Document généré le 20 avr. 2024 00:27

Québec français

Ces recoins les plus noirs en soi

Steve Laflamme

Numéro 154, été 2009

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1846ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)
1923-5119 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Laflamme, S. (2009). Ces recoins les plus noirs en soi. *Québec français*, (154), 148–151.

Tous droits réservés © Les Publications Québec français, 2009

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

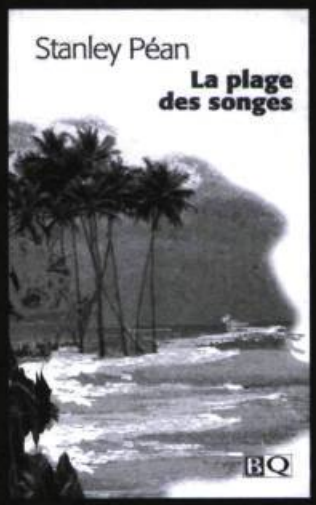
C'est de l'identité
qu'est née la différence.
Heinz Pagels, *L'univers quantique*

Ces recoins les plus noirs en soi

par Steve Laflamme*

Dans ma chronique publiée dans le numéro 150[1], j'expliquais les raisons qui m'amènent à croire que, contrairement à ce que prétend Tzvetan Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique* (1970), le fantastique peut jouir d'un droit de représentation allégorique ou métaphorique. Les œuvres dont il sera question ici sont des nouvelles puisées à même le recueil *La plage des songes*[2] de l'écrivain québécois d'origine haïtienne Stanley Péan, et il s'agit de récits qui sont clairement chargés d'une valeur symbolique. Plus particulièrement, c'est la question de l'*identité* qui se trouve au centre des huit nouvelles fantastiques qui composent ce recueil publié en 1988 ; une identité trouble, ambivalente, qui fait écho, sans doute, au tiraillement auquel est confronté l'immigrant sur sa terre d'accueil. Dans ces récits de Péan, le surnaturel provient de l'altération de soi, ou du dédoublement de soi, ou encore d'un retour improbable au pays d'origine par la force de la pensée – la sienne ou celle d'un autre qui se révèle inquiétant. Ne retrouve-t-on pas là, il est permis de le croire, les principales hantises de l'immigrant forcé de s'intégrer à une nouvelle culture ?

Guy Achard-Bayle trouve que « les exemples les plus étonnants d'évolution ou d'altération d'identité sont ceux exposés par la littérature fantastique, qui non seulement alimente la réflexion philosophique ou scientifique [...] mais parfois préfigure la réalité[3] ». On le sait, le thème des *troubles de l'identité* n'est pas nouveau dans le fantastique. La figure du double, entre autres, a donné naissance à nombre de classiques du genre, du « William Wilson » d'Edgar Allan Poe (1839) au « Horla » de Maupassant (1887). « L'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence », prétend l'écrivain franco-libanais Amin Maalouf. Voilà qui permet peut-être d'inférer que l'hésitation entre résistance et acceptation du surnaturel, dans les trois nouvelles de Péan auxquelles je m'attarderai ici, trouve écho dans cette même hésitation entre l'ici et l'ailleurs qui tiraille l'immigrant haïtien dans ces récits ; dans l'oscillation entre **être soi** et **être autre.**



Stanley Péan

« La plage des songes » : rêver (de) chez soi

Les nouvelles du recueil de Péan témoignent d'un profond attachement à la terre haïtienne d'origine, comme en font foi les épigraphes qui encadrent la nouvelle initiale et la dernière : Aimé Césaire[4] et Émile Ollivier se partagent respectivement l'entrée dans le recueil puis, en quelque sorte, la conclusion, au début de la nouvelle finale (« L'envers du silence ») ; une conclusion qui fait état de l'impossibilité, pour l'immigrant, de totalement renier ce qu'il est / a été, d'oublier ses racines : « Englué dans cet espace clos, la moiteur d'une moitié d'île, il faudrait s'en aller, mais comment en sortir ? Il y a des taches de sang sur la Caraïbe. Il faudrait s'en aller, mais il n'y a ni bateau ni Boeing qui puissent nous conduire ailleurs. Quand les ramiers sauvages empruntent le long chemin de la migration, la mer trop souvent rejette leurs cadavres[5] ». La citation reflète le dilemme que nous évoquions précédemment – cette tentation de se fuir soi-même, à laquelle résiste l'attrait des racines.

La nouvelle « La plage des songes » met également en scène cet attrait du retour aux sources. La protagoniste, Evelyne Lhérisson, rencontre le petit Christian Marcellin, un élève dont elle prend la défense dans la cour d'école. Comme c'est souvent le cas dans le fantastique, l'enfant est porteur du pouvoir surnaturel ; seulement, cette fois, il ne s'agit pas d'un pouvoir effrayant comparable à celui qui inocule Danny Torrance (Stephen King, *The Shining*) ou qui fait de la pauvre Sadako (Koji Suzuki, *Ringu*) une menace, pour ne donner que ces exemples parmi la multitude. Le jeune Christian détient le pouvoir de transporter Evelyne sur les plages d'Haïti, et l'hésitation propre au fantastique réside en ce qu'on ignore si Evelyne est effectivement « téléportée » là-bas ou si ses visions de sa terre natale n'apparaissent qu'en rêve (comme le suggère le titre du récit). L'enfant symbolise ici la pureté, la naïveté (évidemment), mais surtout la séduction du retour aux sources. Car, à l'encontre de la volonté de son père, Christian semble inexplicablement attaché à ses origines haïtiennes – *inexplicablement*, parce qu'il n'a jamais eu l'occasion de visiter son île d'origine. Voilà qui ajoute au mystère : comment Christian pourrait-il détenir cette capacité d'entraîner Evelyne à Haïti en songes, lui qui n'a jamais vu le pays de son père ?

Le père de Christian, Alceste Marcellin, semble résolu à renier ses origines : il s'exprime dans « un accent français qui masqu[e] mal son intonation chantante d'Antillais » (p. 15). Il semble aussi déterminé à faire de Christian un Québécois à part entière, indifférent à sa généalogie et à son terreau natal. En ce sens, Christian représente un *pont* entre le passé et le présent ; il incarne la *mémoire*, et, comme on le mentionnait précédemment, c'est de ce rôle que découle la fantasticité du texte : de quoi l'enfant peut-il se souvenir, lui qui n'a jamais mis les pieds dans l'île ? Sa particularité physique (il est un Noir aux yeux bleus) attire l'attention sur l'outil du regard – ce regard qu'il a la faculté de poser sur un pays qu'il n'a pas vu.

Du point de vue narratif, l'utilité de Christian consiste donc à permettre à Evelyne de renouer avec son passé d'Haïtienne : lorsque l'enseignante trouve l'enfant devant la porte de son logement, le petit est en train de dessiner une plage trop réelle pour ne pas être celle qu'a pu fouler, elle, la jeune femme. Qui plus est, Evelyne remarque dans le dessin une poupée de chiffon : l'enfant doué sait (on ignore comment) qu'Evelyne a jadis perdu une telle poupée dans les eaux de la mer des Caraïbes.

Christian est une passerelle entre la mémoire et l'oubli, et il permet à la protagoniste de faire la paix avec son passé, elle qui en début de récit se moque de l'attachement à la filiation qui est cher à son peuple :

Jean-Michel Basquiat, *Négritude*.

« [E]n règle générale, on n'existe jamais en tant que soi-même aux yeux d'un Haïtien, toujours en tant que nièce, fille ou cousine d'Untel » (p. 15). Elle-même immigrante au Québec, Evelyne réapprend l'amour de son pays d'origine grâce au mystérieux enfant qu'elle a sauvé des mains d'agresseurs blancs. La métaphore est nette : il faut préserver ce qui nous rattache au point de départ.

« Ce Nègre n'est qu'un Blanc déguisé en Indien » : vue de l'intérieur

Cette nouvelle met en scène un des thèmes fétiches du fantastique canonique, le double ; un double qui, toutefois, ne se manifeste pas en chair et en os : il s'agit d'un *autre soi* qui se terre à l'intérieur et qui entraîne le protagoniste, Alix Claude, à agir contre sa volonté.

Alix visite le village lisse et banal qu'est Saint-Albert-de-M., sorte d'emblème du Québec rural trop souvent alimenté de préjugés. Il rencontre Noémi, une jeune Indienne aussi peu à sa place que lui dans cet antre aux stéréotypes. Tout au long du récit, le lecteur constate qu'Alix combat furieusement cette part de lui-même – l'Alix « des origines » – qui est enfouie en lui. Finalement, ce sont les préjugés et les regards obliques des villageois, combinés aux pulsions sexuelles que Noémi éveille chez lui, qui donneront vie à cette part sauvage d'Alix, jusqu'à le mener au meurtre. « [L]e double prend l'aspect d'un surmoi criminel ou justicier, il peut dominer, au point d'aliéner et de jeter dans la mort[6] ».

L'occasion est belle de considérer le double qui épie Alix de l'intérieur comme le *ça* freudien qui fait du protagoniste un personnage dichotomique comparable au docteur Jekyll de Stevenson, pourvu d'un *alter ego* indompté. Dans la nouvelle de Péan, l'apparition de cette part sombre du personnage est révélée au lecteur par l'emploi, justement, d'adjectifs démonstratifs et de pronoms qui se substituent à toute tentative (ou capacité ?) de nommer le phénomène : « *Ça* le suit jusque dans les toilettes, Alix le sait, il peut *le* voir » (p. 42). Se livrent alors bataille le *ça* d'Alix – qui correspond ni plus ni moins qu'à la réification des préjugés qu'entretiennent les villageois qui l'accueillent maladroitement – et son *surmoi*, qui trouve son incarnation dans l'Alix poli

et cultivé qui s'adresse aux villageois dans un français meilleur que le leur (et qui a réussi socialement, lui, contrairement aux villageois). « [L]e moi d'Alix se trouve pris en étau entre la violence de son *ça* et les exigences de son *surmoi* qui équivalent à imiter le comportement attendu des Québécois francophones de souche qu'il côtoie chaque jour. Le fantastique, dans le texte, provient de ce qu'Alix ne sait pas quand et comment surgira cette part obscure de lui-même – et, surtout, quelles pourront être les conséquences de ses inquiétantes manifestations[7] ».

Ainsi donc, Alix Claude veut tellement appartenir à la société québécoise qui l'a adopté qu'il tente désespérément de bâillonner l'identité haïtienne qui hurle en lui, au point d'éprouver une honte sans nom lorsqu'il échappe, comme par moments d'égarement, quelques phrases en créole qui trahissent ce qu'il a déjà été. « [L]e phénomène du double apparaît quand survient une crise d'identité, une perte de repères, une fragilisation, voire une rupture des limites du moi [...] le sentiment d'une dépossession de soi[8] ».

À la fin de l'histoire, Alix s'est laissé dominer par son double et prend conscience qu'il est impossible de taire cette voix en soi qui, comme en latence, inscrit par ses accents uniques qui l'on est vraiment. Récit sombre aux inflexions souvent ironiques, « Ce Nègre n'est qu'un Blanc déguisé en Indien » raconte la tristesse et le caractère vain des tentatives de transgresser des origines indésirées. C'est d'ailleurs une tendance qu'on observe dans nombre des récits qui composent le recueil de Péan : plusieurs personnages refusent cette part de soi qu'ils ont abandonnée derrière et qui, comme le ressac des vagues, annonce d'inexorables retours. L'arrivée en terre d'accueil marque, pour eux, un départ à neuf non négociable. Le fantastique de Péan, dans ce recueil, se veut critique à propos de ce refus du passé.

« *Ban mwen yon ti-bo* » : donne-moi ta bouche

Dédicacée au fantastiqueur américain Richard Matheson, qui a souvent versé dans l'horreur au cours de sa carrière littéraire, cette nouvelle est celle, parmi les huit de *La plage des songes*, qui fait le plus intervenir cet outil très prisé dans le fantastique anglo-saxon. C'est sans doute

celle aussi qui exploite le plus le thème du *vodou*[9], bien qu'il soit fréquemment évoqué dans les autres nouvelles.

Raoul Célestin craint que sa femme, Katherine, ne soit devenue un *zombi*[10]. Pour dissiper ses doutes, il choisit de faire appel à Papy Bòkò, un *houngan* (prêtre *vodou*), ce qui entraîne les moqueries de son compatriote Henri Jean-François : « Les Haïtiens sont des gens drôles ; ils viennent vivre à Montréal ou New York, dans la société moderne et hyper-industrialisée des Blancs, deviennent informaticiens ou docteurs... Et pourtant, ils n'arrivent pas à laisser derrière eux leurs croyances ridicules » (p. 128-129). Comme Alceste Marcellin et Alix Claude avant lui, Henri semble répudier son appartenance à la culture haïtienne, ou du moins à un de ses rites les plus caractéristiques.

Le *vodou* est d'abord et avant tout une religion, que les Africains ont importée sur l'île caribéenne. En ce sens, son intervention dans l'œuvre fantastique de Péan fait figure d'arrière-plan tout aussi naturel que la présence du catholicisme dans nombre d'œuvres fantastiques québécoises du XIXe siècle (et même du XXe : *Les enfants du sabbat* d'Anne Hébert (1974) et *Sur le seuil* de Patrick Senécal (1998) sont les premiers exemples qui me viennent à l'esprit).

On connaît du *vodou* le stéréotype que constitue l'infliction de douleurs corporelles au moyen d'aiguilles piquées dans une poupée à l'effigie de la victime désirée – prenons-en pour preuve le film américain à succès *Child's Play* (1988), qui popularisait la poupée Chucky. Il serait toutefois aussi simpliste et frauduleux de réduire au « supplice des aiguilles » ce particularisme culturel qu'est le *vodou* qu'il le serait de ne considérer du catholicisme que la menace du purgatoire adressée aux âmes impies. Ainsi, après la colonisation de l'île par les Africains se mélangèrent diverses pratiques cultuelles dérivées du catholicisme que l'Église souhaitait asseoir à Haïti. « Les esclaves devaient, chaque matin et chaque soir, réciter, à haute voix, la prière, rythmée de coups de fouet. Des images pieuses leur étaient distribuées, dont ils devaient orner leurs cases. Ils y rencontrèrent des symboles ou des attributs qui leur étaient familiers. Dans saint Jacques-le-Majeur [...] ils reconnurent « Hogou », esprit de la guerre ; dans la Vierge marie, « Erzulie », esprit de l'amour ; sous le pied de saint Patrick, ils découvrirent la couleuvre « Damballah », totem de la famille royale de Ouida où était gardé un serpent sacré[11] ». Le *vodou* s'avère donc un « "horrible mélange" dont la hiérarchie catholique devait, plus tard, s'alarmer à tel point qu'il lui parut légitimer les persécutions les plus odieuses[12] ».

On le constate, la pratique du *vodou* est donc associée à la dissidence, du point de vue de la classe maîtresse : la religion des Blancs se sent menacée par celle des Noirs. Le *vodou* évoque la subversion, le revers du Bien tel que conçu par les Blancs catholiques. Voilà peut-être pourquoi Henri encourage Raoul, dans la nouvelle de Péan, à abandonner ces sornettes d'un autre temps, d'une époque qui rappelle la misère noire, la soumission. Raoul, quant à lui, vit un déchirement comparable à celui auquel sont confrontés Evelyne et Alix, dans les récits précédemment étudiés. Symboliquement, Katherine le séduit – voire le suborne –, et Raoul assiste à un affrontement entre son attirance sexuelle pour sa plantureuse épouse et la répulsion provoquée par ce corps en décomposition qu'il embrasse. Cette relation attirance / répulsion se trouve synthétisée dans un passage qui explique l'ironie contenue dans le titre de la nouvelle : « son regard rencontra les yeux jaunâtres et exorbités qui éclairaient le visage desséché de Katherine. Sa peau lisse avait pris l'aspect d'un cuir sale et froissé ;

son teint chocolaté tirait sur l'olivâtre [...] "*Ban mwen yon ti-bo, de ti-bo, twa ti-bo, doudou*[13]", répétait-elle en gémissant de plaisir » (p. 138).

Conclusion

Ces trois textes de Péan amalgament l'appel des origines à un mal qui écartèle les protagonistes entre le passé et le présent, entre l'*être* et le *vouloir-être* – entre l'acceptation et le rejet. Le fantastique de l'auteur québécois d'origine haïtienne se trouve donc chargé d'une portée critique – critique de cette société d'accueil qui juge, qui stigmatise, mais aussi critique de l'immigré qui, peut-être trop souvent, renie son appartenance avant que le coq n'ait chanté trois fois... Si plusieurs de ses personnages tergiversent, nul ne peut douter de l'amour de Péan pour ses racines haïtiennes, l'auteur s'employant dans l'ensemble de son œuvre à faire connaître les beautés et les laideurs de son île natale. Le lecteur remarquera que les récits de *La plage des songes* sont fortement teintés de la langue créole, qui n'y est pas employée péjorativement. Quelques années après la parution de *La plage des songes*, l'écrivain publiait le roman *Zombi blues*[14], dans lequel il tente sinon de légitimer le créole, du moins de lui donner droit de cité : la page 311 du roman présente un glossaire de la terminologie créole employée dans l'œuvre, l'auteur mentionnant le fait que « [l]'orthographe phonologique du créole haïtien a été adoptée en 1979 » et fournissant quelques principes de base régissant sa prononciation. En ce sens, ce que fait Péan dans son œuvre n'est pas différent de la position des partipristes qui, dans le Québec des années 1960, cherchèrent à dépouiller le joual de la honte dont on le teintait depuis des décennies. □

* *Professeur de littérature au Cégep de Sainte-Foy*

Notes

1 Steve Laflamme, « Parcours sinueux d'une conversion », dans *Québec français* n° 150 (été 2008), p. 90-92.

2 Stanley Péan, *La plage des songes*, Montréal, éditions Bibliothèque québécoise, 1998, 169 p.

3 Guy Achard-Bayle, *Grammaire des métamorphoses. Référence, identité, changement, fiction*, éditions Duculot, 2001, p. 108.

4 L'image de cette « plage des songes » qui sert de titre à la fois au recueil et à la nouvelle initiale du recueil est tirée de la citation de Césaire qui apparaît en tête de recueil.

5 Émile Ollivier, *Mère-Solitude*, cité dans « L'envers du silence », dans *La plage des songes*, p. 143.

6 Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1990, p. 28.

7 Steve Laflamme, *Récits fantastiques québécois contemporains*, Montréal, Beauchemin éditeur, coll. « Parcours d'un genre », 2009, p. 216.

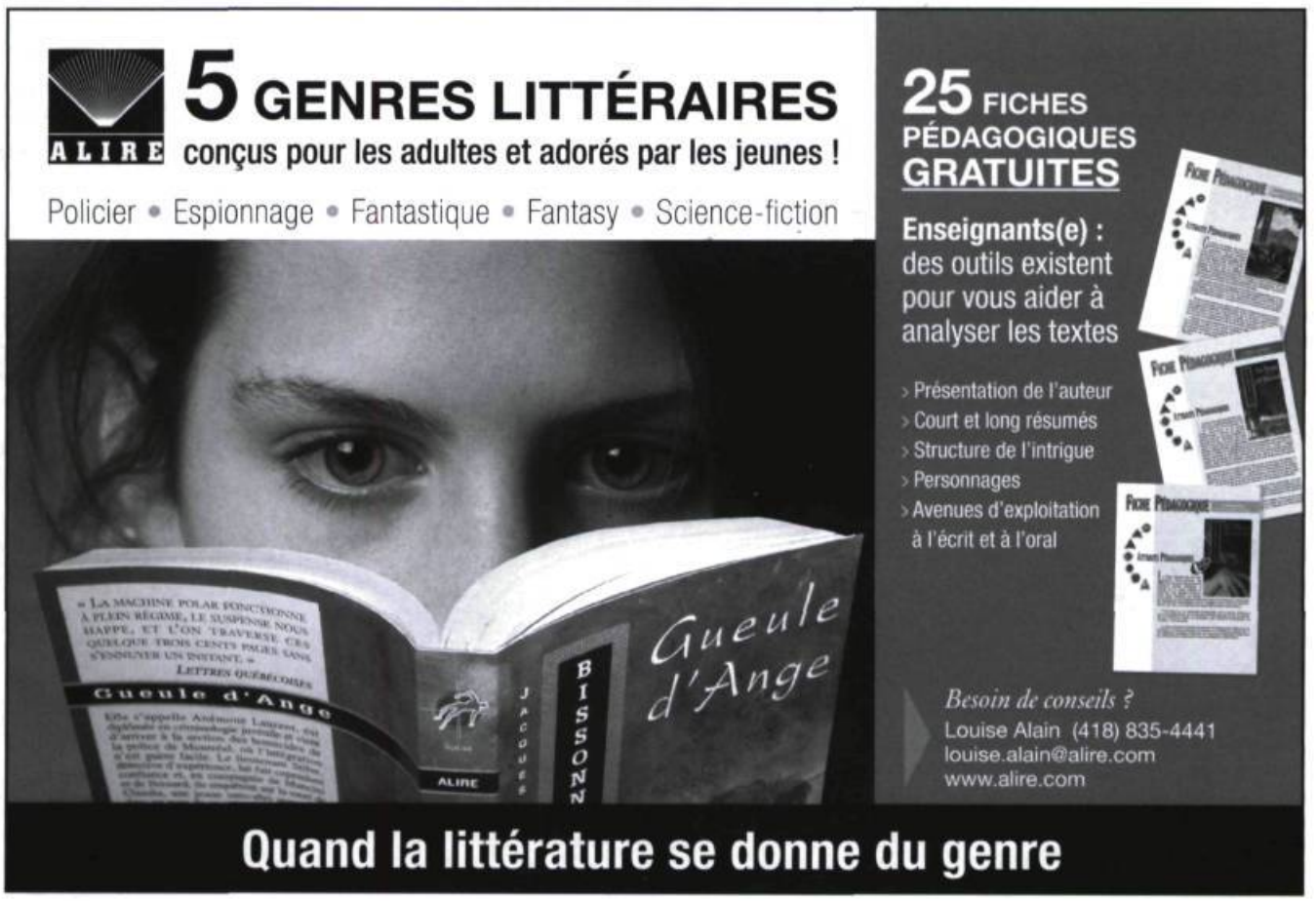
8 Aurélie Lesbros, « Le problème de l'identité dans la nouvelle fantastique », éditions Le Manuscrit, en ligne. [Consulté le 9 avril 2009.]

9 Je respecte ici l'orthographe créole.

10 *Idem.*

11 Claude Planson, *Vaudou, un initié parle*, Paris, éditions J'ai Lu, coll. « L'aventure mystérieuse », 1974, p. 15.

12 *Idem.*

13 « Donne-moi un baiser, deux baisers, trois baisers, chéri. »

14 Stanley Péan, *Zombi blues*, Paris, éditions J'ai Lu, coll. « Ténèbres », 1996, 318 p.