

Article

« Quand Erzulie investit l'espace de Maria Chapdelaine... »

Éloïse A. Brière

Études littéraires, vol. 34, n° 3, 2002, p. 29-37.

Pour citer cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/007755ar>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

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 à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

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. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca



QUAND ERZULIE INVESTIT L'ESPACE DE MARIA CHAPDELAINÉ...

Éloïse A. Brière

■ La présence croissante des communautés culturelles distinctes à Montréal marque la ville du sceau de l'hybridité : la culture française de l'Amérique du Nord compte désormais avec les immigrants venus des quatre coins du monde, mais surtout des pays du Sud¹. Parmi ceux-ci, seuls les Haïtiens partagent avec les Québécois un passé issu du premier Empire colonial français, comme le signalent certains archaïsmes du XVIII^e siècle que conserve le français en Haïti et au Québec, ou comme le signale le folklore avec son Ti-Jean familier des contes d'ici et de là-bas². L'infiltration du milieu littéraire québécois par l'élément haïtien, événement crucial de ces vingt dernières années dans l'histoire littéraire du Québec, serait-elle redevable non seulement aux exactions du tyran qui ouvre les portes de l'exil vers le Canada et d'autres contrées, mais aussi à ce passé colonial partagé ? Malgré l'esclavage, le créole et le vaudou, les anciennes complicités langagières et culturelles francophones ne vont-elles pas servir à faire du Québec une terre où le rameau haïtien va — malgré le froid et les poudreries — trouver un terreau aux éléments suffisamment familiers pour favoriser son épanouissement³ ? Comme le signale le critique iranien Daryush Shayegan, le transculturel naît avec plus de facilité lorsqu'il s'agit de

1 Voir la discussion de cet état de choses par Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, 1988, ch. 12, ainsi que dans son *Intérieurs du Nouveau Monde*, 1998, p. 325-348.

2 Dans la campagne haïtienne comme au Québec, les *habitants* travaillaient la terre. De même, Canadiens français et Haïtiens *laissaient* un pays plutôt que de le *quitter*, voyageaient non seulement *partout*, mais *tout partout* et se servaient de la *boucane*, non de la *fumée* pour faire fuir les *maringouins*, non les *moustiques*. Ti-Jean, venu du folklore français, est le premier personnage francophone transculturel, se retrouvant aux Antilles, au Canada, ainsi qu'aux États-Unis, prenant chaque fois une coloration nouvelle selon le lieu où il s'est enraciné. Voir notre comparaison de cette figure de la tradition orale en Acadie et en Guadeloupe, « Inquiétude généalogique : tourment du Nouveau Monde », 1990, p. 57-72.

3 Ceci est évident si l'on examine le cheminement des écrivains haïtiens aux États-Unis, d'abord obligés de s'acclimater à une nouvelle langue. Ce n'est que dans les années 1990 avec les premières publications d'Edwige Danticat, qu'ils pénètrent la scène littéraire étatsunienne.

cultures « homologables ». Ainsi, au début des années 1960, une école littéraire haïtienne naîtra au cœur de Montréal, créée par ceux que le régime de François Duvalier oblige à s'exiler ; ils vont inaugurer un nouvel espace culturel au sein du discours littéraire québécois, espace où Erzulie viendra côtoyer Maria Chapdelaine.

Le bastion nationaliste et protectionniste que le Québec s'est construit depuis la Conquête et surtout depuis la rébellion de 1837 — même remis à jour et lavé de son obscurantisme rigoriste au cours de la Révolution tranquille — n'est plus opérant dans un Québec qui se trouve désormais en « devenir transculturel⁴ ». L'appel au nationalisme, qu'il soit celui de Lionel Groulx ou bien celui de Jacques Parizeau, n'est plus qu'un vieux maillot de laine, étriqué, usé aux coudes et à l'encolure, trop démodé pour continuer à servir. Le Québec de la transculture exige d'autres vêtements, d'autres matières ; plus légères, ces fibres venues d'ailleurs s'entremêlent à la « pure laine » québécoise, produisant un nouveau tissu, une littérature autre, où les éléments culturels du Sud entrent dans la ronde postmoderne de la métropole montréalaise⁵. Le cercle de l'Union des Écrivains du Québec s'élargit, accueille les Étienne, Ollivier, Péan, Agnant, Desrosiers, Magloire et Devieux, pour ne nommer que ceux-ci.

Dans le recueil de nouvelles, *Regarde, regarde les lions* (2001), Émile Ollivier continue à élargir le texte national québécois, projet commencé il y a trente ans avec *Paysage de l'aveugle* (1977) que l'auteur considère comme sa « pièce d'identité », son « acte de naissance à la vie d'écrivain⁶ ». Le premier recueil d'Ollivier contient deux nouvelles, illustrant la position de l'écrivain situé sur la fracture de l'exil à l'instar de ses narrateurs, Iris-sans sommeil, l'aveugle de la première nouvelle, qui promène son regard-mémoire sur l'île caribéenne, et Herman Pamphile, l'immigrant haïtien à Montréal de la deuxième nouvelle, dont le récit se double de celui d'un narrateur omniscient. *Regarde...* effectue ce même va-et-vient entre l'île et les lieux d'exil, entre omniscience narrative et focalisation à travers un « je ». Cependant, si ce « je-narrateur » continue à vivre sur deux plans d'être, il a acquis des « réflexes de Montréalais⁷ », il est devenu « un modèle réussi de citoyen intégré⁸ ». Bardé de diplômes, décoré de maints honneurs, il est d'une autre facture que le narrateur du premier recueil, abruti et paralysé par l'environnement montréalais de son exil. La narration devient alors le lieu où se nouent les codes référentiels de la culture d'origine d'Ollivier avec ceux de sa culture d'accueil. L'exil fait

4 L'expression est de Robert Berrouet-Oriol et de Robert Fournier dans « L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec », 1992, p. 9.

5 Pour une discussion de la place des écrivains haïtiens dans les débats intellectuels et littéraires du Québec de la Révolution tranquille, voir notre article « *Mère-Solitude* d'Émile Ollivier : apport migratoire à la société québécoise », 1996, p. 61-70.

6 Émile Ollivier, « Améliorer la lisibilité du monde », 1996, p. 225. Léon-François Hoffmann souligne qu'Ollivier « écrit une œuvre, plutôt qu'une série de romans [et] se place dans la lignée de Balzac et de Samuel Beckett plutôt que dans celle de Flaubert et de Marguerite Yourcenar » (« Émile Ollivier, romancier haïtien », 1996, p. 212).

7 Émile Ollivier, *Regarde, regarde les lions*, 2001, p. 215.

8 *Ibid.*, p. 36.

du narrateur une figure à perception multidimensionnelle ; capable de donner à voir plusieurs types de réalité, il incarne la figure du sage, de l'interprète-témoin. Le décentrement de l'exil devient alors stratégie d'écriture, matrice créatrice enracinée dans l'errance, comme Ollivier l'explique lui-même : « Oui, l'exil, blessure, n'est pas fatalement un lieu de malédiction, il peut ouvrir la voie à une grande fertilité⁹. » Ce « je-narrant » de *Regarde...* est tout occupé à « capturer des codes secrets. Augmenter leur plus-value, assurer un double mouvement de déterritorialisation et de reterritorialisation qui pousse toujours plus loin¹⁰. » Ainsi rassemble-t-il les morceaux et pièces détachées des situations humaines dans une logique de la non-identité, ni « pure laine », ni pur tropicalité.

Ce travail de rassembleur que fait l'écrivain transculturel est un motif qui se retrouve dans plusieurs des nouvelles de *Regarde...* Le narrateur apparente cette activité à une sorte de bricolage :

Comme d'autres récupèrent cartons, canettes, casseroles, cuivre rouge, aluminium pour constituer leur œuvre, je devais recycler des bribes d'images, des lambeaux de souvenirs, des miettes d'instant, des bris d'émotion afin de relater un récit plausible¹¹.

L'écrivain n'est plus porteur d'une esthétique liée à un projet national précis, interpellé qu'il est par « l'entre-deux » où il évolue, trop occupé à combiner les ingrédients des ses fictions, à aménager son espace. L'écrivain transculturel est l'immigrant qui sait tirer parti de sa double mise à distance, qui arrive à gérer les multiples articulations de sa vie fragmentée¹². Toutefois, le narrateur-bricoleur prend un ton intime et grave lorsqu'il examine sa propre vie, comme dans l'exquis et ultime adieu à Leyda, sa compagne de vie et d'exil : « Leyda, serions-nous devenus des dérisions de nous-mêmes¹³ ? » La variabilité narrative qui caractérise le recueil opère comme métaphore du transculturel. La fragmentation et l'indécision reflètent à la fois la distance qui sépare le narrateur transculturel de son moi « maternel », ainsi que le travail de bricolage que suscite le nouveau contexte culturel dans lequel il évolue.

Dans « Une nuit, un taxi », le narrateur, imbu du souci de véracité, comme dans la pure tradition narrative issue du XVIII^e siècle, confie : « Je ne voulais pas écrire son histoire (celle de Lafcadio) sans son autorisation et je ne voulais pas non plus inventer de toutes pièces¹⁴. » Mais dans « Nocturne », le souci de véracité est évoqué avec dérision. Au tiers de la nouvelle, la narration se scinde en deux : le narrateur omniscient qui racontait l'histoire de Gabellus, homme de peine d'un riche propriétaire haïtien, rend les fils du récit à Gabellus lui-même, lui donnant libre cours. Le premier narrateur dont

9 Léon-François Hoffman, « Émile Ollivier, *art. cit.* », p. 221.

10 Émile Ollivier, « Un travail de taupe », 1984, p. 116.

11 Émile Ollivier, *Regarde, op. cit.*, p. 38.

12 Voir à cet égard la lumineuse exposition de la situation du migrant par Daryush Shayegan, « L'entre-deux dans la littérature d'aujourd'hui », 1997, p. 305-310.

13 Émile Ollivier, *Regarde, op. cit.*, p. 204.

14 *Ibid.*, p. 25.

le discours savant nous parle de la mentalité haïtienne colorée des « ténèbres de l'irrationnel, vestiges du fond des âges¹⁵ », trouve soudain qu'il lui est impossible de continuer : « le narrateur ne désire pas continuer sur ce ton¹⁶ ». C'est alors que le récit va basculer dans l'irrationnel :

[...] ce serait inutile (pour le narrateur de continuer) puisqu'il habite un lieu de vérité et son personnage, le mensonge [...]. Ce ne sera pas la première fois ni la dernière que le récit, au lieu de témoigner de la réalité, la devance, l'invente même avec toutes ses ficelles et ses coutures. Pour la commodité du lecteur et afin d'abandonner le monotone et anonyme « il » dont il convient d'affubler ordinairement le protagoniste d'un récit, le narrateur [...] va prendre cette histoire à son compte, assumer les faits et écrire « je »¹⁷.

Le *Je* qui narre la suite du récit est totalement distinct du narrateur omniscient du début de la nouvelle. Ici, nous sommes dans le domaine du fantastique, le narrateur Gabellus s'étant transformé en bâton : « J'étais un bâton, oui, rien d'autre qu'un énorme bâton, érigé en phallus, dur sans pubis, allongé là sur mon grabat, aveugle, muet, envahi de sensations étranges...¹⁸ » Mais, lorsque commence la revanche de Gabellus-bâton sur le maître qui l'avait exploité de façon éhontée, le récit bascule à nouveau : le narrateur omniscient reprend l'histoire pour conter la bastonnade du maître ainsi que la disparition de Gabellus.

Exilée comme l'écrivain, la narration est à son image, « sur la ligne de fracture d'une langue ébranlée, déterritorialisée, mais qui sans cesse essaie de se reterritorialiser¹⁹ ». Si la situation liminaire du migrant produit différentes réfractions narratives, ne serait-elle pas également à l'origine des images de demeures qui prolifèrent dans les nouvelles d'Ollivier ? Déjà, dans *Mère-Solitude*, la maison des Morelli, dans la splendeur baroque de sa déchéance, était le reflet de l'histoire d'Haïti²⁰. Les maisons dans *Regarde...*, cossues, confortables, souvent aux lourds portails qui protègent leurs habitants du monde extérieur, ces maisons — parfois avec jardin ou bien avec passages labyrinthiques — sont de prime abord des lieux de refuge. Mais, comme rien n'est certain dans le monde du migrant, ces havres de paix peuvent tout aussi bien se transformer en lieux de cauchemars.

Au premier abord, la maison avec jardin qu'emménage le couple migrant dans « Lumière des saisons » a tout pour séduire ses nouveaux occupants, étrangers « venu(s) des terres lointaines du Sud²¹ ». Cependant, ils n'avaient pas comptés avec Madame Agathe, l'ancienne propriétaire, immigrante « qui n'avait qu'un seul pays, sa maison...²² » Les plaintes de la morte — assassinée par son mari qui l'a ensevelie dans

15 *Ibid.*, p. 174.

16 *Ibid.*, p. 175.

17 *Ibid.*, p. 175-176.

18 *Ibid.*, p. 177.

19 Émile Ollivier, « Un travail de taupe, *loc. cit.* », p. 117.

20 À cet effet, Max Dominique souligne, dans « L'écriture baroque d'Ollivier et la crise des idéologies », 1989, p. 195, que la maison Morelli, baroque « rébus de pierres... de hiéroglyphes quasi indéchiffrables » (*Mère-Solitude*, p. 33) est à l'image du monde qu'il faut déchiffrer.

21 Émile Ollivier, *Regarde, op. cit.*, p. 14.

22 *Ibid.*, p. 18.

le jardin — vont pénétrer le nouveau foyer des migrants du Sud. La pénétration des plaintes de l'Irlandaise révèle la liminarité du monde du migrant, où le refuge présumé peut basculer dans l'irréel, liant le moment présent au passé, rappelant la torture, la mort et l'inhumanité du lieu d'origine. Ainsi la thématique de la demeure illustre-t-elle la « violabilité » de ce qui est présumé inviolable : c'est dans l'intimité du foyer que l'horreur fait irruption. L'exil agit en sorte que :

le privé et le public, le passé et le présent, le psyché et le social développent une intimité interstitielle. C'est cette intimité qui remet en question les divisions binaires grâce auxquelles de telles expériences sont spatialement opposées²³.

Cette thématique de la demeure illustre ainsi la mémoire lancinante de la violence et la présence de la mort. Le narrateur d'« Une nuit, un taxi » ne nous dit-il pas que « les images du passé ont une manière de resurgir inopinément et souvent de façon inopportune²⁴ » ? Ceux qui ont connu la violence ne peuvent jamais s'en soustraire totalement²⁵.

À l'instar de la maison qu'habite l'artiste-peintre, le tableau du jardin qu'il place dans l'exposition *Lumière des saisons* joue sur deux niveaux de perception à la fois. Métaphore du monde contemporain, ainsi que de la littérature néo-québécoise, l'exposition *Lumière des saisons* réunit « comme un fleuve des affluents divers, les oeuvres d'artistes de cultures différentes²⁶ ». La notice qui décrit l'exposition et qui est insérée à la fin de la nouvelle, précise que ces artistes font « de l'ici et de l'ailleurs une seule et même terre²⁷ ». Les différentes figures de l'artiste qu'Ollivier met en scène dans *Regarde...* n'ont pas d'autre fonction, qu'il s'agisse du chanteur d'opéra à la retraite dans « La répétition » ou bien du guitariste classique cardiaque dans « Ainsi va la vie », tous œuvrent dans le nouvel espace culturel mondial qui se dessine depuis la fin du XX^e siècle. À la recherche d'« un nouveau langage musical²⁸ », Ulysse Grimal, guitariste nomade haïtien, finit par produire une œuvre « gardant le souci de marier avec constance les valeurs traditionnelles de sa terre natale à des esthétiques modernes et universelles²⁹ ». Le cœur malade, il est incapable de pousser plus loin ses recherches. Toutefois, comme le chanteur d'opéra dans « La répétition », Ulysse réussit à transmettre son art à la jeunesse, et en prolongera la floraison à travers un « héritier » qui possède « l'étincelle de génie³⁰ » nécessaire.

23 Homi Bhaba, *The Location of Culture*, p. 13, cité dans Daryush Shayegan, « L'entre-deux dans la littérature d'aujourd'hui, *art. cit.* », p. 298.

24 Émile Ollivier, *Regarde, op. cit.*, p. 25.

25 Homi Bhaba note le même phénomène dans *Beloved* de Toni Morrison, où la maison du 124 Bluestone Road devient un lieu où l'horreur de l'esclavage et celle de l'infanticide rejoignent ses habitants (« The World and the Home », 1997, p. 453-454).

26 Émile Ollivier, *Regarde, op. cit.*, p. 21.

27 *Id.*

28 *Ibid.*, p. 212.

29 *Ibid.*, p. 213.

30 *Ibid.*, p. 225.

Si, dans ces nouvelles, la transmission de l'étincelle artistique à de jeunes artistes atténuée le côté lugubre de la figure de l'artiste attendant la mort, il n'en va pas ainsi dans « Lumières et reflets », nouvelle inaugurale du recueil. Ici, la beauté artistique est talonnée par le morbide. Si le tableau que réalise l'artiste-peintre du jardin de sa nouvelle demeure revêt les apparences « d'un discours narratif de coloriste [...] [aux] teintes vives, exubérantes³¹ » qui constituent les feuillages d'un jardin, il comporte un côté bien plus menaçant. La peinture de cette nature vivace à la surface est superposée au « noir des os » d'un squelette : fémurs, tibias, péronés, mains, pieds, crâne, chevelure qui ne sont nuls autres que ceux de Madame Agathe. Enterrés dans le jardin du peintre, les restes avaient refait surface avec les fortes inondations du printemps. L'artiste choisit de les inclure dans son tableau, palimpseste de la mort qui talonne à tout moment les vivants, palimpseste de l'horreur de l'inexistence. Le descriptif du tableau dans la notice de l'exposition se termine sur une question, « quelle relation incongrue de causalité existe-t-il entre l'exubérance de cette nature en avant-plan et ce squelette en arrière-plan³² ? » C'est la question que nous rapporterons au portrait d'Erzulie qui se trouve dans la deuxième nouvelle du recueil.

Dans la nouvelle « Une nuit, un taxi », c'est l'exubérance qui surgit avec Erzulie, figure familière du vaudou haïtien. Erzulie, déesse de l'amour, arpente le Pont Jacques-Cartier, la nuit de la Saint-Jean. Cette image d'une loa du vaudou surplombant les eaux du Saint-Laurent souligne, on ne peut mieux, la manière dont l'apport haïtien transforme le paysage québécois en fissurant les anciennes figures, les anciennes certitudes. Ainsi disparaît le familier implicite dans l'évocation du nom fondateur de Jacques Cartier, du pont synonyme de Montréal, et du rêve indépendantiste qui flambe avec régularité, commémoré chaque 24 juin. Glissement vers le fantastique, la déesse déambule, la nuit de la fête nationale québécoise, « nue sous une ample robe de voile de lin blanc qui laissait voir, en transparence, la plénitude de ses formes : des cuisses bien galbées, des hanches rondes, des seins haut remontés³³ ». Non que la femme aux hanches rondes soit étrangère au discours littéraire québécois : elle y est depuis au moins le siècle précédent, mais ses hanches-là sont destinées aux multiples accouchements qui assureront la survivance de la « race » canadienne-française, si souvent évoquée par Lionel Groulx. Les hanches d'Erzulie subjuguent : promesses de plaisir à venir pour celui qui est voué au culte de la déesse³⁴.

Si le narrateur, l'intellectuel d'« Une nuit, un taxi, » arrive à départager les différents plans de l'être qui sont le propre de la vie de l'immigrant, cela n'est pas le cas de celui dont il se fait l'interprète : Lafcadio Larsène, chauffeur de taxi vivant à Montréal depuis vingt ans. Lafcadio « avait dû tirer sa vie avec les dents, supporter les affres de la clandestinité

31 *Ibid.*, p. 20.

32 *Ibid.*, p. 21.

33 *Ibid.*, p. 27.

34 Pour un examen du fonctionnement de la figure d'Erzulie chez Ollivier, notamment dans *La discorde aux cent voix*, voir la thèse de Jayne Boisvert, *The Myth of Erzulie and Female Characters in the Haitian Novel*, 1998.

[...] de l'invisible visibilité³⁵ ». Après avoir passé d'innombrables années à ne vivre qu'à demi, tout bascule pour Lafcadio : la nuit de la Saint-Jean, sur le Pont Jacques-Cartier, son esprit va « chavirer ». L'homme qui n'avait plus coutume de croire aux loas — incapables, pensait-il, de quitter l'île caribéenne — se trouve soudain possédé. Impossible de se soustraire aux charmes de la belle qu'il ramasse au beau milieu du pont et qui prend place à côté de lui dans le taxi, à la place du mort. Il est à nouveau sous l'emprise de celle dont il avait été le serviteur avant sa vie en exil : Erzulie a émigré. Avec sa passagère, il pénètre le monde du rêve, Montréal devenu méconnaissable, ville surréelle comme on en voit dans les tableaux de Préfété Duffaut. Égaré dans les multiples rues serpentine de la ville, il perdra la trace de la femme pour, finalement, se retrouver dans une cellule, au sortir d'un coma. Il est « [v]êtu d'une chemise blanche garnie de liens qui paralysaient ses mouvements³⁶ », camisole de force, métaphore sournoise du statut de l'immigrant.

En quelle langue décrire la possession vaudoue pour les policiers montréalais ? Comment leur faire comprendre ce que vit un « serviteur » d'Erzulie ? Peuvent-ils saisir à quelle point tout homme haïtien désire la posséder³⁷ ? Peuvent-ils comprendre que la domination d'Erzulie est en fait une métaphore pour l'homme-victime et qu'elle surgit parce que Lafcadio est écrasé par la vie³⁸ ? Pour les policiers, il y a eu accident de voiture et mort d'une jeune femme, mais la version de Lafcadio « semblait se dérouler de l'autre côté de la vie³⁹ ». Comme le note Daryush Shayegan, dans le monde du migrant, on perd facilement pied : « les morts et les vivants se ressemblent, les mythes se déplacent, quittent leur lieu naturel pour devenir des fantômes de cauchemar...⁴⁰ » Le narrateur, lui, « citoyen intégré », a donc la tâche de départager les fantômes des faits dans un récit permettant aux autorités de comprendre ce qui leur est foncièrement étranger. Celles-ci « avaient l'impression de marcher sur des œufs⁴¹ » devant l'envahissement de leur ville par ceux qui « apportaient avec eux d'autres langues, d'autres usages, d'autres rêves et quantité de quiproquos susceptibles de provoquer des tensions voire des conflits inextricables⁴² ». Situé entre culture haïtienne et québécoise, le narrateur fut souvent appelé « à la rescousse, chaque fois que les autorités se heurtaient à des difficultés d'ordre social, législatif ou simplement humain afin d'aider à limiter les dégâts⁴³ ».

Porte-parole de ses compatriotes paralysés par la « camisole de force » qu'impose le statut d'immigrant, le narrateur doit « bricoler » une histoire, traduire les exigences du

35 Émile Ollivier, *Regarde*, *op. cit.*, p. 26.

36 *Ibid.*, p. 36.

37 « Les hommes, jeunes, moins jeunes, vieux, avaient cette femme enracinée dans leurs têtes d'homme au point que plus d'un, Lafcadio compris, rêvaient de se métamorphoser en courants d'air pour connaître, ne serraient-ce qu'un instant, l'ivresse de faire frissonner sa peau, de faire vibrer ses reins » (*ibid.*, p. 28).

38 Joan Dayan signale que le mélange d'érotisme, de domination et de souffrance que représente Erzulie correspond à la métaphore masculine haïtienne de l'homme-victime dominé.

39 *Ibid.*, p. 36.

40 *Ibid.*, p. 305.

41 *Ibid.*, p. 35.

42 *Id.*

43 *Ibid.*, p. 36.

vaudou et le désespoir de l'immigrant en un langage que peuvent comprendre les autorités. Il traduit aussi toute l'humiliation de ceux qui ont été marqués au fer rouge par un passé de traite d'esclaves ou d'oppression de dictateurs sanguinaires⁴⁴. Bref, Émile Ollivier s'acharne à « améliorer la lisibilité du monde ». Ses lecteurs, à l'instar des policiers de Montréal, ont alors la possibilité de « contempler des visions, d'entendre du sens, d'avoir des perceptions qui seraient jusque-là inédites, quitte à revenir [...] les yeux rouges⁴⁵ ».

Il a fallu presque un siècle pour sortir Maria Chapdelaine de la subjugation des voix qui l'incitaient à préserver le Québec de tout changement. En 1914, Maria ne pouvait choisir ni le rêve d'évasion qu'incarnait François Paradis, ni la transculture qu'incarnait son prétendant franco-américain de Lowell, Lorenzo Surprenant. Filant la laine du tricot de la survivance, elle ne pouvait que s'enraciner au pays avec Eutrope Gagnon :

Maria resta immobile, les mains croisées dans son giron, patiente et sans amertume, mais songeant avec un peu de regret pathétique aux merveilles lointaines qu'elle ne connaîtrait jamais, et aussi aux souvenirs tristes du pays où il lui était commandé de vivre⁴⁶.

L'ère de l'enracinement, des identités fixes, du vieux tricot pure laine n'est plus, les merveilles lointaines du rêve de Maria sont à portée de main maintenant qu'Erzulie arpent le Pont Jacques-Cartier, la nuit de la Saint-Jean⁴⁷.

44 Le discours du migrant subalterne n'est pas « lisible » dans son nouveau milieu : l'image de cette incapacité de communiquer est représentée par la camisole de force dans « Une nuit, un taxi », alors que, dans *Regarde, regarde les lions*, c'est le costume de lion que doivent enfiler les immigrants qui ont accepté le premier travail proposé par le Bureau de la main-d'œuvre : tenir le rôle de faux lions dans un cirque montréalais.

45 Émile Ollivier, « Améliorer la lisibilité du monde », 1996, p. 230.

46 Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, 1980, p. 199.

47 Erzulie paraît également dans *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, 1993, p. 188-200, de Dany Laferrière. Jayne Boisvert voit une figuration d'Erzulie dans le personnage de Claire d'*Un ambassadeur macoute à Montréal* de Gérard Étienne. Joan Dayan, « Erzulie : A Woman's History of Haiti », 1994, p. 18, signale qu'Erzulie est la déesse vaudoue la plus répandue en littérature (« No other Haitian woman god is more heavily textualized »). Ce n'était qu'une question de temps avant qu'Erzulie ne prenne sa place dans le discours néo-québécois.

Références

- BERROUET-ORIOU, Robert et Robert FOURNIER, « L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec », *Québec Studies*, n^o 14 (1992), p. 7-22.
- BHABA, Homi, « The World and the Home », dans Anne McCLINTLOCK (dir.), *Dangerous Liaisons*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 445-455.
- BOISVERT, Jayne, *The Myth of Erzulie and Female Characters in the Haitian Novel*, Albany, New York University at Albany, 1998.
- BRIÈRE, Éloïse A., « Inquiétude généalogique : tourment du Nouveau Monde », *Présence francophone*, n^o 36 (1990), p. 57-72.
- — —, « Mère-Solitude d'Émile Ollivier : apport migratoire à la société québécoise », *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes*, n^o 13 (1996), p. 61-70.
- DAYAN, Joan, « Erzulie : A Women's History of Haiti », *Research in African Literatures*, vol. XXV, n^o 2 (été 1994), p. 5-32.
- DOMINIQUE, Max, « L'écriture baroque d'Ollivier et la crise des idéologies », *Chemins critiques*, vol. I, n^o 3 (décembre 1989), p. 189-211.
- HAREL, Simon, « L'étranger en personne », dans Simon HAREL (dir.), *L'étranger dans tous ses états*, Montréal, XYZ, 1992, p. 9-26.
- HÉMON, Louis, *Maria Chapdelaine*, Montréal, Boréal Express, 1980.
- HICKS, D. Emily, *Border Writing : The Multidimensional Text*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
- HOFFMAN, Léon-François, « Émile Ollivier, romancier haïtien », dans Maryse CONDÉ et Madeleine COTTENET-HAGE (dir.), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1996, p. 213-222.
- LAFERRIÈRE, DANY, *Cette Grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, Montréal, V.L.B., 1993.
- NÉPVEU, Pierre, *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 1998.
- — —, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988.
- OLLIVIER, Émile, « Améliorer la lisibilité du monde », dans Maryse CONDÉ et Madeleine COTTENET-HAGE (dir.), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1996, p. 223-235.
- — —, *Regarde, regarde les lions*, Paris, Albin Michel, 2001.
- — —, « Un travail de taupe », *Possibles*, vol. XVIII, n^o 4 (été 1984), p. 111-118.
- SHAYEGAN, Daryush, « L'entre-deux dans la littérature d'aujourd'hui », *Dédale : Postcolonialisme*, n^o 5-6 (printemps 1997), p. 291-310.