique ressemble à une boutade où à la fois les dictateurs sont mis à l'index mais où en même temps, et s'ils ont peur de la littérature, c'est que celle-ci s'en trouve revalorisée. Le trio Laferrière-Mishima-Tanizaki est détonant dans cette section où les deux écrivains japonais regardent avec une certaine stupéfaction l'écrivain haïtien qui souhaite changer d'identité littéraire. Dans cette autofiction, le narrateur se crée un personnage qui est son double, celui de l'« écrivain japonais », mais le roman est lui-même aussi en train de s'auto-engendrer puisque l'écrivain annonce son titre avant même d'avoir composé la substance et l'histoire. Ce paradigme du décentrement subversif, qui met le lecteur toujours dans une situation de surprise devant les déclarations de l'auteur, est récurrent dans *Je suis un écrivain japonais*, où le narrateur se plaît à plusieurs reprises à créer des situations incongrues. Ainsi, lorsqu'il va voir le concierge grec, il lui jette presque au visage le mot de Platon : « J'ouvre, et je lui sors du même coup une citation de Platon, l'intello-star de la Grèce antique. Il ne sait même pas qui c'est, croyant qu'il a affaire à un des clochards qui traînent dans le petit parc en face. C'est quand même un Grec, ce concierge, il devrait avoir entendu au moins une fois dans sa vie le nom de Platon. Je suis presque fier de connaître un Grec qui ne sait pas qui est Platon. » Mais cette « fierté » est vite détournée et presque contredite par la séquence suivante, qu'il faut lire encore comme une boutade : « Je déteste, bien sûr, toute cette

propagande faite autour des philosophes grecs, leur préférant les poètes japonais plus énigmatiques ». La situation se complique et vire vers le burlesque lorsque le lecteur apprend qu'en réalité Laferrière doit payer son loyer mais qu'il profite de cette confusion autour du nom de Platon pour se trouver une issue honorable : « Je ne pourrai vous payer que plus tard, je lui fais sans ciller, car Platon doit passer me rembourser une dette d'une minute à l'autre ». Le sentiment de permanence de soi, constitutif de l'identité, est ici seulement préservé par la capacité d'un narrateur à adopter toutes les postures de revirement face à ce que l'on attendrait de lui. En d'autres termes, Laferrière n'est jamais là où on l'attend. Il échappe non seulement à toutes les classifications mais également à toute tentative de fixation. Il ne veut pas être enfermé dans un pré-déterminisme qui l'emprisonnerait dans une case. D'une certaine manière, il s'exile de la stabilité, préférant plutôt pratiquer une forme de nomadisme de l'identité. Citant le philosophe Emmanuel Mounier et sa philosophie personaliste, lequel philosophe s'inspire lui-même du roman *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley, les auteurs de « La construction de l'identité par le récit » soulignent cette conception de l'identité comme étant une « auto-création » :

Mounier nous indique que la tâche personaliste est de s'affranchir de toutes les formes d'asservissements et de déterminismes pour exercer sa liberté : celle-ci est vue comme une conquête, comme un projet à atteindre.

« Elle (la personne) est une activité vécue d'auto-création, de communication et d'adhésion qui se saisit et se connaît dans son acte. » La personne vue par Mounier est une œuvre de soi-même : elle s'explicité, s'enrichit et se développe. Elle exige la communication avec autrui en acceptant de s'exposer à l'altérité, mais n'accepte pas la communion qui en serait la négation. La personne est une activité d'adhésion : en effet, pour E. Mounier, l'exigence la plus fondamentale d'une vie personnelle est celle de notre engagement, c'est-à-dire d'un esprit d'initiative et de risque.

Dans un certain sens, nous pourrions articuler la pensée de Dany Laferrière à cette posture personaliste, qui ne considère pas la personne comme accomplie mais comme devant se construire constamment, puisant dans les sources d'inspiration universelles, grecques, japonaises, argentines, et autres que lui offre le patrimoine littéraire mondial. La légitimation du statut d'écrivain n'est donc pas une légitimation nationaliste, nourrie d'un attachement exacerbé à l'origine géographique et ici, à l'origine raciale. Tout comme Chamoiseau qui refuse l'enfermement identitaire<sup>96</sup>, Laferrière construit consciemment une interface scripturale très intertextuelle. Il accentue même volontairement, et parfois, exagérément, sa « dépendance » à

---

<sup>96</sup> Voir Samia Kassab-Charfi, *Art et invention de soi aux Antilles*, Paris, Editions Champion, 2021.

la littérature, qui devient une addiction qu'il ne cesse de revendiquer : être un lecteur, un dévoreur de livres, représenté dans des situations et postures mêmes saugrenues, comme lorsqu'à plusieurs reprises il se décrit en train de lire plongé dans son bain, dans un effet d'ekphrasis où il reflète une intertextualité picturale (on peut se rappeler des tableaux dans lesquels ont été représentés des personnages dans une baignoire, et notamment celui du peintre David représentant *La mort de Marat* dans sa baignoire. On peut même émettre l'hypothèse selon laquelle l'écrivain « japonais » a investi cette image en la détournant, dans la mesure où au lieu de faire référence à la mort, il y crée une atmosphère érotique de lecteur, comme dans un tête-à-tête amoureux avec le livre qu'il lit.

L'on ne peut clôturer ce chapitre sans signaler que cette poétique de l'inconfort, du décentrement est vraiment caractéristique de Laferrière. Dans la section « Une jolie vue sur le fleuve », l'écrivain souligne que, entrant dans ce qui ressemble à une soupe populaire : « j'ai cherché l'endroit le plus inconfortable et je suis allé me placer », donnant à comprendre à son lecteur que c'est dans ces inconforts et ces postures contrariantes pour les clichés qui rassurent que l'œuvre sélectionne son habitat le plus adapté.

Au terme de cette Première partie, nous avons pu rendre compte du fait que l'exil, loin d'être une simple condition géographique ou politique, constitue une véritable source poétique dans les littératures de l'exil, et plus particulièrement dans celle de Dany Laferrière. En retraçant les filiations intellectuelles et littéraires allant de Saint-John Perse à Glissant, en passant par Césaire ou encore Jacques Roumain, nous avons voulu mettre en lumière une dynamique d'écriture qui transforme l'expérience de la perte et du déracinement en puissance créatrice.

Chez Laferrière en effet, cette poétique de l'exil ne se contente pas de reconduire les schémas nostalgiques ou revendicatifs ; elle s'ancre dans une véritable esthétique du déplacement, qui reflète l'éclatement identitaire propre à la condition diasporique haïtienne. Le refus de l'enracinement absolu, la distance ironique vis-à-vis des discours identitaires figés et la quête d'un lieu de parole ouvert et fluide inscrivent Laferrière dans une logique d'archipélisation, telle que la théorise Glissant, où le diffracté est valorisé relativement à l'homogène, et où la mémoire douloureuse peut cohabiter avec un désir d'ouverture.

L'exil chez Dany Laferrière n'est pas une cassure à réparer, mais un état d'existence à assumer : il devient même une forme de connaissance de soi, un art de vivre entre les cultures

et les langues. Cette posture qui met à distance, volontairement, les accents nostalgiques ordinairement associés à ce genre scriptural, s'éloigne des tentations de retour ou de réconciliation utopique avec la terre natale. Elle invite plutôt à considérer l'ailleurs — Montréal, ou n'importe quel autre espace d'accueil — comme un champ inédit d'expérimentation esthétique et existentielle.

Ainsi, l'exil n'est plus seulement un motif littéraire mais bien un paradigme structurant de la pensée caribéenne contemporaine, qui articule mémoire, altérité et imagination dans une tension permanente entre le réel et le symbolique. Ce paradigme, que Laferrière incarne avec une originalité particulière, est parallèle à l'exploration dans les chapitres suivants des formes d'appropriation et de recréation identitaire dans l'œuvre de l'écrivain haïtien-québécois, à travers notamment l'attention portée à la mémoire du père, le thème du retour impossible et de l'écriture comme réparation.

Dans notre deuxième chapitre, et à travers l'analyse de *L'Énigme du retour*, nous avons tenté de montrer l'entrelacement étroit entre l'expérience migratoire et les mémoires traumatiques, inscrites dans une double dynamique : celle de l'exil personnel et celle du legs historique. Dans l'œuvre de Dany Laferrière, l'exil devient le vecteur d'une déterritorialisation symbolique, où perte, deuil et reconstruction identitaire s'articulent pour produire un être-au-monde singulier. En retraçant les pas de son père disparu, le narrateur opère un travail de mémoire poétique dans lequel l'écriture devient un espace de recomposition intime et historique. A cet égard, Laferrière inscrit sa poétique dans un dialogue postcolonial avec les penseurs de la modernité globalisée (Appadurai), de la mémoire coloniale (Mbembe), mais aussi avec ses pairs littéraires comme Naipaul ou Césaire. À travers cette polyphonie culturelle et mémorielle, *L'Énigme du retour* recompose une poétique du brouillage, dans laquelle les frontières entre l'ici et l'ailleurs, le passé et le présent, l'exil et le retour, se trouvent brouillées dans une narration fragmentaire, rythmée par la mélancolie. Le roman ne se contente pas d'exposer la douleur d'un retour impossible ; il met en scène, on l'a vu, un exil meurtrier, non seulement par la disparition du père, mais aussi par l'effritement progressif des repères identitaires, familiaux et territoriaux. Ce qui se joue dès lors, c'est l'expérience postcoloniale dans sa complexité, où les cicatrices de la dictature haïtienne se conjuguent à l'héritage d'une colonisation repoussée, mais persistante ou toujours menaçante. Dans cette géographie éclatée, la valise devient le seul espace stable, le contenant symbolique de la mémoire, des textes et des fantômes familiaux. Enfin, l'écriture chez Laferrière se fait geste réparateur, échappant au

pathos pour inscrire la douleur dans une esthétique de la pudeur, du fragment, et de la distance ironique. Elle permet à l'auteur d'élaborer une cartographie alternative où Haïti, Montréal et Brooklyn deviennent autant de points de passage d'une subjectivité résiliente. En ce sens, Laferrière donne corps à une poétique de l'exil lucide, qui tisse dans les interstices de l'histoire et du deuil une possibilité de réappropriation (et par là de réconciliation) par l'énonciation.

L'exploration des modalités scripturales et socioculturelles de l'altérité chez Dany Laferrière dans notre troisième chapitre a permis de mettre en lumière le fait que l'exil, loin d'être simplement une condition subie, devient chez lui un laboratoire existentiel, une scène initiatique où se rejoue sans cesse le rapport au monde, à l'Autre et à soi-même. À travers *Chronique de la dérive douce* en particulier, Laferrière construit une poétique du déplacement, marquée par l'humour, l'ironie, la lucidité et une étonnante tendresse pour les figures de l'altérité, qu'elles soient culturelles, sociales ou amoureuses.

L'expérience de l'exilé haïtien à Montréal est d'abord celle d'une confrontation brutale avec un monde nordique glacial, souvent indifférent, parfois hostile. Mais cette confrontation devient peu à peu une épreuve formatrice, un parcours jalonné de rencontres, de solitudes, d'apprentissages tacites. L'altérité, d'abord ressentie comme étrangeté radicale – celle du climat, de la langue, des mœurs, de l'individualisme –, est peu à peu transmuée par l'écriture en matière narrative et poétique, jusqu'à devenir l'une des matrices fondamentales de la subjectivité. Chez Laferrière, l'exilé n'est pas un naufragé ; il est un arpenteur lucide du réel, un flâneur résistant qui, à défaut de patrie, se bâtit une intériorité vaste et peuplée. Les livres, les femmes, les langues, les villes deviennent les éléments de ce nouvel ancrage. Le cosmopolitisme qui imprègne son œuvre n'est pas une posture esthétique ; il est vécu, assumé, charnel. Ce cosmopolitisme est aussi un humanisme discret, une manière de répondre à la violence par la culture, au rejet par l'humour et au silence mélancolique par la littérature. Autant d'éléments qui confirment que l'altérité dans l'exil chez Laferrière n'est pas l'occasion d'un repli identitaire ou d'un culte de la différence. Elle est au contraire un mouvement vers l'autre, une dynamique de reconnaissance mutuelle où l'auteur, sans jamais se renier, s'ouvre à l'hospitalité du monde. En cela, il rejoint une longue tradition littéraire diasporique, mais il y imprime sa singularité : celle d'un écrivain qui, dans le froid de Montréal, continue de rêver, d'écrire et de danser, avec le monde entier dans ses poches.

Enfin, le chapitre 4 consacré à « La fiction comme métaphore hospitalière de l'exil » a permis d'explorer la dimension métaphorique de l'exil dans l'œuvre de Dany Laferrière, en montrant comment la littérature devient un refuge et un espace virtuel de reconstruction identitaire. À travers *Le cri des oiseaux fous* et *Je suis un écrivain japonais*, nous avons analysé la manière dont l'écriture offre un habitat symbolique, une « chambre à soi », selon l'expression célèbre de Virginia Woolf<sup>97</sup>, où les mots tissent une sécurité langagière et existentielle. Laferrière transforme l'exil, souvent perçu comme une déchirure, en une opportunité de réinvention, où la fiction agit comme une métaphore hospitalière accueillant les multiples facettes de l'altérité.

Dans *Le cri des oiseaux fous*, l'exil est d'abord une nécessité vitale, imposée par la dictature haïtienne, mais il devient rapidement un laboratoire scriptural où l'auteur recompose son rapport aux mots et au monde. Laferrière refuse les définitions imposées par les dictionnaires, préférant une appropriation subjective et poétique du langage. Cette liberté linguistique reflète une résistance aux enfermements politiques et identitaires. L'écriture, en tant que processus créateur, permet de transcender l'expérience traumatique de l'exil en la transformant en une quête esthétique et existentielle. Les mots, tels des briques, construisent une nouvelle demeure, à la fois personnelle et universelle.

*Je suis un écrivain japonais* pousse cette logique encore plus loin en revendiquant un décentrement identitaire radical. Laferrière y ébranle les catégorisations ethniques, nationales ou culturelles, affirmant que l'identité d'un écrivain est fluide et se redéfinit à travers le regard du lecteur. En se déclarant « écrivain japonais », il nie toute essentialisation et célèbre la littérature comme un espace apatride, où les frontières sont poreuses et les appartenances multiples. Cette posture subversive illustre une poétique de l'inconfort, où l'altérité n'est plus une menace mais une source d'enrichissement.

L'analyse de ces deux œuvres révèle ainsi une dialectique entre exil et création : l'exil contraint physiquement, mais libère symboliquement. Laferrière fait de la littérature un acte de résistance, où l'écriture devient à la fois un sanctuaire et un terrain de jeu pour l'imaginaire. Son ethos d'écrivain exilé se construit dans cette tension entre ancrage et décentrement, entre mémoire haïtienne et affiliations transnationales. En refusant de se laisser enfermer dans une identité fixe, il incarne une littérature engagée, non pas au sens politique traditionnel, mais dans

---

<sup>97</sup> Virginia Woolf, *Une Chambre à soi*, Paris, 10/18, 2001.

sa capacité à ébranler les certitudes et à ouvrir des possibles. En somme, ce chapitre final a éclairé la manière dont Dany Laferrière habite la littérature pour conjurer les fractures de l'exil. Son œuvre, à la fois refuge et manifeste, invite à repenser les notions d'appartenance et d'altérité, montrant que la fiction peut être un lieu d'hospitalité où se réinventer sans cesse. Cette poétique de l'exil, nourrie de métamorphoses et de paradoxes, prépare le terrain pour la suite de notre réflexion, où nous approfondirons les liens entre l'exil et ses engagements existentiels et esthétiques, entre altérité et interculturalité, dans un contexte diasporique.

**DEUXIEME PARTIE :**

**L'EXIL ET SES ENGAGEMENTS EXISTENTIELS  
ET ESTHETIQUES : ALTERITE ET  
INTERCULTURALITE**

## Chapitre 1

### **Exil et hospitalité : L'exil comme expérimentation altruiste dans *Avant que les ombres s'effacent* de Louis-Philippe Dalembert**

Nous commencerons ce chapitre de la Deuxième partie par rappeler que, paradoxalement, l'exil est ce qui rend encore plus vif le sentiment d'accueil de l'étranger et encore plus précieuse la valeur « hospitalité ». L'exilé est celui qui doit se reconstruire un habitat, une communauté, une famille et une langue : ce sont les dimensions majeures de son décentrement. Il y aura donc à étudier les différentes reconstructions ou reconstitutions de l'intégrité de cette personne malmenée qui s'appelle l'exilé. Pour cela, nous nous pencherons dans ce chapitre d'ouverture sur une autre interprétation, une manière différente de concevoir l'exil, même si l'on est soi-même exilé : l'interprétation de Louis Philippe Dalembert dans *Avant que les ombres s'effacent*.

### **Les mises en abyme des exils : Louis-Philippe Dalembert et *Avant que les ombres ne s'effacent*.**

Si nous avons surtout focalisé notre recherche jusqu'à présent sur Dany Laferrière, c'est vers Louis-Philippe Dalembert que nous nous tournons maintenant afin d'examiner les modalités d'écriture de l'exil, les modes de perception de cette situation qui est le départ et l'installation dans un nouveau pays. Né en Haïti comme Laferrière, mais plus jeune que lui de 9 ans, Dalembert est marqué dans son enfance par l'environnement féminin (il perd son père très jeune) et par une éducation religieuse assez présente. Tout comme son aîné il est plongé dès sa naissance dans une situation de dictature puisque le pays est gouverné par Duvalier. A la différence de Dany Laferrière, Dalembert est universitaire, il est l'auteur d'une thèse et enseigne dans plusieurs universités dans le monde. Il n'a pas connu le même processus d'émigration au Québec mais il n'en est pas moins un « pied poudré, c'est-à-dire un homme dont la vie est vouée au départ et au vagabondage »<sup>98</sup>, comme le décrit la quatrième de couverture de son recueil de poésie publié en 2017 aux éditions Bruno Doucey, *En marche sur la terre*. Cette posture est caractéristique, en effet, de notre auteur, car Dalembert est un écrivain « errant », au sens où il a vécu dans plusieurs pays, dont l'Italie, l'Allemagne, la France et les Etats-Unis, mais aussi la Suisse et Jérusalem. L'éditeur de *En marche sur la terre* (titre très significatif que nous mettrons

---

<sup>98</sup> Consultable sur <https://marielaura.leslibraires.ca/livres/en-marche-sur-la-terre-louis-philippe-dalembert-9782362291517.html>

en résonance avec *Avant que les ombres s'effacent*) souligne cette particularité de Dalember : « "Je ne suis qu'un résident étranger sur la terre". » C'est par cette phrase des *Psaumes* que s'ouvre le livre de Louis-Philippe Dalember »<sup>99</sup>. La référence aux Psaumes est à lire comme une référence à cette enfance marquée par l'éducation religieuse. En effet, un psaume est défini selon le Dictionnaire du CNRTL comme « chacun des cent cinquante poèmes religieux, jadis attribués au roi David, qui composent l'un des livres de la Bible et sont récités ou chantés dans les liturgies juives ou chrétiennes »<sup>100</sup>. Le dictionnaire cite notamment le *Livre des psaumes*, qui est un recueil se composant de « cent cinquante psaumes bibliques », soulignant des spécificités propres à ce genre, qui peuvent être par exemple des « psaumes de la pénitence » et réfèrent à l'ensemble des psaumes manifestant une même conscience du péché et un même désir de repentir ». L'extension sémantique du mot va jusqu'à la musique puisque le mot « psaume » désigne également « une composition musicale écrite sur l'un de ces textes » Cette dimension biblique se retrouve dans le titre de l'œuvre qui nous sert de corpus dans cette deuxième partie : *Avant que les ombres s'effacent*. L'œuvre s'ouvre sur trois épigraphes, dont la première est un extrait du *Cantique des cantiques*, II, 17 : « *Avant que fraîchisse le jour, que s'effacent les ombres...* ». La première remarque que nous pouvons formuler ici est que l'expression se trouve inversée ; en effet, l'écrivain a antéposé le syntagme nominal relativement au verbe, qui se trouvait placé avant le nom dans le verset biblique. Cette transformation est une manière chez l'écrivain de s'approprier la formule en l'adaptant à son projet esthétique. La problématique qui est la nôtre consistera donc ici à sonder l'intérêt de cette œuvre pour notre connaissance de Dalember et afin de mieux comprendre comment la thématique de l'exil est traitée dans sa poésie.

Si Louis-Philippe Dalember n'a pas expérimenté l'exil politique à l'instar de Dany Laferrière, la thématique de l'exil est pourtant au cœur de *Avant que les ombres s'effacent*. Nous commencerons par étudier les deux épigraphes qui succèdent à la première, purement biblique. L'auteur y fait parler Mahmoud Darwich, grand poète palestinien né en 1941 en Palestine et mort en 2009 au Texas et Otto Salzmann, dont l'histoire semble-t-il, a inspiré le roman de Dalember, ainsi que le montre la quatrième de couverture de la 1<sup>ère</sup> édition du roman, paru aux éditions Sabine Wiespieser en 2017 :

---

<sup>99</sup> *Idem*.

<sup>100</sup> Entrée « Psaume », Dictionnaire du Centre national des Ressources Textuelles et lexicales. <https://www.cnrtl.fr/definition/psaume/substantif>

Dans le prologue de cette saga conduisant son protagoniste de la Pologne à Port-au-Prince, l'auteur rappelle le vote par l'État haïtien, en 1939, d'un décret-loi autorisant ses consulats à délivrer passeports et sauf-conduits à tous les Juifs qui en formuleraient la demande.

Avant son arrivée à Port-au-Prince à la faveur de ce décret, le docteur Ruben Schwarzberg fut de ceux dont le nazisme brisa la trajectoire. Devenu un médecin réputé et le patriarche de trois générations d'Haïtiens, il a tiré un trait sur son passé. Mais, quand Haïti est frappé par le séisme de janvier 2010 et que sa petite-cousine Deborah accourt d'Israël parmi les médecins du monde entier, il accepte de revenir sur son histoire.

Pendant toute une nuit, sous la véranda de sa maison dans les hauteurs de la capitale, le vieil homme déroule pour la jeune femme le récit des péripéties qui l'ont amené là. Au son lointain des tambours du vaudou, il raconte sa naissance à Łódź en 1913, son enfance et ses études à Berlin – où était désormais installé l'atelier de fourrure familial –, la nuit de pogrom du 9 novembre 1938 et l'intervention providentielle de l'ambassadeur d'Haïti. Son internement à Buchenwald ; son embarquement sur le *Saint Louis*, un navire affrété pour transporter vers Cuba un millier de demandeurs d'asile, mais refoulé vers l'Europe ; son séjour enchanteur dans le Paris de la fin des années trente, où il est recueilli par la poétesse haïtienne Ida Faubert, et, finalement, son départ vers sa nouvelle vie : le docteur Schwarzberg les relate sans pathos, avec le calme, la distance et le sens de la dérision qui lui permirent sans doute, dans la catastrophe, de saisir les mains tendues.

Avec cette fascinante évocation d'une destinée tragique dont le cours fut heureusement infléchi, Louis-Philippe Dalembert rend un hommage tendre et plein d'humour à sa terre natale, où nombre de victimes de l'histoire trouvèrent une seconde patrie.

Il est ainsi significatif que Dalembert présente dans son roman Haïti, qui est l'un des pays où le flux migratoire vers les USA et le Canada est le plus important, comme un pays qui a une vocation d'accueil. Nous nous trouvons de fait devant une sorte d'éloge de la capacité d'accueil d'Haïti, paradoxalement l'un des pays les plus pauvres du monde et les plus déshérités<sup>101</sup>. C'est ce paradoxe consistant à révéler aux lecteurs une face inattendue et même cachée, si ce n'est insuffisamment mise en valeur, de Haïti. C'est donc une sorte d'interface à la vocation migratoire de Haïti qui est mise en lumière ici, car personnellement, nous ne connaissions pas cet aspect de l'histoire d'Haïti ; Haïti qui prête refuge aux Juifs persécutés par les nazis au moment de la deuxième guerre mondiale. Le lecteur comprend mieux alors le sens des épigraphes : celle de la Bible réfère à la nécessité de mémoriser ces événements, de les pérenniser par un roman qui servira de témoignage d'une certaine manière. L'épigraphie de Mahmoud Darwich, quant à elle, développe pleinement le grand sentiment d'empathie, de fraternité que ressentait Darwich pour les juifs, dans sa conception inclusive et non sectariste (à la différence d'Israël) de la Palestine. Enfin, la citation d'Otto Salzman, qui est le « corpus »

---

<sup>101</sup> « Haïti est classé 163e sur 185 pays dans l'indice de développement humain (PNUD, 2016). » (in <https://www.oecd-ilibrary.org/docserver/9789264278844-8-fr.pdf?expires=1704699908&id=id&accname=guest&checksum=2AC261FC7CA8A6825EA2067B7C951CD9>)

le moins connu des trois mais le plus percutant, résonne comme un témoignage réaliste d'un juif survivant qui peut attester de la profonde et généreuse hospitalité du peuple haïtien.

### **L'exil comme expérimentation altruiste ; l'humanisme des Haïtiens**

*Avant que les ombres s'effacent* narre histoire d'un juif d'origine polonaise, le Docteur Ruben Schwarzberg qui a choisi de se fixer en Haïti après avoir fui la cruauté du régime nazi dans la Pologne occupée au moment de la Deuxième guerre mondiale. Il fuit en effet la menace des camps de concentration. Avec toute sa famille, il fait une escale en Allemagne, à Berlin, où ils sont confrontés à l'horreur de la « nuit de cristal »<sup>102</sup>. A l'issue de cet évènement dramatique, la sœur et le beau-frère de Ruben ainsi que sa grand-mère fuient aux Etats-Unis, où le couple trouve un contrat de travail, tandis que la tante, elle, se dirige vers la Palestine pour tenter d'échapper au fascisme en Europe. Mais le personnage principal, Ruben, ainsi que son oncle sont arrêtés à Berlin par les nazis et transportés dans un camp de concentration. Ils parviennent à en réchapper grâce à l'aide d'un Haïtien américain, qui, lui-même aidé par la communauté haïtienne en Allemagne, met tout en œuvre pour les aider à s'évader du camp. Le roman, très émouvant et scellant régulièrement les deux destins, polonais et haïtien, revient sur de nombreux évènements historiques, mais surtout il concrétise cette nécessité de l'altérité et de son respect en illustrant par des faits avérés attestés, le dévouement de Haïti et l'humanisme des Haïtiens.

Dans *Les Traversées de Louis-Philippe Dalembert. Lieux temps et langues dans L'autre face de la mer, Avant que les ombres s'effacent et Mur Méditerranée*<sup>103</sup>, mémoire élaboré à l'Université de Montréal en 2022, Noémie Laporte effectue une analyse du topos de l'espace et de la traversée dans les trois œuvres citées de notre auteur. En focalisant sur la topographie mise en place par l'écrivain, elle fait intervenir des paramètres de démographie. En effet, selon elle, « chez Dalembert, faire monde ensemble apparaît [...] comme la seule option viable pour le XXIe siècle, celui-ci étant marqué par la constante augmentation de la population et la prise de conscience de l'urgence climatique ». Noémie Laporte articule la pensée hospitalière de Dalembert comme écrivain de la traversée et de l'errance à une préoccupation écologique

---

<sup>102</sup> « En plus de la destruction et du pillage des biens matériels, la Nuit de Cristal a coûté avant, pendant et après le pogrom entre 2.000 et 2.500 victimes. » (Rita Thalmann, « La nuit de cristal », in *Le Monde Juif*, 92(4), 1978, pp. 147-161. <https://doi.org/10.3917/lmj.157.0147>.)

<sup>103</sup>[https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/28229/Laporte\\_Noemie\\_2022\\_memoire.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/28229/Laporte_Noemie_2022_memoire.pdf?sequence=2&isAllowed=y)

globale, qui prend en compte l'humain comme partie prenante d'un déséquilibre de plus en plus poussé des rapports homme-environnement : « Sa pensée, au même titre que celle de nombreux théoriciens de l'écologie politique, semble ainsi chercher à apporter son humble contribution à l'élaboration "d'une justice mondiale" »<sup>104</sup>. Cette quête d'une « justice mondiale » qui puisse œuvrer à réparer les préjudices subis par les peuples minorés, mis en danger du fait de leur appartenance religieuse ou raciale, est l'un des chevaux de bataille de l'écrivain. Dans un entretien avec le critique et comparatiste Daniel-Henri Pageaux, Dalembert souligne ce qu'il ressent comme son devoir d'intellectuel, et qui consiste à rechercher un rapport d'égalité avec son prochain :

L'ouverture à l'Autre ne signifie pas pour autant renoncement à soi. Mais cette présence à soi ne se conjugue ni dans la peur ni dans l'exclusion. Elle me permet plutôt d'aller vers l'Autre, d'être en partage ou en relation, d'égal à égal. Et pour cela, il faut savoir d'où l'on vient ; autrement dit, qui on est. Cette relation, je l'envisage sans rapport de soumission ni de domination. En d'autres termes, toutes les identités se valent, dans le respect de l'humanité de l'Autre et de la sienne propre<sup>105</sup>.

La revendication du besoin d'altérité est ici affirmée comme une composante cruciale de la constitution de sa propre identité. A la lumière de cette profession de foi ou de cette conviction que Dalembert partage avec le philosophe martiniquais Édouard Glissant, il est possible de lire le roman *Avant que les ombres s'effacent* comme une attestation de ce besoin foncier, profond, de l'altérité pour un pays comme Haïti. Dalembert, qui a écrit en coopération avec Glissant un texte intitulé « Contre l'absolu identitaire »<sup>106</sup>, sait que toute l'histoire de Haïti est faite d'irruptions, d'infiltrations, souvent inattendues mais dictées par la raison politique, de peuples, d'ethnies appartenant à des races ou des cultures différentes. C'est ainsi qu'il peut sembler étrange au lecteur qu'un écrivain haïtien prenne comme héros de son roman un Polonais. Mais si nous nous documentons sur l'histoire d'Haïti, il s'avère que le peuple polonais a souvent eu des relations avec le peuple haïtien, et cela depuis le tout début du XIX<sup>e</sup> siècle. Plusieurs historiens se réfèrent à des événements historiques où les Polonais sont présents sur le sol de l'île.

---

<sup>104</sup> Noémie Laporte, *Les Traversées de Louis-Philippe Dalembert. Lieux temps et langues dans L'autre face de la mer, Avant que les ombres s'effacent et Mur Méditerranée*, Mémoire soutenu à l'Université de Montréal, novembre 2022, p. 18.

<sup>105</sup> *Idem*. Noémie Laporte cite Louis-Philippe Dalembert, « Conversation avec Daniel-Henri Pageaux », in *Diogène*, vol. 246, n° 2, 2014, p. 15.

<sup>106</sup> Louis-Philippe Dalembert et Édouard Glissant, « Contre l'absolu identitaire », in *Passages*, n° 60, 1994, pp. 10-14

Tout récemment en novembre 2023, un chercheur d'origine polonaise a encore plus explicité les liens étroits unissant le destin d'Haïti avec sa lutte pour la libération de l'esclavage et les Polonais. C'est ainsi que Michał Obszyński a proposé une analyse des traductions polonaises de l'écrivain haïtien, et notamment du « roman *Compère général soleil* » et du « recueil *Romancero aux étoiles* » qui « ont paru en Pologne, respectivement, en 1958 et en 1974 ». Son article, intitulé « Un Haïtien en Pologne : les traductions polonaises des œuvres de Jacques Stephen Alexis »<sup>107</sup> examine plus précisément « dans quelle mesure les traductions de ses œuvres en polonais s'inscrivent dans le courant d'ouverture de la culture polonaise de l'époque à la problématique de l'altérité ». De fait, il est l'occasion pour lui de rappeler l'historique de l'engagement polonais en faveur d'Haïti, depuis l'ère napoléonienne et ainsi d'évoquer

le contexte historique des rapports entre Haïti et la Pologne, et notamment la participation des soldats polonais à la guerre d'indépendance d'Haïti (1791-1804), leur engagement initial sous le commandement du général Leclerc envoyé à Saint-Domingue par Napoléon Bonaparte pour réprimer la révolte des esclaves et ensuite leur ralliement aux côtés de ces derniers au nom des valeurs communes telles que la liberté et l'émancipation des peuples. Mythe fondateur des relations entre les deux pays, vecteur d'une proximité imaginaire qui fait fi des distances géographiques et culturelles, le récit de la solidarité entre les rebelles saint-dominguais et les militaires polonais, tous en combat visant, respectivement, la fondation et la renaissance d'une patrie indépendante, se donne à voir comme une matrice ou modèle d'une rencontre entre deux nations et deux cultures distinctes, que tout semble éloigner, mais qui, en même temps, partagent une expérience similaire de marginalisation politique. Deux peuples qui, de manière similaire, fondent le sentiment d'appartenance communautaire, voire nationale, sur l'esprit de révolte, de résistance et de combat contre les puissances hégémoniques. Deux nations fières de leur passé et, en même temps, incessamment en prise avec des forces hostiles, qu'elles soient internes ou externes, partageant ainsi un esprit d'insécurité qu'elles chercheront à pallier sur le plan géopolitique et culturel à travers divers alliances, rapprochements et coopérations. L'histoire de la publication des œuvres de Jacques Stephen Alexis en Pologne semble s'inscrire dans cette longue lignée de faits historiques tissant un réseau dense de parallèles et d'affinités entre les deux pays et leurs sociétés<sup>108</sup>.

Ce rappel de la relation historique qui unit Pologne et Haïti est axé sur la solidarité inattendue qui est venue des Polonais. « Épisode largement oublié de la geste napoléonienne, l'envoi de légionnaires polonais à Saint-Domingue a laissé des traces dans l'imaginaire haïtien : mentionnés à l'article 13 de la Constitution, qui en fait des citoyens « noirs » à part entière, ces soldats sont également cités par les historiens Th. Madiou et B. Ardouin, qui célèbrent leur

---

<sup>107</sup> Michał Obszyński, « Un Haïtien en Pologne : les traductions polonaises des œuvres de Jacques Stephen Alexis », *Études caribéennes* [En ligne], 11 | nov. 2023.

<http://journals.openedition.org/etudescaribeennes/28934>.

<sup>108</sup> *Idem*.

résistance aux violences coloniales ordonnées par l'Empereur. »<sup>109</sup>. Les « Haïtiens polonais » ont vécu ce retournement de situation et ils se souviennent de la solidarité polonaise :

Les soldats polonais survivants admiraient leurs adversaires, et certains d'entre eux se retournèrent finalement contre l'armée française, rejoignant les Haïtiens rebelles. Parmi ces soldats polonais restés aux côtés des Français, certains omirent intentionnellement de suivre correctement les ordres et refusèrent d'exécuter les prisonniers capturés. Władysław Franciszek Jabłonowski, qui était à moitié noir, était l'un des généraux polonais mais mourut de la fièvre jaune peu après avoir atteint Saint-Domingue.

A la lumière de cette contextualisation historique, la démarche de Dalember dans le roman *Avant que les ombres s'effacent* revêt une dimension politique et éthique qui, dans un contexte mondialisé de migrations de toutes sortes, rappelle une valeur sûre haïtienne : l'altérité altruiste. Cette formule, qui peut paraître redondante ou même être considérée comme un truisme, figure de l'évidence, a toutefois le mérite d'accentuer l'ouverture légendaire d'Haïti, pays de métissage extrême. Comment se manifeste dans le roman cette attirance vers l'Autre ? De quelle manière Dalember parvient-il à faire passer dans l'œuvre cette empathie et ce sentiment de solidarité vis-à-vis d'une communauté persécutée au moment de la seconde guerre mondiale ? Mais avant tout, comment la fréquence du risque sismique devient-elle un prétexte à exposer des situations où le risque est justement un facteur-clé de la vie, conduisant l'écrivain à imaginer des situations de survie, des situations où le plus précieux dépôt de la mémoire est déversé, donné à lire et à voir ? C'est ce que nous tenterons de mettre en lumière dans cette section de notre premier chapitre, où nous envisageons d'analyser la spécificité du roman de Dalember comme un « roman post-sismique », pour reprendre l'expression d'Alessia Vignolo.

### **Pensée égalitaire et histoires d'exil : Joseph Anténor Firmin et son essai *De l'égalité des races humaines*.**

*Avant que les ombres s'effacent* est divisé en 6 volets, « Berlin », « Répit », « Paris », « Répit », « Haïti, Haïti » et enfin « Epilogue ». Cette structuration marque en réalité le mouvement même de la remémoration puisque le docteur Ruben Schwarzberg revient sur ses souvenirs, depuis son enfance, alors qu'il n'a que cinq ans. Le lecteur découvre assez

---

<sup>109</sup> Ninon Chavoz, « Les Polonais noirs d'Haïti : fictions démocratiques de l'article 13. » in *Études littéraires africaines*, n° 58, décembre 2024, p. 55–68. <https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2024-n58-ela09873/1116440ar/>

rapidement qu'après chaque épisode traumatique, après chaque fuite et angoisse de mort, il y a cet épisode « insulaire » du répit. En effet, les deux sections « Répit » qui encadrent les épisodes berlinois et parisien sont situés, comme le texte l'indique clairement, à « Port-au-Prince, janvier 2010 ». La précision temporelle est essentielle, dans la mesure où l'événement déclencheur de cette analepse est le tremblement de terre dévastateur qui a ébranlé l'île d'Haïti en janvier 2010. Les indicateurs témoignent que deux séismes, le premier puis sa réplique, d'une magnitude de 7 environ, ont touché le pays. A l'époque, l'épisode est si violent qu'un fort afflux d'aide humanitaire s'est dirigé vers l'île pour pourvoir aux premiers secours et tenter de retrouver les blessés sous les décombres, comme en témoigne la presse de l'époque<sup>110</sup>. La chercheuse Alessia Vignoli, professeur à l'Université de Varsovie en Pologne, a fait paraître en 2018 dans une revue scientifique, *Kwartalnik Neofilologiczny*<sup>111</sup>, un article très instructif qui s'intéresse justement au type de littérature qui a succédé au séisme haïtien. Intitulée « Le roman post-sismique en Haïti : une écriture (post)contemporaine de l'extrême »<sup>112</sup>, l'étude d'Alessia Vignolo explore les modalités de traitement de la question des tremblements de terre dans la littérature haïtienne, notamment après 2010. Elle montre qu'une « écriture de la catastrophe » s'est ainsi constituée et prend appui pour son étude sur deux œuvres d'auteurs qui « figurent parmi les jeunes écrivains de la nouvelle génération post-sismique », l'une de Marvin Victor, *Corps mêlés* (parue en 2011), l'autre de Makenzy Orcel, *Les Immortelles* (également parue en 2011). La chercheuse focalise surtout sur les stratégies narratives (monologue intérieur chez Victor, et narration hybride pour Orcel). Rappelant le constat du sociologue haïtien Laënnec Hurbon, qui invite à considérer l'an 2010 comme une sorte d'« an zéro » (p. 353) dans l'histoire d'Haïti, Alessia Vignolo appelle à prendre conscience de l'intensité avec laquelle ce cataclysme oblige à rompre totalement avec l'avant-séisme mais « bouleverse aussi profondément la production culturelle au point qu'elle peut devenir une date de référence pour la recherche littéraire »<sup>113</sup>. Ainsi, la date du séisme devient une date-butoir, un repère pour réinitialiser une nouvelle tradition littéraire : « Selon l'auteure et chercheuse Stéphane Martelly, l'événement marque la limite du

---

<sup>110</sup> Voir, en particulier : Frédéric Thomas, « Haïti : l'échec humanitaire », in *CNCD-11.11.11* (*CNCD-11.11.11* est une coupole d'ONG et un mouvement citoyen), 18/01/2013 <https://www.cncd.be/Haiti-l-echec-humanitaire>; Andréanne Martel, « Coordination humanitaire en Haïti : le rôle des *clusters* dans l'externalisation de l'aide », *Mondes en développement*, vol. 165, n° 1, 2014, pp. 65-78. <https://www.cairn.info/revue-mondes-en-developpement-2014-1-page-65.htm?ref=doi>; François Grünewald, « L'aide humanitaire : quel bilan deux ans après le séisme ? », in Jean-Daniel Rainhorn (dir.), *Haïti, réinventer l'avenir*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme/Editions de l'Université d'Etat de Haïti, 2017, pp. 171-184. <https://books.openedition.org/editionsmsmh/8341?lang=fr>

<sup>111</sup> Bulletin trimestriel de néophilologie.

<sup>112</sup> Alessia Vignolo, « Le roman post-sismique en Haïti : une écriture (post)contemporaine de l'extrême », in *Kwartalnik Neofilologiczny*, LXV, 3/2018, pp. 353-362.

<sup>113</sup> *Idem*, p. 354.

"contemporain littéraire haïtien" qu'elle situe "de la fin des années 1960 jusqu'au séisme du 12 janvier 2010" (2016 : 10) ». Ce changement dans le paysage littéraire haïtien est aussi ce qui va permettre de faire germer d'autres initiatives littéraires, d'autres thématiques associées. A. Vignolo prend à témoin le grand écrivain haïtien, émigré au Québec comme Laferrière, Joël des Rosiers qui reconnaît cette rupture brutale dans l'histoire littéraire haïtienne : « Les pouvoirs de consolation de la littérature ne sont pas vains : un an a suffi à transformer le paysage littéraire haïtien ». On note que Joël des Rosiers emploie le mot de « consolation », présentant l'effet de la littérature comme un baume, un remède qui pourrait panser les blessures, psychiques et physiques, du peuple d'Haïti. On retrouve ici le rôle romantique du poète guérisseur, qui, avec la puissance des mots, soigne les maux de sa société. Qualifiant le tremblement de terre de 2010 comme « la plus effroyable catastrophe naturelle qu'ait subi le pays »<sup>114</sup>, il constate en s'interrogeant sur la valeur de cet effet de coïncidence, que le séisme a « donné naissance, par une remarquable coïncidence éditoriale, à une littérature issue des failles, des fosses et des décombres, embrocation de mots sur la douleur ». Ainsi, tout l'enjeu sera d'évaluer « la possibilité de l'écriture après la catastrophe » et de s'interroger « sur le rôle que la littérature peut assumer dans une telle circonstance ». Une telle posture n'est pas sans rappeler l'impuissance de l'écriture après la Shoah, résumée par la formule du philosophe Adorno : « Écrire un poème (après Auschwitz) est barbare ». Ici, ce n'est pas de poésie qu'il s'agit, mais de mémoire narrativisée dans le roman.

Le Prologue d'*Avant que les ombres s'effacent* met en contexte le roman, en rappelant par des dates précises les circonstances qui ont amené Ruben Schwarzberg à fuir en Haïti. Le réalisme des détails montre l'implication de l'écrivain dans le désir de restituer de manière précise cette histoire que l'on pourrait qualifier d'histoire dans l'histoire. Les Polonais, qui se sont illustrés par leur engagement auprès des esclaves noirs au moment de la lutte pour l'indépendance haïtienne et du renversement de Napoléon, sont rarement cités dans leur articulation importante à l'histoire politique et humaine d'Haïti. Dalember fait ici à la fois œuvre de mémoire (par la réactivation des liens étroits entre Haïti et Pologne) et geste de reconnaissance puisqu'il montre comment les Haïtiens ont sauvé des Juifs (polonais, en particulier, comme le Dr Schwarzberg) au moment du régime fasciste. Mais le roman ne s'accommode pas du traitement « objectif » et réaliste dans la remémoration des événements.

---

<sup>114</sup> A. Vignolo cite Joël Des Rosiers, *Métaspora : essai sur les patries intimes*, Montréal, Editions Triptyque, 2013, p. 137.

Il cultive comme nous allons le voir une belle ironie qui institue Haïti en Allié, à l'instar des pays qui ont combattu Hitler. Ainsi l'incipit fait remonter le lecteur au moment de la Deuxième guerre mondiale :

Le vendredi 12 décembre 1941, par une paisible matinée caraïbe où le soleil, à cette époque de l'année, caresse la peau plutôt que de la mordre, la république indépendante, libre et démocratique d'Haïti déclara les hostilités au III<sup>e</sup> Reich et au Royaume d'Italie. [...] Il s'agissait cette fois de faire gober sa suffisance à Herr Hitler et, au passage, d voler au secours des malheureux Israélites. Premier pays de l'Histoire contemporaine à avoir aboli les armes à la main l'esclavage sur son sol, le tout jeune Etat avait décidé lors, pour en finir une bonne fois avec la notion ridicule de race, que les êtres humains étaient tous des nègres, foutre ! Article gravé à la baïonnette au numéro 14 de la Constitution. Aussi existe-t-il dans le vocabulaire des natifs de l'île des nègres noirs, des nègres blancs, des nègres bleus, des nègres cannelle, des nègres rouges, sous la peau ou tout court, des nègres jaunes, des nègres chinois aux yeux déchirés... Dans la foulée, ces nègres polychromes avaient décrété que tout individu persécuté à cause de son ethnie ou de sa foi peut trouver refuge sur le territoire sacré de la nation. Et il devient ipso facto citoyen haïtien, c'est-à-dire placé sous la protection des esprits vaudou. Une promesse que les générations successives prendraient très au sérieux<sup>115</sup>.

L'incipit de l'œuvre ramène donc historiquement à un point essentiel de la Constitution de l'Etat de Haïti, qui est la promesse d'accueil au sein de l'île de toute personne qui se trouve, dans le monde, persécutée en raison de son appartenance religieuse ou raciale. Mais les dernières lignes du Prologue mettent en avant une forme de destinée commune déjà écrite, croisant les chemins de ce médecin juif polonais né à Łódź et d'Haïti :

Echoué voilà deux ans à Port-au-Prince, dans des circonstances à la fois singulières et tragiques, il avait encore tout à apprendre de ce bout de terre montagneuse que, avant d'y mettre les pieds à l'âge adulte, le hasard avait déposé près de son berceau sous la forme d'un livre au titre prémonitoire : *De l'égalité des races humaines*, écrit par le médecin et intellectuel haïtien Anténor Firmin<sup>116</sup>.

Il est nécessaire ici de s'arrêter un moment sur cet auteur et cet ouvrage qui sont dans une mise en abyme narratologique puisque l'écrivain cité est aussi médecin (comme le Dr. Ruben Schwarzberg) et que l'essai qu'il a produit est axé sur la défense de l'humanisme interracial et la dénonciation de toutes les discriminations.

Né en Haïti en 1850 et mort à Saint-Thomas dans les Indes occidentales danoises en 1911, le penseur haïtien Joseph Anténor Firmin est un avocat de profession qui sera toute sa

---

<sup>115</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Avant que les ombres s'effacent*, Paris, Sabine Wespieser Editeur, « Points », 2017, p. 11-12.

<sup>116</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Avant que les ombres s'effacent*, op. cit., p. 15.

vie, de par son appartenance au parti libéral, un défenseur des droits de l'homme. Il a notamment assuré des fonctions politiques puisqu'il a été Secrétaire d'état des Finances, du Commerce et des Relations extérieures. Mais c'est surtout son essai *De l'égalité des races humaines*, qui le fait connaître, et son sous-titre, *Anthropologie positive*<sup>117</sup>, illustre le projet de Firmin, qui est un projet que nous pourrions articuler à une intention rhétorique judiciaire, de riposte à un autre ouvrage qui, lui, est en opposition complète avec celui de Firmin. En effet, si Joseph Anténor Firmin publie cet essai en 1885, c'est en réponse à l'essai d'Arthur de Gobineau, un comte qui a vécu au XIXe siècle et qui a défendu l'idée de suprématie des races germaniques (aryennes) au détriment des autres. Son essai, intitulé *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853) met en avant des hypothèses racialistes qui ont porté préjudice à sa pensée, que de nombreux historiens considèrent comme une pensée raciste : « Peu d'écrivains du XIXe siècle ont autant contribué aux théories du racisme comme le comte Joseph-Arthur de Gobineau (1816-1882). L'œuvre qui l'a rendu tristement célèbre a pour titre *Essai sur l'inégalité des races humaines*. Ce livre a eu son moment de gloire auprès des adeptes du nazisme qui en ont fait une de leurs références fondamentales. »<sup>118</sup> Ainsi, prenant appui sur cet ouvrage et composant une riposte trente ans plus tard, Joseph Anténor Firmin s'est proposé de revenir à l'histoire, à l'architecture et à l'archéologie pour démontrer que la race noire est productrice de culture et de civilisation. Pour concrétiser son idée, il puise dans l'histoire de la civilisation pharaonique et égyptienne, n'hésitant pas à accomplir un travail d'archéologie scientifique pour faire connaître, par exemple, l'existence de mathématiciens noirs et pour ainsi rejeter le préjugé que le Noir serait un objet d'esclavage. Ce désir de réhabilitation est un désir de redonner sa dignité au peuple noir, et à côté de l'Égypte, Joseph Anténor Firmin aborde bien entendu l'histoire d'Haïti, histoire de résistance contre l'opresseur blanc venu d'Occident. Dans le chapitre qu'elle rédige pour le collectif *Histoire en marges. Les périphéries de l'histoire globale* et intitulé « Critique de l'anthropologie raciale : Anténor Firmin et les déshérités de l'histoire », Pauline Vermeren analyse tout particulièrement la méthodologie adoptée par Firmin dans sa démarche de réfutation des thèses de Gobineau. Elle décrit comment Firmin a tenté de « mettre en évidence l'émergence d'une histoire politique de la race, indissociable d'une critique épistémologique »<sup>119</sup> Dans ce chapitre, Pauline Vermeren rappelle la proclamation de Firmin,

---

<sup>117</sup> Pauline Vermeren signale la réédition effectuée par Jean Métellus : Firmin Anténor, *De l'égalité des races humaines. Anthropologie positive*, éd. Jean Métellus, Montréal, Mémoire d'encrier, 2005 (1<sup>re</sup> éd. 1885).

<sup>118</sup> Paulo Siqueira, « Le « banzo » du comte de Gobineau », in *La Cause freudienne*, 58(3), 2004, pp. 206-208. <https://shs.cairn.info/revue-la-cause-freudienne-2004-3-page-206?lang=fr>

<sup>119</sup> Pauline Vermeren, « Critique de l'anthropologie raciale : Anténor Firmin et les déshérités de l'histoire », in Hélène Le Dantec-Lowry, Marie-Jeanne Rossignol, Matthieu Renault et Pauline Vermeren (dir.), *Histoire en*

qui résonne comme une revendication identitaire qui s'oppose à Gobineau, et à travers lui, aux oppresseurs impérialistes : « "Je suis noir", revendiqua Anténor Firmin face à l'idéologie raciale de l'anthropologie physique du XIX<sup>e</sup> siècle, formule qui contenait un défi d'égalité et d'émancipation ». Mais Pauline Vermeren rappelle une autre filiation intertextuelle dans laquelle se situe l'ouvrage de Firmin : « Si l'ouvrage de Firmin apparaît d'emblée comme une réponse sans appel ou plus justement comme une *contre-offensive* à Gobineau dans un *affrontement pour le savoir*, le titre est également un hommage rendu au livre du diplomate Louis-Joseph Janvier, *L'égalité des races humaines*, publié un an avant ». Et pour parachever cette généalogie d'essais philosophiques ou anthropologiques qui questionnent l'égalité ou l'inégalité des races humaines, P. Vermeren souligne que « le texte de Janvier » est « lui-même une réponse aux *Dialogues philosophiques* d'Ernest Renan qui affirmait l'inégalité entre les individus catégorisés comme Blancs et Noirs »<sup>120</sup>. Mais là où l'intérêt de la citation et de l'intégration de cet ouvrage dans l'histoire relatée par le roman *Avant que les ombres s'effacent*, se précise, c'est lorsque la dimension politique, anticolonialiste s'affirme et se trouve entrecroisée à la vocation humaniste et égalitariste de l'essai de Firmin, comme le montre bien l'argumentation de Pauline Vermeren :

Au-delà du message humaniste de Firmin et de sa *soif de vérité*, son ouvrage est une contribution à la déconstruction des élaborations « pseudo-scientifiques » des médecins, naturalistes, géographes, voyageurs et anthropologues de l'époque (tels Pierre-Paul Broca, Paul Topinard, Johann Friedrich Blumenbach, Carl Gustav Carus, Jean Louis Armand de Quatrefages de Bréau, héritiers de Buffon, Linné, Ampère, Darwin, Claude Bernard et Herbert Spencer). L'ouvrage de Firmin s'inscrit dans une contestation de la production de ce savoir européen qui établissait, à partir de mesures du corps (crânes, membres, etc.), une hiérarchie raciale où les femmes et les hommes perçus et définis comme noir.e.s étaient situés au plus bas d'une échelle de valeur humaine. Il faut déterminer ici l'idée que la perception de la couleur de peau en tant que noire ne peut se détacher de la construction sociale et historico-politique de la catégorie « noir » et donc des conditions d'existence qui en résulte. Venant d'Haïti, Firmin élaborait une dénonciation de cet « entre-soi » du savoir qui perpétuait les logiques de domination du pouvoir colonial.

Ici, c'est la formule « entre-soi du savoir » qui attire notre attention et dont la symbolique va beaucoup plus loin que la simple critique d'un communautarisme d'élites ou de gens appartenant à des races « supérieures ». En effet, « entre-soi » signifie ne pas admettre de personnes différentes dans son propre groupe et rester clos dans une forme d'homogénéité un peu xénophobe. Cet enfermement est bien le « ferment » des postures d'exclusion, et pire

---

*marges. Les périphéries de l'histoire globale*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, coll. « Civilisations étrangères », 2018. Publié sur OpenEditions Books en 2022.

<sup>120</sup> *Idem*.

encore, au-delà d'un « entre-soi » racial ou communautaire, c'est l'entre-soi « du savoir » que Firmin met à nu et dénonce. En effet, son essai se définit comme un désir de « déconstruction des élaborations "pseudo-scientifiques" » des médecins, naturalistes, géographes, voyageurs et anthropologues de l'époque ». Firmin remonte les mécanismes de distribution des privilèges et dans cette mesure, il s'inscrit dans la lignée des héritiers progressistes de 1789. Lui qui est issu de la première République noire de l'époque, qui a mis à genoux Napoléon, ne peut se satisfaire d'un savoir qui range les Noirs au bas de l'échelle sociale, prolongeant ainsi et justifiant les discriminations pratiquées par les autorités coloniales : « Depuis l'indépendance, les penseurs haïtiens ne cessaient de dénoncer les idées dominantes relatives à l'infériorité des Noirs »<sup>121</sup>. En s'inscrivant en faux contre cette logique, Firmin effectue, selon Pauline Vermer, une véritable « rupture épistémologique » qui le mène à « reconsidérer le corps noir ». Ainsi, revenant sur les pratiques humiliantes de mesure du crâne (notifiées par Césaire dans son cahier d'un retour au pays natal, derrière le mot de « craniométrie »), Firmin innove en pointant du doigt que la mesure ou l'observation du corps va légitimer des stéréotypes infamants et infériorisants qu'il s'empresse, bien sûr, de contester :

Cette construction du savoir était au cœur d'une Europe qui maintenait un pouvoir basé sur le présupposé de l'inégalité quel qu'en fut l'usage de la science. Être dominé, esclavagisé, c'était ne pas être dans l'histoire. Mais pour le *besoin de l'histoire*, pour rétablir la vérité de l'histoire, Firmin voulait mettre en lumière « l'impuissance des anthropologues à tirer de ces procédés [de classification] si compliqués la moindre règle qui ait une précision suffisante ». La domination intellectuelle, mais aussi sociale et politique, se mesurait à la capacité de son corps à faire histoire et donc à faire preuve d'être dans l'histoire. En contestant cette mise en ordre anthropologique du monde et en se réappropriant l'histoire du corps dominé, Firmin s'inscrivait dans une rupture épistémologique avec la pensée dominante de la science qui se disait universelle. La rupture de Firmin consistait alors à critiquer tout un imaginaire colonial du corps colonisé, du corps esclavagisé, notamment ce corps noir assimilé à la condition de servitude. Admettre l'inégalité des races humaines, c'était « légitimer la servitude de ceux qu'on prétend[ait] inférieurs ». Le colonialisme avait mis en place des mécanismes de représentation, défendus par la science et qui revendiquaient une hégémonie des individus à la peau claire, les classant au plus haut dans la hiérarchie sociale telle une *aristocratie de l'épiderme*.

Dès lors, c'est comme si Firmin, et avec lui la communauté haïtienne, s'apprêtait à partir de cette « rupture épistémologique » à reconquérir leur corps : non seulement le corps noir, considéré par un « meuble » par le Code noir de Colbert, mais aussi le corps culturel et peut-être surtout, le corps historique. En s'affirmant comme parlant depuis l'île d'Haïti, qui a imposé son Histoire, Firmin fait un geste fort qui, par similarité avec le mouvement de révolte haïtien,

---

<sup>121</sup> *Idem*.

entame un rejet de l'oppression d'une science pseudo-objective qui ne fait que reproduire de clichés coloniaux et raciaux. L'importance de cet auteur qui accompagne le héros du roman de Dalembert est qu'il recentre la pensée en Haïti : « Si, pour certains des intellectuels, Haïti est pensée depuis les canons français, elle n'en garde pas moins sa spécificité : sa responsabilité à l'égard d'une négritude – à venir – ou peut-être plus justement d'une actuelle condition noire ». Pauline Vermeren rappelle que « Firmin lui-même a été formé aux lettres classiques et aux humanités en Haïti. [...] Il disposait à la fois d'une culture racialisée propre aux savoirs portés sur les mondes colonisés et d'une culture humaniste et républicaine influencée par sa formation française, basée sur un *corpus* gréco-latin ». Aussi pouvons-nous considérer cet ouvrage dans le roman (mise en abyme intellectuelle) comme une clé de lecture possible, mais surtout comme une articulation logique qui associe le destin de deux « minoritaires », les Noirs haïtiens, et les juifs persécutés.

### **Haïti et la tradition d'hospitalité. Le récit de l'exil d'un non haïtien par un Haïtien**

Qu'en est-il de ce cheminement vers une communauté associée, où les exilés réfugiés se reconnaissent dans l'histoire haïtienne, dans le roman de Dalembert ? Dans *Avant que les ombres s'effacent*, le sentiment d'angoisse de la communauté juive s'exprime par la mère, Judith qui, dans la section « Berlin », se ressent comme une femme n'appartenant à aucune terre : « Du plus loin qu'elle se souvienne, Judith avait toujours considéré sa ville natale comme une manière de *soukka* géante à ciel ouvert, un lieu où elle ne se voyait pas traîner sa carcasse quand celle-ci serait bien vieille »<sup>122</sup>. Ce sentiment est ainsi justifié : « Loin d'être du désamour, il s'agissait en fait d'une antique insécurité, ce sentiment de ne se sentir nulle part chez soi, qui avait traversé plusieurs générations de Juifs pour venir échouer dans son corps de femme ». C'est cette même Judith à qui son frère Joshua venu à Paris pour établir des contacts professionnelles mais aussi pour préparer un éventuel « repli pour la tribu » (24), offre un livre acheté chez les bouquinistes sur les quais de la Ville lumière. Or ce livre n'est autre que l'essai de Firmin, qui assure la cohésion des exils et des discriminations. Cependant, ces discriminations ont, tout comme l'essai de Firmin apporte une contre-démonstration à celui de Gobineau, permis de développer toute une poétique de l'empathie, de l'hospitalité et de l'accueil. En quelque sorte, Dalembert marche sur les pas égalitaristes de Firmin pour dessiner les pas convergents des Juifs exilés vers Haïti. Mais avant même la section sur Haïti, la section intitulée « Berlin » intègre deux sous-sections, l'une est « Exode 1 », l'autre « Exode 2 ». Dans un certain sens, Dalembert veut rappeler que la meilleure réponse aux discussions pseudo-

---

<sup>122</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Avant que les ombres s'effacent*, p. 23.

scientifiques sur la hiérarchie des races est le rappel de faits historiques attestés, et en l'occurrence le rappel des méfaits du fascisme, qui est l'œuvre même de l'Occident, qui s'auto-dévore d'une certaine manière en s'attaquant à des communautés, certes minoritaires, mais qui ont toujours été intégrées à l'histoire de l'Europe. En tirant vers l'Atlantique et Haïti l'histoire postfasciste, Dalembert suggère que la Caraïbe, avec son histoire faite de métissages très hétérogènes, pourrait devenir un emblème, un symbole de cette possibilité de vie commune interracial. Il montre ainsi qu'Haïti a pu réussir ce que l'Allemagne a fait échouer, de manière désastreuse. Nous interrogerons dès lors le contenu et la forme de ces deux « Exodes » et essaieront d'identifier leurs présupposés et leurs enjeux politiques et esthétiques dans le roman, relativement à la question exilaire mais surtout à la valeur ajoutée d'altérité que ces mouvements d'exode apportent selon Dalembert.

Entrecoupé de fréquentes références à l'histoire biblique et à celle des Prophètes hébraïques, qui révèlent la profonde connaissance de la Bible par Dalembert, la section « Exode 1 » revient sur la traversée de la frontière avec l'Allemagne depuis la Pologne natale par la famille Schwarzberg. Le narrateur insiste particulièrement sur le caractère presque initiatique de cette migration de la famille juive polonaise vers l'Ouest : « Tous, même tante Ruth, étaient convenus que l'inscription dans une école confessionnelle aurait constitué un repli sur soi. Ils avaient besoin de s'ouvrir au monde, de tisser le plus de liens possible en dehors de la communauté, surtout pour les enfants. »<sup>123</sup> Mais vite succède à l'exode l'épisode où les premières étoiles jaunes sont posées sur les magasins et maisons occupées par les Juifs. Le père de Ruben, Néhémiah, sent venir cette montée de l'antisémitisme en Allemagne : « Depuis les lois raciales de Nuremberg, les persécutions, les actes criminels et discriminatoires avaient envahi le quotidien. Il ne l'avait pas dit à son fils de peur de l'inquiéter inutilement mais le matin, il venait au travail l'estomac noué »<sup>124</sup>. C'est à ce moment du roman, alors que les deux hommes sont en danger de mort, poursuivis et agressés par une bande de voyous racistes, qu'un miracle se produit. Or ce miracle est haïtien, puisque une voiture surgit, dont le conducteur et l'autre passager les fait monter à bord : « Ils se présentèrent comme appartenant à la légation d'Haïti. [...] Ils n'avaient pas mis longtemps à comprendre. Ça leur pendait au nez, n'est-ce pas ? »<sup>125</sup>. Ainsi, la première intervention haïtienne est de l'ordre d'un *Deus ex machina* comparable à ce qui se passe au théâtre, lorsque le protagoniste est littéralement sauvé d'une

---

<sup>123</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Avant que les ombres s'effacent*, p. 37.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 49.

mort imminente par une intervention divine, un miracle qui renverse la situation en sa faveur. Ici, c'est Haïti qui est symboliquement le sauveur des deux hommes dans le contexte d'une Allemagne sombrant de plus en plus dans le nazisme. Cette hospitalité d'Haïti est d'autant plus précieuse qu'elle opère, si l'on peut dire, dans un territoire étranger : c'est une hospitalité déterritorialisée, une hospitalité de principe. Et l'éthique romanesque est telle que cet « asile » inattendu trouve immédiatement une réponse de gratitude de la part de Ruben :

Avant de descendre, Ruben eut le réflexe de remercier les deux hommes de leur mansuétude. Tant qu'il vivrait, promit-il, il n'oublierait pas. Dans l'intervalle, s'ils avaient besoin d'un médecin, ils pouvaient compter sur lui. De son côté, le diplomate à cravate leur laissa ses coordonnées et celles de la légation pour toute éventualité, il leur conseilla de ne pas ressortir cette nuit, les rues étaient loin d'être sûres pour des gens comme eux. Après s'être assuré qu'ils avaient bien franchi le portail, le chauffeur redémarra en trombe. Voilà comment, pour la deuxième fois en vingt-cinq ans, Haïti avait croisé le chemin du Docteur Schwarzberg, à un moment où il avait presque effacé le bout d'île caraïbe de sa mémoire. Quelle ne serait pas sa surprise, bien des années plus tard, de lire sous la plume d'une jeune poète haïtien du nom de Joubert Satyre un poème intitulé *Kristallnacht*, dont il avait même retenu quelques vers.

La deuxième « intervention » haïtienne a lieu lorsque Ruben et l'oncle Joe sont arrêtés par deux hommes semblant « surgis de l'enfer »<sup>126</sup>, des miliciens nazis qui les conduiront par la suite vers les camps de concentration. C'est lors de la première nuit qu'ils apprennent qu'ils sont dans un endroit de mort : « Ruben n'avait aucune idée de l'endroit où on les avait emmenés : « On est à Buchenwald, *brother*. Tu verras demain »<sup>127</sup> Mais le plus frappant est l'empathie, la fraternité, qui s'établit, de manière aveugle, presque instinctive, entre les deux hommes, Ruben et cet homme qui est dans le noir et dont on saura plus tard qu'il s'appelle « Johnny ». C'est sans doute l'un des moments les plus impressionnants et émotionnels du roman, car les deux hommes se font confiance, sans se connaître, sans même avoir eu l'occasion de voir le visage de chacun : « L'homme voulut savoir à son tour d'où venait Ruben, ce qui lui avait valu d'échouer ici. Il se passa alors quelque chose d'inexplicable pour le jeune Berlinoïse, si peu enclin à parler de lui. Sans doute l'obscurité, ou le fait de s'adresser à un inconnu qu'il pensait ne plus revoir. Quoi qu'il en soit, il s'entendit chuchoter l'histoire de sa vie un peu comme on se confesse quand on sait aller vers une mort certaine »<sup>128</sup>. Le talent de Dalembert est de créer une atmosphère inspirée de scènes de cinéma. En effet, le procédé cinématographique employé ici est celui qui consiste à créer un intimisme de duo, où deux interlocuteurs qui ne se regardent pas et ne se connaissent pas, s'épanchent et se laissent aller,

---

<sup>126</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Avant que les ombres s'effacent*, p. 80.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 85.

sans contrôle de soi, à dire leurs appréhensions, leurs angoisses, leurs traumatismes. L'écriture de l'exil est ici à son point culminant, et nous sommes en tant que lecteurs face à ce qui répare, soigne les blessures de l'exil : la confiance, l'échange confiant. Haïti est allégorisée dans le langage, rythmiquement décrit par le narrateur, un langage fait de paroles lentes et de pauses silencieuses : « Ruben continua, adoptant d'instinct le rythme saccadé de l'Américain, fait d'avancées et de silences contrôlés. Le même chuchotement aussi, assez clair pour se faire entendre sans attirer l'attention des oreilles indiscrètes »<sup>129</sup>. Cependant, le rapport d'amitié confiante va aller crescendo, si bien que le camarade haïtien va jusqu'à deviner le défaut d'élocution très léger dont est affecté Ruben :

A la fin, l'Américain le félicita. Ruben crut à une appréciation de son parcours et dit qu'il n'avait aucun mérite, il n'avait pas choisi d'être lui-même. Mais l'homme faisait allusion à son léger bégaiement. Seule une oreille avertie pouvait s'en apercevoir, tant il maîtrisait son handicap. Sa façon de marquer une courte pause avant d'attaquer les syllabes trop dures pour éviter de venir buter contre le mot. Son intonation tout en rondeurs, qui s'échappait parfois – oh, rarement – dans des précipités plus hachés. Sa manière de contrôler sa respiration. Du grand art. Bravo ! Ruben se mura dans le silence. En plus d'avoir pris connaissance de son histoire, l'homme avait fini de le mettre à nu. Personne, pas même sa mère, n'avait déchiffré d'aussi près son bégaiement<sup>130</sup>.

Que signifie donc cette « mise à nu », dans le contexte d'un même enchaînement dans un camp de concentration ? Comment interpréter ce bégaiement et la perspicacité de l'Haïtien face à un Ruben devenu transparent et parlant pour se défaire de la terreur qui doit le terrasser ? Une lecture « anthropologique » pourrait associer ce genre de discours à une forme de révélation, à la baisse du contrôle de soi face à un sorcier, un magicien qui arrive à mettre en confiance de telle manière que la personne ne sente plus aucun obstacle l'empêchant de se livrer, de raconter les épisodes d'exode, de fuite, de chasse à l'homme. C'est comme si Ruben avait trouvé, en plein camp de la mort, le refuge auprès d'un sorcier vaudou qui, le mettant en confiance, arrive à lui faire ressortir tous les épisodes traumatiques de sa vie passée. Cette complicité s'accroît quand ils apprennent qu'ils sont tous les deux médecins. Pourtant, alors que Ruben doit « à son statut de médecin généraliste d'intégrer le dispensaire des détenus », Johnny n'est employé qu'« en tant que simple aide-soignant, une façon peut-être de l'humilier, à cause de sa couleur de peau »<sup>131</sup>. Plus tard, Ruben saura que Johnny n'est pas vraiment médecin mais qu'il possède des rudiments de médecine ; cependant, le thème de la médecine

---

<sup>129</sup> *Idem.*

<sup>130</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Avant que les ombres s'effacent*, p. 85-86.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 88.

sera fédérateur, et Ruben évoque devant Johnny le docteur « Anténor Firmin, médecin comme eux »<sup>132</sup>. Le récit de cette « escale » aux camps, qui se terminera par leur sauvetage, est en tout cas marquée par une incursion dans la psyché des deux hommes que le lecteur découvre, successivement, dans leur zones d'ombre, leurs failles, leurs faiblesses et l'étendue de leur personnalité. Enfin, c'est grâce à l'entremise de Johnny – « Il trouverait le moyen, lui, Johnny l'Américain, pour passer la lettre à l'extérieur, il en faisait son affaire »<sup>133</sup> – qui parvient à porter à l'extérieur une lettre demandant de l'aide, écrite par Ruben à son professeur allemand de médecine, que Ruben et l'oncle Joe arrivent à se faire libérer et sont « jetés hors du camp »<sup>134</sup>.

C'est dans le volet « L'errance » que le départ vers les îles de l'Atlantique se fait, et la première arrivée dans ce monde étrange et étranger de la Caraïbe est censée d'abord aboutir à La Havane, capitale de Cuba. Mais le roman cultive de multiples suspenses et tout ne se passe pas comme prévu. En effet, alors que Ruben et l'oncle Joe embarquent sur le Saint-Louis, « un paquebot de croisière affrété pour transporter vers l'exil cubain un millier de demandeurs d'asile, volontaires ou forcés »<sup>135</sup>, le débarquement ne se fait pas dans les conditions imaginées. « [...] après quinze jours de croisière, entre rédaction de courriers à la famille et farniente, une mauvaise surprise les attendait à l'arrivée : au lieu d'aborder le port principal de La Havane, le paquebot fut dirigé vers la zone administrative réservée aux navires transportant des voyageurs en situation irrégulière. »<sup>136</sup> Après plusieurs péripéties, et la tentative de suicide (ratée) de l'oncle Joe, qui pensait bien faire en réalisant cet acte désespéré pour qu'il pousse les autorités à le transporter à l'hôpital ainsi que Ruben, le bateau continue son trajet mais vers la France (« Voilà comment le Dr Schwarzberg demanda une demande d'asile pour l'Hexagone, arguant du fait qu'il ne resterait pas longtemps sur le sol français »<sup>137</sup>). Or outre le roman, cette « errance » n'est pas à lire seulement comme un épisode de *Avant que les ombres s'effacent* : c'est une composante majeure de la poétique de Dalembert. En effet, depuis les premières œuvres et en particulier *Le crayon du bon Dieu n'a pas de gomme* (1996), qui décrit le déménagement d'un enfant vers un autre quartier de Port-au-Prince, surnommé « Port-aux-crasses » et jusqu'à la publication du beau recueil de poésie paru aux éditions Bruno Doucey en 2017 et dont le titre est pleinement articulé sur la problématique de l'errance : *En marche*

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>135</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Avant que les ombres s'effacent*, pp. 103-104.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 108.

sur la terre, cette poétique est une poétique de l'errance. Si nous ouvrons cette parenthèse ici, c'est pour montrer que la cohérence thématique qui caractérise la poétique de Dalembert, et qui dépasse le genre du roman pour s'étendre à la poésie, est fondée sur ce déplacement erratique. Dans le traitement de cette thématique, qui est quasiment une « métaphore obsessionnelle » pour reprendre l'expression de Charles Mauron dans son livre *Des métaphores obsessionnelles au mythe personnel*<sup>138</sup>, la référence biblique est encore, là aussi, présente, comme le précise le mot de son éditeur en présentation du recueil :

« Je ne suis qu'un résident étranger sur la terre. » C'est par cette phrase des *Psaumes* que s'ouvre le livre de Louis-Philippe Dalembert que j'ai la joie de publier aujourd'hui. Ce recueil est l'œuvre d'un « pied poudré » – *pye poudre* comme le disent les Haïtiens –, c'est-à-dire un homme dont la vie est vouée au départ et au vagabondage. Il débute par une évocation du petit pays de l'enfance, simple « grain de sable sur la carte du monde », avant de s'attacher à la figure d'un étranger en marche sur la terre. Qu'il chemine entre « halliers et ronces » ou tutoie les étoiles, ce dernier devient une figure de la condition humaine, le symbole des êtres qui portent leur « dissemblance en bandoulière ». Et l'on parcourt ces pages comme on traverse le temps qui nous est donné, avec un amour grandissant des autres et de la vie.

Ce que nous retenons de cette présentation est avant tout la phrase des *Psaumes* qui sert en quelque sorte de germe au titre choisi par Louis-Philippe Dalembert. Dans le *Cahier Critique de Poésie* (CCP), Khalid Lyamlahy, professeur et chercheur à l'université de Chicago, rend compte de la nature particulière de ce recueil où l'identité nomade de Dalembert s'exprime pleinement, tout en laissant la voie libre pour la formulation d'une nostalgie : « Dans ce recueil [...], il s'agit de retrouver le chemin du pays natal, ce "grain de sable sur la carte du monde" d'où rayonnent les lumières de l'enfance et la nostalgie des origines. Plutôt qu'un simple retour, cette quête prend la forme d'un long voyage en fragments où Haïti éclaire d'autres territoires de par le monde »<sup>139</sup>. Lyamlahy salue l'inclusivité de Dalembert, qui ne contente pas de célébrer son île natale mais développe une sensibilité et une empathie à tous les peuples dévastés par la guerre et la déterritorialisation. Il rappelle que l'écrivain haïtien « maudit les désastres des guerres du Golfe et du Liban, et réhabilite ces africains vendeurs à la sauvette, oubliés "dans les rigoles des grandes villes" ». La profusion de toponymes peut être mise en écho avec les toponymes qui jalonnent *Avant que les ombres s'effacent*, où le protagoniste passe de Berlin à Cuba, puis du bateau à Paris, et tournoie dans une quête sans fin du havre de paix où il pourra

---

<sup>138</sup> Charles Mauron, *Des métaphores obsessionnelles au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1989.

<sup>139</sup> Khalid Lyamlahy, « Louis-Philippe Dalembert : *En marche sur la terre* », CCP, n°34-5, 9 février 2018. <https://cahiercritiquedepoesie.fr/ccp-34-5/louis-philippe-dalembert-en-marche-sur-la-terre>

enfin s'installer sans craindre pour sa vie : « De Sarajevo à New York, de Paris au désert d'Assouan, de Rome à Port-au-Prince, le poète dresse le portrait et la trajectoire d'un étranger qui marche sur la terre, portant "sa dissemblance en bandoulière" et affrontant la charge "des débats creux et des regards stériles" »<sup>140</sup>. Et le plus frappant est que, tout comme le lecteur dans notre roman semble lui-même voyager avec son personnage, en le suivant dans son périple, « le poème voyage, vagabonde, "se rebelle / de l'incommensurable désastre du monde" ». Si donc *En marche sur la terre* développe, la même année qu'*Avant que les ombres s'effacent*, la même poétique de l'errance et du nomadisme, le roman pourrait quant à lui s'intituler « En marche sur les mers », tant le personnage de Ruben Schwarzberg voit sa destinée liée au mouvement, à la fuite et même lorsqu'il s'installe en Haïti, n'ignore pas qu'il est sur une île sismique, toujours menacée par la terre et par la mer. Ainsi, le premier « Répit », qui remet le lecteur au cœur du temps contemporain du tremblement de terre (janvier 2010), avec le réalisme du sauvetage des blessés à Port-au-Prince, opère-t-il comme un rappel de cette précarité du monde, et de ce risque toujours reconduit de l'errance sur terre. Ce premier « Répit » pourrait d'ailleurs être aussi intitulé « le monde volant au secours de Haïti », à la suite du « séisme le plus dévastateur dont les entrailles de la Caraïbe aient jamais accouché »<sup>141</sup>.

---

<sup>140</sup> *Idem.*

<sup>141</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Avant que les ombres s'effacent*, p. 113.

## Chapitre 2

### L'ethos empathique de Louis-Philippe Dalembert : De l'histoire de la Traite à l'épreuve des clandestins dans *Mur Méditerranée*

#### Ethos empathique et Histoire des traites

Nous nous pencherons à présent sur un concept qui a été mis au point et pensé par le grand philosophe Aristote dans l'Antiquité : le concept d'ethos. Défini comme ce que nous montrons, ou plutôt comme ce que nous choisissons de montrer de notre personnalité et qui ne correspond pas tout à fait à ce que nous sommes réellement, notre véritable être, ce concept s'inscrit dans le cadre de la construction du discours de l'orateur dans la rhétorique antique. Popularisé par Cicéron, l'ethos est la 1<sup>ère</sup> « garantie » de l'efficacité du discours de cet orateur, que celui-ci soit un avocat, un député politique ou simplement un écrivain qui chante les éloges d'un personnage public ou d'une femme aimée.

L'ethos dans notre perspective concerne une posture que prend l'auteur et qui dans le cas présent est un ethos de solidarité et même d'empathie. Comment distinguer les deux sentiments ? La solidarité serait une forme de communautarisme objectif, par lequel nous soutenons et défendons une personne menacée, attaquée dans son droit. L'empathie engage beaucoup plus l'affectivité, le cœur. Dans le cas de notre auteur, Dalembert, il faut d'abord peut-être réinscrire sa démarche dans la continuité d'autres écrivains ou penseurs sensibles au drame vécu par les migrants en Méditerranée. Cette Méditerranée qui devient la porte d'entrée des clandestins a en effet suscité de nombreuses démarches de soutien et d'empathie : nous citerons chez les prédécesseurs d'abord l'écrivain tunisien Fawzi Mellah qui, en 2000, publie un récit qui raconte comment lui-même s'est associé, pour vivre pleinement cette expérience des limites, à un groupe de migrants naviguant vers l'île de Lampedusa. Ce récit, intitulé *Clandestin en Méditerranée*<sup>142</sup> raconte la lente traversée de la mer, avec les risques, les angoisses, les horribles doutes jusqu'à l'arrivée en Italie et le passage en Suisse. Du côté des auteurs antillais, nous devons signaler le livret de l'écrivain martiniquais Patrick Chamoiseau : *Frères migrants*<sup>143</sup>. Celui-ci est en effet un ouvrage qui a été inspiré par les campements de migrants dans les villes de France, et notamment par ce qu'on a appelé « la Jungle de Calais », la ville

---

<sup>142</sup> Fawzi Mellah, *Clandestin en Méditerranée*, Paris, Le cherche-midi éditeur, 2000.

<sup>143</sup> Patrick Chamoiseau, *Frères migrants*, Paris, Seuil, 2017.

de Calais étant un sorte de centre d'ordre quasi pénitentiaire où ces migrants (en grande partie africains) était parqués, en attente de savoir ce qu'on allait décider de leur sort. *Clandestin en Méditerranée* développe un ethos de compassion, où on peut percevoir le désir de Fawzi Mellah, lui-même émigré tunisien en Suisse, le désir de suivre pas à pas le parcours de ces êtres décidés à voler vers une nouvelle vie, au risque de leur propre vie. Dans *Frères migrants*, Chamoiseau développe plutôt une critique de la logique « hospitalière » des Européens. Dédié entre autres à la cinéaste Hind Meddeb, fille de l'écrivain tunisien Abdelwahab Meddeb, le récit est une diatribe contre le manque d'éthique des Européens :

Hind, celle qui filme, me dit : En France, la Méditerranée est au coin de la rue, et la jungle de Calais que les pelles ont détruite n'arrête pas de surgir aux angles des boulevards !...

Jane, celle qui écrit, me murmure : À Paris, je sers du café chaud, des tranches de pain beurrées, à des yeux dépourvus de paupières. Ces pupilles, blanchies de vigilances et du sel des déserts, sont comme des sémaphores. Dans l'ombre de ces corps qui jaillissent de nulle part, qui ne font que surgir, évanescents entre rives et rivages, je vois des routes devenues éternelles, des tombes amoncelées entre îles et continents, tout un lot d'origines qui se retrouvent brouillées dans un radeau de baluchons et de valises... Chacune de ces silhouettes semble ramener son endurance d'une charge de lendemains endossés sans fatigue, portés sans devenir...

Elle me soupire aussi : Voilà que des destinations se maintiennent comme des braises, sans connaître d'arrivée ; que de petites personnes – des enfants ! – peuvent naître aux solitudes étranges, métèques congénitaux, apatrides spontanés, intouchables ou parias immanents, déchus de toute appartenance, livrés aux damnations d'un décret de méduses et de bateaux noyés !...<sup>144</sup>

Focalisé sur les « échoués », les marginalisés des sociétés post industrialisées qui deviennent « du bétail industriel »<sup>145</sup> , le récit de Chamoiseau se présente comme une réponse. Cette réponse est déclenchée par les paroles de Hind Meddeb mais aussi de Jane Sautière :

Oui, dans cette nuit, sur ce radeau, dessous cet horizon glacé, au cœur des abris frissonnants, des camps et des bivouacs, détruits à chaque instant recommencés toujours, en Europe, mais aussi en Asie, en Afrique, en terre des Caraïbes et des autres Amériques, ce que vous dites, mes chères, déclenche dans les géographies du vent, en étincelles de sel, en étincelles de ciel, une étrange conférence de poètes et de grands êtres humains...<sup>146</sup>

L'œuvre est structurée en plusieurs volets, dont celui de « La mort visible » qui, de par son titre même, invite les citoyens en règle à accepter de voir parmi eux cette catégorie qui n'appartient plus vraiment à aucun pays, à ces errants qui ont fait le voyage de nuit sur la mer

---

<sup>144</sup> Patrick Chamoiseau, *Frères migrants*, Paris, Seuil, 2017, p. 13.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 15.

et se jette sans connaître l'avenir sous les roues de cette machine infernale qu'est l'Occident. Chamoiseau établit ainsi une sorte de périple qui lui fait pointer les îles concernées par ce phénomène. Lui qui est originaire d'une île est conscient du fait que l'île est un point de relais, pointillé dans l'immensité de la mer ou de l'océan. Nous citerons quatre de ces points géographiques qui dessinent la trajectoire hésitante des migrants dans *Frères migrants* :

Les frontières de l'Europe s'érigent en de mauves meurtrières. Elles alimentent un des enfers de Dante, et réinstallent une manière de ce Gouffre dont a parlé Glissant. Gouffre de vies noyées, de paupières ouvertes fixes, de plages où des corps arrachés aux abysses vont affoler l'écume. Gouffre d'enfants flottés, ensommeillés dans un moule de corail, avalés par le sable ou désarticulés tendres par des houles impavides.

Ici, Lampedusa, mi-roche, mi-torche, mi-huître, quasi stellaire, qui aspire et digère sans espace et sans temps une substance vivante, et avec elle le bleu cobalt du monde, son honneur paille, sa décence verte, les soleils de sa conscience aussi.

Là, rouge, l'île de Malte qui voit se former autour d'elle de terribles couronnes, anneaux de survivances, vague tempétueuse des cœurs, espérances étagées en écume sur des horizons clos.

Aux bordures grecques et italiennes – blancs déchirés sur des gris d'impuissance –, des gens, pas des roches, pas des mailles de plastique, des personnes, des milliers de personnes, se tassent s'entassent s'enlacent en une poisseuse dentelle où la mort et la vie ne distinguent plus leurs mailles, et se maintiennent en haillons grelottants, d'un grand mauve écarlate, l'une dans l'autre ainsi.

La cartographie infernale présentée par Chamoiseau est ici soumise à une forte accentuation intertextuelle : l'enfer européen des migrants est, pour Chamoiseau, une réplique de l'enfer du grand écrivain italien Dante. Mais Chamoiseau ne se contente pas de produire une analogie éloquente, il articule cet enfer de Dante au « gouffre » de Glissant, le mot « gouffre » désignant dans la poétique de cet auteur l'abîme qu'est l'Atlantique, lorsque les Africains sont déportés et entassés dans les cales des bateaux négriers et sont, à chaque signe de faiblesse, menacés d'être lancés par-dessus bord. Cette isotopie de l'enfer remotive en quelque sorte la topographie de Dante, montrant qu'elle possède une dramatique modernité à l'époque où nous vivons. Plus encore, Chamoiseau émet l'idée que l'Afrique mais aussi la Syrie est un corps violenté, violé d'où « gicle » le sang de ceux qui n'ont ni travail ni sécurité matérielle : « L'Irak la Syrie l'Érythrée l'Afghanistan le Soudan la Libye... sont des artères ouvertes. Giclées d'un violet fixe moiré d'un fond de forge. Ce qui saigne, ces houles vives qui s'épanchent, je parle de gens, je parle de personnes, saigne de nous, saigne vers nous, parmi nous, saigne pour tous. Le continent des Africains du fond de l'Atlantique – continent sans adresse, où les cales du bateau négrier ont pu broyer durant des siècles les fondements de l'Afrique, les fils aînés du

genre humain – rejoint dans une exacte sidération son double en Méditerranée. »<sup>147</sup>. On remarque que l’imaginaire de Chamoiseau relatif aux clandestins migrants de la Méditerranée est très influencé par l’imaginaire de la Traite, ce qui n’est pas tout à fait le cas avec Dalember et *Mur Méditerranée*. En effet, comment se distingue *Mur Méditerranée* par rapport aux œuvres de créateurs précédents ? Comment ce roman paru récemment (2017) compose-t-il le tableau d’un groupe de migrants ? Quels types de personnages choisit-il de mettre en avant et selon quelles les modalités stylistiques ? C’est ce que nous tenterons d’éclairer.

*Mur Méditerranée* est du point de vue du paratexte qu’il déploie assez signifiant politiquement. Car une composante politique importante se dessine à travers les lignes. Cette composante apparaît clairement d’abord dans les dédicaces placées en exergue. La première salue le courage d’Angela Merkel : « A la chancelière Angela Merkel, pour son courage politique. Merci pour eux. Merci pour nous, humains. ». La seconde dédicace s’adresse à une autre catégorie de personnes : « Aux amis de Lampedusa, qui se battent pour redonner leur dignité aux vivants comme aux morts ». Mais le roman ouvre, après les dédicaces, deux épigraphes, l’une de Cesare Pavese, extraite de son livre *Le métier de vivre* : « Quel monde se trouve au-delà de cette mer, je ne sais, mais chaque mer a une autre rive, et j’y arriverai ». La seconde est de Magnum Brand et elle est en créole, suivie de sa traduction en français :

Ils ont vendu le peu qu’ils possédaient  
Pour venir chercher une vie meilleure  
A l’arrivée, on les a jetés en prison.  
[...]  
Certains ne sont d’ailleurs pas arrivés.  
Les requins les ont dévorés en route.  
Des tempêtes les ont surpris en mer.

Structuré en 8 chapitres, « Larguez les amarres ! », « Chochana », « A bord du chalutier », « Semhar », « A bord du chalutier », « Dima », « A bord du chalutier » et enfin « Le plancher des vaches », le roman alterne ainsi entre les récits des trois protagonistes femmes de ce beau livre et la vie de la « communauté » de réfugiés migrants qui est au bord du chalutier. Pourquoi Dalember a-t-il choisi des femmes ? Sans doute parce que les femmes ont encore plus exposées à la violence (notamment sexuelle) qui s’exerce à leur rencontre sur le bateau.

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 18.

Ainsi ce choix permet-il de renforcer l'empathie, et même la sympathie que l'écrivain ne cesse de formuler, plus ou moins explicitement, à l'égard de ces femmes.

En effet, les trois héroïnes du roman, Chochana, Semhar et Dima sont toutes trois emblématiques d'un « flux » migratoire distinct. Alors que Chochana est une Nigériane, membre de la communauté juive ibo, Semhar est originaire de l'Erythrée. Face à eux, dans le même groupe, Dima est Syrienne et victime de cette guerre atroce qui a déchiré et dévasté la Syrie durant des années. Toutes trois sont parquées dans un entrepôt « oublié d'Allah et de l'Etat, où il n'existait de loi que celle des passeurs »<sup>148</sup>, en Lybie, et plus précisément, dans la ville de Sabratha. Si Semhar et Chochana ont en commun une traversée errante du désert, et doivent veiller à réunir la somme nécessaire à payer leur passage de la Méditerranée, le sort de Dima est plus enviable. Celle-ci est accompagnée de son mari Hakim et de ses deux petites filles, Hana et Shayma ; ils arrivent « dans des minibus climatisés » à Tripoli et ce n'est que lorsqu'ils sont à Sabratha qu'elle rencontre Semhar et Chochana. Cette communauté de destin entre Semhar et Chochana est ainsi mise en lumière par l'auteur :

Ces deux-là ne se quittaient plus, sinon pour aller aux toilettes ou lorsque le geôlier avait décidé, un jour, d'en lever une et pas l'autre. N'était la différence de physionomie et d'origine – Semhar était une petite Erythréenne sèche ; Chochana une Nigériane de forte corpulence –, on aurait dit un bébé koala et sa mère. Elles dormaient collées l'une à l'autre. Partageaient le peu qu'on leur servait à manger. Échangeaient des mots de réconfort et d'espoir, dans un anglais assez fluide pour Semhar, bien que ce ne soit pas sa langue maternelle. Priaient, chacune, dans une langue mystérieuse pour l'autre. Et fredonnaient des chansons connues d'elles seules. « Quoi qu'il se passe, pensa Semhar, au moins on sera ensemble »<sup>149</sup>.

Pour le chercheur qui connaît quelque peu l'histoire de la Caraïbe et de Haïti, il est évident que ce début, décrivant des femmes parquées dans un entrepôt et attendant d'être embarquées dans un bateau (dans sa cale), rappelle les circonstances de l'embarquement depuis l'île de Gorée au Sénégal des Africains qui étaient trainés depuis leur terre natale africaine jusqu'aux Amériques, pour être réduits en esclavage et travailler selon leur destination, le coton, le tabac, la canne à sucre, etc. Toute cette analogie n'est pas gratuite : elle constitue un élément qui accentue l'empathie de Dalembert. En quelque sorte, nous pouvons avancer que ces personnages sont comme une réincarnation, à l'ère moderne, de ces Africaines qui étaient transportées avec violence aux îles de la Caraïbe. Mais Dalembert vise deux remémorations :

---

<sup>148</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Mur Méditerranée*, Paris, Sabine Wespieser éditeur, 2017, p. 66.

<sup>149</sup> *Ibid.*, pp. 12-13.

si l'histoire se déroule d'abord en Lybie, dans un pays arabe, cette localisation doit aussi être rapportée à une intention précise. En effet, la Lybie, pays arabe, est un moyen pour Dalembert de rappeler que si la Traite transatlantique a duré 4 siècles et qu'elle a causé le déplacement forcé des forces vives africaines, la responsabilité des pays arabes n'est pas moindre, et ce même si l'esclavage y a été moins violent. Voilà donc un moyen pour l'auteur caribéen de pointer du doigt le fait que les Africains ont été soumis à deux violences majeures du point de vue historique : la traite négrière transsaharienne (dont parle le roman de Bachir Khraïef, *Barg Ellil*, traduit en français par Samia Kassab-Charfi) et la traite transatlantique. En présentant ces femmes comme piégées dans l'engrenage libyen, entre Afrique et Europe, Dalembert réactive d'une part la mémoire historique de l'esclavage et dénonce d'autre part la brutalité des migrations contemporaines. L'originalité de la poétique de Dalembert à ce stade est qu'il choisit de situer la diégèse au cœur d'un lieu problématique : Lampedusa. C'est à la page 17 qu'est nommée pour la première fois dans ce roman la Tunisie, et Dima, réfugiée syrienne, essaie dans cet extrait de s'imaginer la trajectoire que sa petite famille déplacée suivra : « Pour l'heure, tout ce dont elle était sûre, c'est que le bateau les amènerait à Lampedusa. Ce grain de sable abandonné, trois cents kilomètres plus loin, au milieu de la Méditerranée, c'était déjà l'Italie, paraît-il. Dima avait regardé sur Google Maps, l'île se situait à hauteur de la Tunisie, plus au Sud que bien des villes d'Afrique du Nord ». <sup>150</sup>

### **L'épreuve de l'altérité : le réquisitoire d'un écrivain caribéen noir contre le racisme**

Comment cette empathie qu'un « déplacé », d'un descendant haïtien d'esclaves africains (Dalembert) se manifeste-t-elle, stylistiquement, en particulier, dans le roman *Mur Méditerranée* ? Nous avons tenté de relever les formules et modalités de cette empathie et surtout d'en mesurer l'impact et la lignée. Rappelle-t-elle l'empathie voltairienne pour le Nègre de Surinam dans *Candide* au XVIIIe siècle <sup>151</sup> ? Ou encore celle de Montesquieu à la même époque dans *L'Esprit des lois* <sup>152</sup> ? Que distingue Dalembert d'auteurs tels que le Tunisien Fawzi Mellah ou le Martiniquais Patrick Chamoiseau ? Nous avancerons tout d'abord que la narration adopte dans *Mur Méditerranée* un point de vue omniscient et une focalisation interne, puisque

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>151</sup> Voltaire, *Candide ou L'Optimisme*, Edition de Frédéric Deloffre, Paris, Folio Classique, 2015.

<sup>152</sup> Montesquieu, *L'Esprit des lois*, Paris, Ellipses, 2015.

le narrateur entre dans la peau de ses personnages, nous transmettant leurs pensées profondes, leurs rêves secrets et leurs angoisses à l'idée de cette traversée vers l'inconnu : « Cette nuit, Dima eut du mal à fermer l'œil. Elle n'avait pas arrêté de penser à tout ce qu'elle avait laissé derrière elle : sa famille, ses amies, son pays, un emploi sûr »<sup>153</sup>. Pour Semhar et Chochana, les deux Africaines, la seule défense face à l'angoisse de l'inconnu à venir est cette proximité de sœurs qu'elles adoptent, de manière instinctive : « Pendant toute la manœuvre, Semhar et Chochana ne s'étaient pas lâché la main, agrippées l'une à l'autre tels des naufragés à une bouée de sauvetage. »<sup>154</sup> C'est là que le roman se donne à lire comme une véritable dénonciation de la discrimination : discrimination qui pénalise même les migrantes d'origine moins « noble » que les autres, ce qui crée une ségrégation raciale interne qui rend très difficile cette épreuve de l'altérité. Car en effet, l'altérité n'est pas ici une idée abstraite désignant un « Autre » éloigné, lointain, non discernable. Elle réfère à tout ce qui est différent et subit les conséquences de cette différence même dans un contexte où, normalement, cette différence devrait se voir gommée. Si les trois protagonistes, Dima, Semhar et Chochana, embarquent ensemble sur le chalutier qui les mène vers Lampedusa, on verra que leur statut n'est pas du tout le même et que les deux africaines n'occupent pas des places de choix mais sont reléguées dans la cale du bateau. Progressivement, et dès la page 20, le roman laisse émerger la dénonciation d'une forme de racisme en Lybie, à l'encontre des deux Africaines : « Dima peinait à voir le visage des autres passagers dans le clair-obscur. Pourvu qu'ils ne soient pas installés à côté de gens bizarres, comme les deux *zenjiyat*, ces négresses effrontées avec lesquelles elle s'était pris le chou à l'embarquement »<sup>155</sup>. Le lecteur est tout de suite interpellé par le terme de « *zinjiyat* », qui renvoie au mot arabe désignant les négresses et infiltrant une bonne dose de racisme dans la considération de ces personnes. Ainsi, et malgré le caractère de solidarité que l'on attendrait d'une telle épreuve, voilà que nous découvrons au fond le racisme blanc-noir dans une situation où ces considérations devraient complètement être inexistantes.

C'est notamment dans la section « A bord du chalutier » (1<sup>ère</sup> occurrence, à partir de la page 77) que ce racisme se déploie, au sens étymologique, car il commence d'abord par des indices lexicaux (les appellations péjoratives et dégradantes) jusqu'à concerner la topographie discriminante qui s'établit dans le chalutier :

---

<sup>153</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Mur Méditerranée*, Paris, Sabine Wespieser éditeur, 2017, p. 17.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 20.

Par un hasard étrange, les passagers du pont étaient arabes, des Moyen-Orientaux et des maghrébins pour l'essentiel. De rares nantis avaient trouvé refuge dans les deux étroites cabines derrière celle du capitaine, dotées de couchettes gigognes avec matelas mousse. (...) Une poignée de *znuje*, selon le mot de Dima pour nommer les Noirs, complétaient le nombre des voyageurs du pont. Provenaient-ils des mêmes pays ou du désert du Sahara comme Semhar et Chochana ? Rien, hormis l'apparence physique, ne permettait de déterminer leur origine géographique. Néanmoins, on pouvait être sûr d'une chose : ils avaient payé le prix fort, au même titre que tous les passagers présents sur le pont<sup>156</sup>.

Ainsi, lorsque le zodiac qui transporte les migrants est décrit, l'écrivain présente ses « occupants comme « tous noirs »<sup>157</sup>, jusqu'à ce que des « minibus s'amènent »<sup>158</sup>, transportant des « Arabes pour la plupart [...], habillés comme pour une croisière, valises à la main »<sup>159</sup>. C'est là, quelques pages plus loin, que la première rencontre, très désagréable, entre Chochana et Dima, a lieu. Dima demande à Chochana, suspendue à une corde de la passerelle au moment de la montée sur le chalutier, de se pousser :

Chochana lui demanda de se déplacer, s'il vous plaît, d'autres personnes attendaient. Elles ne pouvaient pas rester accrochées à la corde. La dame fit semblant de ne pas entendre, puis de ne pas comprendre. Quand Chochana réitéra sa demande, geste à l'appui, la femme arabe lui jeta un regard noir et, en anglais, pour être sûre que le *zenjiyeh*, cette négresse effrontée, avait bien compris :

« Les singes le font bien, non ? »

Chochana la fusilla à son tour du regard, en lançant un tchip sonore<sup>160</sup>.

Dans le sillage de l'écrivaine martiniquaise Maryse Condé, qui dans sa trilogie *Ségou*<sup>161</sup> dénonce les conséquences de l'islamisation sur la culture africaine et sur la cohésion des peuples animistes à l'origine, Dalembert règle en quelque sorte dans cette œuvre ses comptes avec l'histoire arabe, et notamment le souvenir de la Traite négrière transsaharienne, qui a fait de très nombreux esclaves dans le monde arabe. Le roman, qui est centré sur l'épreuve de la migration clandestine et sur la difficulté de rejoindre l'Europe lorsque les guerres, la famine ou la pauvreté poussent les êtres humains sur les routes de l'exil et de l'errance, est aussi une occasion de sonder les racines d'un mal : celui de la discrimination raciale, au-delà des histoires nationales et des conflits armés. D'une certaine façon, Dalembert montre l'être humain seul, confronté à

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>158</sup> *Idem.*

<sup>159</sup> *Idem.*

<sup>160</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Mur Méditerranée*, p. 85.

<sup>161</sup> Maryse Condé, *Ségou*, Paris, Robert Laffont, 1984 et 1985 (Tome 1 *Les murailles de terre* ; Tome 2 : *La Terre en miettes*).

ceux qui le dévalorisent et sont prêts à en faire un objet, comme autrefois on considérait le Noir comme un « meuble » transportable, objet qui se vend et s'achète sans le moindre scrupule. *Mur Méditerranée* est ainsi fait de deux faces, comme il suggère deux rives (rive Sud et rive nord) : la face d'altérité englobante, qui se manifeste par exemple dans les descriptions focalisant sur les différences entre les trois migrantes, et une face plus sombre, qui outre l'angoisse de l'avenir montre la peur de l'Autre, son refus méfiant de toute différence. La face solidaire est ainsi manifeste dans les nombreuses formules hébraïques qui ponctuent le récit de Chochana (« "Merci mon Dieu", "Baroukh Hachem"<sup>162</sup> »<sup>163</sup>) mais aussi dans le « rapide et discret signe de la croix »<sup>164</sup> accompli par Semhar avant de monter sur le chalutier. Si la juive Chochana, la chrétienne Semhar et la musulmane Dima se trouvent réunies sur le bateau de fortune qui les emporte vers l'île, il n'en reste pas moins que le contact avec les passeurs se fait de manière brutale et difficile. Dans la section consacrée à Chochana, l'extrait des *Proverbes* placé en épigraphe (« Dans toutes tes voies, songe à Lui, et Il aplanira ta route »<sup>165</sup>) rappelle d'une part l'importance de l'intertextualité biblique dans la poétique de Dalembert, mais il situe d'autre part également ce périple dans la lignée de l'errance des Hébreux.

Sur le plan figural, Dalembert effectue des corrélations très éloquents et rares dans la littérature de la Caraïbe. Se fondant sur sa culture biblique (rappelons qu'il a eu une enfance marquée par l'éducation religieuse catholique), l'écrivain lit chaque événement dramatique du récit nigérian de Chochana comme une réminiscence d'un épisode biblique similaire. C'est le cas lorsqu'il évoque la sécheresse brutale qui a frappé la terre et contraint ses habitants à l'exode. Revenant des années en arrière, le narrateur rappelle les années d'abondance : « Il fut un temps, avant cette période sombre, où l'on mettait une graine en terre, et elle poussait toute seule. [...] La pluie tombait du ciel en abondance, pareille à la manne que Hachem envoya pour assouvir quarante ans durant la faim des Hébreux dans le désert »<sup>166</sup>. A l'inverse, lorsque le narrateur évoque les années de sécheresse et l'évolution catastrophique de la situation climatique du Nigéria, c'est le ventre de Sarah, l'épouse du prophète Abraham, qui sert de comparant pour donner une image de la stérilité. Cette image, par son caractère hyperbolique, fonctionne dans la narration à la manière d'une hypotypose (« Figure qui consiste à mettre sous les yeux, selon Georges Molinié, auteur du *Dictionnaire de rhétorique*) : « La terre, elle,

---

<sup>162</sup> Hachem est le nom de Dieu dans la religion hébraïque.

<sup>163</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Mur Méditerranée*, p. 20.

<sup>164</sup> *Idem*.

<sup>165</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Mur Méditerranée*, p. 22.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 24.

semblait frappée de malédiction. Elle était devenue aussi stérile que le ventre de Sarah, la femme d'Abraham, avant que Hachem, dans Son immense compassion, ne décide de la bénir et ne lui permette de procréer ».<sup>167</sup> Enfin, lorsqu'il s'agit pour Chochana de tenter une émigration en Palestine, la représentation romanesque construit deux « voies » différentes : celle du risque maximal sur la Méditerranée, et celle d'une mer Rouge hospitalière, comme dans l'épopée biblique : « En un mot, d'émigrer [...] plutôt que de prendre des risques incalculés sur les routes peu sûres du monde. Traverser des mers qui se changeaient trop souvent en tombeaux, au lieu de s'ouvrir sous leurs pas comme la mer Rouge devant les Hébreux fuyant l'armée du Pharaon »<sup>168</sup>.

Cependant, si les souvenirs de lecture de la Bible sont très présents en filigrane du roman *Mur Méditerranée*, c'est aussi la brutalité et le racisme arabe qui y sont fréquemment mis à l'index. Cette composante fait de ce texte un réquisitoire, dressé contre tous ceux qui ont profité de leur situation de « coxeurs » (rabatteurs pour les réseaux de passeurs) et de passeurs pour humilier, violer et maltraiter les Africains candidats à la traversée. A plusieurs reprises dans l'œuvre, ce réquisitoire apparaît, illustré par de nombreux témoignages. C'est ainsi que lorsqu'il faut prendre la décision de quitter la terre natale pour essayer de trouver un gagne-pain à l'étranger, Chochana évoque les « pays du Golfe où, d'après les rumeurs, ils étaient traités comme des esclaves. Bêtes de somme pour les hommes, bonnes à tout faire pour les femmes. Mais ils serraient les dents, courbaient l'échine, ils n'étaient pas chez eux »<sup>169</sup>. Lorsqu'il faut rejoindre le Niger pour remonter vers le Nord, la mention de la présence de Boko Haram est accompagnée d'une indignation non cachée : « Il lui donna aussi sa parole d'honneur que, à partir d'Abuja, le trajet pour le Niger se ferait par la route de l'Ouest, afin d'éviter ces bandits sans foi ni loi de Boko Haram dont les tentacules s'étendaient de plus en plus sur le nord-est du pays. Ces mecs-là, même le diable les tenait à distance, fit le type, lui-même musulman »<sup>170</sup>. Dans la section « la porte du désert », c'est Daech qui est mentionné, suggérant l'idée que le plus grand danger – plus encore que les abysses de la mer – c'est bien ces brigades intégristes qui menacent toutes les femmes traversant l'Afrique. Une telle mention suggère aussi, par un biais détourné, que l'islamisation de l'Afrique par des extrémistes a également contribué à faire du continent africain une région inhospitalière d'où l'altérité est chassée,

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 36.

exclue et du moins menacée. Sur le chemin de la remontée vers le Nord, ce danger est nommé : « Une caravane de nomades pouvait cacher des bandits de grand chemin ou des racketteurs à la solde de Daech »<sup>171</sup>. C'est d'ailleurs un argument de plus contre leur acceptation en Europe, dans la mesure où les pays européens redoutent l'entrée sur leur territoire d'intégristes dangereux : « Elle craignait que des suppôts de Daech ou de Boko Haram se soient glissés parmi eux. C'était l'un des arguments principaux des pays européens pour ne pas accueillir ceux qu'ils appelaient les migrants »<sup>172</sup>.

Si cette violence de l'angoisse relative à la présence d'intégristes est régulièrement réactivée dans le récit, c'est significativement la férocité de certains hommes qui constitue véritablement un marqueur permettant de rapprocher ce type de narration de la traversée du désert des récits de traite. En effet, un passage en particulier montre la tyrannie subie par les passagers et la violence exercée à leur rencontre : « Des Soudanais, des Ghanéens et des Nigériens furent ajoutés au groupe de Chochana ; l'anglais y était de mise. Tout ce petit monde répondait aux ordres d'un Haoussa, un homme d'une grande férocité, originaire du nord du Nigéria. [...] Il avait un faible pour les Ethiopiennes et les Erythréennes, plus exotiques à ses yeux »<sup>173</sup>. Cette brutalité se rajoute à la fatigue extrême du chemin : « Ils roulèrent sept jours et sept nuits de suite dans le Sahara, soit deux mille cinq cents kilomètres au total dans des conditions où même des chameaux auraient eu du mal à tenir. »<sup>174</sup> La désignation du nombre de kilomètres par les lettres (et non des chiffres) a pour effet stylistique de rallonger encore la durée de cette épreuve de la traversée, augmentant la sensation de fatigue et l'effet d'épuisement de ces femmes et hommes qui sont plus exposés encore que des bêtes. Ainsi, lorsque le Haoussa les « livre » au libyen, il lui dit : « "Ca y est, ils sont à vous". Comme s'il livrait du vulgaire bétail, pis, des esclaves, et qu'ils avaient été vendus en tant que tel. » Cette animalisation va s'aggraver en racisme explicite, doublé de violence sexuelle. Dalember fait ici le procès du racisme des Arabes en citant les mots blessants qui sont employés pour désigner les Africains, et réactive chez le lecteur les crises en Tunisie relatives à la présence des subsahariens qui doivent lutter pour assurer leur gagne-pain dans le pays d'immigration. Dans *Mur Méditerranée*, on comprend ainsi qu'il existe un autre « mur » : celui de la xénophobie, de

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 53.

la haine de l'étranger, considéré comme un sous-homme, comme en témoigne cet extrait terrible :

« Dorénavant, vous faites ce qu'on vous dit, les *nigrou*. On le répétera pas deux fois », vociféra un type, lunettes de soleil sur le nez en pleine nuit. Avec les nouveaux maîtres, tout se faisait au pas de course, de jour comme de nuit, canicule ou pas. Les coups de crosse et de matraque, de canon enfoncé dans les côtes, donnèrent le ton, concomitamment aux « *Yallah !Yallah !* »

C'était la première fois que Chochana entendait cette expression. Sans connaître l'arabe, elle en saisit le sens illico. Certains mots, surtout illustrés par des gestes de violence, se passent de traduction. D'autres, comme *qird* (macaque), imposent leur signification à force de se l'entendre balancer à la figure. Le temps que Chochana réagisse, le type aux lunettes de soleil lui empoignait une fesse, à l'égal d'une denrée attrapée sur un étal de marché. Elle sentit sur sa nuque l'haleine empuantie de tabac du porc, qui lui susurra à l'oreille : « On avance, *habiba*. On avance. » Le mec semblait l'avoir à la bonne, sinon il lui aurait aboyé dessus ou fourgué une torgnole, comme il le faisait avec les autres. Chochana n'en tressaillit pas moins, de rage et d'impuissance mêlées. Surtout ne pas réagir à la provocation. Peut-être n'attendait-il que ça, le salaud.

### **Une cartographie traumatique de la migrance : violence économique, sexuelle et humiliations.**

Cette violence est de nature à activer dans la mémoire et l'imaginaire d'un auteur issu de la Caraïbe et qui se penche sur le sort des migrants subsahariens, l'horrible souvenir traumatique de la Traite, ce transport des Africains depuis le XVI<sup>e</sup> siècle vers l'Amérique et ce durant quatre siècles. Cette précision est très importante car elle projette une autre cartographie de la migrance. Tout lecteur qui lit un roman sur la traversée de la Méditerranée voit son imaginaire focalisé sur la mer, les images du bateau ou de la barque sur laquelle sont amassés des dizaines d'êtres humains en danger de chavirement. Mais il n'a pas du tout en tête ce que ces femmes et hommes ont déjà subi avant d'arriver sur les côtes du littoral lybien ou tunisien. Très peu d'œuvres y font référence. Dalember fait en quelque sorte dans ce roman un double procès. Il dresse un double réquisitoire, l'un contre le racisme des Arabes et des Maghrébins, l'autre contre l'Occident, accusé d'être inhospitalier et raciste, ingrat et maltraitant. Ce réquisitoire s'accompagne d'une célébration de la diversité et de la résilience africaine, incarnée ici par les deux héroïnes Semhar et Chochana. Dès lors, elles sont présentées comme des résistantes, des survivantes même. Une grande partie du roman décrit leur torture, leurs viols répétés, et cette exposition à la violence en fait véritablement des saintes, comme si cette épreuve de la traversée était également un affreux « remake » (terme cinématographique) de la Traite transsaharienne et transatlantique, où mer et terre sont présentes.

Les humiliations sont à plusieurs reprises soulignées par le narrateur. Lorsque le groupe de migrants arrive à Sabratha en Lybie, « Chochana bénéficia du traitement de faveur : main glissée dans le soutien-gorge – "Il paraît que vous, les *kahlouchettes*, vous cachez vos petits secrets entre vos seins" –, dans la culotte, après avoir été contrainte de baisser son jean devant tout le monde »<sup>175</sup>. Ces vexations et violations de l'intimité des femmes apparaissent comme un phénomène naturel et un marqueur de soumission, ce qui va très rapidement mener le narrateur à effectuer explicitement la comparaison de leur situation à celle des esclaves africains dans les Amériques sur les plantations : « "Pour les chiottes ou la douche, voyez avec celles qui sont déjà là", aboya un cerbère que Chochana allait apprendre à connaître. En d'autres temps, l'homme aurait été un parfait commandeur de case à nègres sur les plantations d'esclaves »<sup>176</sup> Mais l'emprise des « commandeurs » se fait encore plus précise quand le cerbère demande à Chochana une faveur sexuelle. Le camp, on le comprend, se transforme alors en camp de travail sexuel forcé où les femmes sont violées et maltraitées, « dans cet entrepôt où son humanité et sa féminité étaient bafouées nuit et jour »<sup>177</sup>. Les symptômes sont alors ceux du dégoût, non seulement des autres, mais aussi de soi, face à la « souillure » : « Ce soir-là, elle dégueula tout ce qu'elle avait dans l'estomac. Avant comme après. Elle se sentait souillée. Jusqu'à la fin de ses jours, il n'y aurait nulle eau pour la laver. Nul désinfectant pour enlever cette puanteur de son âme. »<sup>178</sup>

Pour subvenir à ses besoins en attendant l'embarquement pour Lampedusa, Chochana travaille « comme femme de ménage dans des riches maisons de Sabratha et des environs ». <sup>179</sup> Pour ne plus solliciter ses parents, qui « ont déjà donné »<sup>180</sup>, elle ne compte que sur elle-même, et est pourtant exploitée : « Chochana travaillait dix, douze heures par jour. Elle passait d'une maison cossue à l'autre, pour un salaire de misère qui lui était confisqué par ses geôliers en guise d'acompte sur le montant de la traversée »<sup>181</sup>. C'est à ce niveau effectivement que la logique capitaliste d'exploitation des faibles et des plus déshérités achève de broser le tableau déjà bien noirci par la violence raciste et sexuelle. Dalembert décrit la manière dont la machine capitaliste et libérale broie le démuné, en lui soutirant tout ce qu'elle peut lui soutirer, en le sous-payant. Cette claire illustration de l'exploitation humaine rejoint les études d'économistes qui

---

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>176</sup> *Ibid.*, pp. 59-60.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>180</sup> *Idem.*

<sup>181</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Mur Méditerranée*, p. 64.

se sont intéressés à la question et ont montré comment le contexte de la migration créait en quelque sorte un « marché » nouveau d'exploitation. En effet, en misant sur la précarité matérielle et la faiblesse psychologique de ces migrants exposés aux aléas matériels les plus diversifiés, ce marché se trouve dans des conditions favorables à son expansion. Soutirer de la force de travail devient ainsi « justifié » en raison même de la présence, sur les routes, de ces groupes errants en quête de travail. Le paradoxe en est que les offres coïncident avec une demande mais dont les modalités sont terribles puisque le travailleur n'a aucune garantie, en étant soumis à une exploitation sauvage qui le déshumanise. Dalembert réussit ainsi à associer le souvenir de la Traite et celui des débuts de la révolution industrielle en Europe, et notamment dans des pays dits « civilisés » comme l'Angleterre qui ont pratiqué l'exploitation honteuse des enfants dans les mines.

L'extrême empathie de l'auteur transparait dans le lexique employé : très péjoratif quand il nomme les mots employés par les passeurs et leurs acolytes, et affectif quand il évoque « la souffrance logée au creux de sa chair et de son âme ». Dans la lignée de l'histoire chrétienne qui présente le Christ comme prenant sur lui la souffrance des fidèles, des hommes, Dalembert dépeint une Chochana et une Semhar qui souffrent pour advenir à une vie meilleure, sur terre et non au paradis. La cartographie du monde semble divisée en réalité en deux espaces : l'enfer du pays natal, devenu invivable ; le paradis incarné par cette sorte de « terre promise » qu'est l'Europe, et qui pourtant sur beaucoup de points ressemble à un enfer pour les migrants (en tout cas au début de leur intégration). Si nous suivons la « cartographie » spirituelle religieuse chrétienne, on en viendra à mentionner un troisième lieu, tiers espace qui serait le purgatoire, et qui ici est symbolisé par la Lybie comme palier avant de « sauter » dans le grand inconnu de la Méditerranée.

Cette thématique de la cartographie occupe une place importante dans la poétique de Dalembert. Déjà dans *Le crayon du bon Dieu n'a pas de gomme*, l'auteur haïtien décrivait le déménagement, l'exode d'un petit garçon qui avec sa famille passe d'un quartier à l'autre. Vécu comme un exil interne, ce déplacement est le symbole d'une évolution mais aussi met en scène à travers une perspective microscopique ce que l'être humain subit lorsqu'il est arraché à son milieu familial et qu'il est confronté, de force, à l'altérité. A travers cette violence cartographique, qui est le début d'un malaise ou d'un traumatisme lié au changement d'espace, la poétique de Dalembert commence à se focaliser sur cette expérience de l'errance, de la « marche sur la terre » (pour reprendre le titre de son récent recueil de poésie). Dans *Mur*

*Méditerranée*, la cartographie n'est pas seulement économique, elle est aussi politique. Le roman pointe le fait que « Toute l'Afrique subsaharienne était représentée dans le hangar. Dans sa désolation comme dans son humanité. Dans sa diversité et dans sa jeunesse ». Par le jeu des anaphores créant un écho qui fait penser aux chants religieux dans les églises, Louis-Philippe Dalembert élève une élégie aux déshérités, aux démunis qui prennent la route de l'errance. Décrivant ces êtres âgés de moins de trente ans, dont certaines femmes « traînaient une grossesse amassée au cours de leur errance »<sup>182</sup>, l'écrivain les compare à des animaux sans défense, vivant dans une « jungle ».

Ainsi, quand Chochana prend sous son aile Semhar, vulnérable et si fragile, c'est un lien nouveau qui se noue à l'intérieur de cette « jungle » : « Elles profitaient de sa solitude dans cette jungle où la survie justifiait toutes les mesquineries. Elle était l'animal blessé, abandonné par le reste du troupeau. Alors, les chacals accouraient. »<sup>183</sup> Cette naissance de la « sororité » est ainsi rendue propice par la promiscuité et l'intuition que les deux femmes, auxquelles s'ajoute la meilleure amie de Chochana, Lady Rachel, sont dans une solidarité exemplaire face à l'adversité des libyens et de passeurs : « Les jours passant, les deux Nigérianes et l'Erythréenne devinrent un trio soudé dont les membres veillaient les uns sur les autres »<sup>184</sup>. Cette élégie atteint son point culminant devant le supplice vécu par Chochana et initié par un être que l'écrivain décrit comme un monstre : « un crapaud-buffle »<sup>185</sup>. Ce « batracien » viole régulièrement la pauvre Chochana et accentue son angoisse relative à ce qu'est devenu son petit frère Ariel, qu'elle a emmené avec elle. Les femmes étant séparées des hommes et parquées dans deux hangars différents, Chochana accepte de répondre positivement aux faveurs sexuelles exigées par le « batracien » afin d'avoir, en contrepartie, des nouvelles de son frère. Elle sait que ce frère n'est pas à l'abri de ces mêmes violences sexuelles : « Elle avait entendu des histoires d'hommes que les passeurs vendaient aux enchères comme des esclaves. Forçaient, pour les punir ou s'amuser, à sodomiser d'autres hommes. Comment penser à son Ariel dans une telle situation ? »<sup>186</sup> Le traumatisme mental s'accroît encore par l'angoisse d'un très probable traumatisme physique et c'est la raison pour laquelle le sentiment de mélancolie et de tristesse chez Chochana sera exacerbé :

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>184</sup> *Idem.*

<sup>185</sup> *Idem.*

<sup>186</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Mur Méditerranée*, p. 70.

Maintenant qu'elle était en passe de concrétiser son rêve, elle eut envie de pleurer. Ca l'avait prise d'un coup. Pas seulement parce qu'elle laissait son cadet derrière elle, sans savoir ce qu'il adviendrait de lui. Plus que vers l'inconnu, elle avait l'impression d'être une bannie en partance pour l'exil. Sans aucune possibilité de retour. Là-bas, elle le savait, il lui faudrait apprendre à raser les murs, à vivre dans la clandestinité des années durant avant d'être régularisée et de pouvoir retourner au pays. « Comment chanterions-nous l'hymne de l'Éternel en terre étrangère ? » récita-t-elle en silence.

Cette violence psychique se trouve continuellement nourrie, dans le roman, par les épisodes de bagarre qui ont lieu entre les hommes, divisés en bandes rivales, passeurs arabes et migrants subsahariens. Il faut souligner que la rivalité entre arabes et noirs est récurrente dans *Mur Méditerranée*, qui montre que la cartographie politique de cet espace est caractérisée par des « points » douloureux. De l'espace « macro » de la Méditerranée à l'espace « micro » du chalutier, les tensions sont les mêmes, et s'accroissent sous la pression de l'attente insupportable du débarquement à Lampedusa. Cette attente anime les rivalités, elle empoisonne la communication entre les « calais » (ceux qui sont dans la cale du chalutier, c'est-à-dire les Noirs subsahariens) et les autres (Maghrébins et Arabes). Cette ségrégation sera la cause d'une véritable descente aux Enfers, nommée dans le roman : « Chochana et Semhar [...] réussissaient à communiquer sans se parler. Elles se tenaient la main depuis leur descente dans la cale »<sup>187</sup>. Nous en examinons maintenant les composantes, qui transforment le chalutier en scène de théâtre tragique.

### **La tragédie de la migration**

Dans le numéro 174 de la revue d'histoire « Hérodote », les auteurs, Mathilde Costil et Francesca Fattori s'interrogent sur comment « Cartographier les migrations dans un grand quotidien »<sup>188</sup>. Elles rappellent d'abord combien le phénomène a pris progressivement une place capitale dans les projections économiques de l'Union Européenne : « Au cours de l'année 2015, les expressions "crise de migrants" et "crise de réfugiés" apparaissent pour la première fois dans les colonnes du *Monde*. Un phénomène « historique », selon le Haut-Commissariat des Nations unies pour les réfugiés (HCR) qui lance un cri d'alarme sur la gestion

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>188</sup> Costil, Mathilde et Francesca Fattori. « Cartographier les migrations dans un grand quotidien », *Hérodote*, vol. 174, n 3, 2019, pp. 225-232. <https://www.cairn.info/revue-herodote-2019-3-page-225.htm>

humanitaire en évoquant "le plus gros afflux depuis la Seconde Guerre mondiale" »<sup>189</sup>. Mais elles signalent surtout ce que ce phénomène a dérangé dans les représentations de la carte géographique : « Le service de cartographie a également pris part à ce récit, avec la difficulté de raconter les flux de migrants pris entre "effet de masse" et trajectoires individuelles. Sur ce sujet sensible au cœur des enjeux électoraux, le cartographe mesure la responsabilité qu'il peut avoir »<sup>190</sup>. Dans la littérature, le passage de la frontière se dit par des mots. Il s'accompagne, chez le narrateur, de descriptions, comme lorsque Semhar s'enfuit de la maison familiale, ou de passages progressifs (depuis Alep jusqu'à Damas, pour Dima et sa petite famille). Ce passage n'est pas vraiment « visualisé » : la frontière reste abstraite dans la fiction, mais les traversées sont vues par les yeux d'un narrateur omniscient, elles sont l'occasion de manifestations d'empathie et de dénonciations. L'on pourrait donc s'interroger sur la manière de comparer le travail du cartographe, et celui de l'écrivain :

Le défi, pour le cartographe, est de présenter visuellement la complexité avec des chiffres, des points, des figurés et des aplats de couleur, sans utiliser d'adjectifs qualificatifs ou d'adverbes pour nuancer le propos. Un défi d'autant plus important compte tenu de la sensibilité du thème des migrations. Sensible car vécu sur la peau des femmes et hommes qui empruntent les routes de l'exil au risque de leur vie. Sensible aussi en raison de son instrumentalisation, dans les pays de transit ou d'accueil, pour nourrir les discours des mouvements et partis xénophobes<sup>191</sup>.

Si pour nous lecteurs, la frontière est verbalisée au moyen de toponymes (noms de lieux et précisions géopolitiques, en particulier), l'écrivain doit effectuer des recherches en amont, sur le dictateur en place (en Erythrée, par exemple, avec « son Excellence Isaias Afwerki »<sup>192</sup>) et sur la situation frontalière (pays en conflit, zones contrôlées par Boko Haram en Afrique noire ou Daech). Ce pouvoir n'est pas du même ordre que celui du cartographe, qui déploie une technique décisive dans la mesure où il « découpe » les pays et les territoires, comme le signalent Mathilde Costil et Francesca Fattori :

La puissance de la carte, le message fort qu'elle peut graver chez le lecteur qui la visualise, nous oblige à mesurer l'impact de la couleur d'un point et de l'épaisseur d'un trait, plus que dans tout autre sujet. Une flèche trop grasse, trop noire, trop directe peut maladroitement rendre compte de la facilité d'un déplacement, d'un passage de frontière rapide, bref d'une aisance à circuler. Cette flèche tracée en quelques secondes d'un trait de crayon sur une carte – et qui donne une direction nécessaire pour montrer et comprendre – gomme, dans le même temps, les tours et les détours, efface le temps qui s'écoule. Cette flèche noire, trop grasse, trop directe écrase les

---

<sup>189</sup> *Idem.*

<sup>190</sup> *Idem.*

<sup>191</sup> Costil, Mathilde et Francesca Fattori, *op. cit.*

<sup>192</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Mur Méditerranée*, p. 117.

méandres des parcours de ces gens définis par les politiques comme « illégaux » et pour qui les pointillés des frontières sont parfois des murs impossibles à franchir. C'est pourquoi nous avons multiplié les cartes et les points de vue pour rendre compte à la fois du phénomène de masse, mais aussi de ces trajectoires individuelles. Nous avons eu à cœur de représenter l'archipel des réalités migratoires, en alternant les échelles et les cadrages géographiques, en choisissant à la fois des données quantitatives et des données qualitatives.[...]

Les cartes sont des représentations de la réalité qui résultent d'une succession de choix, afin de rendre compte au mieux d'une situation, visuellement et avec l'aide d'une légende.

C'est cette puissance de la carte qui est étudiée par les auteurs de l'article, qui rappellent que l'échelle également a une valeur importante car plus une carte est considérée isolément, plus elle permet d'occulter les frontières et pays contigus et donc de ne pas fournir une information politique complète. Il semble que la littérature a le pouvoir de suggérer justement ce que la carte ne peut pas livrer : dans *Mur Méditerranée*, il se crée un espace tierce qui est celui du chalutier, et par une mise en abyme, on peut considérer que l'espace de la cale, où sont parqués les « calais » (expression par laquelle les Subsahariens se qualifient eux-mêmes), forme lui-même un espace dans l'espace. Dans cette géographie discriminante, la géographie réelle est remplacée par une cartographie mythique, celle de la cale, fond de bateau qui vient se superposer, en une image dépréciative et infernale, à celle d'un simple chalutier transportant des passagers. Cette descente aux enfers est à lire dans une double dimension ici. C'est d'abord la menace d'un naufrage dans une mer démontée : « le chalutier de trente mètres était secoué telle une coquille de noix »<sup>193</sup>. Le sentiment de vulnérabilité est tel que les passagers perdent leur sang-froid et que des batailles rangées, se terminant par des assassinats, noircissent encore le tableau de cette horrible traversée, marquée par d'effroyables tempêtes, avec « des vagues hautes comme un immeuble de cinq étages ». L'hypotypose est ici typique des récits de traversée légendaires dans la mythologie, celle d'Ulysse lorsqu'il faut éviter les détroits dangereux et les récifs, ou encore dans les récits de traversée d'océans (Voyage de Christophe Colomb et des navigateurs européens). A deux reprises dans le roman, le duo mythique de David et Goliath est évoqué. Une première fois, c'est lorsque le narrateur évoque le combat du chalutier « coquille de noix » contre ce Goliath. « Dans la lutte entre les Philistins et l'armée de Saül, le géant Goliath propose un combat singulier pour en finir avec la guerre. Mais seul le berger David se porte volontaire dans le camp des Hébreux. Contre toute attente, armé de sa fronde, le plus jeune fils de Jessé abat Goliath dans la vallée des Térébinthes et, après s'être emparé de son épée, lui tranche la tête. Tous les Philistins s'enfuient mais sont poursuivis et tués par les hommes d'Israël. Le roi, fidèle à sa promesse, fait de David son gendre. Cet épisode

---

<sup>193</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Mur Méditerranée*, p. 109.

est relaté dans le livre de Samuel (1S 17,1-58) et également mentionné dans le Coran (2,251).»<sup>194</sup>. Mais si dans la légende David vient à bout de Goliath, dans le roman ce combat est loin d'être gagné. Goliath est cette Méditerranée-méduse, dont les flots tourmentés s'agitent et menacent très régulièrement de renverser le bateau : « Des trombes d'eau lessivaient le pont, fouettaient le pont avec une régularité de métronome pervers.

Les nuages cachaient la lune, renforçant la crainte des voyageurs, avant de la laisser réapparaître parfois, révélant des visages crispés, des chairs trempées et transies de froid. »<sup>195</sup> David et Goliath sont à nouveau cités lorsque Semhar, la migrante érythréenne, tente de persuader les calais de faire une mutinerie pour obtenir l'ouverture des écoutilles, afin que les passagers de la cale puissent respirer. A un passager qui lui objecte que « Ce serait le pot de terre contre le pot de fer », insinuant que leur pouvoir est nul face à la brutalité des passeurs, Semhar répond : « Ou David contre Goliath. [...] Le petit David armé de sa fronde contre le géant philistin avec sa cotte de mailles et sa lance de sept kilos. A la fin, nous savons tous qui a gagné. Par la grâce du Très-Haut. Par la force des ancêtres. Par sa propre vaillance »<sup>196</sup>. Régulièrement, Dalembert infiltre des éléments historiques en alternance avec la diégèse et l'évènementiel violent qui est le lot des migrants. Ainsi, la tragédie n'est pas seulement sur ce bateau-radeau qui est secoué par la tempête, elle est dans les pays d'origine, où la tyrannie a poussé les femmes et les hommes à fuir pour chercher une terre d'asile. La critique des régimes autocratiques africains est une composante de la poétique de Dalembert qui n'hésite pas à pointer la responsabilité politique des gouvernements. Aussi, dans la section « Semhar » et lorsque le récit tourne autour de la formation de Semhar, de son service militaire et de son courage de femme persévérante et tenace, c'est un véritable hymne féministe qui s'élève pour rendre hommage au courage féminin :

Le rêve de Semhar, originaire de Massaoua, la quatrième ville du pays, où elle était née et avait grandi au sein d'une famille soudée, était de devenir institutrice [...] Elle rêvait de leur inculquer le sens du devoir. La fierté d'être femme. Leur faire comprendre que, sans les femmes, le pays, la planète n'auraient nulle saveur. Elles étaient le sel de la terre dont parle le Christ. Sans elles, celle-ci serait aussi fade qu'un mauvais *zigni* de cabri qu'on aurait envie de vomir de sa bouche. Elle y croyait de toute sa rage de teigne.<sup>197</sup>

---

<sup>194</sup> Anne Jusseaume, « David et Goliath », Institut d'Étude des faits religieux, 21/03/2024.

<https://iefr.hypotheses.org/4054>

<sup>195</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Mur Méditerranée*, p. 106.

<sup>196</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Mur Méditerranée*, p. 276.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 118.

Comment alors ne pas comprendre que cet hymne féministe, cette foi dans les femmes, dans un roman qui met au centre de l'histoire racontée les destinées de trois femmes, est une forme de contrepoids à la violence de cette tragédie de la migration clandestine ? L'empathie du narrateur n'a d'égale que celle qu'éprouvent l'une pour l'autre Semhar (qui a perdu sa meilleure amie Meaza) et Chochana. Dans une certaine mesure, la résilience féminine semble être le repère le plus haut, et le plus sublime pour dire le meilleur de cette expérience, de cette épreuve si terrible qu'est la traversée de la Méditerranée. Cette Méditerranée oblige à être « mûre », à acquérir une maturité nécessaire, même si elle passe par des étapes avilissantes et traumatiques comme le viol, la grossesse et l'avortement secret (pour Chochana). Il n'y a d'ailleurs pas d'image très positive d'hommes dans le roman ; Dalember présente ces derniers comme lâches, violents, pervers ou poltrons, comme le mari de Dima, Hakim. Celle-ci le découvre vraiment sur le bateau, et se met presque à le mépriser, détestant son flegme, cette forme d'indifférence qui ne l'empêche pas de dormir tandis qu'elle se ronge les sangs d'inquiétude pour ces deux fillettes.

Ainsi, ce roman dessine des topographies totalement nouvelles : une topographie de genre où les femmes détiennent le véritable pouvoir, sont constructives et résilientes, sauvent et ne tuent pas (Semhar sauvera à la fin du roman la petite Shayma qui risque de se noyer dans la Méditerranée), à la différence des hommes et de leur rudesse. Une seconde topographie concerne l'antithèse entre l'épaisseur et immensité de la mer et la fragilité du chalutier. Enfin, à l'intérieur même du bateau, la division cale-passerelle/pont reproduit tristement les fractures sociales et les représentations collectives liées à la puissance (ou à l'impuissance) économiques. Si les imaginaires en lice dans le roman de Dalember mettent en lumière des enjeux contemporains comme la redistribution des ethnies dans le paysage méditerranéen, la puissance des femmes ou encore la bataille des subsahariens pour accéder à de meilleures conditions d'existence, il faut également lui reconnaître (au roman) une composante interculturelle étonnante, qui s'ajoute à une tonalité plurilingue en cohérence avec les pluralités ethniques et culturelles qui se côtoient (parfois en se détestant) sur le chalutier. Dès lors, nous nous proposons d'aborder dans le troisième volet de cette partie centrale la question des langues mélangées, des intertextes et des cultures interférentes sur l'espace de la mondialisation migrante.

### Chapitre 3

## Interculturalité et plurilinguisme dans *Mur Méditerranée* de Dalembert : la culture comme nouveau pays

### Les réseaux interculturels : cohérence, spécificités et syncrétisme

Si nos écrivains, Dany Laferrière et Louis-Philippe Dalembert, ont un parcours respectif dont le point commun est le départ de l'île, l'exil comme choix assumé et générateur de créativité, il faut souligner le fait que cet exil est aussi ce qui va permettre de faire émerger une « carte » culturelle différente, qui va se superposer à la carte d'identité haïtienne déjà existante. Ainsi nous prendrons essentiellement appui sur la densité interculturelle qui se révèle dans *Mur Méditerranée* de Dalembert, dont nous avons étudié la poétique tragique dans le chapitre précédent.

*Mur Méditerranée* développe un réseau interculturel judéo-chrétien et musulman assez impressionnant. Ces composantes interculturelles sont d'abord l'indice des recherches effectuées par Dalembert, qui connaît très bien les rites et formules judaïques. Cette interculturalité est souvent présentée dans ses facettes religieuses, d'imploration ou de marquage sécuritaire, en d'autres termes, la formule religieuse vient renforcer une idée, un sentiment ou apaiser une peur. Ainsi, quand au début c'est la « soixantaine de filles » transportées par le passeur qui sont évoquées et que le texte inclut l'invocation « Dieu est grand. *Elohim HaGadol* »<sup>198</sup>, on sait que c'est Chochana qui monologue avec elle-même. Ainsi, les citations en hébreu fonctionnent comme des révélateurs de narrateurs ou de personnages : le lecteur sait, à la lecture des formules et selon leur ancrage religieux, qui est censé parler, au style indirect libre. Parfois même ce sont les deux filles, Semhar (pourtant chrétienne) et Chochana qui font « en écho dans leur for intérieur » : « *Baroukh Hachem* », ce qui est une expression où le croyant juif rend grâce à Dieu (Hachem). Le marquage en italiques accentue l'étrangeté interculturelle de ces insertions et crée par la même occasion une zone de spiritualité qui atténue la violence de l'attente et de certains passages, dans lesquels les femmes protagonistes, surtout les deux Noires, subissent des atteintes à leur intégrité sexuelle. Le texte est donc structuré par deux évènements : celui de l'histoire et de ses rebondissements toujours

---

<sup>198</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Mur Méditerranée*, p. 13.

violents, et celui de la citation de Dieu, qui est une sorte de baume apaisant la douleur de cette traversée exilaire. Ainsi, nous ne sommes pas face à une interculturalité accessoire, secondaire mais vitale car elle assure une fonction de soin, de compensation face à la solitude des personnages.

Mais encore plus qu'une réminiscence de lectures religieuses, la présence de la culture biblique est un phénomène très récurrent chez Dalembert. Quand il faut évoquer l'histoire de Chochana et les raisons de son exil, c'est la sécheresse frappant sa région natale au Nigéria qui est évoquée, mais dans les termes analogiques aux récits de sécheresse dans la Bible :

Où une terrible siccité frappa le village natal de Chochana, pareille aux dix plaies que Hachem infligea à l'Égypte pour obliger le Pharaon à libérer les enfants d'Israël. Elle assécha le fleuve, rendit stérile la terre, décima les troupeaux, avant de larguer la jeunesse sur toutes les routes de la Méditerranée<sup>199</sup>.

Outre les citations extraites des livres de la Bible (dont le Livre des proverbes), le roman est balisé de référents et symboles culturels qui dessinent une forme de cohérence à l'intérieur de cette diversité trop hétéroclite qui peuple l'histoire. En effet, la pluralité des ethnies représentées dans le roman, et réunies à bord du chalutier, entre la cale (pour les Subsahariens) et le pont (pour les autres, Maghrébins et Syriens) trouve en miroir cette hybridité culturelle qui est en accord avec le projet même de l'espoir des migrants : s'adapter, s'acclimater à une terre et une culture étrangère, y trouver une petite place pour vivre. On pourrait donc émettre ici l'hypothèse que ces symboles sont des métonymies, figure de la contiguïté (ici symbolique) de cette hybridité. Le concept d'hybridité est analysé par Diane Aymard dans son étude de 2022 intitulée « Hybride et hybridation en période de « Post- » »<sup>200</sup> en relation avec les conséquences de la mondialisation. Exploitant la « pensée des multiplicités » à laquelle se réfère Michel Serres dans sa philosophie et se fondant sur la notion d'interstice, l'auteure de l'article interroge le fondement de ce concept d'hybridité en le confrontant aux études des penseurs de la théorie postcoloniale tels que Homi Bhabha qu'elle cite :

[...] les auteurs postcoloniaux réinterrogent la notion d'acculturation. Parmi eux, le subalterniste Homi K. Bhabha, auteur des *Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, développe dès 1985 le concept d'hybride dans lequel ce qui semblait être des entités séparées autorise l'interaction et l'enchevêtrement *via* des processus créatifs d'adaptations et de novations entre incorporation

---

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>200</sup> Diane Aymard, « Hybride et hybridation en période de "Post-" », Anne Debarre éd., *Contextes. Actes du colloque international « 1989, hors-champ de l'architecture officielle »*, École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais, 2022, pp. 51-66.

non passive et résistance. Bhabha écrit alors au sujet de l'hybridation que « ces espaces "interstitiels" offrent un terrain à l'élaboration de ces stratégies du soi — singulier ou commun — qui initient de nouveaux signes d'identité, et des sites innovants de collaboration et de contestation dans l'acte même de définir l'idée de société ». Le processus d'hybridation serait un phénomène permanent et constant qui permettrait aux cultures de se réinventer, de continuer à exister, bref de proliférer, comme l'explique Felipe Hernández dans *Bhabha for architects* :

« Plutôt que le simple mélange de deux ou plusieurs éléments qui en forment un nouveau, dans la théorie postcoloniale, l'hybridité a des connotations multiples. Elle se réfère au site de la productivité culturelle qui émerge en marge de la culture, entre les cultures. En tant que tel, c'est un espace où les éléments culturels sont continuellement réarticulés et reconstitués. L'hybridité exprime aussi le processus de réarticulation de la culture, l'hybridation, processus dans lequel les éléments culturels changent par rapport à eux-mêmes et les uns aux autres ; ils continuent à s'hybrider. Ainsi, plutôt que de disparaître dans une fusion, les processus d'hybridation culturelle perpétuent la différence et même la multiplient. [...] L'hybridation culturelle représente donc le processus constant et sans fin d'interaction culturelle à travers lequel les cultures continuent d'exister »

Le concept d'hybridation peut alors faire écho à celui de « créolisation » — avec l'« identité-rhizome », concept emprunté à Gilles Deleuze et Félix Guattari — tel que l'utilise Édouard Glissant, où la mise en contact de différentes cultures conduirait à une multiplicité de processus spécifiques, dans des situations d'interactions particulières, à une donnée nouvelle et imprévisible, au contraire d'une simple synthèse ou de la somme de ces éléments.

Ces principes d'interaction et d'enchevêtrement évoqués par Diane Aymard qui se fonde sur la pensée d'Homi Bhabha sont la formule qui régit l'écriture même de Louis-Philippe Dalembert. En imaginant ces trois protagonistes originaires de milieux et de sphères religieuses différentes, Dalembert a effectué une sorte de tissage diversifié dans lequel le référent religieux n'est pas tant à appréhender comme un signe distinctif d'appartenance que comme un accompagnement qui permet au personnage de s'accrocher à des convictions spirituelles qui l'élèvent. *Élévation* est ici à comprendre comme au sens baudelairien du poème du même nom, *Élévation* : s'élever au-dessus des « miasmes », de la boue humaine, des tragédies et des meurtrissures de la traversée. Le référent biblique et l'appareil symbolique qui l'accompagne est ainsi une bouée de sauvetage dans la mer déchaînée, non seulement de la Méditerranée mais aussi au sens métaphorique de la mer de violence qui se déchaîne contre les migrants, corps et âme. Dans le volet consacré à l'histoire spécifique de Chochana, la section « Le départ » narre le départ de la jeune fille de son village natal. Cependant, un détail particulier vient témoigner d'une forme de mélange de deux types de cultures qui se trouvent enchevêtrées nous ramenant à cette hybridation décrite par Homi Bhabha : « Et puis, sa *hamsa* fétiche avec l'étoile de David au milieu, pour tenir à distance le mauvais œil et lui porter chance dans les jours de détresse. L'exhiber en pendentif autour du cou, comme au village, ce serait l'égoïsme assuré au cas

où elle tomberait entre les mains de ces fous furieux de Boko Haram »<sup>201</sup>. Le détail de la « hamsa » (variation linguistique de la « khomsa », main de Fatma considérée comme un talisman protecteur) associée dans le contexte de la communauté ibo nigériane aux emblèmes de la religion juive constitue, comme le montrent les anthropologues et sociologues de la culture, un phénomène d'agglutination (comme en phonétique) de symboliques plus ou moins similaires. François Bœspflug a analysé en profondeur cette caractéristique qui concerne les zones de recoupement culturel, c'est-à-dire des régions où peuvent se télescoper ou fusionner des référents différents. Pour le chercheur, qui expose son idée dans l'article intitulé « Le syncrétisme et les syncrétismes. Périls imaginaires, faits d'histoire, problèmes en cours »<sup>202</sup>, l'une des meilleures définitions est celle de P. Gisel qui affirme : « Par syncrétisme, on entend généralement, et le plus souvent dans un sens péjoratif, l'amalgame d'éléments religieux ou culturels de provenances diverses »<sup>203</sup>. Remontant au « terme *sugkrètismos* » dans la littérature grecque antique, François Bœspflug note que le nom vient d'un verbe référant à l'idée de « faire alliance ». Poursuivant l'historique de la notion, il rappelle qu'à l'époque moderne, « la notion de syncrétisme entre dans l'outillage conceptuel de l'histoire des religions, et aussi dans celui de la psychologie », via le psychiatre Piaget. Mais c'est avec « l'École allemande dite de l'histoire des religions » que s'effectue la « revalorisation du concept de syncrétisme appliqué aux religions ». C'est là où intervient la fusion ou l'amalgame et l'image est d'ordre alchimique, ce qui ne manque pas d'intérêt, quand on se penche sur le syncrétisme signalé dans un roman qui brasse les cultures, les ethnies et les symboliques : « Le terme sert alors pour l'essentiel de métaphore pour décrire en termes souvent chimiques (mélanges, alliages, fusions, composés) les phénomènes d'interpénétration des cultures et religions de la période hellénistique et de la fin de l'Antiquité, considérée comme « l'âge d'or du syncrétisme » »<sup>204</sup>. Dans une note, l'auteur de l'article revient à Pierre Gisel (théologien suisse et chercheur en histoire des religions) en pointant l'importance de l'*amalgame* : « Le mot amalgame retenu par P. Gisel dans la définition placée en tête de cet article est lui aussi un mot renvoyant à la chimie, et même à l'alchimie (Petit Robert, « amalgame : du latin des alchimistes *amalgama*, d'un mot arabe probablement altéré du grec *malagma*, action de pétrir. Chimie : alliage du mercure avec un autre métal. Amalgame d'étain, d'argent, etc. Fig. Mélange bizarre de personnes ou de choses, de natures,

<sup>201</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Mur Méditerranée*, p. 23.

<sup>202</sup> François Bœspflug, « Le syncrétisme et les syncrétismes. Périls imaginaires, faits d'histoire, problèmes en cours », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. 90, n° 2, 2006, pp. 273-295.

<sup>203</sup> François Bœspflug cite l'article « Syncrétisme » de P. Gisel, dans P. Gisel (dir.), *Encyclopédie du protestantisme*, Paris, 1995.

<sup>204</sup> François Bœspflug, « Le syncrétisme et les syncrétismes. Périls imaginaires, faits d'histoire, problèmes en cours », *op. cit.*

d'espèces différentes. »)<sup>205</sup> Plus encore, « Syncrétisme » « sous la plume » de Franz Cumont, « implique de manière plus générale l'« implantation d'éléments hétérogènes que l'analyse comparative permet d'identifier comme tels et qui modifie la physionomie propre du complexe primitif ». Dans l'usage qui est fait du terme, on retiendra ainsi que le contexte le plus fréquent est « celui des « brassages culturels consécutifs aux conquêtes macédoniennes et romaines et à l'unification politique du monde méditerranéen qui en est résultée ».

Si nous observons le maillage interculturel de *Mur Méditerranée*, nous remarquerons que ce syncrétisme, qui apparaît dans des superpositions rituelles ou symboliques comme la « hamsa » et l'étoile de David, va se développer comme une métaphore filée. La structuration en parallélisme de ce que nous appellerons des imaginaires fusionnés touche à chaque fois la mention d'un événement, positif ou négatif, et son équivalent biblique. Quand la terre africaine est évoquée dans sa sécheresse, elle l'est en analogie avec le ventre de Sarah, femme d'Abraham : « La terre, elle, semblait frappée de malédiction. Elle était devenue aussi stérile que le ventre de Sarah, la femme d'Abraham, avant que Hachem, dans son Immense compassion, ne décide de la bénir et ne lui permette de procréer. Elle était dure comme du pain rassis, traversée de stries de la largeur de deux mains d'adultes »<sup>206</sup> Par contraste, l'épisode analeptique où la belle période d'abondance est remémorée est là encore rattachée instantanément à un épisode biblique de bonne récolte : « La pluie tombait du ciel en abondance, pareille à la manne que Hachem envoya pour assouvir quarante ans durant la faim des Hébreux dans le désert »<sup>207</sup>.

Mais ce maillage est opérationnel également dans d'autres contextes, tels que la référence aux séries ou à la musique. Ainsi, dans la représentation de l'Europe telle qu'elle est censée être imaginée par une jeune migrante nigériane, l'existence d'un lien avec les séries américaines peut sembler incongrue. Pourtant, lorsque Chochana rapporte les propos de ceux qui sont déjà partis, le rêve européen est rendu aussi insaisissable qu'un idéal impossible : « A les croire, l'Europe était une forteresse inexpugnable, pareil au mur de glace de Game of Thrones, une série dont elle était raide accro. Il fallait des années pour l'atteindre, encore plus pour y entrer. Comme si ce continent était situé sur une autre planète, à des années-lumière de la Terre. » L'inaccessibilité de l'Europe, continent de cocagne, est ici « visualisée » par le

---

<sup>205</sup> *Idem.*

<sup>206</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Mur Méditerranée*, pp. 27-28.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 24.

souvenir de cette série de *fantasy*. Cette forte proportion de violence et de sexe se retrouve tout à fait dans le roman de l'écrivain haïtien, et l'on peut s'interroger sur les éventuelles pistes comparatives qui pourraient être explorées. *Game of thrones* (Le Trône de fer) aurait des caractéristiques stylistiques communes avec *Mur Méditerranée*, du point de vue des thèmes traités et de la combinatoire violence/viols. Pour encore cultiver cette veine comparatiste possible, nous pourrions avancer le fait que dans les deux cas, l'image centrale de la forteresse, du rempart imprenable ou encore de ce trône de fer, est présente. Dans toutes les situations, le lecteur imagine un mur dressé, mur d'impossibles et de dangers. Dès lors, on peut appréhender les symboliques enchevêtrées comme des fils ou des fibres qui tissent un avenir possible, fait d'autre chose que de violence et de meurtres. Il n'est pas étonnant d'ailleurs que les points de repère bibliques insérés dans le roman soit relatifs à une traversée (comme l'atteste l'épigraphe de Césaire, « *Il y a encore une mer à traverser/oh encore une mer à traverser* »<sup>208</sup>) mais aussi au fratricide.

### **Diversité ethnique et pluralité accentuelle : La puissance des mots dans l'exil**

*Mur Méditerranée* dessine une fresque multilingue où de nombreux dialectes africains, comme le tigrigna, qui est la langue majoritaire en Erythrée, viennent résonner et s'entrechoquer dans le contexte de cette traversée traumatisante. Dans la section « Premières salves » Dalember déploie une sorte d'« éloge des mots » et de leur force résiliente. Il loue leur force de cohésion, dans ce chalutier où la très grande diversité ethnique est, contrairement à ce que l'on pourrait attendre, peu propice à la communication. La référence à Babel est d'ailleurs présente dans le roman. Ainsi, le passage évoquant les accents, comme une musique symphonique qui vient réparer le tissu violent de la relation conflictuelle entre les ethnies, est particulièrement éloquent :

Quant aux passagers du pont, s'ils avaient la promiscuité en partage avec ceux du dessous, ils devaient aussi supporter une brise de plus en plus fraîche. La plupart étaient équipés en conséquence. Et puis, il y avait les mots autour d'eux pour els draper de leur chaleur. Ces mots qui résonnaient en pagaille dans la nuit de juillet. Des mots chuchotés, vacillants, volubiles. Les plus tumultueux, portés par des voix résolues, prirent peu à peu l'ascendant sur les autres. Dans le clair-obscur du pont, Dima s'appliqua, pour ne pas s'endormir, à identifier les accents : saoudien, marocain, palestinien, tunisien, syrien... Ce sont ceux qui revenaient le plus souvent, au fur et à mesure de la progression du navire. Des timbres clairs, sûrs d'eux. Assez distincts les

---

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 76 (italiques).

uns des autres. Il sembla à Dima que les marocains étaient au nombre de deux, et les tunisiens, de trois. A un moment, le ciel fut si dégagé qu'elle réussit à mettre un visage sur les voix<sup>209</sup>.

Ce passage où les mots sont des remèdes à l'exil, des sortes de baumes qui font oublier la brutalité de ce départ hors des terres natales, est emblématique de la quête d'une cohésion communautaire. En effet, nous remarquerons deux choses. D'abord, la signification des adjectifs accolés à « mots » : *tumultueux*, *chuchotés*, *vacillants*, *volubiles*. Cette particularité en fait une syllepse, figure par laquelle le mot ne renvoie pas « normalement » aux mots mais aux locuteurs des mots, notamment pour *tumultueux*, *volubiles* et *vacillants*. Ensuite, il semble que ces mots et les accents qui les habillent, et que Dima tente de situer et d'identifier, fonctionnent comme des facteurs qui mettent en échec cet anonymat terrible des passagers. Sur le chalutier, le migrant n'a plus de nom ni d'origine, il n'a que sa langue comme marqueur identitaire. Les termes d'« accents » et de « timbres », appartenant au paradigme du parler, de la parole, sont ici des signes de cette tentative d'identification qu'opère Dima. La force de ce passage est que soudain, une vision encore plus identifiante vient se substituer à l'écoute : aux voix succèdent les visages. Dans l'histoire, ce moment de lumière intermittente ne durera pas car la tempête se lèvera sur le chalutier. Mais la mention du visage est symboliquement ce qui marque la sortie de l'anonymat. A ce sujet, la référence est le philosophe Emmanuel Levinas, comme le montre Christian Saint-Germain dans son analyse du « Pouvoir de la singularité : le pathos du visage dans le texte d'Emmanuel Levinas »<sup>210</sup>. Il y désigne le visage de l'Autre comme fenêtre sur l'éthique, et ce par quoi l'humanité reprend ses droits : « Dans l'un de ses plus importants ouvrages, *Totalité et Infini*, Emmanuel Levinas désigne le visage humain comme lieu et hauteur où se rassemblent toutes possibilités de transcendance et comme espace d'où procède l'impératif éthique. »<sup>211</sup> Mais plus encore, et cela nous permet de relire de manière plus efficace l'extrait cité plus haut de Dima observant les voix puis les visages, le visage est « l'occasion de renouer avec ce qui, en temps de détresse et à la fin de l'humanisme, demeure proprement humain »<sup>212</sup> Si pour le chercheur le visage « pourrait marquer par sa nudité et sa vulnérabilité une sincérité d'avant le langage, en deçà de la rhétorique et du cynisme » et qu'« il saurait peut-être, comme lieu même de la faiblesse, de la supplication, supporter ce qui reste de responsabilité éthique »,

---

<sup>209</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Mur Méditerranée*, p. 97.

<sup>210</sup> Christian Saint-Germain, « Pouvoir de la singularité : le pathos du visage dans le texte d'Emmanuel Levinas », dans *Erudit. Laval théologique et philosophique*, vol. 49, n° 1, février 1993, pp. 27-35.  
<https://www.erudit.org/fr/revues/ltp/1993-v49-n1-ltp2145/400732ar.pdf>

<sup>211</sup> Christian Saint-Germain, « Pouvoir de la singularité : le pathos du visage dans le texte d'Emmanuel Levinas », p. 27.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 28.

c'est vraiment par la parole qui précède son émergence que le visage accède à sa propre identité. Car ici l'Autre est aussi le Soi, dans la mesure où le migrant devient un autre lui-même. Comme le dirait Rimbaud, « Je est un autre ». En déchiffrant la grammaire des accents sur le bateau, Dima tâtonne et cherche fébrilement à reconnaître une géographie des langues rassurante, dans la nuit de la traversée. Le langage ici n'est pas un accessoire, un luxe mais une clé de reconnaissance, un paradigme accentuel qui renseigne sur l'origine, la culture, la posture même des migrants. Il y a dans cette écoute quasi religieuse de Dima un sentiment d'humanité qui demeure et comme le formule Christian Saint-Germain, il y a une forte composante de spiritualité qui s'incarne dans la quête du visage de l'autre : « L'homme trouverait-il dans l'Autre la face infiniment réverbérée de Dieu ? »<sup>213</sup> Dans *Mur Méditerranée*, lorsque la tempête se déchaîne et qu'il faut résister et échapper au naufrage, ce sont encore les voix qui montent, comme un instrument de musique :

La cale était désormais une immense clameur, démultipliée dans des sonorités et des langues hétéroclites. Pleurs. Onomatopées privées de sens autre que la peur. Prières débitées dans des langues diverses et variées, implorant la miséricorde de divinités tout aussi nombreuses : Dieu, Allah, Hachem, Ashiakle, Olokun, Biher, Ngaan... Sous le coup de la houle, des corps se détachaient pour aller échouer plus loin sur d'autres corps<sup>214</sup>.

Cette diversité linguistique est également ce qui fait le lien entre l'expérience méditerranéenne de migration et celle de la Traite sur le bateau négrier. Dans un texte paru dans la revue *Potomitan*, l'écrivain martiniquais Patrick Chamoiseau établit une analogie frappante entre les mélanges qui caractérisent la modernité et ceux qui avaient eu lieu lors du transport des africains vers les îles à l'occasion de la découverte des Amériques : « Dans la mondialisation qui nous happe, les cultures du monde éprouvent de manière massive et accélérée ce qu'elles ont toujours connu de manière plus lente et parcellaire: *le mélange interactionnel et transactionnel de leurs composantes*. »<sup>215</sup> Les mélanges sont tels qu'ils vont infiltrer toutes les dimensions anthropologiques culturelles. Aux Africains du chalutier libyen, il est nécessaire d'associer l'image de l'Africain de la Traite :

Il faut imaginer cet Africain qui, au sortir de la cale, devra apprendre à renaître absolument, non pas de manière solitaire, reconstruisant mailles après mailles les traces mémorielles de sa culture

---

<sup>213</sup> Christian Saint-Germain, pp. 31-32

<sup>214</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Mur Méditerranée*, p. 101.

<sup>215</sup> Patrick Chamoiseau, « Dans la Pierre-Monde », consultable sur <https://www.potomitan.info/divers/pierre.php>

originelle, mais devant renaître dans un maelström extraordinaire. Il devra d'abord renaître avec les autres ethnies africaines échouées dans la même géhenne que lui ; car on dit très facilement l'Afrique ou l'Africain, mais on oublie la formidable diversité ethnique, culturelle, culturelle et identitaire que représentait et que représente encore l'Afrique Noire, pour ne parler que d'elle. Cette diversité initiale (en termes de dieux, de langues, de traditions) s'est retrouvée fracassée dans une bouille humaine au fond de la cale négrière. Et c'est cette bouille humaine, pleine de souvenirs divers, parfois antagonistes, qui va introduire la dimension africaine de la créolisation des Amériques. Mais ce n'est pas fini. Cette diversité africaine va rencontrer une autre diversité : celle des amérindiens qui habitaient les îles (Caraïbes, Arawak, Taïnos...) et celle des peuples amérindiens du continent, qui malgré les génocides actifs dont ils seront victimes, prendront une part active au processus de créolisation. Enfin, la diversité africaine va rencontrer une autre diversité tout aussi déterminante : celle des colons européens<sup>216</sup>.

Si ce processus de créolisation décrit par Chamoiseau concerne la diversité ethnique hybride qui se mélange sur les îles puis à l'intérieur même des terres américaines, sur le chalutier de *Mur Méditerranée* la multiplicité des langues est un élément qui assure la métaphore babélique de cette communauté de migrants. C'est ainsi que lorsque le chalutier se trouve une fois de plus au cœur d'une tempête qui le menace de faire naufrage, les passagers de la cale, appelés « calais » réalisent qu'ils sont en situation de danger de mort. Or c'est un chœur qui s'élève pour exprimer la terreur et l'épouvante : « « Si on reste ici, on va tous crever », crièrent des voix. La phrase parcourut la cale telle une traînée de poudre, répétée dans toutes les langues de l'Afrique »<sup>217</sup>. Le plurilinguisme des protagonistes (au moins bilingues, comme Dima, qui parle l'anglais et l'arabe) est aussi un fait à relever, dans ce contexte où la communication peut être vitale et où le malentendu peut mener à la catastrophe. Lorsque Semhar fait une tentative de secourisme, le narrateur souligne : « De l'air, de l'air, dit-elle en anglais, en arabe, et dans le peu de français qu'elle connaissait ». Ce dernier fait est d'ailleurs très intéressant car le lecteur s'aperçoit que si le roman est écrit en français, presque aucune notation concernant le français n'y est présente.

Le plurilinguisme fait une part importante à l'anglais comme langue de communication certainement, mais aussi aux autres langues africaines comme le tigrigna. De cette manière Dalember contribue à décentraliser la langue française, trop souvent imbue de son importance sur l'échelle mondiale. La diversité linguistique africaine est d'ailleurs si dense que des langues « inconnues » se trouvent évoquées, comme lorsqu'un blessé sur le chalutier délire et parle sans être compris : « L'homme avait perdu beaucoup de sang, trop. Il se mit à délirer dans une langue

---

<sup>216</sup> Patrick Chamoiseau, « Dans la Pierre-Monde ».

<sup>217</sup> Louis-Philippe Dalember, *Mur Méditerranée*, p. 178.

inconnue de la plupart des calais réunis autour de lui. Au plus fort de son délire, les mots « Tolegba », « Danbala » revenaient sans arrêt. Quelqu'un de l'assistance, visiblement de la même ethnie, dit que c'était du fon. Le blessé devait être béninois, togolais ou nigérian. Originaire en tout cas d'une des régions de l'ancien royaume du Dahomey. »<sup>218</sup> Nous avons fait des recherches afin d'éclairer le sens de ces mots inconnus et il s'avère que ce sont des mots appartiennent au patrimoine vaudou (« Danbala » est un serpent créateur du monde dans le bestiaire mythologique vaudou<sup>219</sup> ; il est « l'époux de Ayida Wedo la maîtresse du ciel »<sup>220</sup>) tandis que « Tolegba » est une divinité gardienne dans le panthéon vaudou. Cet enchevêtrement du vaudou haïtien et des dieux de l'animisme africain est significatif, car Dalembert y réalise une forme de syncrétisme qui assure la restitution de la filiation africaine du vaudou. Pour cet écrivain inclusif, cette généalogie africaine de la culture haïtienne est d'autant plus à actualiser que ces blocs culturels se retrouvent en danger de disparition, c'est-à-dire d'acculturation. Car si l'exil et la partance sont des phénomènes massifs de la mondialisation, ils ne peuvent pas occulter la face négative de ce phénomène, trop souvent valorisée au profit d'une hybridité mal définie. Nous essaierons à présent de prendre la mesure de l'acculturation et de la transculturation qui s'accomplit lors de la traversée et de la déterritorialisation.

### **Transculturation et relecture culturelle : La superposition des altérités**

En effet, que deviennent les cultures africaines une fois le « mur Méditerranée » franchi ? Pourquoi Dalembert tient-il à souligner ces fondements mythologiques, culturels et rituels chez les passagers du bateau ? Nous pourrions avancer que deux « courants » traversent le roman : un courant intertextuel et un autre courant qui est précurseur de la transculturation à venir. Le premier flux est tributaire de la culture de l'écrivain et montre l'étendue de ses connaissances. C'est ainsi que la section « Nausées », qui approfondit le malaise des Africains confrontés au roulis des vagues et à la houle qui menace de les faire chavirer à tout instant, se clôt par une référence à l'essai de Frantz Fanon : « Elles montèrent à l'assaut avec des dizaines, des centaines de damnés de la terre africaine »<sup>221</sup>. La référence à l'œuvre de Fanon, *Les damnés de la terre*<sup>222</sup>, est loin d'être gratuite : Dalembert articule l'histoire de la pauvreté et de l'exode

---

<sup>218</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Mur Méditerranée*, p. 183.

<sup>219</sup> <https://bhrealms.tripod.com/kreyol.html>

<sup>220</sup> « Dambala is the husband of Ayida Wedo; the mistress of the sky », <https://www.etsy.com/listing/1366627952/damballah-lwa-loa-vodou-vooodoo-art-jean>

<sup>221</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Mur Méditerranée*, p. 179.

<sup>222</sup> Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, François Maspero, 1961.

des africains à l'essai politique, postcolonial de Fanon. On comprend ainsi que Dalembert établit volontairement une relation de cause à effet entre la colonisation et l'impérialisme européen en Afrique et cet exode terrible qui sépare les familles et jette de très jeunes personnes dans un monde dont ils ne maîtrisent pas les codes et les rituels. Cette passerelle est emblématique de la mission de l'auteur : un écrivain d'origine africaine peut à la fois se prévaloir d'une « origine » japonaise, en jouant sur une sorte d'« emprunt » identitaire par lequel il refuse d'être enfermé toute sa vie dans une identité fixe et statique (comme le fait Laferrière qui pourtant n'arrête pas d'écrire sur son île natale, Haïti) ou s'efforcer d'articuler des territoires entre lequel le lien généalogique s'est distendu. C'est le travail même de Louis-Philippe Dalembert, qui semble dire à ses lecteurs : « la Méditerranée nous concerne dans la mesure où nos frères africains s'y jettent afin de réaliser leur rêve d'une vie meilleure. » Cette empathie « indirecte » est aussi pour lui l'occasion de dénoncer le racisme des Arabes, leur brutalité et esprit esclavagiste qui déjà, transparait dans l'historique de Dima qui avait une bonne africaine en Syrie. Dima qui cependant verra son enfant sauvée de la noyade au cours du voyage grâce au courage de l'érythréenne Semhar qui n'hésitera pas à mettre en danger sa propre vie pour sauver l'enfant. Il est même possible que Dalembert se soit inspiré de faits divers décrivant, en France, le sauvetage d'enfant ou de personnes vulnérables par un migrant qui, récompensé ensuite par les autorités françaises, pourra se voir accorder la nationalité française. Mais comment le processus de transculturation est-il ici pertinent ?

L'origine de ce terme revient à Fernando Ortiz, chercheur cubain qui le définit dans un certain contexte à Cuba, celui des plantations de canne à sucre. Dans l'étude analytique qu'il consacre à la notion, « Transculturation : naissance d'un mot »<sup>223</sup>, Jean Lamore décrit à travers le témoignage de Malinowski les sens que Ortiz donnait à ce néologisme : Ortiz a en effet inventé ce « terme « transculturation », afin de remplacer plusieurs expressions courantes, telles que « changement culturel », « acculturation », « diffusion », « migration ou osmose de culture » ». Mais ce qui est intéressant dans la théorie de la transculturation, qui réfère à l'évolution du rapport dominant-dominé entre les Noirs et les Blancs dans le contexte des Amériques esclavagistes, c'est cette lente accommodation de la relation et l'émergence d'une « essence » culturelle :

---

<sup>223</sup> Jean Lamore, « Transculturation : naissance d'un mot », dans Fulvio Caccia et Jean-Michel Lacroix, *Métamorphoses d'une utopie*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, coll « Mondes anglophones », 1992. Consultable sur <https://books.openedition.org/psn/4984?lang=fr>

Dans une célèbre conférence de 1942, Ortiz a décrit les différentes phases que connaissent les races ou les cultures en situation de choc, au cours de leur transculturation réciproque. Il qualifie la première de phase « d'hostilité ». Le Blanc agresse le Noir pour l'arracher à sa terre et le réduire en esclavage. Au bout de cette phase, le Noir est vaincu, mais non résigné. On arrive ainsi au XIX<sup>e</sup> siècle. La phase suivante est dite « phase de transigeance ». Le Noir, soumis, cherche des accommodements. La sexualité tisse des liens qui aboutissent au métissage. Dominant et dominé sentent parfois qu'ils ont une même patrie à construire, mais se méfient ou ont peur l'un de l'autre. C'est la première génération créole. On atteint la troisième phase, celle de la deuxième génération créole, c'est la « phase adaptative ». Le Noir imite le Blanc, et selon Ortiz c'est la phase la plus difficile. Le Métis cherche à se faire passer pour Blanc, et se sent perpétuellement frustré. La quatrième phase est celle de la *revendication*. L'homme de couleur récupère son patrimoine et ne rejette plus ses racines. Respect et coopération s'établissent peu à peu entre Blancs et Noirs. Les préjugés séculaires et le poids discriminatoire des facteurs économiques s'interposent encore : c'était là, selon Ortiz, la phase des années 40<sup>224</sup>.

Nous retiendrons de cet exposé de l'évolution des rapports Noirs-blancs les termes « hostilité » puis « transigeance ». « L'adaptativité » est ce qui va permettre justement le transport d'une culture dans l'autre, or ce transport, cette incorporation ou cohabitation sont déjà expérimentées dans le « chaudron » du roman. Car lorsque Dalember évoque Fanon, et que sa protagoniste Chochana récite le Kaddish juif à la suite du décès de l'un des calais, c'est cette adaptativité même qui se trouve mise en œuvre. En d'autres termes, on pourrait considérer le chalutier comme un véritable laboratoire de transculturation, d'essai en tout cas. En effet, et dans un extrait où le syncrétisme transculturel est pleinement présent, les trois cultures religieuses avec leur appareil rituel verbal apparaissent comme des mécanismes de résilience, de défense contre le désespoir dans *Mur Méditerranée* :

Au moment de lui fermer les yeux, Semhar fit le signe d croix orthodoxe, de droite à gauche, le pouce réuni à l'index et au majeur, les deux doigts libres ramenés vers la paume, tout en psalmodiant : « *Requiem aeternam dona ei, Domine, et lux perpetua luceat ei* ». Des Sénégalais, positionnés au niveau de la tête du défunt, récitèrent à leur tour la *Salat Janaza* : « Ô Seigneur, pardonne à nos vivants et à nos morts [ ;... Ô Allah ! Celui [...] dont tu as repris l'âme, fais-le mourir dans la foi ». Un accroc à l'orthodoxie, le défunt n'étant pas de confession musulmane. Ils étaient si bouleversés par la violence de la mort que cela leur était venu spontanément. Après tout, ça partait d'un bon sentiment. Allah, dans Sa bonté infinie, comprendrait et leur pardonnerait. Chochana, pour sa part, hésita devant l'attitude à adopter. Le judaïsme permettait certes de prier pour un Gentil. Mais que penserait son père, si intolérant, s'il voyait une femme prier pour le repos de l'âme d'un goy ? Qui pis est, sans le minyan, le quorum de dix hommes indispensable à la réalisation de la prière. Au bout d'un moment, n'y tenant plus, elle finit par dire, dans le silence de son cœur, le *Kaddish Avelim* : « *Yitgaddal vèyitqaddash sh'meh rabba/ [...]* dans le monde qui sera renouvelé/et [où] Il ressuscitera les morts/et les élèvera à la vie éternelle...<sup>225</sup>

<sup>224</sup> Jean Lamore, « Transculturation : naissance d'un mot », *op. cit.*

<sup>225</sup> Louis-Philippe Dalember, *Mur Méditerranée*, pp. 183-184.

Cette présence des trois monothéismes n'est pas purement événementielle dans l'œuvre. Elle possède une dimension spirituelle, existentielle même très forte. Pour résister au démantèlement de leur culture à l'arrivée, démantèlement auquel les migrants opposent une très vive résistance, il y a la formulation performative, en quelque sorte, des formules religieuses. Cette performativité est ici symbolique : dire, c'est faire être et faire, en même temps, selon le philosophe et linguiste Austin<sup>226</sup>. Les insertions interculturelles, comme celle par laquelle le narrateur compare le chalutier pris dans les vagues houleuses de la Méditerranée, à un « bateau ivre »<sup>227</sup> (Rimbaud) côtoie la référence malicieuse au grand Ahmadou Kourouma, quand il s'agit de répondre à l'impatience de Dima : « De trois jours, ils en étaient arrivés à lui dire cinq, puis sept *Inch'Allah*. Et ainsi de suite. Comme si Allah était obligé ». La référence au chef-d'œuvre de Kourouma, *Allah n'est pas obligé* ici est également une manière de railler la passivité des musulmans, en mettant en cause la responsabilité toujours rejetée sur Allah par le croyant qui minimise ainsi son propre dynamisme et sa volonté. Le récit de Birahima, enfant soldat qui parcourt, dans un exil interne, une bonne partie de l'Afrique et fait à l'occasion de ce périple son apprentissage des violences et perversions humaines, est à mettre en écho avec l'expérience de la traversée. Dans les deux cas, les protagonistes sont livrés au spectacle du monde, un monde gangréné par la violence et la pauvreté, par les dangers. Ces romans d'apprentissage sont ainsi superposés, comme pour suggérer que *Mur Méditerranée* en dépit de son titre s'inscrit pleinement dans cette tradition. Rappelant que c'est souvent l'enfant qui en est le sujet, l'article « Roman d'apprentissage » de *l'Encyclopedia Universalis* souligne l'origine anglaise de ce genre :

Le XIX<sup>e</sup> siècle voit se développer un type spécifique de roman d'éducation, celui qui a pour héros un enfant. L'enfant fut longtemps ignoré de la littérature qui n'en parlait tout simplement pas. Après Rousseau (*Émile, Les Confessions*), et avec le romantisme, on découvre son existence (sa psychologie, son langage) et souvent sa situation, identique à celle du héros romantique, d'être incompris, séparé – et trop souvent d'opprimé –, en même temps qu'on s'intéresse au rôle capital de l'enfance dans la structuration psychique de l'individu. Les orphelins de Dickens (*David Copperfield, Oliver Twist*) ont une postérité abondante en France (Hugo : Gavroche et Cosette des *Misérables*, 1862 ; Daudet : *Le Petit Chose*, 1868 ; Hector Malot : *Sans famille*, 1878 ; Vallès : *L'Enfant*, 1879 ; Jules Renard : *Poil de carotte*, 1894 ; Céline : *Mort à crédit*, 1936 ; etc. – nombre de ces textes étant fortement autobiographiques). À partir de ce personnage de l'enfant partant à la conquête de la vie et faisant dans les larmes l'apprentissage de la société s'élabore une revendication humaniste, sociale et « naturiste » : à des modes d'éducation humiliants, brutaux, étouffants (ou qui, moins pathétiquement, méconnaissent par trop le caractère enfantin), on oppose, sur un mode sarcastique, larmoyant ou indigné, la revendication d'une éducation conforme aux élans du cœur, de la justice sociale

<sup>226</sup> J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2024.

<sup>227</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Mur Méditerranée*, p. 202.

et de la nature. Écrits à l'eau de rose ou au vitriol, les romans d'éducation qui ont pour héros l'enfant brimé expriment souvent une vision sociale progressiste. Que l'on songe à Gorki (*Enfance*) ou à Romain Rolland (*Jean-Christophe*), ou encore à Roger Martin du Gard et au destin de Jacques Thibault<sup>228</sup>.

Si l'éducation africaine n'est pas tant en cause ici que les régimes totalitaires qui étouffent le citoyen, la perspective d'une vie meilleure en Italie est l'horizon commun qui aide les passagers à tenir bon. Le « Vivement qu'on arrive à Lampedusa »<sup>229</sup> murmuré par Dima résume bien la situation. C'est d'ailleurs à ce niveau du roman que l'altérité italienne fait son apparition, lorsque la nigériane Chochana cherche un moyen de se donner du courage, alors que les calais sont en train d'étouffer dans la cale par manque d'air : « Lui vint alors la seule chanson qu'elle connaissait, et qui lui semblait adaptée à la situation. Elle l'avait apprise au collège, enseignée par un prof italien. A l'époque, la langue de Dante avait la cote parmi sa génération »<sup>230</sup>. Cette attirance pour l'Italie et la langue italienne est cependant vite remise dans le contexte du rêve européen : « La faute à la migration des vingt dernières années. Bien des compatriotes, dont les filles, qui avaient fini dans les griffes de la mafia italo-nigériane, avaient trouvé dans le *Belpaese* un terreau où semer l'espoir d'une vie meilleure. »<sup>231</sup> Outre le *calcio* (football), c'est également le goût de la musique italienne que manifeste ici Chochana, et l'on peut évidemment soupçonner que derrière cette déclaration d'amour à la langue italienne se cache Dalembert lui-même, qui est féru de culture italienne : « Bref, elle avait choisi l'italien comme première langue à cause de son amour du *calcio*. [...] Bien lui en prit. Elle avait trouvé cette langue d'une beauté sans nom. »<sup>232</sup> Mais là où le récit opère une véritable mise en abyme d'altérités, c'est lorsque Chochana, qui est juive, sélectionne, parmi le patrimoine classique de l'opéra italien, les deux opéras où le référent biblique sert de premier intertexte. En effet, à deux reprises dans l'œuvre, et sans que le compositeur ne soit nommé, il est fait mention de l'opéra *Nabucco* de Giuseppe Verdi<sup>233</sup> puis de *Va' pensiero* du même artiste. Dalembert, qui a vécu à Rome, ne pouvait ignorer la musique d'opéra italienne. Il l'incorpore ici à une sorte de culture

---

<sup>228</sup> <https://www.universalis.fr/encyclopedie/roman-d-education-roman-d-apprentissage/>

<sup>229</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Mur Méditerranée*, p. 187.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>231</sup> *Idem.*

<sup>232</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Mur Méditerranée*, p. 195.

<sup>233</sup> « Nabucodonosor » est « créé à la Scala le 9 mars 1842. Rebaptisé *Nabucco*, ce premier succès fait la part belle au thème de la malédiction, celle que profère Zacharie contre le Grand Prêtre de Baal. *Nabucco* est aussi le lieu de la prophétie réalisée, celle de la libération des Hébreux » (Yvon Gérard, « Giuseppe Verdi, héraut de la liberté », in *La chaîne d'union*, 66(4), 2013, pp. 74-83. <https://shs.cairn.info/revue-la-chaine-d-union-2013-4-page-74?lang=fr>

« mondiale », par le biais de Chochana qui y retrouve des épisodes bibliques chantés référant à l'exil des Juifs et notamment de l'esclavage des Hébreux à Babylone.

Sur le plan narratologique, le récit se compose d'une grande complexité, avec la superposition de plusieurs histoires, dont toutes donnent plus de densité à la diégèse centrale, c'est-à-dire à l'histoire de ce chalutier babélien qui tente de traverser la mer. Ainsi, si aussi bien *Nabucco* que *Va pensiero* chantent la douleur de l'esclavage, le premier opéra avait en fait été repris à leur compte par les nationalistes italiens au moment de l'annexion par l'Autriche de ce territoire. Le tissage narratologique et interculturel accompli par Louis-Philippe Dalembert est impressionnant, puisque par l'Histoire, et plus exactement par les « chaînes » d'histoires diversifiées qu'il articule, par maillons, l'une à l'autre, l'écrivain arrive à démontrer l'interdépendance des épisodes traumatiques et leur incarnation résiliente par la créativité artistique. Lorsque Chochana prend connaissance, avec le professeur d'italien qui la lui enseigne, de la culture italienne, c'est « l'air du *Nabucco* » qui la frappe : « L'air du *Nabucco*, qu'elle avait d'abord écouté en cours puis en boucle à la maison, l'avait d'autant plus séduite qu'il évoquait l'exil et l'esclavage des Hébreux ; les rives du Jourdain le long duquel, enfant, elle rêvait de se balader »<sup>234</sup>. Mais la réminiscence la plus frappante est bien celle du *Va pensiero*, car en effet cet opéra de Verdi est composé à partir des vers du poète italien Temistocle Solera :

Le premier succès de Verdi, *Nabucco*, représenté en 1842 à Milan, continue d'embarquer le public avec le « *Va pensiero* » du fameux chœur des esclaves hébreux en captivité à Babylone : « *Va, pensée, sur tes ailes dorées,/Va, pose-toi sur les versants, sur les collines,/Où embaument, tièdes et douces,/ Les brises suaves de notre sol natal !/Salue les rives du Jourdain,/Les tours abattues de Sion./ Ô, ma patrie, si belle et perdue !* » Situé dans un espace-temps très éloigné du XIXe siècle italien, cette mélodie en vers bibliques du librettiste Temistocle Solera se combine à l'imagination musicale de Verdi pour produire un motet à la gloire du Risorgimento (résurrection).<sup>235</sup>.

Là encore, les vers, actualisés au XIXe siècle par le grand compositeur Verdi, serviront aux patriotes italiens pour formuler en musique leur tristesse devant l'annexion de leur patrie aux Autrichiens. Mais la force de Dalembert est bien dans cette superposition éloquente qu'il construit avec les histoires des peuples. Cette superposition pourrait très bien ici être comparée

---

<sup>234</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Mur Méditerranée*, p. 195.

<sup>235</sup> Mitchell Cohen, Traduction de l'américain de Françoise Bagot et Michel Kail, « Verdi, Wagner, Politique et Opéra. Ruminations bicentennaires » in *L'Homme & la Société*, 192(2), 2014, pp. 197-206.  
<https://shs.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2014-2-page-197?lang=fr>

au *contrapunto* (le contrepoint), dans la mesure où ces différents récits composent eux-mêmes un chœur en canon. En effet, Chochana chante pour dire la douleur de l'exil et les conditions tragiques de sa traversée, et elle est inspirée en cela par le « Chœur des esclaves » de Verdi, le *Va'pensiero*, dont le titre même manifeste toute la mélancolie de ces communautés et peuples errants d'une terre à l'autre : les Hébreux, les Italiens cherchant à affermir leur territoire, les Noirs, « damnés de la terre africaine ». Un tel syncrétisme narratologique est également, comme nous essayons de le montrer, une œuvre musicale de contrepoint. Or qu'est-ce que le contrepoint ?

Le contrepoint, développé au Moyen-Âge, est une forme d'écriture musicale qui s'applique à la polyphonie. C'est une technique de composition caractérisée par la superposition de lignes mélodiques jouées simultanément (point contre point, ou note contre note). Elle garantit une composition « esthétique » grâce à un ensemble de règles et de principes, permettant d'éviter les dissonances liées à ces superpositions. Il n'y a pas de mélodie principale ; toutes les lignes mélodiques sont à égalité. Les accords, quant à eux, naissent à force de mélodies superposées redondantes. C'est la création de l'harmonie.<sup>236</sup>

Cette « superposition de lignes mélodiques jouées simultanément » est ce qui caractérise le récit, lui-même construit selon une structure à la fois successive (dans les trois récits de Chochana, Semhar et Dima) et simultanée (avec deux volets intitulés pareillement « A bord du chalutier »). Dès lors, et de manière pragmatique, le lecteur comprend mieux le secret de ce roman, qui semble relater une expérience de traversée clandestine de la Méditerranée mais qui en réalité va beaucoup plus loin. En suggérant cette analogie avec le « Chœur des esclaves », Dalember en quelque sorte nous oblige à connecter les histoires du monde : celle des Juifs errants, celle des Africains, et celle des peuples obligés de se déplacer, de s'acculturer également dans une certaine mesure. La mention de l'opéra italien ne doit pas être considérée dans ce contexte comme un indice d'appartenance sociale, ou d'éclectisme. Ce préjugé selon lequel l'appréciation de la musique classique d'opéra ne peut concerner que les classes aisées est discuté par Stanislas Morel qui dans l'article intitulé « Une classe de zep à l'opéra de Paris. Enjeux et effets de l'action culturelle »<sup>237</sup>, décrit une situation expérimentale d'action culturelle qui s'inscrit dans la « démocratisation culturelle » de l'art. Stanislas Morel pose très bien le problème en montrant que, dans le système scolaire français, l'opéra est laissé pour compte : « L'opéra, comme la danse contemporaine, a, pour de jeunes adolescents des classes populaires,

---

<sup>236</sup> <https://www.imusic-school.com/blog/fr/encyclopedie/termes-musicaux/contrepoint/>

<sup>237</sup> Stanislas Morel, « Une classe de zep à l'opéra de paris. Enjeux et effets de l'action culturelle », *Réseaux*, vol. 137, n° 3, 2006, <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2006-3-page-173.htm>

cette étrangeté des formes artistiques que l'école n'a pas rendues un tant soit peu familières. Alors qu'un « Molière » est immédiatement reconnu comme objet d'apprentissage (source de savoirs qui ont un prix sur le marché scolaire), l'opéra, sélectionné soudainement comme sujet d'étude, devient une sorte d'objet scolaire non identifié que les élèves ne savent pas comment aborder sinon comme une succession de sorties sans liens avec la scolarité. »<sup>238</sup> Si « la culture des jeunes adolescents, musicale ou autre, fonctionne avant tout comme marqueur d'identité générationnelle, non au sens d'un processus distinctif, mais au sens de conformité à un groupe de pairs », pour le personnage de Chochana, l'intérêt pour les chœurs de Verdi s'explique d'abord et avant tout parce que cette musique lui a permis de mettre une tonalité sur une idée abstraite, un récit biblique, et donc de charger le narratif d'émotions.

La reproduction par Dalembert de trois couplets du chœur est significative de la valeur affective de ce chœur. En vérité, Chochana se sent appartenir à ce groupe de choristes, si bien que la musique transporte (et même téléporte) la jeune fille hors de ce présent tragique : « Les vagues avaient beau cogner, Chochana ne les entendait plus. Elle était ailleurs. Le "chœur des esclaves" résonnait dans sa tête, la déplaçant en pensée au large de ce cloaque où se consumait son espoir d'une vie meilleure. ». La chanson du chœur est même ce qui l'exalte en galvanisant son énergie. C'est le canal rêvé pour renforcer en elle le désir de réussir sa fuite vers le meilleur qui l'attend :

Peu avant de quitter la terre de son enfance, une fois qu'elle avait su que le point de chute allait être Lampedusa, elle avait ressenti le besoin d'écouter la chanson. Elle avait téléchargé la vidéo YouTube et l'avait regardée en chantant à tue-tête. Jusqu'à en saisir chaque détail, chaque nuance, chaque son. La scène est installée sur une très belle et grande place d'une ville d'Italie. Elle ne se rappelait plus si c'était à Naples, Rome ou Vérone. Peu importe. Le public, conquis d'avance, avait applaudi dès les premières notes. C'est comme ça qu'elle imaginait l'opéra, joué en plein air, déployant les « ailes dorées » de la liberté « sur les pentes et les collines » dont parle le *Va pensiero*. T'arrachant, malgré toi, des larmes d'émotion. T'apportant dans le tréfonds de la cale où tu croupis « les douces brises du sol natal ». T'empêchant d'entendre les assauts mortifères des vagues contre la coque du chalutier.

*Del Giordano le rive saluta  
Di Sionne le torri atterrate.  
Oh mia patria si bella e perduta !  
Oh membranza si cara e fatal !*

La puissante présence de l'émotion dans ce passage révèle combien la litanie du « Chœur des esclaves » accompagne les péripéties vécues par Chochana, et au point où la langue italienne

---

<sup>238</sup> *Idem*.

émerge, imposant à la fois son historicité avec la prédominance du latin, et son actualité puisque les migrants auront à parler italien, comme ils le pourront, avec les garde-côtes de Lampedusa le moment venu. Cette affinité avec l'italien est aussi l'occasion dans le roman, et outre les insertions en italiques des langues (tigrigna, hébreu, arabe), de projeter la conception d'une écriture pétrie de multilinguisme, malgré son apparente uniformité française. Si Dalember est dans son roman un auteur de type glissantien, dans la mesure où comme le préconise Edouard Glissant, il écrit « en présence de toutes les langues du monde », c'est aussi un écrivain qui laisse résonner les idiomes dans son écriture, à l'instar d'un autre grand écrivain admiré par de nombreux auteurs haïtiens, et auquel Dany Laferrière rend hommage dans *L'exil vaut le voyage* : Nabokov. Le plurilinguisme chez Laferrière et Dalember se transmet quant à lui dans la traduction. Cette dernière est intradiégétique, car employée par les personnages, le narrateur et l'auteur. Se pose alors la question de la traduction d'une œuvre multilingue : comment traduire la multiplicité des langues, et notamment dans une langue déjà employée dans le texte original, à savoir le français ? Il s'agit alors d'une traduction extradiégétique. Le plurilinguisme sert enfin à construire une œuvre fictionnelle : comment l'intrigue, l'écriture des personnages et le style se fondent-ils sur cette multiplicité linguistique ? Comment la fiction devient-elle le lieu privilégié pour la création d'une nouvelle langue, fruit du plurilinguisme de l'auteur ? Voilà ce que la multiplicité des langues dans un roman nous apprend de cette signification très singulière qui place l'œuvre multilingue loin devant une simple œuvre monolingue. Dans ses œuvres, Dalember crée un espace géographique fictif fortement multiculturel et associant, sur un même territoire, une variété infinie de cultures, et donc de langues.

Dans ce nouvel espace géographique, les langues se mêlent beaucoup plus fluidement que dans notre univers. Ce polyglottisme prend plusieurs formes. D'abord, elle passe par des phrases hybrides dans lesquelles sont naturellement insérées des mots étrangers. Laferrière, par exemple, ne se contente pas d'un apport de sens. Son texte est également une tentative de faire entendre les langues étrangères au lecteur qui ne serait pas polyglotte. Si l'on se place du point de vue d'un lecteur francophone, on constate que Dalember donne une indication orthographique sur la manière de prononcer ces mots, qui sont donc des mots étrangers pour nous. Il s'agit d'une écriture littérale de la prononciation orale de ces mots par une personne francophone. Du point de vue des lecteurs anglophones, l'écrivain leur indique la manière dont les mots anglais sont prononcés par des francophones. Il tente alors de leur faire entendre la langue anglaise prononcée par des Français. C'est son plurilinguisme qui lui permet de faire entendre les subtilités de la prononciation des langues étrangères.

A travers une géographie fictive et revisitée, Dalemberbert présente un monde plurilingue dans lequel le mélange des langues est naturel et commun. Ce monde est le miroir d'un esprit multilingue, qui utilise son polyglottisme comme un enrichissement de sens mais aussi de son. Afin de rendre ce plurilinguisme accessible, l'auteur utilise la traduction. Le narrateur et les personnages traduisent des passages entiers, des phrases, des mots. Il est également intéressant de s'interroger sur le travail du traducteur étranger, qui doit faire ressortir, dans sa traduction, toute la pluralité des langues de l'œuvre originale.

Pour ces deux auteurs qui ont expérimenté le départ, l'exil, la littérature devient véritablement, avec la multiculturalité qu'elle endosse et incarne, un nouveau pays. Cette fonction, Alexis Nous l'a très bien mise en avant dans un bel article intitulé « Littérature, exil et migration » :

Une des vocations essentielles de la littérature est de donner accès à des expériences humaines échappant aux normes du connu dans une société donnée. La littérature migrante n'y échappe pas et cette potentialité la fait précisément muer en littérature exilique. Elle devient patrie des sans-patrie, offrant l'hospitalité à ceux que la loi repousse. Trois fonctions lui reviennent : témoigner quant à la nature des parcours migratoires ; mettre en mots leur part d'indicible ; rendre visible ce que les pouvoirs souhaitent conserver invisible. À cela s'ajoute une dernière fonction, des plus subversives, qui concerne l'histoire littéraire et qui consiste à brouiller les classifications des œuvres selon des critères d'appartenance nationale. La littérature migrante jouera donc un rôle majeur dans la compréhension des phénomènes migratoires contemporains, suscitant une connaissance de ces itinéraires de métissage et de ces identités déracinées qui peut aider à l'élaboration de politiques d'accueil adéquates<sup>239</sup>.

---

<sup>239</sup> Alexis Nous, « Littérature, exil et migration », dans *Hommes & Migrations* (revue française de référence sur les dynamiques migratoires), n° 1320, 2018, pp. 161-164.

## Chapitre 4

### **L'album et la fiction : écrire en dessinateur. Littérature et sémiotiques symboliques chez Dany Laferrière (*Autoportrait de Paris avec chat*, 2018 et *L'Exil vaut le voyage* ; 2020).**

Ce chapitre final de notre deuxième partie sera structuré lui-même en deux temps, pour lesquels nous consacrerons une attention particulière aux deux œuvres qui serviront de fondement à notre développement. Ainsi, d'abord *Autoportrait de Paris avec chat*, publié en 2018 en France et au Canada (en coédition), puis *L'exil vaut le voyage*<sup>240</sup>, dans la même formule éditoriale (Grasset & Fasquelle en France, Editions Boréal au Canada) deux ans plus tard en 2020. Nous nous interrogerons d'abord sur la raison de ce changement de « genre », puisque désormais au texte sont ajoutés des illustrations, dessins, et bien d'autres modifications que nous évaluerons du point de vue esthétique (littéraire et sémiotique). Ensuite, il s'agira pour nous de montrer comment cette forme singulière, qui marque un profond changement de style dans la poétique de Dany Laferrière, relève en fait d'une forme de résistance à l'habitude, à la routine scripturale et introduit une étrangeté qui, peut-être, permet une forme de résilience et de plus grande « intégration » de cet exilé (qui n'oublie jamais sa condition initiale d'exilé) qu'est Laferrière.

Aussi bien *Autoportrait de Paris avec chat* que *L'exil vaut le voyage* annoncent comme genre « roman » en première page. Mais les deux œuvres n'ont presque rien d'un roman. Le lecteur ouvrant les pages des œuvres pense d'abord à une bande dessinée, mais la continuité narrative qui caractérise la Bande dessinée ne se retrouve pas vraiment ici, car l'écrivain s'arrête pour faire des digressions, notamment sur l'art, sur les écrivains qui l'ont marqué et qui ont un lien particulier avec sa propre évolution littéraire ou existentielle. Nous proposons à ce niveau, afin de mieux saisir la singularité de Laferrière dans ces deux « romans » de faire une forme d'état de la recherche concernant cette forme hybride mélangeant le dessin, les mots et les tableaux.

---

<sup>240</sup> Ces deux romans graphiques font partie de la série *Autobiographie américaine*, incluant (*Autoportrait de Paris avec chat*, *Vers d'autres rives*, *L'exil vaut le voyage*, *Sur la route avec Bashô* et *Dans la splendeur de la nuit*).

Le roman graphique est ainsi présenté comme un genre particulier dont fait écho Viviane Alary dans son étude « La littéarité en question dans le roman graphique »<sup>241</sup>, dans laquelle elle s'interroge sur la valeur esthétique de ce genre d'écriture. En effet, comment considérer qu'un roman qui raconte une histoire doublement, par les mots et par les combinaisons graphiques (dessins, esquisses, choix de couleurs, de formes plus ou moins massives, etc...) fait « œuvre d'art » ? Peut-on par ailleurs considérer que ce genre est pleinement « littéraire », au même titre qu'un roman de Balzac ou de Duras ? Pour Viviane Alary, l'introduction de ce « medium » oblige le lecteur à bouleverser ses réflexes et donc à se dé-familiariser du connu en matière de forme littéraire. Nous retiendrons de son étude le fait de ce dérangement, comme si l'auteur de ce roman graphique obligeait son lecteur à prendre d'autres habitudes, à emprunter d'autres voies pour partager une expérience diégétique et scripturale. La complexité des deux postures (celle de l'auteur du genre et celle du lecteur) vient du fait qu'ils doivent créer leurs propres paramètres d'interprétation. Mais n'est-on pas dès lors face à ce que subit ou vit l'émigré, l'exilé obligé de fuir son pays pour endosser un autre métier, une autre position sociale ? Nous aurons un peu plus tard à évaluer la pertinence de cette analogie qui nous semble très importante dans le cas de la poétique de Dany Laferrière.

### **Roman graphique et littéarité**

Selon Viviane Alary, l'adoption de ce genre qu'est le roman graphique change complètement les données de lecture et de réception. D'abord, nous ne sommes plus devant des chapitres mais devant des planches, ensuite le roman subvertit la linéarité en introduisant des dessins, encadrés ou non, qui se répartissent sur la page comme des tableaux. Cette insertion de la composition de type pictural perturbe bien entendu la réception, en contraignant le lecteur à se dédoubler : il devient en effet à la fois liseur et regardant. La double présence de l'art visuel et de l'écriture assure la complexité de l'ensemble. V. Alary pointe les effets de décentrage et de recentrage, appuyant la fluidité de cette réalisation générique ; elle rappelle d'abord que l'appellation « roman graphique » a émergé à l'occasion de la montée de la BD dans les années 70. Calquée sur l'expression américaine « *grafic novel* », l'appellation « roman graphique » pousse à interroger ce que Viviane Alary appelle « la littéarité graphique, d'origine iconotextuelle » de l'œuvre, en prenant en considération toutes ses composantes, très

---

<sup>241</sup> Viviane Alary, « La littéarité en question dans le roman graphique », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 37 | 2018, mis en ligne le 21 janvier 2019. <http://journals.openedition.org/etudesromanes/8381>

complexes. C'est ainsi qu'elle définit ce genre : « Le roman graphique sera proche pour certains du livre et d'une écriture-dessin en noir et blanc. Pour d'autres, il empruntera les chemins plastiques contemporains au format album et en couleur. »<sup>242</sup> Mais en définitive, elle considère que « le roman graphique est de la bande dessinée et même si ces frontières sont toutes relatives, il s'impose comme catégorie dans le paysage éditorial ». Ce constat s'explique par les statistiques sur l'extraordinaire développement éditorial de la bande dessinée (« le nombre de romans graphiques, identifiés comme tels par les éditeurs, est passé de 88 à 361 » [statistiques de 2016]). Cependant, il convient « d'objectiver les critères qui incitent à ranger certains récits dans la rubrique roman graphique » et pour la chercheuse, cette nouveauté n'est autre que « le signal d'un contrat de lecture renouvelé ». En ramenant cette explosion du roman graphique au désir de libération, d'émancipation des canons traditionnels, Viviane Alary situe déjà le critère de littérarité haut sur l'échelle d'évaluation :

Malgré une utilisation commerciale parfois inappropriée, l'appellation « roman graphique » est comme un étendard qui signale un mouvement d'émancipation des standards industriels. Il est une des conséquences de ce mouvement déjà ancien de sortie de l'anonymat à l'intérieur du champ de la bande dessinée. L'éclosion du roman graphique est intimement liée au développement de la bande dessinée d'auteur d'une part et, plus récemment depuis les années 90, à l'émergence du phénomène des maisons d'édition dites indépendantes. En affichant la catégorie « roman graphique » dans la bande dessinée, l'instance auctoriale ou éditoriale retient, voire dirige l'attention du lecteur hors des sentiers standardisés de la bande dessinée et de la logique sérielle. Il y a la promesse d'un récit singulier, voire personnel, dans tous les cas un scénario non standardisé, portant la marque d'une signature, d'un style, d'une vision du monde, ce qui implique évidemment une totale liberté d'expression tant stylistique qu'idéologique. L'autre versant de la problématique est lié, comme évoqué précédemment, à la question de l'unité de lecture. Le roman graphique sert à rendre visible un format intermédiaire, autonome, qui se rapprocherait du livre et du roman et, partant, de son temps et de ses conditions de lecture. Les questions de *tempo*, de rythme et de mode de lecture deviennent essentielles. Il n'est plus question de trop dire (l'idéal du complet dans la visée cosmogonique des sagas), ou de peu dire (l'idéal du concis du *comic strip*). Le roman graphique montre moins que la série mais suggère plus, tout en prétendant offrir une plus ample vision du monde que la bande dessinée de presse par exemple, concise et synthétique. Il s'agit d'un roman mais un roman « visuel », qui comme ces formes d'expression associées que sont le livre d'artiste, le livre illustré, l'album de jeunesse, la poésie visuelle etc. associe en un langage qui lui est propre, celui de la bande dessinée, le texte et l'image. Car nous parlons ici du roman graphique qui doit son existence au savoir-faire de la bande dessinée, forgé au fil des deux siècles derniers, à travers une production devenue industrielle et anonyme au XX<sup>e</sup> siècle. Une bande dessinée émancipée en quelque sorte !

Cette marche « hors des sentiers » battus est bien ce qui caractérise le roman graphique, qui implique « une totale liberté d'expression tant stylistique qu'idéologique ». De plus, ce type

---

<sup>242</sup> *Idem.*

de roman peut désormais se coupler également avec « l'autobiographie, la BD-reportage ou le témoignage » et offrir ainsi une densité littéraire non négligeable et qui n'a rien à envier aux codes génériques traditionnels. Pour V. Alary, la littérarité du roman graphique a lieu d'exister, dans la mesure où celui-ci en effet « fait l'objet d'une intention littéraire et/ou artistique de la part de l'auteur – et même de l'éditeur – et d'une attention esthétique de la part du lecteur »<sup>243</sup>. Nous verrons comment pour Dany Laferrière, l'adoption de cette forme hybride lui permet de renouveler l'expression de son vécu, de ses affinités et des modalités de jugement littéraire qui sont les siennes. Par ailleurs, nous nous intéresserons dans les deux œuvres, *Autoportrait de Paris avec chat* et *L'exil vaut le voyage* à la question de la « littérarité iconotextuelle » et surtout à ce que celle-ci apporte d'inédit au récit narré.

### **Le « fonctionnement dysnarratif » du roman graphique**

Structuré en 5 chapitres, « La vie de quartier », « Les paysages », « les visages », « Le discours », et « Comment faire ce qu'on ne sait pas faire », *l'Autoportrait de Paris avec chat* semble rassembler des expériences narratives déjà effectuées dans les romans précédents. En effet, le titre même du dernier volet n'est pas sans faire penser au fameux *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (paru en 1985), tandis que « La vie de quartier » rappelle des fragments de *Chronique de la dérive douce* ou encore de *Tout ce qu'on ne te dira pas Mongo* qui est un viatique de l'expérience d'installation au Québec où Laferrière conseille un jeune Noir arrivé au Canada. La structuration du roman est tantôt dense, tantôt plus aérée, comme le montrent les reproductions placées en annexe de la thèse. Cependant, la plupart des pages adopte un modèle où l'écriture tient quand même beaucoup de place, et parfois à tel point que le lecteur n'arrive plus à déchiffrer la graphie de plus en plus resserrée, comme à la page 40 (« La vie de quartier »), extrêmement dense. Pour ce qui est de la position des dessins, en couleurs, insérés par Dany Laferrière dans le roman, l'on peut s'interroger : les a-t-il insérés avant le texte ou après ? Ainsi, le processus de composition (à l'image de celui effectué par un imprimeur qui doit publier un ouvrage à la fois scriptural et visuel) amène à penser que les textes sont insérés « entre » les dessins. Cette hypothèse s'explique par le fait que l'écriture, la graphie n'est pas en caractères d'imprimerie. En effet, une autre particularité du livre est que nous avons affaire à la graphie manuscrite de l'écrivain. Cette singularité permet de rapprocher le roman d'un cahier d'enfant ou d'adolescent. En tout cas elle rompt avec le caractère fini, trop

---

<sup>243</sup> *Idem.*

lisse et traditionnel de la publication canonique. Nous pouvons interpréter ce choix graphique, qui a des répercussions sur les choix stylistiques, comme un désir de revenir aux sources mêmes de l'inspiration, en dévoilant au lecteur un moment premier de la création littéraire. Pourtant, Laferrière décrit son séjour à Paris, dans le quartier de la Gare de l'Est où il loge dans un studio. Le roman n'est donc pas analeptique de prime abord, il n'est pas chargé de nostalgie mais toutefois, on y ressent le besoin de revenir sur les pierres fondatrices de l'édifice laferrérien, de découvrir quels sont les auteurs qui ont marqué son passage en littérature et même, à l'occasion de son séjour à Paris, ceux qui ont été de grands promeneurs dans la ville et de grands amoureux de cette cité.

Un autre marqueur de rupture avec le roman traditionnel est une forme de « collage » de carrés, tantôt scripturaux, tantôt contenant des dessins. La page de *Autoportrait de Paris avec chat* est souvent composée, à l'instar des planches de créateurs, de plusieurs récits enchâssés ou contigus, qui eux-mêmes entrent en résonance, toujours sur la même page, avec des dessins placés dans des carrés. Cette composition en quinconce ou en motifs de tapis est le signe de la volonté de l'écrivain de brouiller la linéarité, et ce brouillage doit être étudié en relation avec ce que Viviane Alary appelle un « fonctionnement dynarratif » du roman graphique : « Dans ce type de récit, ce n'est pas la seule intrigue qui importe. Elle est parfois secondaire et elle présente des aspérités, des brouillages, des opacités, des fonctionnements dynarratifs qui obligent à une autre lecture. L'intérêt porté à la fiction est contrebalancé, parfois éclipsé, par l'intérêt porté à la thématique et à la forme »<sup>244</sup>. De fait, cette transgression de la linéarité au profit d'un modèle tabulaire dit en premier lieu être rapporté à l'iconographie : photos, planches de botanique, visuels qui suggèrent une autre sémiotique que celle de la littérature. Alary évoque la manière dont peut « se décliner la littérarité dans l'unité planche ou double planche », rapprochant de fait le roman graphique du « récit » des planches botaniques anciennes. Dans sa thèse sur la manière dont les découvertes scientifiques sont reportées sur les planches botaniques, justement, Céline Cholet attire l'attention de son lecteur sur « le format des premières planches du XIXe siècle »<sup>245</sup>. La chercheuse précise que ce format consiste en « des figures de pleines pages, plus ou moins denses, avec des éléments plus ou moins petits autour. Généralement, il y a une à deux, voire trois figures centrées et de taille plus importante,

---

<sup>244</sup> *Idem.*

<sup>245</sup> Céline Cholet, *Représenter la découverte en sciences naturelles : étude sémiotique sur la médiation scientifique : le cas des publications scientifiques du Muséum national d'histoire naturelle*. Sciences de l'information et de la communication. Bordeaux, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2018. [https://theses.hal.science/tel-01946965/file/These\\_Celine\\_CHOLET.pdf](https://theses.hal.science/tel-01946965/file/These_Celine_CHOLET.pdf)

ou plutôt de proportion plus importante par rapport aux autres de la planche. Toutes ces figures sont disposées afin de tenir sur la même page ». Cette remarque a son importance, car de la planche botanique (ou anatomique) à la planche du roman graphique, la comparaison va être révélatrice. En effet, et comme le montrent certaines reproductions dans l'Annexe, c'est la saturation qui va la plupart du temps caractériser la mise en scène visuelle d'*Autoportrait de Paris avec chat*. Plusieurs pages attestent de ce que l'écrivain se construit un espace de plus en plus serré. Cette scénographie contribue à faire de chaque page dense une sorte d'archipel, comme si Laferrière voulait coûte que coûte redessiner sa propre représentation de la Ville-lumière, représentation très fortement influencés par l'imaginaire géographique de l'île.

### **L'archipel scriptural et visuel : revivre l'île à Paris ?**

Ce qui est frappant dans la composition des « planches »-pages d'*Autoportrait de Paris avec chat* ce sont les différentes échelles. Cette notion d'échelle est capitale dans la reproduction des images, et dans le dessin en particulier, car elle permet de poser, derrière la fiction dessinée, l'existence d'un repère qui sert de point de perspective référentielle. Céline Cholet appuie ce fait lorsqu'elle souligne que sur les planches de dessin botanique, on peut remarquer « plusieurs échelles de mesure au sein de la même scène visuelle »<sup>246</sup>. L'échelle est en fait révélatrice de la manière dont l'auteur conçoit l'importance de tel ou tel élément dessiné, par les proportions qu'il leur accorde. C'est ainsi que le personnage représenté en train de lire dans sa baignoire rose (Annexe 2), en réalité verte, sur le dessin, contrairement à ce que dit la notation en légende, ou n'importe quel personnage endormi, allongé ou en état d'horizontalité, se verra représenté sur un espace plus grand. Lorsqu'il évoque le grand artiste de street art et graffitis Jean-Michel Basquiat, d'origine caribéenne, il le représente selon une échelle gigantesque (le personnage occupe toute la longueur de la page 47 ; voir Annexe). Cependant, dans l'extrême majorité des cas, les icônes visuelles, petites bulles carrées, sont serrées, alignées selon un ordre plus ou moins cohérent, sur la page. Cette densité sémiotique est significative d'un désir de tout dire sur une même page. Dany Laferrière tente pour ainsi dire de tester les limites de sa page, en suggérant par les insertions de plus en plus resserrées, qu'elle est capable de porter plusieurs histoires contiguës en une. Cette tentative est aussi le fait d'un écrivain proluxe, inspiré par l'extrême variété du paysage de Paris, par les multiples scènes qui se succèdent sous ses yeux.

---

<sup>246</sup> Céline Cholet, *Représenter la découverte en sciences naturelles : étude sémiotique sur la médiation scientifique : le cas des publications scientifiques du Muséum national d'histoire naturelle*, op. cit.

Le recueil de ces scènes de vie motive donc une scénographie visuelle qui invite là encore à se poser une question importante : faut-il lire les dessins et illustrations (figurines, portraits un peu sommaires, etc...) comme une interprétation du dehors, une sorte de traduction du texte ou faut-il faire le contraire, à savoir lire le texte comme un éclairage apporté aux dessins ? Cette réciprocité sémantique est à analyser en profondeur, mais auparavant, nous devons valider l'hypothèse de la page-archipel.

Dany Laferrière semble s'amuser et éprouver un réel plaisir à incarner tous les personnages vivants qu'il rencontre lors de ses promenades dans la ville de Paris. Ce plaisir est aussi particularisé par une figure, celle de l'accumulation jubilatoire. En effet, un très grand nombre de pages d'*Autoportrait de Paris avec chat* comporte des accumulations qui conduisent parfois à un réel encombrement de la page. Nous prendrons l'exemple de la page 195, section « Les visages » où pas moins de 5 personnalités artistiques sont nommées. La page, consacrée au patrimoine cinématographique français mentionne les cinéastes Jean-Luc Godard et François Truffaut, de la Nouvelle vague, le producteur de films Georges de Beauregard, l'acteur Jean-Paul Belmondo et la mention indirecte de Françoise Sagan à travers la citation de *Bonjour tristesse*. Les paragraphes inclus sont eux-mêmes interrompus dans leur intégrité par d'autres petites insertions en bulle carrée et accompagnées surtout de scénettes qui représentent les cinéastes tantôt attablés à un café et travaillant sur le scénario du film *A bout de souffle*, tantôt discutant derrière le déroulement de la pellicule filmique. Les dessins ajustent le contexte, creusent et affinent ce que le texte avance. L'un d'eux montre un dossier stratifié horizontalement et citant « Dossier », « Scénario », « Contrat », « Belmondo », « Jean Seberg » ou encore « Voitures » (P. 195, Annexe 3). Ce thème sera filé jusqu'à la page 199 (Annexe 4), et le lecteur y perçoit le désir de Laferrière d'être plus proche des mondes cinématographiques et des atmosphères de tournage. Cette imagination de cinéastes qu'il n'a pas ou peu connus est l'une de ces archipélisations sémiotiques chères à Laferrière : écrivain, il est en perpétuel décentrement par rapport à son milieu d'écrivain, à son contexte haïtien, à son « identité » d'écrivain noir. On peut avancer ici que tout comme *Je suis un écrivain japonais* bat en brèche l'enfermement identitaire, *Autoportrait de Paris avec chat* dévoile l'empathie et la puissance d'identification que l'académicien peut développer à l'égard des cultures qui lui sont signifiantes, comme la culture parisienne et française. Les dessins ne sont pas seulement visuels, ils intègrent des légendes, des commentaires laconiques (« Ne pas penser », 198 ; Annexe 5), des aphorismes. Mais un phénomène intertextuel vient troubler la traçabilité du texte de

Laferrière. Lorsqu'il évoque Jean Seberg, et même son *Journal* à la page 197 (Annexe 6), une remarque attire l'attention : « Chaque fois que je vois des Noirs debout pendant que des Blancs sont assis – et qu'il y a encore des places vides, j'ai envie de me suicider. Je rentre chez moi pour vomir. ». Comme la suite des carrés en patchwork le laisse deviner, c'est le *Journal* de Jean Seberg que cite un Dany Laferrière qui admire en elle la femme engagée en faveur des Droits des Noirs et contre la discrimination raciale : « Jean Seberg est sur le terrain, elle manifeste, prend la parole publiquement et soutient les Black Panthers. »<sup>247</sup>. Voilà donc comment, au détour de l'évocation d'une actrice blonde célèbre en son temps (et assassinée), la question de la race vient faire irruption au cœur de ce qui pourrait sembler, à première lecture, un livre de vagabondage dans Paris. Page 135, c'est André Breton qui est imaginé, et archipéalisé en quelque sorte puisque Dany Laferrière le représente en pirogue dans la Caraïbe (Annexe 7). De Paris, il se remémore la fascination de l'auteur du Manifeste du surréalisme pour le peintre métis Wifredo Lam. Reproduisant l'architecture de la ville telle que la percevait un étranger, le dessinateur imagine à partir de cette reconfiguration les points de vue à partir desquels sa découverte de la ville s'opère. Mais déjà, le lecteur sait que ce qui lui permettra d'entrer au fond de l'âme artistique parisienne est cet immense réseau, rhizome qu'il construit et tisse entre les écrivains, Nobel et moins connus, qui se sont rencontrés à Paris ou ont eu une commune admiration pour la ville d'art. Car Laferrière qui avoue dans *Autoportrait de Paris avec chat* être un « obsédé de la fenêtre »<sup>248</sup> semble construire ce roman graphique en s'empressant d'égrener comme les graines d'un chapelet culturel les noms des artistes, peintres, écrivains et grands penseurs qui ont fait la notoriété de la France, ramenant au fond la réputation d'un pays à sa puissance à produire des penseurs et des intellectuels. Plus encore, lorsqu'il lui faut représenter les grands hommes de l'Académie française, qu'il vient d'intégrer en y étant élu en 2013, il construit une sorte de fresque semblable à celles des pyramides égyptiennes, canonisant les écrivains reconnus (Cocteau, Fénelon, Vigny, Mérimée, etc...). Et à nouveau, fidèle à cette articulation du réseau « parisien » à une généalogie caribéenne ou insulaire, il se plaît à rappeler, sur cette page que l'on ne peut lire qu'en renversant le livre, l'origine noire de Dumas :

Ce 12 décembre 2013, j'ai voulu être en Haïti, sur cette terre blessée, pour apprendre la nouvelle de mon élection à la plus prestigieuse institution littéraire du monde. J'ai voulu être dans ce pays, après une effroyable guerre coloniale, on a mis la France esclavagiste d'alors à la porte

---

<sup>247</sup> Anaïs Barbeau-Lavalette : « "Chien Blanc", c'est le témoignage d'un homme qui refuse d'abdiquer sa foi en l'humanité », propos recueillis par Ariane Nicolas publié le 21 mai 2024, in *Philosophie Magazine*, <https://www.philomag.com/articles/chien-blanc-cest-le-temoignage-dun-homme-qui-refuse-dabdiquer-sa-foi-en-lhumanite>

<sup>248</sup> Dany Laferrière, *Autoportrait de Paris avec chat*, Paris, Grasset, 2018, p. 10.

tout en gardant sa langue. Ces guerriers n'avaient rien contre une langue qui parlait parfois de révolution, souvent de liberté. Ce jour-là ; un homme croisé à Port-au-Prince m'a questionné au sujet de l'immortalité des académiciens. Il m'a semblé déçu de m'entendre dire que c'est la langue qui traverse le temps et non l'individu qui la parle, mais que cette langue ne perdurera que si elle est parlée par un assez grand nombre de gens. Il est parti en murmurant : « Ah, toujours des mots... » C'est qu'en Haïti on croit savoir des choses à propos de la mort que d'autres peuples ignorent. La mort est là-bas plus mystique que mystérieuse... De toute manière les Dumas ont de profondes racines en Haïti puisque c'est une « négresse » selon l'appellation de l'époque, qui a donné naissance au général Dumas, le grand-père de notre confrère Alexandre Dumas fils. Le nom de Dumas vient de la mère, une jeune esclave du nom de Marie-Louise Céssette Dumas<sup>249</sup>.

Cette continuelle insertion d'éléments culturels haïtiens, caribéen et/ou Noirs dans cette petite histoire de séjour à Paris est le meilleur indice de la structuration interculturelle en rhizome que construit très subtilement Laferrière. Ainsi, lorsqu'il se remémore André Malraux (p. 49/50 ; Annexe 8), il mentionne un lien que peu de gens connaissent et qui est le lien entre des paysans peintres haïtiens et le grand écrivain auteur de *La Condition humaine*. Cette mention d'un autre rapport, apaisé, avec la peinture (« Il était reparti plus serein qu'à son arrivée ») découle elle-même de l'évocation de la souffrance de Jean-Michel Basquiat, artiste drogué pour lequel Laferrière dit son empathie et son admiration : « Je voulais [...] lui faire connaître les peintres de Saint-Soleil que Malraux a rencontrés en 1974 après avoir vu un petit cimetière peint par des paysans haïtiens. Les couleurs étaient si rieuses, si ensoleillées que Malraux a pensé que ces peintures devraient connaître un chemin moins douloureux et plus sûr pour aller au pays sans chapeau »<sup>250</sup> Et c'est par le biais de la culture haïtienne, insérée à la page 51, exactement au centre (voir Annexe 9), que Laferrière explicite son positionnement d'écrivain opérant des anamnèses (remémorations volontaires) d'écrivains disparus tels que Nerval ou Balzac, dont il énumère la liste innombrable de livres. Cette culture haïtienne lui fournit en particulier les divinités du panthéon vaudou, et notamment Legba, qui lui fait mettre au centre de cette page 51, écrit presque en verticalité :

Je suis  
Legba  
Le dieu du vaudou  
Qui se  
Trouve à

---

<sup>249</sup> Dany Laferrière, *Autoportrait de Paris avec chat*, p. 291.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 49.

La barrière

Du temps

En se déclarant écrivain prêt à traverser la barrière du temps, Laferrière incorpore, à l'occasion du passage par la géographie parisienne, tout le panthéon des écrivains français, des artistes français et étrangers qui, de près ou de loin, ont eu une histoire vécue, une affinité, un passage par cette ville d'art. C'est cette posture dont nous retrouverons des reconductions dans *l'Exil vaut le voyage*.

### ***L'Exil vaut le voyage : la communauté des exilés***

*L'Exil vaut le voyage* prolonge avec des variantes notoires le processus expérimenté dans *Autoportrait de Paris avec chat*. Publié dans la même maison d'édition, deux ans après, le roman est composé de très nombreuses sections (28 en tout) : « Caraïbes », « Le pivot fatal sur lequel le destin fait tourner ses gonds de ténèbres et de lumières », « Premier matin », « L'Exil d'Ovide », « Montréal », « L'Exil de José Lezama Lima », « J'apparais », « L'Exil d'Hugo », « Kero », « Le livre vaut le voyage », « L'Exil de madame de Staël », « L'Exil de Mandela », « La guerre linguistique fait rage sur la planète », « New-York », « Borges, Baldwin, Bukowski », « L'invention de l'Amérique », « L'Exil de Nabokov », « Le métissage est le ventre mou de l'Amérique », « Salinger, Leibovitz, Mailer/Capote », « American Art », « L'Exil de Soljenitsyne », « L'Exil de Mandelstam », « Vers le sud », « L'Exil de Toussaint Louverture », « Buenos Aires, avec ou sans Borges », « L'Exil de Borges », « L'Exil de ma mère » et « Mon voyage ». D'emblée, en parcourant ces titres, le lecteur note la récurrence du mot « Exil », qui est écrit avec une majuscule à l'initiale du mot. Cette caractéristique graphique en fait un évènement, non seulement personnel mais accédant à une notoriété plus ou moins mythique et surtout donnant à voir cette épreuve comme une épreuve capitale, décisive. Si ce roman est l'un des plus récents de Dany Laferrière, son intérêt pour nous, dans le cadre de notre recherche, réside également dans la puissance de suggestion de ce concept-expérience (l'exil), dont Laferrière compose un tableau étrange, fait de tous les exils qu'il relit et tente d'éprouver, en corollaire de son propre « voyage », dont le récit n'intervient qu'à la 28<sup>e</sup> et dernière section de l'œuvre.

*L'exil vaut le voyage* s'ouvre sur la section « Caraïbes », elle-même initiée par l'éloge funèbre de l'écrivain Jean-Claude Charles, né en 1949 et décédé en 2008 et dans lequel « Marguerite Duras a vu le « meilleur écrivain d'aujourd'hui » »<sup>251</sup>. Le roman se clôt sur le souvenir dessiné de Nina Simone, la grande chanteuse afro-américaine qui fascina Laferrière, ce qui confère une cohérence (incipit et clausule) à l'œuvre. Ainsi, l'évocation des écrivains connus, qu'il a lui-même fréquenté (comme Jean-Claude Charles) est structurée en associations, un écrivain en amenant un autre, etc. C'est ainsi que l'évocation de Charles est suivie dans « Le vert paradis des lectures enfantines » par celle du grand-père de Laferrière, qui est un grand lecteur, puis de Dumas dont Laferrière, comme dans *Autoportrait de Paris avec chat*, nous rappelle l'ascendance noire.

Toutes ces remémorations, ces mentions sont balisées par un nombre incalculable d'écrivains, Homère, Ovide, Gibbon, Marmontel Grimm, La Harpe, Buffon, l'abbé Raynal, Lord Byron, Montmorency, Juliette Récamier, Chateaubriand, Kipling, la Comtesse de Ségur, Stevenson, Stefan Zweig, Hemingway, Virginia Woolf, Murasaki Shikibu, Bacho, Issa, Walt Whitman, Marguerite Duras, Arthur Miller, Apollinaire, Henri Michaux, Jacques Prévert, Françoise Sagan, Sollers, Rimbaud, Aimé Césaire, Frantz Fanon, Réjean Ducharme, Gérald Godin, Clarice Lispector, Erica Jong, Jean-Paul Daoust, José Lezama Lima, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, William S. Burroughs, Lawrence Ferlinghetti, Kerouac, Ginsberg, Hal Chase, Nabokov, Soljenitsyne, Marie Tsevetiaïeva, Bergson, Verlaine, etc. De nombreux peintres et sculpteurs, comme Kees van Dongen, ou encore « Arp, Maillol, Emilio Greco, Marino Marini »<sup>252</sup>, sont également évoqués (p. 147 ; Annexe 12). Toute cette partie est centrée sur la lecture, tantôt comme activité personnellement pratiquée, tantôt comme observation d'un lecteur :

mon activité préférée, dans un café, c'est de scruter le visage des gens en train de lire. J'observe tout : le mouvement des yeux, la tête penchée en avant, la bouche légèrement ouverte, la langue humectant parfois les lèvres (la lecture est une activité hautement sensuelle) du lecteur dont l'esprit ne se trouve plus depuis un moment au même endroit que le corps. Le corps n'est que la rampe de lancement qui permet à la fusée esprit de se propulser dans l'espace imaginaire.<sup>253</sup> (P. 29 ; Annexe 13)

---

<sup>251</sup>[https://books.google.tn/books/about/Ferdinand\\_je\\_suis\\_%C3%A0\\_Paris.html?id=d3RmEAAAQBAJ&source=kp\\_author\\_description&redir\\_esc=y](https://books.google.tn/books/about/Ferdinand_je_suis_%C3%A0_Paris.html?id=d3RmEAAAQBAJ&source=kp_author_description&redir_esc=y)

<sup>252</sup> Dany Laferrière, *L'exil vaut le voyage*, Paris, Grasset, 2020, p. 147.

<sup>253</sup> Dany Laferrière, *L'exil vaut le voyage*, p. 29.

Ces thèmes constituent un paradigme macrostructurel qui va s'étendre sur tout le roman, et de ce point de vue, on remarque que *L'exil vaut le voyage* n'est pas aussi dense du point de vue de la proportion dessins/texte qu'*Autoportrait de Paris avec chat*. En effet, les reproductions que nous avons sélectionnées dans l'annexe témoignent d'un certain traditionalisme de la composition. Le texte occupe généralement la page, se lisant dans un seul « sens », celui de la progression des lignes, de haut vers le bas. Il y a moins de petits textes dans des encadrés, jouxtant des dessins parsemés sur la page. Cet ordre laisse penser que l'histoire abordée dans les sections et sous-sections est plus homogène, plus en accord avec une narration classique, d'un roman traditionnel.

Par ailleurs, et même si la graphie est toujours une graphie d'écriture manuscrite, comme dans le précédent roman, celui-ci est presque systématiquement traversé et travaillé par Haïti et le monde intime. L'évocation du grand-père est ainsi suivie quelques pages plus loin par celle de la mère de l'auteur, par analogie avec celle du pays natal : « Et cela fait plus de quinze ans que je ne m'informe plus à propos des partis politiques, ni de l'opposition, ni certainement du gouvernement, je téléphone plutôt à ma mère, et je me renseigne sur le prix du pain, du lait, de l'essence, et je lui demande si elle a vu son médecin et combien coûte la consultation, et comment va son appétit ces jours-ci. L'état de santé de ma mère n'est pas différent de celui du pays. »<sup>254</sup> (P. 35 Annexe 14). Mais le vrai sujet de *L'Exil vaut le voyage* est bien celui des écrivains, avec un aveu touchant : « Durant toutes ces années, ce fut une poignée de compagnons (Borges, Montaigne, Bukowski, Tanizaki, Diderot, Basho, et vers la fin Whitman) qui m'ont tenu pour ainsi dire éveillé »<sup>255</sup> (P. 46, Annexe 15). Ce sentiment de communauté travaille en profondeur l'écriture de Laferrière, dans le sens où il ne peut concevoir sa poétique qu'en nommant une forme de « dette » dont il se sent débiteur à plusieurs penseurs dont la plupart n'appartiennent pas, comme on l'a vu, au même monde (géographique mais aussi social) que lui. C'est ainsi qu'il confie :

Je me répète, je le sais mais je paie ma dette par la répétition. Je lis d'abord un peu, les yeux mi-clos, ouvrant le livre à n'importe quelle page (il n'y a qu'avec un vieil ami qu'on peut agir de la sorte) pour retomber l'instant d'après dans une certaine somnolence. J'aime bien cet état. Lire, dormir, et lire de nouveau. Cette sensation de flotter. C'est peut-être à ce moment précis, si on n'y prend garde, que le style d'un écrivain qu'on aime choisit de vous pénétrer assez loin dans l'esprit pour devenir le vôtre<sup>256</sup>.

---

<sup>254</sup> Dany Laferrière, *L'exil vaut le voyage*, p. 35.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 46-47.

On le voit, ce sentiment de faire communauté avec certains écrivains dont la poétique est très proche est parfois si intense qu'il en devient fusionnel, et Laferrière lui-même reconnaît que l'attraction exercée par un style d'écrivain sur sa propre écriture en est parfois frappante. Il est nécessaire à cet égard de se poser la question du lien possible entre le statut d'exilé et cette quête d'un « cercle », d'une communauté scripturale de penseurs qui ont une sensibilité particulière à la solitude, à la perception du monde en marginal. De plus, en approfondissant par l'analyse la nature du lien qui l'unit aux auteurs cités, Laferrière prend conscience du passage qui lui a permis de franchir la frontière depuis le statut de simple lecteur jusqu'à celui d'écrivain :

Le difficile passage de lecteur à écrivain. Tout écrivain est d'abord un lecteur, mais tout lecteur ne devient pas forcément un écrivain. Cela fait plus de trente ans que je traque cet animal mythique. Et chaque matin, il me file entre les doigts. Après je pars marcher en ruminant mes pensées, comme le faisait Diderot sur un banc. Souvent ce sont des interrogations qui n'ont pas grand-chose à voir avec le roman que je suis en train d'écrire. Je relève des manques, des regrets dans ma vie. Faut pas laisser un homme seul dans un parc.

Puis je change doucement de ruminations. C'est à ce moment –là que je parviens à toucher du doigt quelque chose. Une sorte de tremblé. C'est pas définitif. Tout est en équilibre instable. Est-ce le mouvement régulier de mes pas lié au rythme rapide des idées qui me traversent l'esprit, qui finit par me faire basculer dans un état second ? Cela a-t-il à voir avec une certaine routine ? [...]

Toujours est-il que des images psychédéliquiques commencent à m'envahir. J'en suis tout d'abord ébloui. Puis étrangement alerté. Subitement attiré vers un chemin que je n'avais jamais emprunté. Je rentre tout de suite. Me voilà devant la machine à écrire, en face de la fenêtre<sup>257</sup>.

Dans « L'exil dans la littérature africaine écrite en français »<sup>258</sup> le chercheur Mwatha Musanji Ngalasso revient sur les répercussions de l'exil, et avant tout sur le troisième sens du mot « exil » :

Le troisième sens, psychologique, correspond à ce que communément on nomme « exil intérieur », une sorte de voyage introspectif au bout de soi-même qui peut s'avérer un puissant moteur pour la réflexion, la méditation, l'invention et, dans certains cas, la création littéraire. Il est important de bien distinguer cet « exil intérieur » (au fond de soi-même) de ce que je nomme l'« exil de l'intérieur » (dans son propre pays, sur sa terre natale), car l'exil intérieur est une réalité subjective qui ne résulte nullement d'une mise à l'écart par la société mais de dispositions purement psychologiques : mélancolie, sentiment d'indignité, d'abandon, de solitude.

---

<sup>257</sup> *Ibid.*, pp. 47-48-49. Voir Annexes 16 – 17 – 18.

<sup>258</sup> Mwatha Musanji Ngalasso, « L'exil dans la littérature africaine écrite en français », in Danielle Sabbah (dir.), *Écritures de l'exil*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, « Eidôlon » 89, 2009, pp. 253-268.

La distinction opérée par Mwatha Musanji Ngalasso entre « exil intérieur (au fond de soi-même » et « exil de l'intérieur » est ici à interroger, car pour notre écrivain haïtien, l'exil est extérieur (il a quitté son île natale) et le recouvrement d'une patrie ne peut advenir que par la culture ; C'est dans cette perspective que Dany Laferrière effectue une forme de rassemblement d'un peuple d'écrivains qui, chacun à sa manière, enrichissent sa poésie et éclairent son propre cheminement. Cependant, l'exil n'est pas pour Laferrière une « rupture du lien avec un lieu, un passé, une culture, une langue », ni un « morcellement de l'identité »<sup>259</sup>. Non seulement Laferrière ne rompt pas avec Haïti, ni avec les écrivains noirs américains (Magloire Saint-Aude, Jean-Claude Charles, etc.), mais il forge une autre cartographie culturelle qui va se superposer à son premier contexte et élément d'origine. On peut même avancer à ce niveau que cette construction d'une identité composite culturelle est un acte révolutionnaire dans la mesure où au lieu de s'enfermer dans une pureté identitaire haïtienne, l'écrivain exilé entreprend au contraire un élargissement, une amplification de sa territorialité culturelle, comme en réponse justement à l'exil forcé qu'il a dû subir.

### **La patrie culturelle : sortir de l'exil pour trouver le vrai pays**

Distinguant entre les écrivains qui ont évacué le thème de l'exil de leur préoccupation et ceux qui en font un leitmotiv de leur poésie, Mwatha Musanji Ngalasso montre que cette thématique est à la fois ce qui nourrit et ce qui permet de réparer les blessures, de reconstruire une part de soi qui a été fortement endommagée par le déplacement. A cet effet, il cite les nombreux écrivains africains qui ont mis ce thème au cœur de leur écriture :

Certains écrivains ont fait de l'exil et de l'errance un thème privilégié de leur activité littéraire. Lié à l'autobiographie, ce thème rencontre celui du voyage, sous la forme d'un parcours, d'un itinéraire, d'une traversée des espaces et des temps faisant, en cela, une remarquable jonction avec des genres traditionnels comme l'épopée ou le conte. Bernard Mouralis (2006 : 34) fait remarquer que le motif du voyage est constitutif du genre romanesque avec des trajets conduisant du village à la ville (Camara Laye, *L'enfant noir*), de la ville au village (Mongo Beti, *Mission terminée*), de l'Afrique à l'Europe (Bernard Dadié, *Un nègre à Paris*), de l'Europe à l'Afrique (Valentin Mudimbe, *L'écart* ; Georges Ngal, *L'errance*). Le nouveau milieu est considéré comme le lieu du vacillement entre le familier et l'étranger, l'innéité et l'extranéité, un espace de libération possible. L'exil, qui comporte toujours une part de souffrance, peut être vécu négativement, l'aboutissement du voyage étant fréquemment marqué par la désillusion (ainsi dans Ousmane Socé, *Mirages de Paris* ; Fatou Diome, *Le ventre de l'Atlantique*) ou positivement, avec la perspective d'intégration et d'épanouissement (Henri Lopes, *Sur l'autre*

---

<sup>259</sup> Mwatha Musanji Ngalasso, « L'exil dans la littérature africaine écrite en français », *op. cit.*

rive). Le point d'arrivée marque toujours un nouveau départ, parfois sous la forme d'un retour plus ou moins problématique au pays natal (Aminata Sow Fall, *Douceurs du bercail*)<sup>260</sup>.

Mwatha Musanji Ngalasso a raison de souligner que l'exil est souvent narré dans le cadre d'une autobiographie, ce qui est aussi ce que l'on peut remarquer quand on lit *L'exil vaut le voyage*. A chaque évocation, Laferrière alterne avec un souvenir d'enfance, l'évocation de sa mère, de son grand-père grand lecteur, des jeunes filles de Port-au-Prince qu'il a aimées, ou encore des grands écrivains qui ont marqué le patrimoine littéraire d'Haïti. Cette célébration est puissamment autobiographique. En effet, écrire sur son pays revient d'une part et dans un certain sens à récuser l'exil, à le neutraliser. Mais d'autre part, la remémoration permet que naisse le nouvel écrivain, celui d'après l'exil, et qui ne ressemble en rien à celui d'avant l'exil. Si « Je est un autre », comme l'écrit Rimbaud, c'est effectivement dans le contexte exilaire parce que l'écrivain ne trempe plus sa plume dans la même encre. Si entretemps il a rencontré en tant que lecteur d'autres créateurs, cette initiation à la littérature se fait encore plus solennelle. Nous reviendrons donc vers les détails lexicaux, sémantiques et rhétoriques de *L'Exil vaut le voyage* pour éclairer la dimension reconstructive de l'exil lorsque celui-ci s'accompagne de l'adoption d'une famille ou communauté d'écrivains, obtenant ainsi une forme de réparation du préjudice culturel et patriotique subi au départ d'Haïti.

La première réparation touche les poètes et écrivains haïtiens. Avec le recul des années, et également sous l'effet sublimant de l'absence, Laferrière revient sur des figures notoires de la littérature haïtienne, dont il reconnaît qu'il n'avait pas eu conscience de leur valeur et de leur envergure quand il était en Haïti. C'est comme si l'exil, l'éloignement lui avait ouvert les yeux. Cette reconnaissance du talent haïtien est un des grands aspects de *L'exil vaut le voyage*, comme nous pouvons le lire dans la section « Caraïbes », qui est la section la plus longue du roman : « J'habitais à l'époque à l'avenue Bouzon, cette rue qui descendait vers le grand cimetière de Port-au-Prince. J'apprendrai plus tard que ces hommes, dont mes amis et moi nous moquions constamment, étaient les plus grand poètes de cette époque. Carl Brouard se tenait à la place Saint-Alexandre, dans cette boue noire, pas loin des marchandes de charbon du marché Salomon, tandis que Magloire Saint-Aude siégeait à la rue Monseigneur-Guilloux, juste en face du cimetière. »<sup>261</sup>

---

<sup>260</sup> *Idem*.

<sup>261</sup> Dany Laferrière, *L'exil vaut le voyage*, p. 53.

Mais Laferrière ne se contente pas de donner à ces compatriotes poètes leur juste place dans le panthéon mondial de la culture, réparant ainsi l'insulte qu'il leur avait faite dans sa jeunesse, de se moquer d'eux. Leur évocation s'accompagne de la mention de la reconnaissance de grands écrivains occidentaux européens, tels que André Breton : « Breton a cité Nerval en parlant de Saint-Aude, j'ajouterai Mallarmé – pour sa poésie libre et sa vie radicale. Sinon je ne vois personne d'autre. »<sup>262</sup> Cette citation d'autorité, comme l'écrit Antoine Compagnon, dans *La seconde main ou le travail de la citation*<sup>263</sup>, sert ici à rehausser encore plus l'éclat du poète haïtien, en lui octroyant une plus grande reconnaissance. Là encore, nous retrouvons l'effet de mise en abyme, car en effet, il y a une première reconnaissance par la remémoration (notamment la mère de Laferrière qui lui montre les poètes sur leur chemin à la messe), puis la reconnaissance dans l'exil, sublimée et imprégnée de remords, et enfin la reconnaissance internationale qui émane de figures marquantes de l'art comme Breton.

Laferrière place ainsi chaque grand auteur haïtien dans un cadre idéal, lui refaisant son tombeau. Le poème de Magloire Saint-Aude intitulé « Dimanche » et reproduit page 60 (voir Annexe 11) dit amplement le goût pour la répétition, les anaphores et les effets de rime intérieure, mais il ne saurait être véritablement lu sans la référence que glisse Laferrière au culte vaudou, et qui délibérément, oblige tout lecteur étranger à se plonger dans la culture haïtienne typique pour espérer avoir accès à l'intelligibilité de la poésie locale. Cette ouverture ou plutôt cette plongée dans l'opacité de la culture haïtienne, que Laferrière présente comme une nécessité, est aussi, paradoxalement, une manière d'interdire l'accès trop facile et rapide à cette poésie si peu connue, que l'écrivain compare aux plus grands modèles poétiques japonais : « On le disait opaque, alors que c'est tout le contraire. Pour le lire, on doit simplement connaître les chants sacrés du vaudou qui possèdent la même puissance et la même sobriété que les haïkus de Basho ou de Buzon. »<sup>264</sup> (p. 55, Annexe 19). Dans cette œuvre, Laferrière entre dans l'histoire d'Haïti, sur laquelle il revient, passant en revue les présidents à l'époque de l'occupation américaine. Il la revisite, comme un retour au pays natal sans retour, mais avec une sorte de passion pour tout ce que ce pays a franchi et contourné comme obstacles, notamment les répressions dictatoriales, les tontons macoutes, etc. Il rappelle le séjour de l'écrivain américain Graham Greene à Port-au-Prince, lui qui désignait le dictateur Duvalier

---

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>263</sup> Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

<sup>264</sup> Dany Laferrière, *L'exil vaut le voyage*, p. 55.

par « Madman ». Mais c'est dans la section « Le pivot fatal sur lequel le destin fait tourner ses gonds de ténèbres et de lumières » que l'hommage à l'ami Gasner Raymond, assassiné par la dictature, est rendu, et à cette occasion, se fait le retour analeptique sur les circonstances de la décision qui l'a amené à quitter le pays. Le pont avec Montréal est bientôt fait, articulé sur l'idée du confort, que nous avons déjà rencontrée dans *Le cri des oiseaux fous* :

#### Le premier matin

Un dieu m'ouvre la barrière (6h58). Je m'apprête à faire face au plus terrifiant des monstres : l'inconnu. Que va-t-il m'arriver ? Je suis né en 1953, Papa Doc est arrivé au pouvoir en 1957, je n'ai donc connu qu'un seul système politique : la dictature. La faim, la peur, l'urgence m'ont formé. Que vais-je devenir à présent que je quitte cette constante agitation ? Le confort ! Cette idée m'a obsédé toute la nuit dernière. Que faire de tout ce temps que j'aurai à moi ? Combien de temps pour changer de système mental ? Et que va-t-il m'arriver entre-temps ? Ma tête fourmille de questions sans réponses. Légère panique. On annonce le départ. C'est la première fois de ma vie que je prends l'avion. Que va devenir ce jeune tigre efflanqué, habitué à se débrouiller dans la pire jungle de la Caraïbe, maintenant qu'il va vivre dans un tel confort ? Le confort, selon moi, c'est toute ville où ma vie n'est pas menacée à chaque coin de rue. Le moment le plus dangereux dans une jungle, c'est la nuit, parce qu'on ne voit pas l'ennemi arriver. Qu'en est-il alors quand on n'arrive pas à repérer l'ennemi même le jour ? C'est ce qui m'arrivera, au moins, au tout début<sup>265</sup>.

Ainsi, le nouveau pays est ce qui va fournir la base d'une autre patrie, exclusivement constituée d'ouvrages appartenant à des écrivains de l'exil. Laferrière l'annonce explicitement dans la sous-section intitulée « De l'exil », qui précède la 3<sup>ème</sup> section, « L'exil d'Ovide » : « Dès mon arrivée dans cette petite chambre avec une fenêtre qui donne sur le mont Royal, je me suis constitué une minuscule bibliothèque avec uniquement des exilés. Toutes les formes d'exil. »<sup>266</sup> (P. 91 – Annexe 21). Cette page est d'ailleurs accompagnée d'une citation des *Tristes* d'Ovide. Ce sont ces compagnons d'exil qui vont, de section en section, structurer la construction de la nouvelle vie de l'écrivain haïtien. Nous essaierons dans la sous-partie qui suit d'examiner les modalités de choix de cette « bibliothèque » en centrant l'analyse sur les paramètres exilaires et poétiques qui ont régi le choix de Laferrière.

---

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 87. Annexe 20

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 91.

### « Une minuscule bibliothèque avec uniquement des exilés »

Du point de vue du genre, on pourrait dire que les différentes sections « l'exil de... » s'apparentent à une micro-biographie de chacun des auteurs cités. Le classement semble chronologique : Laferrière aborde d'abord, d'une manière simple et narrative, la vie et les origines d'Ovide, poète latin qui était entré en disgrâce puis exilé au Pont-Euxin par l'empereur Auguste. Cette relégation est le sujet même de la biographie que compose Laferrière, qui entre dans la vie de cet écrivain ayant vécu au 1<sup>er</sup> siècle avant JC. Laferrière nous rappelle qu'Ovide « s'oppose directement à Auguste »<sup>267</sup>. Mais on notera que le style employé par Laferrière est très décontracté ; en effet, la langue n'est pas soutenue, comme si l'auteur voulait moderniser exagérément la vie et les parcours de ce grand auteur de l'Antiquité. Plus encore, l'ironie qui parcourt ces lignes biographiques montre que l'écrivain haïtien souligne les différences entre l'exil d'Ovide et le sien : « Soyons clair : il n'est ni banni, ni déporté, il est relégué.

Ce qui veut dire qu'il reste un citoyen romain avec tous les droits. Il arrive sur l'île avec ces biens, ses esclaves et s'installe dans une magnifique villa. Et c'est temporaire. Et c'est pervers parce que le type se dit, à chaque fin d'année, l'année prochaine à Rome »<sup>268</sup> (P. 93, Annexe 22). Entre l'exil d'Ovide et un autre exil, Laferrière interpose la section Montréal qui décrit le contexte d'arrivée, les discussions au café avec des compatriotes exilés et surtout, le grand sujet de prédilection de l'écrivain, le sexe et les relations avec simultanément la littérature et les femmes : « J'écris le matin, nu, généralement après avoir fait l'amour. La fille encore endormie, je tape comme un dératé sur ma vieille Remington 22, celle qui a appartenu à Chester Himes, puis à Doudou. Je n'arrive pas à écrire sans une fille dans la chambre d'à côté. Il y en a qui perdent leur force dans le sexe, moi, le sexe m'ouvre l'appétit littéraire. »<sup>269</sup> (P. 110, Annexe 23). Cette posture qui ne sépare pas l'esprit du corps est typique de Laferrière qui, à aucun moment dans son œuvre, ne reproduit la séparation « nourritures terrestres » et nourritures de l'esprit. On l'a également vu dans *Chronique de a dérive douce*, où la compagnie des deux femmes qu'il fréquente est indissociable de sa pensée littéraire et de son rapport à ce nouveau monde d'exil, où Haïti est constamment présente : « Assis sur la pointe de mes fesses je tape à la machine comme un forcené. Ma mémoire est en Haïti et mon corps est ici dans cette pièce où je joue ma tête en tentant de devenir un romancier. Je jette dans ce pot-au-feu tout ce que

---

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>268</sup> *Idem.*

<sup>269</sup> Dany Laferrière, *L'exil vaut le voyage*, p. 110.

j'ai dans les veines, mon sang devient encre. Et aussi je change en récits toutes mes expériences en y ajoutant celles de mes amis. Tout le monde dans le train, ceux du passé comme ceux du présent et ainsi on arrivera à la gare ensemble »<sup>270</sup>. Ce rêve d'arriver « ensemble » témoigne de la volonté de recréer une communauté par la mémoire, en dépit de l'éloignement spatial et du décalage chronologique. Le temps n'est plus une barrière pour Laferrière (et l'on sait combien ce terme de « barrière » est symbolique dans la poétique de Laferrière, comme lorsqu'il souligne qu'il ne peut franchir une étape de sa vie sans que Legba, le dieu vaudou, lui ouvre la barrière). Cette communauté à géométrie variable, qui tend à s'agrandir plutôt qu'à rétrécir est ainsi enrichie par les « exilés », catégorie qui bénéficie d'un prestige particulier ici.

Mais tous les parcours exilaires ne se ressemblent pas. « L'exil de José Lezama Lima » est bref. L'hommage tient sur deux pages à l'écriture manuscrite serrée et agrémenté de dessins représentant l'écrivain cubain. D'emblée, dans un coin de la page, en bleu pour souligner ce portrait, il le présente comme un marginal : « Il est obèse, homosexuel et écrit une poésie précieuse et hermétique, ce qui emmerde la révolution. »<sup>271</sup> Ce qui ressemble à la fois à une prosopographie et à une éthopée (désignations du portrait physique et du portrait moral et intellectuel dans la rhétorique classique) brosse le tableau d'un homme profondément attaché à sa terre : « José Lezama Lima est de la Havane comme un arbre est de sa terre. En 65 ans, il n'a jamais quitté cette ville (Ferveur de Havana). Oh sauf pour de brefs voyages à Mexico et à la Jamaïque. En fait il habite la littérature. ». La présentation de l'ouvrage *La Havane*, de J. Lezama Lima, souligne l'envergure littéraire de l'auteur cubain : « José Lezama Lima, considéré comme l'égal de Proust et de Joyce, est le plus grand écrivain cubain contemporain. Il est universellement connu pour son œuvre poétique qui s'étend de la narration à l'essai. Son roman *Paradiso* (1966) est la référence de la littérature du XXe siècle en langue espagnole »<sup>272</sup>. En célébrant la force de ce grand écrivain cubain, qui pourtant n'a jamais connu l'exil puisqu'il n'a pratiquement jamais quitté son pays natal, Laferrière cultive un paradoxe qui augmente le degré de complexité de sa poétique : « Et l'auteur de prendre l'exil à l'intérieur de son livre »<sup>273</sup> (P. 129-130, Annexe 24). Le livre en question ici, c'est *Paradiso*, dont Laferrière atteste que « le jour de sa parution en librairie, un midi, deux heures après on ne trouvait nulle part un seul exemplaire »<sup>274</sup>. A l'inverse, le volet consacré au poète français Victor Hugo (« Hugo en exil »)

---

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>272</sup> <https://www.eyrolles.com/Litterature/Livre/la-havane-9782382921661/>

<sup>273</sup> Dany Laferrière, *L'exil vaut le voyage*, p. 130.

<sup>274</sup> *Idem.*

est totalement axé sur l'expérience exilaire. En exergue de la section, Laferrière place, écrit en caractères manuscrits gras, le vers célèbre du recueil hugolien *Les Châtiments* (1853) : « Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là »<sup>275</sup>. Puis, au bas de la même page, il cite une autre phrase programmatique de l'auteur des *Orientales* : « Le jour où la République rentrera, je rentrerai. Me voici (5 septembre 1870) »<sup>276</sup>. La section s'ouvre sur une volonté explicatrice : « C'est quoi l'exil d'Hugo ? D'abord une humiliation, pas par Napoléon le Petit, comme il appelle avec mépris Napoléon III, mais par le peuple. »<sup>277</sup> Laferrière s'amuse à rappeler qu'à Guernesey, Hugo accompagné de Juliette « séjourne à l'hôtel de l'Europe », avant d'être rejoint par Adèle et « le reste de la tribu » : « Hugo loue une maison, sur Hauteville, pour loger sa smala. [...] *Les Contemplations* rapportent assez d'argent pour payer une maison. Seigneur, un recueil de poèmes ! [...] Tout va bien. Hugo devient propriétaire pour la première fois. Adèle boude car elle sent qu'Hugo s'installe pour longtemps. Il est chez lui en exil. La preuve il écrit comme un fou entouré de deux femmes magnifiques. »<sup>278</sup> (P. 143-144 ; Annexe 25). Entre Hugo et Mme de Staël, la tonalité ne change pas beaucoup. Là encore, l'écrivain haïtien d'origine modeste prend un malin plaisir à railler, de manière discrète, le confort exilaire des écrivains français « de l'exil ». Il rappelle l'origine protestante « très riche » de Mme de Staël, née Germaine Necker, de double nationalité française et genevoise (car Genève était autrefois une République) ainsi que son mariage avec un ambassadeur suédois du nom de « Erik Magnus Staël von Holstein ». Cependant, Laferrière qui semble avoir travaillé sur les archives biographiques de l'auteur de *De l'Allemagne* reconnaît les qualités intellectuelles de l'écrivaine : elle « n'est pas une mondaine mais une intellectuelle capable de tenir tête aux plus grands esprits de son époque. Et de faire face à la haine de son ennemi le plus implacable : Napoléon Bonaparte »<sup>279</sup>. Napoléon qui la déteste l'exilera... dans « son château familial, à Coppet ». Les conditions d'exil ressemblent grandement à celles d'Hugo et de la villa qu'il achète à Guernesey. Mais cette condition « noble » est transfigurée par l'intelligence et la lucidité de Mme De Staël qui, avec d'autres membres de son salon, n'hésite pas à « s'acharner contre la Traite négrière »<sup>280</sup>. Endossant les idées des Lumières, l'écrivaine est consacrée, célébrée par un Laferrière sensible aux idées progressistes de cette grande intellectuelle qui n'a pas hésité à assumer ses idées libertaires et à s'opposer au tyran Napoléon.

---

<sup>275</sup> Dany Laferrière, *L'exil vaut le voyage*, p. 143.

<sup>276</sup> *Idem*.

<sup>277</sup> *Idem*.

<sup>278</sup> Dany Laferrière, *L'exil vaut le voyage*, p. 144.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 173.

Il en va autrement pour l'hommage à Nelson Mandela. Intitulé « Mandela ou l'exil intérieur », Laferrière commence immédiatement par évoquer l'horrible expérience carcérale du grand homme d'Etat et résistant à l'apartheid : « Ce jeune homme va passer 18 ans dans la prison de Robben Island. De 1964 à 1982. Il ne verra plus rien. Il n'entendra plus rien. Les couleurs comme les musiques ne lui parviendront plus. Mais même coupé de la vie quotidienne il représentera le seul espoir de son pays. Je dis pays et non peuple car il deviendra, vers la fin, le symbole du Noir comme du Blanc d'Afrique du Sud »<sup>281</sup> (P. 209-210, Annexe 26). Dans une structure en gigogne, l'hommage cite Mandela citant une poétesse blanche pro-Mandela, Ingrid Jonker<sup>282</sup>, dont le leader noir a lu le poème au moment de son investiture. C'est cette qualité d'inclusivité, de non-discrimination et d'empathie morale que l'écrivain haïtien met en avant, sans cesse, dans les hommages admiratifs qu'il compose pour des figures inspirantes de la littérature et de la liberté et dignité politique. Par contraste, « Nabokov en exil de sa langue » se focalise sur la diversité culturelle de la formation de Nabokov, écrivain qui se définit ainsi : « Je suis un écrivain américain, né en Russie et formé en Angleterre, où j'ai étudié la littérature française ». Cette présentation multifocale fait de lui un écrivain cosmopolite et universel dans lequel Laferrière reconnaît en lui l'attraction vers l'altérité, tel que le reflète son roman *La vraie vie de Sebastian Knight*, qui « réfléchit sur la possibilité de comprendre un autre, même si c'est son propre frère »<sup>283</sup> (P. 256, Annexe 27). Plus loin, Soljenitsyne, mathématicien et homme de lettres du même univers géoculturel, complète le tableau des écrivains russes. Condamné à la déportation pour avoir critiqué le régime de Staline, il sera enfermé pendant 8 ans, devenant un « zek (prisonnier de camp) »<sup>284</sup>. Soljenitsyne sera plus tard à nouveau expulsé par le président russe Brejnev et s'exilera alors aux USA en 1974, avant de réintégrer Moscou à la demande de Gorbatchev 20 ans plus tard. Admiré pour sa dignité, là encore, Soljenitsyne inspire Laferrière qui cite cette brillante formule de l'auteur russe, prononcée lors d'un discours donné à Harvard le 8 juin 1978 : « Le déclin du courage est peut-être le trait le plus saillant de l'ouest pour un observateur étranger »<sup>285</sup>. Enfin, un dernier portrait russe parachève les deux premiers, celui de Mandelstam, qui a vécu dans la Russie du début du XXe siècle (il naît en 1891). La section qui lui est dédiée, « Mandelstam, un poème en exil ». Laferrière le célèbre lui aussi pour son

---

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>282</sup> Laferrière souligne que « l'écrivain tchadien Nimrod a contribué à la faire connaître en France » (*L'exil vaut le voyage*, p. 211).

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>285</sup> *Idem.*

courage, lui qui ose affronter « le fauve à mains nues »<sup>286</sup>, le fauve c'est-à-dire Staline, là encore : « Cet homme n'avait peur de personne et c'est l'un des plus grands poètes russes »<sup>287</sup>. Ce grand poète juif russe, très influencé par Verlaine et Bergson, amant de Marie Tsvetaieva, fut enfermé durant de longues années dans un camp de travail à Vladivostok, pour avoir écrit des textes explicitement dirigés contre « la personne physique » de Staline. Aussi il n'est pas étonnant que Laferrière, fuyant la menace de mort de la dictature, ait bâti dans son œuvre littéraire ce qu'on appelait à la Renaissance un « tombeau », une célébration des écrivains audacieux qui, comme Mandelstam qui mourra dans le camp de travail où il fut jeté, ont tenu tête aux totalitarismes.

Ainsi, l'analyse d'*Avant que les ombres s'effacent* de Louis-Philippe Dalembert a permis de faire émerger une vision profondément humaniste de l'exil, où la déchirure du départ se transforme en une expérience d'altruisme et de reconstruction identitaire. À travers le parcours du docteur Ruben Schwarzberg, Dalembert montre la capacité d'Haïti, malgré sa précarité économique, à incarner une terre d'asile et de solidarité. Cette hospitalité, loin d'être un simple thème romanesque, devient un acte politique et poétique, rappelant les liens historiques entre Haïti et d'autres peuples opprimés, comme les Juifs persécutés au moment du nazisme ou les soldats polonais ayant combattu pour l'indépendance haïtienne.

Le roman explore ainsi l'exil là encore comme un laboratoire de l'altérité, où les frontières entre cultures et histoires s'estompent au profit d'une interculturelité féconde. La référence à Joseph Anténor Firmin et à son célèbre essai *De l'égalité des races humaines* souligne cette quête de justice et d'égalité, tandis que les épisodes de sauvetage et de solidarité dans les camps nazis ou lors du séisme de 2010 illustrent la résilience née de la rencontre avec l'Autre. Dalembert, en écrivain « errant », fait de l'exil une métaphore de la condition humaine, où la marche vers un ailleurs devient aussi une quête de sens et de mémoire.

Cette première approche a ouvert la voie à une réflexion plus large sur les engagements existentiels et esthétiques de l'exil. En montrant comment l'hospitalité haïtienne transcende les traumatismes historiques, Dalembert invite à repenser l'exil non comme une fatalité, mais comme un espace de réinvention et de dialogue entre les cultures.

---

<sup>286</sup> Dany Laferrière, *L'exil vaut le voyage*, p. 343.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 344.

C'est en particulier la lecture approfondie de *Mur Méditerranée* de Louis-Philippe Dalembert qui a révélé une écriture profondément marquée par un ethos empathique, où la voix narrative se fait l'écho des souffrances et des résiliences des migrants. À travers les destins entrelacés de trois femmes, Chochana, Semhar et Dima, Dalembert a réussi à construire une cartographie littéraire des violences subies lors de la traversée migratoire, tout en mettant en lumière les solidarités qui émergent malgré l'adversité. Tout en s'inscrivant dans une tradition littéraire dénonciatrice (à la manière de Patrick Chamoiseau), le roman se distingue par sa focalisation sur les parcours féminins et sa capacité à tisser des liens entre l'histoire ancienne de la Traite et les réalités contemporaines de l'exil.

Dalembert déploie une poétique de l'engagement où l'empathie n'est pas seulement un sentiment, mais un acte politique. En confrontant les personnages à la brutalité des passeurs, au racisme viscéral et à l'exploitation économique, il expose les mécanismes de déshumanisation qui traversent les époques et qui perdurent, depuis les cales des négriers jusqu'aux hangars libyens. Pourtant, au cœur de cette tragédie, l'auteur célèbre la résistance des femmes, faisant d'elles les véritables héroïnes de cette épopée moderne. Leur courage, leur capacité à préserver leur dignité malgré les violences subies, incarne une forme d'espoir et de réinvention identitaire dans l'exil.

En montrant comment les frontières géographiques, raciales et genrées se recomposent dans l'espace migratoire, Dalembert nous invite à repenser les notions d'hospitalité et de justice à l'échelle de la globalisation. Son œuvre, à la fois témoignage et manifeste, rappelle que la littérature peut être un lieu de mémoire et de combat, où les voix des invisibles trouvent enfin une résonance. Ainsi, *Mur Méditerranée* ne se contente pas de documenter une réalité (la migration clandestine) ; il la transcende par une écriture qui mêle l'intime et l'universel, l'histoire et l'actualité, pour interroger ce qui est commun à l'humanité. Cette exploration nous a ainsi à évaluer les engagements esthétiques et existentiels de l'exil tels qu'ils se manifestent à travers les langues, les cultures et les imaginaires en dialogue.

L'analyse de *Mur Méditerranée* de Louis-Philippe Dalembert a révélé en effet une œuvre profondément marquée par l'interculturalité et le plurilinguisme, où la culture se construit comme un nouveau pays, un espace de résilience et de recomposition identitaire. Dalembert démonte pour mieux nous donner à les comprendre les dynamiques d'hybridation et de syncrétisme, en sondant la manière dont les référents religieux, linguistiques et culturels deviennent des outils de survie face à l'exil et à la violence. Le roman dépeint ainsi une

Méditerranée à la fois mur et pont, symbole des fractures géopolitiques mais aussi des rencontres interculturelles qui redéfinissent les frontières identitaires.

Le syncrétisme, qu'il soit religieux (judéo-chrétien, musulman, vaudou) ou artistique (l'opéra italien, les chants traditionnels), illustre l'aptitude des personnages à puiser dans diverses traditions pour créer une spiritualité et une culture adaptatives. Cette hybridité, théorisée par Homi Bhabha et mise en pratique par Dalembert, n'est pas un simple mélange ou métissage, mais un processus dynamique de réinvention permanente, où les cultures coexistent et se transforment mutuellement. Dans ce processus, le plurilinguisme agit comme un rempart contre l'anonymat et l'effacement, permettant aux migrants de préserver leur singularité dans un contexte déshumanisant. La transculturation, telle que décrite par Fernando Ortiz, trouve dans le chalutier un microcosme où s'expérimentent les phases d'hostilité, de compromis et d'adaptation. Le roman souligne que l'exil, bien que traumatique, peut engendrer une nouvelle forme d'appartenance, où la culture devient un territoire mouvant mais inclusif. *Mur Méditerranée* se présente ainsi comme une œuvre engagée, qui interroge les notions d'altérité et d'identité, tout en offrant une vision poétique et résistante de la migration, où l'art et la spiritualité transcendent les frontières physiques et symboliques.

La dernière section de cette partie centrale a permis d'évaluer la dimension hybride et innovante de l'œuvre de Dany Laferrière à travers deux romans graphiques, *Autoportrait de Paris avec chat* (2018) et *L'Exil vaut le voyage* (2020). En adoptant une forme très singulière mêlant texte et dessin, Laferrière fait éclater les frontières traditionnelles du genre romanesque pour créer une œuvre où la littérature se construit dans l'interaction entre l'écrit et l'image. Cette approche iconotextuelle, que nous avons choisi d'élucider en nous appuyant sur les travaux de Viviane Alary, révèle une poétique de la rupture et de la résistance, où le roman graphique devient un espace d'expérimentation narrative et esthétique. Laferrière tire pleinement parti de cette forme hybride pour exprimer son rapport complexe à l'exil. Dans *Autoportrait de Paris avec chat*, la composition archipélique des pages, saturée de textes et d'images, reflète une quête identitaire où Paris devient le cœur d'une réinvention culturelle. Les références aux écrivains, artistes et penseurs, ainsi que les incursions dans la culture haïtienne, illustrent une poétique de l'entre-deux, où l'exilé recompose son univers à travers des fragments de mémoire et de création.

*L'Exil vaut le voyage* prolonge cette réflexion en reflétant la notion d'exil comme une expérience collective. En construisant une « bibliothèque d'exilés », Laferrière tisse des liens entre des figures historiques et littéraires qui ont été marquées par l'exil, depuis Ovide dans l'Antiquité jusqu'à Mandela au XXe siècle, montrant ainsi que l'exil peut être un moteur de création et de résilience. La forme même du roman graphique, avec sa liberté stylistique et sa capacité à mêler autobiographie et fiction, incarne cette volonté de dépasser les contraintes génériques pour dire l'exil dans toute sa complexité.

Enfin nous avons tenu à témoigner de l'importance de l'interculturalité dans l'œuvre de Laferrière. Que ce soit par l'évocation des écrivains haïtiens, des artistes caribéens ou des figures universelles de la littérature, l'auteur construit une cartographie culturelle où l'exil devient un lieu de rencontre et de dialogue. Cette démarche, à la fois esthétique et existentielle, atteste du fait que la littérature peut être un espace de réparation et de réinvention, où l'altérité et l'interculturalité se conjuguent pour donner sens à l'expérience de l'exil.

Ainsi, à travers ces deux romans graphiques, Dany Laferrière nous propose une réflexion profonde sur les engagements esthétiques et existentiels de l'exil, où la forme elle-même devient un acte de résistance et de liberté. Cette exploration ouvre des perspectives riches pour la suite de notre recherche, notamment sur les liens qui se tissent entre l'île et le monde, en une dialogique de l'altérité dans les poétiques de nos deux écrivains.

**TROISIEME PARTIE :**

**L'ILE ET LE MONDE : DIALOGIQUE DE  
L'ALTERITE DANS LES POETIQUES DE  
LAFERRIERE ET DALEMBERT**

## Chapitre 1

### **La nostalgie d'Haïti ? Retours d'exils et sublimation littéraire des origines dans *L'Odeur du café* (1991) et *Pays sans chapeau* (1996) de Dany Laferrière**

Nous tenterons dans ce premier chapitre de notre troisième partie de rendre compte des composantes particulières de deux œuvres importantes de Dany Laferrière, l'une publiée en 1991, *L'Odeur du café*, et l'autre en 1996 et ayant pour titre *Pays sans chapeau*. Les composantes que nous dégagerons sont bien sûr en relation directe avec notre problématique dans cette partie finale : comment la question de l'exil nourrit-elle le désir de l'altérité, et comment, par un mouvement de retour ou de réciprocité, le désir de l'autre est-il proportionnel à ce que l'exil laisse comme trace ou comme empreinte plus ou moins apaisée ou amère, dans le psychisme de l'écrivain ? Ce psychisme va lui-même impacter l'esthétique, c'est-à-dire les modes d'appréciation du beau, les évaluations sensorielles, le rapport au monde et même la relation aux femmes et à l'amour.

#### ***L'Odeur du café* : un retour au lieu commun de l'enfance**

Si nous avons choisi de focaliser notre recherche sur *L'Odeur du café*, c'est principalement parce que ce récit de 244 pages, paru aux éditions VLB à Montréal<sup>288</sup> constitue une émouvante remontée aux origines, à l'enfance en Haïti au début des années 1960. Si notre recherche nous a amenée à explorer les formes et modalités que revêt l'expérience exiliale chez Laferrière, nous nous intéresserons maintenant au versant affectif de cet exil : la nostalgie. Ce versant comme nous le verrons n'est pas forcément négatif ni déceptif ; il peut être générateur d'une quête non seulement rétrospective mais aussi introspective. D'autres écrivains de la Caraïbe ont emprunté ce chemin de la nostalgie, se laissant aller à la remémoration, parfois joyeuse, parfois triste, de leurs souvenirs d'enfance. C'est ainsi le cas pour Patrick Chamoiseau qui, dans *Une enfance créole*, sa trilogie autobiographique, se plaît à faire défiler pour le lecteur ses souvenirs de petit garçon en Martinique. Pour Laferrière, les choses sont différentes car Chamoiseau n'a jamais émigré loin de son île natale, sauf pour aller faire ses études en France. Cependant Laferrière rompt de manière brutale avec son pays pour monter au Grand Nord, au Canada. Le dépaysement est total, lui imposant de s'adapter à un climat radicalement différent,

---

<sup>288</sup> L'édition sur laquelle nous avons travaillé est l'édition numérisée TYPO, à Montréal (2005 ; 1<sup>ère</sup> édition TYPO en 1999).

à une culture occidentale, à un milieu ethnique où il se démarque visiblement par la couleur de sa peau. Notre hypothèse de lecture ici est que le titre même d'abord, *L'Odeur du café*, inscrit dans une perception olfactive profondément subjective et affective cette remontée aux origines. C'est ensuite le théâtre de l'enfance haïtienne avec ses protagonistes féminins, notamment, qui ancre cette quête nostalgique d'un lieu natal transformé désormais en « ailleurs » (par rapport au nouveau lieu de résidence, le Québec) dans la dynamique d'une restauration de l'identité haïtienne. Laferrière en d'autres termes reconstruit son identité haïtienne en se tournant vers l'île natale. Il refuse de couper la relation avec sa terre, qu'il n'a quittée que parce que la dictature l'a obligé à s'en détacher de manière urgente. On peut avancer l'idée que si l'émigration au Québec a sauvé sa vie, le retour narratif sur ses années d'enfance, constitutives de ce qu'il est dans son présent, sauve son identité d'écrivain. Nous explorerons par la suite cette hybridité revendiquée de Laferrière dans *L'odeur du café* mais une hybridité qui n'exclut pas la critique du monde haïtien, comme elle ne ménage pas l'univers québécois.

La dédicace, structurée sur l'espace de la page en pyramide, est éloquente quant à la polarisation féminine de Laferrière, et informe sur la gratitude qu'il compte formuler, par l'intermédiaire de ce récit, à ce que les éléments féminins de sa famille lui ont transmis :

À Da, ma grand-mère, à Marie, ma mère,  
à Ketty, ma sœur, à mes tantes, Renée, Gilberte,  
Raymonde, Ninine, à Maggie, ma femme, et à Melissa,  
Sarah, et Alexandra, mes filles, cette lignée interminable  
de femmes qui, de nuit en nuit, m'ont conçu et engendré.

Lui succédant dans l'ordre des « seuils »<sup>289</sup> du récit, l'épigramme choisie par notre écrivain est significative de son projet poétique. En effet, Laferrière choisit de mettre en avant de son récit une citation extraite.

Grands faucons, noirs compagnons  
de mes songes  
Qu'avez-vous fait du paysage ?  
Qu'avez-vous fait de mon enfance ?  
J. F. BRIERRE

Jean-Fernand Briere est un poète et romancier haïtien ayant vécu au XXe siècle (1909-1992). Humaniste et chantre de l'âme noire et de la résistance des Africains à la

---

<sup>289</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987.

déshumanisation que représente l'esclavage, son œuvre est marquée lui aussi, comme Laferrière, par l'exil obligé. En effet, et dans le même contexte dominé par le totalitarisme des Duvalier et des Tonton macoutes, il choisit une île de la Caraïbe pour échapper à la prison en Haïti, et part s'installer en Jamaïque avant de rejoindre le Sénégal. Sa profonde conscience politique et humaniste fait de son œuvre poétique une œuvre en grande résonance avec celle de Césaire et ce n'est pas un hasard si Laferrière choisit ces mots qui semblent rapporter un cauchemar où l'être humain est menacé par des prédateurs qui le dépossèdent de son milieu ambiant, de sa famille et de son identité même. Le double questionnement suggère une accusation (l'interrogation dans les deux vers est oratoire, c'est-à-dire qu'elle n'attend pas de réponse), une accusation portée contre ceux qui ont dépouillé le poète de son enfance et l'ont déraciné de son terreau familial. Cette accusation est aussi doublée d'une plainte : l'écrivain se lamente, revient avec la plus grande amertume sur ce dessaisissement, cette confiscation des lieux de mémoire de l'enfance. C'est sur cette tonalité que se situe Laferrière, donnant le ton de son récit commençant.

Ce récit est structuré en sept Parties, qui sont comme les sept jours de la semaine. Chaque partie sonde un aspect, une temporalité ou un lieu particulier de cette enfance haïtienne, si bien initiée par l'incipit :

J'ai passé mon enfance à Petit-Goâve, à quelques kilomètres de Port-au-Prince. Si vous prenez la Nationale Sud, c'est un peu après le terrible morne Tapion. Laissez rouler votre camion (on voyage en camion, bien sûr) jusqu'aux casernes (jaune feu), tournez tranquillement à gauche, une légère pente à grimper, et essayez de vous arrêter au 88 de la rue Lamarre. Il est fort possible que vous voyiez, assis sur la galerie, une vieille dame au visage serein et souriant à côté d'un petit garçon de dix ans. La vieille dame, c'est ma grand-mère. Il faut appeler Da. Da tout court. L'enfant, c'est moi. Et c'est l'été 63.

Composé en petites sections plus ou moins courtes, le récit ordonne comme des flashes mémoriels les petites scènes qui défilent sous les yeux du lecteur. Comme s'il suivait une route où de nombreux indices significatifs le renvoient à des souvenirs précis de son temps d'enfance, le narrateur se dédouble. Ce procédé de dédoublement est caractéristique de la structuration psychologique et narratologique de *L'Odeur du Café*. Ainsi, Laferrière écrit en adéquation avec les codes de l'autobiographie, définis par Philippe Lejeune, tels que les rappelle Sébastien Hubier :

La définition de l'autobiographie proposée par Philippe Lejeune dès 1971 semble aujourd'hui faire l'unanimité : elle est « le récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ». Toutefois, cet apparent consensus ne doit pas masquer l'extrême diversité des approches théoriques d'un genre en permanente métamorphose – approches qui peuvent se regrouper en deux grands types : philosophique d'une part, strictement littéraire de l'autre<sup>290</sup>.

Dans l'essai *Méthodes et problèmes. L'autobiographie*, de Natacha Allet et Laurent Jenny, les auteurs pointent les distances qui séparent le récit autobiographique de « l'autoportrait » : « au fur et à mesure qu'on s'éloigne de la forme narrative, on s'éloigne également de l'autobiographie au sens strict. Dès lors que l'histoire d'une vie fait place à la saisie plus ou moins intemporelle des caractères d'une personnalité, on bascule en effet dans l'autoportrait. La limite entre ces deux genres n'est pas toujours évidente. »<sup>291</sup> Dans *L'Odeur du café*, c'est en effet difficile de distinguer la frontière entre le récit à la 1<sup>ère</sup> personne d'un narrateur qui se dédouble, dans la mesure où il regarde évoluer son propre « moi » à l'âge de l'enfance en Haïti, et un autoportrait décalé, renvoyant lui aussi à ce qui fut dans les années 1960. Ce décalage est fondamental car il nourrit les procédés d'ironie, les attitudes affectives (émotion, reconnaissance, hommages rendus aux femmes de la famille). La poétique de l'exil de Laferrière n'est pas concevable sans ces alternances, ces passerelles qui vont du statut de citoyen québécois à cette racine inarrachable qu'est la condition de Haïtien. Or dans ce récit, la perception et le souvenir post-mémoriel (le souvenir d'avant l'exil et celui d'après l'exil n'étant pas le même) plongent ses racines dans un centre, un objet de l'intérieur traditionnellement féminin, de la cuisine : la cafetière de la grand-mère. Car le récit ne peut en effet être appréhendé sans prise de conscience de la mesure du rapport aux femmes-maternelles, et notamment de la grand-mère, Da, dont la figure centrale fédère la remémoration, autant que celle de Man Ninotte, la mère du narrateur dans *Une enfance créole* de Chamoiseau.

### ***Un récit de littérature de jeunesse***

Il est nécessaire ici de rappeler que *L'Odeur du Café* est une œuvre destinée à un public de Littérature de jeunesse, concept qui explique que l'écrivain recourt à des termes facilement compréhensibles et surtout qu'il adresse ce livre de souvenirs haïtiens à son jeune lectorat. Dans

---

<sup>290</sup> Hubier, Sébastien, « Autobiographie (littérature) », Christine Delory-Momberger éd., *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique*, Érès, 2019, pp. 28-32.

<sup>291</sup> Natacha Allet et Laurent Jenny, *Méthodes et problèmes. L'autobiographie*, Genève, Université de Genève, 2005.

<https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autobiographie/abintegr.html#absommar>

« La littérature de la Caraïbe pour la jeunesse : des histoires à part ou l’histoire à part entière ? »<sup>292</sup>, Véronique Bonnet s’appuie sur cette caractéristique littéraire différenciée pour lire dans les récits de Laferrière entrant dans une telle catégorie une manière de « s’affronter à l’histoire immédiate d’Haïti en partant exclusivement du microcosme où grandit l’enfant Laferrière et d’où il prit son envol. ». Consacrée à trois écrivains, Maryse Condé, Gisèle Pineau et Dany Laferrière, Véronique Bonnet intitule la section réservée à Laferrière : « Dany Laferrière : poser la littérature à hauteur d’enfant ». Cette référence à la nécessité d’adapter son discours à un lectorat plus jeune rend compte à la fois d’une éthique de la littérature, qui s’oppose à la recherche d’un élitisme qui ostracise et sépare, et d’une volonté de rendre intelligible sa poétique du témoignage, à un public moins érudit ou expérimenté que le public adulte d’un écrivain membre de l’Académie française. En effet, « à la demande d’éditeurs », Laferrière commence « à adapter et à réécrire certains de ses textes à destination d’un lectorat enfantin »<sup>293</sup>. C’est la nature quasiment anhistorique de cette enfance, considérée uniquement sous le prisme de sa consistance émotionnelle et intimiste, qui est soulignée par Véronique Bonnet : « L’enfance, comme dans le récit d’enfance, notamment antillais, serait alors ce lieu hors de l’histoire, sorte de préhistoire protectrice et faiblement historicisée. La grande histoire, dont on pressent pourtant l’imminente intrusion menaçante, en est quasiment absente hormis peut-être dans l’épigraphe »<sup>294</sup>. L’intérêt didactique est d’abord donc humain, il est centré sur le partage de ce qu’est l’enfance, avec ses espérances, ses joies, ses amours et ses passions pour les êtres presque mythiques tels que la grand-mère protectrice et bienveillante. Mais quelle enfance dessine Laferrière via ses microrécits englobés dans le grand récit ? Par quels procédés s’opère la sublimation littéraire des origines ? Et selon quelles modalités l’ironie, le sourire s’y infiltrent-ils, comme pour dédramatiser le contexte de cette enfance effrayée par l’ombre des tontons Macoutes ?

---

<sup>292</sup> Véronique Bonnet, « La littérature de la Caraïbe pour la jeunesse : des histoires à part ou l’histoire à part entière ? », *Amnis* [En ligne], 16 | 2017, mis en ligne le 10 juillet 2017.

<http://journals.openedition.org/amnis/3147>

<sup>293</sup> *Idem.*

<sup>294</sup> *Idem.*

## Connaissance du monde par les cinq sens : la sublimation sensorielle du monde de l'enfance

*L'Odeur du café* procède à l'instar d'une madeleine de Proust comme l'a fait remarquer Monique Bouchet<sup>295</sup> dans son étude parue dans la revue *Tangence* et intitulée « Sous le regard de Da : enfance et destin dans *L'odeur du café* et *Le charme des après-midi sans fin* de Dany Laferrière ». Mais la connaissance du monde que notre auteur explore rétrospectivement va au-delà d'une simple mémoire immédiate déclenchée par un stimulus olfactif, l'odeur du café de Da, sa grand-mère. Cette connaissance est ce qui va dessiner sa carte affective et mentale personnelle. L'alphabet affectif est un alphabet féminin chez Dany Laferrière. En effet, si l'odeur du café donne « des vertiges »<sup>296</sup> au narrateur-enfant, d'autres sensorialités et perceptions viennent s'ajouter pour enrichir la palette des sens de l'auteur. La première partie, qui compte 7 chapitres (« La galerie », « Mon nom », « La maison », « La rose », « Le chien », « La pluie », « Les gens ») doit être lue comme une déclinaison des cinq sens. C'est ainsi que outre l'odeur du café, ou encore « l'odeur du fumier « qui monte aux narines »<sup>297</sup> de l'enfant, le récit développe toute une gamme de sens. C'est tantôt le tactile : « Je sens parfois, tard l'après-midi, le souffle de l'alizé dans mon cou. Un vent léger qui soulève à peine la poussière de la rue et, quelquefois, les robes noires des paysannes qui descendent des mornes avec un sac de charbon en équilibre sur la tête », tantôt le visuel qui occupe une place capitale dans l'esthétique de l'écrivain haïtien. Nous reviendrons plus tard sur la dimension picturale de ce récit, mais le lecteur note déjà le jugement qu'émet la grand-mère Da pour désigner l'aptitude de son petit-fils bien-aimé à discerner le moindre détail : « Da dit que j'ai un œil d'aigle. ». Cette remarque succède immédiatement, dans la sous-section « Le paysage », au récit que nous fait l'écrivain, et qu'il a d'abord fait à sa grand-mère (« Je raconte tout cela à Da. Il faut dire que je raconte tout à Da. »). Ce récit témoigne de la structure en gigogne des récits : le jeune Dany raconte à sa grand-mère ce qu'il a vu, et l'écrivain Laferrière raconte à son lecteur, en englobant la remarque de celle-ci, ce qu'il a autrefois raconté à sa grand-mère. Une telle structuration assure une cohérence temporelle : le passé raconté est « récupéré » dans une

---

<sup>295</sup> Bouchet, M., « Sous le regard de Da : enfance et destin dans *L'Odeur du café* et *Le charme des après-midi sans fin* de Dany Laferrière », *Tangence*, (101), 2013, pp. 35–52.

<https://doi.org/10.7202/1018874ar><https://id.erudit.org/iderudit/1018874ar>

<sup>296</sup> Dany Laferrière, *L'odeur du café*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 14.

narration présente qui l'actualise et classe ce souvenir passé comme une ressource exilique de premier plan.

C'est dans cette structuration encadrée que prennent effet les différentes sensorialités éprouvées par l'écrivain, et qu'il nous fait à son tour éprouver. Outre l'odorat et le toucher, le récit fait référence aux sons et à l'audition, troublée par le vacarme décrit du samedi, « jour de marché » à petit-Goâve, la localité où réside l'enfant et sa famille : « Bien avant le lever du soleil, on entend un vacarme dans la rue. Les bêtes piaffent. Les hommes hurlent. Les femmes crient. »<sup>298</sup> Quant au goût, il est évoqué par le biais de la pipe : « Toutes les paysannes fument la pipe, une petite pipe en terre cuite rouge. De grandes feuilles de tabac séchées qu'elles frottent entre leurs paumes pour en faire de la poudre. Elles fument leur pipe sous de larges chapeaux de paille. ». L'image que certains critiques ont rapportée au style pictural de la peinture naïve haïtienne, est aussi là pour restituer la saturation olfactive et gustative de la scène. La représentation de l'univers tropical est ainsi reflétée par le truchement de sensations, de vécu sensoriel qui laisse une empreinte indélébile dans la mémoire affective et corporelle. Le corps en effet, est essentiel, et curieusement, le surnom de l'enfant est Vieux Os. Ainsi, *L'odeur du café* donne souvent des références et des allusions au corps, à la corporalité, comme dans ce passage où l'auteur déclare : « J'ai un corps élastique. Je peux l'allonger, le raccourcir, le gonfler ou l'aplatir comme je veux. Mais généralement, j'ai un long corps sans os (comme une anguille). »<sup>299</sup> L'élasticité est à interpréter, dans ce contexte, comme étant à la fois une particularité du corps (sa souplesse naturelle) mais aussi, métaphoriquement, renvoyant à l'aptitude à s'adapter à tous les climats. Ainsi, il est possible de lire la symbolique de la très grande multiplicité des lieux évoqués dans ce récit d'enfance, comme une préfiguration des lieux québécois qu'il devra apprivoiser en quelque sorte. Du parc communal où il rapporte encore « l'odeur du fumier », qui l'« indispose », jusqu'au spectacle des fourmis qui « se laissent emporter par le courant » de l'eau d'arrosage de Da sur la galerie, et à la vieille marchande de poules qui est en réalité, selon Da toujours, une diablesse, l'énumération de la galerie de personnages théâtraux de cette rétrospective de l'enfance haïtienne est vertigineuse. Mais ce déploiement de la vie haïtienne sous ses divers lieux intimes et publics, avec mythes et personnages plus ou moins surnaturels, n'est véritablement frappant que par la forte dimension

---

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 20.

picturale qui traverse et imprègne les petits tableaux typiques que dépeint avec son talent de conteur Laferrière.

### *La dimension picturale de ce récit poétique*

La composante picturale du récit est très frappante, et explique d'ailleurs que ce récit se prêtera plus tard, en 2006, à une version réaménagée, toujours pour la Littérature de jeunesse, et agrémentée d'un album du dessinateur Frédéric Normandin, version ayant pour titre *Je suis fou de Vava* (la fille dont il tombe amoureux alors qu'il n'a que dix ans). Ainsi, dès les premières pages, un « Paysage » apparaît, par lequel on découvre l'art de Laferrière de décrire un paysage naturel, forestier ici :

#### LE PAYSAGE

On dirait un dessin de peintre naïf avec, au loin, de grosses montagnes chauves et fumantes. Là-haut, les paysans ramassent le bois sec pour le brûler. Je distingue les silhouettes d'un homme, d'une femme et de trois enfants dans le coin du vieux morne. L'homme est en train de faire un feu à trois pas de sa maison, une petite chaumière avec une porte et deux fenêtres. La femme vient de rentrer dans la maison d'où elle ressort immédiatement pour aller se placer devant l'homme. Elle lui parle en faisant de grands gestes avec les bras. Une fumée noire et épaisse monte vers un ciel bleu clair. L'homme ramasse un paquet de brindilles qu'il jette dans le feu. La flamme devient plus vive. Les enfants courent tout autour de la maison. La femme les fait entrer et retourne de nouveau vers l'homme. Le feu est entre eux deux<sup>300</sup>.

La référence à l'école de peinture naïve haïtienne apparaît explicitement dans ce passage, constituant ainsi une forme d'ekphrasis dans la mesure où un art traverse un autre art, celui de l'écriture. L'ekphrasis est définie dans la rhétorique antique comme « un discours qui apporte vivement devant les yeux l'objet dont on parle »<sup>301</sup>. Selon Sophie Coussemacker et Julia Roumier<sup>302</sup>,

---

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>301</sup> Ruth Webb, *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Burlington, Ashgate, 2009; citée par Nicolas Olszevicki, « L'ekphrasis dans la théorie dramatique de Diderot », in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 51 | 2016, mis en ligne le 25 novembre 2018; <http://journals.openedition.org/rde/5384>

<sup>302</sup> Sophie Coussemacker et Julia Roumier, « En guise d'introduction : Ekphrasis et hypotypose : les écritures de l'enargeia dans la péninsule Ibérique médiévale et moderne », *e-Spania* [En ligne], 37 | octobre 2020, mis en ligne le 15 octobre 2020. <http://journals.openedition.org/e-spania/35993>

L'*ecfrasis* ou *ekphrasis*, figure de style bien connue depuis l'Antiquité, peut s'entendre au sens strict (narration descriptive d'une œuvre d'art) ou selon une conception plus large souvent confondue avec l'hypotypose (*hupotípsis*, littéralement « ébauche, modèle », i.e. mettre une « ébauche » sous les yeux de quelqu'un, autre forme de « suggestion visuelle »). Cette dernière figure de style regroupe tous les procédés permettant de rendre vivante une description, au point que le lecteur voit la scène, le tableau, se dessiner et s'animer sous ses yeux. Il s'agirait donc d'un texte descriptif si vif qu'il donne l'impression de voir l'objet décrit plutôt que d'entendre la voix de l'auteur ; on peut alors y voir une forme de synesthésie ou d'équivalence des sens<sup>303</sup>.

De fait, étant « au croisement du texte et de l'image, l'*ekphrasis* est donc une question cruciale de l'art d'écrire pour communiquer la vision d'un objet »<sup>304</sup>. On comprend ainsi que Laferrière, plongeant dans l'imaginaire des souvenirs et son inconscient mémoriel, cherche par le rétablissement de tableaux plus ou moins précis, plus ou moins longuement développés, à fixer cette mémoire. La fixation, la restitution des images de son album familial personnel nécessite donc que régulièrement dans le récit, ces tableaux et images plus ou moins spectaculaires, fassent irruption sur la toile de son cinéma personnel. Lorsque Laferrière décrit la « Maison Bombace », lieu où son grand-père, qui « fut un grand spéculateur de denrées »<sup>305</sup> venait revendre son café, c'est tout un témoignage sur l'activité économique d'Haïti qui vient augmenter la consistance de cette narration et créer l'atmosphère d'une scène de cinéma décrivant le fourmillement d'un port commercial :

La Maison Bombace se trouve près du port. C'est là que tous les spéculateurs vont vendre leur café. À la fin du mois, un gros bateau vient prendre tout le café de Petit-Goâve pour l'amener en Italie. Toute la ville envahit alors le port pour assister à l'embarquement du café. J'y allais toujours avec mon grand-père. Les débardeurs sont en sueur. Tout le monde court d'un bout à l'autre. On dirait des fourmis folles. Les gens de la Maison Bombace font signer plein de papiers aux spéculateurs. Mon cœur bat plus vite chaque fois que je vois passer nos sacs de café. Ils ont un ruban jaune<sup>306</sup>.

La course, le dynamisme des échanges, la description des contrats sont autant de témoignages qui semblent procéder, chez notre écrivain, du désir d'attester que Haïti n'était pas seulement une île écrasée par la misère, mais qu'une activité économique intense pouvait s'y mener. Ce genre de tableau tient une fonction de défense de ce statut si décrié de cette île qui semble ne jamais parvenir à se relever de ses crises : « Haïti, là où la négritude se mit debout pour la première fois », selon la formule de Césaire. Et au cœur de cette bulle d'enfance, où les souvenirs se télescopent et s'annulent parfois mutuellement, nous retrouvons le monde des

---

<sup>303</sup> Idem.

<sup>304</sup> Idem.

<sup>305</sup> Dany Laferrière, *L'odeur du café*, op. cit., p. 30.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 31.

femmes, un monde béni selon Laferrière qui cite ironiquement la tyrannie de son grand-père à leur égard : « Mon grand-père fut un tyran pour ses filles. Da dit toujours qu'il n'aurait pas dû avoir de filles. Il en a eu cinq. »<sup>307</sup>. Comme les cinq sens, le récit décrit les cinq sœurs : sa mère et ses quatre tantes, dans une célébration de ce royaume féminin, maternel et grand-maternel. C'est ce monde que décrit la section « Les Filles de Da » :

Ma mère, l'aînée, est une brunette avec des pommettes hautes, des yeux doux et un sourire encore plus doux. C'est Raymonde qui la suit avec un grain dans la tête. Elle s'habille de vêtements aux couleurs vives et ses robes rendent fou mon grand-père. Elle a des ongles longs et rouges comme du sang de bœuf. Tante Raymonde confectionne elle-même ses chapeaux et il fallait la voir, le vendredi soir, aux vêpres. Même mon grand-père avait peur d'elle. Da dit que pour dîner avec tante Raymonde, même le diable doit avoir une cuillère longue, s'il ne veut pas se faire manger tout cru. C'est une actrice-née qui Joue toujours à guichets fermés pour un public réduit mais fidèle. Tante Renée la suit de près (onze mois de différence). Elle est très mince avec de longs cheveux noirs, très noirs, et des yeux verts. Tante Renée est aussi blanche qu'une Noire peut l'être sans être une vraie Blanche. Elle passe son précieux temps à nettoyer ses bijoux — une bague, deux bracelets et une montre de marque Oris — avec de la farine d'amidon. Tante Renée a toujours eu une taille de guêpe et elle grince des dents en dormant. Tante Gilberte est la plus gentille et la plus effacée. Elle a des yeux en amande et elle porte toujours des jupes plissées de collégienne. Tante Gilberte est d'une timidité maladive. Le contraire de tante Raymonde. On ne dirait pas que ces deux-là sont des sœurs. Tante Ninine est la plus jeune et la plus belle des sœurs. Elle est noire avec des yeux vifs. Da dit qu'elle a les dents blanches et solides de son père. Vers la fin de l'après-midi, les cinq sœurs ont l'habitude de s'asseoir sur la galerie, chacune dans son coin préféré<sup>308</sup>.

### *Le féminisme éthique de Dany Laferrière*

Comment lire cet extrait, si ce n'est en comprenant l'écriture comme une réponse, un retour reconnaissant de l'affection reçue par les femmes ? Si l'exil est en grande partie une meurtrissure que l'écrivain tente de guérir, ou du moins d'essuyer à chaque livre, l'univers des femmes, la plongée dans ce monde ouaté, protecteur, presque irréel, en dehors de la rudesse et de la tyrannie du monde masculin, est une constituante essentielle de l'imaginaire littéraire de Laferrière. Celui-ci rappelle combien les filles de Da, sa mère et ses tantes, n'attendaient qu'une chose, la mort de leur père :

Ma mère et ses sœurs ont attendu toute leur vie la mort de leur père.  
— Elles ne le diront jamais, mais je le sais, dit Da.  
— Pourquoi, Da ?  
— Pour pouvoir être des filles et non des garçons manqués.  
— Mais elles sont des filles, Da.

---

<sup>307</sup> *Idem.*

<sup>308</sup> Dany Laferrière, *L'odeur du café*, op. cit., p. 32.

- Oui, mais ton grand-père en avait décidé autrement.
- Comment ça ?
- Eh bien, personne ne pouvait respirer dans cette maison sans l'autorisation de ton grand-père<sup>309</sup>.

L'exil est une épreuve qui remet en question le rapport à l'altérité en bouleversant repères et normes, cependant cette dialogique avec l'altérité qui caractérise la posture de tout exilé nous paraît trouver sa forme prémonitoire dans ce rapport père/filles. Il est très intéressant de s'y attarder, car ce rapport, très bien analysé par Laferrière, nous semble constituer une analogie avec le rapport dictateur/opposant. D'ailleurs, la section « Un souffle de vie », avec la fin ironique qu'elle comporte, est très évocatrice de cette relation de dominant/dominé qui caractérise la relation père/filles. La fonction protectrice est ici évacuée car le lecteur comprend que ce père était une sorte de jumeau du tyran Duvalier, exerçant une surveillance et une censure sur la parole et la liberté de ses filles, lesquelles vivront tout de même, après son décès, leur vie de femmes. Toutes les descriptions qui les désignent sont entourées d'une bienveillance que leur nom même manifeste. La belle section « Epingle » verbalise ce sentiment d'appartenir en vérité à un monde et à un microcosme féminin, doté de protection contre les mauvais esprits et les créatures surnaturelles, car beaucoup de superstitions et de rituels de conjuration des esprits occupent cette enfance. Ainsi, c'est par ce féminisme qui est une solidarité avec la vulnérabilité « politique » des femmes (par analogie avec la vulnérabilité des citoyens qui osent s'opposer au maître de la cité) que le sentiment d'estime de soi du jeune Dany Laferrière émerge et prend forme, comme le montre cet extrait qui décrit un enfant adulé par la « matrice » féminine :

Je suis le fils aîné de la fille aînée. Le premier enfant de la maison. L'enfant chéri des cinq sœurs. Cinq mères. Ma mère et ses sœurs me confectionnaient de petits costumes, selon leurs couleurs favorites. Pour ma mère, c'est le bleu, la couleur de Marie. Tante Renée affectionne le jaune. Tante Ninine, le rouge, à cause du sang (elle voulait être infirmière). Tante Gilberte, le vert. Et tante Raymonde, ma marraine, le marron. Chaque dimanche, je portais un costume de couleur différente. On passait toute la semaine à acheter le tissu chez Elias, à choisir le modèle de costume dans des catalogues, à le découper et à faire des essayages. Mes tantes tournaient autour de moi comme des fourmis folles autour d'un minuscule morceau de pain. J'étais le centre du monde<sup>310</sup>.

La formule « J'étais le centre du monde » se lit comme le contraire de cet isolement effaçant qui frappe l'homme exilé, qui se retrouve comme un anonyme dans une ville froide où les conditions d'insertion sont très difficiles au départ. Le chatoiement des couleurs, qui

---

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 36.

transforme la scène en souvenir paradisiaque illuminant la mémoire de l'enfance, confère au passage l'allure d'une scène primitive, celle de l'enfant béni, garçon tant attendu (vainement) par le grand-père. Laferrière apparaît ici comme le produit d'un miracle, enfant adulé entouré d'une profusion de « mères ». Selon l'esthétique religieuse, une telle scène doit être mise en perspective avec le futur, et cet exil qui devient dès lors interprétable comme une chute hors du paradis haïtien de l'enfance, à l'image d'Adam exclu du Jardin d'Eden. L'essence féminine qui imprègne le récit est aussi sans doute inspirée de lectures de Proust, d'écrivains qui ont un rapport charnel avec l'univers des femmes. Cette nébuleuse de parfums, de rires, de caresses, de proximité heureuse est exprimée autour d'un lieu emblématique, la « chambre de Da, de ma mère et de mes quatre tantes. Mon grand-père n'y a jamais mis les pieds. »<sup>311</sup> Et ce ne sont plus de simples « tantes » qui l'entourent mais « Des reines » :

#### LES REINES

Tante Raymonde a un petit lit en bois d'acajou qu'elle partage avec tante Ninine. C'est un cadeau de Hiram, le frère de Da. La grande armoire est à Da, c'est-à-dire à tout le monde. L'autre, plus petite, est aux sœurs plus âgées : ma mère et tante Raymonde. Tante Renée, tante Ninine et tante Gilberte rangent leurs robes un peu partout. Les cinq sœurs s'habillent malgré tout avec les mêmes robes. Sauf tante Gilberte qui est de trop petite taille. Les soirs de bal, c'est la furie. Surtout si tout le monde veut mettre la même robe. Les odeurs de parfums se mêlent, les chapeaux s'échangent, les chaussures volent par-dessus les têtes. Tout le monde est en retard. L'heure fatidique arrive. Et cinq reines — reine du sucre, du sel, du sisal, de la farine et du café — sortent de la chambre qu'elles laissent aussi dévastée qu'un champ de bataille<sup>312</sup>.

Le processus de remémoration plonge ainsi au fond de la chair de l'île ; le narrateur se rappelle et réactive ses sensations relativement à la pluie (dans « Pluie de Jacmel »), de la terre avec la vision de minuscules insectes (« les fourmis », « Les petites araignées ») qui font de cette œuvre un hymne à la nature haïtienne. En effet, le dialogisme entre le Je écrivain et le Je passé se double d'un dialogisme entre Nature et Humain. La galerie de portraits qu'il brosse pour le lecteur (le Notaire », « le Docteur Cayemitte », etc.) est certainement très diversifiée mais c'est la fusion avec le terroir haïtien, le goût des choses, l'odeur même de la terre qui fait aussi la particularité écologique de cette poétique.

---

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 42.

## *Le rapport à la terre et à la culture populaire comme antidotes à l'exil*

Ce rapport à la terre est effectivement constitutif des grandes lignes du récit. Même si Laferrière revient sur des tableaux personnels, des sensations intimes liées aux êtres chers, la constante narrative est déterminée par la présence magistrale d'une terre. On peut avancer dans ce sens que Laferrière est un écrivain du terroir et qu'à l'inverse des exilés qui redoutent le retour dans leur terre natale, il scelle dans cette œuvre autobiographique très poétique son attachement atavique à Haïti. Le passage évoquant le « goût de la terre », par-delà la référence à la tradition de manger de la terre aux moments de famine<sup>313</sup>, est représentatif de cette posture :

### LE GOÛT DE LA TERRE

D'où vient, quand il pleut, cette envie folle de manger de la terre ? À cause de son odeur, sûrement. Au début, on ne sent rien. Puis quand la pluie commence à tomber, l'odeur monte. L'odeur de la terre. La mangue sent la mangue. L'ananas sent l'ananas. Le cachiman ne sent pas autre chose que le cachiman. La terre sent la terre<sup>314</sup>.

Dans cette poétique écologique, les fourmis reviennent avec une récurrence qui en fait un insecte « fétiche ». A cet égard on peut lire certaines micro-sections comme des sortes de fables ou d'apologues par lesquels le narrateur tire une leçon de vie. Ainsi, la densité narratologique et générique du genre (récit) se voit amplifiée par cette portée didactique et plus encore, philosophique. Il n'est pas rare de rencontrer dans ces fables une réflexion ou une méditation sur la vie, mais aussi sur la mort, là encore relativement à la fonction des fourmis, dans le dialogue ci-dessous :

- Qu'est-ce qu'il y a après la mort, Da ?
- Il n'y a que les fourmis qui en sachent quelque chose.
- Pourquoi elles ne nous disent rien ?
- Parce que la mort ne les intéresse pas, Vieux Os.
- Et pourquoi la mort nous intéresse ?
- C'est le secret de la vie<sup>315</sup>.

Mais ce n'est pas seulement le rapport à la terre qui travaille en profondeur la poétique de *L'Odeur du Café*. A plusieurs reprises, le lecteur se trouve plongé dans des chroniques, des

---

<sup>313</sup> Voir à ce propos Jacques Gélis, « Les mangeurs de terre, anthropologie d'une pathologie alimentaire » in *Le corps, la famille et l'État*, édité par Myriam Cottias et al., Presses universitaires de Rennes, 2010, <https://doi.org/10.4000/books.pur.103983>.

<sup>314</sup> Dany Laferrière, *L'odeur du café*, op. cit., p. 53.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 62.

narrations rapportant un événement, comme celui de la mort d'une petite fille, Sylphise, mais cette mort et ses circonstances (la maladie qui affecte avec des maux de tête très violents l'enfant) sont l'objet d'un nombre élevé de versions. On aura ainsi « La version d'Oginé », « La version de Mozart », « La version de Zette », « La version du Docteur Cayemitte », « La version de Simplicite », « La version de Zina », « La version d'Augereau », « La version du notaire Loné », « La nouvelle version de Zette », « La version d'Absalom », « La nouvelle version d'Oginé ». Cette variation des récits assure le dynamisme dialogique du récit.

Une histoire passe par plusieurs énonciateurs qui, chacun, interprète à sa manière l'évènement dramatique. L'ensemble est lui-même imprégné de superstitions formulées autour de la mythologie vaudou, puisque dans cette littérature qui ne fait pas l'économie de la culture populaire, les personnages surnaturels, tels le Hougan Gervilien, abondent. Cependant, c'est cette même culture qui assure la structuration de ce qu'on appelle l'imaginaire collectif des Haïtiens. En effet, cette culture vaudou, avec sa part de créatures invisibles ou incarnées, joue un rôle majeur dans cette région de la Caraïbe. Si nous revenons à cet épisode qui occupe une bonne partie du premier volet de *L'Odeur du café*, à savoir les circonstances du long dépérissement puis la mort de Sylphise, il est significatif que cette narration relate l'épreuve d'un flétrissement dramatique. Dans « L'esthétique de la dégradation dans la littérature haïtienne »<sup>316</sup>, Rafael Lucas met en lumière la symbolique des titres d'œuvres dans la littérature haïtienne, en montrant comment se dégagent un pessimisme et une mélancolie qui en disent long sur le sentiment de péril, d'angoisse même qui émane du vécu et de sa transposition fictionnelle :

Le paysage conceptuel dessiné par les titres des œuvres susmentionnées reflète le caractère traumatique d'une production littéraire élaborée dans le contexte d'un régime totalitaire, caractérisé par un effroyable dispositif de répression, de prédation et de paupérisation. La répression terrifiante et totalisante visait à dépouiller l'être de sa capacité de révolte, par un véritable processus de zombification. L'attitude prédatrice systématique vis-à-vis de l'environnement naturel et socio-économique a eu pour effet d'imprimer les stigmates de la dégradation dans tout l'univers haïtien. Il importe d'examiner le traitement littéraire de cette dégradation dans la fiction haïtienne des années 1970-2000<sup>317</sup>.

Interrogeant le « totalitarisme dévorant » Haïti et son impact sur la production littéraire, Rafael Lucas problématise ce rapport anxigène au monde à partir des titres et des poétiques

---

<sup>316</sup> Lucas, Rafael. « L'esthétique de la dégradation dans la littérature haïtienne », *Revue de littérature comparée*, vol. n° 302, n° 2, 2002, pp. 191-211.

<sup>317</sup> *Idem*.

que le lecteur découvre dans cette « nouvelle littérature de *légitime défense* qui en a résulté, par réaction ». Ainsi, l'écrivain se défend de l'agression politique, qui est également bien entendu une agression psychique, en écrivant, en verbalisant, en passant dans les mots son inquiétude quant à son propre avenir. Dans ce contexte, « On comprend qu'une série de ruptures, parfaitement localisables, avec l'univers du réalisme merveilleux devient inévitable »<sup>318</sup> Dans la section « La zombification ou la dégradation de l'être », R. Lucas clarifie ce recours au surnaturel noir pour formuler expressivement cette nécessité d'incarner le dictateur dans les figures du mal que sont les zombies. En suggérant une relation d'analogie entre l'ancien esclave aux temps de la Traite et le zombie, à partir d'une citation de René Depestre extraite de son célèbre roman *Hadriana de tous mes rêves*, le chercheur apporte une explication convaincante à ce recours symbolique au zombi dans la littérature :

L'esclave, défini comme « bien meuble » à l'article 44 du *Code noir* (1685), soumis à une réification rentable, était confronté à ce que René Depestre, dans *Hadriana dans tous mes rêves* (1988), définit comme « le naufrage ontologique de l'homme dans les plantations. » Le zombi, écrit le romancier, est celui dont on a prélevé la force vitale, en le privant simultanément de lumière et de rêve, pour l'utiliser comme une bête de somme : « Cet être ainsi dissocié tombe, pieds et poings liés, dans la catégorie d'un bétail humain taillable et corvéable à merci. C'est un sous-nègre, personnalité en pièces détachées sans souvenir ni vision du futur, sans racine pour porter des fruits [...] »<sup>319</sup>

Dès lors, le processus de déshumanisation et celui du dépérissement par la maladie (ou un mal incompréhensible, incurable) se trouvent mis en écho de manière intelligible. Les zombies deviennent comme autant de virus : « C'est tout naturellement que les zombis pullulent dans la capitale, qui est le lieu du pouvoir suprême, comme le montrait déjà *Le Nègre crucifié* de Gérard Étienne, publié en 1974. Ils se multiplient comme des champignons cancéreux » souligne encore Rafael Lucas. Cette culture populaire, qui est l'assise collective, est donc pourvoyeuse de figures féminines mythiques, de sécurité mais aussi de figures inquiétantes, monstres et créatures de l'au-delà, diables et démons qui sont le pendant des personnes et membres de la communauté de parents ou d'amis.

Nous aurons vu comment *L'odeur du café*, rétrospective émouvante et souvent teintée d'humour de ce passé haïtien, brosse un tableau attachant des premières années de l'écrivain, lorsque celui-ci commence à entrer dans la prime adolescence. Et c'est sur cet aveu que se clôt

---

<sup>318</sup> *Idem.*

<sup>319</sup> *Idem.*

l'ouvrage, avec où Dany Laferrière rend un ultime et vibrant hommage à sa grand-mère bien-aimée, qui a su le protéger lorsque sa mère le lui a confié, craignant pour sa sécurité après que son père soit parti en exil aux États-Unis, menacé par le régime dictatorial des Duvalier :

J'ai écrit ce livre pour toutes sortes de raisons.  
Pour faire l'éloge de ce café (le café des Palmes) que Da aime tant et pour parler de Da que j'aime tant.  
Pour ne jamais oublier cette libellule couverte de fourmis.  
Ni l'odeur de la terre.  
Ni les pluies de Jacmel.  
Ni la mer derrière les cocotiers.  
Ni le vent du soir.  
Ni Vava, ce brûlant premier amour.  
Ni le terrible soleil de midi.  
Ni Auguste, Frantz, Rico, mes amis d'enfance.  
Ni Didi, ma cousine, ni Zina, ni Sylphise, la jeune morte, ni même ce bon vieux Marquis.  
Mais j'ai écrit ce livre surtout pour cette seule scène qui m'a poursuivi si longtemps : un petit garçon assis aux pieds de sa grand-mère sur la galerie ensoleillée d'une petite ville de province.  
Bonne nuit, Da !<sup>320</sup>

### **Retrouvailles d'après l'exil : *Pays sans chapeau* et la mélancolie du retour**

On pourrait lire *Pays Sans chapeau* comme le répondant du *Cri des oiseaux fous*, puisque ce dernier évoque le départ de l'écrivain vers le Québec et son arrivée, tandis que *Pays sans chapeau* relate les circonstances et les impressions de l'écrivain lorsqu'il retourne après de longues années d'exil dans son Haïti natale. Si *L'Odeur du café* cultive une veine rétrospective autobiographique, d'où montent régulièrement des bouffées de nostalgie, *Pays sans chapeau* est composé selon une autre logique. Publié en 1996, et salué par le chroniqueur et journaliste québécois comme « Son premier livre d'écrivain tout court », *Pays sans chapeau*<sup>321</sup> est un roman de 284 pages qui concrétise le retour en Haïti après une absence de vingt ans, de 1976 à 1996. Dès le début, Laferrière donne le sens de l'expression qui sert d'intitulé au livre : « Pays sans chapeau/ c'est ainsi qu'on appelle/l'au-delà en Haïti parce que personne n'a/jamais été enterré avec son chapeau »<sup>322</sup>. A chaque exergue de chapitre, un proverbe spécifique à Haïti sert d'épigraphe. L'auteur annonce qu'il ne veut pas trop les expliciter afin de préserver leur part de mystère. Dans le même esprit, la quatrième de couverture annonce que l'intention de l'ouvrage est une « enquête sur les morts ». En vérité

---

<sup>320</sup> Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, op. cit., p. 216.

<sup>321</sup> Notre édition de référence est l'édition des éditions Boréal (numérique) de 2006.

<sup>322</sup> Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Le Serpent à plumes, 2001, op. cit., p. 7.

l'écrivain semble retourner sur les traces de son passé pour soupeser le poids du silence, pour faire un bilan de ces années terribles où la dictature a imposé une main de fer sur toute volonté d'opposition politique. Curieusement, cette quatrième de couverture évoque aussi la présence, dans la ville, de « zombis et fantômes », assurant une sorte de prolongement de *L'odeur du café*. L'œuvre est encadrée, structurée autour de deux textes courts, l'un au tout début, l'autre à la fin, qui ont le même titre : « Un écrivain primitif ». On peut s'interroger quant à la signification de cette « primitivité » que revendique avec récurrence Laferrière : primitif au sens de premier, l'écriture occupant une place primordiale dans la vie de Laferrière ? Ou « primitif » au sens postcolonial, d'attardé, de non civilisé ou cultivé, comme on dit « tribu primitive » ? C'est peut-être l'ambiguïté qui a suscité le désir de se revendiquer de cette identité. Laferrière, qui sait manier l'humour, aime à ne pas se prendre au sérieux. Cette capacité de se distancier d'une posture d'écrivain à l'égo surdimensionné est sa caractéristique.

Il ne se prend jamais au sérieux, et comme on l'a vu dans *Le Cri des oiseaux fous*, toutes les situations sont propices chez lui à révéler une composante cocasse, burlesque, très drôle. Dès la page 11, l'intention est révélée : « parler d'Haïti en Haïti ». L'intention ne suffit cependant pas, elle se double d'une déclaration d'amour fou : « Je ressens ce pays physiquement. Jusqu'au talon. Je reconnais, ici, chaque son, chaque cri, chaque rire, chaque silence. Je suis chez moi, pas trop loin de l'équateur, sur ce caillou au soleil sur lequel s'accrochent sept millions d'hommes, de femmes et d'enfants affamés, coincés entre la mer des Caraïbes et la République dominicaine (l'ennemie ancestrale). » Leitmotiv des récits et romans, la machine à écrire est toujours avec lui, la « vieille Remington »<sup>323</sup> qui est tellement réactive qu'elle devient un personnage à part entière : « Je ne crois pas que ce soit uniquement une machine. Des fois, je l'entends gémir quand elle sent que je suis triste, ou grincer des dents quand elle entend monter ma colère. »<sup>324</sup>. Alors, installé au cœur de « cette énergie caribéenne »<sup>325</sup>, Laferrière se laisse aller à écrire dans une poétique dense. Les mots sont moins distanciés par rapport aux faits. Une temporalité unique rassemble le présent de l'écriture et celui du retour aux lieux natifs. Nous ne sommes plus face au style de *L'Odeur du café* où une sorte de flou, de douce brume, entoure l'évocation du souvenir, parfois incertain, parfois terriblement précis. *Pays sans chapeau* décrit une boulimie d'écriture, car le narrateur relate ce flot de mots qui l'envahit. Le besoin d'écrire est donc stimulé par le fait de se retrouver au pays

---

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 12.

après une longue absence, et ironiquement, Laferrière rapporte les réactions étonnées de son entourage :

Ecrire plus, toujours plus vite. Non que je sois pressé. Je m'active comme un fou alors que, autour de moi, tout va si lentement. Je finis à peine une histoire qu'une autre déboule. Le trop-plein. J'entends la voisine expliquer à ma mère qu'elle connaît ce genre de maladie.

- Oui, chère, depuis qu'il est arrivé, il passe son temps à taper sur cette maudite machine.
- Il paraît, dit la voisine, que cette maladie ne frappe que les gens qui ont vécu trop longtemps à l'étranger.
- Est-ce qu'il est devenu fou ? demande anxieusement ma mère.
- Non. Il lui faut simplement réapprendre à respirer, à sentir, à voir, à toucher les choses différemment.

La voisine ajoute qu'elle connaît un remède qui pourrait m'aider à retrouver un rythme normal. Je ne veux pas de thé calmant. Je veux perdre la tête. Redevenir un gosse de quatre ans. Tiens, un oiseau traverse mon champ de vision. J'écris : oiseau. Une mangue tombe. J'écris : mangue. Les enfants jouent au ballon dans la rue parmi les voitures. J'écris : enfants, ballon, voitures. On dirait un peintre primitif. Voilà, c'est ça, j'ai trouvé. Je suis un écrivain primitif<sup>326</sup>.

Au cœur donc de l'intention scripturale, nous retrouvons la simple volonté d'aller au plus près des choses, des sensations. C'est la signification d'« écrivain primitif » dans cette poétique de l'exil : revenir au plus près des choses de l'enfance pour couronner l'évolution. Cette pragmatique (car l'écriture fait prendre acte de ce qui a été, relativement à ce qui fut) correspond à une austérité dans la relation avec le monde. Il n'y a pas de folklore, pas de soleil célébré. Laferrière focalise presque intégralement sur les scènes avec sa famille proche, d'abord, l'accueil de sa mère, Marie, et de sa tante Renée. Les descriptions sont très sobres, un peu abruptes. Le style trouve la bonne manière de cacher l'émotion : « Ma mère, en avant, portant la valise. Elle me l'a enlevée brutalement des mains »<sup>327</sup>. L'art de Laferrière consiste à tellement condenser la charge émotive que le lecteur se demande pourquoi ce retour au pays natal est si froid, presque triste. Pourtant, les premières pages ont bien manifesté le profond amour de l'auteur pour Haïti. L'intensité de l'émotion de la mère est telle qu'elle semble crispée. C'est à ce moment, comme pour détendre l'atmosphère, qu'intervient l'évocation du café des Palmes, leitmotiv de *L'odeur du café*. Ces effets d'intertextualité interne, puisque nous retrouvons un passage entier déjà lu, quelques années auparavant, dans un roman antérieur accentuent la cohérence littéraire de l'œuvre : « D'abord l'odeur. L'odeur du café des Palmes. Le meilleur café au monde, selon ma grand-mère. Da a passé toute sa vie à boire ce café.

---

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 17

J'approche la tasse fumante de mon nez. Toute mon enfance me monte à la tête »<sup>328</sup>. L'on pourrait presque avancer ici que ce tissu de réminiscences constitue la charpente qui structure le roman. En effet, à chaque étape de ce retour, à chaque retrouvaille, l'écriture du souvenir procède par petites touches, comme si l'écrivain recomposait le puzzle très complexe de sa vie d'avant. Les titres de sous-sections indiquent un lieu, une pièce : « La nouvelle maison », « Le café », « La petite chambre », « La robe grise » (qui appartenait à sa grand-mère désormais décédée), « Les objets », « La chose », « Le vrai repas ». Tout l'effet de mélancolie généré par ce retour est lié à ces petits détails, plaisirs simples comme le simple fait de se nourrir. La nourriture acquiert une importance primordiale, chez cet auteur qui a toujours souligné sa maigreur, depuis l'enfance : « il faut savoir que la nourriture est capitale dans ma famille. Nourrir quelqu'un, c'est une façon de lui dire qu'on l'aime. Pour ma mère, c'est presque l'unique mode de communication »<sup>329</sup>. Mais dans cette replongée dans l'univers intime et partagé, la formulation et la définition du pays d'exil laisse apparaître une polarisation essentielle : Haïti et le Québec.

### *Une polarisation binaire : Haïti et le Québec.*

Laferrière le souligne, sa mère ne prononce jamais le mot « Montréal » : « Ma mère ne dit jamais Montréal. Elle dit toujours là-bas »<sup>330</sup>. A quarante-trois ans, l'écrivain sait que sa mère opposera toujours un déni à son exil. D'une certaine façon, son retour participe d'une tentative de faire accepter à sa mère cette réalité qu'il est désormais citoyen québécois. Ce déni maternel est aussi un déni de l'éloignement de son fils, qu'elle ne va pourtant jamais voir au Canada en raison de sa phobie de l'avion. Ainsi, sur la première bipolarisation, se superpose une seconde qui oppose l'exil et tout ce que cet état comporte de choses non dites, de secrets, de non su, à la stabilité haïtienne, faite de lieux, rites, personnages familiers. Marie, la mère de Dany, ne s'est jamais résolue au départ de son fils. Laferrière établit ici une dialogique interne, implicite, entre son destin d'exilé et l'éventualité irréalisée de son enracinement au pays natal. Mais il est indispensable d'ajouter une troisième polarisation, qui structure tout le roman. En effet, celui-ci est construit sur une alternance continue de deux titres : « pays réel/Pays rêvé. Reprenant le titre du recueil poétique d'Édouard Glissant<sup>331</sup>, Laferrière nous représente Haïti

---

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>329</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>331</sup> Édouard Glissant, *Pays rêvé, pays réel*, Paris, Gallimard, NRF, 2000.

selon les deux conceptions qu'il en a : une conception « réelle », qui lui fait plonger dans les entrailles de l'île, visitant l'Université, les lieux marquants, et une conception rêvée, qui est celle du passé auquel se mesure le présent, celle des souvenirs et de la mémoire subjective et affective. Enfin, la dernière section s'intitule, elle, « Pays sans chapeau », opérant comme une clôture thanatologique après tout ce va-et-vient entre l'image d'Haïti et sa réalité.

## Chapitre 2

### La confrontation du monde familial haïtien : la remise en question du savoir

#### *La figure maternelle comme pivot de l'univers ancestral familial*

Nous interrogerons dans ce volet la question du rapport de Laferrière à la figure féminine maternelle, en évaluant la manière dont la figure maternelle dans son positionnement spatial nourrit une forme de culpabilité ou en tout cas d'attachement viscéral à la terre natale. En effet, cette relation fils/mère est pleinement approfondie dans *Pays sans chapeau*. Nous avons vu précédemment comment les sentiments de la mère ne s'exprimaient que par le silence ou la question de la nourriture, l'alimentation et la préparation de mets symbolisant la profondeur de l'Amour maternel :

#### Le repas

Comme toujours, ma mère a fait un repas simple, léger et succulent : riz blanc, poulet au mirliton et bananes frites. Salade : avocat et tomate. Pour le dessert, ce sera du pain de patates. Elle s'assoit en face de nous.  
- Prends encore un peu de poulet, Philippe, dit ma mère.  
Elle ajoute du riz dans mon assiette quand elle juge qu'il n'y en a pas assez.  
- Merci, dit Philippe... J'aime beaucoup ce repas.  
Ma mère sourit. Sommes-nous en 1976 ou en 1996 ?<sup>332</sup>

#### *Une figure multiforme*

Il est nécessaire, avant d'analyser plus avant cette figure, de considérer ses différentes composantes. Ce ne sont pas des avatars, au sens où l'avatar est le double dégradé de quelque chose ou de quelqu'un, mais véritablement des doublons ou des alter-egos. Nous avons déjà rencontré la figure centrale de la grand-mère chez qui l'enfant Dany est placé lorsque son père prend le chemin de l'exil. L'amour maternel se manifeste ici clairement puisque la mère préfère éloigner d'elle l'enfant, craignant de possibles représailles des tontons macoutes. Da, la grand-mère buveuse de café devient donc une « mère » ; non un substitut mais une figure qui dédouble et enrichit le « topos » maternel. Dans la même logique, les 4 tantes de *L'Odeur du café* sont une sorte de constellation féminine qui gravite autour de cette « star » qu'est le petit Dany. Dans

---

<sup>332</sup> Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, op. cit., p. 168.

*Pays sans chapeau*, une tonalité tragique pèse sur le récit, même si l'écrivain emploie tous les moyens pour l'atténuer, et casser la gravité de ces moments par une note humoristique ou ironique comme il en a le secret. Stylistiquement, le rapport à la mère et aux autres « mères », comme la tante Renée, qui semble la seule survivante des tantes, est elliptique. Ainsi, lorsqu'il faut décrire l'attitude de tante Renée à l'arrivée de l'écrivain en Haïti après de longues années d'absence, le narrateur l'évoque se tenant « droite, blanche, fragile »<sup>333</sup>. La mère est présentée comme ayant « toujours les deux pieds sur terre » et un « sourire crispé ». Or cette attitude doit se lire comme une composante de la personnalité haïtienne, avec son pragmatisme face aux catastrophes qui s'abattent sur elle et la très grande prudence qu'il lui faut avoir face au futur, qui n'est jamais garanti. Cette raideur qui est une forme de méfiance préventive face aux dangers pouvant faire irruption à tout moment est aussi ce qui rend la mère et la tante attachantes. Lorsque les trois sont dans le taxi, la mère « regarde droit devant elle »<sup>334</sup> ; elle est plus occupée à négocier le prix du taxi qu'à effectuer des signes d'effusion maternelle à l'endroit de son fils retrouvé. Mais tante Renée joue dans ce roman le rôle d'un expliciteur : elle traduit les affects de Marie, la mère, pour l'écrivain : « Des fois, me dit tante Renée à l'oreille, j'entends Marie pleurer la nuit, toute seule dans le noir. Elle croit que je dors. Tu dois prendre soin de ta mère, elle n'est plus ferme comme avant, tu comprends. C'est pour toi qu'elle fait ce grand effort de se tenir droite comme ça. On dirait que Marie a avalé un balai »<sup>335</sup>. Toute la première partie (essentielle) du roman est ainsi construite autour de ce duo stratégique de Tante Renée et Marie, dont la dimension théâtrale est très présente. De ce point de vue, la poétique de Laferrière, notamment dans ces textes de « retour d'exil », est très inspirée de l'imaginaire collectif africain, où la figure de la mère est amplifiée par toutes celles des femmes de la famille qui s'occupent, comme la mère ou même parfois plus qu'elle, des enfants. Dans un ouvrage collectif centré sur le thème *Genre et société en Afrique*, Denis Coussy consacre tout un chapitre à ces « Paroles d'hommes, paroles de femmes dans la littérature africaine »<sup>336</sup>. Analysant la représentation du topos maternel dans des corpus africains, elle rappelle les « portraits louangeurs » que des grands écrivains tels que Léopold Sedar Senghor ou encore Wole Soyinka ont brossés en l'honneur des femmes. Cependant, elle souligne que

Ces panégyriques de la femme africaine s'adressent d'ailleurs non seulement aux mères, mais aussi aux grands-mères (la figure lumineuse de la vieille Naana crée, dans *Fragments*, d'Ayi Kwei Armah (1970), un contrepoids au désespoir qui hante ce roman si sombre) et parfois aux

---

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>336</sup> Denis Coussy, « Paroles d'hommes, paroles de femmes dans la littérature africaine » in Thérèse Locoh (dir.), *Genre et société en Afrique*, Paris, Ined Editions, « Les cahiers de l'Ined », 2007.

cousines, comme la Grande Royale dans *L'Aventure ambiguë* de Cheik Hamidou Kane (1961) qui est le principe actif de vie de la communauté peule car « la seule à pouvoir trancher d'autorité » (p. 35).

Si c'est par le partage du premier repas que l'affectivité trouve un exutoire (« Ma mère sourit. Tante Renée aussi. Un vrai sourire. Mon premier repas à Port-au-Prince depuis vingt ans »<sup>337</sup>), c'est également autour de l'évocation de Da, partie « au pays sans chapeau » quatre ans avant ce retour de l'écrivain au pays. Alors qu'elle n'est plus là, les deux femmes confirment à Dany qu'elles portaient tous les matins son café à Da. Cette forme de respect de l'aînée de la famille est également une rémanence de la culture africaine, très respectueuse des « Anciens » et de leur statut primordial au sein de la famille. Dans « Relations intra et intergénérationnelles en Afrique : apprendre à vivre ensemble », Alioune Sall qui est Fondateur et directeur exécutif de l'*African Futures Institute* basé à Pretoria (Afrique du Sud) évoque la signification précise, dans le contexte du continent africain, de cette notion d'« aîné » :

« Aîné » a une double connotation. Le mot renvoie à une donnée biologique – l'ordre de naissance –, ou une catégorie démographique. Mais, la notion d'aîné a surtout une connotation socio-politique et socio-culturelle. Dans les sociétés lignagères africaines, les aînés constituaient une minorité démographique mais, du fait du caractère inégalitaire des structures sociales, les aînés et la primogéniture occupaient une position hégémonique sur un triple plan : économique, socio-culturel et politique. Cette position hégémonique leur conférait des privilèges, des dotations, des responsabilités et des obligations différenciées<sup>338</sup>.

Cette dotation de l'aînesse se reflète clairement dans *Pays sans chapeau*, dont le titre même, renvoyant implicitement, selon un code discursif culturel, à la mort, signifie aussi que cette œuvre regarde vers ceux qui ont disparu. Dans le roman, ces disparus sont deux : Da, et le père de Laferrière, figure autour de laquelle *L'Enigme du retour* (2009) est structurée. Il faut néanmoins signaler avec la figure de l'aîné, de la mère et de la tante, la présence de personnes qui ont un certain savoir et que l'écrivain revenant rencontre (le docteur Cayemitte, ou encore le professeur J.-B. Romain). Ainsi, il est possible de lire *Pays sans chapeau* comme un terrain de confrontation, de mise en relation du savoir ancestral et de la culture populaire haïtienne, avec la doxa et la culture occidentale.

---

<sup>337</sup> Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, op. cit, p. 26.

<sup>338</sup> Alioune Sall, « Relations intra et intergénérationnelles en Afrique : apprendre à vivre ensemble », in *Trajectories Humanas Transcontinentales*, n°11, 2021, <https://doi.org/10.25965/trahs.4076>

## ***Pays sans chapeau : une enquête socioculturelle***

Outre qu'il est un hommage rendu aux « mères » affectueuses et présentes, *Pays sans chapeau* développe en effet sur une bonne centaine de pages ce qui serait une enquête sociologique et culturelle sur Haïti. Partant du projet d'écriture de ce livre qu'il amorce dès qu'il arrive sur l'île, avec sa vieille machine à écrire, Laferrière revoit des amis qu'il a perdus de vue et qui lui font rencontrer des personnes avec qui il peut entretenir une conversation sur les sujets de la politique, sur la situation économique de Haïti et sur le devenir démographique de cette île surpeuplée. Ainsi, la visite au Docteur Legrand Bijou en compagnie de son ami Philippe est l'occasion d'une discussion animée sur la situation haïtienne. Psychiatre, le Docteur Legrand Bijou va faire des révélations à l'écrivain assoiffé d'anecdotes sur le pays. Il commence par lui raconter une anecdote sur un sergent américain affligé de troubles mentaux :

On m'a appelé ce matin pour examiner un jeune sergent américain. Il avait disparu, il y a une dizaine de jours. On a fini par le retrouver dans une petite maison abandonnée, seul, nu et s'exprimant dans un sabir complètement incompréhensible. En réalité, il employait un mélange de créole, de langues africaines et d'anglais. Remarquez qu'il n'a jamais été en Afrique et qu'il ne connaissait pas un mot de créole. Quand on a enfin compris ce qu'il disait, ce n'étaient que des obscénités. Personne ne pouvait l'approcher. Naturellement, j'ai interrogé ses collègues et ils sont tous formels : un excellent militaire, un homme courtois et responsable, bon père de famille et sportif accompli...

Si nous avons choisi de rapporter cet extrait, qui semble sans relation avec le retour d'exil d'un grand écrivain haïtien, c'est parce que l'anecdote racontée par le psychiatre est révélatrice, comme un symptôme, de ce qui serait une sorte de syndrome haïtien, de folie qui affecte ceux qui ont un contentieux avec l'histoire de Haïti. Ce n'est pas un hasard si le patient du psychiatre se trouve être un soldat américain ; l'histoire de Haïti est en effet très liée à l'impérialisme américain, comme le rappelle Berthony Dupont dans un article issu du *Journal Haïti Liberté* en décembre 2023 :

Sous le masque de la démocratie, la première République noire du monde née d'une révolution anti-esclavagiste et anticoloniale, est le pays le plus appauvri de l'hémisphère occidental. Il a été non seulement laminé par une guerre impitoyable, mais aussi victime de toutes sortes d'atrocités, de viols et de vols, pendant plus d'un siècle par ceux qui se considèrent comme les gendarmes du monde.

Toute l'histoire d'Haïti est marquée par l'exploitation, la déshumanisation et l'agression des classes dirigeantes internationales. Dès sa naissance en 1804, l'emprunt pour payer la rançon de l'indépendance conquise, grâce à une révolte d'esclaves l'a conduit vers le début de son

calvaire. Sans oublier que le 28 février 1806, les États-Unis d'Amérique décrétèrent un blocus contre la toute nouvelle nation tout en refusant de reconnaître son indépendance.

Comme le grand symptôme de la maladie du capitalisme est la fièvre de l'or, le 17 décembre 1914, l'Administration américaine du Président Woodrow Wilson envahit Haïti. Des marines américains s'étaient rendus à la Banque Nationale de la République d'Haïti et emportèrent la réserve d'or du pays évaluée en ce temps-là à 500 milles dollars américains pour les déposer jusqu'à maintenant en lieu sûr à la City Bank de Wall Street à New York. Et ce fut après le débarquement du 28 juillet 1915. [...]

Les crimes de l'impérialisme en Haïti sont multiples et continuent encore grâce à leur domination criminelle. Ce n'était pas la première ni la dernière fois que les bandits impérialistes pour satisfaire leurs intérêts allaient, au mépris de toute logique, commettre des crimes encore plus graves contre le peuple haïtien. L'ancien Président Bill Clinton ne s'est-il pas publiquement excusé d'avoir mis en place des politiques alimentaires destructrices qui ont inondé le marché haïtien de riz bon marché et un embargo paralysant qui a détruit l'économie haïtienne. « *Cela a peut-être été bénéfique pour certains de mes agriculteurs de l'Arkansas, mais cela n'a pas fonctionné. C'était une erreur* », a-t-il déclaré en 2010 pour exprimer sa culpabilité<sup>339</sup>.

Intitulé « L'horrible visage de l'impérialisme américain en Haïti », l'article met des mots sur les multiples exploitations de l'île par des puissances coloniales prédatrices, assoiffées de profit. Comme en riposte à cette déshumanisation et appauvrissement de Haïti, le passage qui développe la discussion entre les trois hommes, le Docteur Legrand Bijou, Philippe et Laferrière évoque l'existence d'un quartier au nom étrange, Bombardopolis, dans lequel des expériences scientifiques sont en train d'être menées : « Oui, je suis revenu, hier soir, de Bombardopolis... Ce minuscule village [...] du Nord-ouest d'Haïti est en train de devenir un grand centre scientifique. Il y a là plus d'hommes de science que d'habitants. Tout le monde est là-bas, en ce moment. Des types de la NASA, des physiciens, des chimistes, des gynécologues, des biologistes du Salk Institute, naturellement des anthropologues et des ethnologues [...], des dentistes et un éminent linguiste belge. Tout ce monde travaille pour le département d'Etat américain. »<sup>340</sup> Le but de ces recherches est d'« examiner » tout le monde », c'est-à-dire de procéder à une sorte de gigantesque auscultation, consultation médicale avec explorations, afin de s'assurer que le citoyen, l'être haïtien est « fait » comme tout le monde. Car la question du vaudou est lancinante ; elle imprègne toute la relation à l'île, la compréhension de la culture et de la nature conjointement. Tout se passe en fait comme si les Haïtiens devenaient des cobayes pour une expérimentation visant à sonder le mystère de leur « altérité », de leur spécificité dans le monde. Laferrière à travers une simple anecdote réfère au regard que porte le monde

---

<sup>339</sup> Berthony Dupont, « « L'horrible visage de l'impérialisme américain en Haïti », *Haïti Liberté*, décembre 2023. <https://haitiliberte.com/lhorrible-visage-de-limperialisme-americain-en-haiti/>

<sup>340</sup> Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, op. cit., p. 193.

(« civilisé », occidental) sur l'île, qui a éprouvé les états les plus extrêmes et les plus contradictoires. Un lecteur cultivé pourrait sans doute faire l'analogie avec le fameux texte de l'écrivain français de la période des Lumières Montesquieu : « Comment peut-on être persan ? » dans les *Lettres persanes*.

### *Comment peut-on être haïtien ?*

En effet, le récit des expériences menées à Bombardopolis conduit directement à une première conclusion : « – Selon les professionnels, ces gens sont tout à fait normaux.... – Ce qui veut dire ? – Ils ont un œsophage comme tout le monde. C'était ça : ils sont comme tout le monde. On en était là, hier soir. Aucune différence entre les habitants de Bombardopolis et ceux des villages voisins qu'on avait examinés aussi. »<sup>341</sup> Une telle ironie traverse le passage que l'on peut se demander si Laferrière n'écrit pas ici une parodie des chercheurs étrangers et notamment américains ou européens qui s'intéressent à la spécificité haïtienne. Laferrière met en avant le fait que les Haïtiens en effet semblent pouvoir cesser de se nourrir, et le grotesque de la discussion ne sert qu'à mettre en relief le drame alimentaire d'Haïti :

- [...] Ils ont fait venir des habitants du village d'à côté, et après trois jours il a fallu les nourrir. Il n'y a que les gens de Bombardopolis qui n'ont pas besoin de manger pour vivre.
- Qu'est-ce que vous dites là, Docteur ? Ils n'ont pas besoin de manger pour vivre ? Je ne vous suis pas...
- En effet, c'est difficile à imaginer, mais je reviens de là... Bon, il y a eu quand même ce rapport de ce linguiste belge. Selon lui, c'est le créole qui permet ça.
- Mais je parle créole aussi ! s'exclame Philippe sur un ton sarcastique. Alors pourquoi je suis obligé de manger trois fois par jour ?
- Il paraît que le créole de Bombardopolis est le plus pur d'Haïti. L'accent aussi. Je n'ai pas très bien compris, mais les types de la NASA ont pris des notes durant toute son intervention. Le linguiste belge a expliqué que ces hommes, les habitants de Bombardopolis, sont devenus, d'une certaine manière, des plantes. Il a longuement expliqué comment la photosynthèse a fonctionné dans ce cas-ci. Par une sorte d'accord total entre l'homme et la nature...<sup>342</sup>

Ce dialogue ubuesque démontre une chose : c'est l'opacité d'Haïti, la difficulté qu'ont les Occidentaux et les étrangers à saisir et à maîtriser toute la subtilité et l'infinie complexité de ce pays. Opacité est ici à prendre au sens que lui confère Edouard Glissant. Pour lui, c'est une forme de résistance à la transparence à laquelle les Occidentaux veulent réduire les peuples non blancs, indigènes. Mais le dialogue de *Pays sans chapeau* sur le besoin de manger va plus loin.

---

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>342</sup> *Ibid.*, pp. 194-195.

Il met en relation, d'abord implicitement puis de plus en plus explicitement via l'ironie qui s'en dégage, l'installation des recherches (financées par les USA) sur le site de Bombardopolis et la volonté de garder une base sur les lieux afin de contrôler politiquement et économiquement le pays haïtien. La critique politique développée, par le biais d'un dialogue surréaliste et comique, au final, entre les trois protagonistes est l'un des vecteurs compensant la nostalgie ou la mélancolie qui pourrait submerger l'œuvre. D'une certaine façon, et pour refréner sa tristesse du retour, Laferrière sonde le présent de Haïti en évoquant, par les témoignages qu'il recueille de ses amis, et des amis de ses amis, les multiples aberrations dont est victime l'île, toujours convoitée, même lorsque une grande partie de ses habitants est condamnée à manger de l'argile pour survivre au drame de la faim. Les archives et rapports existant sur le web relatifs à l'arme alimentaire et à la question du manque alimentaire en Haïti abondent, et nous ne pouvons tous les citer dans le cadre de cette thèse qui explore les manifestations littéraires de cette préoccupation humaine vitale. Considéré comme « le pays le plus pauvre du continent américain » par le Journal *Le monde*<sup>343</sup>, qui relaye le jugement des économistes mondiaux, Haïti se voit observé du bout de la lorgnette comme un spécialiste des insectes (entomologiste) explore l'anatomie d'un animal étrange.

C'est cette étrangeté qui sert de support aux traits malicieux de Laferrière qui surchargent parodiquement son écriture. Car Laferrière joue volontairement à s'étonner de ces anecdotes : au fond, il ne fait que brosser un tableau qu'il connaît mais ne peut pas ou ne veut pas se priver du plaisir de se moquer, avec ses lecteurs, des observateurs étrangers qui viennent s'installer sur l'île sous divers prétextes. Ces observateurs, ne comprenant rien à la singularité culturelle de l'île, ne cessent d'élaborer des théories fumeuses autour de ce qu'ils relèvent comme « symptômes » totalement déplacés et séparés de leur contexte culturel. L'écrivain met à l'index indirectement cette ignorance, ce refus de respecter la spécificité d'Haïti. Ce respect est pour lui primordial : il le pratique lorsque, observant un trait sur sa mère, il se met en retrait et ne cherche pas à percer le sens de tout ce qui est autour de lui. Cette pudeur est d'ailleurs emblématique de son amour du terroir et elle n'est pas incompatible avec le désir puissant de réactiver toute sa mémoire de jeunesse : « La machine à remonter le temps travaille à une vitesse infernale. J'essaie de faire surgir de ma mémoire le moindre indice »<sup>344</sup>. À bord d'une Jeep,

---

<sup>343</sup> « Les émeutes de la faim en Haïti », in *Le Monde*, 14 avril 1998.

[https://www.lemonde.fr/ameriques/portfolio/2008/04/14/les-emeutes-de-la-faim-en-haiti\\_1034216\\_3222.html](https://www.lemonde.fr/ameriques/portfolio/2008/04/14/les-emeutes-de-la-faim-en-haiti_1034216_3222.html)

<sup>344</sup> Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, op. cit., p. 180.

l'écrivain sillonne avec son ami Philippe les quartiers, depuis le *market* où les courses sont faites jusqu'au musée d'art. Le lecteur a l'impression que le narrateur est pris d'une véritable boulimie de Haïti, désirant tout maîtriser, percer toutes les énigmes de cette culture, en cerner les mystères et les contradictions. Du point de vue du processus psychologique, nous assistons à une forme de ré-familiarisation, dans la mesure où l'auteur se réfamiliarise avec son univers d'enfance. L'intérêt de ce récit est que justement l'écrivain n'a pas complètement perdu les codes d'Haïti, mais qu'il essaie, durant tout le livre, d'en reconstituer la grammaire affective. Cependant, cette redécouverte du monde intime de son île natale et de ses quartiers, de ses personnages, proches ou marginaux, s'accompagne des ombres et des réminiscences des filles aimées, ou simplement effleurées, comme cette mulâtresse qui l'a ébloui un jour d'adolescence :

[...] Ça s'est passé, ici, il y a longtemps, j'avais quinze ou seize ans. Je ne sais plus pourquoi, j'étais venu flâner dans ce quartier. Et j'ai vu sortir du *market* une fille de mon âge. Elle lançait une pomme en l'air de temps en temps. Eh bien ! Philippe, sous le soleil de cet après-midi d'avril, je m'en souviens très bien, j'ai reçu le choc de ma vie.

- Un coup de foudre, dit Philippe.
- Non. Quelque chose de plus troublant.
- Seigneur ! dit Philippe, qu'est-ce qui pourrait être plus troublant qu'un coup de foudre ?
- Je ne sais pas ce que c'est. Elle avait la peau claire, une jolie mulâtresse, et elle tenait cette pomme à la main. Ajoutée à cela : la couleur dorée de cet après-midi d'avril.

Les retrouvailles avec Haïti sont donc inséparables du choc ou de la rencontre amoureuse. Cet éblouissement est constitutif de la formation de la personnalité de l'écrivain. On peut même souligner le fait que les « flashes » d'exil, c'est-à-dire ces moments de remémoration qui condensent une forte émotion, sont de trois sortes. Cette « typologie » intègre en effet les moments avec Marie, la mère, et tante Renée, ceux avec les amis qui le guident à travers le pays qui a subi certaines transformations ou changements et avec lesquels les conversations permettent de confronter le passé au présent, enfin ceux qui sont le support de la critique sociopolitique. Ce dernier « mouvement » traverse très fortement l'œuvre, surtout à partir de la deuxième moitié du roman. Nous nous proposons à présent d'en examiner les éléments constitutifs, car la critique et le constat des dégâts politiques sont très importants pour estimer la consistance de ce retour d'exil. En quelque sorte, l'écrivain y opère une sorte de « bilan » de la double décennie durant laquelle il a pris ses distances avec sa terre natale.

## ***La confrontation entre culture haïtienne et culture occidentale : un « choc des civilisations » ?***

C'est précisément dans la sous-section « Les Américains » (p. 187) que la mise en accusation de l'action américaine et de la politique malintentionnée des Etats-Unis se laisse formuler de manière explicite. Laferrière semble déconcerté par la présence d'un soldat américain dans l'espace haïtien, et lorsque son ami Philippe lui fait remarquer que « Les Américains sont en Haïti. C'est tout »<sup>345</sup>, l'écrivain manifeste une forme de trouble, comme si cette présence lui semblait un peu trop décontractée, naturelle, comme si les Américains étaient chez eux. Cette audace le dérange. Même si le soldat est noir, Laferrière évoque ce souvenir historique, qui marque l'irruption du contentieux américano-haïtien qui date d'un siècle : « Lors de la première occupation de 1915, le gouvernement américain avait envoyé, pour mater les Nègres d'Haïti, les pires racistes du sud des Etats-Unis »<sup>346</sup>. Mais cette critique ne vise pas seulement la politique étrangère. Elle traverse le monde haïtien intrinsèque. Ainsi, lorsqu'il visite la ville de Pétionville, la description de la hiérarchie et des inégalités sociales flagrantes qui s'y révèle dans la sous-section « La bombe », le fait noter :

Bien sûr, Pétionville a ses pauvres, ses bidonvilles rugissants, ses marchés en plein air, mais c'est quand même là que se sont réfugiés tous les riches de ce pays. Dans certains quartiers, on se croirait dans n'importe quelle banlieue cossue nord-américaine. Un autre pays.

Apprenant qu'il y a une bombe dans l'avion, les gens de la première classe haussent les épaules en se disant qu'il n'y a aucun danger pour eux puisque la bombe se trouve en classe économique. C'est ça, Pétionville.

### ***L'inégalité sociale et la pauvreté en Haïti : de la réalité au traitement fictionnel***

Ce dernier extrait a une part de pathétique, car il présente la pauvreté comme étant une situation incontournable, et surtout il accentue le phénomène de marginalisation et de non-solidarité interne au pays. Cette absence de solidarité équivaut à une ghettoïsation puisque les pauvres sont enfermés dans les quartiers dédiés alors que les riches sont dans leur tour d'ivoire. On pourrait objecter que cette configuration se retrouve dans de très nombreux pays du Tiers-monde. Cependant, les historiens et économistes spécialistes des disparités géopolitiques ont relevé la particularité d'Haïti dans ce domaine. Si nous nous reportons à l'étude de

---

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>346</sup> *Idem.*

Pierre Jorès Mérat, intitulée très significativement « Être pauvre en Haïti »<sup>347</sup>, nous lisons d'emblée ce constat malheureux : « La porte d'entrée de toute présentation sur Haïti depuis les années 1980 reste invariablement la pauvreté. Cette dernière devient une clé de lecture qui oriente les lecteurs, qui analyse ce pays et qui le définit en soi »<sup>348</sup>. Le chercheur, qui s'intéresse aux multiples formes que prend la pauvreté en Haïti, insiste sur ce fait, et interroge les dénominations et les représentations qui s'y rattachent, relatives à la catégorisation de pauvreté :

En Haïti, à la complexité du phénomène s'ajoute une image négative de la pauvreté. En effet, le mot haïtien « *pòv* », qui pourrait être considéré comme l'équivalent en français de pauvre désigne en réalité le « mendiant » (IHSI, 2014). Il est assimilé à l'indigence, d'où la fameuse expression idiomatique « *mwen se malere men mwen pa pòv* » (*Je ne suis pas heureux de ma situation mais je ne suis pas un pauvre pour autant*) (G. Anglade, 1983). Il s'agit ici d'un réflexe sociologique de ne pas se considérer comme pauvre, ce dernier étant perçu comme le symbole de la déchéance sociale par excellence. Le « *pòv* » est assimilé à un individu dénué de toute dignité. Cette désignation prive celui-ci de l'essentiel : sa vie sociale. Tout un univers mental et social s'est construit autour de ce rejet de l'image de la pauvreté et du pauvre lui-même dans le pays. La littérature haïtienne du xx<sup>e</sup> siècle, à travers les œuvres de J. Lherisson (1906) et de L. Trouillot (1989) en fait l'écho. Le « *pòv* », dans le champ langagier et des discours de tous les jours, est la personne qui est dépourvue de tout. Incapable de satisfaire ses besoins vitaux, elle vit grâce à l'aumône des autres. Sa propension à aller fouiller et surtout à s'approvisionner dans les rébus et les déchets lui vaut le surnom de « *kokorat* » (personne extrêmement pauvre qui passe sa journée à fouiller les poubelles de la ville en quête de nourriture ou de biens recyclables). Il existe même une géographie mentale de la pauvreté qui cantonne le pauvre aux abords des églises (mendiants), des trottoirs (prostituées et vagabonds), du littoral (pêcheurs) et de certains métiers (cireurs de bottes et éboueurs)<sup>349</sup>.

Plus grave encore, Pierre Jorès Mérat nous fait saisir ce que cette « appartenance » à la classe pauvre induit comme discriminations citoyennes et stigmatisations indignes : « Le pauvre vit dans l'insalubrité et il est généralement dépourvu de document d'identité. Ce faisant, il est donc privé de sa citoyenneté car près de 10 % des enfants des ménages les plus pauvres [...] ne disposent pas d'acte de naissance (EMMUS VI, 2017) et plus de 755 000 ruraux n'ont pas accès à la carte d'identité nationale (ENMP, 2011) ». En d'autres termes, le citoyen haïtien qui appartient à la catégorie « pauvre » n'est pas comptabilisé sur la liste des ressortissants d'Haïti. Dès lors, le pauvre se voit confisqué sa dimension sociale, et la socialité devient une dotation qui ne peut concerner que les personnes ayant des revenus confortables. On comprend que dans *Pays sans chapeau*, le retour de l'exilé chez lui prend l'allure d'une longue plongée dans l'univers si délicat de la stratification sociale, où Laferrière ne sait plus qui s'est enrichi et

---

<sup>347</sup> Pierre Jorès Mérat, « Être pauvre en Haïti », *Les Cahiers d'Outre-Mer* [En ligne], 279 | Janvier-Juin, mis en ligne le 01 janvier 2022. <http://journals.openedition.org/com/9806>.

<sup>348</sup> *Idem*.

<sup>349</sup> *Idem*.

qui s'est appauvri. Lorsque celui-ci redécouvre l'île et ses différents espaces, il n'ignore pas que ce fléau de la pauvreté frappe un grand nombre de régions. En conclusion de son article, dans lequel il dresse en 2019 un bilan désastreux de la situation sociale et des inégalités criantes sur l'île, Pierre Jorès Mérat écrit :

La pauvreté en Haïti réagit comme un liquide prenant mécaniquement la forme du vase qui le contient. Le pauvre des champs est totalement démuné parce qu'il est, d'une part, trop éloigné des centres d'impulsion régionaux et nationaux et, d'autre part, vis-à-vis du marché désormais libéralisé, est de plus en plus incapable de conserver un minimum d'indépendance que lui procurait jadis l'autoconsommation associée à l'économie familiale. Le pauvre des bidonvilles bénéficie de l'« *effet de proximité* » avec les hauts lieux de la consommation et de la disponibilité des services que sont les villes, mais demeure prisonnier d'un accès pernicieux aux services sociaux de base. Si le pauvre des frontières utilise ce point de contact comme outil de travail, il n'en est pas moins prisonnier du rejet qu'il subit des deux côtés, car il est l'homme des lisières et des marges. L'« *effet de lieu* » est sévère pour le pauvre des îles adjacentes qui doit subir l'isolement dans un contexte de surinsularité<sup>350</sup>.

Mais comment cet état se reflète-t-il dans le roman ? De quelles manières, le sentiment d'exil, qui est ici comme neutralisé par le retour au sein du monde familial, se trouve-t-il approfondi, accentué par une forme de contrecoup déceptif qui résulte de la découverte de cet état de pauvreté endémique ? La question va même plus loin, car cet engagement, cet intérêt que le lecteur sent à chaque ligne de la part de l'écrivain pour sa terre d'origine semble irriter certaines personnes : « La question du jour : Faut-il considérer les gens qui ont vécu trop longtemps à l'étranger comme des Haïtiens ? »<sup>351</sup> La poétique de l'exil et de l'altérité prend ici une dimension philosophique car l'écrivain doit lui-même s'interroger : dans quelle mesure demeure-t-il en effet pleinement haïtien alors qu'il vit à des milliers de kilomètres la Caraïbe ? Cette problématisation de l'appartenance rejoint ce que nous avons nommé « Comment peut-on être haïtien ? », car à plusieurs reprises dans *Pays sans chapeau*, Laferrière semble tracer les limites de son territoire, se considérant comme parfaitement habilité à juger, critiquer et donner son sentiment sur la manière dont les affaires de Haïti sont menées. Cette critique va évidemment affecter la politique, grand problème de l'île.

---

<sup>350</sup> *Idem.*

<sup>351</sup> Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, *op. cit.*, p. 212.

### *Critique sociopolitique et humour : une alchimie intellectuelle haïtienne*

C'est ainsi que Philippe, alors qu'il est en voiture avec l'écrivain, se lance dans une critique acerbe des Haïtiens. Selon lui, ce peuple est devenu fou : « Ce que les gens ne savent pas, c'est que nous sommes devenus fous. Même ceux qui font semblant de garder leur calme, comme moi, par exemple... [...] Tu ne remarques pas qu'il n'y a plus de fous qui courent les rues ? Sais-tu pourquoi ? Tout le monde étant fou, il n'y a plus de cas individuels. Un fou ne peut pas se moquer d'un autre fou. »<sup>352</sup> En réalité, Dany Laferrière ne formule pas « directement » sa critique. Il le fait par le biais de Philippe qui, vivant sur place, peut dire ce qu'il pense en toute liberté. Plus encore, cette critique vise l'ambition démesurée des Haïtiens, comme nous pouvons le lire dans cet extrait comique :

Nous sommes sept millions d'Haïtiens et nous voulons tous devenir présidents de ce pays. Pas d'un autre pays. Les autres pays ne comptent pas. Seul Haïti compte. Tu sais ce qu'il a dit, un jour, Duvalier père ? Il a dit que l'énergie que ça prend pour diriger Haïti est si grande, qu'avec le quart seulement il pourrait diriger les États-Unis, et cela en ne travaillant que la fin de semaine. Et je le crois. Je le crois parce que chaque Haïtien a sept millions de rivaux. On devrait leur permettre de devenir tous présidents au moins un jour dans leur vie, mais ça ne marcherait pas puisqu'ils voudraient tous l'être à vie. Peut-être qu'on devrait leur permettre de devenir tous présidents d'un coup : sept millions de présidents. Là encore, il s'en trouverait au moins un, si ce ne sont tous, pour vouloir être le président des présidents... Finalement, il n'y a qu'une solution...

- Laquelle, Philippe ?
- Permettre aux Haïtiens de s'occuper de la présidence à l'échelle internationale. Par décret de l'ONU, à partir d'aujourd'hui chaque pays doit accepter à sa tête un Haïtien. C'est la seule solution que je voie pour le moment<sup>353</sup>.

Mais curieusement, le goût de l'exil n'est pas seulement intimement lié à la politique, puisque c'est à cause d'elle que Laferrière s'est vu obligé de quitter précipitamment son milieu familial. Ce que nous propose en fait l'écrivain, c'est un éventail de toutes les saveurs de cette remémoration de la vie d'avant l'exil. Or outre la politique, l'autre topos de mémoire est l'amour et le sexe. Dans la traditionnelle lignée de son ironie mordante, Laferrière fait intervenir Philippe sur ce thème. Car le but est de montrer en effet que les Haïtiens ne sont pas un peuple heureux, et que les raisons de leur déséquilibre mental, notamment, sont à la fois des raisons de démesure (vouloir être président de la République) et de frustration. Cette alliance de deux sentiments contradictoires est emblématique d'un peuple hors pair, qui est exceptionnel même dans ses défauts et pulsions négatives. C'est ainsi que, participant à l'effet de tragi-comique, le

---

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 214.

texte déploie une analogie pour le moins déroutante : le politique et le sexe. En effet, l'explicitation de cette frustration est assez étonnante. Laferrière opère ici comme s'il avait lu des articles et études de sociologues relatifs au mode de vie de ces sept millions d'Haïtiens sur un territoire qui ne dépasse pas les 30 000 km<sup>2</sup>. C'est ainsi que Philippe met l'index sur le problème de l'occupation de l'espace dans cette île surpeuplée, mais surtout sur la promiscuité et le manque d'accès à un espace intime qui respecte la dignité humaine. Dans un rapport inséré dans la revue *Biosphère*, un expert souligne dans le billet « Haïti, un pays ingérable parce que surpeuplé » les faits suivants :

Haïti est le pays le plus misérable du continent américain et l'un des plus pauvres du monde. Ce pays occupe une superficie de 27 750 kilomètres carrés (un peu moins que la Belgique) dans la partie occidentale de l'île d'Hispaniola, occupée à l'est par la République dominicaine. Il est peuplé en grande majorité des Noirs, descendants d'esclaves africains. Les mulâtres forment la bourgeoisie. La population est évaluée à 6,75 millions de personnes en 1993 (densité de 243 hab./km<sup>2</sup>), elle passe à 11,4 millions en 2020 (densité de 414 hab./km<sup>2</sup>) malgré les tremblements de terre et autres catastrophes. L'indice de fécondité était proche de cinq enfants par femme en âge de procréer en 1993, mais encore de 2,9 en 2019. En République dominicaine, qui partage avec Haïti l'île d'Hispaniola, la densité est de 225 hab./km<sup>2</sup> en 2020<sup>354</sup>.

Pour corroborer ce constat, on ajoutera que l'ONU lançait en 2016 un appel à « agir contre la surpopulation »<sup>355</sup>, et endiguer ainsi les très gros problèmes de délinquance, de manque de logements et de pauvreté croissante auxquels est confronté le pays. En effet, si Laferrière qui publie *Pays sans chapeau* en 1996 estime à sept millions la population haïtienne, il faut réactualiser ce chiffre à la lumière des récentes statistiques. Car aujourd'hui Haïti compte environ 12 millions d'habitants en 2021, comme on peut le lire dans un article de Victor Erika datant du 27 mars 2024, sur la revue *RekEdu* (un média numérique d'informations basé en Haïti) : « Durant ces dix dernières années, la ville de Port-au-Prince fut le spectacle d'une explosion démographique considérable. La population haïtienne qui était estimée à 11 millions d'habitants pour l'année 2020 [...] s'en trouverait même à 12 millions d'habitants en 2021 selon les autres rapports des recherches scientifiques à ce sujet. »<sup>356</sup> Approfondissant la question de l'exiguïté, qui accentue encore plus le caractère déplorable des conditions de vie des parents et d'éducation des enfants, Victor Erika note :

---

<sup>354</sup> <https://biosphere.ouvaton.org/blog/haiti-un-pays-ingerable-parce-que-surpeuple/>

<sup>355</sup> <https://news.un.org/fr/story/2016/03/330532>

<sup>356</sup> « La Surpopulation en Haïti, un phénomène à surveiller », in *RekEdu*, 30 novembre 2020 in <https://rekedu.org/la-surpopulation-en-haiti-un-phenomene-a-surveiller/>

[...] la surpopulation est en étroite corrélation avec l'économie. Dans les années de 1970-1980 la population était fortement rurale l'agriculture représentait la seule source de revenus mais, aujourd'hui celle-ci est à son état le plus dégradant, la production est faiblement prise en compte par l'État ; les paysans qui sont livrés à leur propre sort sont découragés devant la culture de la terre qui ne rapporte qu'une maigre pitance par manque de structure et d'encadrement. Ces campagnards laissent le *pays en dehors* selon le terme attribué à Gerard Bathelmy pour venir s'installer dans la capitale. L'hébergement se fait souvent chez un proche ou chez un certain *gran Don* de la ville soit, en tant que domestique ou en tant que laquais. La migration de ces milliers de paysans et paysannes à Port-au-Prince conduit à la naissance de nouveaux métiers, par exemple : repasseuse, cireur de bottes, lavandière, nettoyeur/se, ménagère pour ne citer que ceux-là. Vivant dans des conditions très difficiles ces derniers habitent les quartiers mal famés de Port-au-Prince et se trouvent exposés de mille et une manières à des maladies car, les maisons constituées pour la plupart des cas d'une ou deux pièce(s) contient généralement 6 à 8 personnes respirant sous le même toit. Sans pour autant parler des jeunes qui viennent parfaire leurs études secondaires ou universitaires et une autre partie qui sont en quête d'emplois sont soumis à ces mêmes situations piteuses<sup>357</sup>.

Ce thème de la surpopulation se trouve ainsi « filé » par Laferrière à travers une image comique de la situation relative au manque d'intimité des couples en Haïti. Le passage que nous reproduisons ci-dessous ne manque pas d'ironie mais il nous semble aussi conférer à l'œuvre une dimension théâtrale. En partant de la situation démographique de la capitale d'Haïti, Philippe (voix par laquelle s'exprime Laferrière) décrit sociologiquement la situation :

Voilà : nous sommes plus d'un million d'habitants à Port-au-Prince, une ville qui ne peut contenir que le quart de cette population. Dans chaque maison, il doit y avoir minimum seize personnes pour deux chambres à coucher. Donc, il y a un problème pour le sexe à la maison. Tu sais, pour faire l'amour dans les règles de l'art, je veux dire avec un peu de bruit car le sexe ne sert pas uniquement à la procréation, donc je disais que pour faire l'amour correctement, il faut d'abord payer le cinéma à tous les enfants, et des fois il y en a plus d'une douzaine dans une seule maison, ce qui constitue une si folle dépense que l'on évitera de la renouveler souvent durant l'année. Donc oublions la maison surpeuplée... Alors cela se passe où ? Dans les hauteurs de Port-au-Prince, sur les routes nationales, dans les bordels, dans les cahutes de paille près des plages, dans les salles obscures de cinéma, sur les pistes de danse (surtout au Lambi Club), enfin un peu partout. Mais cela ne fait pas pourtant beaucoup de gens. Combien ? Dix mille personnes à tout casser. Ce qui veut dire que chaque matin, mon frère, Port-au-Prince se réveille avec une population de trois quarts de millions de personnes frustrées sexuellement. Et quand ça fait trente ou cinquante ans que ça dure, ça commence à monter à la tête à un moment donné. C'est la folie. C'est ici que je vis, Vieux<sup>358</sup>.

Par ce récit encastré dans le récit, Laferrière réussit à vivre ce retour d'exil par le dedans, de l'intérieur. La parole de Philippe, libérée par sa présence, est complètement révélatrice de ce besoin de dire les dysfonctionnements politiques, psychiques, sociaux et humains de ce pays qui a pourtant vaincu Napoléon. Ce procédé de récit dans le récit est essentiel : d'une part il

---

<sup>357</sup> *Idem.*

<sup>358</sup> Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, op. cit., p. 215.

montre l'importance de la parole polyphonique dans la poétique de Laferrière, et d'autre part, il témoigne du fait que l'expérience du retour d'exil ne peut être validée sans le partage d'expérience. Pour revenir à la première dimension, celle de la parole polyphonique, nous savons qu'elle atteste d'une volonté d'avoir plusieurs versions d'un même fait et relève ainsi d'une méthodologie de l'objectivité. Car ce que recherche Laferrière, c'est une « attestation » véridique de la situation, et non une vision faussée par un trop-plein d'affectivité ou de subjectivité. En septembre 2016, Francis Langevin et Raphaël Baroni explorent la question de la polyphonie dans un numéro qu'ils coordonnent de la revue *Arborescences*. Leur Introduction au numéro porte le titre de « Polyphonies : voix et valeurs du discours littéraire »<sup>359</sup>. Raphaël Baroni qui est un des grands spécialistes en France de la question de la polyphonie et de l'énonciation, se joint à F. Langevin afin de sonder les fondements et les rouages du processus polyphonique : « Dans ce numéro nous avons donc souhaité nous intéresser à ce lieu de rencontre entre les questions relatives à la polyphonie énonciative et la négociation des valeurs qui en découle dans le récit de fiction ». Selon les auteurs, « si la polyphonie peut être envisagée – en raison de la tradition de lecture engendrée à partir de la notion bakhtinienne du dialogisme – comme la confrontation d'idéologies et de voix concurrentes, elle est aussi l'occasion [...] de "mettre l'accent sur la multiplication des points de vue et la complémentarité des perspectives pour penser le complexe" »<sup>360</sup>. Or c'est précisément cette complexité et sa restitution fidèle qui est visée par notre écrivain. Afin de multiplier les points de vue, Laferrière a recours à plusieurs énonciateurs, le Docteur Cayemitte, le docteur Legrand Bijou ou encore Philippe. Il fait parler les personnages de son roman qui sont également des habitants de l'île et qui ont à expérimenter la difficulté ou le paradoxe d'y vivre. Mais c'est aussi à créer un antipode à la vie montréalaise et québécoise que l'œuvre travaille. En effet, on est frappés de lire sur de nombreuses pages de *pays sans chapeau* la référence au manque de propreté et à l'insalubrité de la ville de Port-au-Prince.

### ***Haïti, repoussoir et antipode du Canada ?***

Le dernier pôle « critique » de cette section qui analyse les principales problématiques abordées, du point de vue sociopolitique et psychosocial, par un écrivain devenu sociologue est celui de la propreté, et de son corollaire, la saleté. Le passage par le quartier de Carrefour est très significatif de la franchise crue de Laferrière. L'écrivain ne cherche nullement à embellir la

---

<sup>359</sup> Langevin, F. & Baroni, R., « Polyphonies : voix et valeurs du discours littéraire : introduction », dans *Arborescences, Revue d'Etudes françaises*, (n°6), 2016, pp. 1–12. <https://doi.org/10.7202/1037501ar>

<sup>360</sup> *Idem*.

réalité en masquant des aspects qui pourraient, par exemple, lui être reprochés par des amis haïtiens. Nous ne sommes pas du tout face à une œuvre idéaliste, floutant les défauts de l'image post-exilaire et créant une sorte de fiction haïtienne qui ne correspondrait qu'à l'imaginaire bienveillant de l'écrivain. Nous allons tout d'abord ici passer en revue les passages qui, dans le roman, sont la trace d'une forme de dégoût critique manifesté par l'écrivain qui ne retrouve pas son pays après 20 ans d'absence.

C'est ainsi que le passage par le quartier Carrefour suscite la réaction écœurée du narrateur : « Voici Carrefour. Ça fait longtemps que je n'ai pas vu Carrefour. C'est sale, ça pue, c'est bruyant, mal construit, pollué. C'est ici qu'habite mon ami Manu. Le garçon le plus brillant de notre génération. C'est un poète urbain. Il joue de la guitare aussi. Ses chansons racontent la misère des petites gens. Elles sont dures, mais vont droit au but »<sup>361</sup>, écrit Laferrière, et nous pouvons sans doute lire cette dernière appréciation comme une appréciation valable également pour l'écriture et les descriptions de Laferrière (« dures mais allant droit au but »). L'auteur rappelle que « malgré son succès », Manu « n'a jamais quitté Carrefour ». La description est sublimée ici par l'hommage sincère et admiratif rendu à son ami de jeunesse.

Mais la critique s'accroît encore quand elle prend un tour scatologique. En effet, le dernier tiers du récit critique l'extrême saleté d'Haïti. Ainsi, Manu confie à ses amis Philippe et Dany que le thème de sa nouvelle chanson est... « les matières fécales ». La surprise des amis est grande, mais le contexte, qui traite de la pauvreté, de l'entassement des populations et de l'absence de toute dignité au niveau des conditions de vie chez la plupart des familles haïtiennes, laisse attendre un tel excès. Là encore, et cette fois-ci Manu, l'un des protagonistes, va lancer une diatribe contre l'incohérence de l'infrastructure politique et administrative du pays :

Je ne sais pas si tu as remarqué, mon cher voyageur, eh bien ! la population a triplé, quadruplé, quintuplé... En d'autres termes, il y a cinq fois plus de trous de cul dans cette ville qu'avant, et on n'a pas construit une seule latrine publique depuis vingt ans dans ce pays. Je te parie, cher Philippe de Pétionville, que ces gens savent chier aussi, peut-être pas trois fois par jour comme à Pétionville, mais au moins une fois. Alors, on retrouve cette merde partout. Merde de chiens, merde d'hommes, je parie que tu ne t'es jamais posé cette question, cher Philippe de Pétionville, à savoir où tout ce monde chie ? Où chient-ils ? Moi, ça fait des années que je pense à ce problème, mais j'ai toujours su où ils chiaient. Je le sais, et je vais te le dire. Partout dans les quartiers pauvres. Chez moi, sur ma galerie. Sur la plage. Chez mon voisin. Ici, on manque

---

<sup>361</sup> Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, op. cit, p. 218.

peut-être de bouffe, mais ce n'est pas la merde qui fait défaut. On a même un problème d'abondance de ce côté. On ne mange pas, mais on chie pareil. Je trouve ça injuste, tu vois. Les pauvres ne devraient pas chier. Ils ne devraient pas avoir ce problème. La merde devrait être uniquement un problème de riche. *Je n'ai pas mangé de pois, alors pourquoi chierais-je du pois ?* Bon, c'est ça, le nouveau thème, comme vous dites, et je parie que je n'aurai pas beaucoup de succès avec ça à Pétionville. Comme on dit là-bas, il y a des limites à ne pas franchir. Moi, je parle de ce qui m'arrive, et ce n'est pas de ma faute si, chaque fois que je sors de chez moi, je bute contre un tas de merde... C'est aussi ça la vie, je suppose...<sup>362</sup>

On relèvera bien sûr l'aspect quelque peu inconvenant, gênant même, de cette insertion scatologique dans le « rapport » ou le compte-rendu de la visite haïtienne de Laferrière. Si l'exil est aussi un infléchisseur de regard, une posture par laquelle l'exilé qui retourne ne voit plus son pays avec le même regard, et apprécie plus ou moins véritablement les changements qui se sont opérés, la nature du sujet traité ici constitue certainement le point culminant dans la critique dépréciative de Haïti. Laferrière construit son propos dans ce récit selon deux polarités, l'une orientée vers l'univers féminin et maternel, qui est en phase avec lui et suscite son affection, l'autre orientée vers le pays même, qui ne déploie aucun effort d'amélioration et d'autocritique. Cette objectivité semble être une constante du tempérament d'écrivain de Laferrière qui, à aucun moment, ne construit de chant louangeur d'Haïti sans en examiner le versant opposé : le pays de poètes et d'écrivain est aussi un cloaque malodorant et infect. De ce point de vue, Laferrière semble avoir été influencé par une autre grande figure littéraire de la Caraïbe, auquel on a reproché sa trop grande critique de l'univers indien. Il s'agit de l'auteur Naipaul. Vidiadkhar Sarajprasad Naipaul est en effet un écrivain reconnu qui a obtenu le Prix Nobel pour son œuvre anglophone en 2001. Mais Naipaul a suscité de nombreuses polémiques. En octobre 2011, Raphaëlle Leyris lui consacre un article dans le célèbre journal *Le Monde*, qu'elle intitule « Prix Nobel de Littérature et insulteur public », ce qui est significatif de l'orientation de sa critique. Dans son article, la journaliste et écrivaine R. Leyris annonce la couleur en rappelant que « Ecrivain controversé, V. S. Naipaul s'est mué, au fil de ses livres, en contempteur des sociétés post-coloniales et de l'islam. »<sup>363</sup>. Car le Noble est également controversé, pour sa manière trop directe et sa critique frontale de son propre milieu. En effet, Naipaul n'a pas de narcissisme national (ni d'origine). Il dénigre les mœurs et coutumes des Indiens sans le moindre scrupule. Il ne cherche pas à ménager leur dignité patriotique. Pour lui, la littérature n'a pas cette vocation. Voici comment Raphaëlle Leyris résume la posture de l'écrivain

---

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>363</sup> [https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/10/27/prix-nobel-de-litterature-et-insulteur-public\\_1594629\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/10/27/prix-nobel-de-litterature-et-insulteur-public_1594629_3260.html)

trinidadien : « Après les romans "trinidadiens" des débuts (*Le Masseur mystique, Le Suffrage d'Elvira, Miguel Street, Une maison pour Monsieur Biswas*), le virage amorcé au mitan des années 1960 avec *L'Inde brisée*, poursuivi avec *Un drapeau sur l'île, Dans un Etat libre, Guérilleros, A la courbe du fleuve*, l'a vu se transformer en contempteur des sociétés postcoloniales »<sup>364</sup>. R. Leyris poursuit en soulignant que selon Naipaul, « les habitants » de ces sociétés postcoloniales « ont toujours tendance à singer les modèles venus des anciennes puissances tutélaires. Un anti-tiers-mondisme virulent qui vaudra [à Naipaul], plus tard, ce commentaire d'un autre Prix Nobel de littérature, le poète saint-lucien Derek Walcott (1992) : "*Naipaul n'aime pas les nègres.*" » Cependant, celui qui a le plus analysé ce sentiment de déception chez les écrivains revenus d'Occident, et qui a mis le nom qu'il fallait – « désenchantement » – sur ce sentiment est Yves Clavaron dans l'ouvrage collectif dirigé par Isabelle Durand-Le Guern et intitulé *Roman et politique : Que peut la littérature ?*<sup>365</sup> Dans le chapitre « Politique et roman postcolonial : le désenchantement des indépendances chez V. S. Naipaul (*The Mimic Men*) et A. Kourouma (*Les Soleils des indépendances*) »<sup>366</sup>, Yves Clavaron analyse très subtilement ce sentiment, et nous formulons l'hypothèse ici que c'est ce ressenti qui submerge Dany Laferrière lors de son retour au pays natal. S'appuyant sur la théorie de Kenneth Harrow, Yves Clavaron note ceci :

À propos de la littérature africaine de la fin des années 1960, Kenneth W. Harrow parle de « seuils de changement » et signale l'émergence d'un nouveau type d'écriture – une « littérature de l'oxymore » –, qui dépeint le chaos postcolonial, tant sur le plan collectif des problèmes sociaux et de la corruption des dirigeants qu'au niveau individuel des perturbations psychologiques provoquées par cet univers instable. Faisant suite à une écriture de la révolte contre la colonisation, cette littérature de l'oxymore se situe à un seuil (« threshold »), à un carrefour, entre un passé colonial désormais révolu, mais qui perdure, et un avenir problématique, celui de l'indépendance qui dégénère en dictature<sup>367</sup>.

Même si Clavaron prend appui sur « deux romans de la fin des années 1960 : *The Mimic Men* du Trinidadien V. S. Naipaul, publié à Londres en 1967 et *Les Soleils des indépendances* de l'Ivoirien A. Kourouma, publié en 1968 à Montréal (avant de l'être à Paris en 1970), son analyse s'applique parfaitement à Laferrière. Bien que nous ne sommes pas dans

<sup>364</sup> *Idem.*

<sup>365</sup> Isabelle Durand-Le Guern (dir.). *Roman et politique : Que peut la littérature ?* Nouvelle édition [en ligne]. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011. <https://books.openedition.org/pur/39222>

<sup>366</sup> Yves Clavaron, « Politique et roman postcolonial : le désenchantement des indépendances chez V. S. Naipaul (*The Mimic Men*) et A. Kourouma (*Les Soleils des indépendances*) », in *Roman et politique : Que peut la littérature ?* [en ligne]. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, pp. 279-290. <http://books.openedition.org/pur/39271>

<sup>367</sup> *Idem*, <https://books.openedition.org/pur/39271?lang=fr>

la configuration générique d'un roman à thèse<sup>368</sup>, où l'auteur défend une idée sociopolitique forte, l'engagement critique des intellectuels et écrivains n'en est pas moins fort. Analysant les personnages de Naipaul notamment, Yves Clavaron relève le fait que « c'est bien l'aliénation du sujet postcolonial qui est postulée par Naipaul dans un roman qui se présente comme les mémoires supposés d'un homme politique caribéen, d'origine indienne ». Dès lors, le héros est affecté par « le clivage qu'il sent en lui et son incapacité à relier le passé et le présent ainsi que les différents noyaux culturels auxquels il est rattaché. »<sup>369</sup> Yves Clavaron cite, dans la sous-partie « Afropessimisme et *desengano* », la phrase par laquelle l'essayiste tunisienne Hélé Béji formule le désenchantement postcolonial : « L'éblouissement est mort »<sup>370</sup>, notant que c'est « cette désillusion politique face à l'indépendance » qui constitue la cause de cette posture déceptive et désenchantée. Les attentes perdues sont ainsi la cause du dégoût des écrivains analystes politiques qui constatent avec désespoir que la misère, la corruption, la saleté et le manque d'hygiène ne font qu'augmenter : « Naipaul manifeste son désenchantement – une sorte de *desengaño* – vis-à-vis de la situation de son île des Caraïbes, où l'Histoire récente semble prise dans un tourbillon désintégré : « L'histoire des pays coloniaux avance vite, les dirigeants se succèdent rapidement. Je suis déjà oublié [...] »<sup>371</sup> De plus « Les élections, l'indépendance aboutissent chez le narrateur à un sentiment de dépossession et à une nausée quasi sartrienne »<sup>372</sup>.

Mais là où l'analyse de Clavaron ajoute la dimension historique, apparaît exactement la question du déterminisme colonial lié à la condition noire. Sans doute cet aspect est-il présent en latence dans l'écriture de Laferrière. L'écrivain haïtien n'explique pas tout par le passé esclavagiste et les traumatismes qu'il a laissés sur les générations actuelles de l'île, mais il est un fait que ces traumatismes sont pour quelque chose dans cette incapacité à prendre en charge son destin. Dans *Pays sans chapeau*, le narrateur remonte ainsi à l'histoire de l'île, remontée sans laquelle il n'est pas possible d'appréhender les fondements de cet effondrement postcolonial : « il n'y a pas de présent sans passé »<sup>373</sup>, déclare-t-il à son ami Philippe. (204)

---

<sup>368</sup> Dans son étude, Yves Clavaron rappelle la définition du roman à thèse telle que la soutient... : « Un roman "réaliste" (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse. »

<sup>369</sup> *Idem*, <https://books.openedition.org/pur/39271?lang=fr>

<sup>370</sup> Béji H., *Désenchantement national : Essai sur la décolonisation*, Paris, Maspéro, 1982, p. 14.

<sup>371</sup> Yves Clavaron cite ici Naipaul, *The Mimic Men*, Londres, Picador, [1967] 2002 ; traduction Suzanne Mayoux, p. 6.

<sup>372</sup> *Idem*, <https://books.openedition.org/pur/39271?lang=fr>

<sup>373</sup> Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, op. cit., p. 204.

Prenant appui sur le personnage d'Isabella dans le roman cité de Naipaul, Clavaron avance ces faits très justes, qui doivent être mis en perspective avec la situation décrite dans *Pays sans chapeau* :

Si la société d'Isabella échoue à trouver un mode de gouvernement satisfaisant, c'est aussi qu'elle est profondément marquée par plusieurs siècles de colonialisme et la violence inaugurale imposée à l'Amérique par Christophe Colomb. Le malaise éprouvé lors des indépendances – « notre pouvoir n'était que du vent » (HP, p. 271, « our power was air », MM, p. 223) – tient, outre la difficile gestion de la relation avec l'ex-métropole, aux poids des préjugés coloniaux, notamment raciaux, qui imprègnent la psyché coloniale à la manière d'un déterminisme. À la suite de ce qu'il écrit dans *The Middle Passage*<sup>374</sup>, Naipaul fait un tableau sans concession des Caraïbes postcoloniales dans lesquelles il est difficile de trouver des raisons d'espérer [...]

### ***L'ironie comme contrepoint au désenchantement***

L'aspect tragique de ce tableau terrible des Caraïbes est tout de même amorti par le dispositif de l'ironie, dont nous avons vu la grande efficacité dans la poétique de Dany Laferrière. C'est cette même force de l'ironie que salue Clavaron chez Kourouma et chez Naipaul : « À la binarisation du réel imposée par le dispositif manichéen du roman à thèse, les textes de Kourouma et Naipaul substituent un système ironique, qui réintroduit une complexité par rapport aux thèses que leur roman semble véhiculer. » Et en réalité, la critique de ces écrivains postcoloniaux, qui ont pour mission d'évaluer les lendemains d'indépendance, met aux prises la tension entre l'appel plus ou moins fort de l'occidentalisation (avec toutes ses variantes) et la persistance des traditions. Clavaron formule très pertinemment cette « double postulation » : « Kourouma renvoie dos à dos les prétentions rationalistes et scientifiques des Européens, dont le savoir est mis au service d'une colonisation encore plus pernicieuse, et la superstition sanglante et obscurantiste des Africains, enfermés dans des croyances qui les rendent vulnérables. » ? Chez Dany Laferrière, cette polarisation est très nettement formulée : elle concerne la religion catholique d'une part, et le vaudou d'autre part. En admettant que « le sujet colonial produit des réponses culturelles et identitaires à cette tentative d'assimilation » que l'Occident et les pays impérialistes lui enjoignent de réussir, la conciliation entre els deux aspirations ou l'amalgame des deux grandes familles de traditions et croyances ne sera pas toujours facile à réaliser. En 2017, Henri Claude Télusma soutient une thèse que le thème « Une analyse théologique de la coexistence christianisme/vaudou en Haïti : ouverture pour un

---

<sup>374</sup> Clavaron indique « qu'il s'agit d'un récit de voyage dans les Caraïbes. Naipaul V. S., *The Middle Passage*, New York, Vintage Books, [1962] 2002 ; *La Traversée du milieu*, traduction Marc Cholodenko, Paris, Plon, 1994.

dialogue interreligieux »<sup>375</sup>, montrant que le syncrétisme exemplaire réalisé en Haïti représente une réponse résiliente de l'ancien esclave noir à l'importation du catholicisme sur l'île, catholicisme dont les rites sont fusionnés et adaptés à la mythologie vaudou, qui occupe une place capitale dans l'île. Mais comment les Haïtiens eux-mêmes voient-ils cette « alliance » ou mélange vaudou/catholicisme. Mike Préval dans la revue haïtienne *RekEdu* y consacre un article très clair et qui prend en considération les nuances et complexités de ce mode d'entrelacement des deux spiritualités :

Héritage de l'Afrique, plus précisément de l'ancien Dahomey et présent dans plusieurs pays de l'Amérique et des Caraïbes, le vaudou (Vodoun ou Voodoo), qui consiste en des pratiques animistes relevant d'une certaine maîtrise des éléments de la nature par les initiés, trouve son identité la plus complète en Haïti, qui en représente aujourd'hui le principal bastion. Malgré cette place de haut lieu qu'occupe le pays au niveau mondial, le vaudou semble s'y heurter aux croyances judéo-chrétiennes, profondément ancrées dans l'habitus des individus. De ce fait, pour plus d'un, le vaudou haïtien tire son mode de fonctionnement de ces croyances. Pour comprendre ces ressemblances, un recul dans l'histoire s'avère important<sup>376</sup>.

Mais ce « recul dans l'histoire » met en lumière le fait que lorsque les Européens arrivent aux Amériques et qu'il faut une main d'œuvre pour travailler dans les plantations de colons, ils apportent avec eux une législation discriminante et raciste, en même temps que leur religion : « Instauré par Ordonnance Royale en 1685, le Code noir recèle un ensemble de règles relatives au traitement de l'esclave, qui était considéré comme bien meuble du maître. Il faut signaler que ce document était fortement d'inspiration catholique ». Dès lors l'imposition de la religion à ces êtres qui avaient leurs propres croyances a été une forme d'oppression et d'aliénation, à laquelle il fallait trouver un mode d'adaptation : « Donc, l'esclave, soumis à toutes ces pratiques contraires à sa culture propre, a été malgré lui imprégné de la culture judéo-chrétienne. D'où l'aliénation totale et ce sentiment de résignation qui est encore présent chez certains religieux chrétiens. »<sup>377</sup>. Ainsi la réalité de la présence du vaudou n'a pas été simplement une rivalité avec le catholicisme, car le vaudou a inspiré les rebellions et les émancipations noires en Haïti :

Toutefois, les esclaves ne se sont pas totalement laissé faire. Unis par les liens de l'Afrique, ils se sont révoltés et ont arraché leur liberté, conduits par les esprits vaudou. Il faut considérer que le vaudou a joué un rôle prépondérant dans la révolution de 1803. La cérémonie du Bois-Caïman est considérée comme élément déclencheur des dernières luttes conduisant à l'indépendance d'Haïti. Cependant, la religion catholique a survécu à l'indépendance et conservé sa

---

<sup>375</sup> Henri Claude Télusma, *Une analyse théologique de la coexistence christianisme/vaudou en Haïti : ouverture pour un dialogue interreligieux*, Université de Strasbourg (Spécialité : Théologie des religions) 2017.

<sup>376</sup> Mike Préval, « Ce que le vaudou doit à l'église catholique », 4 septembre 2019, <https://rekedu.org/ce-que-le-vaudou-doit-a-leglise-catholique/>

<sup>377</sup> *Idem*.

prédominance sur le vaudou. Ce rejet du vaudou malgré l'indépendance, pour le docteur Price-Mars s'explique par l'efficacité de la morale chrétienne qui a toujours prédominé au sein de la société haïtienne. Le vaudou devient impropre et donc tabou. [...]

De plus, le concordat entre le pape Pie X et le président Geffrard en 1860 a renforcé cette prédominance catholique au détriment du vaudou, condamné à mourir pour faire place à une *civilisation* à l'européenne. Les deux campagnes anti-superstitieuses de 1898 et de 1942, organisées dans le but de changer les mœurs et provoquer un divorce entre Haïti et ses liens avec l'Afrique ont été des manifestations de ce pacte avec le saint Siège. Ces campagnes ont provoqué un tournant dans la vie politique et sociale du pays et ont conduit au mouvement des étudiants en 1946, selon Mical M. Nérestant, dans *Religions et politique en Haïti*. En effet, un groupe d'intellectuels haïtiens [ont engagé] une polémique avec les autorités ecclésiastiques à propos de la campagne anti-superstitieuse que le président Lescot déclencha contre le vaudou (Nérestant, 2005). Il faut également souligner l'apport du vaudou dans les différentes luttes menées contre l'occupation américaine (1915-1934). Comme toujours, dans les moments les plus difficiles, c'est dans le vaudou que les paysans puisent la force nécessaire pour opposer une résistance (Nérestant, 2005)<sup>378</sup>.

Cette force de résistance est en effet ce qui a pu faire que le vaudou demeure vivace en Haïti. Dans notre récit, il faut souligner la présence de cette « rivalité ». Laferrière ne peut éluder le sujet. C'est ainsi que nous pouvons lire des références fréquentes aux divinités du panthéon vaudou haïtien, telles que Legba, Erzulie ou encore, et c'est le titre d'une des sections de *Pays sans Chapeau*, « Ogou, le dieu du feu »<sup>379</sup>. Là encore, l'ironie de Laferrière travaille à vif la matière textuelle et la géographie des souvenirs. Bien loin de magnifier le panthéon vaudou comme le ferait une fiction folklorique qui a pour seul but de fasciner le lecteur face au mystère insondable de la mythologie du vaudou, Laferrière joue à démystifier le vaudou. C'est comme si lui-même voulait avoir une explication pragmatique de l'incarnation de ces dieux du vaudou dans des créatures « normales ». Ainsi, « Ogou, le dieu du feu » décrit simplement une sorte de dieu démystifié qui est un forgeron à sa forge, qui médite de sa fille et sa femme, lesquelles semblent aussi dotées de pouvoirs surnaturels ou sorciers. Ce désenchantement ironique face à ce qui devrait être des divinités sublimées se manifeste clairement dans la section qui succède immédiatement à « Ogou, le dieu du feu » et qui s'intitule de manière très ironique « Des dieux de classe moyenne ». Dans cet extrait très savoureux, Laferrière écorche le mythe des divinités vaudous inaccessibles et en même temps, il propose, un peu désabusé, sa propre lecture, profane et qui dépouille de tout mystère ces croyances vaudous :

#### Des dieux de classe moyenne

Ce n'est décidément pas l'enfer de Dante. Moi qui pensais tomber sur une pluie de formes étranges dans un monde bizarre, un univers si puissant, si gorgé de symboles, si complexe, qui m'aurait aidé, en nourrissant ma prose de détails juteux qui dépassent

---

<sup>378</sup> *Idem*.

<sup>379</sup> Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, op. cit., p. 255.

l'entendement humain, à faire face aux révélations de saint Jean ou à l'enfer de Dante. Au lieu de ça, j'ai à me mettre sous la dent les ricanements d'une déesse adolescente, et les lamentations d'un père, supposément le terrible Ogou Ferraille, qui m'a plutôt l'air d'un pauvre ouvrier pris jusqu'au cou dans des frustrations matrimoniales. Étais-je ici pour entendre un dieu me raconter ses misères avec sa femme ? Et surtout, est-ce avec ce ramassis de ragots petit-bourgeois que le vaudou compte faire face aux mystères du catholicisme ? Je ne veux pas le croire.

A la lecture de ce passage, le lecteur peut marquer une hésitation, car il ne sait pas exactement si Laferrière joue avec cette réputation pompeuse et énigmatique du vaudou ou si réellement, il en a percé tous les mystères, en bon profane et en intellectuel rationnel averti. Un peu plus tard il rencontrera la déesse Erzulie, incarnée dans une jeune fille. Mais le désenchantement est ici la marque de cette expérimentation avec l'altérité vaudoue et l'un des éléments marquants de ce retour d'exil. Lorsqu'il revoit le professeur ethnologue J.-B. Romain, en compagnie de Lucrèce son ami et de tante Renée, il lui avoue « Les dieux m'ont déçu »<sup>380</sup>. Et lorsque le professeur lui demande « Qu'allez-vous faire », l'écrivain-narrateur répond, d'un ton agacé : « Je vais faire mon livre malgré tout, mais je vous avertis que ce n'est pas avec ce ramassis d'anecdotes ternes, de clichés imbuables que les dieux du vaudou se feront une réputation internationale. Je crois que dans mon cas ils auraient mieux fait de garder leur mystère »<sup>381</sup>. La force de Laferrière est bien dans cette aptitude à ne pas prendre au sérieux (et donc à problématiser) toutes les croyances et l'ensemble des clichés stéréotypés qui bâtissent en quelque sorte la réputation d'Haïti. En pratiquant systématiquement ce « doute méthodique » à la manière de Descartes, instaurant cette méthode à l'initiale de toute action ou remise en question, Laferrière déconstruit le rapport souvent stéréotypé que les lecteurs ont vis-à-vis d'Haïti. Ce qu'il veut introduire, c'est son propre point de vue, ouvert, à l'écoute des témoignages et petits récits de ses amis et des gens qu'il rencontre à l'occasion de ce retour.

Nous aborderons après cette étude détaillée de la confrontation du monde familial haïtien et de la remise en question du savoir qui s'en suit un autre pôle de notre Troisième partie intitulée « L'île et le monde : Dialogique de l'altérité dans les poétiques de Laferrière et Dalember ». Dans la mesure où notre approche consiste à examiner tour à tour les composantes singulières des deux poétiques de nos auteurs, nous nous focaliserons maintenant, dans le chapitre 3 de ce volet final, sur l'analyse de l'écriture des exils, exil local et exil global, dans *L'autre face de la mer* de Louis-Philippe Dalember. Nous mettrons en lumière l'intérêt de

---

<sup>380</sup> Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, op. cit., p. 264.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 265.

Dalembert pour tous le mode exilaire « interne », intérêt qui témoigne de l'engagement universel de cet écrivain qui ne cesse de connecter les exodes en fictionnalisant des situations où des exilés rencontrent d'autres exilés, dans des entrecroisements qui érigent la rencontre et le partage solidaire des expériences en valeurs contemporaines.

### Chapitre 3

#### Migrations et traversées dans *L'autre face de la mer* de Louis-Philippe Dalembert

Nous abordons dans ce chapitre 3 de notre dernière partie un roman très émouvant de Louis-Philippe Dalembert, *L'autre face de la mer*, où l'écrivain se consacre à l'histoire d'un exode, celui de Grannie, sa grand-mère, avec sa famille, et jusqu'à l'histoire de son petit-fils Jonas. La remémoration fictionnelle suit les méandres de la mémoire pour marcher sur les pas de cette famille qui quitte la pauvreté d'Haïti et traverse la rivière Massacre, cette rivière qui sépare géographiquement Haïti de Saint-Domingue (la République dominicaine). Publié en 1998 chez Stock, le roman est transgénérationnel puisqu'il passe en revue l'histoire de quatre générations. Haïti n'est pas nommé, et même les personnages entretiennent des liens familiaux sans que le narrateur ne s'immisce dans leur histoire. Ainsi le récit est fait pour caractériser n'importe quelle famille qui choisirait de prendre le chemin de l'exode afin d'échapper aux terribles conditions de vie sur l'île où la « négritude se mit debout pour la première fois »<sup>382</sup>. Dans son analyse du roman, Valérie Cadet met en avant ce « désir de fuite – face aux occupants ou, plus tard, face aux sbires des despotes locaux – », désir qui « est inscrit comme un gène, quelles que soient les preuves mille fois répétées d'un futur en impasse »<sup>383</sup>. Nous tenterons ici de montrer comment la description des traversées multiples, des fuites, des dangers dus à l'exode contribuent à enraciner une tradition littéraire d'écriture de l'exil chez ces écrivains de la migration, et notamment chez Louis-Philippe Dalembert dont l'exil, contrairement à Laferrière, est un choix personnel et n'est pas tout à fait dû à une opposition politique. En effet, Louis-Philippe Dalembert quitte son Haïti natale pour aller poursuivre ses études supérieures en France, et faire son doctorat. Il ne connaît pas la même précarité que Laferrière, au début de son installation en Europe. Cependant, sa sensibilité aux exodes (on l'a vu dans le 2<sup>ème</sup> Chapitre de notre Première partie avec le récit poignant des migrants vers Lampedusa dans *Mur Méditerranée* et l'analyse de l'ethos empathique de Dalembert) en fait dans une certaine mesure un écrivain du récit d'initiation. Car l'exode est l'une des situations les plus risquées, les plus dramatiques et parfois même tragiques de l'initiation. Ce sera notre première lecture du roman, pour éclairer l'intention rhétorique de l'œuvre.

---

<sup>382</sup> Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1939.

<sup>383</sup> Valérie Cadet, « *L'Autre face de la mer*, de Louis-Philippe Dalembert : l'impossible échappée. Plongée dans le chaos d'Haïti. », *Le Monde*, 27 janvier 2005. [https://www.lemonde.fr/archives/article/2005/01/27/l-impossible-echappee\\_395771\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/2005/01/27/l-impossible-echappee_395771_1819218.html)

### *Le récit exilaire comme roman d'initiation*

Structuré en trois parties, « Le récit de Grannie », « La Ville » et « Le récit de Jonas », le roman de Dalembert s'inscrit dans la lignée de cette écriture elle-même migrante, d'écrivain dotés de capacité de nomadisme, qui ne peuvent représenter le monde sans en évaluer et figurer la fluidité, l'incertitude et l'aspect chaotique. Dans « *L'Autre face de la mer* de Louis-Philippe Dalembert ou les récits de la dualité caribéenne », Victoria Famin situe les spécificités de ce point de vue mobile, où les repères ne sont jamais statiques mais appelés à bouger et à bouleverser les codes communs et traditionnels d'appréhension du monde :

La littérature haïtienne actuelle semble caractérisée par son développement non seulement en Haïti mais également dans les terres de l'exil, parfois choisies par les migrants, souvent imposées par les tournants de l'histoire. Les productions littéraires des auteurs haïtiens voient le jour aussi bien dans l'île que dans des pays liés au vécu de cette population. Le Québec et la France, entre autres, ont vu naître des grands textes de la littérature haïtienne contemporaine. L'exil, départ qui exprime un désir d'ailleurs, est un phénomène qui marque la vie des Haïtiens et plus particulièrement la production culturelle et littéraire de ce peuple. L'éloignement physique et affectif du pays natal, dans une multiplicité de circonstances, semble inspirer à son tour une pluralité d'écritures. Si nous nous intéressons à cette figure de l'écrivain dans l'exil, Louis-Philippe Dalembert se présente à nos yeux comme un auteur emblématique de l'écriture nomade<sup>384</sup>.

Pour mieux cerner l'originalité du roman, nous citerons également un autre critique qui lui a consacré une étude très synthétique, Yves Chemla. Celui-ci écrit dans « *Etudes haïtiennes* » (*Notre Librairie*, 1999) :

Rarement sans doute, la figure majeure de l'écriture haïtienne qui travaille "entre l'ancrage et la fuite", pour reprendre l'image inventée par Yannick Lahens, n'a atteint une telle force d'évocation que dans ce rapprochement avec le "*Livre de Jonas*". *L'Autre Face de la mer* de Louis-Philippe Dalembert décrit une des formes radicales dont cette opposition permet le pressentiment : le déni de l'humanité, comme figure erratique du regard posé par l'autre sur l'être au monde haïtien<sup>385</sup>.

Mais comment ce roman articule-t-il la question de l'ancrage à celle de la fuite ? Dans quelle mesure le récit de la grand-mère est-il en résonance avec le récit du petit-fils, écœuré par

---

<sup>384</sup> Victoria Famin, « *L'Autre face de la mer* de Louis-Philippe Dalembert ou les récits de la dualité caribéenne », in Nadève Ménard éd., *Écrits d'Haïti. Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*. Karthala, 2011, pp. 177-188. <https://www.cairn.info/ecrits-d-haiti--9782811104962-page-177.htm#:~:text=Dans%20L'Autre%20face%20de,des%20imaginaires%20de%20cette%20population.>

<sup>385</sup> Yves Chemla, « *L'autre face de la mer* », in *Etudes haïtiennes*, *Notre Librairie*, 1999. [http://www.ychemla.net/fic\\_doc/dalemb\\_mer.html](http://www.ychemla.net/fic_doc/dalemb_mer.html)

la violence terrible qui terrasse son île ? Enfin, de quelle manière ces deux derniers questionnements contribuent-ils à montrer que cette œuvre constitue bel et bien un récit d'initiation ?

Si nous nous reportons à la définition proposée par Xavier Garnier dans un article très important qui pose une question fondamentale, « A quoi reconnaît-on un récit initiatique ? »<sup>386</sup>, il s'avère que ce type de récit possède certaines caractéristiques que nous retrouvons dans *L'Autre face de la mer*. La première de ces caractéristiques est la mention d'une instabilité :

Il n'est pas d'initiation qui ne passe par l'expérience – fût-elle temporaire – d'une instabilité du monde. Lors du cycle mort/renaissance, ce n'est pas simplement le sujet de l'initiation qui meurt et qui renaît, mais c'est tout le monde qui lui était associé. Le grand changement de perspective que la logique initiatique nous invite à adopter, c'est de concevoir le récit comme destructeur de mondes. Les grands textes initiatiques sont crépusculaires. En se lançant dans l'aventure initiatique, le personnage accepte de voir un monde ancien disparaître. Les remous provoqués par l'engloutissement d'un monde seront l'élément dynamique de sa trajectoire. La logique initiatique doit se comprendre à partir du lien de solidarité qui unit un individu et un monde<sup>387</sup>.

En soulignant l'importance de cette « expérience » « d'une instabilité du monde », Xavier Garnier note simultanément que cette instabilité est également le signe que « le personnage accepte de voir un monde ancien disparaître ». Or cette disparition n'est peut-être pas radicale ; elle peut s'accomplir par étapes, partiellement, ou alterner entre immersion et réémergence. En outre, le personnage du récit d'initiation est un personnage en quête de lui-même et de fait, le roman n'est un récit d'initiation que dans la mesure où cette quête, ce tâtonnement, apparaît dans l'œuvre, ce qui est tout à fait le cas, comme nous allons le voir, dans *L'autre face de la mer*. Xavier Garnier constate ainsi : « Il n'y a pas d'identification possible avec un héros de récit initiatique, car il n'y a pas à proprement parler de personnage, mais un élan vers la constitution d'un personnage ». Cet « élan » est essentiel, il marque le mouvement, l'avancée progressive de l'écriture qui accompagne cette quête.

« Le récit de Grannie » est un récit rétrospectif imaginaire puisque le narrateur se met dans la peau de sa grand-mère, Grannie, et traduit les moindres mouvements de sa conscience et de sa pensée. Celle-ci semble s'adresser à un personnage proche, éclairant pour lui les

---

<sup>386</sup> Xavier Garnier, « A quoi reconnaît-on un récit initiatique ? », *Poétique*, vol. 140, n° 4, 2004, pp. 443-454.

<https://www.cairn.info/revue-poetique-2004-4-page-443.htm>

<sup>387</sup> *Idem*.

circonstances d'un départ, ou plutôt d'une fuite : l'exode, décidé par son propre père au début du XXe siècle. En effet, après avoir émigré d'Haïti à Saint-Domingue<sup>388</sup>, le pays limitrophe, le père décide de revenir en Haïti :

Trois mois s'écoulèrent ainsi, qui nous voyaient folâtrer dans notre insouciance, croyant que les parents nous avaient offert le paradis sur terre comme le hasard l'Amérique à Christophe Colomb, quand le drame s'abattit sur nous. Aussi sec que l'élan d'un malfini arrêtant le vol d'un colibri, Papa était arrivé en début d'après-midi, accompagné des deux aînés, et avait demandé à Maman de ramasser l'essentiel : « Rassemble les petits, nous rentrons au pays ». Il ne lui fournit aucune autre explication. Peut-être en avaient-ils déjà discuté entre eux.

Les recherches de Papa et des garçons dans l'entourage pour retrouver Hermanos, habitué à drivailler loin de la base furent brèves et vaines. Le temps était compté, ils ne pouvaient guère les prolonger sans exposer le reste de la famille à des risques d'autant plus inutiles que lourds de conséquences. Seuls les martèlements des pas en fuite et la panique générale autour de nous répondirent aux appels affolés de Maman Lorranna : Helmanooos, Helmanooos. En désespoir de cause, papa dut la prendre de force par les bras et la traîner derrière lui : « Il faut y aller, Nana, sauvons ce qui peut être sauvé. » Nous eûmes tout juste le temps d'attraper quelques affaires avant de nous lancer dans une véritable chasse à l'homme où, avec des milliers d'autres, nous allions constituer sans le vouloir le gibier à abattre<sup>389</sup>.

Ce passage qui décrit les conditions et le contexte du départ, assez déchirantes puisque la famille est obligée de partir sans Hermanos, l'un des jumeaux de cette famille de six enfants, montre la gravité de la situation et surtout l'angoisse qui accompagne la vie de Grannie. Toute la première partie du roman cultive les différentes représentations de l'exode, de la fuite et même de ce qu'on pourrait appeler la partance. En effet, Grannie dans son effort de remémoration accorde une très grande place à la représentation du départ. Durant son enfance, elle n'a cessé d'aller admirer les bateaux, cargos et paquebots de voyageurs, qui débarquent dans le port de la ville où elle vit : « [...] je voyais le navire s'arracher de l'embarcadère dans des borborygmes assourdissants, s'éloigner, se confondre avec le grain de sable de l'horizon, puis s'effacer de mon regard aussi consterné que si, à bord, il avait emporté l'amour de ma vie »<sup>390</sup>. Mais si la République dominicaine attire les Haïtiens, c'est parce qu'ils peuvent y trouver du travail : « la zone frontalière [entre Haïti et la République dominicaine] fonctionnait comme un État quasi indépendant, habité par des Haïtiens et des Dominicains collaborant dans leurs affaires commerciales, s'alliant pour résister aux tentatives du gouvernement dominicain

---

<sup>388</sup> « À la fin du XVIIIe siècle, Saint-Domingue fut le théâtre de la plus grande révolution servile des temps modernes » (Jean Fritzner Étienne, « L'Église et la révolution des esclaves à Saint-Domingue (1791-1804) », in *Histoire, Monde & Cultures religieuses*, n°29, mars 2014, pp. 15-32.

<sup>389</sup> Louis-Philippe Dalembert, *L'autre face de la mer*, Paris, Stock, 2017 [1<sup>ère</sup> édition, 1998], pp. 41-42.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 19.

et des autorités américaines de contrôler et taxer leur commerce. »<sup>391</sup> Cette question de la migration haïtienne a été traitée de façon approfondie dans un volume collectif paru aux Presses universitaires de Rennes et intitulé *La diaspora haïtienne : Territoires migratoires et réseaux*<sup>392</sup>. Dans ce volume, le coordinateur compose le premier chapitre, assez long et très précis sur « Le contexte historique de la migration Haïtienne »<sup>393</sup>. Dans ce chapitre, il commence par revenir à l'origine historique de ces mouvements de migration : « On ne peut pas comprendre l'ampleur phénoménale de l'émigration haïtienne, sa remarquable dispersion au cours du temps et ses conséquences de plus en plus incontournables sur le destin d'Haïti, si on ne se replonge pas au préalable dans l'histoire tourmentée du pays »<sup>394</sup>. De fait, il lie l'histoire d'Haïti à son emplacement géographique : «

Dans ce tiers d'île au cœur du système d'exploitation capitaliste esclavagiste moderne, les hommes et la nature ont été traités sans ménagement. Par les "anomalies" historiques qu'ils ont constituées dans le cadre de l'économie transatlantique moderne, les luttes pour la liberté des années 1790, l'indépendance de 1804 et les développements ultérieurs du XIX<sup>e</sup> siècle ont fourni un contexte singulier à la mise en place d'une culture du marronnage, de la mobilité et de la migration.<sup>395</sup>

Cédric Audebert pointe ainsi l'existence en Haïti, d'une « culture de la migration ». Celle-ci serait d'abord, « interne dans un premier temps » avant de s'étendre vers les confins, et l'historien souligne que « l'entrée dans le XX<sup>e</sup> siècle a été pour Haïti celle de l'inauguration d'une émigration régionale d'une intensité sans précédent, liée à la pénétration croissante du capital états-unien. » Dalember, qui a lu les économistes et les historiens de l'économie dans la Caraïbe, sait que la pression exercée par le « capital » est très forte et que le père de Grannie n'a pas d'autre solution que d'accepter que sa qualité de vie et celle de sa famille soit dégradée. Il semble d'ailleurs que ce projet migratoire soit anticipé dès la naissance des enfants, dans la mesure où les parents donnent à chacun de leurs six enfants (Grannie a une sœur aînée, Luciana, et quatre frères, Pétion et Diogène ainsi que les jumeaux Hermanos et Antonio) des prénoms hispaniques (la langue de la République dominicaine est l'espagnol). Ils vivront dans cette

---

<sup>391</sup> Alberte Magally Constant, « Les migrants haïtiens en République dominicaine : quand l'urgence linguistique se conjugue avec la « colonisation du monde vécu » », in *Lidil* [En ligne], 69 | 2024, mis en ligne le 01 mai 2024. <http://journals.openedition.org/lidil/12702>

<sup>392</sup> Cédric Audebert (dir.), *La diaspora haïtienne : Territoires migratoires et réseaux*. Nouvelle édition [en ligne]. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012 ; <http://books.openedition.org/pur/26969>

<sup>393</sup> Cédric Audebert, « Le contexte historique de la migration Haïtienne » (Chapitre 1) In Cédric Audebert (dir.), *La diaspora haïtienne : Territoires migratoires et réseaux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012. <http://books.openedition.org/pur/26973>.

<sup>394</sup> *Idem.*

<sup>395</sup> *Idem.*

« minuscule bicoque délabrée qui menaçait à tout instant de s'écrouler »<sup>396</sup>, avec une seule pièce à vivre pour toute la famille de 8 membres. Le père est embauché pour travailler dans une plantation de canne à sucre, travail extrêmement pénible qui le rabaisse et l'humilie. C'est ainsi qu'il vivra en République dominicaine : « De l'aube à la nuit tombée à couper la canne, au milieu de grosses fourmis rouges qui dévoraient les jambes, de feuilles dont le rebord, plus tranchant qu'une lame de rasoir, lacérait les bras et le visage »<sup>397</sup>. Mais l'impératif économique est prioritaire sur toutes les considérations de dignité humaine. Cédric Audebert rappelle dans son étude qu'à l'occasion de « l'occupation militaire états-unienne de la République dominicaine (1912-1924), la présence du capital nord-américain dans ce pays fut considérablement renforcée ». Cette présence explique le besoin de main d'œuvre, le père de Grannie faisant partie certainement de ce contingent d'ouvriers recrutés à cette fin : « La production de sucre prit un essor remarquable et là encore, la main-d'œuvre haïtienne joua un rôle central dans ce développement. Ces mouvements migratoires sont mal connus sur le plan statistique, mais les auteurs ayant travaillé sur la question s'accordent généralement sur le fait que les déplacements vers la République dominicaine et Cuba furent de l'ordre de plusieurs centaines de milliers de travailleurs »<sup>398</sup>. On voit ici comment la littérature contribue justement à enrichir ces connaissances qui manquent aux statistiques, en formulant des témoignages que Dalembert par exemple a dû recueillir de personnes âgées, appartenant à cette génération dont les pères ont connu ce mouvement migratoire. Dès lors, le roman de l'écrivain haïtien se lit mieux à la lumière des études politiques et économiques, mais réciproquement, ces études chiffrées acquièrent plus de force avec ce que la littérature donne à voir. Ainsi, lorsqu'Audebert écrit que « pendant l'occupation états-unienne, 200 000 à 300 000 Haïtiens auraient été travaillé en République dominicaine et le double à Cuba »<sup>399</sup>, la logique migratoire qui donne son impulsion au récit rétrospectif de Grannie prend plus de force. Nous verrons plus tard que l'attaque très violente que les ouvriers et travailleurs haïtiens ont subie de la part des soldats dominicains est due à la politique dictatoriale et raciste envers les Haïtiens pratiquée par le militaire Trujillo. Dans cette perspective, Cédric Audebert ne manque pas d'évoquer le « terrible massacre par Trujillo de 15 000 à 30 000 Haïtiens en 1937 »<sup>400</sup>, éclairant pour nous

---

<sup>396</sup> Louis-Philippe Dalembert, *L'autre face de la mer*, p. 36.

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>398</sup> Cédric Audebert, « Le contexte historique de la migration Haïtienne », *op. cit.*

<sup>399</sup> *Idem.*

<sup>400</sup> *Idem.*

lecteurs le parcours très difficile de ce père de famille qui entraîne avec lui sa famille d'un pays à l'autre.

Mais le roman ne développe pas seulement une fiction d'exode économique, nous renseignant sur la vague d'immigration depuis Haïti vers la République dominicaine. Il développe également une rêverie liée au récit d'initiation, rêverie sur la puissance du désir de partance vers l'ailleurs. Ce désir est traité d'une manière existentielle et philosophique, et c'est ce qui fait du roman de Dalembert une œuvre universelle et non seulement contextuelle. En effet, par ce récit mémoriel où une femme se remémore toute son enfance et sa jeunesse, c'est toutes les attractions de l'ailleurs qui sont évoquées, comme étant consubstantielles à l'être humain. En effet, de tout temps, l'homme a voulu partir et voyager, s'arracher de son lieu de naissance pour conquérir l'inconnu. Cette dimension est une caractéristique de la poétique de Louis-Philippe Dalembert, écrivain qui a lui-même vécu sur différents continents, en Italie, à Jérusalem, en Haïti et aux États-Unis. Cette analogie avec le vécu de l'écrivain donne une portée autobiographique au roman, mais c'est une autobiographie collective, car Grannie parle pour toutes les filles et les mères qui ont eu à vivre différents exodes. On pourra remarquer qu'à la fin du livre, lorsque l'auteur mentionne le lieu et la date de fin de rédaction de son manuscrit, l'on peut lire « Port-au-Prince/Paris/Jérusalem. Décembre 1996/août 1997 ». On peut induire de cette mention que l'écriture du livre elle-même est instable, pratiquant le même nomadisme que celui des personnages.

### *Nomadisme et impossibilité de se fixer : à la recherche d'une terre promise*

Cette aptitude ou vocation au nomadisme est implantée dans le peuple haïtien. Nous nous sommes déjà référée à ce sujet aux travaux de Cédric Audebert qui montre de façon éclatante les liens très étroits entre la politique et l'économie, et surtout que la vocation à l'exode est l'un des critères définitoires de l'identité haïtienne. Cette propension au nomadisme est évidemment inspiratrice pour la littérature. Dans notre corpus, *L'autre face de la mer*, ce désir d'ailleurs est inscrit génétiquement dans l'ADN du protagoniste principal, Grannie. A plusieurs reprises, alors qu'elle n'est encore qu'une enfant, le souvenir de ce désir qui la traverse continuellement lui revient :

Aujourd'hui, il me serait difficile de dire à quoi ressemblait cette autre face du monde dont je rêvais. Il y en avait tellement. Tant et tant et tant. Les unes toujours plus différentes des autres.

Ca dépendait de ma fantaisie. Du temps qu'il faisait ce jour-là (tantôt les bateaux résistaient aux plus farouches ouragans, tantôt ils glissaient comme des cygnes sur un océan d'huile). Des conversations cueillies dans mon entourage, un mot attrapé au vol et mon imagination se mettait à tourner à plein pot, peuplant ces terres lointaines de toutes mes lubies de fillette songeuse. De quoi était faite la forêt amazonienne de mon enfance ? Quels êtres fantasques l'habitaient ? Les dunes mouvantes du Sahara, la Terre promise, la grande Australie hantée par des myriades de kangourous...<sup>401</sup>

Le pays d'arrivée comme Terre promise, voilà une image qui n'est pas étrangère à un écrivain qui a dû expérimenter en nomade plusieurs ports d'attache avant de savoir celui qui lui conviendrait le mieux. Par ailleurs, nous ne pouvons pas détacher la référence à la « terre promise » de la profonde culture religieuse de Dalember, qui cite souvent des extraits des Evangiles. Ainsi, la première citation placée en exergue du roman est extraite du *Livre des Lamentations* et entretient bien sûr une relation très significative avec la morale de l'œuvre : « Car ils sont devenus sans foyer. Ils ont également erré çà et là. On a dit parmi les nations : "ils ne résideront plus comme étrangers" » (*Lamentations*, 4, 15.). Mais en insérant ce verset des Lamentations, Dalember fait bien plus que montrer sa profonde culture biblique. Il opère en fait une transposition depuis le statut de juif errant vers le statut de « Haïtien nomade ». Pour lui, le roman doit servir à démontrer que le Haïtien est intrinsèquement nomade et qu'il ne peut avoir véritable vocation à se fixer. Au-delà même d'une réinstallation dans un pays d'arrivée, Dalember est également fidèle à toute une tradition littéraire, française notamment, qui magnifie les départs. Nous commencerons par citer les poèmes de Baudelaire où le grand poète du XIXe siècle clame son désir de partir, *L'invitation au voyage*, mais aussi *Le Voyage*, dédié à Maxime du Camp, dont nous reportons ces trois strophes significatives

Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,  
L'univers est égal à son vaste appétit.  
Ah ! que le monde est grand à la clarté des lampes !  
Aux yeux du souvenir que le monde est petit !

Un matin nous partons, le cerveau plein de flamme,  
Le cœur gros de rancune et de désirs amers,  
Et nous allons, suivant le rythme de la lame,  
Berçant notre infini sur le fini des mers :

Les uns, joyeux de fuir une patrie infâme ;  
D'autres, l'horreur de leurs berceaux, et quelques-uns,  
Astrologues noyés dans les yeux d'une femme,  
La Circé tyrannique aux dangereux parfums<sup>402</sup>.

---

<sup>401</sup> Louis-Philippe Dalember, *L'autre face de la mer*, op. cit., p. 18.

<sup>402</sup> *Le Voyage*, Charles Baudelaire, in *Les Fleurs du mal*.

Le vers « Les uns, joyeux de fuir une patrie infâme » pourrait sembler refléter une partie de ce qui motive, dans la littérature haïtienne et notamment dans notre corpus, ce désir ou cette forte attraction de l'ailleurs. Cependant, Dalembert présente explicitement cette attraction chez le personnage de Grannie comme étant indépendante de la situation matérielle de l'enfant dans son pays natal. Ainsi, la représentation du pays d'arrivée comme une terre promise accentue le désir d'en savoir plus sur l'expérience de l'au-delà de la mer, ce « miroir aux alouettes de l'au-delà des eaux »<sup>403</sup> : « à dire vrai, les partants m'attiraient [...]. J'aurais voulu les aborder, leur demander ce qu'ils avaient ramené de là-bas. De l'autre côté de l'horizon. [...] J'aurais aimé qu'ils me racontent leur expérience, me disent les différences rencontrées, l'incompréhension suave des langues nouvelles, les fleurs, les arbres, la neige... tout ce qui rendait là-bas si beau. »<sup>404</sup> Tout le début du roman est ainsi structuré par l'imaginaire de l'ailleurs chez Grannie, qui se demande : « Pourquoi, dira-t-on, cette envie quasi malade de traverser l'océan. Difficile d'expliquer tout ça à quelqu'un. Toute ma vie, il n'a cessé de me narguer, rapprochant l'horizon, puis l'éloignant au moment où je croyais enfin le toucher »<sup>405</sup>. L'hypothèse que l'on peut formuler à ce niveau est que cette fascination qui semble atavique, intrinsèque à tout Haïtien est aussi ce qui le rapproche du « peuple élu », des Juifs. Dans la mesure où l'histoire des hébreux, à laquelle s'intéresse Dalembert dans *Avant que les ombres s'effacent* mais aussi dans *Mur Méditerranée* à travers le personnage de la jeune migrante nigériane juive Chochana, permet de dresser un parallèle entre l'errance des Juifs et le nomadisme des Haïtiens. Au-delà de cette fascination pour le départ et pour l'océan, c'est aussi sur le fondement d'une critique d'Haïti qu'émerge le désir de partance. Nous retrouvons à travers le récit homodiégétique de Grannie les traditionnelles caractéristiques négatives de l'île. C'est ainsi que Grannie en souligne les risques, les dangers liés à sa situation géographique :

[...] point n'est besoin d'avoir usé son cerveau et ses yeux dans des universités d'élite, des études interminables pour comprendre que cette zone a un problème. Un jour, c'est une tempête qui introduit l'océan et des bourrasques de pluie chez toi, sans même te demander ton avis, dessouche des mapous centenaires qui avaient su jusque-là résister au pouvoir de destruction des hommes. Un autre jour, un volcan te pète sa lave à la figure. Puis un tremblement de terre vient comme un maraudeur dans la nuit et te surprend en plein sommeil, secouant jusqu'à la monumentale forteresse comme un banal cocotier. Ici, au moins, on n'en a qu'avec les cyclones, une petite secousse de temps en temps, la faim qui avance à grandes enjambées et finira par nous bouffer tous<sup>406</sup>.

---

<sup>403</sup> Louis-Philippe Dalembert, *L'autre face de la mer*, p. 98.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 31.

Dans « Les traversées de Louis-Philippe Dalembert. Lieux, temps et langues dans *L'autre face de la mer, Avant que les ombres s'effacent* et *Mur Méditerranée* », Noémie Laporte dont nous avons déjà eu l'occasion de citer le travail soutenu à l'Université de Montréal en 2022 sous la direction de Raphaël Lauro, apporte un regard interprétatif très pertinent sur la question de la représentation des lieux. Selon elle, « chez Dalembert, la maison forge un espace de transmission se déplaçant et se transformant au même rythme que les êtres qui l'habitent. Pourtant, quelques-uns de ses personnages s'accrochent au référent fixe que l'imaginaire de la maison d'enfance suggère a priori ». Pour Noémie Laporte, Grannie cristallise parfaitement, après de longues épreuves de traversée des espaces de migration, cette forme de maintien d'une identité fixe malgré l'attraction du départ : « C'est le cas de Grannie dans *L'autre face de la mer* qui, après son passage en République Dominicaine, répète : "Moi vivante, personne de ma famille ne quittera les côtes de cette ville" »<sup>407</sup>. Ce n'est toutefois pas une poétique de la nostalgie ni de l'attachement au « pays natal » qui occupe le devant de la scène narrative, au contraire. On pourrait avancer ici que le personnage de Dalembert est pris au piège de son désir de sédentarité qui entre en conflit avec l'appel du large, en quelque sorte. Mais de quelle manière ce récit initiatique qui s'effectue selon le mouvement et les étapes de la recherche d'une « terre promise » présente-t-il la place de l'homme dans les turbulences politiques et militaires qui ne cessent de le mettre en danger durant tout le roman ? Pourrions-nous lire la partie intitulée « La Ville », où c'est surtout le petit-fils de Grannie, Jonas, qui s'exprime, comme un repoussoir et une explication de ce dégoût du pays d'origine ? Cédric Audebert explicite cette posture contradictoire par la théorie du « push/pull » qu'il emprunte à Everett Lee : « La théorie du push/pull attache autant d'importance dans l'explication des mécanismes migratoires aux facteurs répulsifs du pays d'origine qu'aux facteurs attractifs du pays de destination. Concernant la théorie sur la rationalité des individus migrants, voir Lee (1966 : 47-57). »<sup>408</sup> Les facteurs répulsifs, qui comptent parmi eux la situation sismique, la présence volcanique, l'exposition aux cyclones ainsi que l'extrême pauvreté, sont dès lors des facteurs aggravant des épreuves traversées. Dans la section suivante, nous analyserons les divers facteurs narratifs et traumatiques permettant d'estimer la dimension initiatique inspirée des récits théologiques, de *L'Autre face de la mer*.

---

<sup>407</sup> *Ibid.* p. 83.

<sup>408</sup> Cédric Audebert, « Le contexte historique de la migration Haïtienne » (Chapitre 1) In Cédric Audebert (dir.), *La diaspora haïtienne : Territoires migratoires et réseaux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012. <http://books.openedition.org/pur/26973>. C. Audebert cite dans sa bibliographie la référence suivante : « Everett Lee, « A theory of migration », in *Demography*, n° 3, 1966, p. 47-57.

*Le « schème de mort-épreuve-rennaissance » dans L'Autre face de la mer*

Pour décrypter la dimension anagogique (déchiffrement d'un sens mystique, en relation avec les transfigurations chrétiennes) dans notre corpus, nous examinerons d'abord selon quelles modalités les événements traumatiques traversés par la famille de Grannie participent d'un véritable « chemin de croix » analogue à celui parcouru par le Christ dans un monde qui lui était foncièrement hostile. Cette analyse prendra appui sur les travaux de Jean-Baptiste Lecuit qui entrelace les données théologiques avec l'approche psychanalytique pour éclairer le sens des épreuves traversées dans l'initiation.

Si le roman comme nous l'avons vu commence avec une atmosphère de rêverie et d'imaginaire débridé relatif à l'ailleurs, toute la suite de l'œuvre s'emploie, il faut le dire, à développer le contrepoint déceptif de cette aspiration à une vie meilleure. Ce ne sont en effet que mésaventures, humiliations, agressions physiques et désespoir qui se succèdent. Lorsque les soldats et l'armée dominicaine s'en prennent aux travailleurs haïtiens, ils lancent à leurs trousses des chiens qui vont les attaquer et les terroriser. Le récit qu'en fait Dalember est à lire comme un témoignage digne d'un procès. En accusant implicitement les dominicains, Dalember rétablit la vérité : même si le poids colonial est lourd dans la Caraïbe, la responsabilité des « frères » dominicains n'en est pas moins dramatique. L'absence de solidarité et la pression, pour ne pas dire l'oppression politique, pèsent terriblement sur la vie de ces ouvriers qui meurent de faim. Alors que les Haïtiens pourchassés tentent d'attendre la rivière Massacre (p. 58) et de passer en Haïti, les scènes de traque sont terribles :

Juchée sur l'épaule de Papa, je suis aussi essoufflée que les autres. La gorge sèche comme un désert de pierres. La poitrine me brûle. Il faudrait un fleuve entier pour étancher ma soif. Mais je n'ai pas le temps d'y penser. Les aboiements. Là, derrière nous. Est-ce le vent ou la proximité réelle ? J'imagine les molosses gras, puissants comme des chevaux. Ils plaquent leurs pattes sur notre dos, nous déchiètent comme mes dents expérimentées les tiges de cannes. Identiques à celles qui s'élèvent devant nous, les unes serrées contre les autres, formant un champ compact. Nous nous y engouffrons sans prendre garde aux feuilles. Leurs rebords tranchants de machettes effilées nous labourent la peau. Nos corps insensibles à toute douleur, sinon à l'effort à déployer pour éviter que nos poursuivants nous rattrapent<sup>409</sup>.

---

<sup>409</sup> Louis-Philippe Dalember, *L'autre face de la mer*, p. 53.

Ces aboiements et encore plus la mention du mot de « molosses » doit immédiatement nous faire penser à un fort effet d'intertextualité. En effet, Louis-Philippe Dalembert a lu Patrick Chamoiseau et il connaît certainement ce récit de marronnage déchirant d'émotion qui s'intitule *L'esclave vieil homme et le molosse*. Dans cette œuvre courte et dense, Chamoiseau nous met dans la peau d'un vieil esclave qui décide un matin de fuir et de quitter la plantation où le maître l'exploite depuis des dizaines d'années. Il raconte la traque de l'esclave par un « molosse » justement, un chien terrible qui peut être extrêmement dangereux. En ce qui concerne notre corpus, Dalembert nous semble avoir choisi ces scènes de traque pour deux raisons. D'abord, l'accentuation de l'angoisse et de la douleur générée par cette situation lui permet de faire d'eux quasiment des héros. En narrant leurs épreuves, la douleur physique et l'insensibilité qui en résulte parce que leur survie est obligatoire, il les transfigure, en faisant des figures christiques, à l'instar de Jésus qui a dû affronter l'hostilité des gens de Nazareth. Ainsi, dans « L'épreuve initiatique dans les rites et le cheminement chrétien »<sup>410</sup>, Jean-Baptiste Lecuit analyse les modalités et la symbolique de ces épreuves pour l'accomplissement existentiel. Il rappelle ainsi que l'anthropologie culturelle parle de « rites de passage » :

L'ethnologie distingue trois grands types d'initiation, qui constituent « le prototype des rites de passage » : tout d'abord l'initiation tribale, qui fait entrer dans la catégorie d'adulte ; cette initiation tribale a toujours une dimension religieuse, mais on réserve l'appellation d'initiation religieuse aux rites faisant passer du domaine profane au domaine sacré, en introduisant dans une société secrète ou une confrérie ; il existe enfin une initiation dite magique, ayant pour but de procurer des pouvoirs surnaturels. « De tous ces rites, les plus importants sont incontestablement ceux qui font accéder l'enfant au statut d'adolescent », estime l'anthropologue R. Bastide : c'est-à-dire les initiations tribales. Plus fréquentes pour les garçons, où elles interviennent à des âges variables, elles concernent également les filles, chez qui elles coïncident avec la puberté biologique. Si l'on fait abstraction de ces différences, et de nombreuses autres concernant la durée et les modalités des initiations, elles sont toujours structurées en trois étapes : rites de séparation, rites de marginalisation, et enfin rites d'agrégation.

1. La première phase consiste en une séparation des enfants du groupe des mères, par un arrachement, souvent violent, ayant la signification d'une mort symbolique (marquée par les lamentations maternelles, l'avalément symbolique par un monstre, des marques corporelles comme les tatouages, les scarifications, ou la circoncision entre autres). On procède aussi à des actes de purification, comme le bain rituel. Une nouvelle naissance peut être symbolisée de diverses façons (position fœtale, placement entre les jambes de la mère, etc.).

2. Les rites de marge ou de marginalisation comportent des épreuves physiques, souvent très douloureuses (brimades, piqûres d'insectes, blessures, épreuves physiques variées), plongeant les enfants dans un état de vulnérabilité. C'est pourquoi les initiés peuvent avoir des protecteurs. Ils reçoivent une éducation initiatique (morale, religieuse, « professionnelle », etc.).

---

<sup>410</sup> Lecuit, Jean-Baptiste. « L'épreuve initiatique dans les rites et le cheminement chrétien », in *Adolescence*, vol. 283, n° 3, 2010, pp. 545-561. <https://www.cairn.info/revue-adolescence-2010-3-page-545.htm>

3. Les rites d'agrégation les réintègrent dans la société, avec le statut nouveau d'adolescent ou d'adulte, pouvant désormais accéder au mariage.

Que déduire de cette typologie ? D'abord, nous constatons que l'étape ou phase 1, par laquelle l'enfant est séparé de sa mère, est quasiment celle qui affecte Grannie, et en tout cas frappe au commencement Hermanos que la famille n'a pas le temps d'attendre lorsque le père donne l'ordre du départ vers la République dominicaine au début du roman. On peut aussi avancer que le symbolique, ce que Jean-Baptiste Lecuit désigne comme un « avalement symbolique par un monstre » est reflété de manière métaphorique dans le récit par la traque des molosses (l'un des frères de Grannie aura d'ailleurs la jambe arrachée et gardera les séquelles de cette mutilation toute sa vie). Le deuxième moment de l'initiation, « épreuves physiques, souvent très douloureuses (brimades, piqûres d'insectes, blessures, épreuves physiques variées), plongeant les enfants dans un état de vulnérabilité » est lui-même bien représenté ou métaphorisé dans l'œuvre. J. B. Lecuit déduit de ces épreuves que la « finalité des rites d'initiation est d'engendrer une identité sociale [...] dans un rapport antagoniste au monde du dehors ». Or c'est bien ce rapport qui au départ était une relation de désir relativement à l'ailleurs qui devient un rapport « antagoniste », douloureux et pervers. Cette initiation, qui signe après l'épreuve une renaissance, sera marquée par le désir transformé de Grannie de ne plus quitter son île, comme si, une fois l'initiation accomplie, la sagesse lui ordonnait de demeurer chez elle : « Moi vivante, personne de ma famille ne quittera les côtes de cette ville »<sup>411</sup>. Ainsi, la frayeur de Grannie est que son fils ne soit pris par la frénésie du départ qui affecte les Haïtiens. Citant la vague d'immigrations des corps de métiers liés à la santé, à l'agriculture et à l'enseignement, elle reproduit le souvenir de ce flux comme une calamité qui vide Haïti de ses forces vives :

C'est au cours de cette période, le corps de Papa n'avait pas encore refroidi, que le fléau s'abattit sur la ville, venu du plus lointain de l'océan. Il allait se répandre telle une épidémie, touchant la population dans ses forces vitales. Médecins, infirmières, enseignants, agronomes... en furent les principales victimes, qui se jetèrent dans l'entreprise comme dans une guerre : à corps perdu. Les offres de travail étaient tombées par milliers, à des conditions, il est vrai, alléchantes. Peu de cadres ici étaient en mesure de les refuser. Ils répondirent en masse, d'autant que, après moult soubresauts, l'on était entré dans une nouvelle période de vaches maigres<sup>412</sup>.

---

<sup>411</sup> Louis-Philippe Dalembert, *L'autre face de la mer*, op. cit., p. 83.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 77.

Seule l'histoire d'amour vécue par le fils de Grannie mettra un frein à son désir de départ, puisque sa fiancée tombe enceinte et que bientôt, naîtra le petit Jonas, le petit-fils bien-aimé de Grannie. La dernière section de la Partie initiale du roman, « Le récit de Grannie » se clôt sur une véritable élégie de la transformation de Haïti en pays fantôme, ayant perdu ses forces vives : « J'égrène un à un ces fils, ces filleuls, ces sœurs ces amis que je ne reverrai plus [...] J'imagine alors le quartier, la ville exsangue, vidée de sa jeunesse. Vidée de son sang. Qui chantera la veillée des défunts quand ils seront tous partis ? Qui, à part mon petit Jonas, pour fleurir ma dernière demeure ? »<sup>413</sup> A ces questionnements, Grannie ajoute une certitude, qui lui permet de survivre : « Je ne saurai jamais pourquoi les gens se lèvent un matin, choisissent de fermer la porte et de marcher loin de la terre natale. [...] A mon sens, on a toujours le choix ; même celui de s'en aller définitivement, de quitter cette vallée de larmes. [...] Au commencement, il y eut l'océan... »<sup>414</sup>

Cependant ces épreuves mettent simultanément à mal l'humain et la nature. A cet égard Noémie Laporte cite les travaux de Malcolm Ferdinand, chercheur martiniquais spécialiste des interactions entre l'histoire coloniale et les problématiques environnementales. Son ouvrage intitulé *Une écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen* (2019) peut être mis en résonance avec les descriptions de la pollution, de la déforestation et de la dégradation de l'environnement dans le corpus. Parallèlement au « quartier qui se dévide de ses jeunes comme un collier de perles »<sup>415</sup>, la ville est en train de tomber dans un tel état d'insalubrité que la représentation qui en est faite serait analogique aux descriptions des lieux de perdition de l'enfer.

### ***L'extrême violence d'une altérité dégradée***

La partie centrale, intitulée « La Ville » est emblématique de ces problèmes d'insalubrité et de pollution environnementale qui frappe Haïti. Nous la voyons, cette ville, via le regard du petit-fils, Jonas, effaré par l'ampleur de la catastrophe écologique qui s'y dessine. Ainsi, circulant dans la ville, il observe avec stupéfaction ce paysage apocalyptique qui est aux antipodes de la « terre promise » à laquelle rêvait autrefois Grannie :

---

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 103.

Jonas fraye avec difficulté sa voie au milieu de tous ces gens. Il transpire comme les autres. Le soleil lui brûle le crâne. Cette envie de vomir qui lui comprime la poitrine. La ville grouille sous le feu du soleil. Palpite, sexe en rut. La ville monte et descend. Sue, ahane. S'embouteille du soir au matin. La ville, si on peut nommer ainsi ce marasme où cohabitent des millions d'humains et trois fois plus de cochons. Tous se vautrant dans la merde. Les uns au-dessus des autres. Et cette envie de vomie, nom de Dieu, qui ne se décide pas à venir. [...]

Plus loin, les yeux du jeune homme se posent sur les cahutes en carton accrochées au flanc des montagnes. S'affichant dans les moindres recoins ? Elles ont poussé avec une rapidité déconcertante, comme de la mauvaise herbe. En une nuit. Un après-midi. Certaines familles s'y relaient pour dormir. Entre les rats et les détritrus. Et les cochons aussi. Qui ont envahi la ville. Des noirs. Des métis. Bigarrés. Leurs groins égarés sous des monceaux de fatras. Ils les éparpillent en traînées de puanteur le long des rues qu'ils traversent comme des divas, suivis d'une flopée de pourceaux. Chaloupant leur graisse nonchalante. Comme si la terre entière les regardait passer. Dans certaines civilisations, c'est la vache, animal sacré, qui immobilise le trafic. Chez d'autres, l'aigle déploie ses serres en un symbole de puissance. Ailleurs, le condor passe dans un vol majestueux. Ici, ce sont les cochons qui se pavanent. Comme une prédestination de la merde que la ville était appelée à devenir<sup>416</sup>.

Cette description effroyable et repoussante de saleté, avec une focalisation sur un bestiaire pervers et dégradé – le cochon et ses pourceaux – offre une vision hallucinante de l'enfer haïtien. Le lecteur de Laferrière peut aisément faire un parallèle avec la vision proposée par l'auteur de *Pays sans chapeau*, quand il revient au pays et découvre cette atmosphère où l'animalité et l'humanité sont mélangées dans une indistinction avilissante<sup>417</sup>. Chez Louis-Philippe Dalembert, cette indistinction trouve son point d'articulation dans l'absence absolue de propreté, dans cet espace « grouillant de boue et de pestilence » auquel l'écrivain va jusqu'à donner le sobriquet de « Merdiland »<sup>418</sup>. Nous pouvons d'ailleurs opérer un parallèle entre la dégradation de l'espace urbain et la souillure spirituelle et morale. Il est très probable que Louis-Philippe Dalembert ait voulu attirer l'attention, par ce « détour » oblique qu'est le thème des ordures, sur l'état de crise existentielle et morale de ce peuple. Dans un mémoire soutenu en 2022 à l'Université de Lille, et portant sur « La question des déchets dans la littérature contemporaine : quelle écriture de la décharge ? » Louise Russeil ouvre sa réflexion sur une citation percutante de Marcel Mauss, considéré comme le père de l'anthropologie française : « Ce qu'il y a de plus important à étudier dans une société, ce sont ses tas d'ordures »<sup>419</sup>. Cette citation qui a l'air d'être plus une provocation qu'une vérité scientifique ne laisse pas d'étonner le lecteur. La chercheuse va cependant expliciter ce qui paraît être une boutade en soulignant :

---

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>417</sup> On retrouvera également dans *L'autre face de la mer* la même critique du vaudou.

<sup>418</sup> Louis-Philippe Dalembert, *L'autre face de la mer*, op. cit., p. 116.

<sup>419</sup> Louise Russeil, *La question des déchets dans la littérature contemporaine : quelle écriture de la décharge ?*, Université de Lille, 2022, p. 5. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03729330/document>

Ces mots attribués à Marcel Mauss, considéré comme le fondateur de l'anthropologie française, sont révélateurs d'un intérêt scientifique pour la question des déchets. Pourtant au premier abord, ils ne paraissent pas dignes d'être considérés et encore moins d'être étudiés dans un cadre universitaire. La répulsion qu'inspire le rebut s'est longtemps assortie d'une absence de valeur épistémologique. On retrouve d'ailleurs cette notion de perte de valeur dans l'étymologie du mot : *déchié* ou *déchié* en ancien français, qui décrit la diminution de la valeur d'une chose, est un substantif verbal du verbe déchoir qui tire son origine du verbe latin *cadere* qui signifie « tomber, perdre ». Un déchet c'est donc ce qu'on laisse tomber, au sens propre et figuré, ce dont on n'a plus l'utilité<sup>420</sup>.

Ce que nous retenons de cette explicitation, c'est la focalisation sur l'idée que le déchet, c'est ce qu'on a laissé tomber, et qui donc n'occupe plus une fonction utile, vitale dans la société. Si nous revenons au corpus qui est le nôtre, dans lequel apparaît cette hyperbolisation du déchet, on peut se demander si Dalembert ne regarde pas vers le symbolisme religieux et donc si cette scène rapportée dans *L'autre face de la mer* n'est pas lisible comme une parabole biblique profane. En effet, la chute est symboliquement une épreuve religieuse, liée à l'échec d'Adam : ayant goûté au fruit défendu, il est chassé du jardin d'Eden. Le parallèle avec la situation de décadence (au sens propre) d'Haïti est vite fait. Haïti apparaît comme un lieu paradisiaque qui a toutefois perdu toutes ses marques de noblesse, de virginité et de pureté pour devenir un cloaque infâme où les gens vivent selon des règles animales. Explorant également le concept de « décharge » Louise Russeil nous permet de relire le roman avec ce regard qui tente de percer l'énigme d'une ville qui va à sa perte en devenant, en quelque sorte, une décharge à ciel ouvert.

### ***Rites sacrificiels***

Mais cette poétique de l'exil, comme nous l'avons vu, est très paradoxale. Dans un même roman Dalembert présente un personnage, Grannie, porteur de deux facettes internes : une facette dominée par l'attrait de l'étrangeté et de l'ailleurs, ceci dans un premier temps (celui de la jeunesse), tandis que la deuxième facette, qui émerge avec l'âge, est davantage orientée vers une intégration patriotique, et l'affirmation d'un lien indestructible à l'île et même à Port-au-Prince (auquel on donne souvent le surnom de « Port-aux-Crasses »). Cependant, l'altérité haïtienne est une altérité malade, pour la simple raison qu'elle se trouve radicalement dévastée par la violence exacerbée des relations humaines. La toxicité de ces relations « sous le soleil

---

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 5.

des tropiques »<sup>421</sup> apparaît graduellement dans l'œuvre, et elle atteint deux points culminants, qui sont absolument insoutenables, à deux reprises. Le premier se situe dans la partie centrale, « La Ville » et décrit une véritable opération de lynchage. L'extrait semble sortir d'un polar tellement les scènes décrites sont violentes, et toute humanité semble disparue des visages des agresseurs :

Ils sont vingt, trente. Ils paraissent des milliers. Ils forment un cercle de haine autour du corps recroquevillé par terre, sur l'asphalte gondolant sous la chaleur de midi. Le soleil est au zénith. Leurs ombres, ramassées sur leurs pieds en une boule difforme et mouvante, ressemblent aux esprits malins qui ont pris possession de leur tête. Leurs regards ont quelque chose qui n'appartient plus à la race des hommes. Les yeux lancent d'étranges éclairs. Ils crient. Gesticulent. Chacun brandit une arme différente. Un bout de bois. Un vieux couteau. Un goulot de bouteille ébréché, déterré on ne sait où, encore tout enrobé de boue. Une pierre énorme, produisant des décharges spasmatiques aux frêles bras qui la portent au-dessus d'un crâne aux veines saillantes. Dans quelques instants, elle s'aplatira sur la tête. Elle attend son heure.

Le corps ramassé en position fœtale. Les bras croisés sur la poitrine, les mains agrippées aux épaules comme pour se protéger du froid. Les genoux touchant presque le menton. Il n'a plus de regard. Ne voit pas la foule qui réclame son sacrifice. Pense-t-il encore ? Peut-être revoit-il sa vie, pas très différente de celle de ses bourreaux. Alors il se dit que la mort est le meilleur cadeau qu'on pourrait lui offrir. Peut-être est-il déjà de l'autre côté. Flottant dans l'au-delà. Fêtant les retrouvailles avec l'esprit de son enfance. Les mânes de ses disparus. Il n'est plus là en tout cas. Pas au milieu des cris. De leur démente qui réclame une victime expiatoire pour exorciser la misère et la faim. Pour scier leurs dents de rats géants qui rongent l'espoir. Conjurant l'angoisse de vivre. En espérant qu'au bout du sacrifice, il naîtra un nouveau soleil<sup>422</sup>.

Au-delà de ce que ce passage peut évoquer des rites de passages dans l'adolescence, le tragique de la scène est renforcé par la représentation subliminale qui se profile à l'arrière-plan de cette scène de déshumanisation. En effet, Dalembert déploie ici une description qui réactive implicitement le souvenir pathétique de bastonnades et même de lynchages de Noirs par le Ku Klux Klan dans le Sud-américain. Cependant le pire ici est que cette scène est récupérée par des descendants d'esclaves qui se sont réapproprié cette violence pour la retourner contre leur propre race. Cette vision d'une généalogie de la violence est vraiment symbolique de la manière dont s'effectue l'aliénation des peuples anciennement colonisés et l'on ne pourrait se suffire à penser que de telles mises en scène relèvent strictement ici de rites de passage adolescents. Thierry Goguel D'Allondans souligne, dans le chapitre qu'il développe relativement à la question des « Rites de passage »<sup>423</sup> dans le cadre d'un volume collectif consacré à *Penser*

---

<sup>421</sup> Louis-Philippe Dalembert, *L'autre face de la mer*, p. 120.

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 117-118.

<sup>423</sup> Thierry Goguel D'Allondans, « Chapitre 3. Rites de passage », dans Denis Jeffrey dir., *Penser l'adolescence*, Paris, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2016, pp. 45-54. <https://www.cairn.info/penser-l-adolescence--9782130736301-page-45.htm>

*l'adolescence*, « l'effritement général des rites de passage dans les sociétés de la modernité avancée, la disparition spécifique des rites de passage du monde des enfants au monde des adultes – que les ethnologues appellent rites de puberté sociale ». Mais dans le cas de l'espace urbain haïtien gangréné et dévoré par une délinquance entretenue régulièrement par la plus extrême pauvreté, nous sommes dans une autre configuration, même si la volonté de puissance des gangs joue un grand rôle dans ces cérémonies sacrificielles. Ainsi, la narration cultive un lent crescendo de l'horreur. Décrivant les grèves, les dysfonctionnements et surtout la totale insécurité, Jonas évoque les crimes qui achèvent de rendre invivable la ville en Haïti. Cette fois-ci c'est le sacrifice sanguinaire d'une petite fille qui apporte une intensité insoutenable :

[...] des victimes, poignardées de dix-sept coups de couteau. D'autres criblées de balles, passoires méconnaissables baignant dans leur sang. Des filles violées. L'une d'elles est vierge. Le violeur la remercie de ce cadeau du ciel et laboure d'un brutal coup de reins son innocence. Une fillette de trois mois, brandie à bout de bras comme un agneau sacrificiel. Le voleur en proie à la cocaïne l'écartèle sous les yeux de sa mère. Le sang de la petite fille éclabousse le visage de l'homme qui s'essuie d'un revers de main<sup>424</sup>.

L'analogie avec le rite de l'agneau pascal dans la culture chrétienne est signifiée par Dalembert, ce qui est une manière de transfigurer le sacrifice de ces enfants innocents soumis à la barbarie de criminels qui sont sous l'effet de drogues, et victimes eux-mêmes de ce que Dalembert désigne comme étant la « malvie »<sup>425</sup>. Mais il est impossible de comprendre l'origine profonde, psychotique, de cette malvie sans remonter à l'histoire de ces Africains déplacés depuis leur Afrique natale jusqu'aux Amériques.

### ***La violence primordiale de la Traite***

Le dernier volet de ce chapitre 3 sera axé sur une lecture de deux récits analogiques, l'un au sens traditionnel du terme, narration tantôt émanant de Grannie, tantôt de Jonas, l'autre étant comme une sorte de voix-off, sans ponctuation et génériquement décalée par rapport à l'œuvre. Même si le roman est structuré par une alternance régulière entre les temps des trois récits internes et cette forme de plainte qui rend hommage à la souffrance de la Traite, nous avons préféré laisser pour la fin l'interprétation de cette insertion.

---

<sup>424</sup> Louis-Philippe Dalembert, *L'autre face de la mer*, p. 132.

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 131.

Quelles fonctions cette insertion remplit-elle donc dans l'œuvre ? Pourquoi Dalember a-t-il fait le choix dans ce récit mémoriel personnel, qui résonne comme une biographie collective de Haïti et des Haïtiens, de laisser entendre, comme une voix d'outre-tombe, la voix des Africains déportés vers les îles ? La symbolique historique impose de penser à une relation de cause à effet. En effet, Dalember insinue par cette alternance que les dégâts estimés aujourd'hui trouvent leurs fondements dans les dégâts causés dans le passé, au psychisme des Noirs déracinés. En passant en revue quelques extraits de ce chant funèbre, nous pourrions dégager des échos analogiques, entre la dérive et le danger du bateau négrier, et les traversées clandestines de la modernité, où des êtres prêts à mourir se jettent à corps perdu sur des embarcations en très mauvais état. Dans la dernière section du roman, « Le Récit de Jonas », nous sélectionnerons deux textes, l'un sur la Traite et ses conditions inhumaines, et l'autre relatant les traversées clandestines de l'« armée de gueux et de crève-la-faim »<sup>426</sup> qui fuient Haïti. Le premier texte, condensé, à la tonalité dramatique et sans aucune ponctuation ressemble à une sorte de plainte, où l'énonciateur pleure sur les conditions qui ont été celles de la Traite des Noirs durant plusieurs siècles :

le manque d'air l'étouffement l'odeur de vomi mêlée aux flatulences qui s'échappent des intestins aux haleines fétides aux relents de morue avariée des aisselles et des entrejambes des couches successives de transpirations séchées sur la peau moisissure des corps la bouche ouverte cherchant des bouffées d'oxygène frelaté le pourrissement de certaines pièces de bois s'unit à la décomposition des dizaines de cadavres de rats que des têtes ou des talons hargneux ont écrasés contre les parois remugles de poisson pourri de la mer filtrant par les interstices odeurs de mâles et de femelles mélangées le renfermé cale en éclats d'odeur aspergeant les passagers du dessus fumée invisible qui pince les narines de ces dames animale odeur<sup>427</sup>

Comme pour suggérer une passerelle symbolique entre les deux conditions, Dalember met les deux « thèmes » dans une proximité qui en accentue la commune tristesse et la portée tragique :

Il ne se passait pas une semaine sans qu'une coquille de noix ne soit arraisonnée en haute mer, bourrée à craquer d'hommes et de femmes dont les corps loqueteux, desséchés par le sel et le soleil, contrastaient avec des yeux brillants d'espoir. [...] Bien souvent, les fragiles esquifs chaviraient quelques milles plus loin, renversés par la première vague de fond ou le premier écueil rencontré. La mer s'ouvrait, avalait les passagers, puis se refermait sur eux avant de retrouver son indolence. Aucun survivant. Dans le meilleur des cas, la barque échouait sur des rives autres que celles promises ou rêvées. [...] parfois, le capitaine lui-même choisissait au hasard les hommes à balancer par-dessus bord pour alléger le bateau ou à offrir en holocauste pour apaiser le courroux des dieux<sup>428</sup>.

---

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 151.

Ainsi, l'expérience douloureuse des traversées clandestines, exils obligés pour fuir la misère, se trouvent-ils mis en écho par le narrateur avec les traversées des temps passés, lorsque l'esclavage était pratiqué et que des « cargaisons » entières d'Africains étaient transportées vers les plantations de la Caraïbe et de l'Amérique. Si cette dialogique de l'altérité présente différentes modalités d'application et de pratique, tantôt ouverte sur une possibilité d'amélioration du devenir, des conditions socioéconomiques, tantôt confrontée à une crise ou une impasse qui sépare les individus par la violence, nous devons en évaluer la postérité dans les aires géoculturelles où l'histoire noire n'a pas été une histoire d'alliances et de dialogues. Louis-Philippe Dalembert est un écrivain qui ne s'est pas contenté de poser les balises d'une poétique de l'altérité dans ses romans haïtiens et d'explorer la relation de Haïti à l'Autre. A la lumière des crispations sociales de notre époque contemporaine et des discriminations qui affectent encore les Noirs dans certaines parties du monde, et notamment aux Etats-Unis, il a voulu apporter son témoignage et marquer en littérature un événement qui n'aurait pu être qu'un mauvais fait divers, si ce fait divers ne s'était conclu par la mort atroce d'un homme, achevé par ce qui normalement devait le protéger : un agent de police. Nous nous proposons dans notre chapitre final de voir comment cette « anomalie » constitue l'un des signes d'un dérèglement du monde, et comment après les différents exils traités par les auteurs de notre corpus, le dernier exil sera ici l'exil racial.

## Chapitre 4

### L'exil racial ou la difficulté de l'altérité : *Milwaukee Blues* (2021) de Dalembert

Nous terminerons notre thèse par ce chapitre qui examine les composantes narratologiques et énonciatives de cette difficulté de l'altérité telle que la travaille et pense Dalembert, confronté lui-même à l'évènement honteux de la mise à mort d'un jeune Noir aux États-Unis.

Notre corpus de référence pour ce volet sera *Milwaukee Blues*, paru en 2021 aux Editions Sabine Wespieser<sup>429</sup> et inspiré par le meurtre de George Floyd, un Afro-américain de 47 ans, père de trois filles, arrêté par la police à Minneapolis et finalement tué par étouffement à la suite du mauvais traitement (il lui écrase la nuque avec son pied pendant 8 minutes) que lui inflige le policier qui l'arrête. Cependant, Louis-Philippe Dalembert ne reprend pas l'histoire singulière de George Floyd mais la transpose sur celle d'un autre Américain descendant d'Africains, originaire du Mississippi et qui se nomme Emmet Till. Ce n'est pas par hasard que Dalembert choisit cet Afro-américain. D'abord, Emmett Till a vraiment existé et le destin qui semble « fictionnalisé » par l'écrivain haïtien suit les péripéties de la vie de ce jeune adolescent qui a vécu bien avant George Floyd. En effet, dans les années 1950, à l'époque des revendications libertaires et antiracistes des mouvements noirs américains, Emmett Till a été la cible d'attaques discriminantes et de plus en plus violentes, jusqu'à arriver au lynchage public. On peut comprendre que Louis-Philippe Dalembert, Haïtien noir, ait été sensible au sort de ce pauvre garçon à l'avenir très prometteur. Mais comment l'histoire a-t-elle été fictionnalisée par l'auteur qui, en ouverture de son roman signale que « Bien qu'inspiré de deux drames réels, ce roman n'en est pas moins une œuvre d'imagination. Toute ressemblance avec des personnes existant ou ayant existé n'est que pure coïncidence » ? Quelles sont les caractéristiques communes entre les deux destinées, celle de Georges Floyd en 2020 et celle de Emmett Till que Dalembert fait renaître, comme une icône sacrificielle, en 2021 ? Comment une expérience aussi dramatique que celle du jeune Emmett peut-elle nous aider à mieux dessiner les contours de cette poétique de l'altérité telle que la sculpte l'écrivain haïtien ? Enfin, comment la dénonciation du crime raciste peut-elle nourrir la pensée humaniste de Dalembert ?

---

<sup>429</sup> Notre édition de référence est l'édition numérique (2021 également, chez le même éditeur).

### *Une œuvre de littérature engagée : l'altérité comme militantisme*

Le titre *Milwaukee Blues* réfère d'une part à la ville de Milwaukee, qui se trouve dans l'état de Wisconsin aux Etats-Unis. « Située à l'embouchure de la rivière Milwaukee sur la rive occidentale du lac Michigan, Milwaukee, avec ses 595 000 habitants en 2016 (1,5 million dans l'agglomération) est la plus grande ville de l'État du Wisconsin. »<sup>430</sup>. Nous verrons plus tard que l'histoire se déroule dans l'un des quartiers pauvres de la ville, le ghetto de Franklin Heights. D'autre part, le titre est également éponyme d'une chanson du musicien américain blanc Charlie Poole, né en 1892 et décédé en 1931, auteur de chansons populaires dans les années 20. *Milwaukee Blues* est une chanson qui a été composée en 1930. La référence au blues est certainement en résonance avec le thème tragique du roman dans la mesure où ce style musical incarne l'élégie, l'expression de sentiments tristes, voire tragiques. Cette parenté esthétique et symbolique, tonale avec le blues est revendiquée d'une certaine manière par Dalember qui, dans les épigraphes qu'il choisit de placer à l'entrée de l'œuvre, reporte un extrait de la chanson de Charlie Poole :

*I left Atlanta one morning 'fore day  
The brakeman said, "You'll have to pay"  
Got no money but I'll pawn my shoes  
I want to go west, I got the Milwaukee blues  
Got the Milwaukee blues, got the Milwaukee blues  
I want to go west, I got the Milwaukee blues*

J'ai quitté Atlanta un matin à l'aube  
Le cheminot a dit : « Tu vas devoir payer. »  
J'ai pas de sous, mais je mettrai mes chaussures au clou  
Je veux aller à l'Ouest, j'ai le Milwaukee blues  
J'ai le Milwaukee blues, j'ai le Milwaukee blues  
Je veux aller à l'Ouest, j'ai le Milwaukee blues

CHARLIE POOLE,  
« Milwaukee Blues »

---

<sup>430</sup> « Milwaukee », in *Encyclopedia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/milwaukee/>

Hakim Aoudia dans la Revue *CulturAdvisor* consacre à l'alliance de la littérature et du blues un article très éclairant, qui s'intitule « Quand la musique inspire la littérature : le blues ! »<sup>431</sup>. Il y rappelle en donnant quelques exemples la profonde interaction entre le désir d'exprimer un événement douloureux et cette voix musicale qui s'appelle le blues. Le premier exemple d'œuvre littéraire qu'il donne et où s'incarne cette interaction est *Delta Blues* de Julien Delmaire aux Editions Grasset, publié en 2021. Le thème qui y est traité est celui de « la ségrégation raciale et une exploitation légale et féodale d'une main-d'œuvre bon marché dans les champs de coton, alors que le Ku Klux Klan, en plein essor, s'adonne à la violence la plus abjecte »<sup>432</sup>. Un deuxième roman, *Nighthawk blues* de Peter Guralnick, paru aux éditions Gallimard, revient quant à lui sur « l'histoire d'un genre musical né dans le delta du Mississippi et dont la trajectoire épouse l'histoire, parfois tragique, de la population afro-américaine ».

Une autre œuvre appuie cette fascination pour le blues, « musique du diable » : il s'agit de *La musique du diable* de Walter Mosley aux éditions Albin Michel : « À New York, Sopspoon Wise, vieux bluesman sur le déclin et rongé par le cancer, se retrouve à la rue. Hanté par le souvenir de sa jeunesse, il ne souhaite qu'une chose avant de mourir : retrouver sa dignité dans quelques accords de blues, cette musique du diable qui est toute sa vie »<sup>433</sup>. Enfin, et pour clôturer cette palette d'œuvres où littérature et blues se rencontrent, Hakim Aoudia nous fait pénétrer dans l'univers de *Billard blues* de l'écrivain canadien Maxence Ferminé, publié aux éditions Albin Michel. Là encore, les ingrédients sont des événements sulfureux, une chute, de la mélancolie et bien sur cette musique qui envoûte, le blues :

L'histoire : une partie de billard légendaire, unique et magique.

Le décor : un club de blues à Chicago dans les années 1930.

Les personnages : un musicien noir, un gangster balaféré et un champion de billard.

Le musicien noir, c'est celui qui joue du blues ; pas n'importe comment ; avec un style bien à lui, parce que le blues, c'est sa vie.

Le gangster, c'est Al Capone ; plutôt connu, c'est vrai, mais pas sous cet angle.

---

<sup>431</sup> Hakim Aoudia, « « Quand la musique inspire la littérature : le blues ! ».

<https://www.culturadvisor.com/2023/01/quand-la-musique-inspire-la-litterature-le-blues/>

<sup>432</sup> *Idem.*

<sup>433</sup> *Idem.*

Mais nous ne pouvons explorer les interactions musico-littéraires en relation avec ce style particulier qu'est le blues sans évoquer un écrivain célèbre du XXe siècle pour cette proximité avec le blues, Langston Hughes, dont un extrait de *The Weary blues* est cité en épigraphe de la 1<sup>ère</sup> partie du roman :

*I, too, sing America.*  
[...]  
*I, too, am America.*  
Moi aussi, je chante les États-Unis d'Amérique  
[...]  
Moi aussi, je suis les États-Unis d'Amérique.

Né en 1901 et mort en 1967, Langston Hughes traverse tout le XXe siècle en écrivain, poète, dramaturge militant pour les droits civiques. Pilier du mouvement noir américain Harlem Renaissance, Langston Hughes décrit dans ses œuvres le monde ouvrier noir aux États-Unis, avec l'exploitation et l'humiliation, ce qui lui permet de se forger l'idée d'une fierté et l'affirmation d'une « conscience noire » (*Affirmation of black self*) indispensable pour l'accession à la dignité des droits non discriminés. Ce rapport très intime entre la mise en musique du blues et la mise en écriture est analysé avec beaucoup de pertinence par Frédéric Sylvanise dans « Le blues comme technique d'écriture adaptable »<sup>434</sup>. Pour le chercheur, « parce qu'il est originellement chanson, le blues a en effet un rapport immédiat avec la poésie »<sup>435</sup>. F. Sylvanise expose dans ce court article les différentes variétés de blues et rappelle que le grand poète noir Langston Hughes en connaissait les modes rythmiques et prosodiques, comme il le montre dans cette citation du poète qu'il reprend : « Les blues, contrairement aux spirituals, ont un canevas *poétique* strict : un long vers répété et un troisième qui rime avec les deux premiers. Parfois, le deuxième vers qui répète le premier le fait avec de légères modifications et parfois, mais très rarement, il est omis. »<sup>436</sup> Cette connaissance de la structuration métrique, en quelque sorte, devait sans doute retentir sur l'effet esthétique et émotionnel, et le lecteur de *Milwaukee Blues* commence à pénétrer l'univers décrit par l'œuvre en imaginant à chaque page la puissance dialogale qui s'instaure entre le blues de Milwaukee et les événements décrits.

---

<sup>434</sup> Frédéric Sylvanise, « Le blues comme technique d'écriture adaptable » In Frédéric Sylvanise (dir.), *Langston Hughes, poète jazz, poète blues* [en ligne], Lyon, ENS Éditions, 2009.

<http://books.openedition.org/enseditions/36010>

<sup>435</sup> *Idem.*

<sup>436</sup> *Idem.*

### *Culpabilité et compassion : témoignages polyphoniques*

*Milwaukee blues* est structuré en trois volets : I. « Franklin, les années d'enfance » ; II. « L'université du football et de la vie » ; III « La Marche ». La première partie est centrée sur l'enfance dans le quartier chaud, mais l'incipit du roman est une référence directe à l'épicier pakistanais qui a appelé la police au moment où George Floyd lu a tendu un billet qu'il soupçonnait d'être factice. Le pakistanais est ravagé par le remords : « JE N'AURAIS JAMAIS DÛ composer ce foutu numéro. Si je pouvais, je supprimerais définitivement le 9 et le 1 du cadran de mon smartphone. Comme un cyclone, ou une inondation, raye du jour au lendemain un village entier de la carte du monde. »<sup>437</sup>. D'une certaine façon, il joue le rôle d'une synecdoque de la société raciste de la région, et lorsqu'il appelle la police, il ne dit pas tout de suite que l'homme – Georges Floyd – est noir : « Quand j'ai composé ce fichu numéro, je n'ai pas cafté tout de suite que le type était noir. J'ai juste dit qu'il était grand et baraqué. Avec un début de calvitie au sommet du crâne. »<sup>438</sup> Le terme « cafté », du verbe argotique cafter qui signifie dénoncer, faire de la délation, signale une caractéristique stylistique propre à ce passage. L'énonciateur étant un épicier pakistanais, le style est relâché, familier, parfois populaire, voire argotique. On peut dire que Dalember, qui ne nous a pas habitués à un tel style, excelle à se mettre dans la peau de cet homme pris de remords et regrettant son geste. Indirectement, il sait qu'il est le responsable de l'homicide dont s'est rendu coupable le policier qui a tué Georges Floyd, et pour lequel il sera d'abord licencié puis jugé par la justice.

La dimension judiciaire traverse donc en latence le texte et ajoute à la tragédie. Dalember veut reconstruire une sorte de procès, généralisant au sens où la mésaventure, le drame de Floyd a dû se reproduire des milliers de fois dans cette société qui pratique la ségrégation, après avoir pratiqué l'esclavage. Les clichés liés à l'image des noirs, les représentations stéréotypées sont là pour témoigner que le rapport à l'altérité est biaisé dans de telles conditions : « Le type était déjà sorti de la supérette. Il se déplaçait en roulant les mécaniques, comme le font souvent les Noirs. Suffit de regarder marcher Barack Obama, ou Denzel Washington au début de ses films, et vous comprendrez ce que je veux dire. Le mec se dirigeait vers sa bagnole, une grosse caisse bordeaux rutilante, avec la silhouette floue d'une poupée à l'avant »<sup>439</sup>. Mais le témoignage de l'épicier a vite fait de laisser la parole à une autre voix, celle de l'institutrice d'Emmett, « embauchée à l'école primaire Benjamin-Franklin », où

---

<sup>437</sup> Louis-Philippe Dalember, *Milwaukee Blues*, Paris, Editions Sabine Wespieser, 2021, p. 15.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 23.

elle aura, « une dizaine d'années plus tard, à connaître Emmett » et déclarant : Je n'ai pas honte aujourd'hui de dire que, au fil du temps, il devint un de mes chouchous. »<sup>440</sup> Le passage de l'un à l'autre est marqué stylistiquement par un changement. Nous n'avons plus de termes familiers ou même vulgaires (comme « trique ») mais un récit où l'institutrice raconte les circonstances de son installation dans le quartier et la stupéfaction de sa famille de la voir s'apprêter à côtoyer des Noirs alors qu'elle est blanche :

Je sortais du quartier blanc bien propre d'East Side à Milwaukee, l'une des métropoles les plus ségréguées des États-Unis. Pour celles et ceux de ma condition sociale, Franklin Heights, un ghetto situé au nord de la ville, se trouvait sur une autre planète, en un mot, bien plus loin que la Floride, voire Cancún, au Mexique, où ils passaient leurs vacances. On était au milieu des années soixante-dix lorsque, munie d'un bachelors en lettres de l'université privée jésuite Marquette, obtenu à l'âge où d'autres étaient déjà parents et installés dans la vie active, je fus recrutée en tant qu'institutrice à l'école publique de Franklin Heights. C'était ma manière de mettre la main à la pâte, après de longues années passées à traîner du côté de mes rêves théoriques de changement de la société, dans des vapeurs de discussion jusqu'à pas d'heure, de fumée de toutes sortes, d'alcool et de corps mêlés. Mon entourage proche cria au gâchis. Les parents de mes amis, qui avaient toujours vu en moi de la mauvaise graine d'influence pour leur progéniture, parlèrent de maladie mentale. Cela ne les étonnait guère, arguaient-ils, les substances illicites dont je faisais usage m'avaient grillé les neurones. De l'avis de ces bourgeois bien-pensants, sauf sur la question de couleur, j'étais une camée excentrique, alors que j'avais à peine fumé quelques joints de marie-jeanne ici et là, comme beaucoup de jeunes de cette génération<sup>441</sup>.

Il est nécessaire ici de se demander pour quelle raison Dalember a choisi d'introduire un personnage d'institutrice blanche dans un tel roman. Ce désir de faire valoir la présence de personnalités progressistes, inclusives, relève sans doute aussi de la réticence, chez cet humaniste qu'est Dalember, d'effectuer des généralisations abusives. L'accusation de racisme systématique est ici rachetée, par cette institutrice qui, en découvrant les informations et l'annonce de la mise à mort à la télé, s'exclame : « "ÇA NE S'ARRÊTERA DONC JAMAIS ?" C'est la première pensée qui m'est venue à l'esprit lorsque le bandeau d'information en continu s'est mis à clignoter au bas de l'écran de télévision, signalant la mort d'un énième homme noir entre les mains de la police »<sup>442</sup>. La lassitude qui la saisit lui fait appréhender cette vague de crimes comme une « épidémie » : « Depuis le décès de ce père de famille, mort étouffé sous le poids de plusieurs officiers de police blancs de la ville de New York, voilà quelques années, pour une banale histoire de revente de cigarettes à la sauvette, on a l'impression d'une

---

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 26.

véritable épidémie. Sans compter toutes les autres victimes de la violence systémique qui gangrène ce pays. »<sup>443</sup> Prise par un vif sentiment d'amertume, l'institutrice sait que cette atmosphère désastreuse est en complète opposition avec ce qu'elle a pu vivre dans sa jeunesse. L'universalisme de la période hippie qu'elle a vécue autrefois et dont elle a partagé les rêves de paix avec ses camarades est très éloigné de cette Amérique qui n'hésite pas à tuer par racisme :

Tout l'inverse de cette période lointaine où les rêves fleurissaient si flamboyants. Nous étions en pleine guerre froide. Quelques années seulement après que les peuples d'Afrique et d'Asie s'étaient levés pour mettre fin à des siècles de colonisation européenne. Les jeunes Occidentaux n'en finissaient pas à leur tour de faire – de rêver, pour la plupart – la révolution. En Europe, elle embrasait les rues des capitales de part et d'autre du rideau de fer : Rome, Berlin, Belfast, Varsovie, Belgrade, avec pour points d'orgue le Printemps de Prague et Mai 68 à Paris. Ici, aux États-Unis, nous la réinvention contre la guerre du Vietnam, en entonnant les paroles du *Vietnam Blues* de J. B. Lenoir, qui mettait le gouvernement et la société face à leurs contradictions. Nous l'invitions dans les mœurs à Woodstock, en nous livrant à toutes sortes d'excès sur les notes acides d'un guitariste noir mâtiné d'Indien cherokee, qui traversa la vie tel un météore<sup>444</sup>.

Le *Milwaukee Blues* s'est donc substitué au *Vietnam Blues*, chanson composée par le musicien bluesman J. B. Lenoir dans le Mississippi. Le blues semble dès lors constituer le catalyseur sémiotique de cette impuissance et mélancolie profonde exprimée par les artistes, inaptes à modifier les clichés et convictions racistes mais libres de les dénoncer par la créativité musicale et littéraire. Dans cette même perspective, la tradition noire-américaine est aussi fondatrice de chants emblématique de souffrances et de vrais chemins de croix. Ainsi, la célèbre chanson de Billie Holiday, interprétant le texte de Colette Magny, *Strangefruit*. Colette Magny « explore le répertoire afro-américain et le free jazz, met en chanson des textes poétiques, élabore des collages sonores et crée la forme des "enquêtes", chansons d'actualité où elle crie la vie des opprimés. »<sup>445</sup> Dans *Milwaukee Blues*, la composition polyphonique est en cohérence avec cette intermédialité, croisement de plusieurs arts dont l'écriture littéraire et la musique, qui marque la spécificité de l'œuvre. Mais elle est aussi le reflet de la composition en gigogne de l'histoire car Emmett, qui est inspiré de Georges Floyd, est lui-même un petit garçon dont le prénom a été sciemment choisi par ses parents pour réincarner en quelque sorte un autre Emmett noir, lynché des années auparavant :

---

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>445</sup> « Colette Magny (1926-1997), colère géante, France-Culture, mars 2020. L'article cite "l'existence d'un ouvrage, entre autres, qui lui est consacré : *Colette Magny, Citoyenne-blues*, En Garde ! Editions, Sylvie Vadureau et préface de Rocé". <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/toute-une-vie/colette-magny-colere-geante-1926-1997-2275570>

Ce fut d'abord son prénom qui attira mon attention. Appeler son enfant Emmett, vingt ans après l'adolescent dont l'assassinat par des racistes blancs du Sud avait défrayé la chronique, en disait long sur les parents. Ils devaient être des activistes de la première heure, dans des situations autrement plus dangereuses que celles que j'avais combattues à coups de slogans avant d'entrer à Benjamin-Franklin. C'est, à tout le moins, ce qu'il me plut de croire. J'étais une fillette lorsque l'odieux lynchage fut perpétré et, grâce à la télévision déjà, émut la terre entière. Les assassins furent néanmoins acquittés, après une parodie de procès qui contribua à empirer des relations déjà exécrables avec la police, le système judiciaire et, pire encore, entre nos communautés<sup>446</sup>.

Dans un contexte de crise économique, « la récession du début des années Reagan, qui frappa de plein fouet le pays »<sup>447</sup> et familiale, puisque le père a abandonné sa famille laissant le pauvre Emmett dont il était très proche, traumatisé, le roman suit la croissance d'Emmett et ses progrès à l'école. Le traumatisme se manifeste d'abord par « un voile de tristesse dans le regard » et comme nous suivons le personnage via le regard de l'institutrice, celle-ci le surprend un jour à « fredonner *Alabama Blues* de J. B. Lenoir ». Là encore, la présence du blues apporte une rythmique émotionnelle très importante dans le roman, accompagnant la compassion de l'institutrice : « je dus me faire violence pour ne pas courir vers lui et le serrer très fort dans mes bras. Il m'aurait prise pour une folle, dans le meilleur des cas, et les autres avec lui. Pire, il se serait peut-être senti agressé par cet élan d'affection mal venu. »<sup>448</sup> Revenant sur l'acte même de reprendre cette chanson, qui a une valeur politique et militante, l'institutrice laisse parler en elle l'écrivain, qui lui-même nous interpelle, nous poussant à nous interroger sur la symbolique du patrimoine musical noir américain, qui n'est pas moins importante que celle du patrimoine littéraire. Mais le drame ici est que la reprise de la chanson par l'enfant est une preuve de sa maturité précoce, dans la mesure où l'enfant prend conscience, comme ceux qui reprennent les rythmes de rap par exemple aujourd'hui, de son appartenance à une certaine race et classe : « Comment peut-on, à cet âge, chanter un blues où il est question d'un policier blanc qui a tué une sœur et un frère noirs en Alabama ? Jurer, par la voix du bluesman, de ne plus y retourner à cause de la relaxe injuste du meurtrier ? »<sup>449</sup> Il s'avère en réalité que cet air de blues que fredonne l'enfant « était l'un des blues préférés du père parti, une année plus tôt, quelque part en Alabama »<sup>450</sup>. Cette relation entre l'expression musicale et le vécu raciste est analysée par Denis-Constant Martin dans un article de la *Revue française d'Etudes américaines*. L'article est intitulé « Un orage braille sur Los Angeles : racisme et invention musicale dans la Californie

---

<sup>446</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Milwaukee Blues*, op. cit., p. 30.

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 35.

des années quarante »<sup>451</sup>; il revient sur la ruée des Noirs-américains vers la Californie, région censée être moins raciste que les autres états et cite l'exemplaire *LA Blues*, « titre d'un morceau enregistré à Los Angeles en 1947 par le duo formé du pianiste chanteur Wilson "Thunder" Smith et du guitariste Sam "Lightnin'" Hopkins »<sup>452</sup>. Revenant sur les intrications jazz-blues, l'auteur de l'article évoque une « dramatique de la modernité » : « Le désespoir, l'abandon, la misère et le retournement optimiste où la vantardise prétend assurer l'avenir se chantent et se jouent en un discours unique dont on trouvera rarement ailleurs l'homogénéité. »<sup>453</sup>. Ce sont les mêmes thèmes que traite Dalember, en montrant comme un enfant noir doit construire son devenir en se confrontant à des valeurs aussi négatives et handicapantes. Cependant, le roman alterne entre épreuves déstabilisantes et conquêtes existentielles. Il compose une partition musico-psychique qui fait entendre, outre la voix de l'institutrice, celle de deux amis d'enfance chers à Emmett, puis celle du coach qui s'occupe de lui, entretient et nourrit son énorme potentiel sportif, son coach qui « en éducateur avisé, en Noir », sait « toute la difficulté que cela impliquait pour les nôtres de réussir dans des domaines autres que le sport et la musique dans ce satané pays »<sup>454</sup>. Le lecteur entendra également la voix de son ancienne fiancée, de race blanche et enfin celle de la mère de sa plus jeune fille. Cette polyphonie, qui est du point de vue narratologique un miroir de la diversité des regards portés sur le Noir, reflète la perception « prismatique » de cette représentation, dont nous allons sonder les particularités anthropologiques et sociétales.

### ***Polyphonie et perception prismatique du Noir : la dynamique judiciaire des témoins***

La section « L'amie d'enfance » apporte du point de vue d'un nouveau personnage de ce roman un éclairage sur la personne d'Emmett qui va encore plus complexifier et approfondir notre connaissance de ce double de Georges Floyd. Nés « dans le même hôpital, le Saint Michael, le même mois, la même année : celle de la fin de la guerre du Viêtnam »<sup>455</sup>, les deux enfants vont entretenir une relation fraternelle d'amitié comme il y en a peu. Ils ont eu à affronter, dès la plus tendre enfance, le racisme et cette méfiance du regard : « Emmett et moi,

---

<sup>451</sup> Denis-Constant Martin, « Un orage braille sur Los Angeles : racisme et invention musicale dans la Californie des années quarante », *Revue française d'études américaines*, 2001/5 (Hors-série), pp. 28-37.

<https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2001-5-page-28.htm>

<sup>452</sup> *Idem.*

<sup>453</sup> *Idem.*

<sup>454</sup> Louis-Philippe Dalember, *Milwaukee Blues*, *op. cit.*, p. 87.

<sup>455</sup> Louis-Philippe Dalember, *Milwaukee Blues*, p. 41.

nous avons appris très tôt à détecter cette suspicion dans le regard des autres »<sup>456</sup>. Ils sont désignés par leurs camarades de classe comme les « siamois », et séparés par l’institutrice à l’école tant leur relation est fusionnelle : « À l’école primaire Benjamin-Franklin, à chaque classe, la maîtresse devait nous changer de place pour qu’on ne reste pas tout le temps collés l’un à l’autre »<sup>457</sup>. La constitution de ce duo presque gémellaire (« T’es ma frangine. My little sister »<sup>458</sup>) est en fait l’une des modalités d’extension du prototype du personnage noir poursuivi pour son ethnicité et sa caractéristique raciale. C’est comme si Dalember amplifiait ce personnage, suggérant la fréquence, la multiplicité de ce prototype d’Emmett. La polyphonie, procédé narratologique qui convient très bien au sujet traité par l’écrivain haïtien ici, est aussi à prendre comme un procédé musical. Chaque voix témoignant de sa connaissance d’Emmett (l’institutrice, l’amie d’enfance, puis plus tard le dealer, etc) apporte sa touche à ce portrait que Dalember souhaite le plus précis, le plus fidèle à la complexité humaine. La perception prismatique correspond à ce travelling (procédé cinématographique dynamique), employé par chacun des « décrivants », comme dans un procès où les témoins vont apporter leurs attestations en évoquant des souvenirs, des anecdotes qui permettent aux jurés de se faire une idée juste de la personne qui est sur le banc des accusés et qui doit se défendre. Ce témoignage est lui-même « polyphonisé », en quelque sorte, par les bribes d’opinion, d’insertions, de remarques qui enrichissent un point de vue. Comme dans une vie de quartier où chaque passager ou ami apporterait son avis sur quelque chose, le roman opère comme une caisse de résonance où la voix qui témoigne est aussi une protection. Car cette microsociété noire est obligée de trouver son propre milieu ambiant protecteur, et de considérer les différents personnages, importants ou secondaires, comme autant de témoins directs et indirects, de cette difficulté existentielle, socialement accentuée, des Noirs américains.

Il nous faut à ce stade revenir sur la structuration spécifique qu’injecte la polyphonie dans le texte romanesque. Yolaine Parisot analyse dans son étude consacrée à « La polyphonie dans le roman haïtien contemporain : regards croisés, dédoublés, occultés »<sup>459</sup> la manière dont « le récit haïtien se plaît – parfois, se complaît – notamment à multiplier et à entremêler les voix narratives, au point que, comme dans nombre d’autres champs des littératures francophones, le

---

<sup>456</sup> *Idem.*

<sup>457</sup> Louis-Philippe Dalember, *Milwaukee Blues*, p. 42.

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>459</sup> Yolaine Parisot, « La polyphonie dans le roman haïtien contemporain : regards croisés, dédoublés, occultés. » *Revue de l’Université de Moncton*, volume 37, n° 1, 2006, pp. 203–224. <https://doi.org/10.7202/016720ar>

terme de "polyphonie" s'est imposé au critique »<sup>460</sup>. Rappelant la définition de la polyphonie chez Mikhaïl Bakhtine et citant son essai *Esthétique et théorie du roman*, paru chez Gallimard en 1978, elle focalise son attention sur la symbolique de cet enchevêtrement vocal, choral dans la littérature haïtienne :

La « polyphonie » narrative, telle que la définit Bakhtine, renvoie à l'existence, au sein de l'espace romanesque, d'une pluralité de voix et de consciences distinctes de l'intention auctoriale. Le dialogue entre le discours de l'auteur et des narrateurs – « narration directe, littéraire, dans ses variantes multiformes » et « stylisation des différentes formes de la narration orale traditionnelle, ou récit direct » (Bakhtine, 1987 : 88) –, les paroles des personnages, « stylistiquement individualisé[s] » (*idem*), et les genres intercalaires – lettres, journaux intimes, digressions savantes, etc. – s'inscrivent dans le cadre linguistique et discursif du « dialogisme » : nous héritons des mots d'autrui et nos énoncés prennent nécessairement le point de vue d'autrui en considération. De ce « dialogisme » doit émerger « la position socio idéologique différenciée de l'auteur au sein du plurilinguisme de son époque » (*ibid.* : 121), selon l'idée qu'un énoncé ne prend sens que « sur le fond d'autres énoncés concrets sur le même thème, d'autres opinions, points de vue et appréciations en langages divers » (*ibid.* : 104).

Cependant, et contrairement à ce que dit Yolaine Parisot du chef-d'œuvre de René Depestre, *Hadriana de tous mes rêves*, roman où « la polyphonie affichée [...] ne vise qu'à conforter le narrateur principal dans sa prééminence de témoin privilégié et doué d'ubiquité », la multiplication des voix témoignantes dans le roman de Dalembert relève de l'intention inverse. En effet, l'énonciateur-narrateur ne connaît rien, ou en tout cas il ne découvre Emmett et sa personnalité que par le biais narratif de ceux qui l'ont connu. Aussi assure-t-il une fonction paradoxale, à la fois comparable (par l'enquête qu'elle implique) et opposée (car empathique et non pas hostile) à celle d'un enquêteur policier. Toute la subtilité de la poétique de l'altérité chez Dalembert est dans ce renversement : oui, il y a bien une enquête, et les archives consultées, dont il soumet la trace au lecteur à la fin du livre, le prouvent. Mais cette enquête serait une véritable... « Contre-enquête », au sens de Kamel Daoud<sup>461</sup>, c'est-à-dire le moment où une autre voix, qui n'attaque plus et n'est pas motivée par la suspicion, trouve librement son espace d'expression.

---

<sup>460</sup> *Idem*.

<sup>461</sup> Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, Paris, Actes Sud/Alger, Barzakh, 2013.

### *La contre-enquête de Dalembert : un projet littéraire de plaidoyer*

Le récit de l'amie d'enfance, Authie, ne témoigne pas seulement en faveur d'Emmett, de sa fidélité en amitié et de son intégrité. Dalembert tire parti de ce discours pour parler en faveur des marginalisés, descendants d'esclaves, et des femmes. Cette composante n'est pas mineure dans l'œuvre. L'écrivain remonte, via son personnage, à la période de l'esclavage, donnant à voir la relation entre l'oppression séculaire de l'homme noir dans les plantations aux États-Unis, et le racisme contemporain. Cette « remontée » aux temps de l'esclavage comporte une part importante de douleur mémorielle et elle relève de ce que le philosophe Jacques Derrida appelle « la revenance ». Ce concept est lié au « retour spectral » d'un événement marquant, terriblement traumatisant : « La "revenance", néologisme forgé par Jacques Derrida pour désigner toute forme de retour spectral, met l'accent sur le caractère discontinu de l'Histoire et de la mémoire, signe d'une temporalité hétérogène et disjointe. [...] Le récit ne se contente pas de rapporter une expérience ou d'en témoigner ; il se fait "le passeur du passé". »<sup>462</sup> Cependant, d'une certaine façon, la prise en charge empathique du récit autour d'Emmett dans la section « L'amie d'enfance » de *Milwaukee Blues* est le tremplin pour un procès plus profond, celui qui lui fait mettre à l'index l'oppression esclavagiste. Cette mise à l'index est incarnée dans le roman par le discours (au style indirect libre) de la mère d'Emmett :

En tout cas, pour cette pieuse femme, on devait couper les liens avec les pratiques de l'esclavage, quand les mâles nègres étaient utilisés comme étalons pour multiplier le cheptel du maître, leurs descendants vendus à l'autre bout du pays sans qu'ils aient leur mot à dire, et les négresses, qu'ils convoitaient, une fontaine au bord du chemin, où venaient s'abreuver à satiété tous les prédateurs blancs qui le souhaitaient. Ça te castré un homme, ça. Les mâles noirs ont recueilli l'héritage sans se poser de questions. Traiter sa compagne comme un chiffon, passe encore, mais abandonner sa propre progéniture ! Ça la foutait en rogne, la maman d'Emmett. Seule une solidarité indéfectible, prônait-elle, nous aidera à créer une nouvelle génération, loin de nos blessures. Loin des stigmates qui accompagnent depuis toujours, depuis que nous avons mis les pieds sur cette maudite terre d'Amérique, la marche commune. Elle croyait dur comme fer à sa théorie. Pas besoin d'avoir fait des études dans une grande université pour la comprendre, n'est-ce pas ?<sup>463</sup>

Cet extrait montre la volonté de Dalembert de trouver une origine au sentiment de manque d'estime de soi qui affecte les jeunes Noirs, notamment ceux issus des quartiers chauds.

---

<sup>462</sup> Gabrielle Napoli, « Poétiques du témoignage. Le retour spectral de l'Histoire comme condition éthique du récit », in *Roman* 20-50, 2011/2 (n° 52), p. 141-154. <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2011-2-page-141.htm>

<sup>463</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Milwaukee Blues*, p. 50.

La mère d'Emmett revient ici sur un événement personnel traumatisant, l'abandon du père d'Emmett, qui a laissé sa femme et son fils et a disparu. Cette posture démissionnaire du père remonte loin à la période où le Noir était esclave. Plus encore, il était déshumanisé, privé de toute autorité paternelle pour n'être qu'un simple reproducteur. Cette « incidence de l'esclavage colonialiste sur la fonction paternelle » a été analysée par David Goulois. Dans son article, qui sonde spécifiquement le contexte de l'île de la Réunion dans l'Océan pacifique, le psychologue clinicien, également psycho-pathologiste note que « chez un certain nombre d'hommes réunionnais, il existe une réelle souffrance dans l'exercice parental paternel du fait même d'une perte identitaire et filiative, amenant à la confusion transmise générationnellement »<sup>464</sup>.

D'une certaine manière, le père abandonneur est en exil de lui-même, de sa propre qualité de paternité, niée et reléguée dans une impossibilité d'être. Il s'effectue ainsi une forme de destitution de la fonction parentale : « Durant la période coloniale, l'enfant d'esclaves "n'appartenait pas" en premier lieu à ses parents car il était d'abord la propriété du maître puis de la mère. Le père, dans cet environnement sociétal, est destitué de sa fonction parentale et filiative »<sup>465</sup>. Cet épisode de retour sur l'impossibilité d'assumer sa fonction sociale, structurante, de père est en lien intime avec ce que Régine Robin appelle, dans son essai *La mémoire saturée*, « ces voies non empruntées de l'histoire » :

Le spectre, le fantomal, le revenant, connotant les retours du refoulé mais aussi toutes les bifurcations, les voies non empruntées par l'histoire, les vaincus, les solutions abandonnées, les utopies étouffées, le spectral, ici, est l'espace tiers qui va permettre de transmettre une part de l'héritage, le passé ouvert dans ce qu'il a encore à nous dire et dans ce que nous avons encore à lui dire. Le travail de l'absence contre la présence pleine, l'inscription de la perte et de la ruine, la trace de la perte contre la mémoire saturée<sup>466</sup>.

Dès lors, la contre-enquête effectuée par les divers témoins de la vie d'enfant d'Emmett sert un projet rhétorique d'accusation, et surtout un réquisitoire (présentation des différentes charges d'accusation) qui remonte bien plus loin que cette enfance particulière. Et le témoignage, il faut le souligner, est aussi une remémoration, et quasiment un hommage. Ainsi,

---

<sup>464</sup> David Goulois, « Incidence de l'esclavage colonialiste sur la fonction paternelle à l'île de la Réunion », <https://www.portail-esclavage-reunion.fr/a-la-une-incidence-de-lesclavage-colonialiste-sur-la-fonction-paternelle-a-lile-de-la-reunion/>

<sup>465</sup> *Idem*.

<sup>466</sup> Gabrielle Napoli, « Poétiques du témoignage. Le retour spectral de l'Histoire comme condition éthique du récit », *op. cit.* L'auteure cite Régine Robin, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. « Un Ordre d'idées », 2003, p. 56.

la transition entre le témoignage de « l'amie d'enfance » et de Stokely, le « pote dealer », achève de compléter ce qui serait une oraison funèbre polyphonique, où chaque personnalité infiltre sa touche particulière dans la rétrospection. L'exil est ici incarné, paradoxalement, dans cette fragmentation des voix, à la fois différentes et se retrouvant convergentes pour la remémoration-commémoration de ce que fut Emmett. On peut s'interroger sur la cohérence du projet, qui est à la fois structuré par le cadrage polyphonique (plusieurs voix témoignent de la manière dont elles ont connu Emmett) et la solitude de chacune des personnes témoignant. Cette solidarité abstraite en réalité cache une impuissance : personne n'a pu enrayer cette mécanique de mort, ce processus qui fait qu'un jeune Noir est toujours menacé, suspecté et agressé au bout du compte.

Le « pote dealer » présente le contexte de leur amitié comme fortement alourdi par la crise économique : « On devait avoir huit, dix ans, Emmett et moi, quand la désindustrialisation, comme on appelle ce fléau qui s'est abattu sur les terres déployées sur le quartier, s'est installée »<sup>467</sup>. Plus grave encore, la récession a amené le trafic de drogue, justifié par la nécessité de nourrir les enfants :

L'épidémie de crack a débarqué dans la foulée. Un fléau encore plus raide que le chômage, qui allait exploser les familles déjà bancales. Quand t'as des enfants à charge, t'es plus trop regardant, n'est-ce pas ? Faut remplir le frigo. Il n'y a pas plus insoutenable que le regard d'un même qu'a faim. Dans ces cas-là, tu ferais n'importe quoi pour lui donner la possibilité de se jeter avec ses petites pognes, comme un chien affamé, sur le manger et retrouver le sourire. L'ennui, c'est que cette saloperie de crack n'a pas épargné la communauté. Beaucoup de ceux qu'avaient perdu leur boulot, et rien trouvé ailleurs, s'y sont mis. À l'arrivée, entre les vendeurs et les consommateurs, le chômage et l'alcool, le quartier a pris les allures de Bagdad après que les boys, envoyés là-bas pour dézinguer Saddam Hussein, ont été rappelés comme des chiens qu'on siffle, en laissant les Irakiens dans la nasse<sup>468</sup>.

Mais Stokely, le dealer, a « scellé » un « pacte d'amitié éternelle »<sup>469</sup> avec Emmett. La solidarité raciale, sociale joue à plein régime dans ce contexte de ségrégation. Cette section est marquée par une certaine violence dans la description des rituels adolescents d'initiation et semble très inspirée par des scènes de films se déroulant dans ce qu'on appelle le *Deep South*, le Sud anciennement esclavagiste, mais qui en a gardé les réflexes et les discriminations. « Devenu médiateur entre les flics, les services sociaux et les jeunes du quartier, pour tenter de

---

<sup>467</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Milwaukee Blues*, op. cit., p. 59.

<sup>468</sup> *Idem*.

<sup>469</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Milwaukee Blues*, op. cit., p. 63.

les empêcher de faire les mêmes conneries que [lui] »<sup>470</sup>, Stokely témoigne de ce que la drogue lui a fait subir, des dérives et ruptures (pendant un temps, c'est « la guerre froide »<sup>471</sup> avec Emmett). L'annonce de l'assassinat d'Emmett par la police achève de réarticuler la mémoire avec le sentiment fraternel solidaire qui unissait le trio, Emmett, Authie l'amie d'enfance et Stokely l'ancien dealer :

Le reste, tout le monde connaît, enfin presque. L'homicide filmé en direct et retransmis en mondovision. Sa longue agonie qui a retenu la planète entière à bout de souffle. Voilà comment on s'est rabibochés, avec Authie. Elle m'a appelé le soir même. Son coup de fil m'a surpris, mais j'ai compris. Elle avait besoin de parler d'Emmett. Celui qu'on était les seuls à avoir connu, elle et moi. Avec lequel on formait « les trois mousquetaires ». Ça lui a fait du bien, je crois. À moi aussi<sup>472</sup>.

Au-delà des témoignages d'amis noirs, et de celui du coach (noir également) le témoignage de la fiancée d'Emmett, Blanche, est décisif. Il émane d'abord d'une personne appartenant à une race différente et rompt donc avec l'homogénéité des témoins antérieurs. Il constitue aussi une preuve éclatante du fait que, pour Dalembert, contre l'exil racial, l'altérité interraciale n'est pas une utopie. C'est la composition sentimentale, éthique, de cette altérité interraciale qui constitue d'ailleurs la seule véritable ouverture optimiste sur l'avenir dans l'œuvre. Or, Dalembert ne peut confier cette mission de résilience qu'à une femme amoureuse,

### *L'Altérité interraciale : une utopie ?*

Le récit de la fiancée est symptomatique de la difficulté, dans cette société américaine foncièrement ségrégationnelle, de construire une relation amoureuse normale. Lorsque la jeune fille tente de montrer à Emmett qu'elle n'est pas insensible à son charme, le malaise est grand, en raison de la différence raciale justement :

[...] malgré le plaisir évident de nous retrouver, ces débuts hésitants traduisaient un malaise plus profond qui empêchait Emmett, à défaut de se déclarer, d'attraper au vol mes tentatives maladroites de séduction. Et le malaise tenait à cette fichue question de couleur, frontière invisible qui délimitait les relations humaines aux États-Unis, nous interdisait de vivre ensemble et pas côte à côte. Le pays s'est construit au fur et à mesure sur des rapports compartimentés, fragmentés, dont nous nous sommes transmis la mémoire de génération en génération. On s'y est tous tellement habitués que c'en est devenu naturel<sup>473</sup>.

---

<sup>470</sup> *Ibid.* p. 69.

<sup>471</sup> *Ibid.* p. 67.

<sup>472</sup> *Ibid.* p. 70.

<sup>473</sup> *Ibid.* p. 100.

La timidité et surtout le manque d'assurance d'Emmett face à une jeune fille de race blanche, la peur de se faire rejeter met celle-ci dans le doute : Emmett serait-il gay ? La jeune fille, qui veut se « spécialiser dans les African-American Studies »<sup>474</sup> remarque que cette relation où l'altérité se trouve sublimée pèse en réalité à Emmett, gêné par les regards des gens dans la rue : « Plus d'une fois, il évoqua les regards appuyés des autres sur nous, un peu comme ces personnes qui jurent entendre des voix, audibles d'elles seules et pas du tout de leur entourage. Au début, je l'avoue, je n'y croyais pas trop. Pour le rassurer, je mis cela sur le compte de sa notoriété grandissante »<sup>475</sup>. Mais l'humiliation atteint son sommet lorsqu'Emmett emmène sa fiancée découvrir sa ville, Milwaukee, où elle fait la connaissance de la bienveillante mère d'Emmett. Cependant, au cours d'une sortie nocturne, les deux amoureux sont arrêtés pour un contrôle policier :

Deux jours après notre arrivée, nous étions sortis en ville à bord de la voiture. La nuit commençait à tomber. Emmett, au volant, roulait tranquillement dans le quartier de Whitefish Bay de manière à me permettre d'admirer les rougeoiements du soleil sur le lac, la façade des demeures cossues qui dominaient la vue, quand retentit la sirène d'une patrouille de police. Emmett se gara le long du trottoir et posa tout de suite les mains à plat sur le tableau de bord. Un réflexe auquel je n'étais pas habituée et que je répétais par mimétisme. Deux policiers blancs se présentèrent, l'un d'eux lui braqua la lampe torche allumée au visage, tandis que l'autre gardait la main sur la crosse de son pistolet. Ils lui demandèrent de mettre pied à terre, au prétexte qu'il avait roulé à cinquante miles dans une zone où la limitation de vitesse était de quarante-cinq. Il eut droit à une fouille au corps en bonne et due forme, pendant que l'autre agent le tenait en joue. J'étais tellement tétanisée que je ne réussis à placer un traître mot. Les policiers voulurent contrôler les papiers de la voiture, le contrat de location, ses documents d'identité, mais pas les miens. Pendant toute la scène, Emmett garda un sang-froid qui forçait l'admiration. Quand enfin ils repartirent, il eut du mal à redémarrer la voiture, tant il tremblait. De peur postérieure sûrement. De rage aussi. Il s'était senti humilié devant moi, comme il me l'avouerait le lendemain. Sur le moment, il ne voulut pas en parler. Peut-être que si je n'avais pas été là, cela se serait mal passé. Les policiers auraient poussé la provocation plus loin, jusqu'à ce qu'il sorte de ses gonds. Et Dieu seul sait ce qui aurait pu arriver. Le lendemain matin tôt, après une nuit de sommeil agité, nous repartions de Milwaukee, sans que sa mère ait eu l'occasion de me présenter au temple le dimanche suivant<sup>476</sup>.

L'humiliation subie devant sa fiancée en réactive une autre, vécue par sa mère dans son enfance, faisant de ce roman un encastrement de situations mortifiantes et infâmantes, comme si les personnages noirs portaient la marque d'une perpétuelle stigmatisation. Là encore, la situation nous plonge au cœur de l'argumentation et du lexique judiciaire, avec un jeune homme qui ne pense qu'à « laver l'affront fait à sa mère ». La dureté du monde blanc a raison de leur

---

<sup>474</sup> *Idem.*

<sup>475</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Milwaukee Blues*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>476</sup> *Ibid.*, p. 115.

amour : « En dépit de nos disputes de plus en plus fréquentes, on tint bon tant bien que mal. Un an, puis deux. Chaque semaine, puis chaque heure passée sans se disputer m'apportait une grande fierté. Mais la corde s'effiloçait à mon insu »<sup>477</sup>. Ce qui mènera Emmett à épouser plus tard une autre femme, de la même race que lui, un mariage qui finira par une séparation, comme on peut le lire dans la section « L'ex ».

Le point d'orgue de ce plaidoyer pour l'altérité interracial est sans aucun doute constitué par le prêche que livre, dans la Troisième partie du roman intitulée « La Marche », Ma Robinson, personnage extraordinaire, ancienne gardienne de prison devenue pasteur. La section « Ma Robinson Show » constitue de ce fait une performance exceptionnelle. Cette performance signe surtout, à la fin du roman, l'ouverture vers une philosophie positive de l'altérité. Après les témoignages, l'œuvre fait place à une forme de sermon éthique qui est d'inspiration religieuse. Mais la religion de Dalembert, c'est véritablement l'altérité, comme le montre le choix très judicieux des épigraphes qu'il met en ouverture des sections. Ainsi, au début de la partie « La Marche », deux épigraphes apportent une information sur le sens moral de cette section relativement à la philosophie qui va s'y déployer. La première est de James Baldwin, romancier, nouvelliste et poète afro-américain né à Harlem en 1924 et décédé en 1987. Comme il le fait habituellement, Dalembert met le texte original et en propose ensuite une traduction française :

*Not everything that is faced can be changed.  
But nothing can be changed until it is faced*  
On ne change pas tout ce que l'on combat.  
Mais rien ne peut être changé tant que l'on n'y a pas fait face.

La deuxième citation est extraite de l'œuvre d'Emmanuel Levinas, philosophe qui a beaucoup travaillé sur la question du visage de l'autre et de l'altérité. Son aphorisme est une vérité qui interpelle Dalembert, surtout à ce moment du roman, lorsque l'altérité est livrée à une remise en question qui exclut les postures de conciliation simplistes : « La véritable paix est apolitique, elle consiste à avoir l'autre dans sa peau, sans réciprocité ». Les épigraphes incitent ainsi à une plus profonde réflexion sur le racisme et la manière d'endiguer les flux de haine qui

---

<sup>477</sup> *Ibid.*, p. 119.

se déchaînent sur les Noirs. C'est ainsi que Ma Robinson prend appui sur le mouvement d'indignation pour tenter d'en faire un tremplin et tisser une base de solidarité et de tolérance :

L'ASSASSINAT D'EMMETT en direct sur les réseaux sociaux, puis repris par toutes les chaînes de télévision de la planète, déclencha un raz-de-marée d'indignation sans précédent dans un pays qu'on aurait cru lassé d'une situation qui, à défaut d'empirer, ne cessait de s'enliser depuis les luttes musclées des années soixante pour mettre fin à la ségrégation. Des manifestations spontanées, d'autres décidées à la va-vite par l'entremise des médias sociaux, du téléphone avec ou sans fil et du bouche-à-oreille, jetèrent des millions de femmes et d'hommes dans les rues. À l'étranger, les employés des ambassades des États-Unis se barricadèrent de honte sous les huées de manifestants en furie, brandissant des pancartes dénonciatrices devant les mâchoires serrées des Marines retranchés derrière les grilles de leur délégation, le doigt sur la détente de leur pistolet-mitrailleur, prêts à défendre l'image de superpuissance du pays.

Milwaukee, et le quartier de Franklin Heights en particulier, ne fut pas en reste. L'idéal, se dit Ma Robinson, ex-gardienne de prison, devenue révérende de son état, serait de canaliser cette indignation vers quelque chose de constructif, insuffler de l'optimisme là où il n'y avait que de la colère, sans donner prise aux détracteurs et démagos de tous bords politiques. La plus grande cité du Wisconsin, puisque c'est de là que tout était parti, se devait de montrer l'exemple. D'être l'étoile dans les ténèbres de la haine [...] <sup>478</sup>

L'image de l'étoile est évidemment ici porteuse de cette symbolique de paix. Elle suggère implicitement l'articulation avec la symbolique chrétienne, où l'étoile réfère à l'annonce de la naissance du Christ à Bethléem en Palestine<sup>479</sup>. Ma Robinson se sent alors investie d'une mission : éduquer la jeunesse de Franklin Heights quant à la tolérance, quant à la nécessité du vivre-ensemble. Faisant abstraction des clichés racistes enracinés depuis des siècles, elle parie sur l'ouverture des esprits consécutive au choc de la mort d'Emmett. C'est l'occasion pour l'écrivain haïtien de bâtir une critique qui dénonce le désengagement d'une jeunesse oisive, désolidarisée et peu éveillée à la conscience de l'altérité : « Les jeunes d'aujourd'hui prétendaient sauver le monde derrière l'écran de leur smartphone, dont la fabrication n'en finissait pas d'ailleurs d'épuiser les ressources de la planète. »<sup>480</sup> Très influencé par les rythmiques des gospels, l'écriture de Dalembert puise dans le paradigme religieux chrétien pour nourrir la réflexion éthique sur l'altérité. Nous relevons ainsi tout un lexique eschatologique : « pécheresse », « les Sept Tonnerres de l'Apocalypse », « Providence », « brebis égarée », « calomniateurs », « péché », « fourvoyées », « le Nazaréen », etc. Ce

---

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>479</sup> « L'Évangile de Matthieu décrit comment les Mages, guidés par l'étoile, ont voyagé depuis l'Orient pour rendre hommage au « Roi des Juifs » nouveau-né. L'étoile les a conduits jusqu'à Bethléem, où ils ont offert de l'or, de l'encens et de la myrrhe à l'Enfant Jésus. » (« Théories sur l'étoile de Bethléem : Un phare de foi et de révélation divine », in *Catholicus.eu*, « Les catholiques européens en français », p. 1.)

<sup>480</sup> Louis-Philippe Dalembert, *Milwaukee Blues*, *op. cit.*, p. 139.

partage autour de l'altérité prend toute sa dimension émotionnelle au moment des préparatifs des obsèques d'Emmett : « Après avoir consulté la fille aînée d'Emmett, Ma Robinson avait arrêté les obsèques au dimanche suivant, avec l'espoir d'y rassembler le plus grand nombre de personnes possible en vue de la marche qui aurait lieu juste après. »<sup>481</sup> C'est là qu'intervient un élément fédérateur de première importance : le choix de la musique pour accompagner la cérémonie. Serait-ce du gospel, musique traditionnelle afro-américaine des églises et temples ? Ou du rap, ou encore du R&B ? Si la littérature demeure au centre des arts inspirant l'éthique de l'altérité, et en particulier au moment des obsèques au temple la lecture de « l'"*Élégie à Emmett Till*", un poème du Cubain Nicolás Guillén »<sup>482</sup>, ce sont surtout les variantes infinies des musiques qui sont le canevas sonore de ce roman.

### *L'intertextualité musicale comme adjuvant du procès et du sermon pour l'altérité*

Nous clôturerons cette section par l'examen de la trame musicale de l'œuvre. Si l'écriture de Dalembert tire parti de tous les styles, tantôt familier et vulgaire lorsqu'il faut reproduire le parler des ghettos et de Franklin Heights, tantôt plus soutenu quand le monologue intérieur de Ma Robinson ou d'Authie imposent les palpitations d'un « courant de conscience intérieure », il faut reconnaître que la musique est d'une importance majeure dans la construction de la facture du roman. Dalembert écrit également avec des notes de musique, des tonalités, des fragments d'airs entendus et mémorisés. Cette mémoire musicale imprègne l'ensemble des parties, passant en revue toutes les étapes de l'histoire du monde en lien avec celle des USA et des Noirs-américains. La guerre du Vietnam et la reprise d'une chanson d'époque des années 60 – « *Vietnam, Vietnam, everybody cryin' about Vietnam...* »<sup>483</sup>, la présence très importante du gospel, comme dans cet extrait : « Et la maman d'Emmett, bien que plantureuse, de se mettre à sautiller comme un colibri de son Sud natal dès les premières notes du gospel, les yeux révoltés, s'imaginant déjà parmi les saints appelés là-haut pour la rencontre solennelle avec le Tout-Puissant. Chantant : "*Au ciel, au ciel, j'irai Le voir un jour.*" »<sup>484</sup> Tous ces éléments participent à faire de ce roman une œuvre musicale, une sorte de scénario prêt à être adapté en cinématographie. Lorsqu'Emmett doit exprimer un sentiment inapte à être traduit par des mots, c'est la musique qui lui sert de catalyseur : « Emmett, il passait son temps à

---

<sup>481</sup> *Ibid*, p. 173.

<sup>482</sup> *Ibid*, p. 206.

<sup>483</sup> *Ibid*, p. 45.

<sup>484</sup> *Ibid*, p. 49.

chanter un vieux blues qu'aucun de nous connaissait »<sup>485</sup>. Pour approfondir l'intermédialité de l'œuvre, Dalembert insère également de manière très significative des références à des œuvres cinématographiques qui l'ont marqué et qui sont en cohésion avec l'engagement antiraciste qui est le sien. Cette référence lui permet comme dans cet extrait d'introduire la solidarité avec le combat de Mandela en Afrique du Sud :

*Cry Freedom*, un film dont l'histoire se déroule en Afrique du Sud pendant la longue saison blanche et sèche de l'apartheid, et dont mon père avait rapporté la cassette à la maison. Denzel Washington y joue le rôle de l'activiste Steve Biko, emprisonné, puis torturé avant d'être assassiné par le régime de Pretoria<sup>486</sup>.

La musique quant à elle est présente à travers de très nombreux auteurs de blues, de gospel mais aussi de folk Song (Bob Dylan) ou de reggae (Bob Marley). Ainsi, lorsqu'il faut choisir les thèmes musicaux qui accompagneront les funérailles d'Emmett, l'ami Dan, universitaire historien afro-américain, s'enthousiasme pour la force symbolique du musicien jamais : « Dan imaginait les enceintes mobiles poussées à fond, et la manifestation s'animer tel un long serpent en goguette, au rythme de feu de : *Get Up, Stand Up, Redemption Song, Buffalo Soldier*... Des titres aux airs de slogans fougueux, dont il connaissait les paroles par cœur »<sup>487</sup> (175). Mais le point névralgique de cette communion spirituelle et éthique autour de la mémoire d'Emmett est assuré par la présence du gospel. Celui-ci n'engage pas seulement la voix mais aussi le corps, comme le mentionne le monologue intérieur de Ma Robinson :

On les voyait débarquer par grappes le dimanche matin dans Franklin Heights, attirés par la chorale de gospel, qui avait un répertoire riche des classiques que tous reprenaient avec ferveur, dans les moments de communion collective : *Go Down Moses, When The Saints Go Marching In, Swing Low, Sweet Chariot*... Sans oublier *Oh Happy Day* pour conclure l'office et renvoyer tout ce beau monde dans la bonne humeur. Elle n'était pas dupe, Ma Robinson, de la présence de ces touristes de la foi. Ils venaient pour le show ? Eh ben, ils en auraient. Elle en rajoutait un max pendant le sermon. Comme il lui restait encore un peu d'énergie – si elle venait à en manquer, car sa carcasse capricieuse prenait un malin plaisir à lui jouer des tours, le Tout-Puissant lui en apportait en rosées de grâce –, elle sautillait de-ci de-là, passait devant le pupitre, arpentait l'estrade en transe, modulait de la voix, apostrophait l'assistance conquise, sœurs et frères bien-aimés, suscitant des « Amen », « Yes, Lord », « Alléluia » en retour. Elle leur en donnait pour leur argent, qu'elle se gardait de réclamer à l'entrée, comme le pratiquaient des collègues de Harlem, ni ne les parquait dans une aile du temple aménagée à leur stricte intention. À le faire, ça lui aurait rappelé les temps sombres de la ségrégation, quand « Colored » et « White » avaient l'obligation de marcher dans deux couloirs séparés de la vie. Deux chemins parallèles, sans aucune intersection où se rencontrer et partager un morceau d'humanité. Chez

---

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 175.

elle, à Franklin, tout le monde se mélangeait : fidèles et visiteurs, nantis et manants, gentils et païens, les mal fagotés comme ceux qui portaient beau. Peu importe.<sup>488</sup>

Mais ce sera la référence littéraire qui, à la fin, aura le dessus. Retournant à cette balise incontournable, et notamment à l'un des pères fondateurs de la littérature haïtienne, Louis-Philippe Dalembert achève la structuration du cérémonial en mémoire d'Emmett par ce texte émouvant de l'écrivain haïtien Jacques Roumain. Il fait intervenir « quatre étudiants de l'université Wisconsin-Milwaukee » venant slamer le poème de l'auteur haïtien, dont le chef-d'œuvre *Gouverneurs de la rosée* constitue à cette date l'un des plus grands romans de la langue française :

*Et nous voici debout  
Tous les damnés de la terre  
tous les justiciers  
marchant à l'assaut de vos casernes  
et vos banques  
comme une forêt de torches funèbres  
pour en finir une fois pour toutes  
avec ce monde...*<sup>489</sup>

Au-delà même de la possibilité ou de l'impossibilité de l'avènement de cette « altérité interracial », c'est une véritable ode à la jeunesse qui est élevée par notre auteur en fin d'œuvre. Cette ode n'est pas idéaliste ni superficielle. Elle pose un regard éclairé de sociologue des cultures sur l'engagement, la conscience des jeunes générations. Roman de la lutte anti-ségrégation, *Milwaukee Blues* peut être lu comme un nouveau *Traité pour la tolérance*. L'humanisme profond de Louis-Philippe Dalembert le mène ainsi à porter sur ces jeunes un regard bienveillant et plein d'espérance, au terme de son œuvre :

Ils étaient de la génération des réseaux sociaux, d'Instagram, de TikTok. Ils avaient à peine survolé l'histoire des luttes contre l'esclavage et la ségrégation à l'école, mais s'en étaient imprégnés à travers des films comme *Twelve Years A Slave*, *The Hate U Give*, de vieilles séries comme *Racines*, rediffusées à la télévision ou visionnées en streaming. Ils rêvaient d'un monde autre, forcément plus juste, où toutes et tous partiraient du même pied, celui de l'égalité, auraient les mêmes chances, peu importe son origine ethnique, sociale, ou son orientation sexuelle<sup>490</sup>.

---

<sup>488</sup> *Ibid*, p. 145.

<sup>489</sup> *Ibid*, p. 181.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 227.

Ainsi Dany Laferrière, à travers *L'Odeur du café* (1991) et *Pays sans chapeau* (1996), tente-t-il de transcender l'expérience exilaire en sublimant littérairement ses origines haïtiennes. Dans *L'Odeur du café*, la plongée dans les souvenirs d'enfance lui permet de reconstituer un univers sensoriel et affectif marqué par la figure protectrice des femmes de sa famille, notamment sa grand-mère Da. Vecteur de créativité, la nostalgie douce lui est un moyen de préserver son identité haïtienne malgré l'éloignement géographique. Les descriptions picturales, empreintes d'une esthétique proche de la peinture naïve haïtienne, ainsi que les références sensorielles, soulignent l'importance du terroir et de la culture populaire comme antidotes au déracinement.

*Pays sans chapeau*, quant à lui, aborde le retour physique de Laferrière en Haïti après vingt ans d'absence. Ce roman met particulièrement en lumière la mélancolie du retour, où le pays rêvé se confronte à la dure réalité, et où l'écriture sert à recomposer les fragments d'une identité qui se (re)compose entre deux mondes. La polarisation entre Haïti et le Québec, ainsi que l'alternance entre le « pays réel » et le « pays rêvé », illustrent la complexité de cette dialogique identitaire. L'humour et l'ironie, caractéristiques du style de Laferrière, tempèrent l'amertume du constat, tout en soulignant la résilience de l'auteur face aux blessures de l'exil.

En définitive, nous retenons la transformation de la nostalgie en un acte de résistance littéraire, où le retour aux origines, qu'il soit narratif ou physique, devient une quête à la fois introspective et universelle. Cette exploration des traces laissées par l'exil dans l'œuvre de Laferrière ouvre ainsi la voie à une réflexion plus large sur les dispositifs de ces dynamiques de l'altérité.

C'est ainsi que dans *Pays sans chapeau*, l'écrivain confronte le monde familial haïtien à une remise en question profonde du savoir, tant ancestral qu'occidental. C'est essentiellement dans ce récit que la figure maternelle, pivot de l'univers familial, incarne à la fois l'attachement viscéral à la terre natale et la culpabilité de l'exilé. À travers des scènes quotidiennes, comme le repas partagé avec sa mère et sa tante Renée, Laferrière révèle un amour maternel silencieux mais profond, où la nourriture devient un langage affectif. Ces figures féminines, elles-mêmes marquées par une résilience pragmatique face aux épreuves, illustrent la complexité des relations familiales en Haïti, où la tradition africaine de respect pour les aînés persiste malgré les bouleversements historiques.

Nous avons ainsi mis en valeur une certaine dimension sociologique dans les écrits de Laferrière, dont l'œuvre se transforme parfois en une enquête socioculturelle. Car Laferrière, en observateur critique, interroge les contradictions d'Haïti. Les dialogues avec des personnages comme le Docteur Legrand Bijou ou son ami Philippe pointent impitoyablement les absurdités d'une société tiraillée entre traditions vaudoues et influences occidentales. L'ironie mordante de l'auteur sert à dénoncer les stéréotypes et les interventions étrangères, comme celles des chercheurs américains à Bombardopolis, tout en soulignant l'opacité et la résistance culturelle haïtienne, chères à Édouard Glissant.

La critique sociopolitique de Laferrière atteint son apogée dans la description des inégalités criantes et de la pauvreté endémique, notamment à Port-au-Prince, la capitale. Les quartiers surpeuplés et insalubres, symbolisés par Carrefour, deviennent le théâtre d'une réalité brutale où la dignité humaine est souvent bafouée. Cette vision désenchantée rappelle celle d'écrivains postcoloniaux comme V.S. Naipaul, mais Laferrière tempère son pessimisme par l'humour et l'ironie, créant une alchimie littéraire qui est singulière à sa poétique. En outre, la confrontation entre le vaudou et le catholicisme révèle une quête identitaire où le syncrétisme religieux haïtien est tout à la fois célébré et démystifié. En dépeignant des divinités vaudoues comme des figures « de classe moyenne », Laferrière remet en question les clichés exotiques et propose une lecture profane et désacralisée de ces croyances. Cette démarche reflète clairement son refus de toute essentialisation culturelle et son engagement à restituer la complexité de son pays. Ainsi, *Pays sans chapeau* apparaît comme une œuvre polyphonique où se croisent mémoire familiale, critique sociale et réflexion identitaire. Pris entre nostalgie et désillusion, entre attachement et distance critique, cet exilé rentré au pays qu'est Laferrière offre une méditation littéraire puissante sur les défis d'Haïti et les paradoxes de l'appartenance. Cette analyse nous a permis d'ouvrir la voie à une comparaison avec les poétiques de Louis-Philippe Dalembert, dont l'œuvre explore également les dynamiques de l'exil et de l'altérité, comme dans *L'autre face de la mer*, où les multiples dimensions des migrations et des traversées contribuent à construire une poétique de l'exil à la fois ancrée dans l'histoire haïtienne et ouverte sur une réflexion universelle. À travers les récits de Grannie et de Jonas, Dalembert dépeint un monde instable, marqué par la violence, la précarité et le désir d'ailleurs. Notre analyse a révélé que le roman s'inscrit dans une tradition littéraire de l'exil, où les épreuves initiatiques des personnages, incarnées par les rites de séparation et de marginalisation, reflètent les bouleversements sociohistoriques d'Haïti. La traversée de la rivière Massacre, les scènes de traque et les sacrifices humains illustrent une altérité dégradée, où la violence coloniale et

postcoloniale se perpétue sous des formes nouvelles. En parallèle, la rêverie de Grannie sur l'ailleurs et la terre promise rappelle l'attrait paradoxal de l'exil, à la fois libérateur et destructeur. Mais c'est surtout la mise en écho des traversées clandestines contemporaines avec la mémoire de la Traite négrière qui souligne la permanence dans la poétique de Dalembert de l'exploration de cette condition d'errance et de souffrance. Dalembert propose ainsi une lecture transhistorique de la migration, où le passé esclavagiste et les exils forcés du présent se répondent, interrogeant les fondements mêmes de l'humanité. Par ailleurs, et au-delà même de ces migrations et de leurs impacts sur les dialogiques de l'altérité, c'est la confrontation de l'île au monde, entre ancrage et fuite, résistance et métamorphose, qui a motivé notre recherche dans le dernier volet de cette partie.

Ce sont notamment la complexité de l'exil racial et les défis de l'altérité dans *Milwaukee Blues* de Louis-Philippe Dalembert, un roman qui transpose les drames réels de George Floyd et d'Emmett Till, qui nous ont amenée à interroger en profondeur les mécanismes systémiques du racisme et de la violence policière, tels que les documente et les fictionnalise à la fois l'écrivain haïtien. À travers une structure polyphonique, Dalembert donne voix en effet à une multiplicité de témoins – amis, famille, figures marginalisées – pour reconstituer le parcours d'Emmett, symbole des injustices subies par la communauté noire aux États-Unis. Cette approche narrative souligne la fragmentation des perspectives et l'impuissance collective face à une machine répressive ancrée dans l'histoire coloniale et esclavagiste. L'œuvre s'inscrit dans une tradition de littérature engagée, où le blues et le gospel servent de catalyseurs émotionnels et politiques, reliant les luttes contemporaines à un héritage de résistance musicale. Loin d'être un simple procédé stylistique, la polyphonie devient alors un acte de résistance : elle déconstruit les récits dominants et offre une contre-enquête littéraire qui redonne dignité aux victimes. Le roman met également en lumière les tensions de l'altérité interracial, notamment à travers le personnage de Blanche, la fiancée blanche d'Emmett, dont l'amour se heurte aux barrières sociales et aux préjugés racialisés.

Enfin, la figure si importante de Ma Robinson, pasteure charismatique, incarne cette proposition d'une éthique de la réconciliation et du vivre-ensemble, inspirée par les enseignements chrétiens et les mouvements civiques. Le roman transforme ainsi le deuil en un appel à l'action, invitant les jeunes générations à reprendre le flambeau de la lutte pour l'égalité. *Milwaukee Blues* clôture en quelque sorte l'œuvre de Dalembert, mêlant désillusion et espérance, et affirmant la nécessité de confronter les héritages douloureux pour construire une

altérité véritablement inclusive. Nous aurons ainsi découvert dans quelle mesure Dalember et Laferrière exploitent l'écriture littéraire pour interroger les frontières, géographiques, raciales et existentielles, entre l'île et le monde, l'ancrage et l'exil.

## **CONCLUSION GENERALE**

Au terme de notre investigation de la problématique de l'exil et de l'altérité chez ces deux grands auteurs haïtiens, nous pouvons déduire de cette double approche un certain nombre de conclusions partielles, que nous nous proposons d'articuler.

Notre corpus, composé de 10 œuvres, six de Dany Laferrière, auquel nous avons déjà consacré notre mémoire de Master, et cinq de Louis-Philippe Dalembert, nous a offert de par son envergure l'occasion de mettre à l'épreuve les poétiques respectives des deux auteurs. Nous avons analysé le détail des œuvres en déployant une attention à la fois au style d'écriture mais aussi au réseau intertextuel et inter-référentiel qui constitue le fondement des œuvres, tout en assurant la dynamique. L'approche empruntée est thématique et stylistique ; elle s'est fondée sur une grande attention portée aux modalités d'écriture pour dégager les grandes lignes des deux poétiques de Laferrière et Dalembert. L'exil n'a pas été le même dans le vécu des deux auteurs haïtiens. Comme la plupart des artistes appartenant à cette région de la Caraïbe, ils ne sont pas restés en Haïti. Ils y ont passé leur enfance et une partie de leur jeunesse avant de prendre la décision de s'installer ailleurs. Pour Laferrière, cet ailleurs aura été le Québec, francophone comme Haïti, et offrant les opportunités de vie et de métiers qui sont nécessaires à un migrant pour s'implanter. C'est pour avoir la vie sauve qu'il s'y est réfugié, suivant en cela l'exemple de son propre père aux Etats-Unis. Dalembert quant à lui n'a pas fui son pays natal pour des raisons politiques. Il est parti poursuivre ses études supérieures en France, obtenir son doctorat et de là, il a successivement suivi des voies d'émigration variées, qui l'ont mené dans différents pays. Notre problématique imposait donc une approche comparatiste ; même si ce comparatisme est interne, il permet justement de montrer comment l'imaginaire haïtien permet de relire les événements du monde, la politique, le rapport à l'amour et à l'art comme étant aussi très infléchi par les pays d'accueil. Mais nous ne pouvions pas examiner les divers récits exilaires pratiqués par nos auteurs sans interroger en même temps leur rapport à l'altérité, depuis la plus intime, celle de soi et de la famille (la mère, notamment) jusqu'à la plus « étrangère », l'amour, le pays nouveau, les traversées qui sont des épreuves existentielles et des ouvertures sur l'inconnu.

Notre première Partie, consacrée aux déclinaisons de l'exil dans les littératures de la migration, a été l'espace d'une exploration des deux auteurs, successivement. Nous avons souhaité à chaque fois alterner entre les deux poétiques, pour mieux éclairer les versants différentiels de leur univers littéraire. Le chapitre 1, « De l'île à l'« ex-île » ; de l'appartenance à la « départenance » : les exils américains et leurs singularités : les écrivains antillais

précurseurs du topos de l'exil (Saint-John Perse, Césaire, Jacques Roumain, Jacques Stephen Alexis) » a consisté en un rappel de cette tradition d'écrivains, romanciers ou poètes de l'exil. Nous avons ainsi voulu reconstituer cette tradition qui a sûrement inspiré nos auteurs contemporains, et surtout évaluer comment le contentieux politique et historique a déterminé le profil de ces « exils américains », depuis Jacques Roumain jusqu'à Saint-John Perse. Ce n'est que dans un deuxième temps (Chapitre 2) que nous amorçons l'analyse de la 1<sup>ère</sup> œuvre de notre corpus, *L'Enigme du retour* (2009) de Dany Laferrière. Ce chapitre 2, intitulé « Postcolonialisme et migration : le vécu mélancolique et la mémoire des traumatismes dans *L'Enigme du retour* (2009) » interroge la dimension postcoloniale du vécu migratoire, en exploitant la pensée de philosophes postcoloniaux qui, comme Arjun Appadurai, ont approfondi le traitement des problématiques migratoires et surtout de leur impact ethnoculturel sur la reconfiguration de la cartographie identitaire mondiale. C'est donc au chapitre 3 que nous avons sondé plus précisément « Les modalités scripturales et socioculturelles de la représentation de l'altérité dans l'exil : L'épreuve de l'altérité comme initiation chez Laferrière (*Chronique de la dérive douce* (1994) ». Comment l'écrivain adopte-t-il et se comporte-t-il avec l'irruption de l'Autre consécutive à sa migration ? Comment l'Autre est-il accueilli à la lumière de l'héritage culturel régional, identitaire qui est le sien ? Nous avons essayé d'apporter des éléments de réponse à ces questions, notamment en montrant comment c'est l'altérité dont est pétrie la littérature, cette altérité qui lui est inhérente, qui est le sujet le plus brûlant chez Laferrière, la grande question qui l'aide à construire une identité d'écrivain migrant, dont les repères littéraires sont mobiles et transportables partout, en quelque sorte. Enfin, dans notre dernier chapitre de cette Partie initiale, axé sur « La fiction comme métaphore (hospitalière) de l'exil : Habiter la littérature », nous nous sommes concentrée sur la dimension métaphorique de l'exil. Face à un pays d'arrivée propice aux déceptions, qui ne correspond pas à la représentation première que s'en est fait le migrant, c'est à l'abri des mots et de la littérature que se positionne l'écrivain. Il ira ainsi chercher cette sécurité tant désirée, et perdue dans le pays natal, sécurité non seulement spatiale mais aussi culturelle dans le processus même de l'écriture.

Notre Deuxième partie, axée sur « L'exil et ses engagements existentiels et esthétiques: altérité et interculturalité » s'est centrée sur les prolongements existentiels de la situation d'exil. Cette situation, imposant une réadaptation au nouveau contexte d'accueil est aussi souvent une remise en question de certains savoirs acquis. Mais elle est aussi propice à une expérimentation d'autres points de vue sur le monde. L'exil en effet, nous avons tenté de le montrer, produit un

regard différent sur le monde. Les échos des livres lus, des tableaux admirés, se font générateurs de leçons de vie. Car l'exil oblige à sortir d'une forme de narcissisme culturel, et en tout cas d'étroitesse nationaliste pour expérimenter la rencontre avec l'Autre : son esthétique, sa culture. C'est la raison pour laquelle nous avons voulu clairement orienter ce volet central vers l'évaluation de l'interculturalité chez l'écrivain migrant. Le chapitre d'ouverture, « Exil et hospitalité : L'exil comme expérimentation altruiste chez Dalember, *Avant que les ombres s'effacent* » sonde comme le titre l'indique l'œuvre très émouvante de Louis-Philippe Dalember. Ce choix a été dicté par le thème spécifique de cette œuvre qui, basée sur une histoire vraie, relate les circonstances de l'intervention d'Haïti en faveur de la protection des Juifs pourchassés par les nazis durant la Deuxième guerre mondiale.

Le personnage principal du roman est un médecin de confession juive qui revient en Haïti lors du séisme de 2010 pour aider les organisations humanitaires à secourir les habitants. En cela, il « rend » la générosité haïtienne vis à vis des Juifs exilés dans les années 40, comme en reconnaissance de la dette due. C'est donc comme « expérimentation altruiste » que l'exil du héros de *Avant que les ombres s'effacent* se donne à lire. L'exil effectivement ne peut plus être limité à une signification territoriale : il devient une initiation existentielle qui a pour mode de performance la rencontre avec l'autre, et ce que cette rencontre transforme dans le personnage. Cependant, cette expérimentation altruiste prend acte aussi dans des expériences de traversées, avec ce que celles-ci impliquent, dans notre modernité, de traumatismes et de tragédies. C'est ainsi que le chapitre deux de cette partie interroge, à partir d'une œuvre très récente (que nous avons tenu à intégrer au corpus en cours de thèse), *Mur Méditerranée*, de Dalember, publiée en 2019. Le titre même du roman est significatif de la difficulté de ce franchissement de la Méditerranée. Mais surtout, il suggère l'ouverture de l'écrivain haïtien à d'autres espaces de migration. Dalember en effet ne se limite pas à la Caraïbe. Ainsi, le chapitre deux intitulé « L'ethos empathique de Louis-Philippe Dalember : De l'histoire de la Traite à l'épreuve des clandestins dans *Mur Méditerranée* (2019) » va élargir l'appréciation de cet « ethos empathique » à la Méditerranée. Car Louis-Philippe Dalember se sent très intimement concerné par le drame des clandestins et migrants. En réunissant dans cette fiction très réaliste des Africaines subsahariennes et une famille syrienne, il est aussi lucide et n'hésite pas à déployer un réquisitoire contre le racisme, même à bord de la barque commune qui emporte dans la nuit, vers un destin inconnu les migrants. Maîtrisant la connaissance des flux migratoires en Méditerranée, Dalember devient le prototype de l'écrivain caribéen qui dénonce, dans un

engagement intellectuel éthique, cette cartographie traumatique de la migrance, qui comporte violence économique et sexuelle ainsi qu'humiliations humaines. Mais là encore, et parce que le tragique ne peut pas l'emporter sur l'espoir d'une résilience par la rencontre avec l'altérité, même dans les conditions les plus extrêmes, le chapitre trois prolonge l'analyse de *Mur Méditerranée* en se focalisant singulièrement sur la détermination plurilingue des échanges et sur l'impact de la diversité ethnique et culturelle sur cette rencontre avec l'autre. De fait, le maillage interculturel qui forme la trame souterraine de la fiction romanesque met en lumière la puissance des mots dans cette rencontre, puissance d'autant plus essentielle que tous les personnages se trouvent à bord de cette barque terrible qui vogue vers Lampedusa. Le tissage narratologique et interculturel accompli par Louis-Philippe Dalembert est impressionnant, puisque par l'Histoire, et plus exactement par les « chaînes » d'histoires diversifiées qu'il articule, par maillons, l'une à l'autre, l'écrivain arrive à démontrer l'interdépendance des épisodes traumatiques et leur incarnation résiliente par la créativité artistique. Enfin, le chapitre final de notre deuxième partie aura été consacré à « L'album et la fiction : écrire en dessinateur. Littérature et sémiotiques symboliques chez Dany Laferrière (*Autoportrait de Paris avec chat*, 2018 et *L'Exil vaut le voyage* ; 2020) ». C'est à ce niveau que nous avons choisi d'introduire à l'intérieur de notre corpus deux œuvres très originales et surtout profondément éclairantes de la poétique de l'exil, de Dany Laferrière. Celui-ci produit en effet, en 2018 puis deux ans plus tard en 2020, deux « albums » où il dessine lui-même et insère à côté de ces dessins des textes. Une véritable fiction, des témoignages, des hommages, des citations, autant de collages qui viennent attester de la soif de lecture, d'interculturalité de notre écrivain. Nous nous sommes interrogée sur la raison de ce changement de « genre », puisque désormais au texte sont ajoutés des illustrations et dessins que nous avons évalué du point de vue esthétique (littéraire et sémiotique). Sans doute, cette adoption d'un nouveau genre plutôt hybride, constitue une sorte de résistance à la routine de l'écriture et introduit une étrangeté très agréable qui, peut-être, permet une plus grande « intégration » de la mémoire de l'altérité (écrivains admirés, poètes disparus, etc.).

Notre Troisième partie, « L'île et le monde : Dialogique de l'altérité dans les poétiques de Laferrière et Dalembert » pose d'une manière plus précise encore la question de l'articulation (politique, littéraire, intertextuelle) de l'île originelle (Haïti) avec le monde. Le chapitre initial s'est proposé une exploration de la nostalgie du pays dans la poétique de Laferrière : « La nostalgie d'Haïti ? Retours d'exils et sublimation littéraire des origines dans *L'Odeur du café* (1991) et *Pays sans chapeau* (1996) de Dany Laferrière ». A partir de ces deux œuvres, nous

avons essayé de rendre tangible le mécanisme selon lequel la question de l'exil nourrit le désir de l'altérité. Par un mouvement de retour ou de réciprocité, le désir de l'autre s'avère être proportionnel à ce que l'exil laisse comme trace plus ou moins apaisée ou amère, dans le psychisme de l'écrivain. Ce psychisme se trouve lui-même impacter l'esthétique, c'est-à-dire les modes d'appréciation du beau, les évaluations sensorielles, le rapport au monde et même la relation aux femmes et à l'amour. C'est dans cette œuvre que l'hommage à la mère est le plus touchant, et marque comme une « revanche » sur l'exil québécois et l'éloignement. Cependant, le retour au pays n'implique pas une nostalgie subjective évacuant tout esprit critique. Dans le chapitre deux, nous nous sommes intéressée à « La confrontation du monde familial haïtien : la remise en question du savoir ». Ainsi, outre qu'il est un hommage rendu aux « mères » affectueuses et présentes, *Pays sans chapeau* développe sur une bonne centaine de pages une enquête sociologique et culturelle sur Haïti. Laferrière revient sur l'histoire, les relations hommes-femmes, le rapport à l'insécurité, à la saleté, au vaudou, à l'impérialisme américain etc. Le chapitre trois a été pour nous le moment d'une recherche particulière, centrée sur le très émouvant *L'autre face de la mer*. Louis-Philippe Dalembert y revient sur l'histoire d'un exode haïtien, celui de Grannie, une grand-mère qui pourrait être la sienne, avec sa famille, jusqu'à l'histoire de son petit-fils Jonas. La remémoration fictionnelle suit les méandres de la mémoire pour marcher sur les pas de cette famille qui quitte la pauvreté d'Haïti et traverse la rivière Massacre, cette rivière qui sépare géographiquement Haïti de Saint-Domingue (la République dominicaine). Publié en 1998 chez Stock, le roman est transgénérationnel puisqu'il passe en revue l'histoire de quatre générations. Ce sont donc également les exils des autres, en Haïti, qui nourrissent l'imaginaire et la poétique de Dalembert. Enfin, nous avons essayé dans notre dernière section d'élargir notre problématique, en la métaphorisant d'une certaine façon. Après l'exil véritable, le départ, l'exode, la fuite vers des horizons moins dictatoriaux ou plus favorables économiquement, ce sera l'exil à l'intérieur d'un pays, l'exil généré par la discrimination raciale qui aura été l'objet de nos recherches. Dans « L'exil racial ou la difficulté de l'altérité : *Milwaukee Blues* (2021) de Dalembert », la dernière œuvre parue à ce jour de Dalembert nous a inspiré cette ouverture. L'écrivain haïtien reprend toute une tradition de musiciens afro-américains qui ont écrit et interprété leurs chansons dans le sens d'une dénonciation de la ségrégation raciale. La musique, blues et gospel en particulier, devient l'adjuvant sémiotique d'une littérature engagée, inspirée par la nécessité de l'humanisme et de la lutte contre l'injustice.

Au fond, nos deux écrivains sont exemplaires de cette tradition humaniste. Ils sont tous deux haïtiens et porteurs d'une identité africaine et américaine. Mais cette identité ne les enferme pas dans un nationalisme étroit et ne les empêche pas de s'ouvrir à l'autre. Au contraire, chacune de leurs œuvres témoigne du fait que leur poétique se nourrit des intertextes partagés, de citations et de pensées d'auteurs européens, occidentaux, ou japonais. L'altérité est pour eux le contrepoids à la solitude que pourrait générer en eux l'exil. Dès lors, tout leur projet littéraire est une constante remise en question des savoirs hérités et l'acceptation de cette rencontre avec ce qui est différent de soi, quitte à en sortir transformés.

## **BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE**

## Œuvres de Dany Laferrière :

Dany Laferrière, *L'Enigme du retour*, Paris, Grasset, 2009.

, *Le Cri des oiseaux fous*, Montréal, Boréal, 2010 [Outremont, Lanctôt, 2000]

, *Chronique d'une dérive douce*, Grasset, 2012

, *Je suis un écrivain japonais*, Grasset, 2008

, *L'Odeur du café*, Le Serpent à plumes, 2001

, *Pays sans chapeau*, Le Serpent à plumes, 2001

, *L'exil vaut le voyage*, Paris, Grasset, 2020,

, *Autoportrait de Paris avec chat*, Paris, Grasset, 2018,

## Œuvres de Louis-Philippe Dalembert :

Louis-Philippe Dalembert, *Avant que les ombres s'effacent*, Sabine Wespieser Editeur, 2017

, *L'autre face de la mer*, Paris, Stock, 2017 [1<sup>ère</sup> édition, 1998]

, *Mur Méditerranée*, Paris, Sabine Wespieser éditeur, 2017

, *Milwaukee Blues*, Paris, Sabine Wespieser éditeur, 2021

## Ouvrages critiques, numéros de revues, thèses et mémoires sur Dany Laferrière

Martin Beauregard, « L'intergénéricité dans *L'énigme du retour* de Dany Laferrière », Université de Montréal, Mémoire présenté en mars 2018.  
[https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/21257/Beauregard\\_Martin\\_2018\\_memoire.pdf?sequence=4&isAllowed=y](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/21257/Beauregard_Martin_2018_memoire.pdf?sequence=4&isAllowed=y)

Bernadette Desorbay, *Dany Laferrière, la vie à l'œuvre*, Bruxelles, Peter Lang, 2 »Documents pour l'histoire des francophonies », 2020.

Ursula Mathis-Moser, *Dany Laferrière : La dérive américaine*, VLB Editeur, 2005, 342 p.

Christiane Ndiaye, *Comprendre l'énigme littéraire de Dany Laferrière*, Montréal, Les Éditions du CIDIHCA, 2011

Yolaine Parisot (dir.), *Dany Laferrière : mythologies de l'écrivain, énergie du roman*, in *Interculturel Francophonies*, Lecce, n°30, nov-déc 2016.

## Articles et collectifs sur Dany Laferrière

Boucher, M. (2013). « Sous le regard de Da : enfance et destin dans *L'odeur du café* et *Le charme des après-midi sans fin* de Dany Laferrière », *Tangence*, (101), pp. 35-52.

Samia Kassab-Charfi, « Une énigme géniale nommée Laferrière », *Acta fabula*, vol. 22, n° 9, « Notes de lecture », novembre 2021. <http://www.fabula.org/acta/document13934.php>, page consultée le 07 April 2024. DOI : <https://10.58282/acta.13934>

Ursula Mathis, « Vers un nouveau baroque : interférences génériques dans l'œuvre de Dany Laferrière » in *Nouvelles écritures francophones : Vers un nouveau baroque ?* [en ligne], Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001. <http://books.openedition.org/pum/9605>.

## Ouvrages critiques sur Louis-Philippe Dalembert

Noémie Laporte, *Les Traversées de Louis-Philippe Dalembert. Lieux, temps et langues dans L'autre face de la mer; Avant que les ombres s'effacent et Mur Méditerranée*, Mémoire soutenu à l'Université de Montréal, novembre 2022, 109 pages.

## Articles et collectifs sur Louis-Philippe Dalembert

Valérie Cadet, « « L'Autre face de la mer », de Louis-Philippe Dalembert : l'impossible échappée. Plongée dans le chaos d'Haïti. », *Le Monde*, 27 janvier 2005. [https://www.lemonde.fr/archives/article/2005/01/27/l-impossible-echappee\\_395771\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/2005/01/27/l-impossible-echappee_395771_1819218.html)

Louis-Philippe Dalembert, « Conversation avec Daniel-Henri Pageaux », in *Diogène*, vol. 246, n° 2, 2014

Yves Chemla, « L'autre face de la mer ». *Etudes haïtiennes, Notre Librairie*, 1999. [http://www.ychemla.net/fic\\_doc/dalemb\\_mer.html](http://www.ychemla.net/fic_doc/dalemb_mer.html)

Victoria Famin, « L'Autre face de la mer de Louis-Philippe Dalembert ou les récits de la dualité caribéenne », in Nadève Ménard éd., *Écrits d'Haïti. Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*. Karthala, 2011, pp. 177-188. <https://www.cairn.info/ecrits-d-haiti--9782811104962-page->

[177.htm#:~:text=Dans%20L'Autre%20face%20de,des%20imaginaires%20de%20cette%20population.](#)

Victoria Famin, « Entre souvenir, construction et recréation : le vaudou comme repère pour le vagabondage de Louis-Philippe Dalembert », paru dans *Loxias-Colloques*, 9. *Entre Haïti et ailleurs. Louis-Philippe Dalembert, Entre souvenir, construction et recréation : le vaudou comme repère pour le vagabondage de Louis-Philippe Dalembert*, mis en ligne le 20 janvier 2018, URL : <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1024>.

Khalid Lyamlahy, « Louis-Philippe Dalembert : *En marche sur la terre* », *CCP*, n°34-5, 9 février 2018. <https://cahiercritiquedepoesie.fr/ccp-34-5/louis-philippe-dalembert-en-marche-sur-la-terre>

Daniel-Henri Pageaux, « Le roman selon Louis-Philippe Dalembert : entre « réalisme poétique » et « néo-baroque » », *Loxias-Colloques*, 9. *Entre Haïti et ailleurs. Louis-Philippe Dalembert*, mis en ligne le 20 janvier 2018, URL : <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1019>.

## Œuvres littéraires

Béji Hélé., *Désenchantement national : Essai sur la décolonisation*, Paris, Maspéro, 1982

Jacques Stephen Alexis, *Compère Général Soleil*, Paris, Gallimard, 1955.

Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1939.

Patrick Chamoiseau, *Frères migrants*, Paris, Seuil, 2017.

Patrick Chamoiseau, « Dans la Pierre-Monde », consultable sur <https://www.potomitan.info/divers/pierre.php>

Maryse Condé, *Ségou*, Paris, Robert Laffond, 1984 et 1985 (Tome 1 *Les murailles de terre* ; Tome 2 : *La Terre en miettes*).

Louis-Philippe Dalembert et Édouard Glissant, « Contre l'absolu identitaire », in *Passages*, n° 60, 1994, pp. 10-14

René Depestre, *Hadriana dans tous mes rêves*, Paris, Gallimard, 1988 (Prix Renaudot 1988)

Joël Des Rosiers, *Métaspora : essai sur les patries intimes*, Montréal, Editions Triptyque, 2013

Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, François Maspero, 1961

Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, NRF Gallimard, 1996

Fawzi Mellah, *Clandestin en Méditerranée*, Paris, Le cherche-midi éditeur, 2000.

Jean Métellus, *Firmin Anténor, De l'égalité des races humaines. Anthropologie positive*, éd. Jean Métellus, Montréal, Mémoire d'encrier, 2005 (1<sup>re</sup> éd. 1885)

V.S. Naipaul, *The Mimic Men*, Londres, Picador, [1967] 2002; traduction Suzanne Mayoux

Naipaul V. S., *The Middle Passage*, New York, Vintage Books, [1962] 2002 ; *La Traversée du milieu*, traduction Marc Cholodenko, Paris, Plon, 1994.

Jacques Roumain, *Gouverneurs de la rosée*, Paris, Editions Zulma, 2013 [Haïti, 1944]

Léopold Sédar Senghor, *Ethiopiennes et Hosties noires*

## **Ouvrages et articles généraux en lien avec la littérature des Caraïbes (Haïti) , les Amériques et la littérature africaine**

Cédric Audebert, *La diaspora haïtienne : Territoires migratoires et réseaux*. Nouvelle édition [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012 ;

<http://books.openedition.org/pur/26969>

Cédric Audebert, « Le contexte historique de la migration Haïtienne » (Chapitre 1) In Cédric Audebert (dir), *La diaspora haïtienne : Territoires migratoires et réseaux*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012. <http://books.openedition.org/pur/26973>.

Véronique Bonnet, « La littérature de la Caraïbe pour la jeunesse : des histoires à part ou l'histoire à part entière ? », *Amnis* [En ligne], 16 | 2017, mis en ligne le 10 juillet 2017. <http://journals.openedition.org/amnis/3147>

Brière Jean-François, *Haïti et la France 1804-1848. Le rêve brisé*, Paris, Karthala, 2008.

Costil, Mathilde et Francesca Fattori, « Cartographier les migrations dans un grand quotidien », *Hérodote*, vol. 174, no. 3, 2019, pp. 225-232. <https://www.cairn.info/revue-herodote-2019-3-page-225.htm>

Virginia Coulon éd., *Les littératures africaines. Textes et terrains*. Paris, Karthala, « Lettres du Sud », 2011.

Denis Coussy, « Paroles d'hommes, paroles de femmes dans la littérature africaine » in Thérèse Locoh (dir), *Genre et société en Afrique*, Paris, Ined Editions, « Les cahiers de l'Ined », 2007.

Catherine Delpech et Maurice Roelens (dir.), *Société et littérature antillaises aujourd'hui*. Nouvelle édition [en ligne]. Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 1997. <http://books.openedition.org/pupvd/8631>.

Berthony Dupont, « « L'horrible visage de l'impérialisme américain en Haïti », *Haïti Liberté*, décembre 2023. <https://haitiliberte.com/lhorrible-visage-de-limperialisme-americain-en-haiti/>

Gusti-Klara Gaillard-Pourchet, « Haïti-France. Permanences, évolutions et incidences d'une pratique de relations inégales au XIX<sup>e</sup> siècle », *La Révolution française* [En ligne], 16 | 2019, mis en ligne le 20 juin 2019. <http://journals.openedition.org/lrf/2844>

Anguéliki Garidis, « Exil, mort et écriture chez Naipaul, Sebald, Nooteboom et Muñoz Molina », Corinne Alexandre-Garner et Isabelle Keller-Privat dir., *Migrations, exils, errances et écritures*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, pp. 257-269. <http://books.openedition.org/pupo/2094>.

Garnier, Xavier, « A quoi reconnaît-on un récit initiatique ? », *Poétique*, vol. 140, n°4, 2004, pp. 443-454. <https://www.cairn.info/revue-poetique-2004-4-page-443.htm>

David Goulois, « Incidence de l'esclavage colonialiste sur la fonction paternelle à l'île de la Réunion », <https://www.portail-esclavage-reunion.fr/a-la-une-incidence-de-lesclavage-colonialiste-sur-la-fonction-paternelle-a-lile-de-la-reunion/>

Danielle Grace, « La poésie de René Maran : la poétique de l'exil », *Études créoles* [En ligne], 40 | 1-2 | 2023, mis en ligne le 27 juillet 2023, <http://journals.openedition.org/etudescreeoles/893>

François Grünewald, « L'aide humanitaire : quel bilan deux ans après le séisme ? », in Jean-Daniel Rainhorn (dir.), *Haïti, réinventer l'avenir*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme/Editions de l'Université d'Etat de Haïti, 2017, pp. 171-184.

Samia Kassab-Charfi, *Art et invention de soi aux Antilles*, Paris, Champion, 2019.

Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine : XX<sup>e</sup> – XXI<sup>e</sup> siècle : 1930-2001*, Paris, Editions

Karthala 2001 ([https://books.google.fr/books?id=mILSu\\_PmT2kC&pg=PA57#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=mILSu_PmT2kC&pg=PA57#v=onepage&q&f=false))

Józef Kwaterko, « Les fictions identitaires des romanciers haïtiens du Québec », *Revue de littérature comparée*, 2002/2 (n° 302), pp. 212-229. <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2002-2-page-212.htm>

Everett Lee, « A theory of migration », *Demography*, n° 3, 1966, p. 47-57.

Lucas, Rafael. « L'esthétique de la dégradation dans la littérature haïtienne », *Revue de littérature comparée*, vol. n° 302, no. 2, 2002, pp. 191-211.

Andréanne Martel, « Coordination humanitaire en Haïti : le rôle des *clusters* dans l'externalisation de l'aide », *Mondes en développement*, vol. 165, no. 1, 2014, pp. 65-78. <https://www.cairn.info/revue-mondes-en-developpement-2014-1-page-65.htm?ref=doi>

Pierre Jorès Mérat, « Être pauvre en Haïti », *Les Cahiers d'Outre-Mer* [En ligne], 279 | Janvier-Juin, mis en ligne le 01 janvier 2022. <http://journals.openedition.org/com/9806>.

Maria del Carmen Martin Rubio, « Comment les conquistadors espagnols ont précipité la chute de l'Empire inca », *National Geographic*, 30 janvier 2023. <https://www.nationalgeographic.fr/histoire/2023/01/comment-les-conquistadors-espagnols-ont-precipite-la-chute-de-lempire-inca>

Mwatha Musanji Ngalasso, « L'exil dans la littérature africaine écrite en français », in Danielle Sabbah (dir.), *Écritures de l'exil*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, « Eidolon » 89, 2009, pp. 253-268.

Michał Obszyński, « Un Haïtien en Pologne : les traductions polonaises des œuvres de Jacques Stephen Alexis », *Études caribéennes* [En ligne], 11 | Novembre 2023. <http://journals.openedition.org/etudescaribeennes/28934>.

Yolaine Parisot, « La polyphonie dans le roman haïtien contemporain : regards croisés, dédoublés, occultés. » *Revue de l'Université de Moncton*, volume 37, n° 1, 2006, pp. 203–224. <https://doi.org/10.7202/016720ar>

Mike Préval, « Ce que le vaudou doit à l'église catholique », 4 septembre 2019, <https://rekeedu.org/ce-que-le-vaudou-doit-a-leglise-catholique/>

Jean-Daniel Rainhorn (dir.), *Haïti, réinventer l'avenir*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme/Éditions de l'Université d'État de Haïti, 2017

Rosello, Mireille, « L'exil chez Aimé Césaire et Maryse Condé. « Encore une mer à traverser... » », *Littérature et identité créole aux Antilles*, sous la direction de Rosello Mireille, Karthala, 1992, pp. 91-112.

Thorsten Schüller, « À la recherche de l'Afrique perdue : le retour au pays natal dans le roman contemporain de l'Afrique noire d'expression française (Efoui, Alem, Effa, Miano) », dans Virginia Coulon éd., *Les littératures africaines. Textes et terrains*. Paris, Karthala, « Lettres du Sud », 2011, p. 321-333.

Caroline Soukaï, « Saint-John Perse, Aimé Césaire, Édouard Glissant : Île, exil, asile – Création et legs fondamental » [https://www.academia.edu/37304243/Saint\\_John\\_Perse\\_Aim%C3%A9\\_C%C3%A9saire\\_%C3%89douard\\_Glissant\\_%C3%8Eile\\_exil\\_asile\\_Cr%C3%A9ation\\_et\\_legs\\_fondamental](https://www.academia.edu/37304243/Saint_John_Perse_Aim%C3%A9_C%C3%A9saire_%C3%89douard_Glissant_%C3%8Eile_exil_asile_Cr%C3%A9ation_et_legs_fondamental)

Frédéric Sylvanise dir., *Langston Hughes, poète jazz, poète blues* [en ligne], Lyon, ENS Éditions, 2009.

Henri Claude Télusma, *Une analyse théologique de la coexistence christianisme/voudou en Haïti : ouverture pour un dialogue interreligieux*, Université de Strasbourg (Spécialité : Théologie des religions) 2017.

Frédéric Thomas, « Haïti : l'échec humanitaire », in *CNCD-11.11.11* (*CNCD-11.11.11* est une coupole d'ONG et un mouvement citoyen), 18/01/2013 <https://www.cncd.be/Haiti-l-echec-humanitaire>

Virginie Turcotte, *Lire l'altérité culturelle dans les textes antillais*, Montréal, Presses de l'université du Québec à Montréal, 2010.

Pauline Vermeren, « Critique de l'anthropologie raciale : Anténor Firmin et les déshérités de l'histoire », in Hélène Le Dantec-Lowry, Marie-Jeanne Rossignol, Matthieu Renault et Pauline Vermeren (dir.), *Histoire en marges. Les périphéries de l'histoire globale*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, coll. « Civilisations étrangères », 2018. Publié sur OpenEditions Books en 2022.

Alessia Vignolo, « Le roman post-sismique en Haïti : une écriture (post)contemporaine de l'extrême », in *Kwartalnik Neofilologiczny*, LXV, 3/2018, pp. 353-362.

« La Surpopulation en Haïti, un phénomène à surveiller », in *RekEdu*, 30 novembre 2020 in <https://rekedu.org/la-surpopulation-en-haiti-un-phenomene-a-surveiller/>

## **Théorie postcoloniale**

Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2015.

Arjun Appadurai, « Beyond Domination. The Future and Past of Decolonization », in *The Nation*, 09 mars 2021. <https://www.thenation.com/article/world/achille-mbembe-walter-mignolo-catherine-walsh-decolonization/>

Yves Clavaron, « Politique et roman postcolonial : le désenchantement des indépendances chez V. S. Naipaul (*The Mimic Men*) et A. Kourouma (*Les Soleils des indépendances*) », in *Roman et politique : Que peut la littérature ?* [en ligne]. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, pp. 279-290. <http://books.openedition.org/pur/39271>

Achille Mbembe, *Out of the Dark Night, Essays on Decolonization*, Columbia University Press, 2021.

Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit : Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, Éditions La Découverte, 2010.

## Ouvrages sur l'autobiographie :

Natacha Allet et Laurent Jenny, *Méthodes et problèmes. L'autobiographie*, Genève, Université de Genève, 2005.

<https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autobiographie/abintegr.html#ab-sommar>

Hubier, Sébastien, « Autobiographie (littérature) », Christine Delory-Momberger éd., *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique*, Érès, 2019, pp. 28-32.

## Ouvrages généraux ; articles :

Viviane Alary, « La littérarité en question dans le roman graphique », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 37 | 2018, mis en ligne le 21 janvier 2019. <http://journals.openedition.org/etudesromanes/8381>

Ruth Amossy, « L'éthos et ses doubles contemporains. Perspectives disciplinaires », in *Langage et société*, 2014/3 (n° 149), pp. 13-30. <https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2014-3-page-13.htm>

Hakim Aoudia, « « Quand la musique inspire la littérature : le blues ! ». <https://www.culturadviser.com/2023/01/quand-la-musique-inspire-la-litterature-le-blues/>

Diane Aymard, « Hybride et hybridation en période de « Post- » », Anne Debarre éd., *Contextes. Actes du colloque international « 1989, hors-champ de l'architecture officielle »*. École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais, 2022, pp. 51-66.

François Bœspflug, « Le syncrétisme et les syncrétismes. Périls imaginaires, faits d'histoire, problèmes en cours », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. 90, no. 2, 2006, pp. 273-295.

Claude Boisson, « La place de l'image mentale en sémantique », in RANAM, XXIII (1-12), Strasbourg, 1990.

Sylvain Brehm, « Du sens aux sens : les représentations mentales dans l'acte de lecture », in *Protée*, 39(2), 2011, pp. 107–112. <https://doi.org/10.7202/1007173ar>

Judith Emery Bruneau, « La littérature engagée » in *Québec français*, n°131, automne 2003. <https://id.erudit.org/iderudit/55676ac>

Lucien Cherchi, « L'apport de l'image mentale à la signification linguistique », in *Interfaces. Image-Texte-Langage* 5, 1994. Théorisation de la relation image/texte/langage. pp. 121-139. [www.persee.fr/doc/inter\\_1164-6225\\_1994\\_num\\_5\\_1\\_938](http://www.persee.fr/doc/inter_1164-6225_1994_num_5_1_938)

Céline Cholet, *Représenter la découverte en sciences naturelles : étude sémiotique sur la médiation scientifique : le cas des publications scientifiques du Muséum national d'histoire naturelle*. Sciences de l'information et de la communication. Bordeaux, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2018. [https://theses.hal.science/tel-01946965/file/These\\_Celine\\_CHOLET.pdf](https://theses.hal.science/tel-01946965/file/These_Celine_CHOLET.pdf)

Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979.

Sophie Coussemaeker et Julia Roumier, « En guise d'introduction : *Ekphrasis* et hypotypose : les écritures de l'*enargeia* dans la péninsule Ibérique médiévale et moderne », *e-Spania* [En ligne], 37 | octobre 2020, mis en ligne le 15 octobre 2020. <http://journals.openedition.org/e-spania/35993>

Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972

Isabelle Durand-Le Guern (dir.). *Roman et politique : Que peut la littérature ?* Nouvelle édition [en ligne]. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011. <https://books.openedition.org/pur/39222>

Gérard Genette, *Seuils*, Paris, éditions du Seuil, 1987.

Thierry Goguel D'Allondans, « Chapitre 3. Rites de passage », dans Denis Jeffrey dir., *Penser l'adolescence*, Paris, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2016, pp. 45-54. <https://www.cairn.info/penser-l-adolescence--9782130736301-page-45.htm>

Jean Lamore, « Transculturation : naissance d'un mot », dans Fulvio Caccia et Jean-Michel Lacroix, *Métamorphoses d'une utopie*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, coll. « Mondes anglophones », 1992. Consultable sur <https://books.openedition.org/psn/4984?lang=fr>

Langevin, F. & Baroni, R., « Polyphonies : voix et valeurs du discours littéraire : introduction ». *Arborescences, Revue d'Etudes françaises*, (n°6), 2016, pp. 1-12. <https://doi.org/10.7202/1037501ar>

Lecuit, Jean-Baptiste. « L'épreuve initiatique dans les rites et le cheminement chrétien », *Adolescence*, vol. 283, no. 3, 2010, pp. 545-561. <https://www.cairn.info/revue-adolescence-2010-3-page-545.htm>

Denis-Constant Martin, « Un orage braille sur Los Angeles : racisme et invention musicale dans la Californie des années quarante », *Revue française d'études américaines*, 2001/5 (Hors-série), pp. 28-37. <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2001-5-page-28.htm>

Stanislas Morel, « Une classe de zep à l'opéra de paris. Enjeux et effets de l'action culturelle », *Réseaux*, vol. n° 137, no. 3, 2006, <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2006-3-page-173.htm>

Gabrielle Napoli, « Poétiques du témoignage. Le retour spectral de l'Histoire comme condition éthique du récit », in *Roman 20-50*, 2011/2 (n° 52), p. 141-154. <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2011-2-page-141.htm>

Alexis Nous, « Littérature, exil et migration », dans *Hommes & Migrations* (revue française de référence sur les dynamiques migratoires), n° 1320, 2028, pp. 161-164.

Louise Russeil, *La question des déchets dans la littérature contemporaine : quelle écriture de la décharge ?*, Université de Lille, 2022, p. 5. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03729330/document>

Cécile de Ryckel et Frédéric Delvigne, « La construction de l'identité par le récit », dans *Psychothérapies*, vol. 30, n° 4, 2010, pp. 229-240.

Christian Saint-Germain, « Pouvoir de la singularité : le pathos du visage dans le texte d'Emmanuel Lévinas », dans *Erudit. Laval théologique et philosophique*, vol. 49, numéro 1, Février 1993, pp. 27-35. <https://www.erudit.org/fr/revues/ltp/1993-v49-n1-ltp2145/400732ar.pdf>

Alioune Sall, « Relations intra et intergénérationnelles en Afrique : apprendre à vivre ensemble », in *Trayectorias Humanas Trascontinentales*, n°11, 2021, <https://doi.org/10.25965/trahs.4076>

Frédéric Sylvanise, « Le blues comme technique d'écriture adaptable » In Frédéric Sylvanise dir., *Langston Hughes, poète jazz, poète blues* [en ligne], Lyon, ENS Éditions, 2009. <http://books.openedition.org/enseditions/36010>

« Colette Magny (1926-1997), colère géante, France-Culture, mars 2020. L'article cite "l'existence d'un ouvrage, entre autres, qui lui est consacré : *Colette Magny, Citoyenne-blues*, En Garde ! Editions, Sylvie Vadureau et préface de Rocé". <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/toute-une-vie/colette-magny-colere-geante-1926-1997-2275570>

« Les émeutes de la faim en Haïti », in *Le Monde*, 14 avril 2998. [https://www.lemonde.fr/ameriques/portfolio/2008/04/14/les-emeutes-de-la-faim-en-haiti\\_1034216\\_3222.html](https://www.lemonde.fr/ameriques/portfolio/2008/04/14/les-emeutes-de-la-faim-en-haiti_1034216_3222.html)

## Webographie :

François-Xavier Gomez, « En Amérique centrale, les raisons de l'exil », *Libération*, 24/04/2021. [https://www.liberation.fr/international/amerique/en-amerique-centrale-les-raisons-de-lexil-20210424\\_VSKXI6ZQWNAYFCDDOWTSAWX7C4/](https://www.liberation.fr/international/amerique/en-amerique-centrale-les-raisons-de-lexil-20210424_VSKXI6ZQWNAYFCDDOWTSAWX7C4/)

<https://www.lecteurs.com/article/les-7-romans-haitiens-a-lire-absolument/2443616> (Sélection de la Fondation Orange, juin 2019).

# **ANNEXES**

**Annexes faisant figurer quelques exemples de la création artistique liée à la littérature dans :**

***1/ Autoportrait de Paris avec chat*, Grasset & Fasquelle en France, Editions Boréal au Canada, 2018, de Dany Laferrière**

***2/L'exil vaut le voyage*, Grasset & Fasquelle en France, Editions Boréal au Canada, 2020 de Dany Laferrière**

***Autoportrait de Paris avec chat*, 2018 (10 reproductions)**

**Le roman graphique est structuré en 5 chapitres, « La vie de quartier, « Les paysages », « les visages », « Le discours », et « Comment faire ce qu'on ne sait pas faire »**

**Page 40 (« La vie de quartier »)**





Page 47 (« La vie de quartier »)

# Basquiat

## Les débuts d'un jeune Goya

Le jeune homme contemple son avenir médiatique.



Page 48 (« La vie de quartier »)

# BASQUIAT

Je marche sans rime ni raison dans Paris pour tomber sur une affiche annonçant une grande rétrospective de Basquiat. Il était venu à ma soirée dernièrement, au studio 201, avec son ami Warhol. C'est le Chat qui l'avait invité pour me faire une surprise sachant que le père de Basquiat est haïtien. Je voulais le rencontrer à New York vers la fin des années 80 mais on m'a dit que c'était impossible car la drogue l'avait déjà rongé jusqu'à l'os.



Apache, Warhol, Basquiat et Clemente  
à une soirée à Manhattan.



Basquiat et son père  
soir de fête

À la fin Basquiat faisait presque du faux Basquiat et est-à-dire que les dernières œuvres étaient pas à la hauteur de ses débuts étincelants. L'impression que sa mort était une forme de suicide. Il n'avait aucun contact avec le réel. Il tombait lentement et tout le monde le regardait faire. Cette mort lente, cette fatale autodestruction était liée à ce talent ahurissant. Basquiat était surprotégé d'une certaine manière. On attendait la toile mais Jean-Nichel n'intéressait personne. Basquiat était épuisé et avait besoin de chanter d'air. L'air des galeristes, des collectionneurs, des critiques, des mondains, des faux amis ne lui allait plus. Basquiat est mort. Mais où pouvait-il aller ? Je pensais à l'époque pouvoir lui signaler un chemin. Lui faire connaître les peintres de Saint-Soleil que Nalraux avait rencontrés en 1974 après avoir vu un petit unietien par des paysages haïtiens. Les couleurs étaient si vives, si ensoleillées que Nalraux a pensé que ces peintres devraient connaître un chemin moins douloureux et plus sûr pour aller au pays sans

chapeau. (Il a conversé longuement avec ces peintres paysans que TIGA et Naud Robert avaient en scène.

Je crois que TIGA voulait traduire ce que les peintres créolistes avaient dit mais Nalraux l'avait arrêté net en criant presque: "Je comprends". En effet, il les comprenait, par les mots bien entendus, les toiles, leur univers, ce qu'ils voulaient lui faire comprendre. Il était parti plus serein qu'à son arrivée.



André Nalraux est mort deux ans plus tard en 1976 après avoir fait connaître ces peintres paysans dans le monde entier. A sa mort on a vu les peintres descendre des montagnes avec chacun un tableau sur la tête. C'était l'hommage qu'ils rendaient au "chaman" qui les avait visités et sur le visage de qui ils avaient vu les myriades de tics qui cachait sa beauté.

Je voulais raconter cette histoire à Basquiat, sauf la popularité car ce n'était pas le moment. Je voulais lui dire qu'il y avait un pays où l'on pouvait peindre sans se faire emmerder, un pays où la peinture était un art aussi populaire que le football. On gagnait pas gros à peindre mais on avait la paix et on mourait serein. On n'avait besoin d'aucune drogue pour franchir la barrière et si ces peintres étaient moins que certaines stars du nord c'est parce que leur art n'avait pas besoin d'être intoxiqué pour toucher au plus celui qui le regardait. La souffrance plait encore malheureusement plus que la joie. La culture judéo-chrétienne honore encore le douleur et le péché mais au jour le chant heureux revient et tu n'auras plus besoin d'angoisse pour créer. Je suis entré dans la salle pour voir l'œuvre du jeune homme et de leur. Aujourd'hui on le voit dans certaines expositions parmi les siens.



50



Breton sur Breton / Breton est un collectionneur. Il collectionne les  
 objets, les pays, les tableaux, les sculptures, les gens, les émotions, les  
 sensations, les odeurs, les saveurs. Sa vie est un cabinet de curiosités.  
 Si on veut suivre Breton dans sa descente vers le sud, il ne faut  
 pas perdre de vue le peintre cubain Wifredo Lam. Picasso l'a présen-  
 té à tout le monde et Breton en est fou. Il est le fils d'un phinois de  
 Canton et d'une Cubaine. Il est pour le métissage en art. long, mince et  
 discret, il est le compagnon idéal.



Lam est important dans ce  
 voyage dans la Caraïbe car en  
 tant que peintre de la région,  
 il détermine en quelque sorte  
 Breton qui frise la faute de  
 goût en débarquant à Port au  
 Prince en costume blanc colo-  
 nial.

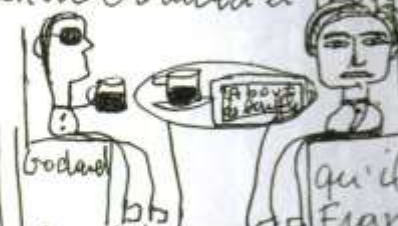


À bout de souffle / Godard-Truffaut

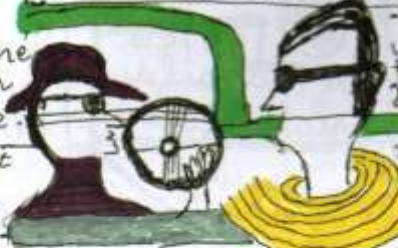
Tout a commencé par une rencontre entre Godard et Truffaut. Truffaut

Audition  
Film  
À bout de souffle  
scénar: Godard  
dir: Truffaut  
tel: 24.000.9900

De l'autre côté de la ville un jeune producteur aussi affamé que Godard. Georges de Beauregard. Naturellement il n'a pas un sou et dont il s'agit c'est une dicke, celle d'un ami une jeune actrice amoureuse qui vient de jouer dans Bonjour Tristesse. On n'a pas de film tant que Belmondo n'a pas dit oui.

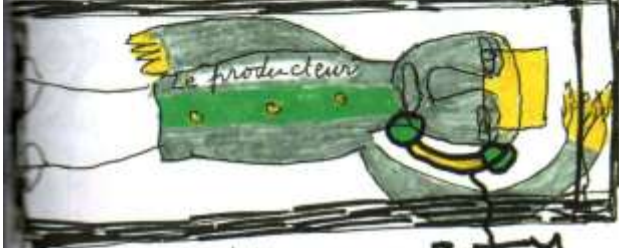


travaillait depuis quelques mois un fait divers qu'il avait lu dans France-Soir. Il voulait le refiler à Godard qui a tout de suite perçu le caractère typique de cette banale histoire de petit malfaiteur. Godard avait l'air. Ses deux comparses Chabrol et Truffaut avait une bonne avance sur lui.



- J'ai une fille qui a une très jolie bouche, de très jolis yeux, une très jolie voix, de très jolis gestes mais qui est lâche...  
- C'est ça!  
- Attends je vais me garer.

Le matin du premier jour de tournage



Alouette

- Beauregard, es-tu réveillé?  
- Non, pas formé l'œil de la nuit.  
Dossier  
scénario  
contrat  
Belmondo  
Jean Seberg  
signatures  
La partie de poker commence dans quelques heures, mon vieux.

Audition  
- Je viens pour la figuration.  
- Il n'y a pas de figurants ici... Monsieur Godard a dit que tout le monde est dans le film.  
- Je ne suis pas un acteur.  
- Monsieur Godard a dit que personne n'est un acteur et qu'il ne veut pas d'acteur dans son film mais des gens.  
- Pourquoi je pourrais être un acteur?  
- Bien sûr, mais dans ce cas de l'appeler Jean-Luc.

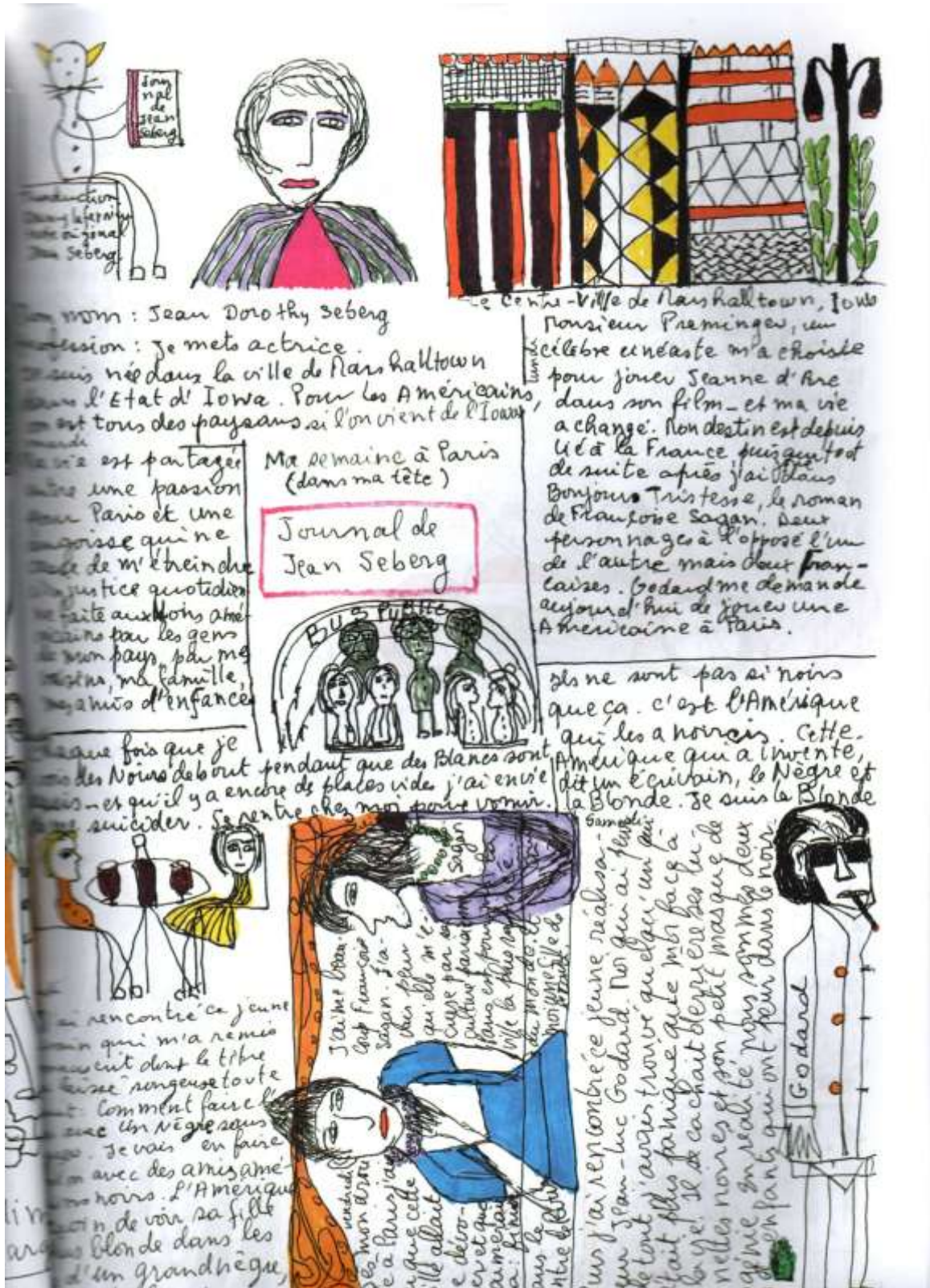


Kaephorose

En effet, il faut dire Jean-Luc.

- On m'a dit qu'il n'y a pas de figurants ici... Bon on a besoin d'un réalisateur.  
- Mais c'est vous Jean-Luc.  
- Pourquoi moi? Je ne fais pas un film pour donner un poste. N'importe qui peut faire un film. Il suffit d'avoir un





Page 197 (« Les visages »)

On commence à reprendre souffle sur ce film. Les trois dernières semaines furent éprouvantes. Personne, pas même dard, ne savait sur quel rivage la barque allait chouer. On était au milieu du tournage et on n'avait pas de fin de film. Godard découvrait que la distance entre le court et le long métrage, était possible à combler pour un asthmatique et un sportif ne peut courir le marathon. Truffaut et Chabrol ont passé sur le plateau et ils ont tout de suite pris le problème. Les deux avaient fait un long métrage dernièrement. Godard n'avait aucune discipline tournait quand ça le prenait. On peut écrire un poème comme ça, mais pas un roman. Chaque matin je me demandais quel rôle j'allais jouer; perchiste, machiniste, docteur de Belmondo, ou carrément premier assistant à Godard. Ce matin Godard n'est pas venu et ça fait quatre heures qu'on l'attend. Le producteur est arrivé moto-pour constater les dégâts. Il vient me voir et me demande:



Le Producteur: Peux-tu le remplacer?  
 Le Chat: On ne peut pas ce film sans Godard.

Le Producteur: Et pourquoi?  
 Le Chat: C'est l'énergie de Godard qui tient le film.  
 Le Producteur: Je le sais, mais racontez-moi ça vous-même.  
 Le Chat: Godard ne sait pas faire de film. Il le sait et tout est là. Il voit les scènes se dérouler sous ses yeux. Il ne soupçonne pas qu'on le filme car c'est pour ça que tout est au premier plan. C'est un primitif.  
 Le producteur: Et vous?  
 Le Chat: Je ne suis pas Godard, mais j'ai tout fait. Je suis capable de le remplacer un jour.  
 Le producteur: Faites-moi voir ça.  
 Le Chat: Je vais parler à mon équipe.

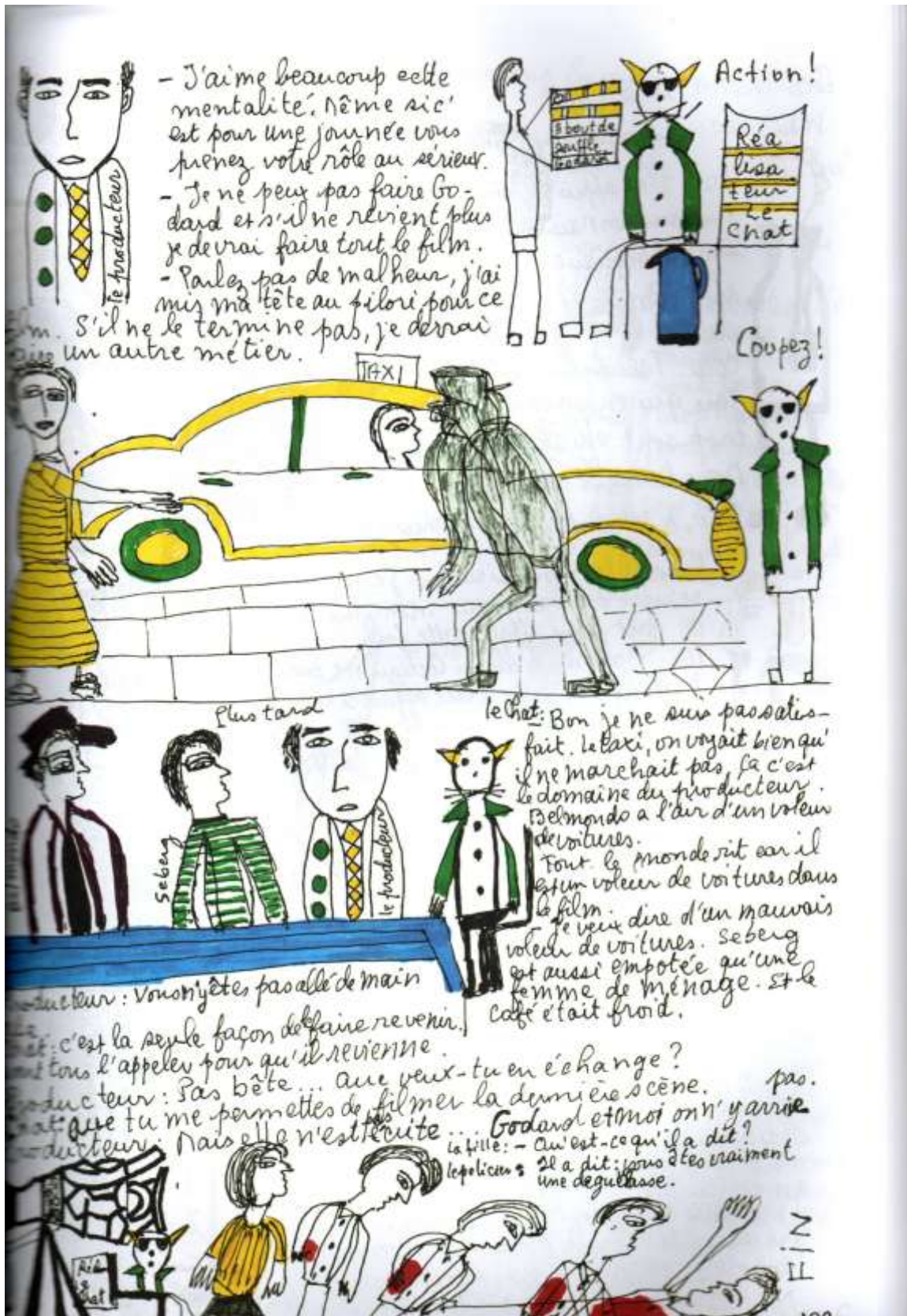
198

- J'ai besoin de 3 choses.  
 1. Un vrai clap.  
 2. Une chaîne de réalisateurs.  
 3. Une thermos de café.

premier assistant Serge

- Rien d'autre.  
 - On va reprendre toutes les scènes où elle dit "New York Herald Tribune"  
 - Jean-Luc était satisfait.  
 - Je veux qu'elles soient refaites car ce sont les scènes qui resteront, Serge.





Page 199 (« Les visages »)

*L'exil vaut le voyage 2020 (17 reproductions)*

comporte 28 sections : « Caraïbes », « Le pivot fatal sur lequel le destin fait tourner ses gonds de ténèbres et de lumières », « Premier matin », « L'Exil d'Ovide », « Montréal », « L'Exil de José Lezama Lima », « J'apparais », « L'Exil d'Hugo », « Kero », « Le livre vaut le voyage », « L'Exil de madame de Staël », « L'Exil de Mandela », « La guerre linguistique fait rage sur la planète », « New-York », « Borges, Baldwin, Bukowski », « L'invention de l'Amérique », « L'Exil de Nabokov », « Le métissage est le ventre mou de l'Amérique », « Salinger, Leibovitz, Mailer/Capote », « American Art », « L'Exil de Soljenitsyne », « L'Exil de Mandelstam », « Vers le sud », « L'Exil de Toussaint Louverture », « Buenos Aires, avec ou sans Borges », « L'Exil de Borges », « L'Exil de ma mère » et « Mon voyage ».



## Dimanche

À l'horizon des fièvres  
Pour la voix au bal du poète.  
Le poète, chant lugubre, au rire de chat.  
Le cœur, léché, fêlé par les veilles.  
Dites aux litanies délacées Edith  
Le lieu le buste au gré de mon reflet  
Cloué, incomplet aux éventails  
Dans ma douce more.  
Torpeur dans mon sang déganté sans amour.  
Après-midi dénué à tire-d'aile.  
Je descends, indécis, sans indices,  
Fentre, ouaté, loué, au ras des pôles...

Magloire Saint-Aude

60



Je regardais depuis un moment les tableaux quand un homme élégant, brillant et souriant s'est approché de moi. Le temps de faire le tour de la galerie, il m'a raconté son histoire intimement mêlée à celle de cette galerie. Je suis arrivé à Montréal vers la toute fin des années 1930. C'est Rose Nillman qui a ouvert la galerie en 1941, en décembre plus précisément. L'année suivante j'étais là, fasciné. Je refusais de quitter l'endroit, et Rose m'a donné la direction de la Dominion. Cinq ans plus tard je l'avais achetée. Je suis heureux, chaque jour, en venant ici. Je vis dans un monde rêvé. Ma passion c'est la sculpture. Ils sont tous venus ici: Arp, Maillol, Emilio Greco, Marino Marini... Juste en partant, il m'a glissé qu'il était Max Stern, le propriétaire.

Non activité préférée, dans un café, c'est de scruter le visage des gens en train de lire. J'observe tout : le mouvement des yeux, la tête penchée en avant, la bouche légèrement ouverte, la langue humectant parfois les lèvres (la lecture est une activité hautement sensuelle) du lecteur dont l'esprit ne se trouve plus depuis un moment au même endroit que le corps. Le corps n'est que la rampe de lancement qui permet à la fusée esprit de se propulser dans l'espace imaginaire. Ah cette jeune lectrice que je surveille du coin de l'œil depuis un moment. Elle s'est installée



Plaisir calme.  
Elle sirote un verre  
de vin tout en lisant.  
Elle est plongée dans  
son plaisir solitaire.  
Balzac en aurait fait  
un roman.

en commandant tout de suite une bouteille de vin. Elle semblait, au début, en train d'attendre quelqu'un. Même à trois tables de distance, je pouvais encore palper sa nervosité. Ah! l'amour. Finalement, elle a sorti un livre de son sac qu'elle a déposé sur la table. Elle prend une gorgée de vin, passe la main légèrement sur la couverture du livre, comme on fait avec un cheval rétif qu'on s'apprête à monter. Ensuite, elle sort vite un petit miroir, pour se poudrer un peu. Elle aurait pu aller aux toilettes. J'ai l'impression qu'elle a peur de quitter cette table. De brefs coups d'œil angoissés vers la porte. J'avais l'impression qu'elle était et voulait surtout être seule.

Non activité préférée, dans un café, c'est de scruter le visage des gens en train de lire. J'observe tout : le mouvement des yeux, la tête penchée en avant, la bouche légèrement ouverte, la langue humectant parfois les lèvres (la lecture est une activité hautement sensuelle) du lecteur dont l'esprit ne se trouve plus depuis un moment au même endroit que le corps. Le corps n'est que la rampe de lancement qui permet à la fusée esprit de se propulser dans l'espace imaginaire. Ah cette jeune lectrice que je surveille du coin de l'œil depuis un moment. Elle s'est installée



Plaisir calme.  
Elle sirote un verre  
de vin tout en lisant.  
Elle est plongée dans  
son plaisir solitaire.  
Balzac en aurait fait  
un roman.

en commandant tout de suite une bouteille de vin. Elle semblait, au début, en train d'attendre quelqu'un. Même à trois tables de distance, je pouvais encore palper sa nervosité. Ah! l'amour. Finalement, elle a sorti un livre de son sac qu'elle a déposé sur la table. Elle prend une gorgée de vin, passe la main légèrement sur la couverture du livre, comme on fait avec un cheval rétif qu'on s'apprête à monter. Ensuite, elle sort vite un petit miroir, pour se poudrer un peu. Elle aurait pu aller aux toilettes. J'ai l'impression qu'elle a peur de quitter cette table. De brefs coups d'œil angoissés vers la porte. J'avais l'impression qu'elle était et voulait surtout être seule.

## Un chasseur solitaire

Le corps a bien quelque chose à dire dans cette histoire. Pendant les douze dernières années, j'avais une sorte de rituel pour écrire.



Durant toutes ces années, ce fut une poignée de compagnons (Borges, Montaigne, Bukowski, Tanizaki, Diderot, Bashō, et vers la fin Whitman) qui m'ont tenu pour ainsi dire éveillé. Je me répète, je le sais, mais je paie ma dette par la répétition. Je lis d'abord un peu, les yeux mi-clos, ouvrant le livre à n'importe quelle page (il n'y a qu'avec un vieil ami qu'on peut agir de la sorte) pour retomber, l'instant d'après, dans une certaine somnolence. J'aime bien

cet état. lire, dormir, et lire de nouveau. Cette sensation de flotter. C'est peut-être à ce moment précis, si on n'y prend garde, que le style d'un écrivain qu'on aime choisit de vous pénétrer assez loin dans l'esprit pour devenir le vôtre. Alors je tente de repérer le moindre son, de capter le bruit le plus allusif. la rumeur de la vie. Comme un animal au aguets dans une forêt assoupie ou plutôt qui se réveille.



Le difficile passage de lecteur à écrivain. Tout écrivain est d'abord un lecteur, mais tout lecteur ne devient pas forcément un écrivain. Cela fait plus de trente ans que je traque cet animal mythique. Et chaque matin, il me file entre les doigts. 47

Après, je pars marcher en ruminant mes pensées, comme le faisait Diderot sur un banc. Souvent ce sont des interrogations qui n'ont pas grand-chose à voir avec le roman que je suis en train d'écrire. Je relève des manques, des regrets dans ma vie. Faut pas laisser un homme seul dans un parc.



L'écoulement mal passé d'automne

Puis je change doucement de ruminations. C'est à ce moment-là que je parviens à toucher du doigt quelque chose. Une sorte de tremblé. C'est pas définitif. Tout est en équilibre instable. Est-ce le mouvement régulier de mes pas lié au rythme rapide des idées qui me traversent l'esprit, qui finit par me faire basculer dans un état second ? Cela a-t-il à voir avec une certaine routine ? Le fait de croiser chaque matin les mêmes canards ou d'entendre les mêmes cris aigus d'oiseaux agressifs qui tentent de chasser tous ceux qui pénètrent sur leur territoire.

48

Toujours est-il que des images psychédé-  
 liques commencent à m'envahir. J'en suis tout  
 d'abord ébloui. Puis étrangement alerté. Subi-  
 tement attiré vers un chemin que je n'avais ja-  
 mais emprunté. Je rentre tout de suite. Me  
 voilà devant la machine à écrire, en face de la  
 fenêtre.



49 Thomas Nann croit qu'il faut mener une  
 vie bourgeoise pour pouvoir écrire une  
 œuvre révolutionnaire (dans le sens qu'il  
 faut rester assis).

On le disait opaque, alors que c'est tout le contraire. Pour le lire, on doit simplement connaître les chants sacrés du vaudou qui possèdent la même puissance et la même sobriété que les haïkus de Bashō ou de Buson.



Pas de dieu, pas de lieu  
Au lire les merveilles.  
Je suis du rang  
L'effet, le reflet.



Le rythme qui donne faussement l'impression d'un souffle court fait plutôt penser à la musique de Thelonious Sphere Monk.



Non chien avance  
vers l'étendard  
de ma mort  
lue au sel de mes cils.

55



## le premier matin

Un dieu m'ouvre la barrière (6h58)

Ma ceinture est déjà bouclée. Je m'apprête à faire face au plus terrifiant des monstres : l'inconnu. Que va-t-il m'arriver ? Je suis né en 1953, Papa Doc est arrivé au pouvoir en 1957, je n'ai donc connu qu'un seul système politique : la dictature. La faim, la peur, l'urgence m'ont formé. Que va-t-il m'arriver à présent que je quitte cette constante agitation ? Le confort ! Cette idée m'a obsédé toute la nuit dernière. Que faire de tout ce temps que j'ai mal à moi ! Combien de temps pour changer de système mental ? Et que va-t-il m'arriver entre-temps ? Ma tête fourmille de questions sans réponses. Le dieu panique. On annonce le départ. C'est la première fois de ma vie que je prends l'avion. Que va devenir ce jeune tigre efflanqué, habitué à se débrouiller dans la pue jungle de la Caraïbe, maintenant qu'il va vivre dans un tel confort ? Le confort, selon moi, c'est toute ville où ma vie n'est pas menacée à chaque coin de rue. Le moment le plus dangereux dans une jungle, c'est la nuit, parce qu'on ne voit pas l'ennemi arriver. Ou bien est-il alors quand on

87



P. 91 Annexe 21 ; section « L'exil d'Ovide »

du temple de Mars - ça fait viril. Il écrit son Art d'aimer, un florilège de conseils sur la séduction. Gros succès. Plus tard il change son fusil d'épaule et se lance dans "les Métamorphoses", poème de 12.000 hexamètres dactyliques. 40 ans c'est un âge pour penser à autre chose qu'au batifolage. Il s'oppose directement à Auguste qui l'expédie sur une île. Il est pourtant de la famille d'Auguste par sa femme Fabia. Est-ce



pourquoi Auguste a voulu éloigner Ovide de Rome, en Scythie mineure, sur l'île Tomis. Soyons clair : il n'est ni banni, ni déporté, il est relégué. Le qui veut dire qu'il reste un citoyen romain avec tous les droits. Il arrive sur l'île avec ses biens, ses esclaves et s'installe dans une magnifique villa. Et c'est temporaire. C'est pervers parce que le type se dit, à chaque fin d'année, l'année prochaine à Rome. Si on pense ainsi c'est que l'exil commence à nous pénétrer la chair. Il apprend la langue du pays, mène une vie simple, écrit un traité sur la pêche (on dirait un vieux chef de la mafia en disgrâce) et tient correspondance avec certains amis à Rome. Certains ont oublié le pauvre Ovide si donc pourtant, mais aveuglé par sa soudaine célébrité. Ovide flagelle dans un dernier pamphlet les faux amis. Il se plaint dans "les Tristes". Il avait misé sur la mort d'Auguste, mais lui tourne le dos. Il déprime. En fait très peu de gens ont eu un pareil exil doré. Et la gloire qui accompagne son infortune. L'exil le change en poème universel.

P. 93, Annexe 22 ; section « L'exil d'Ovide »

# L'amour nu

J'écris le matin, nu, généralement après avoir fait l'amour. La fille encore endormie, je tape comme un dératé sur ma vieille Remington 22, celle qui a appartenu à Chester Himes, puis à Bourdieu. Je n'arrive pas à écrire sans une fille dans la chambre d'à côté. Il y en a qui perdent leur force dans le sexe, moi, le sexe m'ouvre l'appétit littéraire. De temps en temps, je jette un coup d'œil vers le lit. Une forme longue et douce, sans le drap maculé de sperme. L'odeur du sperme frais.



Le désir monte au fur et à mesure que je m'approche de la fin du chapitre. Juste le temps d'aller au coin de la rue acheter des fleurs et des fruits.



## L'exil de José Lezama Lima (1910-1976)

José Lezama Lima est de La Havane comme un arbre est de sa terre. En 65 ans, il n'a jamais quitté cette ville (Ferveur de Havana). Oh sauf pour de brefs voyages à Mexico et à la Jamaïque. En fait il habite la littérature. Il n'a fait la plupart du temps que lire, écrire, éditer des revues sophistiquées et insolentes qui plaisent aux jeunes intellectuels comme Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante ou Reinaldo Arenas. De nombreux poètes se sont engagés dans l'express Lezama Lima. Le cargo plutôt →



P. 129-130, Annexe 24 ; section « L'exil de José Lezama Lima »

car cela fait longtemps qu'il écrit le même roman. Tout  
 Cyba est au courant que le gros homme qui fume un  
 éternel cigare sans jamais quitter son fauteuil, écrit  
 un roman: Paradiso. Les chauffeurs de taxi klaxonnent  
 en passant devant sa maison. Il accumule des centaines  
 de pages et le roman s'amplifie dans la mémoire populaire  
 jusqu'à atteindre le boucher qui lui offre de la viande, le  
 poissonnier qui lui offre du poisson frais, le tailleur qui vient  
 prendre ses mesures, le chef qui lui envoie de petits plats  
 le midi, ce qui lui fait prendre du poids au fur et à mesure  
 que le livre s'enfle. Le livre devient mythique, si mythique que  
 le jour de sa parution en librairie, un midi, deux heures après on  
 ne trouvait nulle part un seul exemplaire. Et l'auteur de frémir

à l'intérieur  
 de son livre.

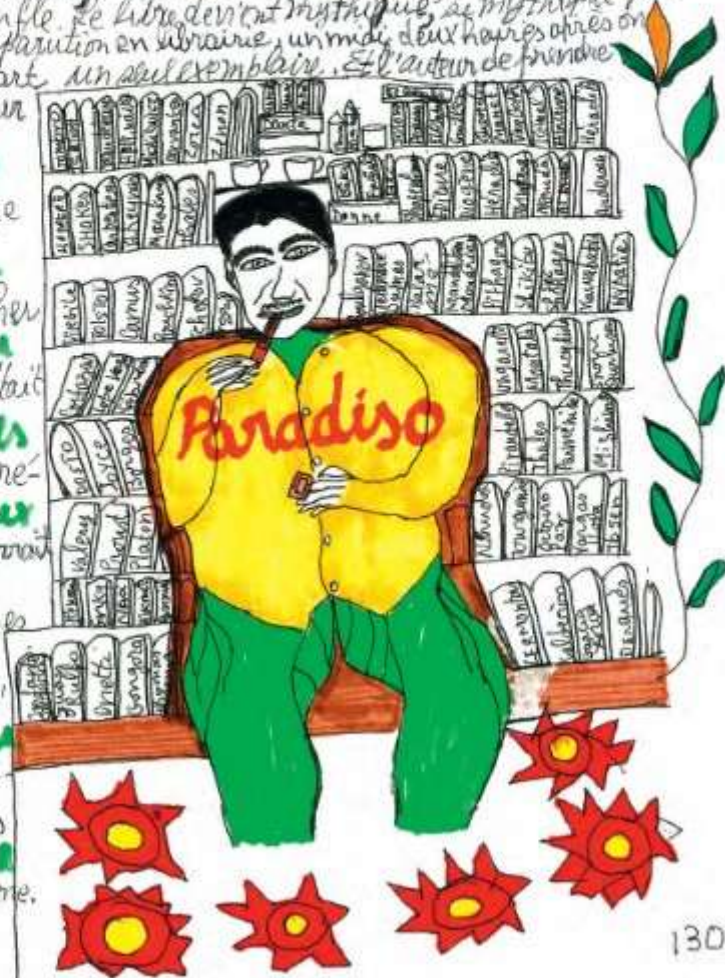
**J'aime**  
 quand la police  
 de Castro est

**Les écu-  
 venne le cher cher  
 rains qui**

**aiment les**  
 hermétique et pré-  
**livres. Leur**  
 ceux ce qui pouvait

**qui sont**  
 devant les masses  
**d'abord**  
 populaires, ils ont  
**des lecteurs**

**tel est**  
 tout par un dans  
**José Lezama**  
 le livre lui-même.  
**Lima.**



P. 129-130, Annexe 24 ; section « L'exil de José Lezama Lima »

## Hugo en exil

" Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là !"  
Les Châtiments (1853)



Bruxelles où il logera dans une maison sur la Grand-Place. En fait la police était au courant de ses déguisements en se disant "Bon débarras". On a peur de ses phrases qui vous collent après à la peau. Qui a envie d'être épinglé par Hugo? Alors la malle remplie de manuscrits arrive à Bruxelles avec Juliette. Adèle n'est pas encore là. Juliette habite d'abord chez des amis. Puis au alentours de la place. Hugo s'agite. On le met à la porte du pays. Et ça cavale. Anvers, Londres, Saint-Clement, puis Jersey.

" Le jour où la République rentrera, je rentrerai.  
Me voici." 5 septembre 1870

143

Il s'énerve de nouveau. en l'apulse. Il arrive à Guernsey avec Juliette. une foule en liens l'accueille. Il séjourne à l' "hôtel de l'Europe". Juliette va ailleurs, mais pas loin. Adèle arrive avec le reste de la tribu. Hugo loue une maison, rue Hauteville, pour loger sa smala. Adèle organise la vie quotidienne. Hugo s'occupe du mobilier. Il a un goût d'un moment sobre, lui le furieux romantique. On apprend des métiers en exil. Décorateur. Juliette se rapproche de lui; elle emménage à la Fallue, à proximité de Hauteville House. Les Contemplations rapportent assez d'argent pour payer une maison. Seigneur, un recueil de poèmes! Il est vrai qu'il s'agit d'amour souvent. "Conserve en ton cœur, sans rien craindre,

La rose  
d'Hugo



Dusses-tu pleurer et souffrir,  
la flamme qui ne peut s'éteindre,  
Et la fleur qui ne peut mourir!"

Tout va bien. Hugo devient propriétaire pour la première fois. Adèle boude car elle sent que Hugo s'installe pour longtemps. Il est chez lui, en exil. la preuve il écrit comme un fier entouré de deux femmes magnifiques. Ah il se souvient des misérables de Paris et reprend le manuscrit des Misères. Hauteville House. Napoléon le petit amnistie les proscrits. Hugo refuse de rentrer en France avant qu'elle ne devienne une république. Hugo est Hugo partout. l'écriture, les femmes, les rêves.



Ah l'œil...

144

## Mandela ou l'exil intérieur

Ce jeune homme va passer 18 ans dans la prison de Robben Island. De 1964 à 1982. Il ne verra plus rien. Il n'entendra plus rien. Les couleurs comme les musiques



Robben  
Island: 1964-  
1982

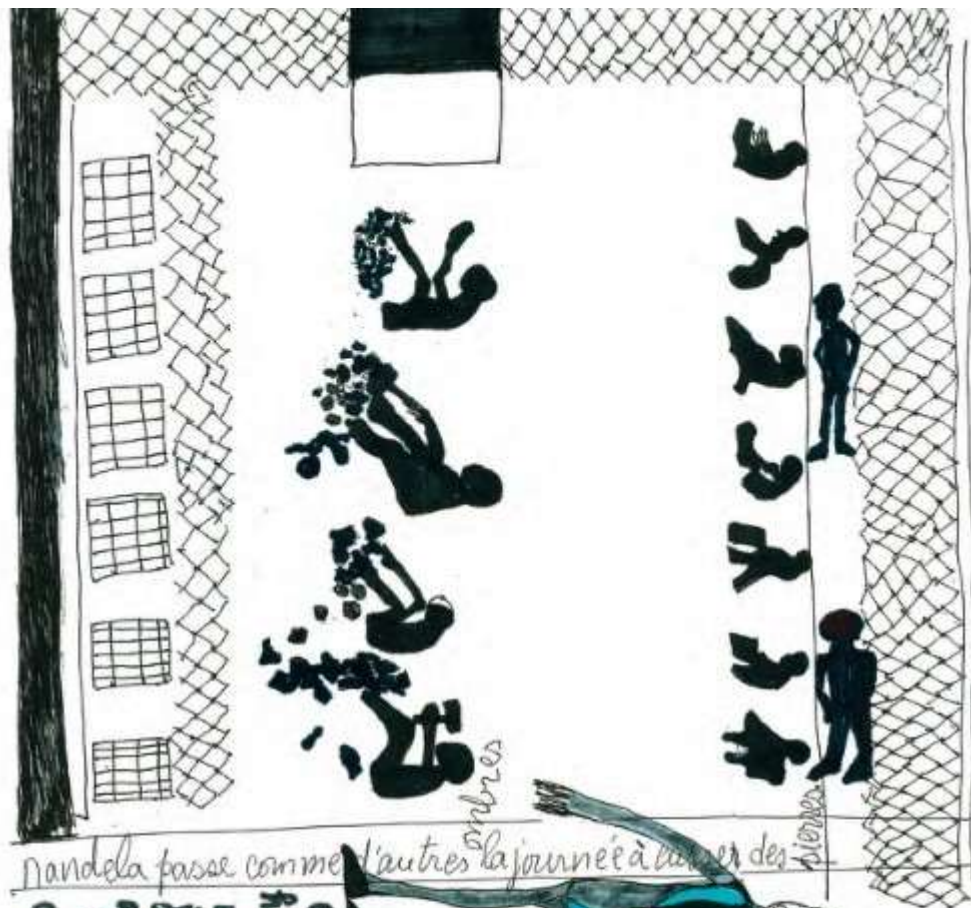
Polkmoor  
1982-1988

Victor Verster  
1988-11 février  
1990

Prisonnier  
1964-1990

ne lui parviendront plus. Mais même coupé de la vie quotidienne il représentera le seul espoir de son pays. Je dis pays et non peuple car il deviendra, vers la fin, le symbole du Noir comme du Blanc d'Afrique du Sud.

209



Mandela passe comme l'autres la journée à laisser des  
 Cet homme n'a jamais quitté son  
 cendre.

Le jour de la sortie de prison de Mandela après 26 ans, j'étais dans un avion. Quand le pilote a annoncé la nouvelle l'avion a fait <sup>une</sup> embardée mais les vivats ont pu couvrir les hurlements de peur. Plus tard quand, à l'aéroport, j'ai vu les premières images de Mandela, il était si élégant que j'ai tout de suite compris qu'il est impossible de casser un tel homme.

Nelson Rolihlahla Mandela ou Madiba est mort le 210 5 décembre 2013 à 95 ans. "L'homme est maître de son destin." était sa formule préférée.

P. 210 ; Annexe 27 ; section « L'exil de Mandela »

Vladimir Nabokov est né<sup>en</sup> 1899 mais dès octobre 1917 les Nabokov ont dû quitter la Russie pour l'exil sans espoir de retour. D'abord Crimée, puis Athènes pour accoster à Marseille, et de là on vogue vers l'Angleterre. Études à Cambridge, puis Berlin... Et enfin les États-Unis, bien sûr après la Côte d'Azur. Mais l'exil est un horizon sans ciel.

Il enseigne à Vassar à des jeunes filles de la haute bourgeoisie américaine. C'est un homme plein d'humour mais arrogant que ses collègues voient comme un snob. Aucun écrivain contemporain ne trouve grâce à ses yeux. Trop prima donna. Je ne sais pas ce qui s'est passé dans la tête de Nabokov quand il a pris cette décision de rupture. Rupture mais pas révolution. Ce n'est pas un nouvel homme. C'est un écrivain né en Russie qui a décidé d'écrire un roman en anglais. Le roman (la vraie vie de



256

Paris, 1917. Vladimir Nabokov (1899-1977) écrivain russe émigré en France et auteur de Lolita.

Sebastian Knight) réfléchit sur la possibilité de comprendre un autre, même si c'est son propre frère. La révolution viendra plus tard avec Lolita. Ce n'est pas seulement une œuvre poétique d'une prose gracile même pour un thème difficile. Lolita naque 12 ans. Mais c'est un roman profondément américain écrit par un Russe. Le profit d'un œil.

## ANNEXE 2

### ENTRETIEN avec DANY LAFERRIÈRE (effectué le 13 novembre 2021, à l'occasion de la venue de Dany Laferrière en Tunisie)

**1<sup>ère</sup> question** : L'exil a-t-il modifié votre ADN d'écrivain ?

*Non, parce que je n'ai pas écrit de livre avant, donc je ne peux pas savoir. J'ai commencé à écrire à Montréal. J'ai écrit tous mes livres hors du pays natal, à Montréal, mais aussi à New York, Miami, Paris, et souvent dans les chambres d'hôtel. Par contre, devenir écrivain est un changement capital dans ma vie quotidienne et dans ma relation avec les autres.*

**2<sup>ème</sup> question** : Quel est votre rapport aux autres écrivains haïtiens ? Vous êtes certainement inspirant pour toute une génération d'auteurs de la Caraïbe, francophone et anglophone ; dans quelle mesure des œuvres comme *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* ou encore, plus tard, *L'Enigme du retour* ont-elles contribué à donner confiance en eux à des écrivains des Amériques ?

*Il faudrait en effet leur poser la question, je ne peux pas répondre à l'influence que pourrait avoir mon œuvre sur quelqu'un d'autre. Je me contente d'écrire des livres qui m'habitent assez longtemps pour vouloir prendre l'air. D'ailleurs, je ne suis pas sûr que ces écrivains ne vous diront que du bien. C'est le principe même de ce métier. Chaque écrivain veut tracer son chemin et finit par se croire original en effaçant toute trace de ses prédécesseurs dans ses livres. Ignorant ainsi qu'ils sont liés entre eux par des connexions invisibles.*

**3<sup>ème</sup> question** : Haïti a dû endurer des années très pénibles consécutivement à la dette imposée par l'Etat français. Des écoles ont été fermées, les Haïtiens ont vécu dans un contexte de pauvreté endémique. Comment ressentez-vous cette injustice de l'Histoire, venant d'un pays qui a vaincu Napoléon ?

*Vous savez, il y a des émotions qui sont si profondes et douloureuses qu'on les garde cachées quelque part en soi. L'écrivain travaille sur une matière friable et sensible qu'il ne doit pas dévoiler sur commande. L'écrivain est un chasseur patient qui reste longtemps immobile à attendre que la proie se présente. Un jour, ces émotions sortiront d'elles-mêmes au grand jour, et ce sera, j'espère, dans un livre.*

**4<sup>ème</sup> question** : Vous voyez-vous écrire un autre *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo* ?

*Entre le Québec des années 1970 où vous avez émigré et celui d'aujourd'hui, y a-t-il des différences notoires ? Comment sont perçus les Haïtiens et la culture haïtienne au Québec aujourd'hui ?*

*Vous voulez dire un tome 2 analysant de nouveaux thèmes et proposant de nouvelles perspectives ? Ça pourrait venir mais je n'y pense pas en ce moment. J'ai d'autres projets. Quant à votre proposition de travail, j'étais plutôt intéressé à mon arrivée par l'univers du Québec que j'ignorais que par celui des Haïtiens que je connais déjà. Je voulais comprendre ce nouveau pays, avec ses coutumes, ses lois, goûter à ses mets, écouter sa musique, rester*

*sensible à ses humeurs. C'est ainsi, qu'au fil des années, j'ai pu noter quelques réflexions et observations que j'ai publiées dans Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo. Quant à votre question à propos de la culture haïtienne et de la perception qu'on a d'eux, je laisse ces interrogations à des sociologues qui mèneront des recherches poussées afin de mettre à nu tout cela. Je ne suis pas le seul écrivain au Québec.*

**5<sup>ème</sup> question** : Plus que jamais, les problématiques environnementales envahissent les thématiques de la littérature. Le sujet est d'une brûlante actualité en 2021. Comptez-vous l'aborder dans un futur proche ? Je pense à un roman de Patrick Chamoiseau qui s'intitule *Neuf consciences du Malfini* (paru en 2009) et soulève la question des changements climatiques et de la domination de l'animal et de la nature par l'homme.

*Je comprends très bien que des écrivains choisissent des sujets qui les touchent beaucoup plus parce qu'ils sont brûlant d'actualité. Moi je continue mon bonhomme de chemin comme je l'entends. De plus, comme vous le dites si bien, beaucoup d'écrivains s'intéressent à ces thèmes. Je les lis avec intérêt. Je ne veux pas ressembler à ces gens qui montent dans un ascenseur et pressent le bouton du huitième étage même s'il est déjà allumé. C'est l'individu qui ne prête pas attention à ce qui se passe autour de lui.*

**6<sup>ème</sup> question** : Dany Laferrière, vous rompez avec l'image stéréotypée de l'écrivain enfermé dans sa tour d'ivoire, prenant des airs un peu arrogants. Votre carrière est polyvalente : vous êtes à la fois journaliste, chroniqueur, écrivain, présentateur de météo, comme si ce cumul des fonctions était une source d'inspiration pour vous, écrivain. N'y a-t-il pas une part féminine importante chez vous, incarnée par cette facilité déconcertante à assurer des charges multifonctionnelles ?

*Non, je n'ai pas fait tout ça en même temps et ce n'était pas non plus par fantaisie ni même par choix. La plupart du temps, c'est qu'il me fallait travailler dans un secteur où il y avait des ouvertures pour régler mon loyer, acheter des livres, manger, me payer un verre de vin dans un café ou aller voir un film dans un cinéma d'art et d'essai. C'était des raisons très pratiques. Parce qu'on n'échappe pas à ce quotidien affolant où les fins de mois sont difficiles. C'est aussi le genre d'écrivain que j'ai toujours voulu être, un écrivain du quotidien, de la vie matérielle, ce qui ne m'empêche pas d'échafauder des réflexions personnelles sur le cours du temps.*

**7<sup>ème</sup> question** : Quel est votre point de vue personnel devant le drame des clandestins, qu'ils soient en Méditerranée, cherchant à gagner au péril de leur vie le Nord via l'île de Lampedusa puis l'Italie, ou dans la Caraïbe, comme l'héroïne du roman de Néhémy Pierre-Dahomey, *Rapatriés* (2017) ou même au Vietnam ? Quelle empathie ressentez-vous vis-à-vis de ces « migrants nus », comme les appelle Edouard Glissant ?

*Cela me rappelle le temps où je passais des examens et où l'examineur me questionnait sur des sujets que je n'avais pas préparés. Peut-être que vous me donnez la possibilité d'un rattrapage ou que vous voulez faire savoir au lectorat que je suis sensible à ces drames même si je ne les ai pas abordés. Ce n'est pas ainsi que j'entends la littérature. Il faut tenter de comprendre un écrivain avec ce qu'il a dans le ventre, ou ce qu'il tente de cacher, et non en lui permettant de boucher les trous afin qu'il présente un meilleur visage. Quant à mes émotions*

*profondes, je les glisse dans mes livres justement pour éviter de faire des déclarations publiques. Je suis en tout temps un écrivain, et j'assume cette position.*

*Je vous envoie cette réponse plaisante d'un de mes écrivains favoris, Isaac Bashevis Singer. Je dessine peut-être comme un enfant, je commence à croire que je pense aussi comme un enfant.*

*Bashevis Singer, le vieil écrivain juif polonais, prix Nobel de littérature remarque :*

- “1. Les enfants lisent les livres, jamais les critiques.*
- 2. Les enfants ne lisent pas pour connaître leur identité.*
- 3. Ils ne lisent pas pour se débarrasser d'un sentiment de culpabilité ni pour apaiser leur soif de rébellion, ou pour sortir de leur aliénation.*
- 4. Ils ignorent la psychologie.*
- 5. Ils détestent la sociologie.*
- 6. Ils n'essaient pas de comprendre Kafka ou Finnegans Wake.*
- 7. Ils croient en Dieu, la famille, les anges, les démons, les sorcières, les lutins, la logique, la clarté, la ponctuation et autres choses désuètes.*
- 8. Ils adorent les histoires intéressantes, mais pas les commentaires, les analyses et les notes explicatives.*
- 9. Quand un livre est ennuyeux, ils bâillent ouvertement, sans aucune honte ni peur de l'autorité.*
- 10. Ils ne s'attendent pas à ce que leur écrivain bien-aimé sauve l'humanité. Quoique jeunes, ils savent que ce n'est pas en son pouvoir. Seuls les adultes gardent des illusions aussi puériles.”*

**8<sup>ème</sup> question** : Quel est votre point de vue relatif à la Traite transsaharienne, sujet tabou au Maghreb et pourtant amplement traité par les historiens occidentaux ?

*Ce sujet pourrait occuper toute une bibliothèque, et je ne crois pas qu'on puisse la résumer par une déclaration péremptoire. Ma naissance reste liée à cet événement qui a changé le cours du monde. Si je suis né en Haïti, c'est que mes ancêtres étaient des esclaves. C'est une histoire écrite avec ma chair et mon sang. S'agissant des commentaires historiques, c'est aux Maghrébins de s'interroger, et aux occidentaux d'expliquer aussi pourquoi malgré une si grande production il reste tant de points obscurs sur cette question. Comme on a fait payer aux Haïtiens la dette de l'indépendance en faisant de savants calculs économiques, on pourrait faire payer aussi aux occidentaux la dette de l'esclavage. J'évite les questions qui exigent de trop brèves réponses parce que c'est précisément, en tant qu'écrivain, la part ambiguë qui m'intéresse dans les relations humaines.*

## TABLE DES MATIERES

<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE.....</b>	<b>1</b>
<b>PREMIERE PARTIE: Les déclinaisons de l'exil dans les littératures de la migration .....</b>	<b>10</b>
<b>Chapitre 1 :De l'île à l'« ex-île » ; de l'appartenance à la « départenance » : les écrivains antillais précurseurs des topos de l'exil.....</b>	<b>11</b>
<b>Les exils américains et leurs singularités.....</b>	<b>14</b>
<b>L'appartenance comme contentieux. Historique de la condition littéraire et créatrice en Haïti.</b>	<b>20</b>
<b>Poétiques de la séparation : l'exil comme topos.....</b>	<b>24</b>
<b>Chapitre 2 :Postcolonialisme et migration : le vécu mélancolique et la mémoire des traumatismes dans <i>L'Enigme du retour</i> (2009) .....</b>	<b>30</b>
<b>Mélancolie de la déterritorialisation : l'exil meurtrier de <i>L'Enigme du retour</i> de Dany Laferrière. ....</b>	<b>33</b>
<b>Une poétique du brouillage et de l'éclatement cohérent. Dany Laferrière et le carnavalesque. ..</b>	<b>42</b>
<b>Chapitre 3 :Les modalités scripturales et socioculturelles de la représentation de l'altérité dans l'exil : L'épreuve de l'altérité comme initiation chez Laferrière) .....</b>	<b>50</b>
<b>L'épreuve de l'altérité comme initiation chez Laferrière) .....</b>	<b>50</b>
<b>Le Même et l'Autre : l'altérité essentielle de la littérature .....</b>	<b>60</b>
<b>Chapitre 4 :La fiction comme métaphore hospitalière de l'exil : Habiter la littérature .....</b>	<b>70</b>
<b>Le dehors déceptif et la fiction comme refuge et sanctuaire.....</b>	<b>70</b>
<b>L'écriture : Un lieu hors du temps événementiel. L'avènement d'une image mentale modifiée..</b>	<b>73</b>
<b>L'ethos de l'écrivain exilé : « un minimum d'inconfort ».....</b>	<b>78</b>
<b>Un ethos évolutif .....</b>	<b>80</b>
<b>Le décentrement : un nouvel habitat. <i>Je suis un écrivain japonais</i> ou l'art de la provocation .....</b>	<b>83</b>
<b>DEUXIEME PARTIE: L'EXIL ET SES ENGAGEMENTS EXISTENTIELS ET ESTHETIQUES : ALTERITE ET INTERCULTURALITE .....</b>	<b>95</b>
<b>Chapitre 1:Exil et hospitalité : L'exil comme expérimentation altruiste dans <i>Avant que les ombres s'effacent</i> de Louis-Philippe Dalembert.....</b>	<b>96</b>
<b>Les mises en abyme des exils : Louis-Philippe Dalembert et <i>Avant que les ombres ne s'effacent</i>.</b>	<b>96</b>

L'exil comme expérimentation altruiste ; l'humanisme des Haïtiens .....	99
Haïti et la tradition d'hospitalité. Le récit de l'exil d'un non haïtien par un Haïtien .....	109
<b>Chapitre 2:L'ethos empathique de Louis-Philippe Dalemberbert : De l'histoire de la Traite à l'épreuve des clandestins dans <i>Mur Méditerranée</i> .....</b>	<b>116</b>
Ethos empathique et Histoire des traites.....	116
L'épreuve de l'altérité : le réquisitoire d'un écrivain caribéen noir contre le racisme .....	121
Une cartographie traumatique de la migration : violence économique, sexuelle et humiliations. ....	127
La tragédie de la migration .....	131
<b>Chapitre 3: Interculturalité et plurilinguisme dans <i>Mur Méditerranée</i> de Dalemberbert : la culture comme nouveau pays.....</b>	<b>136</b>
Les réseaux interculturels : cohérence, spécificités et syncrétisme.....	136
Diversité ethnique et pluralité accentuelle : La puissance des mots dans l'exil.....	141
Transculturation et relecture culturelle : La superposition des altérités .....	145
<b>Chapitre 4:L'album et la fiction : écrire en dessinateur. Littérature et sémiotiques symboliques chez Dany Laferrière.....</b>	<b>155</b>
Roman graphique et littérarité.....	156
Le « fonctionnement dynarratif » du roman graphique .....	158
L'archipel scriptural et visuel : revivre l'île à Paris ? .....	160
<i>L'Exil vaut le voyage</i> : la communauté des exilés.....	164
La patrie culturelle : sortir de l'exil pour trouver le vrai pays .....	168
« Une minuscule bibliothèque avec uniquement des exilés ».....	172
<b>TROISIEME PARTIE : L'ILE ET LE MONDE : DIALOGIQUE DE L'ALTERITE DANS LES POETIQUES DE LAFERRIERE ET DALEMBERT .....</b>	<b>180</b>
<b>Chapitre 1 :La nostalgie d'Haïti ? Retours d'exils et sublimation littéraire des origines dans <i>L'Odeur du café</i> (1991) et <i>Pays sans chapeau</i> (1996) de Dany Laferrière.....</b>	<b>181</b>
<i>L'Odeur du café</i> : un retour au lieu commun de l'enfance.....	181
Connaissance du monde par les cinq sens : la sublimation sensorielle du monde de l'enfance .	186
<i>La dimension picturale de ce récit poétique</i> .....	188

<i>Le féminisme éthique de Dany Laferrière</i> .....	190
<i>Le rapport à la terre et à la culture populaire comme antidotes à l'exil</i> .....	193
<b>Retrouvailles d'après l'exil : Pays sans chapeau et la mélancolie du retour</b> .....	196
<i>Une polarisation binaire : Haïti et le Québec.</i> .....	199
<b>Chapitre 2:La confrontation du monde familial haïtien : la remise en question du savoir</b> .....	201
<i>La figure maternelle comme pivot de l'univers ancestral familial</i> .....	201
<i>Une figure multiforme</i> .....	201
<i>Pays sans chapeau : une enquête socioculturelle</i> .....	204
<i>Comment peut-on être haïtien ?</i> .....	206
<i>La confrontation entre culture haïtienne et culture occidentale : un « choc des civilisations » ?</i> ..	209
<i>L'inégalité sociale et la pauvreté en Haïti : de la réalité au traitement fictionnel</i> .....	209
<i>Critique sociopolitique et humour : une alchimie intellectuelle haïtienne</i> .....	212
<i>Haïti, repoussoir et antipode du Canada ?</i> .....	215
<i>L'ironie comme contrepoint au désenchantement</i> .....	220
<b>Chapitre 3:Migrations et traversées dans <i>L'autre face de la mer</i> de Louis-Philippe Dalembert</b>	225
<i>Le récit exilaire comme roman d'initiation</i> .....	226
<i>Nomadisme et impossibilité de se fixer : à la recherche d'une terre promise</i> .....	231
<i>Le « schème de mort-épreuve-renaissance » dans <i>L'Autre face de la mer</i></i> .....	235
<i>L'extrême violence d'une altérité dégradée</i> .....	238
<i>Rites sacrificiels</i> .....	240
<i>La violence primordiale de la Traite</i> .....	242
<b>Chapitre 4:L'exil racial ou la difficulté de l'altérité : <i>Milwaukee Blues</i> (2021) de Dalembert</b> ...	245
<i>Une œuvre de littérature engagée : l'altérité comme militantisme</i> .....	246
<i>Culpabilité et compassion : témoignages polyphoniques</i> .....	249
<i>Polyphonie et perception prismatique du Noir : la dynamique judiciaire des témoins</i> .....	253
<i>La contre-enquête de Dalembert : un projet littéraire de plaidoyer</i> .....	256
<i>L'Altérité interr raciale : une utopie ?</i> .....	259
<i>L'intertextualité musicale comme adjuvant du procès et du sermon pour l'altérité</i> .....	263

<b>CONCLUSION GENERALE</b> .....	270
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	277
<b>ANNEXES</b> .....	289